

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes – Campus São Paulo

LARA JÚLIA CHAVES TEIXEIRA

A PARTICIPAÇÃO NEGRA NA CONSTRUÇÃO DO TEATRO BRASILEIRO:

Entre estar em cena, sair, e retomar os palcos a partir da criação de uma concepção teatral negra

São Paulo
2023

LARA JÚLIA CHAVES TEIXEIRA

A PARTICIPAÇÃO NEGRA NA CONSTRUÇÃO DO TEATRO BRASILEIRO:

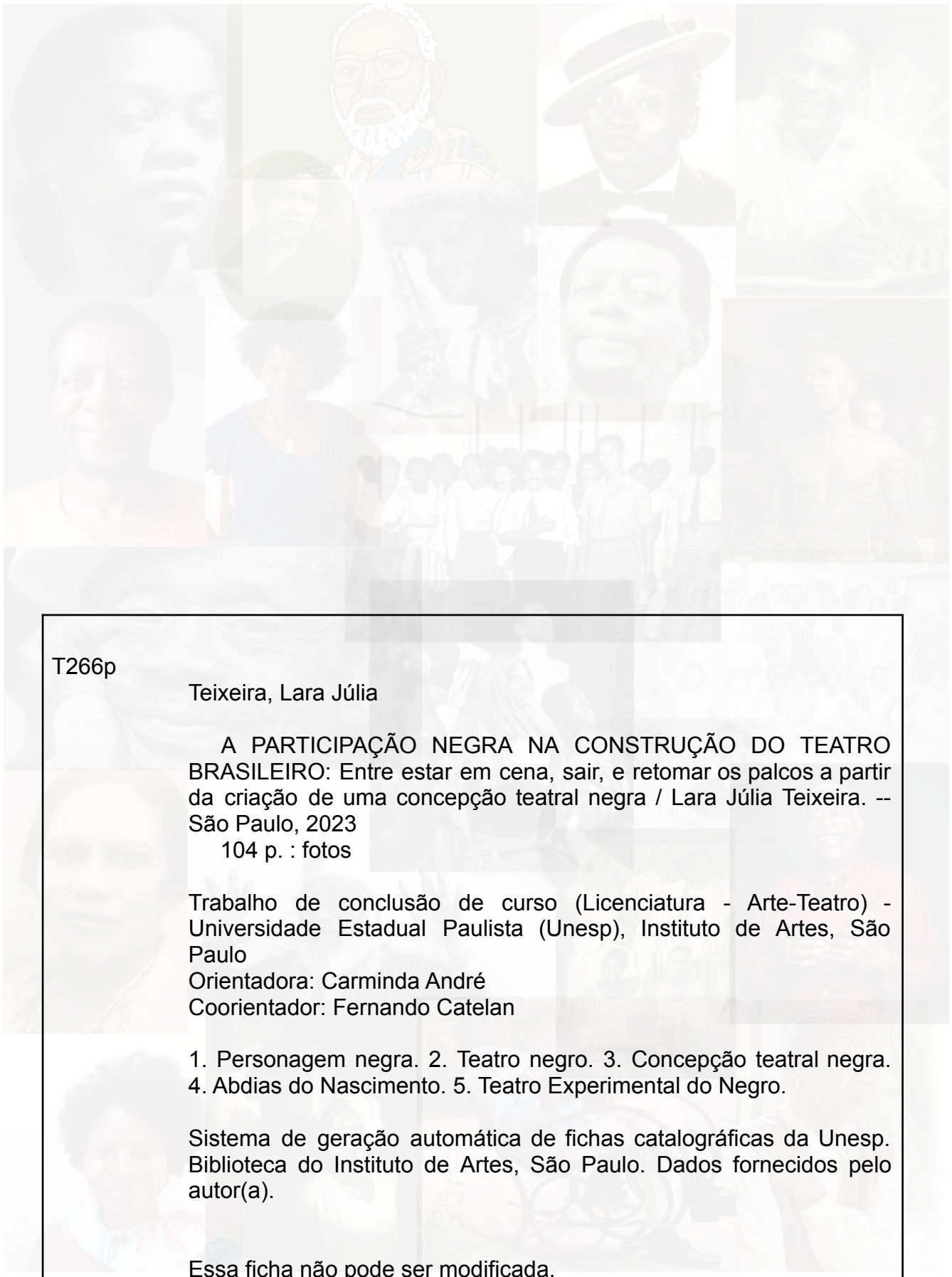
Entre estar em cena, sair, e retomar os palcos a partir da criação de uma concepção teatral negra

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), como requisito parcial para obtenção do título de Licenciatura em Arte-Teatro.

Orientadora: Profa. Dra. Carminda Mendes André

Coorientador: Me. Fernando Bueno Catelan

São Paulo
2023



T266p

Teixeira, Lara Júlia

A PARTICIPAÇÃO NEGRA NA CONSTRUÇÃO DO TEATRO BRASILEIRO: Entre estar em cena, sair, e retomar os palcos a partir da criação de uma concepção teatral negra / Lara Júlia Teixeira. -- São Paulo, 2023

104 p. : fotos

Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura - Arte-Teatro) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Artes, São Paulo

Orientadora: Carminda André

Coorientador: Fernando Catelan

1. Personagem negra. 2. Teatro negro. 3. Concepção teatral negra. 4. Abdias do Nascimento. 5. Teatro Experimental do Negro.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Artes, São Paulo. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

LARA JÚLIA CHAVES TEIXEIRA

A PARTICIPAÇÃO NEGRA NA CONSTRUÇÃO DO TEATRO BRASILEIRO:

Entre estar em cena, sair, e retomar os palcos a partir da criação de uma concepção teatral negra

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), como requisito parcial para obtenção do título de Licenciatura em Arte-Teatro.

Trabalho de conclusão de curso aprovado em: ___ / ___ / ___

Banca Examinadora

_____

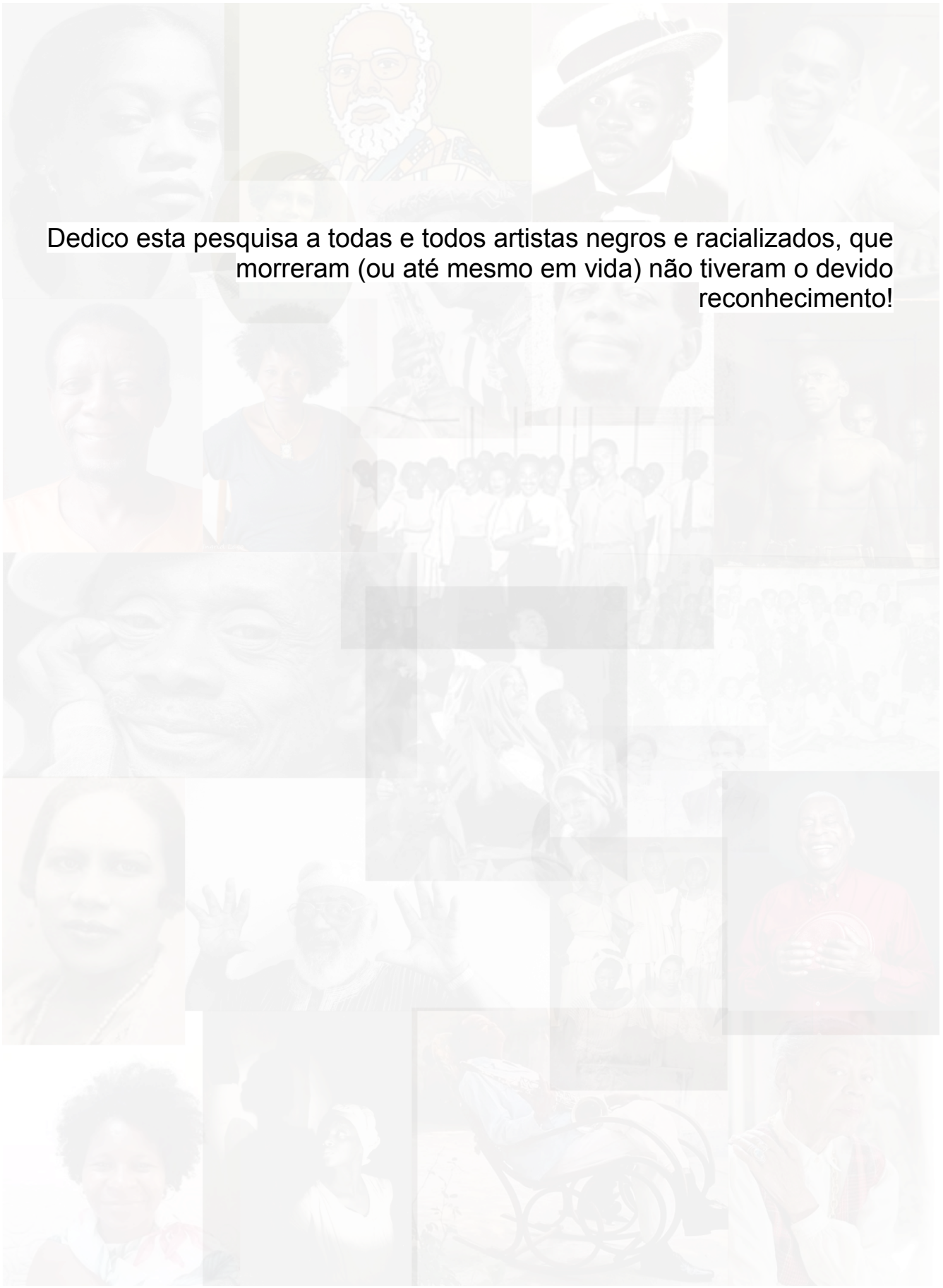
Profa. Dra. Carminda Mendes André
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" IA/UNESP – Orientadora

_____

Me. Fernando Bueno Catelan
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" IA/UNESP – Coorientador

Prof. Eduardo Oliveira
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" IA/UNESP





Dedico esta pesquisa a todas e todos artistas negros e racializados, que morreram (ou até mesmo em vida) não tiveram o devido reconhecimento!

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer minha mãe por me fazer acreditar em mim mesma, e mesmo nas confusões mentais que muitas vezes me enfio, me lembrar que tudo é passageiro e, na verdade tudo que preciso é de uma taça de vinho, uma boa noite de sono, e fé em algo maior.

Agradeço ao meu pai por ter me incentivado desde criança a não me conformar com as coisas como elas são, e entender que o comunismo não é um bicho-papão, e que pensar socialmente pode ser um recurso para não perder a alma pro capitalismo devastador.

Agradeço minha irmã pelas palavras boas de incentivo, abraços, e por segurar minha mão nos momentos de crises, assim como agradeço meu irmão por me deixar inventar piadas quando criança, e mesmo quando não tinha graça ele ter dado risada, isso me motivou a ser criativa, e ter confiança nas minhas ideias mirabolantes. Agradeço também a mãe do meu irmão, familiares da parte da minha mãe, pai e irmão, por ter feito com que eu entendesse o que é ter raízes e não fugir delas (por mais que às vezes seja bem difícil).

Agradeço também a minha psicóloga por entre todos os pacientes, manter o ânimo e ser tão cuidadosa no meu processo de cura pessoal, me incentivando a cura diária, que é curtir a viagem e cada momento que estou passando, me acolhendo.

Agradeço meus orientadores pela sabedoria em propor cada exercício, que me soltava da própria armadilha que eu mesma me pregava querendo planejar e pensar demais, agradeço a disposição, empatia, e por comprarem meu sonho.

Agradeço meus parceiros e parceiras de orientação pelos comentários atenciosos, carinhosos, e fundamentais, são amigos que levarei para além da graduação, ter vocês nesse processo fez com que ele fosse mais humano e leve.

Agradeço à minha amiga, que tem o mesmo nome da minha irmã, por me ajudar com a correção, e todo apoio moral. Quero agradecer a todos os amigos e amigas que me escutaram reclamar principalmente na reta final, falando que essa pesquisa não acabava (risos), agradeço também a todos aqueles e aquelas que deixei no vácuo por não ter paciência nem sanidade mental, e por fim aqueles e aquelas que deixei de sair porque tinha que fazer o tcc, obrigada!

Gostaria de agradecer imensamente as energias que me protegem e que me guiam nessa vida, e pra além dessa vida, essa fé que não consigo explicar, mas como diz minha irmã, fé é intenção. Gratidão!

Ah! Sendo não menos importante gostaria de agradecer a mim mesma por não desistir de mim, dos meus sonhos, e dos sonhos que vieram antes de mim, agradecer por estar respeitando meus processos e me permitindo ser.



Entrar numa sala de aula de faculdade munida da vontade de partilhar o desejo de estimular o entusiasmo era um ato de transgressão.

Bell Hooks, *Ensinando a transgredir*

RESUMO

A proposta desta pesquisa é aprofundar o estudo sobre a participação das pessoas negras na construção do teatro brasileiro. Durante a minha graduação em arte teatro, assim como na graduação de outros colegas que estudam teatro ao nível superior, e até mesmo em outras instituições de ensino, quando estudamos teatro, raramente é considerada a participação negra de forma substancial e ampla. Através de textos que refletem a presença e ausência preta nos palcos, a busca por uma concepção teatral negra a partir do olhar negro sobre si mesmo, e a criação de um teatro voltado as pessoas negras, quero desmistificar a crença, que exclui e apaga a participação negra no teatro nacional, instigando reflexões em torno dessa participação durante o século XVIII, XIX, XX, e até antes disso. Essa pesquisa tem como destino questionar o discurso teatral acadêmico racista, que aponta poucas referências, e pouca participação negra no nosso teatro, busco dissolver aqui o que fortalece esse discurso, que é ricamente validado a partir de um cinismo racista que constrói nossa sociedade brasileira como conhecemos, devendo muito as pessoas negras, porém, apagando, desconsiderando e desviando o foco dos verdadeiros construtores desta nação.

.

Palavras-chaves: teatro negro; teatro brasileiro; personagem negra; concepção teatral negra; Abdias do Nascimento, Teatro Experimental do Negro.

ABSTRACT

The purpose of this research is to deepen the study on the participation of black people in the construction of Brazilian theater. During my graduation in art theater, as well as the graduation of other colleagues who study theater at the academy, and even in other educational institutions, when we study theater, black participation is rarely considered at a substantial and broadly level. Through texts that reflect black presence and absence on stage, the search for a black theatrical conception based on the black look at itself , and the creation of a theater aimed at black people, I want to demystify the belief, which excludes and erases the black participation in the national theater, instigating reflections around this participation during the 18th, 19th, 20th centuries, and even before that. This research aims to question the racist academic theatrical discourse, which points out few references, and the lack of black participation in our theater, I seek to dissolve here what strengthens this discourse, which is richly validated from a racist cynicism that builds Brazilian society as we know, owing a lot to black people, however, erasing, disregarding and diverting the focus from the true builders of this nation.

Keywords: black theater; brazilian theater; black character; black theatrical conception; Abdias do Nascimento, Teatro Experimental do Negro.

SUMÁRIO

Introdução……15

CAPÍTULO 1 - **“Entra e sai”:** a presença e ausência negra dos palcos nacionais no decorrer da metade do século XVIII, século XIX, e primeiros anos do século XX……21

1.1 As Casas de Óperas - Pela perspectiva preta……21

1.2 Comédia de costumes - Pela perspectiva preta……27

1.3 Teatro de revista - Pela perspectiva preta……...35

1.4 Considerações do capítulo……40

CAPÍTULO 2 - **Quem é Abdias do Nascimento?**.....42

2.1 Da infância a vida adulta: Traços que delineiam a vida……42

2.2 Dentre as faíscas de fogo: a vida segue ao propósito, caminhos que levam ao TEN……47

2.3 A retomada da cena: Da injustiça a insurgência teatral……52

CAPÍTULO 3 - **Para além de si, eu te apresento o TEN:** O Teatro experimental do negro como potência na luta identitária de reconhecimento e exaltação da identidade negra……55

3.1 Criação - Trabalho de base……...55

3.2 O TEN e sua função pedagógica - cursos e outras atividades……57

3.3 Caminhos para uma estreia……..60

3.4 Daí em diante……...61

3.5 Um aparente fim, gerando novos recomeços…….63

Considerações finais……..70

Referências……79

Anexos……82

INTRODUÇÃO

Para entender (ou tentar entender) a subjetividade do texto a seguir, vale ler brevemente esse glossário elaborado por mim com definições advindas do dicionário, e do meu próprio entendimento como um ser vivo pulsante e pensante, sobre o que essas palavras podem ser.

A.M.O.R

Forte afeição por outra pessoa, nascida de laços de consanguinidade ou de relações sociais.

É um golpe inesperado ao decidir me enxergar em mim, transbordar pelos meus, não me adequando aos seus.

R.E.S.I.S.T.Ê.N.C.I.A

Propriedade de um corpo que reage contra a ação de outro corpo.

Não me violar mais sendo força, quando só quero ser ou deixar de ser, existir.

E.X.I.S.T.Ê.N.C.I.A

O fato de viver, o estar vivo; a vida.

Não apenas questionar o tempo todo se estou existindo ou resistindo, mas fluir, sentir.

S.O.N.H.O

Conjunto de imagens, de pensamentos ou de fantasias que se apresentam à mente durante o sono.

Ser, transformar, acreditar, amar e não me abandonar, reconectar com o metafísico e desconectar do tempo cronológico, não ter dimensão, dizer, pensar, viver o que posso ser antes de me limitar com aquilo que não posso. Conjugar em verbos de ação minha emoção! Amar, resistir, existir, sonhar.

A.M.O.R R.E.S.I.S.T.Ê.N.C.I.A E.X.I.S.T.Ê.N.C.I.A S.O.N.H.O

Eu tive amor, estive em muitos momentos dessa escrita exercendo a minha resistência, para então permitir a minha, a nossa existência, eu quis exercer a radicalidade de me permitir sonhar!

“E se nos permitirmos sentir, afirmaremos nosso direito de amar interiormente. A partir do momento em que conheço meus sentimentos, posso também conhecer e definir aquelas necessidades que só serão preenchidas em comunhão ou contato com outras pessoas.”

(HOOKS, 2010, p.9)

Eu poderia começar essa narrativa textual de diversas maneiras, narrando a felicidade ou o medo que estou sentindo exatamente agora, mas resolvi começar escrevendo sobre sonhos e o ato de amor que pode ser se permitir sonhar.

Desde pequena eu me vi sendo uma criança muito sonhadora, sonhava cantar, sonhava atuar, sonhava viajar e sonhava realizar coisas tão grandiosas que minha mente mal podia dimensionar, esses eram sonhos suspensos que eu sabia que tinha, mas que iria descobrir quais realmente eram ao longo da vida.

Em certa fase da minha adolescência eu parei de sonhar, achava (fingia) que era perda de tempo, já que sonhos despertavam sentimentos em mim que, já não sabia lidar (amor talvez? Fé?). Sonhos são atos de amor que necessitavam de fé e talvez na situação que estava, vivendo verdadeiramente o corpo que eu habitava socialmente, eu já não tinha mais tanta fé e,já não acreditava tanto no amor.

Decidi transmutar, disfarçar sonhos em metas (mas eram sonhos). Meus pais sempre me incentivaram a estudar, então aliei cada meta (sonho) ao estudo, era meta (sonho) estudar em uma escola técnica, “check”. Era meta (sonho) estudar numa universidade pública, “check”. É uma meta (sonho) estar vivendo de teatro… ainda estou realizando…(ainda estou sonhando).

Dias atrás meu pai me disse no telefone, logo depois que contei para ele uma notícia triste relacionada a minha meta (sonho) de viver de teatro, que eu era uma “menina brava”, que eu era teimosa, e isso não de uma forma pejorativa, mas no sentido que eu não desistia facilmente das coisas, mantra que minha mãe repetia para mim a semanas dizendo como achava bonito a minha perseverança em seguir aquilo que eu acreditava, engraçado eles falarem isso no momento da minha vida em que mais pensei em desistir, ou incertamente trocar as rotas. Não sei se eles sabem, mas isso me motivou de tal forma que eu lembrei daquela menina que fui e que ainda sou, com meus sonhos suspensos, não somente metas, é maior, é mais profundo e não acompanha a lógica simples de executar ou não.

Traçar essa pesquisa que estou desenvolvendo sem dúvida é um desses sonhos que descobri vivendo, entrar na universidade foi um sonho, mas faltava alguma coisa, sinto que em todo lugar que passo o lugar me afeta e me transforma, e aqui não poderia ser diferente, porém, eu quero afetar e transformar esse lugar também, eu quero desafiar essa estrutura, desafiar o que me deram desde o início como “o que é válido e extremamente necessário aprender”, talvez por isso a felicidade e o medo relatado acima, traçar sonhos assusta, mas é de um prazer e um ato de amor indescritível realizá-los.

Quero classificar a minha pesquisa como um ato de amor, amor aos meus sonhos e aos sonhos das pessoas que já sonharam antes de mim e que ainda estão sonhando…

"A educação é um ato de amor, por isso, um ato de coragem. Não pode temer o debate. A análise da realidade. Não pode fugir à discussão criadora, sob pena de ser uma farsa."

Paulo Freire (1999)

Dentre tantos motivos que podem ter me levado a querer pesquisar sobre a participação negra na construção do teatro brasileiro, após ter contato com o texto de Bell Hooks “Vivendo de Amor” e a frase anteriormente citada por Paulo Freire, o

que antes achava ser somente (não no sentido de menos valia) um grito de existência, uma reafirmação como forma de resistência e resgate histórico, agora vejo também como um ato de amor.

Em determinado momento do texto de Hooks, M. Scott Peck (2010, p.1) propõe que amor é "a vontade de se expandir para possibilitar o nosso próprio crescimento ou o crescimento de outra pessoa", essa frase ressoa muito na minha mente ao pensar o que deveria ser para mim um processo de ensino aprendizagem, um processo educacional, onde indivíduo e coletivo se afetam na busca de expandir referências culturais, sociais, e ideológicas, porém, sabemos que na realidade nem sempre funciona assim.

Busco com nesse compilado textual expandir meu repertório pessoal, e contribuir com o repertório coletivo, exercendo um ato de coragem ao me propor essa viagem histórica, e um ato de amor ao não aceitar somente os conhecimentos unilaterais eurocêntricos teatrais enfiados goela a baixo pela academia, traçando e provocando com esse outro lado da nossa história do teatro, principalmente nacional, uma abertura de caminhos.

“Brasil, meu nego
Deixa eu te contar
A história que a história não conta
O avesso do mesmo lugar
Na luta é que a gente se encontra”

Samba-Enredo Estação Primeira de Mangueira (2019) - História para ninar gente grande
Composição: Tomaz Miranda / Ronie Oliveira / Márcio Bola / Mamá / Deivid Domênico / Danilo Firmino

Estudar a personagem negra a partir desse recorte proposto por mim nessa pesquisa surgiu como uma curiosidade, mas também como uma inquietação e necessidade pessoal, já que para mim o contato que tive com a temática na

graduação foi irrisório, sendo a maior parte de um conhecimento que classifico como “faltante”, adquirido de forma autônoma.

A participação negra no teatro brasileiro, pessoas como Abdias do Nascimento, grupos como o Teatro Experimental do Negro, visivelmente não eram prioridades na sala de aula, nem sequer nas aulas voltadas à história do teatro, onde 90% desses encontros (ou mais) eram voltados à cultura ocidental branca europeia de homens, e algumas mulheres brancas. Quando o conteúdo se desdobrava em outras possibilidades, normalmente era desenvolvido em uma ou duas aulas (sendo que o semestre tem em média quinze aulas) nomeadas “Teatro Latino-americano” ou “Teatro Negro”. Eram nesses encontros onde conseguimos ver outras possibilidades artísticas teatrais não ocidentais e racializadas, foi quando entendi que academicamente a instituição divide, setoriza e de certa forma segrega do termo “Teatro”, da “História do Teatro”, “História do Teatro Brasileiro”, a história traçada, percorrida, a teatralidade construída, o Teatro realizado por pessoas racializadas, pessoas negras.

Quando eu, ou outros colegas questionamos o currículo "enxuto" em relação a assuntos que não eram voltados a temáticas brancas europeias, ou brancas nacionais, nos era respondido que o curso infelizmente não conseguia abarcar tudo, pois, tinha apenas 4 anos de duração, e a história do teatro é muito vasta. Realmente a história do teatro é muito ampla para ter contato aprofundado com tudo, porém, sempre foi dito que pelo menos nós tínhamos o dever de conhecer os “mestres” do teatro, agora eu te questiono, quem classifica esses “mestres” e porque nenhum deles é negro, muito menos negra? Porque nenhum deles foi Abdias do Nascimento, Conceição Evaristo, Solano Trindade, Mercedes Baptista, Haroldo Costa, Miriam Garcia Mendes, Leda Maria Martins? Quem determinou e ainda determina o que é necessário aprender em 4 anos, e deixa de fora nomes tão marcantes de nossa história nacional e internacional preta no teatro?

Meus professores durante a graduação foram majoritariamente todos brancos, uns com discursos progressistas dissidentes, mas mesmo assim brancos. A coordenação também é branca, a direção, a reitoria, o governador, o presidente.

Me guiando pela ideia de M. Scott Peck se “a vontade de se expandir para possibilitar o nosso próprio crescimento ou o crescimento de outra pessoa” é amor, e a educação deveria ser um ato de amor de acordo com Paulo Freire (1999), como expandir, educar, amar nesse caso academicamente, não tendo contato com outras narrativas de pessoas racializadas? Sem conhecer suas histórias, referências, pesquisas e práticas artísticas, assim como de pessoas brancas ocidentais? Como ao nível superior de formação nos formar sem ter contato, conhecimento dessas outras figuras, figuras iguais a mim nesses espaços?

Por isso me sinto compulsoriamente, mas em um ato de amor destinada a pesquisar um pedaço dessa grande cabaça cultural que é a participação negra na construção do teatro brasileiro. Avistando uma participação inicial praticamente colocada ali, depois um sair de cena obrigado, esse “entra e sai”, que em outro momento retorna, porém ainda pelas avessas, a partir de um olhar objetificante, para finalmente delinear uma retomada ao teatro por uma perspectiva negra.

Quero delinear resquícios desse entra e sai nos século XVIII, XIX e XX, adentrando também indícios da criação de uma concepção teatral verdadeiramente negra através de Abdias do Nascimento, e a elaboração do Teatro Experimental do Negro, com intuito de retirar essas embarcações ancestrais, atuais, atemporais dos portos e vislumbrar o gigantesco navegar do dragão do mar, que é a trajetória preta no nosso teatro nacional.

CAPÍTULO 1 - "Entra e sai": a presença e ausência negra dos palcos nacionais no decorrer da metade do século XVIII, século XIX, e primeiros anos do século XX.

O destino da nossa navegação (pesquisa) será a reflexão de como as pessoas negras retomam seu lugar em cena, a partir da criação do Teatro Experimental do Negro, e como a criação desse grupo influencia numa concepção teatral negra e resulta em uma fricção com a ideia de uma democracia racial vigente no período, inclusive tensionando esse lugar no teatro.

Para conseguirmos refletir essa retomada, é de suma importância entendermos o que necessita de retomada, como era a participação negra na cena antes do TEN. Com essa finalidade, neste capítulo irei adentrar alguns exemplos da participação negra no teatro nacional, com o recorte temporal da metade do século XVIII, guiando a reflexão a partir das Casas de Ópera, principalmente a de Vila Rica, em Minas Gerais, seguindo com exemplos do século XIX e início do século XX, a partir dos gêneros teatrais, Comédia de costumes e Teatro de revista.

1.1 As Casas de Óperas - Pela perspectiva preta

Historicamente há estudiosas e estudiosos de teatro como Haroldo Costa, Evani Tavares Lima e Miriam Garcia Mendes, que defendem a presença negra, relacionada a uma ideia de teatro nacional desde o século XVI, com a representação de autos religiosos e os primeiros festejos populares. É entendido que nestes autos e festas existem traços de uma teatralidade, sugerindo que haviam representações, o que nos interessa agora é saber que quem atuava nessas manifestações eram indígenas e pessoas negras, esse grupo já tinha uma relação com uma ideia de teatro desde o século XVI.

> Fora o ator negro ou mulato quem sustentara a existência do teatro no Brasil colonial. (MENDES, 1993, p.158).

O teatro no Brasil tem início no século XVI, através da catequese cristã, feita pelos padres jesuítas. Inicialmente os indígenas, e depois os negros escravizados, foram ao mesmo tempo público e atores desse teatro. (LIMA, 2010, p.23).

Num levantamento inicial verificamos que o negro no teatro brasileiro pode ser examinado a partir de distintas dimensões: utilização de formas, fundadas em princípios negro-descendentes (como fizeram os jesuítas, por exemplo); participação, seja em manifestações espetaculares populares, seja nos palcos, de modo camuflado (usando maquiagem para esconder a negrura); como tema e argumento dramatúrgico; como autor e/ou colaborador na criação das obras. Mendes (1993) afirma: “(...) era certo ter havido um teatro negro no Brasil desde a 2a metade do século XVI, quando, no período natalino, os escravos promoviam representações de seus autos profanos: Congada, ou Congo, as Taieiras, o Quicumbre, os Quilombos (...)”. (MENDES, 1993, p. 48 apud, LIMA, 2010, p.23).

É sabido que os alicerces do teatro brasileiro foram plantados pelos jesuítas. Senão o teatro brasileiro pelo menos o teatro no Brasil, trazido pelo padre José de Anchieta e usado como que hoje poderíamos chamar de psicodrama ou jogos cênicos. A intenção primeira era passar para os indígenas os chamados valores cristãos através de catequese e consequente conversão católica, tendo a língua portuguesa como indispensável ponte.

Parece não haver mais dúvida sobre o fato de que os autos religiosos, especialmente aqueles que representavam a Paixão de Cristo e os Mistérios de Maria, pelo seu rico conteúdo cênico se situam no início da corrente que aumentou mais tarde com as festas do ciclo natalino, especialmente os Pastoris, Cheganças, de absoluta herança portuguesa.

Aí se fundamenta o teatro brasileiro, no encontro do místico com o lúdico, alicerçando um filão que, a partir do século XVII, recebeu uma grande contribuição com a chegada dos negros escravos. Despojados dos seus bens culturais, com a identidade raspada pelos grilhões e o açoite, pouco restava àqueles seres, de quem a misericórdia parecia ter-se esquecido, a não ser a memória, fragmentada e estilhaçada, de uma vivência rica de símbolos e referências anímicas. À medida que se tornava inexorável a integração à nova terra os ritos e as cerimônias foram se recompondo, se

> restabelecendo, se materializando dentro de uma feição que se poderia dizer: teatral. (COSTA, 2004, p.205).

Lidando com essas ideias em torno de uma participação preta na construção do que viria a ser o teatro nacional desde o século XVI, concretamente no século XVIII com a influência artística portuguesa em solos nacionais se tem a criação de alguns teatros e Casas de Óperas, essas são construídas pelo Brasil afora, em Salvador, Olinda, Recife, Rio de Janeiro, São Paulo, Belém, Porto Alegre e Minas Gerais.

> Na segunda metade do século XVIII houve o florescimento das Casas de Ópera, como eram chamadas, e de teatros em todo Brasil. E não era só nas capitais. Em muitas cidades do interior o teatro existia como demonstração de prosperidade e status econômico. (COSTA, 2004, p.206).

Inspiradas nos teatros públicos portugueses, as Casas de Ópera são estruturas arquitetônicas construídas para receber artistas “amadores” que dariam vida a espetáculos, produções europeias que estariam “em alta” exteriormente, sendo uma das principais, a Casa de Ópera de Vila Rica, que servirá de fio condutor mais a frente, para nossa reflexão considerando que a mesma contou muito com a atuação negra para a sua subsistência.

A visão conservadora importada exteriormente de Portugal, propagada nacionalmente durante o século XVIII e, na verdade antes disso, não via com bons olhos participar como atuante em manifestações artísticas, seja relacionado a música, dança e principalmente ao teatro. Em um texto chamado “O negro nas artes cênicas”, escrito pelo pesquisador teatral Haroldo Costa, em 2004, é possível através da citação que o historiador de teatro português Souza Bastos, faz de Cavaleiro Oliveira, entender um pouco sobre a relação preconceituosa que Portugal estabelecia em relação a atores:

> “Os portugueses, a exemplo dos romanos, têm os atores em grande desprezo. A profissão de comediante é a mais vergonhosa de todas. Consideram-na abaixo das que são realmente infames e criminosas. Para nos convencermos disto, basta dizer-se que negam sepultura em sagrado a atores, e que dão aos salteadores e facínoras."

O teatro a partir do século XVII se desvinculando do sagrado, da igreja, é considerado profano, e acaba também sendo apontado como um trabalho manual, com menos valia, sendo aliado a ideia de trabalho braçal, que era considerado “trabalho para escravizados”, e por estar ligado a exposição, quando se tratava de mulheres, era relacionado também a prostituição, logo por mais que existissem músicos, dançarinos e atores no Brasil que não fossem pobres e racializados, quais teriam a coragem, ou buscariam se expor aos palcos daquela época com o peso pejorativo que isso trazia?

> Após essa primeira fase do teatro no Brasil, caracterizada pela representação de autos religiosos e espetáculos populares, começa a se desenvolver uma outra modalidade teatral, mais formalmente organizada, cuja natureza profana já não se compatibiliza com o espaço ritual da igreja. Entre os atores já podem ser encontrados, mais regularmente, artistas e aspirantes a tal. Assim, até pouco mais de meados do século XVII, a prática da arte teatral era vista como uma atividade abjeta e por isso condenada pelos que zelavam pela moral e bons costumes da sociedade de então. Seja por essa ou por alguma outra razão que não podemos verificar, esse desprestígio acabou por determinar que a atividade teatral dessa época se transformasse, pródiga e majoritariamente, em “coisa de preto”. (LIMA, 2010, p. 24-25).

Em contraponto, por mais que fazer arte ainda estava fortemente relacionada a fatores pejorativos, com o avanço nos processos de colonização e exploração, artistas europeus passaram a transitar neste território, influenciando (assim como estava acontecendo no exterior) um desenvolvimento, e envolvimento artístico cultural. Como a colônia buscava acompanhar a cultura de seus colonizadores, o Brasil “deveria” acompanhar as tendências, fato era que o teatro estava no destaque cultural europeu (Brandão, 2012) e com essa influência direta, essa linguagem artística é inserida aqui. Com o desenvolvimento econômico, cultural, e a construção dessas Casas de Óperas, teatros, influenciada exteriormente a burguesia, e a aristocracia começa a frequentar esses espaços, pois, representava um requinte, prosperidade, e viria a ser um forte símbolo de status ir ao teatro, porém, não estar na cena.

> Pelo número de casas de espetáculos que se tem notícia no Brasil daquela época, deduz-se que a burguesia e a aristocracia frequentavam os teatros ainda que não ousassem participar das encenações. Aquilo era coisa para negros e mulheres públicas. (COSTA, 2004,p. 206).

Esbarrando no conservadorismo ainda latente (pensamento que começa a mudar no início do século XIX com a ascensão e valorização definitiva das artes) a elite branca não quis estar nos palcos, não ainda, restando aos pobres, recém libertos (ou ainda escravizados), descendentes de escravizados, negros e mestiços ocuparem a cena.

Minas Gerais, no século XVIII, tem um exponencial crescimento como centro urbano por conta das jazidas de ouro, começa a ter uma maior circulação financeira e elevação econômica, com isso o desenvolvimento desse território passa a ser necessário para a ampliação da exploração mineral “A extração mineral logo formou arraiais que rapidamente se transformaram em vilas organizadas, núcleos tipicamente urbanos com aparelhos administrativos e jurídicos, templos, irmandades religiosas: para garantir a exploração era preciso investir na ocupação e desenvolvimento do território.” (Mayor, 2019, p.2). Visando esse desenvolvimento territorial e o papel que as artes poderiam exercer nesse processo, em 1769 se tem o registro da construção da Casa de Ópera de Vila Rica.

Essa Casa de Ópera é construída por um ourives português que alugava o prédio para um empresário, que ficou responsável pelos cuidados de tudo que fosse necessário para a realização dos espetáculos durante as temporadas. O repertório era composto por produções europeias, e as pessoas que estavam nos registros de atuantes da casa, eram majoritariamente pessoas negras e mestiças.

Se de um lado temos a recusa em estar nos palcos por conta de um paradigma pejorativo criado socialmente pela elite e parcela social branca da época, em Vila Rica conseguimos visualizar o outro lado, que é levado a cena, que provavelmente enxergava os palcos como algo que pudesse galgar uma certa ascensão social (considerando que as artes estavam em um processo de

crescimento no mercado), visibilidade e possível “proteção” como é defendido nesse trecho:

> A possibilidade de trabalhar como artista era uma forma de tentar relativa ascensão econômica no mundo colonial, marcado pela violência, regido por leis estamentais e rígidas hierarquias. Talvez fosse também uma forma de conseguir certo reconhecimento público, mobilidade social, certa autonomia ou até mesmo a simpatia e conseguinte proteção por parte de algum homem da elite local. (MAYOR, 2019, p.9).

No artigo *“A escravidão como parte da cena: a presença de atores e atrizes negros e mestiços na Casa da Ópera de Vila Rica no final do século XVIII”* escrito por Mariana Mayor (2019) é levantado que as encenações eram realizadas em um primeiro momento por homens negros, que se pintavam de branco para interpretar os papéis, e em um segundo momento se tem a presença de mulheres negras também, isso visando atrair público. A autora traz a ideia que por serem representações a partir de produções europeias, as realidades descritas não consideravam as vivenciadas no Brasil, muito menos das pessoas que estavam atuando, o que acabou gerando tensões em relação ao que era apresentado, e o que era vivido.

Assumindo a escravização como um processo de tremenda violência, exploração e marginalização, realmente para as pessoas escravizadas, recém libertas e seus descendentes não restavam muitas possibilidades, a revolta era latente, porém, a morte era exponencial. Os palcos como um lugar onde as pessoas brancas não faziam questão, não queriam estar, de certa forma configura uma possibilidade de trabalho, ou até mesmo refúgio.

A partir dos estudos realizados e da minha forma de interpretar a questão, sugiro que essas pessoas entram em cena praticamente colocadas, seja pela ausência de oportunidades, direitos e do próprio reconhecimento social da sua existência e humanidade, elas ocupam os palcos em um momento onde a sociedade julga quem está ali e objetifica, provavelmente por viverem a vulnerabilidade e terem urgências, aderiram à cena buscando outra realidade, ou condições básicas de sobrevivência.

Mesmo que esses atores e atrizes colocados em cena tivessem algum gosto pelo ofício realizado, como possivelmente deveria existir, as condições eram tão adversas que mesmo me orgulhando em saber que historicamente o teatro nacional, ofício que escolhi pra mim, deve muito a atores e atrizes negras, me entristece em saber em quais condições estavam inseridos, pessoas tingidas de branco, mulheres negras colocadas em cena para trazer mais público, históricos de péssima qualidade de trabalho e pagamentos. Existem registro de muitas artistas que morreram pobres, ou seja, mesmo o teatro podendo ser uma possibilidade de ascensão ela raramente acontecia, a estrutura social só projetou no teatro e na realidade de seus atuantes suas falhas, enquanto nos palcos era projetado o “ideal” com contos e histórias europeias de riquezas, se ignorava a realidade do Brasil e de seus principais construtores.

1.2 Comédia de costumes - Pela perspectiva preta

A partir da virada do século e a crescente influência europeia no Brasil, assim como em Portugal e em outros países europeus, o mercado cultural continuava em ascensão, a arte e suas linguagens passavam a ter mais prestígio, influenciando a cena nacional.

Com o teatro tendo mais visibilidade e importância social, além de ser frequentado pela parcela mais rica e bem posicionada da época, houve uma comoção para que os palcos acompanhassem essa lógica. A ascensão da linguagem gerou um entendimento nas classes dominantes que já não cabia as encenações serem realizadas por pessoas negras, mesmo que pintadas de branco, agora a cena deveria ser representada por pessoas brancas.

A vontade branca de estar em cena fez com que as atrizes e atores negros fossem afastados, retirados. Se anteriormente o fato de estar nos palcos não era bem visto, afastando as pessoas brancas e empurrando os marginalizados, agora a branquitude que passa a visualizar o teatro como uma manifestação importante culturalmente a partir da vinda de D. João VI ao Brasil (no século XIX) e seu gosto

pela arte, retira da cena, ou coloca as bordas do palco (nomenclatura defendida por Leda Maria Martins, 1995) as pessoas negras e racializadas. Como? Tomando a cena atuando nos papéis principais e secundários. Mesmo quando se tinham personagens negras eram as pessoas brancas, em sua maioria, que interpretavam se “pintando de negras” (Black face), restando às pessoas negras os papéis “subalternos” estereotipados, quando existia algum.

> Curiosamente, após a chegada de D. João VI e a excitação cultural que a Missão Francesa trouxe, os negros foram saindo discretamente da cena teatral e se refugiando nos coros de igreja e na música das ruas. (COSTA, 2004, p.207).

Um exemplo que temos desse processo é a criação da comédia de costumes, gênero que passa a ser encenado nos palcos nacionais com força na primeira metade do século XIX. Há pesquisadores que apontam como inventor o escritor e dramaturgo francês Jean-Baptiste Poquelin, Molière, sendo no Brasil aparentemente implementado pelo dramaturgo Luís Carlos Martins Pena.

A estrutura dos textos desse gênero de comédia, de acordo com a mestranda em artes cênicas, Moira Junqueira Garcia (2013), variam pouco, sendo realizados em 3 atos, no primeiro se apresentam as personagens e a situação, que levará ao o segundo ato onde a situação será agravada, tendo no terceiro a dissolução dos problemas sempre de acordo com a moral social vigente.

O conteúdo que era retratado nessas obras tratava de questões em torno da sociedade da época, suas problemáticas e tipos sociais, aliado ao sarcasmo, ironia e críticas, mas que buscava sempre agradar o público. Por mais que haja historiadores que defendem essa ideia de conteúdo nas comédias brasileiras, há aqueles que rebatem dizendo que o que era retratado nessas comédias nada tinha a ver com as questões da sociedade brasileira da época, mas sim com uma espetacularização de determinadas questões.

Um dos defensores dessa perspectiva é o crítico de teatro Décio de Almeida Prado (2003), que no texto *“Comédia de costumes e melodrama: algumas considerações e aproximações*” de Moira Junqueira Garcia, aparece sugerindo que nomear o gênero como comédia de costumes, neste momento, não está certo, pois, o que era retratado mais tinha a ver com a lógica de “Vaudeville” francês, do que realmente relatar as questões sociais e as críticas, que o próprio Martins Pena percursor do gênero no Brasil buscava implementar em suas dramaturgias, isso na perspectiva do Décio.

Considerando que em muitas das comédias escritas não continham críticas ou reflexões aprofundadas em relação às questões de uma sociedade ainda escravocrata, o efeito social que isso causava (e ainda causa), e todos os tipos sociais que existiam (não de forma estereotipada e servindo para reforçar perspectivas e imaginários das classes dominantes, mas de forma questionadora, reflexiva, crítica e até sarcástica) realmente é de se questionar a veracidade ao dizer que se tratava das realidades sociais da época, seus tipos, problemáticas e sarcasmos.

Retomando a ideia das pessoas brancas ocuparem a cena deixando para as pessoas negras papéis subalternos ou estereotipados quando existiam, a comédia de costumes exerce um grande papel nessa construção. Com a intenção de representar a sociedade da época e suas questões (coisa que já questionamos a veracidade acima), o que acontecia era que em muitas dramaturgias tinham a presença da família, família branca, suas questões, e em torno disso as personagens negras, que ocupavam papéis na maioria das vezes de empregados, ou “civis duvidosos”, que causaram os problemas e as inquietações. É válido considerar que até mesmo esses papéis ridicularizados dessas dramaturgias quando encarnados eram realizados por pessoas brancas, sendo a minoria representada por pessoas negras. Os “tipos sociais” foram ressaltados, e, na verdade, podemos dizer incitados!

No artigo *“O drama histórico do negro no Teatro Brasileiro e a luta antirracismo nas artes cênicas (1840-1950)”* o autor Gabriel dos Santos Rocha (2017) aponta a imagem veiculada das pessoas negras no teatro brasileiro deste

período, como uma forma de reforçar ideias e imaginários racistas sobre esse grupo. A figura da personagem negra continuamente estava relacionada a uma ideia de “escravo” e “serviçal”, Gabriel aponta essa ideia como um reforço onde a palavra “negro” e “escravo” era propagada como sinônimos, mesmo após a abolição.

Os tipos sociais propagados relacionava às pessoas negras sempre características pejorativas e tendenciosas, sendo personagens mentirosas, invejosas, passivas, subalternas, “malandras”, ou excessivamente sexuais, principalmente relacionado a mulheres negras, figura que muitas vezes era colocada como quem seduzia, induzia a traição ou roubava os maridos das mulheres brancas, sempre através da sexualidade.

Um exemplo dessa personagem construída, é a personagem Pedro em “O demônio familiar", peça do gênero comédia de costumes, escrita por José de Alencar, em 1857. A peça é desenvolvida a partir do desejo de um menino negro em se tornar cocheiro, sendo que é escravizado e servo de um homem branco. Para realizar sua vontade o menino tenta arranjar casamento aos membros da família que ele serve, porém, acabam acontecendo várias confusões de casais e ele acaba sendo o culpado de tudo.

Indiferente da peça, que particularmente eu acho de péssimo gosto de todas as formas possíveis, enredo, estrutura e desenvolvimento, o que me chama a atenção é que considerando a época em que foi escrita, e o tanto de conservadorismo e religiosidade que era propagado, isso não impediu o nome "Demônio familiar” ser direcionado a uma criança, muito pelo contrário, serviu para reforçar um estereótipo de relacionar a negritude ao “mal”, o contrário de deus, propagado desde o início da colonização, o que revela o reforço através do teatro, da dramaturgia em desumanizar pessoas negras, indiferente do gênero e idade.

No decorrer da narrativa essa criança é tratada (destratada) como um adulto, e é atribuído a ele adjetivos pejorativos, e tudo de ruim que acontece em torno das personagens é culpa dele. São reforçados estereótipos como vadiagem, mentira, egoísmo, e maldade. Vejamos algumas cenas breves e trechos a seguir:

Primeiro ato

CENA II

Eduardo, Carlotinha

Eduardo — Pedro!... Moleque!... O brejeiro anda passeando, naturalmente! Pedro!

Carlotinha (entrando) — O que quer, mano? Pedro saiu.

Eduardo — Onde foi?

Carlotinha — Não sei.

Eduardo — Por que o deixaste sair?

Carlotinha — Ora! Há quem possa com aquele seu moleque? É um azougue; nem à mamãe tem respeito.

Eduardo — Realmente é insuportável; já não o posso aturar.

CENA III

Os mesmos, Pedro

Pedro — Senhor chamou?

Eduardo — Onde andava?

Pedro — Fui ali na loja da esquina.

Eduardo — Fazer o quê? Quem lhe mandou lá?

Carlotinha — Foi vadiar; é só o que ele faz.

Pedro — Não, nhanhã; fui comprar soldadinho de chumbo.

Eduardo — Ah! O senhor ainda brinca com soldados de chumbo... Corra, vá chamar-me um tílburi na praça; já, de um pulo.

Pedro — Sim, senhor.

Trecho da **cena IV, primeiro ato**:

Carlotinha — É melhor que arrumes o quarto de teu senhor, vadio! (Carlotinha senta-se e lê)

Pedro — Isto é um instante! Mas nhanhã precisa casar! Com um moço rico como Sr. Alfredo, que ponha nhanhã mesmo no tom, fazendo figuração. Nhanhã há de ter uma casa grande, grande, com jardim na frente, moleque de gesso no telhado; quatro carros na cocheira; duas parelhas, e Pedro cocheiro de nhanhã.

Carlotinha — Mas tu não és meu, és de mano Eduardo.

Pedro — Não faz mal; nhanhã fica rica, compra Pedro; manda fazer para ele sobrecasaca preta à inglesa: bota de canhão até aqui (marca o joelho); chapéu de castor; tope de sinhá, tope azul no ombro. E Pedro só, trás, zaz, zaz! E moleque da rua dizendo "Eh! Cocheiro de sinhá D. Carlotinha!"

Carlotinha — Cuida no que tens que fazer, Pedro. Teu senhor não tarda.

Pedro — É já; não custa! Meio-dia, nhanhã vai passear na Rua do Ouvidor, no braço do marido. Chapeuzinho aqui na nuca, peitinho estufado, tundá arrastando só! Assim, moça bonita! Quebrando debaixo da seda, e a saia fazendo xô, xô, xô! Moço, rapaz deputado, tudo na casa do Desmarais de luneta no olho: "Oh! Que paixão!..." O outro já: "V.Ex.a passa bem?" E aquele homem que escreve no jornal tomando nota para meter nhanhã no folhetim.

Carlotinha — Oh! Meu Deus! Que moleque falador! Não te calarás? (Lê)

Pedro — Quando é de tarde, carro na porta; parelha de cavalos brancos, fogosos; Pedro na boléia, direitinho, chapéu de lado, só tenteando as rédeas. Nhanhã entra; vestido toma o carro todo, corpinho reclinado embalançando: "Botafogo!" Pedro puxou as rédeas; chicote estalou; tá, tá, tá; cavalo, toc, toc, toc; carro trrr!... Gente toda na janela perguntando: "Quem é? Quem é?" — "D. Carlotinha..." Bonito carro! Cocheiro bom!... E Pedro só deitando poeira nos olhos de boleeiro de aluguel.

Carlotinha — Ora, mano não vem! Disse que voltava já!

Pedro — De noite, baile de estrondo, como baile do Sr. Barão de Meriti; linha de carro na porta, até no fim da rua, e torce na outra; ministro, deputado, senador, homem do paço, só de farda bordada, com pão-de-rala no peito. Moça como formiga! Mas nhanhã pisa tudo; brilhante reluzindo na testa como faísca, leque abanando, vestido cheio de renda. Tudo caído só, com o olho de jacaré assim. E nhanhã sem fazer caso.

Carlotinha (rindo) — Onde é que tu aprendeste todas essas histórias, moleque? Estás adiantado!

Pedro — Pedro sabe tudo!... Daí a pouco, música vom, vom, vom, tra-ra-lá, tra-ra-láta; vem ministro, toma nhanhã para dançar contradança; e nhanhã só requebrando o corpo! (Arremeda a contradança)

Carlotinha — Ora, senhor! Já se viu que capetinha!

Trecho da **cena IV, segundo ato**

Pedro — Sinhá Henriqueta é pobre; pai anda muito por baixo; senhor casando com ela não arranja nada! Moça gasta muito; todo o dia vestido novo, camarote no teatro para ver aquela mulher que morre cantando, carro de aluguel na porta, vai passear na Rua do Ouvidor, quer comprar tudo que vê.

Eduardo — Ora, não sabia que tinha um moralista desta força em casa!

Pedro — Depois modista, costureira, homem da loja, cabeleireiro, cambista, cocheiro, ourives, tudo mandando a conta e senhor vexado: "Diz que não estou em casa", como faz aquele homem que mora defronte!

Eduardo — Então foi para que eu não casasse pobre que fizeste tudo isto? Que inventaste o recado que me deste em nome de Henriqueta?...

Pedro — Pedro tinha arranjado casamento bom; viúva rica, duzentos contos, quatro carros, duas parelhas, sala com tapete. Mas senhor estava enfeitiçado por sinhá Henriqueta e não queria saber de nada. Precisava trocar; Pedro trocou.

Eduardo — O que é que trocaste?

Pedro — Verso feio da viúva para sinhá Henriqueta; verso bonito de sinhá Henriqueta foi para a viúva.

Eduardo — De maneira que estou com um casamento arranjado com uma correspondência amorosa e poética; e tudo isto graças à tua habilidade?

Pedro — Negócio está pronto, sim senhor; é só querer. Pedro de vez em quando leva uma flor ou um verso que senhor deixa em cima da mesa. Já perguntou por que V.Mce. não vai visitar ela!

Eduardo (rindo-se) — Eis um corretor de casamentos, que seria um achado precioso para certos indivíduos do meu conhecimento! Vou tratar de vender-te a algum deles para que possas aproveitar o teu gênio industrioso.

Pedro — Oh! Não! Pedro quer servir a meu senhor! V.Mce. perdoa; foi para ver senhor rico!

Eduardo — E que lucras tu com isto! Sou tão pobre que te falte aquilo de que precisas? Não te trato mais como um amigo do que como um escravo?

Pedro — Oh! Trata muito bem, mas Pedro queria que senhor tivesse muito dinheiro e comprasse carro bem bonito para.

Eduardo — Para... Dize!

Pedro — Para Pedro ser cocheiro de senhor!

Eduardo — Então a razão única de tudo isto é o desejo que tens de ser cocheiro?

Pedro — Sim, senhor!

Eduardo (rindo-se) — Muito bem! Assim, pouco te importava que eu ficasse mal com uma pessoa que estimava; que me casasse com uma velha ridícula, contanto que governasses dois cavalos em um carro! Tens razão!... E eu ainda devo dar-me por muito feliz, que fosse esse o motivo que te obrigasse a trair a minha confiança.

Trecho da **cena XVII, terceiro ato**

Eduardo — Ah!... Escutem-me, senhores; depois me julgarão.. É a nossa sociedade brasileira a causa única de tudo quanto se acaba de passar.

Alfredo — Como?

Vasconcelos — Que quer dizer?

Azevedo — Tem razão, começo a entender!

Eduardo — Os antigos acreditavam que toda a casa era habitada por um demônio familiar, do qual dependia o sossego e á tranqüilidade das pessoas que nela viviam. Nós, os brasileiros, realizamos infelizmente esta crença; temos no nosso lar doméstico esse demônio familiar. Quantas vezes não partilha conosco as carícias de nossas mães, os folguedos de nossos irmãos e uma parte das atenções da família! Mas vem um dia, como hoje, em que ele na sua ignorância ou na sua malícia, perturba a paz doméstica; e faz do amor, da amizade, da reputação, de todos esses objetos santos, um jogo de criança. Este demônio familiar de nossas casas, que todos conhecemos, ei-lo.

Azevedo — É uma grande verdade.

Vasconcelos — Tem toda a razão; a ele é que ouvi!

Alfredo — Sim, não há dúvida.

Carlotinha — Eu adivinhava!...

D. Maria — Como? Foste tu?

Pedro — Pedro confessa, sim senhora.

D. Maria — Mas para quê?...

Pedro — Para desmanchar o casamento de Sr. Azevedo.

Azevedo — Que tal!

Vasconcelos — E para isso inventaste tudo o que me disseste?

Pedro — E o que disse a Sr. Azevedo. Nhanhá Carlotinha nunca se importou com ele.

Azevedo — Assim, a flor?...

Pedro — Mentira tudo. Alfredo — E a carta?

Pedro — Nhanhá mandava a sinhá Henriqueta.

Henriqueta — Então é esta!

Alfredo — Mas a sobrescrita?

Henriqueta — Uma brincadeira!

Alfredo — Perdão, D. Carlotinha!

Carlotinha — Não! O que eu sofri!...

Eduardo — Por que, minha irmã? Todos devemos perdoar-nos mutuamente; todos somos culpados por havermos acreditado ou consentido no fato primeiro, que é a causa de tudo isto. O único inocente é aquele que não tem imputação, e que fez apenas uma travessura de criança, levado pelo instinto da amizade. Eu o corrijo, fazendo do autômato um homem; restituo-o à sociedade, porém expulso-o do seio de minha família e fecho-lhe para sempre a porta de minha casa. (A Pedro) Toma: é a tua carta de liberdade, ela será a tua punição de hoje em diante, porque as tuas faltas recairão unicamente sobre ti; porque a moral e a lei te pedirão uma conta severa de tuas ações. Livre, sentirás a necessidade do trabalho honesto e apreciarás os nobres sentimentos que hoje não compreendes. (Pedro beija-lhe a mão)

D. Maria — Muito bem, meu filho! Adivinhaste o meu pensamento!

Azevedo — Mas agora, por simples curiosidade, diz-me, gamin, que interesse tinhas em desfazer o meu casamento?

Pedro — Sr. moço Eduardo gosta de sinhá Henriqueta!

Azevedo — Ah!... Bah!...

Eduardo — Sim, meu amigo. Eu amo Henriqueta e para mim esse casamento seria uma desgraça; para o senhor era uma pequena questão de gosto e para seu pai um compromisso de honra. Hoje mesmo pretendia solver essa obrigação. Aqui está uma ordem sobre o Souto; o Sr. Vasconcelos nada lhe deve.

Vasconcelos — Como? Fico então seu devedor?

Eduardo — Essa dívida é o dote de sua filha.

Henriqueta — Oh! Que nobre coração!

Eduardo — Quem mo deu?
Henriqueta — Sou eu que sinto orgulho em lhe pertencer, Eduardo.
D. Maria — Mas, meu filho, dispões assim da tua pequena fortuna. O que te resta?
Eduardo — Minha mãe, uma esposa e uma irmã. A pobreza, o trabalho e a felicidade.
Alfredo — Esqueceu um irmão, Eduardo.
Eduardo — Tem razão!
Azevedo — E um amigo quand même!
Eduardo — Obrigado!
Vasconcelos — A vista disto, D. Maria, vou tratar de pôr a Josefa nos cobres!
Azevedo — Decididamente volto a Paris, meus senhores!
Pedro — Pedro vai ser cocheiro em casa de Major!
Eduardo — E agora, meus amigos, façamos votos para que o demônio familiar das nossas casas desapareça um dia, deixando o nosso lar doméstico protegido por Deus e por esses anjos tutelares que, sob as formas de mães, de esposas e de irmãs, velarão sobre a felicidade de nossos filhos!...

A partir dessas cenas e trechos é possível delinear a forma como essa criança como única personagem negra da trama é tratada. Fica estabelecido a noção de senhores e servo, a quem ele devia obediência e fidelidade. O enredo é construído e as cenas se dão mostrando que Pedro é capaz de tudo para conseguir o que quer, ele mente e articula as situações para conseguir o que deseja, colocando um caráter maniqueísta que ele é mal, perante o desejo de amor das outras personagens que seria o “bem”.

Na última cena, a cena XVII, a personagem Eduardo aparece falando sobre a crença antiga de que em toda casa habitava um demônio familiar, e que os brasileiros realizavam essa crença abrigando esses demônios em suas casas, o que dá a entender é que esses seriam os escravizados que habitavam as casas das "famílias de bem”, famílias brancas, que na melhor das intenções abrigava. Relacionado a Pedro, Eduardo aparece “defendendo” a inocência do menino diabo, salientando que a melhor forma de solução para tudo que foi feito era dar a alforria para que o garoto ficasse responsável pelos seus próprios erros, e sua família livre e protegida definitivamente por Deus.

O texto sendo uma comédia de costumes introduz e reforça tipos, estereótipos raciais a partir de uma criança negra, fortifica a relação de senhores e servos, induz um pensamento maniqueísta sobre o que é o mal e o que é o bem, inclusive com símbolos sendo Pedro o demônio familiar, e Eduardo aquele que mesmo tendo toda a vida revirada “perdoa” o menino, lhe dá a alforria clamando a

Deus para livrar os familiares. A crítica social aparentemente se dá à questão financeira pelos casamentos, de maneira bem superficial quase inexistente, e ao Brasil por fazer o “povo de bem” ter que lidar com as “pessoas do mal”. Uma crítica verdadeira em relação às questões nacionais como os papéis sociais, as injustiças e a hipocrisia familiar, não existiu.

A comédia de costumes apareceu como um gênero teatral que favoreceu a entrada de pessoas brancas na cena e sua popularidade, trazendo suas questões, prioridades e ajudando na criação e fortificação de imaginários a partir das classes dominantes, que já queriam dominar a cena, exaltando os brancos e seus ideias, marginalizando negros e estereotipando-os.

1.3 Teatro de revista - Pela perspectiva preta

Além da comédia de costumes como um gênero que fortaleceu a estereotipação do que é ser negro e incentivou imaginários, outra proposta teatral que aparece no final do século XIX, seguindo para os primeiros anos do século XX, que contribui com as concepções brancas do que vem a ser a pessoa preta socialmente, é o Teatro de Revista.

Assim como na comédia de costumes se criaram tipos, o teatro de revista funciona em lógica parecida. É um gênero que busca satirizar e ironizar a sociedade através de seus hábitos comuns, familiares e a política, é projetado para cair no gosto popular através de suas peças divididas em quadros ao invés de cenas, sendo essas alegres, musicadas, com conteúdos de duplo sentido, misturando o fictício com temas da realidade nacional.

É importante considerar que esse teatro no tempo que estava em alta para além de mobilizar camadas diferentes da população, serviu para propagar e fortalecer ideais a partir dos tipos e de um ideal de cultura nacional que favorecia a ideia da miscigenação como forma de embranquecimento nacional.

Com a presença negra, num primeiro momento praticamente empurrada à cena, depois retirada para ocupar os principais papéis de destaque as pessoas

brancas, o teatro de revista acompanhou essa tendência, porém, há registro da participação de algumas artistas negras, essas quando se tratavam de mulheres serviam para atrair público, principalmente masculino.

> Nesse período imperioso do teatro de revista também se nota uma considerável presença de personagens negras. De acordo com Gomes (2003), a presença de artistas de ascendência negra em companhias de teatro de revista da época era bastante comum: havia belas e insinuantes dançarinas (as famosas “black girls”), que eram um atrativo à parte para a platéia masculina. (LIMA, 2010, p.32).

Eu particularmente nesta pesquisa, não considero como “retomada da cena” a participação negra no teatro de revistas, pois, por mais que voltassem a estar presente nos palcos de alguma forma, como aponta Evani Tavares Lima (2010) “É nesse movimentado e fértil ambiente que a presença negra se fará, mais uma vez, marcante", na minha concepção ainda era uma participação marcada pela lógica de objetificação e estereotipação, ainda pelo olhar, designação e desejo do branco.

> Eram as revistas que revelavam e ajudavam a construir nossa identidade cultural teatral, multifacetada e formada a partir de matrizes étnicas diversas, para a qual a população negra contribuía imensamente: inicialmente nas composições musicais, no fosso das orquestras e nos bastidores, e só quase quatro décadas após a abolição da escravatura (1888), subindo aos palcos para atuar e cantar – entrada cruelmente marcada por manifestações de desprezo, racismo declarado, na maioria das vezes em tom de “piada” como muito acontece até hoje. (THIRÉ, s.d).

Com esse gênero em alta e novamente se tendo algumas figuras negras na cena, existe registro de uma companhia formada somente por artistas (atores, atrizes e músicos) negros, a Companhia Negra de Revistas.

Após algumas experiências que havia tido internacionalmente, em Paris, o artista baiano João Cândido Ferreira, apelidado como De Chocolat, vendo artistas negros nos palcos (naquele momento havia internacionalmente um crescente

interesse pela arte de matriz africana), decide criar a companhia ao voltar para o Brasil.

> Quem renovou o gênero do teatro de revistas do Rio de Janeiro, foi o negro De Chocolat (João Candido Ferreira), baiano de Salvador, onde nasceu no dia 27 de dezembro de 1887. Seu primeiro nome artístico foi Jocanfer, assim se apresentava no início do século XX, nas casas de chope, cabarés e teatros de variedades. Era um cançonetista de repertório vasto e de muito talento cênico. Depois de firmar seu nome na vida artística do Rio de Janeiro, onde também fez dupla com a então célebre cantora espanhola Lilia Montez e o célebre boneco, ele fez tournée pela Argentina, Portugal, Espanha, França e outros países europeus. Foi em Paris que lhe batizaram de Monsieur De Chocolat, depois abreviado simplesmente para De Chocolat, como ficou conhecido para sempre. (COSTA, 2004, p.210).

A Companhia Negra de Revistas tem sua estreia em julho de 1926, com a revista intitulada “Tudo Preto” no Teatro Rialto, no Rio de Janeiro. A CNR, considerada a primeira companhia teatral afro-brasileira, tinha entre alguns de seus artistas Bonfílio de Oliveira, Sebastião Quirino, Pixinguinha, Jandira Aimoré, Rosa Megra, Osvaldo Viana, Dalva Espindola, Mingote, Djanira Flora, Miss Mons, Soledade Moreira, Guilherme Flores e Grande Otelo (Sebastião Bernardes de Souza Prata).

Para além do protagonismo negro em cena, a companhia implementava na realização da revista, músicas e danças inspiradas em elementos da cultura negra afro-brasileira e afro-americana. Por mais que as produções esbarram em estereótipos por ainda se tratar de um teatro de revista, e por conta da própria sociedade fortemente racista da época, havia uma busca por incentivo através das produções à identificação racial de uma forma não pejorativa, mas com um certo valor e gosto.

Foram gerados indícios de uma concepção teatral negra, renovando esteticamente o que poderia ser um teatro de revista a partir de uma elaboração e execução preta, porém, obviamente sua instauração, pensada e fundamentada a

partir da perspectiva negra sobre si, em relação a sua condição social, artística e cultural, não existiu naquele momento, pois nem tempo pra isso se teve, após um ano o grupo se dissolveu por dificuldades de sobrevivência causadas por questões financeiras, e a perseguição da classe artística, e social branca.

> A um passo de estrear internacionalmente, o racismo dos brancos de inúmeros setores da sociedade – escancarado ao longo de toda a sua existência – agiu para acabar com a companhia. (THIRÉ, s.d).

Propaganda da CNR no jornal de Niterói "O Fluminense"


COLYSEU

HOJE - Quarta-feira - HOJE

COMPANHIA NEGRA DE REVISTAS

A maior attracção theatral do anno no Rio dará apenas alguns espectaculos antes da sua ida para São Paulo

TUDO PRETO

A engraçadissima revista que fez rir o Rio em peso, quasi dois mezes a fio!

Direcção de Jayme Silva e De Chocolat

Os scenarios mais ricos — As toilettes mais luxuosas

30 black girls

ESPECTACULOS FAMILIARES

Localidades: Frizas e camarotes, 25$000; Poltronas, 4$000; cadeiras de 1ª, 3$000; cadeiras de 2ª, 2$000.

Frizas e poltronas numeradas á venda do meio dia em diante, na Leiteria Cordeiro, á rua da Conceição.

Fonte: "O Fluminense" newspaper, Niterói, n. 13328, page 2, in: Biblioteca Nacional (Brazil)

Propaganda da CNR no jornal carioca "Correio da manhã"



Fonte: Site Cabaré Incoerente

https://cabareincoerente.com/referencias/personalidades/brasil/companhia-negra-de-revistas/#jp-carousel-3528

Foto da Companhia Negra de Revistas

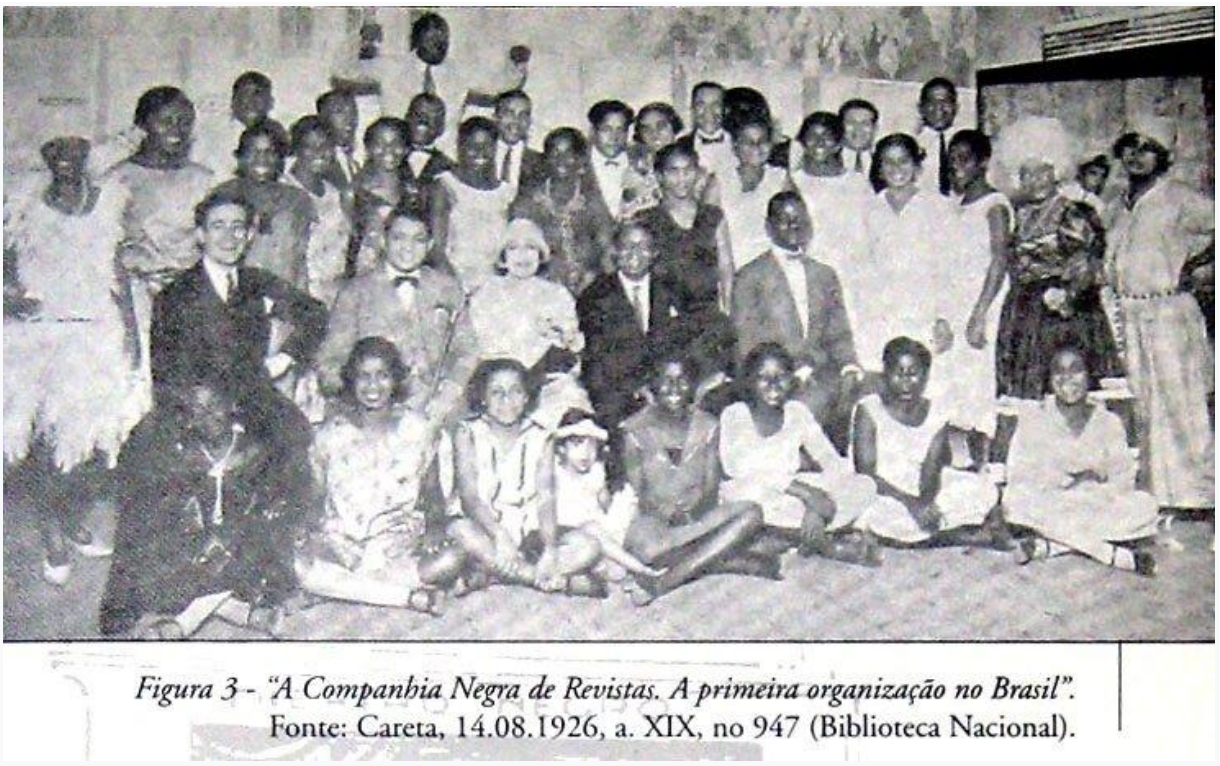


Figura 3 - "A Companhia Negra de Revistas. A primeira organização no Brasil".
Fonte: Careta, 14.08.1926, a. XIX, no 947 (Biblioteca Nacional).

Fonte: Cia Negra de Revistas – imagem do livro Corações de Chocolat. Careta, 14.08.1926, a.XIX, no 974 (Biblioteca Nacional)

1.4 Considerações do capítulo

Delineando a participação negra e as ausências na segunda metade do século XVIII, no decorrer do XIX, e nos primeiros anos do século XX, a partir das Casas de Ópera, mais especificamente a Casa de Ópera de Vila Rica, a Comédia de costumes e o Teatro de revista, consigo ressaltar meu pensamento de que a sociedade influencia muito o que se dará nas artes.

Gabriel dos Santos Rocha (2017) traz a reflexão que o racismo produz a sociedade, ao mesmo tempo, em que é por ela produzido, e que o Teatro é fruto de uma sociedade em seu tempo histórico. O Brasil como um país historicamente construído a partir de genocídios, discriminação e desigualdades sociais, desenha nesses séculos traçados nesse texto, uma sociedade que tem recusa por assumir-se racista, porém, em suas leis, organização e as ações efetivas, deixam esse fato

gritante, o teatro nacional é constituído como um reflexo disto, seja levando ao palco corpos marginalizados em períodos que esse lugar é mal visto, ou retirando dele, assim que a linguagem começa a se elevar socialmente, realocando em papéis secundários estereotipados, ou simplesmente retirando da cena, para reforçar as concepções brancas racistas de ideais e imaginários.

Quando as pessoas negras tentam retomar a cena de alguma forma (mesmo que falha por ainda ser em moldes extremamente impugnados por ideologias racistas), talvez na tentativa de uma releitura a partir do protagonismo de seus corpos, são perseguidos e desmembrados por forças veladas e diretas das classes sociais e artísticas brancas. O teatro do branco construiu, desconstruiu, quis reconstruir e depois desmembrar o teatro realizado por pessoas negras, o que não esperavam era que o desejo de retomada, agora totalmente em uma concepção negra pelo negro, ainda era vivo, por mais que tentassem apagar a primeira faísca, o fogo já se arrastava.

CAPÍTULO 2 - Quem é Abdias do Nascimento?

> Não tenho índole boa, não ando de cabeça baixa, só falo olhando nos olhos das pessoas, não acredito em inferno, não sou bom crioulo e, foi-não-foi, acabava por partir para a briga, na mão ou no verbo. (SEMOG, 2006, p.22).

Uma das primeiras figuras conhecidas por mim ao tentar aprender e me aprofundar na temática teatral negra, foi Abdias do Nascimento. Após conhecer alguns de seus feitos, sendo ele dramaturgo, artista visual, ator, diretor e pesquisador político-social, ainda estando na academia, sempre me questionei do porquê de nunca ter tido uma aula que estudasse sua influência e realizações pelo nosso teatro nacional. Nunca cheguei a perguntar para nenhum professor ou professora do porquê disso, pois, só de me questionar mentalmente, eu mesma já sabia a resposta.

Abdias do Nascimento foi uma figura excepcional para a construção de um teatro verdadeiramente nacional, e um Brasil que questionasse e evoluísse na sua trajetória rumo a uma equidade racial. Para além da construção e desenvolvimento de uma concepção artística negra nos palcos, a vida de Abdias foi marcada por uma intensa luta e resistência à cultura, resgate e desenvolvimento da identidade negra.

Neste capítulo nosso objetivo de pesquisa é desconstruir e reconstruir imaginários em torno da vida e militância de Abdias do Nascimento, entender como se desenvolveu desde a infância, socialmente, politicamente e artisticamente um dos principais criadores do Teatro Experimental do Negro.

2.1 Da infância a vida adulta: Traços que delineiam a vida

Abdias do nascimento



Fonte: Ricardo Stuckert/Agência Brasil



Georgina Ferreira e José Ferreira

Fonte: Acervo Família Nascimento

Eu, Lara Júlia, interlocutora desta pesquisa, filha de Zilda Maria Chaves Pita e Inácio Teixeira Neto, lembro-me que desde pequena minha mãe, nascida no interior de São Paulo, e meu pai, filho de um interiorano, me contavam que uma das principais informações para quem é do interior, é saber "De quem você é filho?". Hoje realizando esse estudo, relaciono essa pergunta comum de interior a importância de sabermos de onde viemos, para então compreendermos onde estamos, e para onde podemos ir.

Consigo traçar que para além de uma questão que não precisa necessariamente ser genética, o quão ancestral é saber de onde viemos, e como pode servir de forma resistente a um apagamento de nossas raízes, sejam elas quais forem. Não se trata de “Ser de boa família”, questão de status social, mas sim quem você reconhece ter traçado caminhos antes de você, para que seja possível trilhar a sua caminhada. Com esse pensamento considero que para falarmos sobre Abdias do Nascimento é válido contar de quem ele é filho, e como isso influenciou sua vivência e realizações nesse plano.

> Nasci no exílio. Meu exílio não começou em 1968 ou em 1964, nem em momento algum dos meus 92 anos de vida. Hoje, mais do que nunca,

> compreendo que nasci exilado, de pais que também nasceram no exílio, descendentes de gente africana trazida à força para as Américas. (NASCIMENTO, 2006, p.30).

Nascido no dia 14 de março de 1914, em Franca, interior de São Paulo, Abdias do Nascimento é um dos sete filhos de Georgina Ferreira do Nascimento (Dona Josina) e José Ferreira do Nascimento. Seus pais eram filhos de ex-escravizados, sendo sua mãe doceira, cozinheira e costureira, e seu pai sapateiro. A família estava presente como era possível estar na época. Sua infância, de acordo com as pesquisas realizadas por mim, foi uma infância criativamente movimentada, sendo a natureza uma das suas principais fontes de diversão.

Nos relatos sobre sua infância, e adolescência estavam presentes passagens onde ele explicava que sua família, mesmo sendo uma família grande e de pessoas negras, as condições por mais que não fossem as ideais e tivesse suas dificuldades, perante a de outras pessoas daquele contexto, conseguia ser um pouco melhor, o que fez com que ele conseguisse estudar minimamente, e a partir das opressões que sofria não ter que se submeter a todas as violências que aconteciam.

Em registros relacionados ao período escolar, Abdias relata alguns casos de discriminações que vivenciou, mas ressalta que sua mãe não deixava barato, sendo um dos episódios que mais marcaram sua infância um dia que viu sua mãe defender um menino negro que apanhava na rua de uma mulher branca, por alguma brincadeira de criança que não agradou à senhora. Ele relata ter visto sua mãe defender a criança com unhas e dentes, sendo que antes dela outras pessoas assistiram à violência, porém, ninguém fez nada vendo o menino ser espancado publicamente por um motivo banal. Naquele dia Nascimento diz que ao ter visto o gesto da mãe entendeu que sua luta iria além das questões individuais, e defender os seus seria um ato de amor e justiça.

Outro marco na infância e adolescência que soa relevante para conhecermos mais sobre os primeiros anos do criador do TEN, foram os dramas assistidos por ele no circo, e as peças escolares de final de ano.

No livro “Abdias Nascimento o griot e as muralhas”, ele conta passagens da sua infância onde relata as primeiras relações que teve com teatro, com a arte em si. Em sua cidade havia um circo onde o espetáculo se dividia em duas partes, o primeiro ato tendo números de palhaçaria, malabares e etc., sendo no segundo ato realizado um drama, ele conta que essa era sua parte preferida e sempre dava um jeito de assistir, e essas dramatizações inspiraram ele de uma forma que quando voltava para casa e em outros momentos, ensaiava declamar algumas falas.

Durante seus estudos, nas escolas onde estudou, sempre aconteciam peças de teatro no final do ano escolar, mas ele lembra nunca ter sido escalado para participar de nenhuma, disse que apenas eram convocadas crianças brancas.

Lendo sobre essas primeiras experiências dele com teatro, comecei a questionar e tentar recordar como aconteceram as minhas. O contexto histórico, social e político da minha infância e adolescência obviamente não era o mesmo de Abdias, além de ter nascido na capital de São Paulo, faço parte de outra geração, não se trata de uma comparação, mas um paralelo, uma análise.

Por mais que as circunstâncias da minha infância aparentemente em relação com a de Nascimento me fizessem ter mais facilidade em estabelecer contato com teatro, estabelecer uma real aproximação e relação não foi fácil. Lembro-me que meu primeiro contato foi assistindo peças na escola, e que as pessoas que realizavam as peças eram em sua maioria, brancas, ou eram encenadas histórias infantis que já existiam, como desenho e filmes, onde as personagens eram brancas. Diferentemente de Abdias, eu consegui participar das peças escolares, eu tentava me enfiar em tudo, mas hoje consigo analisar que mesmo sendo uma criança havia um preconceito velado a partir do não incentivo e da falta de narrativas outras, que de certa forma buscava afugentar o desejo da cena. Eu lembro que teve uma apresentação de maracatu na minha quarta série onde eu “encafifei” que eu seria a rainha, porque na minha cabeça não fazia sentido eu não ser, estudando todas as referências que tínhamos sobre, não fazia sentido ser uma menina branca sendo que eu estava ali e queria participar, hoje entendendo o porquê do não incentivo, e a relevância do maracatu enxergo a importância de ter insistido tanto.

Sendo de uma cidade do interior, Abdias conta que os pequenos contatos que teve com a arte foi esses teatros escolares do qual nunca fez parte, o circo que às vezes conseguia assistir, umas meninas que cantavam em um muro perto do trabalho de seu pai, que ele escondido assistia, e alguns festejos católicos do qual sua família participava, principalmente seu pai.

Em relação aos estudos ele conta ter sido muito motivado por sua mãe, conforme o que era possível naquela época para pessoas negras, mas seu pai já não via com tanto entusiasmo assim. Nascimento descreve que para seu pai, pessoas negras muito sabidas tinham tendência ao sofrimento, quase não arranjavam empregos, e poderiam terminar mortas.

Novamente fazendo um paralelo com a minha realidade, e reconhecendo a importância de existir Abdias e tantas outras inspirações negras que vieram abrindo caminhos, meus pais desde pequena até agora incentivaram meus estudos, mas sempre deixando nítido que para uma menina negra esses lugares nunca são fáceis, não sobre capacidade de estudo ou de desenvolvimento, mas sim pelo medo que outras pessoas, pessoas brancas, tem da minha presença e interesse, da presença e interesse de pessoas iguais a mim, nesses espaços.

Sempre deixaram nítido para mim que conhecimento é emancipação e que isso ninguém nunca poderia tirar de mim, e que essa emancipação mental, autonomia, esse interesse seria testado o tempo todo e eu seria sempre cobrada além do que outras pessoas, pessoas brancas. Meus passos devem ser certeiros e como uma flecha, destinados, pois, infelizmente em nossa sociedade, pessoas privilegiadas, indiferente da ideologia política, (esquerda, direita, tanto faz, na prática, que vemos quem é quem) não querem perder seus privilégios proporcionando realmente relações pautadas em uma equidade e inclusão.

Não acho que essas palavras mais “imperativas” ou até mais duras dos meus pais sejam para me desmotivar, mas sim talvez em um misto de Dona Josina e José Ferreira, me incentivar, porém, ao mesmo tempo, alertar sobre como ser uma pessoa preta, que deseja estudar, não é fácil. Não acredito que o pai de Abdias não

queria que o filho estudasse, se desenvolvesse, mas suponho que houvesse um medo, um medo que vinha de anos passados e do que era vivido naquela época, um medo pelo filho.

Abdias desde cedo nutriu gosto pelos estudos, após completar os ensinos básicos da época, fez um curso de economia, que fez com que ele almejasse empregos melhores, aliás, minimamente dignos, que não eram dados a pessoas negras. Em um dos capítulos do livro escrito por Éle Semog, com entrevistas de Abdias “Abdias Nascimento o griot e as muralhas”, ele descreve uma passagem de sua adolescência onde foi contratado para trabalhar em uma fazenda como tutor dos filhos do fazendeiro, mas em seu primeiro dia de trabalho vieram lhe buscar de carroça, sendo que ele iria à parte de trás de uma forma desconfortável e junto dos animais. Abdias ao se deparar com essa situação rejeita ir, abandonando o emprego no primeiro dia.

Esse relato me fez lembrar sobre a posição do pai de Abdias em relação aos estudos trazerem sofrimento e dificuldades para as pessoas negras. Os estudos de Abdias expandiram sua mente ao ponto dele conseguir enxergar naquela atitude o preconceito, e a desvalorização com que estava sendo tratado, porém, a recusa da violência trouxe o ônus de perder o emprego, essa situação revelou um lugar onde o oprimido que reconhece a situação de opressão e não cede a ela, perde para o opressor por estar socialmente em um “nível de poder social” inferior.

2.2 Dentre as faíscas de fogo: a vida segue ao propósito, caminhos que levam ao TEN

Já um pouco mais velho Abdias têm o desejo de sair do interior para ir para a Capital, São Paulo, sua família se vê apreensiva e levemente triste, mas isso não desfaz seu desejo e crença de que assim conseguiria uma vida melhor para todos. A possibilidade que surge é entrar para o exército, porém, como o mesmo tinha apenas 16 anos, aproveitando suas qualidades de estudo que o favorecia, ele decide forjar seus documentos, e em 1930 consegue entrar no exército, colocando

suas fichas na carreira militar, porém, essa é marcada por altos e baixos a partir de sua inserção cada vez mais forte em questões identitárias e políticas.

Desde criança lidando com situações que ressoavam sua vivência como um menino negro, era presente em seu cotidiano a urgência em desenvolver seus estudos, que lhe aproximava das questões raciais e sociais; estando no exército essa relação não se dissolveu, ele ainda era um homem negro. Lidou com preconceitos raciais e dificuldades constantes para além da sua pele, na época se relacionou com movimentos sociais ligados à ideologia comunista, chegando a distribuir jornais com essa temática no quartel, mesmo sendo proibido e correndo risco de punições.

Com a notícia de que sua mãe estava muito doente, pouco tempo após entrar no exército, ele chega a fugir um dia para ir visitá-la, chegando lá ele se depara com a morte da mãe.

Ele descreve que sua mãe morreu nova, de tanto trabalhar para garantir o mínimo de dignidade para sua família; sua avó paterna mais próxima da velhice enlouqueceu por conta de todos os abusos que sofreu por ser escravizada. Não era só por ele que ele continuaria. A morte da mãe de Abdias me fez refletir em como nossos ancestrais mortos e vivos dão o máximo para construirmos nossos sonhos. Não quero ser romântica, nem romantizar todas as relações ancestrais, até por que sei que não funciona assim, nem todos nossos ancestrais vivos e mortos necessariamente nos representam, mas olhando para a mãe dele, e considerando aqueles que nutrimos carinho e o máximo respeito, por elas e eles, consequentemente por nós, vale nutrir e realizar nossos sonhos e ambições, que de nada são fúteis, mas sim arrebatadores e longínquos.

Quando volta para o quartel ao descobrirem o que ele havia feito, ele é chamado pelo capitão, e ao se deparar com ele enxerga um homem negro alto, um dos poucos homens negros que já tinha visto no exército, esse poderia ter lhe expulsado, prendido, pois, fugir rendia uma punição grave, mas Abdias apenas é transferido para outro batalhão.

Após a revolução de 1932, ainda no exército, ele decide se aliar à Frente Negra Brasileira, uma das primeiras organizações nacionais do século XX, que exigia igualdade de direitos e a inserção social das pessoas negras, na sociedade brasileira. Essa organização desenvolvia palestras, seminários, cursos de alfabetização, entre outras atividades políticas, culturais e educacionais, todas voltadas à temática racial.

Ainda em 1932, em São Paulo, Abdias depois de uma ocasião de racismo vivenciada em um clube, se envolve em uma confusão onde acaba batendo em um homem, que depois descobre ser delegado, ele é preso junto a um amigo, ambos apanharam muito, e são desligados do exército. A partir disso sempre era perseguido e preso em São Paulo, o que fez ele abandonar a carreira militar e ir para o Rio de Janeiro. Sua carreira militar acabou por conta de racismo, abusos e perseguição.

Nos anos seguintes, estando no Rio de Janeiro, porém, em condições bem desfavoráveis já que não conseguia emprego e conhecia pouquíssimas pessoas, quase ninguém, ele se envolve com o movimento Integralista, movimento caracterizado pelo seu caráter conservador, católico, de extrema-direita, nacionalista e fascista.

No livro “Abdias Nascimento o griot e as muralhas” escrito por Éle Semog, Abdias relata que naquele momento ele não compreendia que a maioria das causas defendidas pelo Integralismo poderiam conter tendências fascistas, disfarçadas de um nacionalismo que era rico em fascismo, falando sobre essa sua época vivida, ele diz que se aprofundou nessa causa em um momento de vulnerabilidade, onde já não estava mais no exército, estava no Rio de Janeiro, sem condições mínimas para existência, sem sua mãe, que já havia falecido, sem seu pai, família, e amigos. Viu naquele momento uma chance de continuar pulsando na luta por algo, porém, quando entende que o Integralismo em nada se interessa por questões raciais, e começam a existir fissuras nos discursos, se desliga do movimento.

Em um momento de suspensão dos últimos feitos em sua carreira e militância, Abdias tem uma aproximação com a cultura e religião afro-brasileira,

começa a frequentar terreiros ao se mudar para Duque de Caxias, onde conhece Solano Trindade, um artista fundamental para a construção de uma concepção negra artística nacional.

Se reencontrando na militância novamente, agora com a perspectiva de estar mais ligado cultural e espiritualmente com os seus, Abdias aliado de outras figuras negras importantes se envolve em outras empreitadas de cunho social e racial, e acaba conhecendo através de conhecidos os artistas argentinos, que eram jornalistas, escritores e estudiosos, Efraín Tomás Bó, Godofredo Tito Iommi e Raul Young, e o brasileiro Napoleão Lopes Filho, rendendo a partir desse encontro a “Santa Hermandad Orquídea”, um coletivo que tinha como ideia principal viver da poesia, literatura e mais nada.

Os participantes do grupo ofereciam palestras nas áreas que cada um estudava e outros conteúdos ligados à literatura, para conseguirem se manter e continuar seus estudos enquanto espalhavam seus conhecimentos e sua arte por onde fosse possível. Sobreviveram daquilo que queriam fazer, viveram da sua arte, poesia e estudos, que servia também a sociedade em si, em troca conseguiam algum dinheiro, e até viajar pelo mundo. Estiveram na Amazônia, Peru, Andes, sendo Lima, capital do Peru, um divisor de águas para Abdias, e para essa pesquisa.

Em Lima, capital do Peru, Abdias tem a vivência de ir assistir à peça teatral chamada “O Imperador Jones” de Eugene O'Neill, onde o ator que faz a personagem principal é um homem branco pintado de negro. Essa situação desperta vários pensamentos em Nascimento, que começa a relembrar sua trajetória com teatro e, porque aquilo lhe incomodou tanto, por que existindo atores negros, pessoas negras que poderiam fazer aquele papel, aquele homem branco deveria pintar seu rosto de negro para interpretar o Imperador? Onde estava o negro no teatro? Onde estava o negro no teatro, no Brasil?

Em passagens da sua infância Abdias chega a pontuar momentos em que gostaria de ter feito teatro na sua escola, mas nunca era escolhido, com essa passagem vivida em Lima, começa a ressoar em sua cabeça porque nunca havia

ido ao teatro (fora os dramas que havia ido em sua infância, no circo), mesmo após adulto, o que o teatro representava para ele?

> Então percebi: meu Deus, como é que eu nunca fui ao teatro lá no Brasil? Por quê? Como pode acontecer isso comigo? A resposta veio rápida e crua, seca e sem delongas, pois estava escondida na minha própria memória. Durante todo o meu tempo de escola, no primário e no ginasial, o teatro sempre existiu como atividade lúdica, principalmente nas datas mais celebradas, mas eu jamais fui escolhido ou indicado para representar nada; aquilo era mais que uma exclusão, era como se eu não existisse. Lembro que eu decorava e ensaiava diversas poesias, mas nunca era indicado. Na ingenuidade da infância, não percebia que aquela gente arrancava pedaços da minha sensibilidade, da minha inocência, como se assim abortasse qualquer destino possível que a arte oferece a todos os homens, como prova da grandiosidade da sua própria natureza. (NASCIMENTO, 2006, p.108).

Uma parte daquela criança havia sido roubada, não foi estimulada, e ao se deparar com aquele espetáculo, naquela circunstância, após ter vivido tudo que viveu, reacendeu uma chama que o mesmo diz ser o que ele precisava:

> Então me veio tudo na cabeça. Foi uma espécie de viagem retrospectiva a todas as coisas que já me tinham acontecido. Fiquei emocionado, com os olhos marejados; e ali mesmo, no teatro, antes que a peça “O Imperador Jones” terminasse, a chama mais nova de um fogo anunciador se acendia dentro de mim. De forma límpida e definitiva, eu decidi ali mesmo: vou para o Brasil e vou fazer teatro negro. E mais, vou começar com essa peça. (NASCIMENTO, 2006, p.108).

Essa fala ressoa na minha mente sugerindo como nós, pessoas marginalizadas, potentes, avassaladoras, não nos abatemos (não sempre) e submetemos aos algozes, ao desespero branco em soterrar nossas potências. Essas mazelas são revertidas, nem que seja pelo ódio (que também alimenta), nos levando a transformação e a superação. Transmutação da dor, pela raiva e pelo ódio, que não deixa de ser amor quando aposta na certeza da vitória, seja pela

insistência, sagacidade, junto a proteção ancestral. O alimento às vezes terá de ser farinha com ódio.

Abdias sai da apresentação, destinado a construir um Teatro Negro, e em solo nacional, com isso depois de algum tempo volta para o Brasil, não mais com a “Santa Hermandad Orquidea”, mas com as faíscas necessárias para construção do que veio representar marcos históricos no nosso teatro nacional.

2.3 A retomada da cena: Da injustiça a insurgência teatral

Com sua volta ao Brasil, ao chegar em solos nacionais, Abdias do Nascimento é surpreendido com sua prisão em São Paulo. Durante o período que estava fora foi condenado à revelia por conta das questões que teve com o exército.

Encaminhado para a penitenciária de São Paulo, ficou preso por alguns anos, saindo apenas em 1944. No período em que estava encarcerado a sua ideia de formar um Teatro Negro não foi esquecida, muito pelo contrário, naquele momento foi reformulada, e no contexto em que estava vivendo favoreceu a criação do Teatro do Sentenciado.

Inflamado pela experiência em Lima, pelos estudos e análises em relação ao teatro, mesmo em contexto de cárcere Abdias decide propor uma iniciativa que envolvia a potencialidade do teatro, aliada a insurgência teatral que poderia vir dos encarcerados; o Teatro do Sentenciado se baseava na ideia de que essas pessoas que estavam presas seriam as responsáveis pela escrita das peças, atuação, vestuário e o que mais fosse necessário para a encenação acontecer, sendo Abdias responsável pela direção dos espetáculos. A estreia reuniu na plateia cerca de 800 homens, encarcerados, carcereiros, e outros trabalhadores do presídio.

> Nós construímos o palco, fazíamos o vestuário. Éramos só homens e fazíamos as vestimentas de mulheres, tinha até uma Carmem Miranda, que também fazia o Lampião. Eu ficava sozinho com aqueles criminosos mais perigosos, ensaiando, quando ninguém andava sozinho, cada

> prisioneiro tinha um guarda atrás. No dia da estreia, todos os presos saíram com os seus próprios banquinhos da cela, pois eram celas individuais. O banquinho é uma arma, todo mundo tinha pavor do preso com alguma coisa, e aquele corredor encheu com oitocentos prisioneiros, todos para ver o espetáculo. E foi uma coisa extraordinária a receptividade, a reação dos presos, todos ali sentadinhos assistindo ao teatro…. (NASCIMENTO, 2006, p.117).

A direção da penitenciária favoreceu a empreitada de Nascimento, porém, se não fosse sua gana em enxergar naquela situação uma possibilidade de feito artístico, social, e de alguma forma revolucionar o teatro nacional, seu desejo desde que chegou ao Brasil, provavelmente essa experiência não teria acontecido.

Ele retorna com desejo em seu peito de motivar, renovar, e ressignificar a presença negra no teatro nacional, mas é impedido sendo preso de forma arbitrária, esse acontecimento poderia soterrar uma ideia que estava surgindo, mas não, deu origem a outra tão importante quanto. Ele enxergou naquelas pessoas a potência que o teatro estava precisando, e considerando a presença racial nos presídios, não deixou de trabalhar com pessoas racializadas. Introduziu o teatro na prisão realizando um movimento artístico social voltado a pessoas que estão ali muitas vezes esquecidas e marginalizadas socialmente, pois, assim a sociedade em si não tem que refletir o que leva determinados grupos a cometer crimes, assim consequentemente não tendo que analisar o comportamento da nossa sociedade como um todo.

Abdias é liberado do cárcere quando o Supremo Tribunal Federal não encontra nenhum motivo para sua prisão em uma penitenciária comum, como foi julgado em um tribunal militar, por pendências militares, ele não poderia ter sido preso em uma penitenciária civil. Ele foi preso injustamente, porém, só foi atestada a decisão arbitrária depois de um bom tempo que já estava preso. Não houve uma reparação.

> O Supremo Tribunal Federal mandou que me tirassem da cadeia e acabou a história. Eu não era criminoso coisa nenhuma. Mas acontece que, até chegarem a essa decisão, eu fiquei lá, preso, quase três anos. (NASCIMENTO, 2006, p.118).

Fora da prisão e com algum tempo passado, Nascimento decide ir para o Rio de Janeiro, onde lá reúne um grupo de pessoas, potenciais artistas, dentre elas e eles, Aguinaldo de Oliveira Camargo, amigo que conheceu anos anteriores em atividades de militância, Sebastião Rodrigues Alves, Wilson Tibério, José Herbel, Teodorico dos Santos, Arinda Serafim, Ruth de Souza, Marina Gonçalves (essas três na época trabalhavam como “empregadas domésticas”), Claudiano Filho, Oscar Araújo, José da Silva, Antonieta, Antonio Barbosa, Natalino Dionísio, e outras pessoas que foram responsáveis por esse pontapé inicial, que viria a ser o Teatro Experimental do Negro.

CAPÍTULO 3 - Para além de si, eu te apresento o TEN: O Teatro experimental do negro como potência na luta identitária de reconhecimento e exaltação da identidade negra.

3.1 Criação - Trabalho de base

> Aquilo a que o professor Abdias do Nascimento se propunha não era encenar autos natalinos iguais aos que os negros promoviam no século XVI, e que passavam por autos portugueses e franceses da Idade Média. Não era encenar peças folclóricas como congadas, taieiras ou o bumba-meu-boi, com grande influência negra, identificada nos personagens engraçados, que originaram os negrinhos das comédias de costume. Não se tratava de dar continuidade a uma tradição teatral vigente nos séculos XVIII e XIX, quando havia no país muitas companhias com um elenco formado predominantemente por negros e mulatos, escravos e libertos, que representavam personagens brancas com o rosto e mãos pintadas - porque, na época, o ofício de ator estava num dos mais baixos níveis na sociedade. Também não se tratava de seguir a dramaturgia do início do século XX, quando o teatro brasileiro se revigora, não só como espetáculo, mas sobretudo como fonte de renda e expressão cultural da elite, e o negro saiu de cena, dando lugar ao branco e ficando com um espaço secundário, como negrinho exótico e cômico, de fala estridente, animalesco, naquela anti-estética preconceituosa e alienante. (SEMOG, 2006, p.130)

A criação do Teatro Experimental do Negro, fundado em 13 de outubro de 1944, se da, a partir do desejo e necessidade que Abdias do Nascimento sente em propor a presença de atrizes e atores negros na cena, de uma forma que não seja as que haviam sido realizadas até então. A presença das pessoas negras no teatro nacional era marcada por uma relação conflituosa em estar, não estar, e serem realocadas cenicamente a partir de um olhar teatral branco, ocupando narrativas tendenciosas, papéis secundários, estereotipados, sexualizados e marginalizados, que somente favorecem a política social racista vigente, que se fantasiava com o mito da democracia racial.

Até então, na dramaturgia e encenação nacional as personagens pretas atendiam ao lugar das personagens burlescas, malandros, “mulheres fáceis” ou extremamente sexuais, quando não, eram empregadas domésticas, serviçais, personagens “emburrecidas”, que naturalmente nutriam uma má índole ou apenas eram boêmios preguiçosos.

Com a criação do TEN a pessoa negra é o foco, a construção dos imaginários estigmatizados e preconceituosos criados pelos brancos, dá lugar para uma análise atenciosa e interessada na vida dessas pessoas, recuperando e recriando sua cultura, sua beleza, sua dignidade, possibilitando outros imaginários que favoreça seu enaltecimento como cidadã.

> O TEN não apenas incluiu os negros como protagonistas nos palcos, como também ampliou as possibilidades dos atores trabalharem sua dramaticidade, para além dos limitados papéis que até então eram reservados a eles. [...] O grupo de Abdias Nascimento se dedicou a incluir o negro enquanto narrador e sujeito de seu próprio enredo, seja nos palcos ou nos estudos sobre o negro, se opondo aos ‘lugares comuns’ reservados aos afrobrasileiros na dramaturgia e na produção intelectual daquela época que os tinham como coadjuvantes de pouca importância. (ROCHA, 2017, p.49 e 50).

O TEN surge com o ímpeto de ressignificar uma vivência racista tida em um espetáculo de teatro em Lima, onde a personagem seria uma pessoa negra, mas um ator branco pintado de negro está no palco, entretanto, além disso, conectando suas vivências desde a infância, habitando um corpo negro, sendo participante ativo da militância, Abdias assim como os outros participantes, cada um com sua vivência e pessoalidade, entende que a tarefa do TEN vai para além da questão representativa das pessoas negras na arte, no teatro, é necessário buscar e nutrir um resgate social, cultural e identitário.

> O Teatro Experimental do Negro não é, apesar do nome, apenas uma entidade com objetivos artísticos. A necessidade da fundação deste movimento foi inspirada pelo imperativo da organização social da gente de cor, tendo em vista a elevação de seu nível cultural e seus valores individuais. Entretanto, o espírito associativo não é algo inato. Ou melhor,

> ainda, o espírito associativo é atributo da massa esclarecida e de elevado padrão cultural. Daí ser quase impossível, como se pode depreender da observação da vida brasileira, associar homens e mulheres em função, apenas, de objetivos sociais. (ROCHA, 2017, p.51).

3.2 O TEN e sua função pedagógica - cursos e outras atividades

Entendendo essa criação com potencial expandido de atuação na retomada de pessoas negras sobre sua própria cultura, narrativa, e imaginário, o TEN começa a propor diversas atividades para obter aproximação e estabelecer contato com mais pessoas negras, fora as que já estavam no grupo. Começam a fazer parte do grupo e de suas atividades “empregadas domésticas”, operários, pessoas advindas das favelas, funcionários públicos, pessoas da classe trabalhadora que tinham interesse nas atividades, principalmente o interesse em aprender a ler e escrever.

Antes de começarem os trabalhos voltados à atuação, a tudo que fosse necessário para a encenação de uma peça, entendido o objetivo do TEN e o contexto dessas pessoas que estavam participando, foi considerado coletivamente como ponto importante de início, a alfabetização dessas pessoas pretas. Como propor teatro de antemão sem que estas saibam ler, escrever, discutir, aprender conteúdos que fortaleçam a consciência da sua existência social? O trabalho pedagógico entrou como um dos pilares da criação do Teatro Experimental do Negro. Além do curso de alfabetização foram proporcionados outros cursos e atividades voltadas a iniciação cultural, iniciação artística, dramatização, e palestras com assuntos pertinentes às questões raciais, e outras questões que permeiam o aprendizado.

> Cerca de seiscentas pessoas, entre homens e mulheres, se inscreveram no curso de alfabetização do TEN, a cargo do escritor Ironides Rodrigues, estudante de direito dotado de um conhecimento cultural extraordinário. Outro curso básico, de iniciação à cultura geral, era lecionado por Aguinaldo Camargo, personalidade e intelecto ímpar no meio cultural da comunidade negra. Enquanto as primeiras noções de teatro e interpretação ficavam a meu cargo, o TEN abriu o debate dos temas que interessavam ao grupo, convidando vários palestrantes, entre os quais a professora Maria Yeda Leite, o professor Rex Crawford, adido cultural da Embaixada dos Estados

> Unidos, o poeta José Francisco Coelho, o escritor Raimundo Souza Dantas, o professor José Carlos Lisboa. (NASCIMENTO, 2004, p.211).

Outro exemplo de curso que o TEN chegou a oferecer, e este estando diretamente relacionado ao teatro, foi o curso de Introdução ao Teatro Negro e às Artes Negras. Essa iniciativa tinha como foco um processo de formação mais amplo ao nível teórico e prático, com formadores facilitadores que entendessem bastante sobre os conteúdos propostos. O curso teve duração de 18 dias, com um tema por encontro, que abarcava tudo que fosse necessário para a realização de espetáculos, texto, cenário, figurino, e ainda assim relacionando a temática negra.

> Articulando conteúdos, teóricos e práticos, o curso apresentava o seguinte programa: Estética Negra (Flexa Ribeiro); Temática negra, (Adonias Filho); Cinema Negro (Nelson Pereira dos Santos); Escultura africana (Thian Bodiel); Folclore, música e dança como fundamento teatral (Edison Carneiro); Arte negra (Roberto Teixeira Leite); Do humorismo como fator de integração social (Grande Otelo); Poesia negra (Thiers Martins Moreira); Dramaturgia negra (Augusto Boal); Possibilidades da arte negra na cenografia e no figurino (Fernando Pamplona); Implicações sociológicas do teatro negro (Florestan Fernandes); Inspiração e semelhanças do teatro africano e negro-brasileiro (Raimundo Souza Dantas); Expressividade da máscara, do gesto e da voz do intérprete negro (José Carlos Lisboa); Sobre Otelo de Shakespeare (Bárbara Heliodora); Significado do despertar da África no mundo moderno (Tristão de Ataíde). (LIMA, 2004, p.122).

O sociólogo, político, autor, Guerreiro Ramos também teve uma contribuição em relação à proposição de cursos e vivências aos participantes do TEN. Algumas de suas propostas foram a Grupoterapia e o Sociodrama, apontado pela pesquisadora Evani Tavares Lima, através de conceitos do próprio guerreiro Ramos, como:

> Grupoterapia, segundo Ramos (2003) é “a cultura da espontaneidade, um processo sociológico de purgação e conservas culturais” (RAMOS, 2003, 64). E, sociodrama é “um método de eliminação de preconceitos ou de estereotipias que objetiva libertar a consciência do indivíduo da pressão social”. (LIMA, 2010, p.123 apud ramos,2003, p.64).

Através de seminários e práticas dirigidas por ele, era desenvolvida a formação dos atores, enquanto as problemáticas raciais e sociais da comunidade negra também eram refletidas e discutidas.

Para participar do TEN, dos cursos de alfabetização, dos cursos voltados às artes, das conversas, seminários, entre outras atividades, não era necessário comprovar um talento específico, bastava querer participar.

> O elenco do Teatro Experimental do Negro tinha entre suas aspirações: aprender a ler, inteirar-se sobre questões da negritude, atuar politicamente na comunidade, entre outras. A razão para essa diversidade está na própria constituição da organização, seus cursos de Alfabetização e Iniciação Cultural, por exemplo. Segundo Nascimento (1998), a chamada para composição dos primeiros elencos foi feita “para quem quisesse fazer teatro”. (LIMA, 2004, p.132).

O Teatro Experimental do Negro tinha a finalidade de ser uma contraproposta a presença negra até então no teatro brasileiro, além disso, tinha seu compromisso político e social que era tão forte quanto a ideia teatral. O nome experimental já poderia sugerir, que o que se buscava ali era ter um espaço criativo de experimento social, político, cênico, onde a sociedade civil negra, amadores, artistas, pudessem compreender e desenvolver sua identidade social, enquanto desenvolvessem também seu lado culturalmente, e cênico.

> (...) embora a tendência natural dos outros grupos fosse de se tornarem companhias profissionais, esse não foi o nosso caso. (...) Sempre atuamos como escola, como espaço de experimentação estética. Não era um experimento para ver se o sujeito tinha vocação pra ator; nós queríamos era mexer com a concepção de teatro, de dramaturgia (LIMA, 2010, p.134).

Logo, sendo uma proposta inovadora naquele momento, voltada para um público que representava boa parte da sociedade, mas não era considerado, a

valorização e inovação proposta pelo TEN, sem muitos empecilhos, com mais motivos agregadores, atraiu participantes.

3.3 Caminhos para uma estreia

Passado um tempo de estudos, haviam artistas que já estavam mais preparados e familiarizados com a atmosfera cênica, com isso se faz possível começar a se trabalhar no espetáculo de estreia do TEN. Em 8 de maio de 1945, no Teatro Municipal, estreia “O Imperador Jones” de Eugene O’Neill, com tradução de Ricardo Werneck de Aguiar e direção de Abdias do Nascimento.

A ideia da construção do TEN de cara não foi bem recebida, muitas pessoas não acreditavam que aquilo daria certo, mas fato era que ter uma estreia no Teatro Municipal, naquela época (e ainda hoje) não é para qualquer um, ainda mais com um texto estrangeiro, que teve seus direitos autorais cedidos ao grupo pelo próprio autor, Eugene O’Neill, que cedeu esse texto, e outros que houvessem questões em torno da personagem negra, e problemáticas raciais.

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

Conseguir o Teatro Municipal exigiu de Abdias audácia, astúcia e resistência. Em um evento onde muitos representantes do teatro nacional promoveram uma conversa direta com Getúlio Vargas, pedindo proteção e leis especiais ao teatro, Abdias relata que por algum motivo, talvez por ser jovem e o único negro nesta conversa, recebeu uma atenção muito especial do presidente da época, que queria saber sobre suas ideias e o que viria a ser aquele “Teatro negro” que ele estava propondo. Aproveitando o interesse de Getúlio pelo assunto, Nascimento conta sobre sua empreitada, mas o presidente logo lhe provoca induzindo ele a dizer mais concretamente o que buscava com o projeto, Abdias vê naquele momento uma possibilidade de conseguir realizar a sua estreia, e não em qualquer lugar, mas no Teatro Municipal. Getúlio aprova a ideia, e já daquela conversa a estreia tem data e local, porém, com o que não se contava era a vitória dos Aliados sobre a Alemanha Nazista, na Segunda Guerra Mundial, bem no dia da estreia.

O mundo e o Brasil estava em festa com está vitória, e várias pessoas da elite queriam o Teatro Municipal para festejar, porém, Abdias se colocou irredutível em sua data de estreia, aquelas pessoas teriam que comemorar naquele teatro, assistindo um teatro negro em cena, se quisessem estar ali. Essa atitude não foi bem vista pela elite, pois, se negros no Teatro Municipal já incomodava, imagina num dia tão importante mundialmente historicamente. A história teve um marco duplamente, o nazismo havia sido aparentemente vencido, e pessoas negras, a partir das suas próprias concepções retomavam os palcos, de onde jamais deveriam ter saído.

3.4 Daí em diante

Após a estreia do TEN, houveram muitas críticas positivas e negativas em torno do que havia sido encenado. O grupo não tinha condições financeiras para cenários luxuosos, mal tinham dinheiro para o básico, então o que estava em cena foi o melhor possível diante das condições do coletivo, o que não deixou de ser impecável, assim como a atuação que não ficou para trás, mundo pelo contrário, foi um ponto alto da noite.

> A peça, basicamente, tem dois cenários. O principal é uma grande floresta onde o imperador Jones foge da rebelião que abrem contra ele. Enrico Bianco conseguiu a coisa mais linda, talvez, que o teatro brasileiro já viu, que foi uma floresta feita com pequenas peças de morim. Com uns pedaços de pau, armou uma floresta lá dentro que ficou uma beleza. Ele fez um trabalho genial, e foi aquele cenário que deixou todo mundo embasbacado, sem saber que era feito só de luz e daquelas porcariazinhas daqueles paninhos. Mas ele trabalhou tão bem com as luzes que foi uma beleza. (SEMOG, 2006, p.134)

Crítica de A. Accioly Netto (1966, p.57) no livro “Teatro Experimental do Negro - Testemunhos”, sobre a estreia do Teatro Experimental do Negro, no Teatro Municipal com “O Imperador Jones”:

> Malgrado todas as dificuldades, o pano de veludo levantou-se apenas com trinta minutos de atraso, embora estivesse a majestosa sala dourada quase vazia. E o primeiro ato do “Imperador Jones" foi iniciado para poucos assistentes, em maioria sem confiança no espetáculo, como eu julgando que um punhado de artistas desconhecidos não conseguisse levar avante, a contento, o grande drama de Eugene O’Neill. Mas estava em cena um ator magro e pequenino que desde o primeiro instante agigantou-se. Procurei seu nome no programa e li: Aguinaldo de Camargo. O ambiente tornou-se tenso de expectativas. Veio o segundo ato, terrível ato que poucos intérpretes conseguem vencer. Ato solitário, onde o Imperador Jones, monarca de mentira, fraudulento, foge dentro da floresta, perseguido de morte, e atormentado pelos seus crimes passados. Naquela noite, além dos tantãs soturnos, que vibram sem cessar, outros rumores tornavam a tarefa de Aguinaldo de Camargo quase sôbre-humana. Eram os estouros das bombas que arrebentavam, de contínuo,, na Avenida Rio Branco, e as vozes do povo, que chegavam até o interior do teatro. Mas a tudo venceu o talento do pequeno e magro ator. E a magia de sua assombrosa atuação, conseguiu tudo dominar, prendendo à sua personalidade, a atenção de todos nós, num triunfo espetacular que poucos, embora, tiveram o prazer de constatar.
>
> Foi uma noite realmente grandiosa. Na rua o povo celebrava alegremente a queda do nazismo racista que desejava escravizar o mundo e, dentro do Municipal, suntuoso e enfático, um grupo de negros, no palco, demonstrava

> insofismàvelmente, pela própria inteligência, que não existem raças superiores, pelo sangue ou pela côr, com direitos de sobrepujar outras, para escravizá-las, como tentaram inutilmente Hitler e seus sequazes.

A partir do primeiro espetáculo estreado durante os próximos anos vieram outras produções artísticas do grupo, dentre elas “Todos os filhos de Deus têm asas” de Eugene O’Neill, no teatro Fênix; “O filho pródigo”, de Lúcio Cardoso, no teatro Ginástico; “Aruanda”, de Joaquim Ribeiro; uma cena de “Calígula”, de Albert Camus; “Rapsódia negra”, de Abdias do Nascimento, no teatro Recreio; e “Sortilégio: Mistério Negro”[1] também de Nascimento, que apesar de ter sido escrito em 1951, só foi encenada em 1957.

Houveram outras produções do TEN para além das artísticas, como congressos, palestras e concursos de beleza. Algumas dessas produções foram; a Convenção Nacional do Negro, em 1945; o I Concurso Rainha das Mulatas, em 1947; o I Concurso Boneca de Piche, em 1948; o II Concurso Rainha das Mulatas, em 1948; a primeira edição do Jornal Quilombo, em 1948; a fundação do Instituto Nacional do Negro, em 1949, sendo esse um departamento do TEN voltado a estudos e pesquisas; o 1º Congresso do Negro Brasileiro, em 1950; o Departamento Feminino do TEN, em 1950; o Conselho nacional de Mulheres Negras, em 1950; o Festival O’Neill, em 1954; o concurso Cristo de Cor, em 1955; a Semana de Estudos sobre Relações de Raça, em 1955; o lançamento da antologia, Dramas para negros e prólogos para brancos, em 1961; o Concurso de Introdução ao teatro negro e às artes negras, em 1964; o lançamento do livro TEN - Testemunhos, em 1966; e algumas exposições, e lançamentos de livros que marcaram o ano de 1968.

3.5 Um aparente fim, gerando novos recomeços

> Sem preconceitos, sem estigmas, misturados e em fusão nos cadinhos de todos os sangues, estamos construindo a nacionalidade e afirmando a raça de amanhã. Falar em defender teatro de negros entre nós, é o mesmo que estimular o esporte dos negros, quando os quadros das nossas olimpíadas, mesmo no estrangeiro, mistura todos, acabar criando escolas e

[1] O texto da peça se encontra nos anexos da pesquisa.

> universidades dos negros, os regimentos de negros e assim por diante. E no caso em apreço, a criação artificial do teatro que se propaga é tanto mais lamentável quanto é certo que a distinção estabelecida iria viver, aliás, falsamente, nas esferas sugestivas e impressionantes do teatro, que só deve ser um reflexo da vida dos nossos costumes, tendências, sentimentos e paixões. (O Globo - Ecos e Comentários - 17/10/1944 apud PONGETTI, 1966, p.11)

No período que o Teatro Experimental do Negro existiu ele se manteve ativo assim como pode, além das críticas pejorativas, das acusações que o grupo recebia sobre ser segregacionista e racista, desde a sua criação o coletivo enfrentou problemas financeiros para manter sua existência, não haviam patrocínios e o dinheiro praticamente não entrava, com o passar dos anos foram vivenciados altos e baixos que esbarram em 1968, onde começa a existir uma alta na repressão causada pela Ditadura Militar, fazendo com que Abdias do Nascimento tenha que se exilar do Brasil por ter seu nome vinculado a vários inquéritos militares, colocando em risco sua integridade física.

O Teatro Experimental do Negro em data e dados históricos aparece tendo acabado em 1968 com o exílio de Abdias, porém, eu particularmente acredito que com ele fora levada as experiências e conceitos de um Teatro Negro, não se encerrando em nosso país, mas se alastrando, subvertendo as fronteiras levando essas vivências para outro lugar. No Brasil ficaram as faíscas que jamais se apagaram desde sua volta de Lima, proporcionando outra possibilidade de imaginário para as pessoas negras, outras crenças, faíscas de uma exigência por inserção, identidade, autoestima, e finalmente uma retomada digna a partir de uma concepção negra do que é ser negro na cena, e no país.

A contribuição de Abdias do Nascimento, de cada participante do TEN, de cada trabalhador que enxergou na iniciativa uma possibilidade de se alfabetizar, de se legitimar, de buscar se humanizar entendendo sua posição social, suas possibilidades culturais, conseguindo construir uma identidade negra orgulhosa e latente, pulsa até hoje em nosso Teatro Negro, que continua, em nosso teatro, que a cada dia lutamos mais para retomar e não retroceder, uma tarefa árdua e difícil, além de constante.



Fonte: Elenco da peça ‘O Filho Pródigo’, de Lúcio Cardoso. Da esquerda para a direita: Roney da Silva (Moab), Ruth de Souza (Aíla), Abdias Nascimento (Pai), José Maria Monteiro (Assur), Aguinaldo Camargo (Manassés) e Marina Gonçalves (Selene). Rio, Teatro Ginástico, 1947. foto: José Medeiros/Cedoc-Funarte



Fonte: Arinda Serafim, Marina Gonçalves e Abdias do Nascimento, na peça 'O Imperador Jones', Rio de Janeiro, Teatro Municipal, 1945. foto: José Medeiros/Acervo Ipeafro



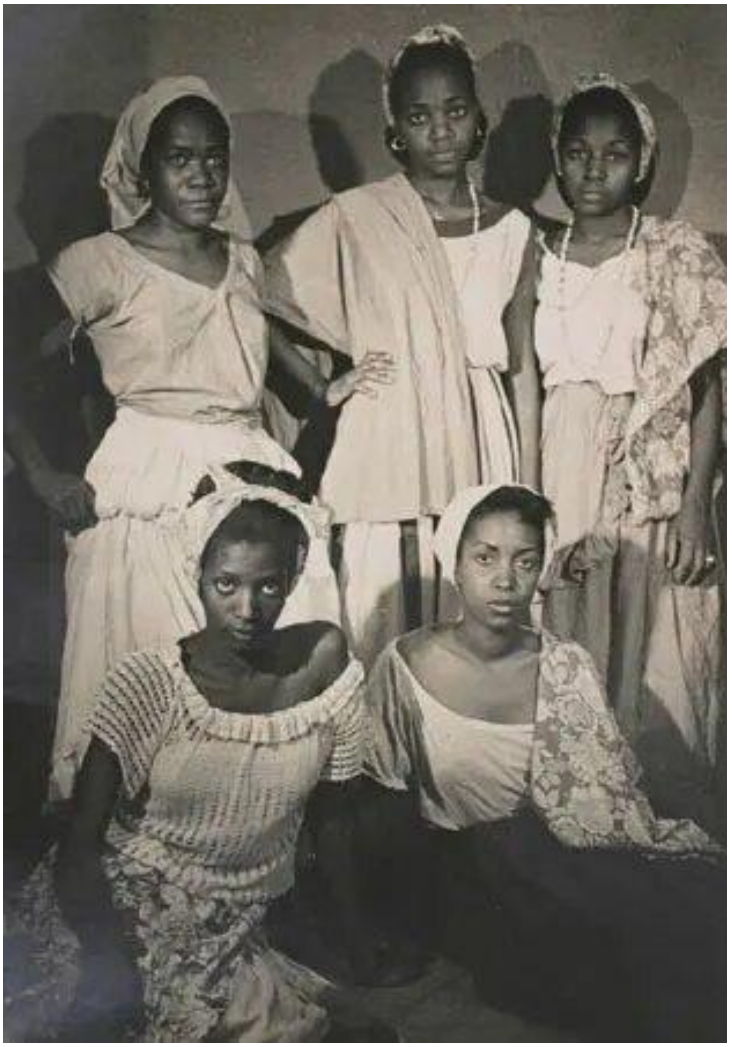
Fonte: Abdias Nascimento (Emmanuel) e Léa Garcia (Ifigênia) na peça Sortilégio: Mistério Negro, de A. N., Rio de Janeiro, Teatro Municipal, 1957. foto: Acervo Ipeafro



Fonte: Ruth de Souza e Abdias do Nascimento. 'Todos os Filhos de Deus Têm Asas', Teatro Fênix, Rio de Janeiro, 1946. foto: Cedoc-Funarte



Fonte: Ironides Rodrigues ministra aula de alfabetização para jovens e adultos inscritos no Teatro Experimental do Negro. Rio de Janeiro, 1945. foto: José Medeiros/Acervo Ipeafro



Fonte: Grupo de Mulheres do Teatro Experimental do Negro, 1946 | Reprodução



Fonte: Teatro Experimental do Negro. Fotografia do Fundo Correio da Manhã, sob a guarda do Arquivo Nacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A negação do Brasil: Desde a contribuição negra na construção deste país, a contribuição no teatro.

> A natureza do debate sobre a mestiçagem no Brasil, apesar de conviver permanentemente com ambigüidades e contradições, sofreu poucas mudanças no decorrer dos últimos cem anos. Embora no período final da escravidão o mestiço fosse visto como uma degeneração racial, a miscigenação já aparece no discurso dos abolicionistas como solução para evitar a polarização de raças no país. Mas será nos anos 30 que o conceito sofrerá uma inversão positiva nas mãos de uma intelligentsia brasileira que procurou criar uma imagem autóctone do país, através da afirmação do nativo, do caboclo e do mestiço, em reação diante dos processos agudos de europeização, que tinha no velho continente o paradigma para a compreensão da cultura do novo mundo. (ARAÚJO, 2007, p.982).

A história da construção do Brasil em si já é uma marca problemática, um território que é colocado como “descoberto” por fulano, colonizado por ciclano, sendo totalmente desconsiderado quem já habitava aqui, é de se esperar que nossas referências como nação, como povo, seja às avessas, confusas.

O Brasil não foi descoberto, a colonização foi um processo de muita dor, morte e violência, a ideia de miscigenação não é tão colorida e “viva” como buscam defender até hoje.

Não quero salientar a versão pessimista de que o Brasil é um território amaldiçoado, desgraçado e sei lá mais o que, pois, nessa ideia já existe muito preconceito e racismo, sendo que jamais ao considerarem a praga ela vem do norte, vem dos descobridores, dos colonizadores, não, colocam na conta daqueles que sofreram e sofrem muito. Sim, o Brasil é um país historicamente sofredor, porém, não pelo povo que foi trazido a força para cá, ou por aqueles que foram mortos e explorados, sendo que já estavam aqui, é um sofrimento causado por aqueles que ostentam títulos de países de primeiro mundo, e ainda conseguem chorar a morte em rede nacional de uma rainha escravocrata.

Subvertendo as tragédias e não com aquela glamourização do sofrimento, ou aquelas músicas como “We are the champions”, mas com muita garra, suor, e sonhos longínquos por dias melhores para os seus, meus ancestrais, os antepassados de boa parte da população brasileira, que ainda se nomeia parda, construíram esse país, e ainda não são considerados, muito menos condecorados por isso, seus descendentes ainda sofrem financeiramente, culturalmente e socialmente, dia a dia.

Pessoas escravizadas ergueram esse país, pessoas racializadas, indígenas, pessoas negras, PESSOAS que dificilmente são consideradas pessoas, pessoas que deveriam ter garantia de exercer o mesmo direito de outras pessoas, que elas sim são consideradas pessoas, brancas.

A ideia de uma coexistência igualitária racial desconsidera a disparidade de oportunidades e direitos, que são reservados para uma parcela da população e para outras não. Existe uma fetichização em encher a boca dizendo existirem direitos iguais, quando existem provas seguras sobre o contrário.

Como um fator que salienta a não equiparação racial de direitos no Brasil, em 1850 é promulgada a Lei n.º 601/1850, “Lei de terras”, criada duas semanas após a lei nº 581, Lei Eusébio de Queirós, que proibia o tráfico de escravizados em solo nacional. Com a lei nº 581 sendo vista como um indício do que poderia estar por vir, a abolição, se mexem os pauzinhos para que mesmo podendo acontecer a abolição de pessoas negras, essas alforriadas, não tivessem como adquirir terras, com a lei de terras se instaurou o direito à propriedade através da concessão ou compra, o que anteriormente até 1822 só seria possível a partir da concessão do rei de Portugal.

Considerando que o tráfico não era possível, e com os escravizados que haviam aqui, enxergando uma futura abolição, começa a se desenhar outra possibilidade de mão de obra, agora assalariada, mas ainda assim mão de obra barata; começam a desenhar acordos com países estrangeiros.

> Ocupar estrategicamente os vazios demográficos era um dos maiores objetivos ao se atrair imigrantes colonos desde o início do século XIX. (DEZEM, s.d, p.3)

O processo de imigração dos séculos XIX e XX, favoreceu a vinda de imigrantes para cá com o intuito de não haver terras para escravizados, mão de obra barata, e ainda o "ônus", de acordo com aqueles que eram a favor da escravização e até abolicionistas, de clarear o Brasil.

> O mais importante defensor da imigração como fator constitutivo de uma "raça brasileira" foi Silvio Romero (1851-1914). Republicano e antiescravocrata, ele notabilizou-se como crítico e historiador literário. Romero preocupa-se em relacionar fatores físicos e populacionais do País ao desenvolvimento da cultura. Segundo ele, no Brasil, desde o período colonial, se formou uma mestiçagem original. Este seria um fator decisivo para a superação de nosso atraso, através da futura constituição de uma "raça" brasileira, com supremacia branca. Daí a necessidade da imigração europeia. Vamos às suas palavras, em 1885, na introdução do livro Contos populares do Brasil (1885):
>
> *"Das três raças que constituíram a atual população brasileira a que um rastro mais profundo deixou foi por certo a branca segue-se a negra e depois a indígena. À medida, porém, que a ação direta das duas últimas tende a diminuir, com o internamento do selvagem e a extinção do tráfico de negros, a influência europeia tende a crescer com a imigração e pela natural tendência de prevalecer o mais forte e o mais hábil. O mestiço é a condição dessa vitória do branco, fortificando-lhe o sangue para habilitá-lo aos rigores do clima".*
>
> (MARINGONI, 2011, grifo do autor)

O Brasil queria clarear sua população, pois, por conta da escravização muitas pessoas negras vieram para cá, fora os nativos indígenas que já estavam aqui. Os governantes do país queriam favorecer a vinda de imigrantes europeus, porém, visando mais ainda o capital, acabaram fazendo outros acordos, como a vinda dos japoneses.

Essa vinda de imigrantes seria favorecida, propondo interação entre países, trabalhos assalariados, e pedaços de terras. Agora eu me questiono, que igualdade de oportunidades e direitos existiu, onde os historicamente traficados, explorados em solo nacional ao receberem a “alforria” não recebem emprego, nem terra alguma, pelo contrário, buscam evitar, marginalizando e afastando esse povo para os morros, enquanto a imigração é favorecida como salvação, trazendo europeus, japoneses, etc.

Em momento algum quero romantizar essas imigrações, até porque acredito que de imigrantes para imigrantes também tiveram diferenciações, apenas estou trazendo a reflexão de como na construção desse país, etnicamente existiram aqueles que foram mais favorecidos em relação a outros. Terra delimita sobrevivência, quem teve chances e quem não teve, a quem nosso país deve desde o início? A quem nosso país se vangloria e serve?

Para mim entre varias injustiças étnicas existentes, uma que consigo identificar, que instiga a diferenciação com que o Brasil trata as etnias que lhe compõe é o bairro da Liberdade, situado na cidade de São Paulo, sendo até nome de estação de metrô, hoje em dia Japão - Liberdade, esse bairro que é nacionalmente conhecido como o reduto da cultura oriental, foi construído em cima de cemitérios negros, era um bairro negro que carrega em sua história, dor, sofrimento e LIBERDADE, mas decidiram soterrar novamente uma história de um povo em prol de outro, afinal a missão é clarear o Brasil.

> O bairro da Liberdade, na cidade de São Paulo, foi o primeiro habitado por pessoas negras nos séculos 18 e 19, quando alguns escravizados começavam a conseguir a alforria e se estabelecer no local que ficava às margens daquela vila que é hoje a metrópole paulistana. Por lá, também ficavam o Pelourinho e o Largo da Forca, onde eram torturados e executados, respectivamente, os escravizados que cometiam atos considerados criminosos por seus senhores. Os negros mortos na forca ou em outros espaços eram destinados ao Cemitério dos Aflitos, que funcionou de 1775 a 1858 na região. Naquele momento, as pessoas brancas eram enterradas em igrejas.

> Todos esses marcos foram apagados. Com exceção da Capela dos Aflitos, construída em 1779. Ela foi rodeada de edificações e resiste em um bairro conhecido pela cultura japonesa, que instalou um totem de arquitetura oriental quase em cima de sua construção. A capela pegou fogo na década de 1990, teve uma reforma, mas não é restaurada desde então, apesar de ser tombada pelo patrimônio público municipal e estadual.
>
> (...) A Capela dos Aflitos, localizada na Rua dos Aflitos, 70, também ajuda a contar a história que dá nome ao bairro. É lá que está enterrado Francisco José Chagas, o Chaguinhas, cabo negro que integrava um destacamento do Exército chamado Batalhão dos Caçadores e foi um dos líderes da revolta por não receber salários equivalentes a dos militares portugueses. No dia 20 de setembro de 1821, ele foi enforcado no largo, com uma multidão de plateia, como era de costume. Uma espécie de exemplo para que outros não voltassem a cometer os mesmos crimes.
>
> Algo inesperado aconteceu. A corda que mataria Chaguinhas arrebentou provocando os presentes a clamarem por sua absolvição. A história conta que isso repetiu-se três vezes. Até que na última as pessoas começaram a gritar “liberdade” em coro. Chaguinhas não foi perdoado e teria morrido a pauladas. Mas a partir dali, o Largo da Forca, passou a ser conhecido como Liberdade.
>
> (...) Os japoneses só chegaram à Liberdade no século 20. São Paulo crescia e o bairro passava por um processo de gentrificação, que expulsou seus primeiros moradores negros para outros mais distantes do centro. Hoje, o distrito tem muitos moradores vindos da China e da Coreia. Na praça principal do bairro, que ganhou em 2018 o adendo de “Liberdade-Japão”, assim como a estação de metrô da Linha 1-Azul passou a chamar-se "Japão-Liberdade", não há estátua de Chaguinhas ou referências à memória da presença negra. Um apagamento histórico que o movimento negro tenta corrigir. (DIAS, 2020).

Os Italianos têm a Mooca, o Bixiga, Japoneses a Liberdade, e o povo preto, cadê ele na cidade de São Paulo? Um dos principais pólos de exploração. Ocupam espaços somente embaixo da terra? Quais são as homenagens e reparação histórica ao povo preto e povos originários no Brasil?

Diante desses meus incômodos e questionamentos em relação à pessoa negra na história do Brasil, e as contradições em relação a sua participação e o não reconhecimento, orientei meu olhar e minha pesquisa, realizando o desejo de

mapear e trazer hipóteses sobre a existência de pessoas negras na construção do nosso teatro brasileiro, onde estavam essas pessoas e como se deu essa participação durante o século XVIII, XIX, e XX. Busquei indícios nesses períodos da hipótese que pessoas negras desde o início participaram da construção de um teatro brasileiro, contradizendo muito sobre o que ouvi na universidade e em outras instituições culturais que frequentei, onde em pouquíssimos momentos tive contato com essa participação, e quando tive era ressaltado um viés ridicularizado, inferior, e secundário.

Assim como na fundação deste país, onde pessoas negras tiveram participação ativa e fundamental, aconteceu na construção de um teatro brasileiro, porém, considerando os períodos históricos nesta pesquisa citados até a criação do Teatro Experimental do Negro, por mais que existissem essas presenças, nem sempre foram de forma digna, pois se esbarrava no preconceito racial e social, o próprio TEN mesmo sendo referência de uma tentativa bem sucedida teve inúmeras interferências que foram decisivas.

Quando não era interessante estar em cena o povo preto estava lá, pintado de branco, pois, mesmo os atores embaixo da pintura sendo negros, não se trataria sobre eles, a narrativa referenciada era a branca burguesa europeia, até verem no teatro, nos palcos, uma forma de status social, não cabendo mais pretos em cena, sendo incitada a participação de atores brancos para alavancar a cultura nacional, mostrando para países europeus que o Brasil se desenvolvida também, copiando eles.

Com a narrativa branca e atores brancos, restava às pessoas negras o que viesse, o que sobrasse daquele teatro branco, não que antes dos brancos tomarem o teatro nacional definitivamente para si, as pessoas negras tivessem alguma autonomia, estavam ali colocados, pois ninguém mais queria. Me vem na cabeça a ideia que a existência, neste caso desta pesquisa, de um Teatro negro nesses períodos citados, a partir da Companhia Negra de Revistas, depois o Teatro Experimental do Negro, existiu como uma resposta a um teatro nitidamente branco.

O Teatro branco ditou o que era teatro, quem estaria na cena, quem sairia dela, e buscou suprimir qualquer existência de um Teatro negro, pois, assim como na construção da sociedade brasileira preconceituosa e racista, que se diz miscigenada e democrática, assumir a existência de um teatro de negros seria evidenciar que por algum motivo o teatro não estava representando e incluindo esse povo, logo se não fosse possível suprimir, a estratégia é deslegitimar e reverter o racismo, que vem exatamente dessa cena que foi desenhada pelo branco.

Analisando agora, em um contexto atual onde o Teatro negro está mais consolidado, e está até sendo repensado em relação ao seu compromisso com a militância ou não, a Companhia Negra de Revistas que carrega em sua existência questões que dificultam enxergar uma real quebra de paradigma para artistas negros, subvertendo a estereotipação e sexualização, a meu ver deve ser reconhecida como uma tentativa de inserção e reconhecimento de artistas negros, e uma tentativa de contra cultura em relação a hegemônica nacional, quando se propôs trabalhar seu repertório através da dança, músicas, ritmos da cultura afro-brasileira e afro-americana. É inegável o reconhecimento e a coragem de De Chocolat, em considerar um teatro, um grupo artístico composto majoritariamente por artistas negros, enxergando essa necessidade pela ausência de pessoas negras na cena.

Abdias do Nascimento é estudado e citado aqui, como outro indício de faíscas para a existência de um teatro negro, pois, mesmo tendo a experiência da Companhia Negra de Revistas, essa não conseguiu e talvez nem fosse destinada a desenvolver para além de uma concepção artística verdadeiramente negra, um compromisso com a militância racial e social, como era a vontade de Nascimento.

Dediquei e achei muito importante dedicar um capítulo inteiro desta pesquisa para ele, pois, normalmente na faculdade para estudarmos o método, a criação, estudamos antes o autor, o inventor, porém, durante a faculdade mal conheci e estudei teatro com, e por pessoas negras, muito menos o TEN, quiçá conhecer sobre quem foi um dos seus principais fundadores.

Achei importante antes de entrar no que seria uma retomada da cena, destrinchar a caminhada de Abdias do Nascimento, humanizar, reconhecer uma historicidade, raízes de uma pessoa negra que leva a algo maior, pois, as raízes de pessoas negras são apagadas diariamente em relação à funções, então ao invés de só citar um nome, quis conhecer, reconhecer e compartilhar um pouco sobre essa pessoa.

Assumo que assim como fiz com Abdias, gostaria de ter feito com outros participantes fundamentais para a existência desse grandioso grupo que foi o Teatro Experimental do Negro, assim como gostaria de ter destrinchado sobre cada figura negra citada nessa pesquisa, pois, sei que cada uma teve uma importância única para o desenvolvimento de uma outra perspectiva negra no teatro e a nível social, desde as primeiras que estavam em cena, até as que retomaram os palcos. Acredito que ainda haverá tempo, tempo de qualidade para desvelar mais sobre essas figuras importantíssimas em outras pesquisas, nesta deixarei documentado no histórico de trabalhos de conclusão de curso, da Unesp, minha pesquisa sobre a participação negra na construção do Teatro brasileiro.

Desde pequena (sinto que já falei “desde pequena” muitas vezes, mas vai fazer sentido) fui ensinada que de nada serve um estudo, uma ação, onde a finalidade seja apenas para benefício próprio, servir só a mim. Na minha casa mesmo, núcleo fixo familiar, às vezes sinto que temos mais facilidade em lidar com questões para além de nós, do que entre nós.

Nas minhas orientações a minha orientadora, e outros participantes dessa orientação coletiva, me instigaram a trazer o tema para mais perto de mim, me relacionar mais com cada assunto levantado, confesso que de início foi difícil, recebi como um desafio e aproximei, me humanizar na tentativa de humanizar esse outro lado da história também, realizei um sonho e espero realmente ter realizado a provocação que me coloquei lá em 2018 de pesquisar, questionar e salientar a hipótese da nossa total existência e participação fundamental na construção do teatro nacional. Hoje já sinto ser possível questionar um Teatro negro, não sendo apenas (não que seja menos importante) militância, mas muitas possibilidades, amores, abstrações, vivências humanas, o que for da nossa vontade!

"A cor de um indivíduo nunca é simplesmente uma cor, mas um enunciado repleto de conotações e interpretações articuladas socialmente"
(MARTINS, 1995, p.35).

Em uma conversa com a multiartista Michelle Mattiuzzi, "Musa Mattiuzzi", lembro que pensei o que seria a ação, a relação mais radical para uma pessoa negra, e lembro que conclui (até então), que é o conforto, a felicidade naquilo que nós nos enxergarmos felizes, e minha radicalidade (hoje) está completa (por enquanto) aqui!

REFERÊNCIAS

ALMA PRETA. **Marco da história negra no Bairro da Liberdade, Capela dos Aflitos faz 241 à espera de reforma e memorial.** 29 jun. 2020. Disponível em: https://almapreta.com/sessao/cotidiano/marco-da-historia-negra-no-bairro-da-liberdade-capela-dos-aflitos-faz-241-a-espera-de-reforma-e-memorial.Acesso em 8 jan. 2023.

ARAÚJO, Joel Zito. O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 16(3): 424, p.979-985, set-dez, 2008.

BOCCIA, A.M.M; MALERBI, E.M. O Contrabando de escravos para São Paulo. **Revista de História**, São Paulo, v.56, n.112, p.321-379, out-dez,1977.

CANTALICE, Tiago. **Teatro Experimental do Negro (TEN)**. 14 jan. 2016. Disponível em: https://www.palmares.gov.br/?p=40416. Acesso em 8 jan. 2023.

COSTA, Haroldo. O negro nas artes cênicas.*In:* MUNANGA, Kabengele. **O negro na sociedade brasileira**: Resistência, participação, contribuição. Brasília: Cnpq, 2004.

DEZEM, Rogério. Um exemplo singular de política imigratória: subsídios para compreender o processo de formação dos núcleos pioneiros de colonização japonesa no estado de São Paulo (1910-1930). **Projeto integrado - Arquivo público do Estado e Universidade de São Paulo.** p. 1-16, s.d.

EDITORES DA ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Teatro Experimental do Negro (TEN)**. 29 jul. 2022. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399330/teatro-experimental-do-negro-ten. Acesso em 8 jan. 2023.

GARCIA, Moira Junqueira. Comédia de costumes e melodrama: algumas considerações e aproximações. **Cadernos Letra e Ato**, Campinas, ano 3, nº 3, p. 13-26, Campinas, 2013.

GOMES, Joceline. **O Brasil é racista e posso provar**. 7 nov. 2018. Disponível em: https://favelapotente.wordpress.com/2018/11/07/o-brasil-e-racista-e-posso-provar/ .Acesso em 8 jan. 2023.

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**./ Evani Tavares Lima. - Campinas, SP: [s.n.], 2010.

MARINGONI, Gilberto. **O destino dos negros após a Abolição**. 29 dez. 2011. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&id=2673%3Acatid%3D28 .Acesso em 8 jan. 2023.

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

MAYOR, Mariana. Escravidão como parte da cena: a presença de atores e atrizes negros e mestiços na Casa da Ópera de Vila Rica no final do século XVIII. Congresso **"Staging Slavery around 1800: Performances of Slavery and Race from 1 an International Perspective",** na Universidade de Gent, Bélgica, p.1-12, setembro, 2019.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados** 18 (50), p. 209-224, 2004.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **Abdias Nascimento, a luta política.** 1.ed. São Paulo: Perspectiva, 2021.

PAIVA, S. C. **Viva o Rebolado! Vida e Morte do Teatro de Revista Brasileiro,** Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991.

POLLO, Luiza. **Como a divisão de terras de 1850 perpetua a desigualdade racial no Brasil**. 19 jul. 2020. Disponível em: https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2020/07/18/como-a-divisao-de-terras-desde-1850-perpetua-desigualdade-racial-no-brasil.htm.Acesso em 8 jan. 2023.

PONGETTI, Henrique; OLIVEIRA, Franklin de; JORDÃO, Vera Pacheco. et al. **Teatro Experimental do Negro:** Testemunhos. Rio de Janeiro: GRD, 1966.

ROCHA, Gabriel dos Santos. O Drama Histórico do Negro no Teatro Brasileiro e a Luta Antirracismo nas artes cenicas (1840 - 1950)**. Sankofa. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana**, p.40-55, dezembro/2017.

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

SILVA-NETO, Francisco Rodrigues. Políticas de incentivo para a inserção de imigrantes japoneses no estado do Pará (Brasil) no final da década de 20. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**, p.1-11, julho/2011.

THIRÉ, Juliana. **Companhia Negra de Revistas.** s.d. Disponível em: https://cabareincoerente.com/referencias/personalidades/brasil/companhia-negra-de-revistas/.Acesso em 8 jan. 2023.

TRINDADE, Hélgio. **INTEGRALISMO**. 2009. Disponível em: https://www18.fgv.br//cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/integralismo. Acesso em 8 jan. 2023.

WESTIN, Ricardo. **Há 170 anos, Lei de Terras oficializou opção do Brasil pelos latifúndios**. 14 setembro. 2020. Disponível em: https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/ha-170-anos-lei-de-terras-desprezou-camponeses-e-oficializou-apoio-do-brasil-aos-latifundios. Acesso em 8 jan. 2023.

ANEXOS

Sortilégio: Mistério Negro[2],

peça escrita por Abdias do Nascimento.



[2] Esta edição da peça “Sortilégio: Mistério Negro” de Abdias do Nascimento, foi escrita em 1961, sendo uma versão publicada pelo Teatro Experimental do Negro, no Rio de Janeiro.

ABDIAS DO NASCIMENTO

DRAMAS PARA NEGROS
E
PRÓLOGO PARA BRANCOS

ANTOLOGIA DE TEATRO NEGRO-BRASILEIRO



Capa:
Omulus, *desenho de*
Mário Cravo

EDIÇÃO DO
TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO
RIO DE JANEIRO
1961

NAMORADO:

E o meu cumprido está.

CÔRO:

(Em ritmo de martelo, sumindo-se com as luzes, gradativamente, até a treva mais completa).

E o teu cumprido está.
E o teu cumprido está.
E o teu cumprido está.
E o teu cumprido está.

PANO

ABDIAS
DO
NASCIMENTO

SORTILÉGIO

MISTÉRIO NEGRO

(Escrita especialmente para o Teatro Experimental do Negro)

1951

Esta peça, escrita
especialmente para o
Teatro Experimental do Negro,
é dedicada à memória de
Aguinaldo Camargo
e ao meu amigo
Roland Corbisier

PERSONAGENS

Filha de Santo I Filha de Santo II Filha de Santo III	Côro de negras
Orixá	Espírito das divindades
Doutor Emanuel	Negro, advogado
Efigênia	Negra, prostituta
Margarida	Branca, espôsa do Dr. Emanuel
Teoria das Iaôs	Noviças de Iemanjá, orixá do mar
Teoria dos Omolus	"Cavalos" de Omolu, orixá das enfermidades e da saúde, da vida e da morte

Côro interno de tamboristas, cantores, filhas, filhos e pai de santo.

NOTA

A critério do Diretor, o côro interno poderá ser transferido para o palco e a função da macumba se realizar à vista do público, desde que não prejudique a atmosfera de mistério e irrealismo fundamentais à evolução do drama íntimo do Herói. Aliás, uma transposição naturalista só prejudicaria a peça que não pretende trazer à cena a fotografia etnográfica da macumba ou do candomblé, nem a simples reprodução folclórica dos rituais negros.

Esta peça foi levada à cena, pela primeira vez, no dia 21 de agôsto de 1957, no Teatro Municipal — Rio de Janeiro —, pelo Teatro Experimental do Negro, sob a direção de Leo Jusi, com cenário de Enrico Bianco, música litúrgica de Abigail Moura, figurinos e máscaras de Omolú de Júlia Van Rogger, danças rituais de Ítalo de Oliveira, idolos africanos (Exus) de Cláudio Moura, e com o seguinte elenco (por ordem de entrada):

Filhas de Santo	I Heloísa Hertã II Stela Delphino III Matilde Gomes
Orixá	Ítalo de Oliveira
Dr. Emanuel	Abdias do Nascimento
Efigênia	Léa Garcia
Margarida	Helba Nogueira
Teoria das Iaôs	Amôa, Ana Peluci, Edi dos Santos, Marlene Barbosa e Conceição do Nascimento
Teoria dos Omolus	Idem idem
Canto litúrgico (côro interno).	Coral da Orquestra Afro-Brasileira, regido pelo maestro Abigail Moura

(Bosque no alto do morro. Na metade esquerda do palco, uma elevação de cêrca de metro e meio de altura, ligada por um caminho ao primeiro plano embaixo. Na elevação do segundo plano existe uma espécie de capela rústica: o pegi de Exu. No centro do palco, uma grande árvore copada: a gameleira sagrada. Ao pé da árvore enorme lança de Exu, de forma estranha, quase uma zagaia africana. Na extremidade direita do palco, ainda no proscênio, tem início a ribanceira que contorna tôda a metade direita, perdendo-se nos fundos, entre árvores. A borda da ribanceira tem uma altura irregular, variando desde o chão, onde começa, até atingir a altura do segundo plano. Imprescindível acentuar a irrealidade fantasmagórica do ambiente. Ao abrir-se o pano, a cena está mergulhada numa semi-escuridão, como se velada por finíssima tela de filó. Pela folhagem coa-se uma circunferência de luar poroso que ilumina as três Filhas de Santo, de cócoras, em volta do tronco da gameleira. Vestem-se de branco, panos na cabeça, colares, etc. Gestos misteriosos. Estão terminando um "despacho").

I FILHA DE SANTO — ... azeite de dendê... farofa...

II FILHA DE SANTO — ... marafo... charuto...

III FILHA DE SANTO — ... galo prêto...

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

I FILHA DE SANTO — Pronto: obrigação cumprida.

II FILHA DE SANTO — O despacho está feito.

III FILHA DE SANTO — Despacho forte.

TÔDAS (*juntas*) — Serviço bem feito.

II FILHA DE SANTO — Daqui a pouco começa a festa. Emanuel não demora.

I FILHA DE SANTO (*corrigindo*) — Doutor Emanuel.

III FILHA DE SANTO (*irônica*) — Doutor lá para a branca dêle. Comigo, não.

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

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

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

III FILHA DE SANTO (*veemente*) — Negra. Santa negra. Ninguém escapa da sua côr.

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

III FILHA DE SANTO (*violenta*) — Ninguém escolhe a côr que tem. Côr da pele não é camisa que se troca quando quer. (*exaltada*) Raça é fado... é destino...

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

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

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

II FILHA DE SANTO — Será a côr um destino?

III FILHA DE SANTO (*convicta*) — O destino está na côr. Ninguém foge do seu destino.

II FILHA DE SANTO — Prêto quando renega a Exu...

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

II FILHA DE SANTO — ... desonra a Obatalá...

III FILHA DE SANTO (*vigorosa*) — Merece morrer. Desaparecer.

I FILHA DE SANTO (*lenta*) — Palavras duras. Nossa missão não é de rancor.

III FILHA DE SANTO (*sádica, perversa*) — Exu tremia de ódio, espumava de raiva, quando ordenou: "Eu quero êle aqui, de rastros, antes da hora grande."

I FILHA DE SANTO (*contemporizando*) — Tremia. Não de ódio. Exu só tem amor no coração. Exu só faz o bem.

III FILHA DE SANTO — E o mal. Faz também o mal. A cólera de Exu vai desabar sôbre a cabeça dêle. Aqui, quando...

II FILHA DE SANTO — ... soar doze badaladas, Exu sai para a rua.

III FILHA DE SANTO (*terrível*) — É a hora de Exu. A hora grande da meia-noite. Hora de sucessos espantosos.

I FILHA DE SANTO — Tenho pena.

III FILHA DE SANTO (*continua sem ouvir*) — De arrepiar os cabelos. Exu vai parar, vai confundir o tempo: passado e presente, o que foi e o que estiver acontecendo.

II FILHA DE SANTO — No candomblé Exu não baixa. Mas aqui êle é rei. Êle reina.

I FILHA DE SANTO — Emanuel ficará abandonado.

III FILHA DE SANTO — Não ficará. Cuidarei dos olhos. Apagarei nêles a imagem branca e odiosa de Margarida.

I FILHA DE SANTO (*maternal*) — Então... a bôca será minha. E os ouvidos. O amamentarei com marafo para ter coragem. Nos ouvidos derramarei música e vozes. Vozes inesperadas que pescarei no fundo do seu poço de recordações.

II FILHA DE SANTO (*ingênua*) — Não sobrou nada para mim? Ah, os pés. (*vai até à ribanceira, espia, volta para o seu lugar*). Os pés o estão trazendo para cá. Vem de corpo sujo. (*ajeita um enorme defumador*). Neste defumador purificarei Emanuel. A fumaça entrará pelos poros, pelo nariz...

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

III FILHA DE SANTO (*mística*) — Onde moram os orixás. Deve ser lindo viver em Aruanda!

II FILHA DE SANTO (*escutando no chão*) — Vem fugindo. Perseguido por muitos.

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

II FILHA DE SANTO (*triste*) — Fere suas carnes...

III FILHA DE SANTO (*exaltada*) — ... acolhe seu espírito...

(No segundo plano surge o Orixá. As Filhas de Santo, juntam-se num canto. O Orixá usa máscara de expressão suave, paramentos de cerimônia religiosa. Durante tôda a peça representa em pantomima. Um foco de luz segue-o sempre. Entra, observa a cena, espia a ribanceira. Espera alguém. De repente, fixa alguma coisa. Através da pantomima demonstra que afinal enxergou o que esperava. Depois, ràpidamente, esconde-se no segundo plano atrás das árvores, e observa por uns instantes. Surge Emanuel, subindo a ribanceira. Primeiramente aparece a cabeça: olhos esbugalhados, gravata frouxa no colarinho, respiração ofegante. Vem de rastros, sobe cautelosamente. É um negro em trajo comum de passeio. Após certificar-se de que não há ninguém, salta para o palco, vasculha a cena, depois fala cansado, dirigindo-se à ribanceira).

EMANUEL — Desta vez não me pegam. Não sou mais aquêle estudante idiota que vocês meteram no carro forte. Aos bofetões. Prêso por quê? O carro não pode regressar vazio à delegacia. Me racharam a cabeça com socos e cassetetes. Me obrigaram a cumprir sentença por crimes que jamais pensei cometer. Não matei. Não roubei. Agora nunca mais hão de me agarrar. (*volta-se para continuar a fuga*) Deve haver um jeito de escapulir. (*o Orixá desce do segundo para o primeiro plano e desaparece màgicamente no tronco da gameleira*) Jesus! Que é isso? Assombração? (*aproxima-se do tronco; vê o despacho; toca medrosamente com a ponta do pé*) Ah, é um despacho. Até galo prêto. Então é para Exu. Quanta porcaria. (*observa o pegi*) Aquilo é o pegi... (*volta-se para a grande árvore*)... a gameleira sagrada. O terreiro deve estar por aí. (*preocupado*) Mas... como foi que vim parar nêste lugar? Isto aqui é perigoso. Que imprudência. A polícia costuma dar batidas nos "terreiros". Prendem tambores sagrados, filhas e pais de santo...

I FILHA DE SANTO — Tão fácil prender um negro de madrugada!

EMANUEL (*profundamente magoado*) — Um *só*, não. Muitos. Como aquêles pobres diabos que me fizeram companhia.

II FILHA DE SANTO — Que crime cometeram?

III FILHA DE SANTO — Será crime a gente nascer prêto?

EMANUEL — Talvez hoje tenham razão em me prender.

III FILHA DE SANTO — Terão mesmo?

II FILHA DE SANTO — Acho que não.

EMANUEL — Não têm. Primeiro — eu não queria matar. Minha consciência não me acusa de nenhum crime. Não assassinei. Apesar dela ter morrido aqui nestas minhas mãos...

III FILHA DE SANTO — Ela morreu.

EMANUEL — Já estive prêso muitas vêzes. Não devemos nada um ao outro. (*aproxima-se do pegi, observa os elementos do candomblé no palco e nos bastidores*) É por isso que essa negrada não vai para a frente. Tantos séculos no meio da civilização... e o que adiantou? Ainda acreditando em feitiçaria... praticando macumba... evocando deuses selvagens... Deuses?! Por acaso serão deuses essa coisa que baixa nêsses negros boçais? Deuses essa histeria que come... bebe... dança... Até o amor êles fazem no candomblé. Deuses! Quanta ignorância. (*sorrindo*) Engraçado: êles são devotos igualmente dos santos e do demônio. Exu é o anjo caído, o anjo rebelado dos macumbeiros. Só religião de negro. Orixás! (*preocupado*) Não estou seguro aqui. Preciso dar o fora enquanto é tempo. Ir para bem longe.

I FILHA DE SANTO — Para o fim do mundo.

II FILHA DE SANTO — Para o reino de Olorum.

I FILHA DE SANTO — Para Aruanda.
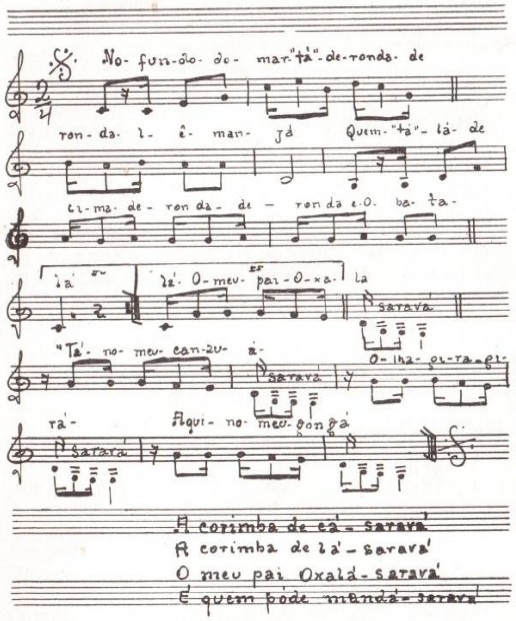
II FILHA DE SANTO — Um lugar onde não ouça mais:

III FILHA DE SANTO — Negro quando não suja na entrada suja na saída.

(Vai sair pela esquerda. Sùbitamente soam fortes os atabaques. O Orixá surge sob a gameleira e faz gesto de puxar alguém por uma corda invisível. Emanuel estaca, os tambores param de repente. Silêncio. Ouvem-se palavras cabalísticas do Pai de Santo, dando início à função. Os atabaques iniciam então uma espécie de fundo rítmico, em surdina, que permanece até o fim da peça, acompanhando os "pontos", elevando e baixando ritmo e intensidade, conforme indicações. Emanuel recua de costas, como se puxado contra a vontade).

EMANUEL — E agora? Começou o maldito candomblé. (*olha a lua*) São umas onze horas e pouco. Só poderei dar o fora daqui depois da meia-noite. (*ouve-se o ponto de Obatalá; o canto cai em surdina*) Invocam Obatalá, o maior dos orixás... Depois, Xangô... Inhansã... Omolu... Iemanjá... Santo tôda a vida. À meia-noite baixa Exu. O pessoal vem cumprir obrigação aí no pegi. Então eu aproveito. (*bem humorado*) Exu é gozado. Não pode ouvir doze badaladas. Sai atrás de cha-

"Ponto de Obatalá"



Bis
No fundo do mar "ta" de ronda...
de ronda Iemanjá
Quem "ta" lá de cima de ronda...
de ronda é Obatalá

O meu pai Oxalá — "Saravá"
"Ta" no meu canzoá — "Saravá"
Olha gira-girá — "Saravá"
Aqui no meu gongá — "Saravá"

A corimba de cá — "Saravá"
A corimba de lá — "Saravá"
O meu pai Oxalá — "Saravá"
É quem pode "mandá" — "Saravá"

ruto e cachaça. (*pensativo*) Imaginem, eu falando como se também acreditasse nessas bobagens. Eu, o doutor Emanuel, negro formado, que fêz primeira comunhão em criança. Mamãe rezava comigo... me ensinava o catecismo...

VOZ DE NEGRA VELHA (*suave*) — Ave Maria — Cheia de graça — O Senhor é convosco.

(Um ruído para os lados da gameleira interrompe a oração. O mesmo ruído do galo estrangulado. Emanuel está aterrorizado. Enxuga a fronte, olhos esbugalhados, respiração presa. Depois, medrosamente, aproxima-se da gameleira. Toca algo com o pé).

EMANUEL (*aliviado*) — O diabo dêste galo acabando de morrer. Mas preciso estar alerta. Com um ôlho no padre e outro na missa (*espia a ribanceira*). Hum... êste buraco está escuro que nem pixe. Se a polícia consegue subir, me agarra de surprêsa... Vou é meter o pé na estrada de qualquer jeito.

(Vai sair, o canto sobe forte e violento, como se uma parede se erguesse. O Orixá reaparece sob a gameleira, faz gesto de beber no gargalo da garrafa. Emanuel recua se contorcendo de susto).

EMANUEL — Que situação! Não posso atravessar o "terreiro" com todo êsse movimento. Não temo os orixás. Mas... é loucura provocar negros possessos.

(Abatido senta-se sob a gameleira)

I FILHA DE SANTO — Margarida estava uma noiva linda.

EMANUEL — Não sei como aconteceu...

II FILHA DE SANTO — Véu muito longo...

EMANUEL — Tão inexplicável.

III FILHA DE SANTO — Carne branca...

I FILHA DE SANTO — Tão branca...

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

III FILHA DE SANTO (*encorajando-o*) — Superstição.

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

VOZES INFANTIS (*crescendo, até gritar*) — Ti...ção.. ti...ção... ti...ção... ti...ção.

EMANUEL (*imóvel*) — Fugi... me perseguiram... eram maus... Me atiraram pedras...

VOZES INFANTIS (*decrescendo até murmurar*) — Ti...ção... ti...ção... ti...ção... ti...ção.

EMANUEL (*grita de dor*) — Ai minha cabeça. (*descritivo*) Caí. Uma escuridão de morte. Não enxergava mais nada. Na minha frente, se libertando das trevas, surgiu uma flor, uma flor esquisita...

I FILHA DE SANTO — Muito branca...
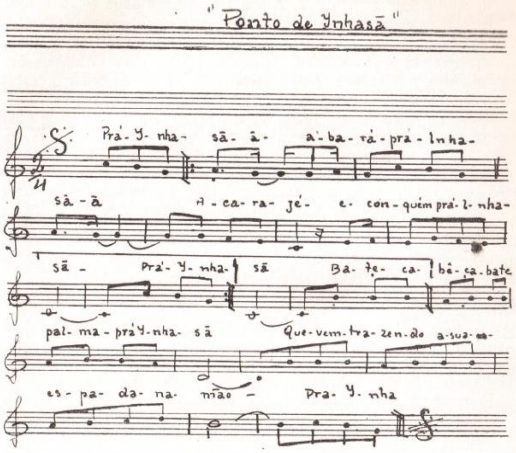
II FILHA DE SANTO — Igual um lírio...

I FILHA DE SANTO — Gigantesco lírio de haste ferida, escorrendo um mar de sangue.

EMANUEL (*sem ênfase*) — Tanto sangue! Como uma pessoa cortada pelo meio. Oh! não me esqueço disso! (*pausa breve; galhofeiro*) Mas que tem a ver uma flor bonita como o lírio com êsse Exu boa vida? Marafo... farofa... azeite de dendê... charuto... dizem que até mulher nova também. Aí, Exu. Abre um "terreiro" lá na cidade. Vai ver como todo mundo corre para a sua igreja. (*sorrindo*) Parece igreja de padre. Não é que Exu gosta também de incenso? Deixa ver o cheiro da perfumaria do diabo.

(Acende o defumador. Envolta na fumaça e no meio do tronco que se ilumina fracamente, aparece Efigênia com um foco de luz esverdeada no rosto. Uma negra jovem, vestida espalhafatosamente de mau gôsto. Fuma constantemente. Tanto quanto possível, gesticula e se movimenta mecânicamente, como boneco. Sempre que entra, ouve-se o "ponto" de Inhansã, pelo côro invisível dos filhos e filhas de santo. Saúdam: "Epa Rei. Epa Rei").

"Ponto de Ynhasã"



Bis { Prá Ynhasã, abará prá Ynhasã
Acarajé e conquém prá Ynhasã

Solo Bate cabeça, bate palma prá Ynhasã
Que vem trazendo a sua espada na mão
Aqui "baixou" a companheira de Xangô
Oi Santa Bárbara Senhora Ynhasã

O que é que você quer? Ainda me perseguindo? (*após a surprêsa inicial, fala com crescente superioridade e desprêzo*) Pode rir, negra ordinária. Foi o que sempre fêz: rir de mim. Agora está sendo sincera. Rindo na minha cara. Antigamente bancava a educada. Sabia fingir. Esqueceu de botar a máscara? Ah, sei. Não havia mais esperança. Para que continuar enganando. Do fundo da tua perdição ainda te resta pelo menos uma última alegria: a alegria de me haver desgraçado para sempre. Está feliz agora? Agora que deixei de ser o advogado de futúro para me tornar num negro acossado pela poli... (*olha rápido para a ribanceira, prossegue firme*) Nunca hão de me agarrar, pode ficar descansada. Nem com você nos meus calcanhares. Me farejando como cão danado. (*senta-se sob a gameleira*).

I FILHA DE SANTO — O primeiro abraço...

II FILHA DE SANTO — O primeiro beijo...

EMANUEL — Naquele tempo eu acreditei em você. Como talvez acreditasse em outra. Que me falasse com a mesma ternura...

II FILHA DE SANTO — Que frêmito crispando a noite!

EMANUEL — ... o mesmo tom de sinceridade.

I FILHA DE SANTO — Uma lua como está boiava no céu...

EMANUEL (*raiva*) — Lembra-se, Efigênia? (*ela balança a cabeça sorrindo*) E nenhuma desgraça cai sôbre tua cabeça? Nenhum fogo do inferno consome teu corpo? A mão de Deus, onde está, que não aniquila para sempre tua alma danada?

(Apanha a lança de Exu, brande-a raivosamente contra a aparição. Reconhece sùbitamente a espada, larga-a amedrontado).

EMANUEL — Cruz credo. (*ao voltar-se para Efigênia, esta já desapareceu*) Foi-se embora mesmo... Ou não tinha ninguém aí e eu estava vendo assombração? (*procura acalmar-se*) Sabe de uma coisa, sagrada ou não, é melhor empunhar a lança. No último caso, ela servirá para varar as tripas de um polícia. (*sorrindo*) Gaiato espetar um tira. (*faz gesto no vácuo*) O bicho estrebuchando, e a gente: "Toma, isto é Exu, vingando todos os negros que vocês mandam para a Ilha Grande." (*olha a lua*) Que bela noite. Em noite assim não devia morrer ninguém.

I FILHA DE SANTO — Nem morrer, nem ser assassinado.

EMANUEL (*largando a lança*) — Margarida morreu.

II FILHA DE SANTO — Morreu, ou você matou?

EMANUEL — Não... não matei. Se houve vítima, a vítima fui eu. As duas se odiavam. Mas contra mim, agiram como aliadas. Me liquidaram antes de eu acabar de vez. (*pausa*) Efigênia!... Para onde você foi? Onde se escondeu? Volta, Efigênia, volta... (*completamente transtornado*) Efigênia... Efigênia...

(Emanuel procura sob a gameleira, sobe ao segundo plano. Efigênia reaparece em trajo de ballet clássico. Coroa do bailado dos cisnes na cabeça).

EMANUEL — Estou tão confuso... Não sei o que digo, o que faço. Não sei nem mesmo onde estou...

EFIGÊNIA (*lentamente, como num sonho*) — Está me esperando, querido. O que há? Não me acompanha hoje? Acabou a aula de ballet.

EMANUEL (*indeciso*) — Talvez eu preferisse que você... Bem, não é isso. (*resoluto*) Se você estudasse outra coisa?

EFIGÊNIA — Como, outra coisa! Não discutimos o assunto tantas vêzes? E a conclusão não foi sempre: ballet clássico? Você não me queria misturada aos sambas de morro, de gafieira. Me proibiu freqüentar "terreiros" onde aprendia a dançar o ritmo dos pontos sagrados...

EMANUEL — Mudei de idéia. Mudei porque também você está mudando.

EFIGÊNIA — Eu?

EMANUEL — De uns tempos para cá você nem me liga...

EFIGÊNIA — Então é isso! (*apaixonada*) Confia em mim. Meu sentimento não muda nunca. É um só. Você é e será sempre o meu amor. Meu único amor. Para tôda a vida.

EMANUEL — Confio em você. Nêles, não. Não confio. Quer ouvir tudo?

EFIGÊNIA — Tudo. Até a última palavra.

(Efigênia desaparece, enquando Emanuel fala, e reaparece com o traje de prostituta).

EMANUEL (*explicativo, sincero*) — Você já observou como os brancos olham para você? Com ar de donos? Está assentado na consciência dêles. Nem se dão ao trabalho de exame. Basta desejar uma negra, e pronto: dorme com ela. Oh, que altera mais uma negra no bordel? Tinha certeza que você não seria minha. Nem minha nem de qualquer outro rapaz de côr. Uma negra

formosa como você? "Meu cisne noturno", era como lhe chamava então. Lembra-se? (*pausa breve*) Estou me tornando um sentimental estúpido. Devia te meter o chicote. Te rasgar os seios. Arrancar a pústula que você tem em lugar de coração. (*mordaz*) E eu, certo de haver encontrado meu amor imortal! Não existe amor, seu bêsta. Existe... esta negra decaída te perseguindo.

III FILHA DE SANTO (*lírica*) — O cadáver de Margarida...

I FILHA DE SANTO — Pálido... bôca aberta...

II FILHA DE SANTO — Olhos azuis de boneca fitando para o alto...

I FILHA DE SANTO — Os longos cabelos revoltos sôbre o traveseiro...

III FILHA DE SANTO — Mãos aflitas sôbre a própria garganta...

EMANUEL (*violento*) — Maldita polícia atrás de mim. (*breve pausa. Efigênia sorri*) Está rindo. Mas sabe que não matei. Você sabe, não sabe? (*emoção crescente*) Por que não conta tudo? Diga à polícia que não matei Margarida. Prometo ir morar com você. Não é o que você quer? Vamos viver juntos. Nem que seja na casa da rua Conde Lage. Tenho mêdo, Efigênia. Voltar para aquela penitenciária dos infernos! Sabe o que é a cadeia? Anos e anos trancafiado num buraco escuro e frio?

I FILHA DE SANTO (*sonhadora*) — O mar túmido lavando as distâncias...

II FILHA DE SANTO — Água fecundando a terra...

EMANUEL (*amargo*) — ... e a gente alí. Respirando e já defunto. Pior que um defunto, que pelo menos espera o julgamento de Deus. (*os atabaques crescem*) Esta zoada de Satanás arrasa com a gente. (*gritando*) Parem... parem pelas chagas de Cristo!

(Ao pronunciar as duas últimas frases, Emanuel desce para o primeiro plano. Tira a gravata, enxuga o suor. Efigênia desaparece. Mais calmo, aproxima-se da ribanceira).

EMANUEL — Ainda não vejo ninguém. Mas tenho certeza que êles virão. Nem aqui no alto do morro nos dão sossêgo. Negro desce tôda manhã...Faz fôrça o dia inteiro. Quebra pedra debaixo do sol. Carrega saco no cais. É só o que lhe deixam fazer. Ou então está curvado à porta dos gabinetes (*imita grotescamente*): "Não sinhô... sim sinhô..." Negro desce... sabe lá se volta? Quando não é prêso lá embaixo, perseguem

o desgraçado até cá em cima. Quem não vira valente? Branco e prêto? E se defende? A pau, a bala, ou a faca?

(Ouve-se o ponto de Iemanjá. Uma voz saúda "Odomí", o córo responde "odocciaba". No segundo plano surge a Teoria das Iaôs).

I FILHA DE SANTO — Vai contar logo hoje?

III FILHA DE SANTO — Hoje, não: agora. É preciso que êle saiba agora. Antes que Iemanjá chegue.

II FILHA DE SANTO — Trazendo na rêde...

I FILHA DE SANTO — Agora não. É véspera de Ano Novo. Esperem. Êle mal acaba de sair da prisão.

III FILHA DE SANTO — Tenho nada com isso. Vou gritar. (*grita*) Efigênia é uma perdida.

(Emanuel leva um choque. Sofre. Encaminha-se com passo lerdo e incerto para o canto esquerdo do proscênio, senta-se num tronco de árvore, olha a platéia como se contemplasse fascinado o mar).

EMANUEL (*murmurando*) — Mentira... mentira.Não acredito.

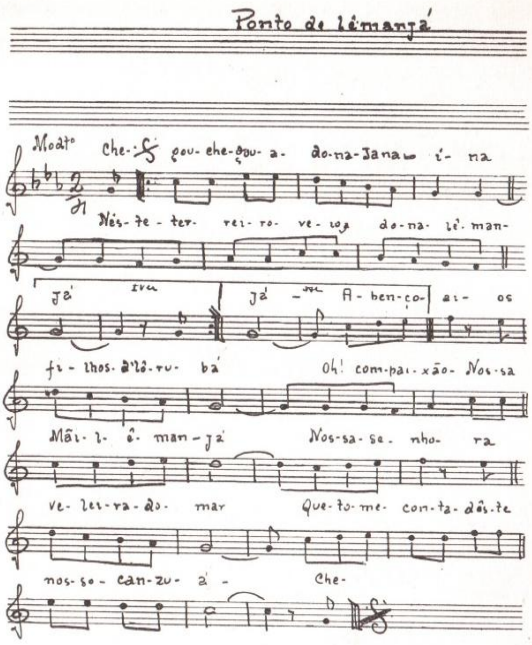
(O canto de Iemanjá sobe. A Teoria das Iaôs inicia uma dança sensual, exagerados ademanes de mulher vaidosa. Dança por uns instantes. Ouvem-se apitos, buzinas, sirenes, — o ano novo que rompe.)

EMANUEL — Minha cabeça está zonza. Estou ouvindo coisas, meu Deus.

(A Teoria das Iaôs puxa uma rêde em direção ao primeiro plano. No meio do caminho que liga os dois planos, Margarida, que se achava envolta na rêde, caminha num passo lento rumo a Emanuel. Dançando ou caminhando, tanto Margarida como a Teoria das Iaôs, parecem acompanhar as ondulações do mar.)

EMANUEL (*seguindo Margarida com o olhar*) — Tão branca e acredita em superstição de negro. Ou será que Iemanjá está no corpo dela? Dizem que filha de dona Janaína não escolhe... Quer é ser emprenhada seja lá por quem fôr... Não, essas são as filhas de Pomba Gira... Ah, talvez seja por isso. Afirmam que negra não tem pudor... Mas se entregarem aos brancos só por serem brancos, é estupidez.

III FILHA DE SANTO — Em que é que branco melhora a raça?



Bis { Chegou... chegou a dona Janaína
Neste terreiro veio a dona Yemanjá

Abençoai os filhos d'lôrubá
Oh!... compaixão nossa mãe Yemanjá
Nossa Senhora Veleira do mar
Que tome conta dêste nosso canzoá

EMANUEL — Serem defloradas e atiradas para o lado que nem cadelas...

III FILHA DE SANTO — ... é limpar o sangue?

I FILHA DE SANTO — E quando branca gosta de negro?

II FILHA DE SANTO — Margarida não se enamorou de ti?

EMANUEL — Isto é o que ela dizia. Que gostava, que me amava. (*pausa*) Curioso eu não saber a diferença. Mas não é a mesma coisa.

III FILHA DE SANTO — O que não é a mesma coisa, Dr. Emanuel?

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

MARGARIDA (*em tom de brincadeira*) — Está sonhando com quem?

I FILHA DE SANTO — Deixa... Êle precisa sonhar.

II FILHA DE SANTO — Emanuel não sonha. As águas o estão atraindo. (*grita*) Não!

III FILHA DE SANTO — Êle está é fascinado pelos presentes de Iemanjá. Veja como bóiam sôbre o mar espêsso... rosas brancas...

I FILHA DE SANTO — ... pentes ... espelhos ... perfumes...

II FILHA DE SANTO — ... colares ... brincos ... pulseiras...

EMANUEL (*sorrindo*) — Iemanjá vaidosa. Nem estrêla de cinema.

(Margarida beija-o na face e vai juntar-se à Teoria das Iaôs).

EMANUEL (*evocando*) — Naquela noite já estava noivo de Margarida. Fomos a um baile. Na volta... de madrugada, resolvemos caminhar um pouco. Sùbitamente ao nosso lado encostou uma camioneta da polícia:

I VOZ AGRESSIVA — Um negro beijando uma branca.

II VOZ AGRESSIVA — É um assalto.

III VOZ AGRESSIVA — Está agredindo.

EMANUEL — Os tiras me surraram. Sôcos... ponta-pés. Me atiraram no carro de presos.

MARGARIDA (*protestando*) — Não me assaltava. Não me agredia. Êle é meu noivo. Meu noivo, estão ouvindo?

EMANUEL — Eu, noivo dela! Grades, outra vez grades...

(O canto sobe, a dança das Iaôs atinge o climax. Emanuel está profundamente sugestionado. Entra o Orixá, põe resina no defumador e benze o negro com fumaça. Sem tocá-lo, o Orixá executa a saudação ritual dos terreiros, fingindo tocar-lhe num e noutro ombro. Depois tira do pescoço um vistoso colar de algas marinhas: uma guia sagrada de Iemanjá, colocando-a no pescoço de Emanuel. Êste torna à realidade, sùbitamente desaparecem o Orixá, Margarida e a Teoria das Iaôs, enquanto Emanuel estraçalha o colar com violência. O som dos atabaques diminui repentinamente de intensidade. O negro fala amedrontado).

EMANUEL — Que mironga é esta no meu pescoço? Quem está tentando me enfeitiçar? Não acredito em macumba, já disse. (*pausa, reflete...*) Sempre debochei dessa cangira... Mas... se tudo fôr verdade? Se estiver acontecendo mesmo? Afinal de contas, é o culto do meu povo. Só porque me formei vou desprezar a religião do meu sangue? Se algum Orixá estiver tratando de me livrar da cadeia dos brancos? (*pausa, volta-se para o segundo plano onde apareceu Efigênia pela última vez*) Quando menciono cadeia, não te lembra nada, Efigênia? Ou será que até sua memória também já apodreceu? Como fui estúpido. Te acompanhar à delegacia.

EFIGÊNIA (*irrompe na cena e fala agressiva*) — Foi porque quis. Não obriguei. Nem ao menos pedi.

EMANUEL — Você acabou de contar a vergonhosa história com o José Roberto. Bancou a ingênua, a seduzida...

EFIGÊNIA — Banquei, não: fui. Eu também era donzela, ora essa.

EMANUEL — Seduzida, você. Botar a mão num marido branco. Isto sim, era o que você queria. Marido branco mesmo forçado pela polícia.

EFIGÊNIA (*sarcástica*) — E você, com quem casou? Com negra, por acaso? Negro formado só quer saber de branca. Loura.

EMANUEL — Você não tinha o direito de se queixar à polícia.

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

EMANUEL — Que cínica!

EFIGÊNIA — "Dura lex, sed lex". Não é assim que se diz? Eu tinha dezessete anos. Donzela...

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

VOZ AGRESSIVA — Acabe logo com êsses fricotes, vagabunda.

EFIGÊNIA (*tornando-se sincera*) — Amargura? Sim, é verdade. A eterna amargura da côr. Compreendi que a lei não está ao lado da virgindade negra... Mas você estragou tudo. Por que agrediu o delegado? Aquêles polícias te derrubaram... bateram tanto em você... no corpo... na cabeça... sangue espirrando... Oh, meu Deus! O delegado rasgou sua carteira de advogado, jogou tudo no lixo...

VOZ AGRESSIVA — Metam o doutor africano no xadrez!

EMANUEL (*sem ênfase, irônico*) — Covarde!

EFIGÊNIA (*censurando*) — Você procedeu como malandro de morro. Para que, então, diploma, anel de grau no dedo?

EMANUEL — Chega, não quero lembrar.

EFIGÊNIA — Quem chamou? Quem lembrou primeiro? Eu não fui...

EMANUEL — Podemos mudar de assunto. Lembrar os bons momentos. Olhe para cima. Veja, uma estrêla escorregou no céu! Em noite assim, de lua e muitas estrêlas, nós...

EFIGÊNIA (*dependura-se amorosa no pescoço dêle; é a antiga namorada*) — Eu queria ser muito amada. Gosta muito de mim? Gosta de verdade?

EMANUEL (*volta a ser o antigo namorado, também*) — Cada minuto que passa gosto mais. Lindo... seu perfil de cisne.

EFIGÊNIA (*abraçando-o e beijando-o na bôca*) — Planejei que fôsse assim, de surprêsa, nosso primeiro beijo. (*rindo*) Gostou? Que está sentindo?

EMANUEL (*emocionado*) — Se você soubesse. Se eu pudesse dizer. Tanta coisa. Difícil explicar. É assim. Primeiro uma sensação de paz. Depois... vê aquela lua grávida, subindo lentamente? É como se eu estivesse montado nela. Um São Jorge espiando o mundo lá do alto. Nada cá de baixo me atingindo: a cadeia, as complicações dêsse mundo duro. A palavra exata é esta: transfiguração. Transfigurei-me num ser alado. Meus pés não tocam a face da terra. Viajo para o infinito... para o eterno... Livre... Livre...

EFIGÊNCIA (*reage, torna-se novamente a prostituta vulgar*) — Safa! Nunca imaginei que um simples beijo fôsse capaz disso. Tanta literatura barata.

EMANUEL — Você não compreende mais nada. Nada que ultrapasse os limites dos seus caprichos, dos seus desejos.

EFIGÊNIA — Satisfazendo meus desejos, — meus caprichos — (*mordaz*) estou conquistando meu espaço, cavalgando a minha lua, como diz você.

EMANUEL (*bebendo*) — A glória, a fama, que te ajudei conquistar! Te embriagam mais que esta cachaça. O público te aplaude. Jornais te chamam de "grande artista". E você perde a cabeça. Só pensa nos brancos que te podem dar oportunidades...

EFIGÊNIA — Negro é maldição. Estou farta de imundícies. Como freqüentar lugares decentes? Que rapaz de côr me ofereceria a festa desta noite? (*sincera*) Você compreende, não é, meu bem? Não se zangue. Êles só vão me levar a uma boate. Está bem? (*espera resposta que não vem*) Você não diz nada? Faz parte da minha carreira, querido... Hum, está cada vez mais piegas. Igualzinho namorado de subúrbio.

EMANUEL (*afastando-se*) — Eu, namorado de subúrbio! Não. Muito mais selvagem e primitivo. Minha vontade era te arrebentar. Antes tivesse feito. Assim nosso amor teria continuado. Para sempre. (*pausa, calmo*) Tolice falar. Águas passadas não rodam moinho. Você é uma causa sem remédio. Uma causa? Prostituta negra nem chega a tanto. Pode ser quando muito uma chaga, uma mancha: na pele e na alma. (*raiva crescente*) Daqui sinto o bafo podre da sua bôca profanada. A morrinha azêda que vem de ti me dá náuseas. Agora não precisa mais escolher. Aceita qualquer um. Sem dúvida debaixo dos lençóis todos os corpos são iguais. O desejo não vê côr. Vê a fêmea e o macho. Mas você não se entregou ao José Roberto por amor. Ou desejo. Puro interêsse.

EFIGÊNIA — Usei meu corpo como se usa uma chave. Você me ensinou imitar as colegas brancas. Então? Qual era a vida delas? Você sabia: vestidos elegantes... perfumes franceses... música... uísque... No princípio, oh! como tudo isso me encantava!

EMANUEL — Também te encantavam os homens. Dormiu com um. Depois com todos êles. Já esqueceu?

EFIGÊNIA — Não. Eu tinha dezessete anos e te amava, gostava de ti como jamais gostei de nenhum outro homem. Mas precisava vencer. Do meu talento não queriam saber. Só do meu

corpo. Fiz dêle minha arma. Depois aconteceu o que não previ: os homens se transformaram na única razão da minha vida. Aos poucos minha carreira foi ficando de lado. Os vestidos elegantes, meu corpo, até meu nome, tudo perdeu o sentido. Só importava meu desejo de homens. Belo ou feio, baixo, alto, gordo, desdentado. Vermelho ou amarelo. Tudo servia! (*lírica*) Tão bom satisfazer desejo de homem! (*mística*) Eu cumpria uma ordem divina. Executava um ato litúrgico. (*vulgar*) Por isso deixei Copacabana. Mudei para a Lapa.

EMANUEL — Ato sagrado. Falta de vergonha. Cadela no cio. Mas Deus te castigou. Clamei ao céu e Deus me ouviu. (*furioso*) Castigo... castigo de Deus sôbre você.

(Efigênia desaparece. Emanuel desce, espia a ribanceira, o canto sobe).

EMANUEL — Começa a clarear lá embaixo. Distingo alguma coisa. Se êles tentarem subir é porque na certa me descobriram. Sabem que estou aqui. (*olha a lua*) Lua camarada. Está andando mais depressa. Não demora dar meia-noite. (*o canto sobe mais, o negro põe as mãos nos ouvidos*) O pior é essa cantoria que me deixa zonzo, zonzo. É preciso ser macho mesmo para agüentar a situação. Mas você tem nervos de aço, negro. Vamos... Calma e firmeza. (*sorri*) Acho que outro trago me faria bem.

(Bebe. O Orixá atravessa a cena com o fantástico lírio ensangüentado. O Orixá não anda, é uma estátua puxada num carro invisível).

EMANUEL (*com expressão estranha*) — Que negócio é êsse? Uma flor... um lírio, talvez... (*grita*) Isto é lírio ou assombração? (*gesto de colhêr uma flor imaginária; o Orixá desaparece*) Te esconjuro. Não há nada, não tinha ninguém. Será mandinga nos meus olhos? Ou estou ficando bêbedo. Tôda vez que vejo lírio sinto cheiro de velório. Não tomo nem mais um gole. Imagine se o marafo me sobe para os miolos? Estou frito. Fico aí de pernas bambas... estirado no chão... Êles vêm, me pegam fàcilmente como se eu fôsse um negro boçal qualquer. Dêsses que êles mandam para a Ilha Grande. Como animais. Sem processo, sem formação de culpa ou sentença do juiz. Juiz? Até juiz chama a gente de "negro assassino". Não há outro jeito. Só mesmo êste. (*bebe e ri; no segundo gole estaca ; quebra a garrafa no chão*) Estúpido. Quer ficar embriagado e ser prêso? Quer que Exu tome conta do seu corpo?

(Emanuel tem ligeiros estremecimentos no corpo. Leva as mãos à testa, gesto de espantar maus pensamentos: é à sugestão que volta mais forte. Tenta encorajar-se, sorrindo. Ouve-se o "ponto" de Xangô. O côro saúda: "Caô cabecile! Caô cabecile!").

EMANUEL (fanfarrão) — Caô uma ova. Qual Exu qual nada, seu doutor. O que você quer agora é um bom charuto.

(Apanha um charuto, acende, tira várias baforadas. Julga ouvir rumor, corre à ribanceira, espia, recua amedrontado. Joga o charuto no chão amassa-o com o pé).
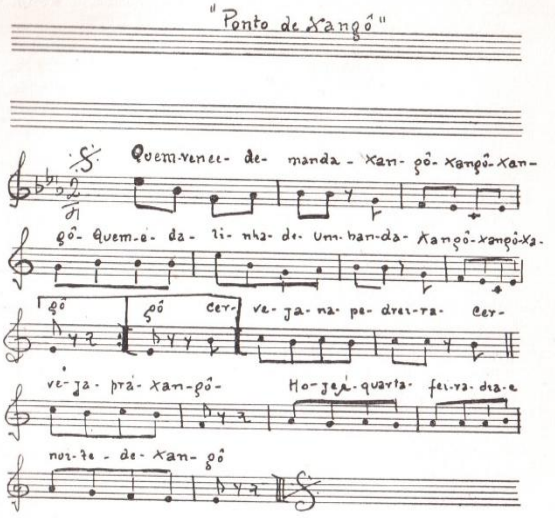
EMANUEL (*aflito*) — Serão êles? Na certa viram a brasa dêste charuto excomungado. Oh! preciso fugir, desaparecer!

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

EMANUEL — Uns pontinhos escuros se mexem lá embaixo. São êles. Tenho que estar preparado para tudo. Não posso ser agarrado assim sem mais nem menos. Uma arma. Um revólver. (*examina a cena, dá com o olhar na espada, empunha-a e fala confiante*) Venham. Antes de me prenderem mando alguns de vocês para o outro mundo. (*pausa breve; reflete*) Outra vez!..A mesma sensação de anos atrás. As águas negras de Iemanjá... idéias malucas de acabar com a vida. Mergulhar e não voltar nunca mais... Se me atravessasse com esta lança? Seria gozado: a cara da polícia me encontrando aqui de bucho furado. Bolas! Terminava minha sina de cão perseguido. Vamos, negro. Que espera? Põe fim nisto. Um pouquinho de coragem... um pequeno golpe, e pronto. (*verificando a lâmina*) Ponta bem afiada... Faça como o negro Otelo. Lembra-se? Mas... Desdêmona era inocente. E Otelo?

VOZES — Culpado. Culpado. Culpado como todos os negros.

EMANUEL — Que tenho eu a ver com Otelo, santo Deus? Êle matou, assassinou por ciúme. Ou por caridade, não sei. Eu, não. Tenho as mãos limpas. As mãos e a alma. E não sou negro de alma branca, não. Branca por quê? Quem já viu côr de alma? Exu também é negro como eu. Mesmo assim é poderoso. (*pausa breve; debochando*) Poderoso! Poderoso lá para as negras dêle. Comigo, não. Não sou disso. Acreditar que esta droga é sagrada. Capaz de fazer prodígios. Milagre! Pois sim. Só mesmo na cabeça ôca de macumbeiros. (*desafiando*)



Solo: Quem vence demanda?
Côro: Xangô! Xangô! Xangô!
Solo: Quem é da linha de umbanda?
Côro: Xangô! Xangô! Xangô!

Côro: Cerveja na pedreira
Cerveja prá Xangô
Hoje é quarta-feira
Dia e noite de Xangô

Você não é uma tapeação, Exu? Então me esconda da polícia. Me faça desaparecer. Não quer fechar o meu corpo?

(Ri e atira a espada que vai cravar-se no tronco da gameleira. Os atabaques vibram. A porta do pegi abre-se com estrondo. Emanuel aterrorizado cai de joelhos, ouve-se a risada demoníaca de Exu, num crescendo, vindo da escuridão da capela e espraiando-se ameaçadora pela platéia).

EMANUEL — Padre Nosso que estais no céu. Santificado seja o Vosso Nome. Perdão meu Deus, perdão. Sei que pequei. Blasfemei invocando o demônio negro. Mas estou desesperado. Fiz sem pensar. Sem querer. Êles estão atrás de mim e não sou assassino. Meu Senhor Jesus Cristo, não me abandone. Não deixe êsse "homem da rua" tomar conta do meu corpo. (*risadas insistentes, cada vez mais terríveis; Emanuel se arrasta em direção à porta do pegi como puxado contra a vontade*) Meu Deus de misericórdia. Estava brincando. Nunca acreditei em macumba... Nem desejei assassinar Margarida... Não sei como aquilo aconteceu... até parece castigo... (*está à porta do pegi*).

(As Filhas de Santo reaparecem, falam e fazem gestos misteriosos de encantamento, de possessão do negro).

II FILHA DE SANTO — Castigo...

EMANUEL — Para mim? Ou para ela?...
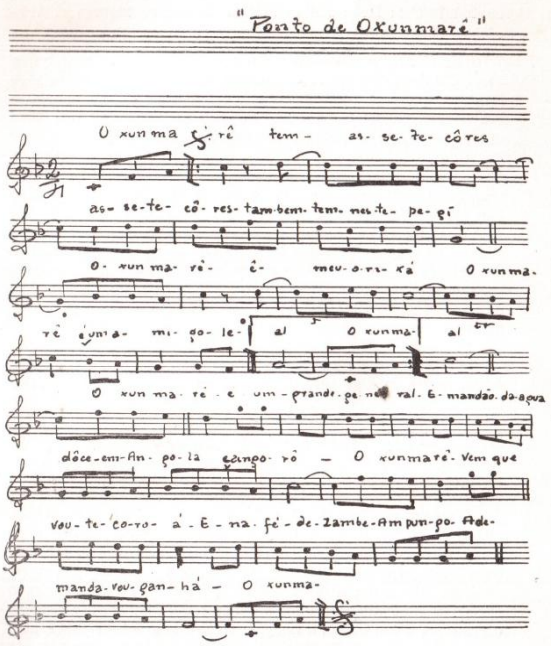
III FILHA DE SANTO — Exu está em todos os caminhos ao mesmo tempo.

EMANUEL — Como pode?

III FILHA DE SANTO — Em tôda encruzilhada à meia-noite.

EMANUEL — Exu é um só, ou é muitos? (*risadas insistentes*) Oh... estou abandonado... estou perdido. Não tenho mais fôrças... O "coisa ruim" vai tomar conta de mim. (*tira o paletó, os sapatos, as meias; levanta-se; ouve-se o ponto de Oxumarê; sorrindo*) Até onde você foi parar heim, Dr. Emanuel? Se apavorando à-tôa como reles ignorante. Que adiantaram os anos de Universidade? Se impressionando com bugigangas. Rezando o Padre Nosso. Chamando até por Jesus Cristo. Deus de padre é feitiçaria de branco. Feitiçaria civilizada. Mas feitiçaria igualzinha à esta aqui.

VOZ DE NEGRA VELHA — Não blasfema, meu filho, tirei seu nome da Bíblia. Emanuel quer dizer Deus conosco. Deus, está



Oxunmarê tem as sete côres
As sete côres também tem neste "pegi"
Oxunmarê êh meu orixá!
Oxunmarê é um amigo leal

Oxunmarê é um grande general
É mandão da água doce
Em Angola é angorô
Oxunmarê vem que vou te "coroá"
E na fé de Zambe-Ampungo
A demanda vou "ganhá"

ouvindo? Com Deus não se brinca. Nunca se esqueça... (*baixinho*) Nunca se esqueça... Nunca se esqueça...

EMANUEL (*transfigurado*) — Mamãe... Emanuel... Deus conosco... Comigo? Mamãe... (*reagindo*) Tome mais um trago para levantar o moral. Outro charuto. (*cínico*) E se aparecer uma boa garôta, chama nos peitos. Passa a bichinha na cara. Exu que se dane. (*bebe vários goles, daí em diante a embriaguez se torna evidente; valentão*) Agora, sim. Não tenho mêdo de nada, de ninguém. Nem de Exu. (*grita*) Nem da polícia. (*espia a ribanceira sem qualquer precaução; zomba*) Pelo jeito ainda não sabem que estou aqui. No bem bom. Continuam lá embaixo. Parecem formiguinhas tontas. Tentem subir, quero ver. É fácil para nós. Estamos sempre fugindo de alguém, de alguma coisa. Mesmo negro que nunca trepou nessas grimpas como eu, por instinto sabe onde botar os pés e as mãos. Como fera na selva. (*olha a lua*) Hei beleza de lua. Um charuto para êste negro.

(Volta ao pé da gameleira, acende um charuto, aspira com gôsto. Solta grossas baforadas... Cospe com desprêzo no defumador).

EMANUEL — Agora vou espiar o focinho de Exu bem de perto. (*entra no pegi*) Chiii como esta joça está escura. Cadê meus fósforos?

(Procura nos bolsos. Acende um palito, alumia a escuridão, que é absoluta. Tropeça num alguidar cheio de pólvora onde cai o fósforo e incendeia. O clarão da pólvora se funde com uma luz vermelha que ilumina fracamente a monstruosa imagem de Exu. De tamanho desproporcional, cobre de alto a baixo a parede de fundo do pegi, o ser humano se tornando muito pequeno a seu lado. Tôda negra, a imagem mostra uma bôca escancarada, enorme lingua vermelha de fora. Ao acender-se a pólvora, surge Margarida, de joelhos, aos pés da imagem. Trajo de dormir, cabelos longos e louros soltos sôbre os ombros nus. Imobilidade absoluta. Apenas suas mãos repetem incessantemente o gesto mecânico de estrangular-se a si mesma. Ponto de Iemanjá. Emanuel recua apavorado para um canto do pegi).

EMANUEL (*amedrontado*) — É você, Margarida? Você morreu. Está morta. Bem morta lá no nosso apartamento. A polícia quer me prender... Mas... responda. É você? Responda, pelo amor de Deus. (*gritando*) Pelo amor de Deus não. Por Exu. Pelas sete lanças de Exu.

(Volta-se para a imagem, acende duas gigantescas velas que ladeiam Exu. Ajoelha-se bate a fronte no solo em sinal de reverência).

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

(Emanuel soluça. Aparecem Efigênia e as Filhas de Santo, embaixo, no primeiro plano, de costas para a platéia).

EFIGÊNIA (*despeitada*) — Pela primeira vez o negro chora.

III FILHA DE SANTO — Aos pés da branca.

I FILHA DE SANTO — Chora. Não só por Margarida.

EFIGÊNIA — Por quem mais então? Por mim nunca derramou uma lágrima.

II FILHA DE SANTO — Está chorando também por você

I FILHA DE SANTO — Chora por você, por Margarida, por mim, por tôdas nós...

III FILHA DE SANTO — Chega! Não me botem no chôro dêsse tipo.

I e II FILHAS DE SANTO — (*juntas*) — As lágrimas purificam a alma.

III FILHA DE SANTO — As lágrimas dêle, não: corrompem. Chorar perdidos carinhos de uma branca.

I FILHA DE SANTO — Você bem sabe: não é por ela.

II FILHA DE SANTO — Por tôdas mulheres, por todos os homens. Pelo gênero humano dividido.

EFIGÊNIA — Ah, sim? Conversa. Vivia enrabichado pela branca. Uma obsessão. Só falava em branca, branca, branca. Uma vez peguei um caderno de poesia dêle. Estava escondido, mas descobri. Sabem o que tinha? Um inacabável "Cântico dos Cânticos à Eva Imaculada". Colo de marfim... pele alva de neve... ancas alabastrinas... cabelos de orvalho amanhecente... Cretino!

II FILHA DE SANTO — E você?

EFIGÊNIA — Eu?

II FILHA DE SANTO — Sim, você. Rejeitou a brancura?

EFIGÊNIA — Eu precisava vencer. Os brancos têm o privilégio: sem êles, nada feito. Enquanto Emanuel... amava Margarida. Ela teve o fim que merecia. Se não gostava dêle, porque insistiu em se casar? E de que maneira. Parecia louca... ou histérica. Cercava êle nas ruas... fazia cenas...

MARGARIDA (*desfaz a gesticulação mecânica*) — Fale à vontade; nunca suas ofensas me atingirão. (*volta-se para Emanuel*) Está bem. Falarei contigo. Mas não para te consolar. Lembra-se aquela vez que você estava triste e só? Me repeliu. Disse que sua solidão bastava, te ajudava a viver. Uma solidão impenetrável de rocha. Sòmente pedras dentro de você. Desanimaria qualquer outra. Menos a mim. Eu insisti. Com dedicação. E muito sofrimento. Plantei a flor da minha ternura na face daquela rocha. Transformei meu corpo numa flor áspera, flor de sangue, vermelha...

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

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

MARGARIDA (*agressiva*) — Cala a bôca, negra. (*para êle*) Durante o noivado lhe contei tudo. A operação...

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

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

EFIGÊNIA — Sem importância para você. Eu, desde o instante em que perdi minha "importância" tive meu caminho traçado: o caminho da perdição. Não houve escolha.

EMANUEL — Donzela ou não, tanto faz. Quando há sentimento. Quando não há mentiras.

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

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

II FILHA DE SANTO (*advertindo*) — Branca quando casa com prêto...

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

EMANUEL — Nunca dei ouvidos à Efigênia. Tudo fiz para evitar o malôgro do nosso casamento. Percebia que você sofria. De noite, no nosso quarto. Em nossa cama. Nossas noites foram sempre frias, flácidas. Sem entusiasmo nem paixão. Você tinha nojo de se encostar em mim.

EFIGÊNIA — Diga, quero ver.

III FILHA DE SANTO — Repita a desculpa.

EFIGÊNIA — Desculpa, não: chantagem. Vamos, não tem coragem? Não quer dizer? Então eu digo:

I FILHA DE SANTO (*lânguida*) — Agora, não, filhinho...

II FILHA DE SANTO (*idem*) — Amanhã, ou depois...

III FILHA DE SANTO (*sarcástica*) — Estou tão cansada hoje...

EMANUEL — Cansada! Cansada por quê? Cansada de mim. Eu nem tive tempo de cansar, muito depressa compreendi que não adiantava qualquer esfôrço. Tudo inútil. Definitivamente inútil. Nada encheria minha solidão. Que aumentava cada noite. Nem aquela solidão de pedras eu tornaria a encontrar. Nada tinha sentido, razão de ser. A própria dor. A dor existe sempre. Para os que se amam as noites são sempre iguais. Intensas e belas como a primeira. Que foi nosso casamento, Margarida?

I FILHA DE SANTO — Um espetáculo com padre e juiz.

II FILHA DE SANTO — E pronto. Salva a honra da família.

III FILHA DE SANTO — Mesmo com um prêto.

EMANUEL — E o espetáculo continuou... só teria fim com a minha morte.

EFIGÊNIA — Você viúva... que beleza, hein? Que apoteose o cemitério.

I FILHA DE SANTO — Coroas...

II FILHA DE SANTO — ... luto fechado...

III FILHA DE SANTO — ... e você recebendo pêsames...

EFIGÊNIA — Que maravilha!

EMANUEL (*brutal*) — Mas não fui para a cova. E antes que seu cadáver baixe à sepultura, você mesma se transformou num túmulo. Seu ventre foi o ataúde do nosso filho que você matou. Nosso filho, não. Meu. Sim, meu filho. Você tinha horror de que êle nascesse prêto. Êle ainda não respirava dentro de você, e eu já o amava.

I — II — III FILHAS DE SANTO (*juntas, profundamente líricas*) — Um filho tem a côr dos anjos.

EFIGÊNIA — Tanta crueldade não é de criatura humana.

I FILHA DE SANTO — As mulheres estéreis não comparecem diante de Obatalá.

II FILHA DE SANTO — Isto é terrível. Nem Obatalá quer julgá-las.

EFIGÊNIA — Mães assassinas dos próprios filhos então...

III FILHA DE SANTO — O castigo é ainda mais implacável.
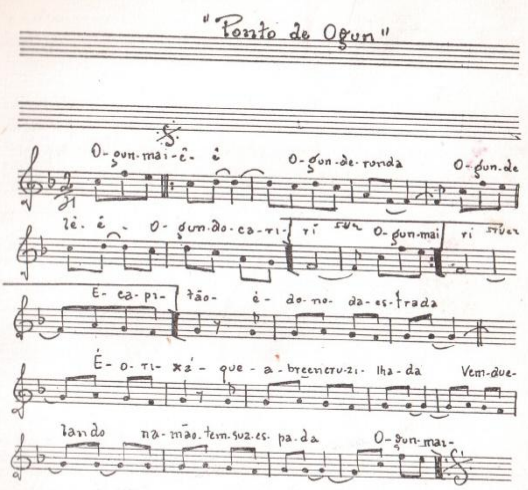
EMANUEL — Agarre-se com o demônio. Implore a Exu. Porque nem no inferno há lugar para você. Te odeio. Monstro. Monstro.

(Vai estrangulá-la. Quando as mãos de Emanuel tocam o pescoço dela, Margarida, Efigênia e as Filhas de Santo desaparecem ao mesmo tempo. O negro desce cambalcando. Apoia-se às bordas da ribanceira, fica espiando lá embaixo. Ouvem-se as batidas características de Omolu, os filhos de santo saúdam "Atotô... atotó". Prosseguem as batidas, corta a cena a Teoria dos Omolus, o rosto e corpo coberto de palhas longas, dançando: é o presságio da morte. Emanuel estremece, fala angustiado).

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

(Efigênia surge de dentro do pegi. Traz o gigantesco lírio sangrento. Ponto de Ogun. Emanuel volta-se para ela, cai de joelhos, abraça suas pernas. Fala aflito, apressado).

EMANUEL — Sabia que você vinha, Efigênia. E não me abandonaria. Nem um minuto deixei de pensar em você. De te pertencer. Juramos nunca nos separarmos, lembra-se? Sempre juntos. Juntos sempre. Enfrentando, desafiando tudo. Sempre te amei. Você sabe disso. Mesmo daquela vez que te bati, foi por te querer demais. Você chamou a todos nós de "negros



Ogun maiê-ê
Ogun de ronda
Ogun de lê-ê
Ogun do Cariri

É capitão
É dono da estrada
É orixá que abre encruzilhada
Vem duelando
Na mão tem sua espada

amaldiçoados". Passou a detestar a própria côr. A futricar a vida de Margarida. Perdi o contrôle. Mas juro que bati pensando no teu bem. Queria te fazer sofrer. Para te redimir. Te lavar por dentro e por fora. E você seria outra. Fui um bruto, reconheço. Mas não fiz por ruindade. Pensou que te batia para defender Margarida? Bobinha. Era só por você. Ùnicamente por você. Nunca dormimos juntos. Mas é você que sempre senti como minha verdadeira espôsa. Pedaço da minha carne, bocado da minha alma.

EFIGÊNIA (*cínica, mas sem conseguir esconder uma perturbação comovida*) — Obrigada. Já falou demais. Agora cale-se. Não há mais tempo. O tempo não volta atrás. É um absurdo o que está dizendo.

EMANUEL (*ansioso*) — Não é absurdo a gente querer bem. Acreditar no amor. Amor devia ser algo simples. Mas não é. É difícil. Me perdoa, querida. Enterremos aqui, agora, mágoas e ressentimentos. Vamos viver. Salvar o que de bom e bonito sobrar do naufrágio. Me ajuda, Efigênia, me ajuda. (*observa o rosto dela, vê o lírio, levanta-se*) Como é amável... Trouxe um lírio para mim? Você é um anjo, sabe. (*beija-lhe a bôca, depois afasta-se desconfiado*) Mas êste lírio... Êste é o meu lírio. Onde arranjou essa flor? Responda, Efigênia. O que quer dizer você com êste lírio na mão? É esquisito... me faz lembrar... Mas não pode ser... não pode. Senão você estaria aqui para... para... É verdade, Efigênia?

(Efigênia está chorando silenciosamente. Emanuel sacode-a, ela reage, solta uma gargalhada estridente, sarcástica, cortante como lâmina).

EMANUEL — Então é verdade. Sou um amaldiçoado. Supondo que tivesse vindo para me reconquistar. Uma tolice: acreditei que a graça de Deus houvesse baixado até o fundo do seu pântano. Que adiantou o que fizemos? Para que livrar de Margarida? Por que cometemos o crime, desgraçada?

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

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

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

EMANUEL — Diga você: quem me botou na cabeça a idéia de liquidar Margarida? Quem arranjava amantes para ela? Você.

Quem me preveniu que eu ia ser enganado na minha própria cama? Apenas discuti com Margarida. Minhas mãos tocaram de leve a garganta dela. Não a estrangulei. Ela deu um gemido assustado, tombou sôbre a cama. Foi só. E foi tudo. (*pesaroso*) Oh meu filho já não existia mais...

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

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

EMANUEL — Foi melhor assim. Êle nem ter chegado a nascer... Mortes... Sempre mortes... Por quê? Por quê? Assassina... Assassina...

(Emanuel esbofeteia Efigênia. Impassível, Efigênia caminha até a ribanceira. Acena com o lírio chamando alguém. Êle avança brandindo a lança).

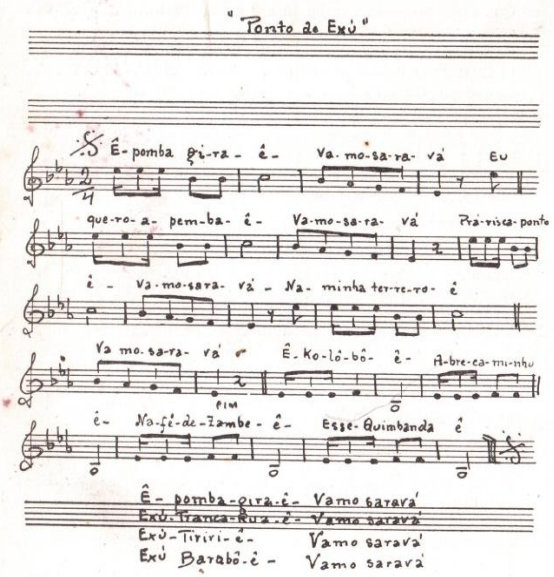
EMANUEL — Ordinária. Prostituta de corpo, prostituta de alma.

(Soam doze badaladas. Emanuel espia a ribanceira e compreende. Efigênia desaparece. Ponto de Exu).

EMANUEL — São êles. Vêm subindo. Me levaram as duas. A espôsa e a mulher amada. Me roubaram tudo. Melhor. Muito melhor assim. (*gritos, intercalados de forte riso de triunfo, que vai até o fim da peça*). Agora me libertei. Para sempre. Sou um negro liberto da bondade. Liberto do mêdo. Liberto da caridade, da compaixão de vocês. Levem também êsses molambos civilizados, brancos.

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

EMANUEL — Tomem seus troços. Com estas tapeações vocês abaixam a cabeça dos negros. Arrancam o orgulho dêles. Lincham os coitados por dentro. E êles ficam domésticos... castrados... mansos... bonzinhos de alma branca. Comigo se enganaram. Nada de mordaça na minha bôca. Imitando vocês que nem macaco. Até hoje fingi que respeitava vocês... que acreditava em vocês. Margarida muito convencida que eu estava fascinado pela brancura dela. Uma honra para mim ser corneado por uma loura. Branca azêda idiota. Tanta presunção e nem percebia que eu estava simulando. Como mulher tu nunca significou nada para mim. Olha: quem tinha nojo era eu. Aquelas coxas amareladas que nem círio de velório me reviravam o estômago. Teu cheiro? Horrível. O pior: teus seis mortos de carne de peixe. E o nosso filho... Lembra-se?



Ê pomba-gira-ê — "Vamo Saravá"
Eu quero a pemba-ê — "Vamo Saravá"
Prá "risca" ponto-ê — "Vamo Saravá"
"Na minha terreiro" ê — "Vamo Saravá"

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

Ê pomba-gira-ê — "Vamo Saravá"
Exu-Tranca-Rua-ê — "Vamo Saravá"
Exu Tiriri-ê — "Vamo Saravá"
Exu Barobô-ê — "Vamo Saravá"

Te enganei outra vez. Tu matou para se desforrar da minha côr, não foi? Outro êrro teu. Eu não podia amar uma criatura que teria a marca de tudo que me renegou. Sonhei com um filho de face escura. Escuridão de noite profunda. Olhos pretos como abismo. Cabelos duros, indomáveis. Pernas talhadas em bronze... punhos de aço para esmagar a hipocrisia do mundo branco. Brancura que nunca mais há de me oprimir, estão ouvindo? Está ouvindo, Deus do céu? Quero que todos ouçam. Venham todos, venham!

(As três Filhas de Santo surgem em lugares diferentes, no instante em que falam).

I FILHA DE SANTO — Da terra!

II FILHA DE SANTO — Do céu!

III FILHA DE SANTO — Do inferno!

TRÊS FILHAS DE SANTO (*juntas*) — Venham.

(Emanuel entra no pegi e, invisível para o público, faz a invocação dos Exus. À medida em que são invocados, os Exus surgem como sonhos fantásticos entre as árvores).

EMANUEL — Conjuro as falanges do Exu-Rei.

CÔRO INTERNO (*grave, devagar, em tom litúrgico*) — Saravá...

EMANUEL — Exu Pagão!

CÔRO INTERNO — Saravá...

EMANUEL — Exu dos Ventos!

CÔRO INTERNO — Saravá...

EMANUEL — Exu das Trevas!

CÔRO INTERNO — Saravá...

EMANUEL — Exu Tranca Ruas!

CÔRO INTERNO — Saravá...

EMANUEL — Exu das Matas!

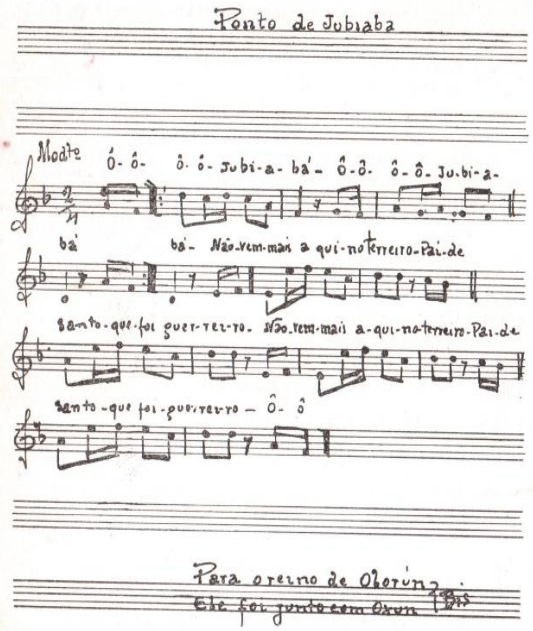
CÔRO INTERNO — Saravá...

EMANUEL — Exu da Lua!

CÔRO INTERNO — Saravá...

EMANUEL — Pomba Gira!

CÔRO INTERNO — Pomba Girô ô ô...



Bis { Ô—ô—ô—ô Jubiabá
Ô—ô—ô—ô Jubiabá

Bis { Não vem mais aqui no terreiro
Pai de santo que foi guerreiro

Bis { Para o reino de Ôlorum
Ele foi junto com Oxun

(Neste instante o luar se torna evidentemente mais fantástico. Emanuel sai do pegi paramentado para uma cerimônia religiosa, traz nas mãos a lança de Exu).

EMANUEL (*patético, frente para o público*) — Eu matei Margarida. Sou um negro livre.

(Emanuel, agora calmo e decidido, vai até à gameleira e ajoelha-se entre o despacho, abaixa a cabeça na direção do pegi. Aceita o sacrifício. As Filhas de Santo ràpidamente o envolvem e o atravessam com a lança de Exu. Ponto fúnebre de Jubiabá).

I FILHA DE SANTO — ... azeite de dendê... farofa...

II FILHA DE SANTO — ... marafo... charuto...

III FILHA DE SANTO — ... galo prêto...

(Emanuel estrebucha e morre).

I — II — III FILHAS DE SANTO (*juntas, devagar*) — Pronto: obrigação cumprida.

O PANO DESCE LENTAMENTE



Léa Garcia (Efigenia) e Abdias (Dr. Emanuel) numa cena de Sortilégio, de Abdias do Nascimento. Produção: Teatro Experimental do Negro — Direção: Leo Jusi — Cenografia: Enrico Bianco. (Foto Carlos)