

Universidade Estadual Paulista

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes

Josefa Rouse da Silva

Mais e mais perto de nós: Imagens e personificações da mulher negra no teatro brasileiro dos anos 1940 a 2008, no contexto da experiência cênica e do ativismo das mulheres negras segundo *Sortilégio I*, *Sortilégio II* e *Sete Ventos*.

São Paulo

2019

Josefa Rouse da Silva

Mais e mais perto de nós: Imagens e personificações da mulher negra no teatro brasileiro dos anos 1940 a 2008, no contexto da experiência cênica e do ativismo das mulheres negras segundo *Sortilégio I*, *Sortilégio II* e *Sete Ventos*.

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - Unesp, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, Área de concentração: Artes Cênicas.

Orientadora: Prof^a. Dra. Lúcia Regina Vieira Romano.

São Paulo

2019

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

S586m	Silva, Josefa Rouse da, 1975- Mais e mais perto de nós: imagens e personificações da mulher negra no teatro brasileiro dos anos 1940 a 2008, no contexto da experiência cênica e do ativismo das mulheres negras segundo Sortilégio I, Sortilégio II e Sete Ventos / Josefa Rouse da Silva. - São Paulo, 2023. 174 f. : il. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lucia Regina Vieira Romano Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Representação teatral. 2. Teatro Brasileiro. 3. Feminismo e arte. 4. Arte negra. 5. Teatro e sociedade. 6. Mulheres. I. Romano, Lucia Regina Vieira. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 305.43792
-------	--

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

Josefa Rouse da Silva

Mais e mais perto de nós: Imagens e personificações da mulher negra no teatro brasileiro, dos anos 1940 a 2008, no contexto da experiência cênica e do ativismo das mulheres negras segundo *Sortilégio I*, *Sortilégio II* e *Sete Ventos*.

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes no Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, com a Área de concentração em Artes Cênicas, pela seguinte banca examinadora:

Prof^a. Dra. Lúcia Regina Vieira Romano - Orientadora – Instituto de Artes - UNESP

Prof^a. Dra. Marianna Francisca Martins Monteiro - Instituto de Artes - UNESP

Prof^a. Dra. Evani Tavares Lima - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências - UFSB

São Paulo, 27 de junho de 2019

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as mulheres que vieram antes de mim e me deixaram passos firmes com rastros bem-marcados, às minhas ancestrais que me acompanharam nesta jornada de aprendizado e conhecimento de mim e deste pedaço de mundo onde vivo, especialmente, às minhas avós Deladia Cacimire da Conceição e Maria Cacimire da Conceição.

Agradeço à minha mãe Silvina da Silva, pelo apoio incondicional, apesar das minhas ausências pelos estudos e escrita, à minha irmã Maria de Fátima da Silva, à minha sobrinha Débora da Silva Amorim Jacó, pela fé que depositam em mim.

Agradeço à orientação dedicada, amorosa e paciente da Profa. Dra. Lucia Regina Vieira Romano, aos funcionários da UNESP, aos colegas de mestrado.

Agradeço aos amigos de dentro e de fora da universidade, pelas conversas, pelos ombros pra chorar, pelos ouvidos que ouviram incontáveis vezes as minhas argumentações e me ajudavam a pensar por outras vias, agradeço por me fazerem o caminho do mestrado mais leve.

RESUMO

Partiremos neste trabalho do confronto entre três obras, distantes no tempo, mas próximas quanto ao tema da valorização do ser negra, *Sortilégio I e II* (ambas dramaturgias criadas por Abdias do Nascimento, no bojo do Teatro Experimental do Negro) e *Sete Ventos* (de Débora Almeida, autora da dramaturgia e da encenação). As três criações serão empregadas para tratar da representação da mulher negra no teatro feito por negros no Brasil, observando como a cena pode colaborar para a valorização da mulher negra. Na primeira dupla de obras, debruçar-nos-emos em especial nas personagens femininas (*Ifigênia*, as *Ialorixás* e o coro de mulheres) escritas por Abdias do Nascimento, enquanto que na segunda, trataremos da construção autoral de um espetáculo escrito e encenado por uma mulher negra, a partir dos relatos de mulheres reais e ficcionais. No arco histórico desenhado pelos casos em estudo, entram em pauta as diferenças entre os dois contextos, no Brasil dos anos 1940/50 e 2008, assim como o surgimento e disseminação de temas referentes às lutas das mulheres negras no Brasil, entre eles, o feminismo interseccional, a religiosidade transposta para o discurso teatral, a corporeidade, a afetividade e o lugar de fala das mulheres negras no teatro nacional moderno e contemporâneo. A pesquisa desdobra-se a partir de revisão bibliográfica, análise de fontes audiovisuais e entrevista, com a finalidade de encontrar modalidades de representação da mulher negra no teatro que atravessem os estereótipos dominantes e resistam aos processos de negação de si vividos por elas, valorizando sua subjetivação por meio da cena.

Palavras-chave: feminismo negro; mulheres negras; teatro negro; dramaturgia

ABSTRACT

We leave this job of confrontation between two works, far away in time, but close as the theme to the appreciation of the black Spell, I and II (both stage writing created by Abdias do Nascimento on the belly of the “Theater Experimental of the Negro”) and Seven (Winds of Deborah Almeida, through the dramaturgy and staging). All three creations are employed to take care of black women's representation in the theater made by blacks in Brazil, observing how the scene can collaborate for the exploitation of black women. In the first couple of works, we will focus in particular on female characters (Iphigenia, the Ialorixás and the choir of women) written by Abdias do Nascimento, while in the second, we will handle the construction of copyright a show written by a woman Black, from the reports of real and fictional women. In the historic arch designed by cases study comes into the tariff differences between the two contexts, in Brazil the years 1940/50 and 2008, as well as the emergence and spread of topics related to black women in Brazil fights, intersectional feminism, religiosity transposed into theatrical speech, corporality and affection of the black woman and the place of black women speaking in modern and contemporary national theatre. The research unfolds from the literature review, analysis, interview and audiovisual sources for the purpose of finding mode of representation of women in the theater through the dominant stereotypes and resist denial of processes you experienced in particular by black, valuing your subjectivation through the scene.

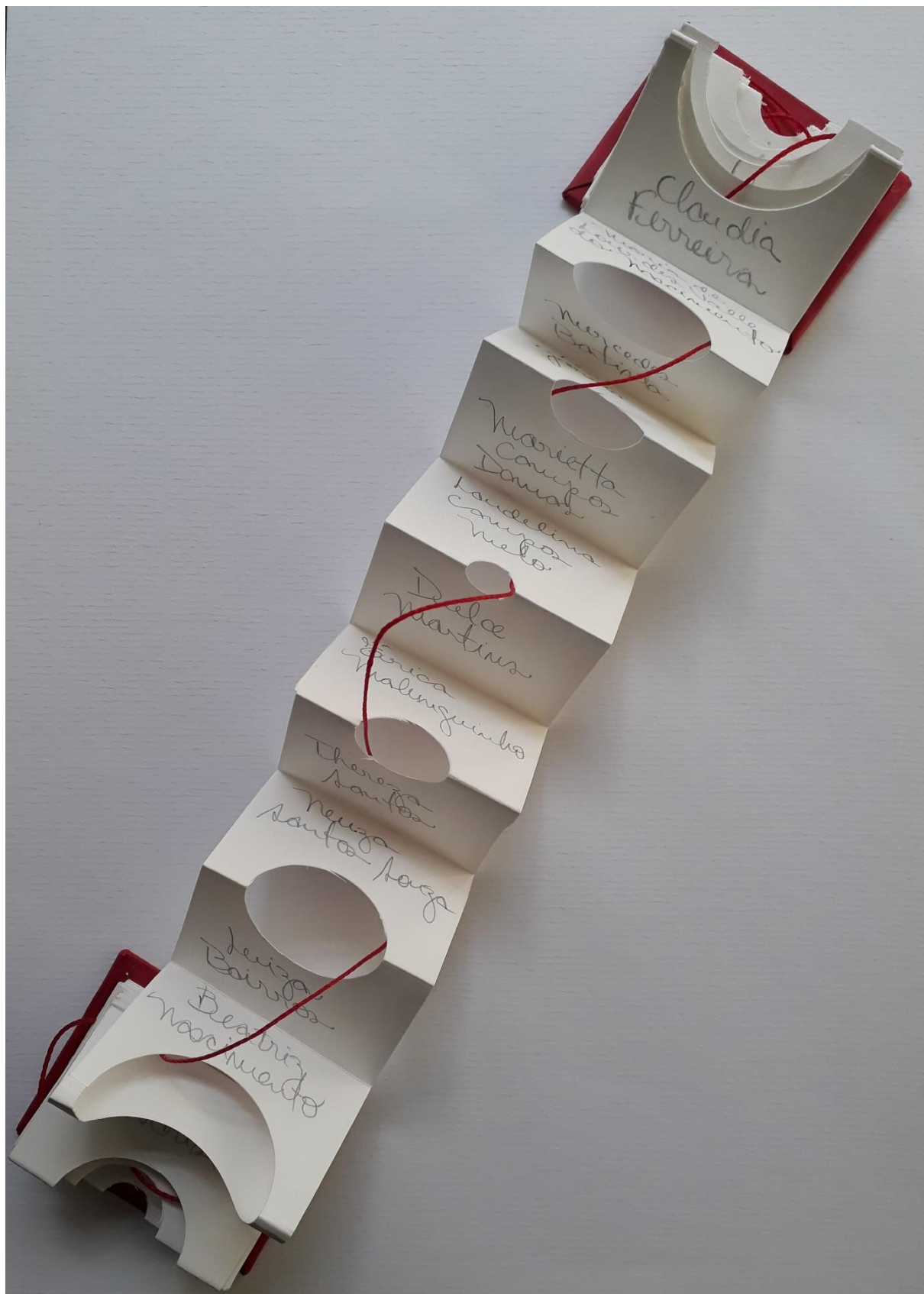
Keywords: black feminism; Black women; black light Theatre; dramaturgy

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	SOBRE NÓS	18
1.1	ANTECEDENTES E A CRIAÇÃO DO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO	18
1.1.1	Ações e atividades	20
1.2	O OLHAR E A PARTICIPAÇÃO DAS MULHERES NEGRAS NO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO	22
1.2.1	Convenções, Congressos e o Jornal Quilombo	23
1.2.2	Dança, Teatro e Concurso de Beleza	28
1.3	BREVE PERCURSO SOBRE AS PERSONAGENS NEGRAS NO TEATRO BRASILEIRO	37
1.4	SORTILÉGIO I – MISTÉRIO NEGRO (1951)	50
1.4.1	Sinopse I	50
1.4.2	Dramaturgia e Temas Gerais	51
1.4.3	Violência Policial e as marcas do racismo em Emanuel	55
1.4.4	Dimensão Religiosa em Santa Ifigênia, Exu e Pombagira	57
1.5	CONSTITUIÇÃO DA SUBJETIVIDADE, RESISTÊNCIA OU RECUSA?	61
1.5.1	As personagens femininas e seus tempos	64
1.5.1.1	Violências físicas e simbólicas em Ifigênia	64
1.5.1.2	Afeto e Preterimento nas Relações entre Emanuel e Ifigênia	67
1.5.1.3	Mulheres negras e lugares sociais impostos	69
2	POR NÓS – UM OUTRO SORTILÉGIO	74
2.1	O MOVIMENTO NEGRO UNIFICADO E O FEMINISMO NEGRO NOS ANOS DE 1970 E 1980	74
2.1.1	A atuação de quatro mulheres negras	77
2.1.1.1	Jaci dos Santos ou Thereza Santos (1930-2012)	78
2.1.1.2	Lélia Gonzalez (1935-1994)	82
2.1.1.3	Beatriz Nascimento (1942-1995)	86
2.1.1.4	Luiza Helena de Bairros (1953-2016)	90
2.2	SORTILÉGIO II – MISTÉRIO NEGRO DE ZUMBI REDIVIVO (1976/77): ANÁLISE CRÍTICA DA OBRA E COMPARAÇÕES COM SORTILÉGIO – MISTÉRIO NEGRO (1951)	91
2.2.1	Mudanças Gerais	92

2.2.2	Sinopse	93
2.2.3	O novo fortalecimento dos temas: branqueamento, negritude, racismo reverso e quilombismo	94
2.2.4	Dimensão Religiosa – Tríade – Exu/Pombagira/Ogun	102
2.2.5	Novas possibilidades de participação das pessoas femininas	106
2.2.5.1	Ialorixá e as três filhas de Santo	106
2.2.5.2	Ifigênia – a mulher negra guerreira: revolta ou matriarcado da miséria?	109
3	PARA NÓS – SETE VENTOS OU SETE VOZES DE MULHERES NEGRAS	114
3.1	DÉBORA ALMEIDA	114
3.1.1	Análise crítica da obra	118
3.1.2	Temas gerais e modelos dramatúrgicos	118
3.1.3	Sete vozes de mulheres negras em dez quadros	124
3.1.3.1	Quadro 1 – O espelho	124
3.1.3.2	Quadro 2 – Quem sou eu	125
3.1.3.3	Quadro 3 – A criança	128
3.1.3.4	Quadro 4 – Avó Tiana	130
3.1.3.5	Quadro 5 – A mãe	132
3.1.3.6	Quadro 6 – Amor, solidão e outras mulheres	135
3.1.3.7	Quadro 7 – A irmã	137
3.1.3.8	Quadro 8 – Violência	139
3.1.3.9	Quadro 9 – Aborto	141
3.1.3.10	Quadro 10 – Fim	142
3.1.4	Os três eixos de Sete Ventos	143
3.2	CORPORALIDADES NEGRAS	148
3.2.1	Sortilégio e Sete Ventos em diálogo	152
3.2.2	Nova homenagem e vocações futuras	156
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	158
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	162

INTRODUÇÃO



Ao reverenciar minhas ancestrais e as mulheres de hoje, começo esta jornada numa tentativa de refutar o que quiseram fazer de nós. Para ir ao encontro do que de fato fomos, somos, podemos e queremos ser; com a certeza de que dançamos e cantamos juntas nesse transcender de presente, passado e futuro, nesse movimento único que é a vida.

Fábio Leite, em *A Questão Ancestral – África Negra*, faz uma divisão entre ancestrais de essência mítica (preexistente e divindades) e de essência histórica (seres humanos tornados ancestrais) e pontua:

Quanto ao preexistente, é ele o detentor por excelência da energia primordial que engendrou os processos inaugurais de criação. Está relacionado com a criação do mundo e do homem, participação essa que ocorre através da sua própria criação [...] (LEITE, 2008, p. 369).

Mais adiante, explicita o sentido da essência histórica, dividindo-a em duas categorias:

A primeira é constituída dos ancestrais mais distantes, os quais podem, às vezes, confundir-se com uma configuração mítica [...] associam-se à história mais distante e por isso torna-se mais difícil estabelecer os contornos precisos de sua dimensão mítica ou histórica... A segunda categoria é composta dos ancestrais menos distanciados no tempo, bastante presentes na memória familiar e comunitária, fortemente individualizados pelo nome, ritos específicos, locais privativos a eles destinados, representações materiais, simbologias e outros elementos impactados pela ação humana. (LEITE, 2008, p. 371).

Nesta introdução, faço uso da segunda categoria de ancestral, o histórico, menos distanciado no tempo, para demarcar a ligação entre nós e as mulheres negras de ontem, reverenciando-as, e para criar um elo entre elas e as mulheres negras de amanhã. Com modéstia, incluo a mim mesma nesse vínculo, assinalando que todas as mulheres negras que vieram antes de mim construíram caminhos e deixaram pegadas por meio de suas ações, pensamentos, teorias e formas de vida. São exemplos que me ajudaram a chegar até aqui; assim como nós que lutamos hoje deixaremos trilhas para as que virão.

O tema da representação da mulher negra me é caro e sua escolha se dá em um momento de tomada de consciência de quem eu sou enquanto mulher negra e atriz. Também, da constatação das formas de representação pejorativas a nosso respeito, mulheres negras, no teatro brasileiro, no cinema e na propaganda, produzindo uma pletora de imagens que se mantém ativas, desde o longo período do cativo - quase quatrocentos anos - até a promulgação da Lei Áurea. Mesmo depois disso, as marcas da escravidão ainda persistem nessas imagens negativas, que se eternizam no imaginário nacional; o que faz com que as mudanças verificadas ao longo dos anos pareçam tímidas, apesar da incansável luta de dezenas de mulheres negras, algumas

das quais conheceremos ao longo deste trabalho: como Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento e Luiza Bairros.

Peço licença a todas as mulheres negras que evoco pelos nomes e a todas as outras ausentes aqui, mas que vieram antes de mim, para contar uma parte da nossa história. Falo com a minha voz e pela voz de todas as mulheres negras que construíram e constroem histórias que me atravessam e, que me fazem seguir adiante criando novas histórias.

O presente trabalho vai permear pelo olhar de mulheres negras reais e fictícias. As reais são as mulheres negras donas dos seus destinos, num cotidiano marcado pelo racismo e pelo machismo. Muitas delas viveram e morreram por um ideal de liberdade, rompendo os grilhões da escravidão e com os estereótipos impostos por um padrão que nunca nos representou. Estas deixaram caminhos que podemos pisar com pés firmes e mente decidida. As mulheres negras da ficção aqui destacadas, a seu modo, foram criadas na tentativa de construir um lugar onde as diferenças pudessem ser suplantadas e, nessa tentativa de existência, estabelecem fricções entre o caminho da realidade e projeções de outros destinos.

Para isso, farei uso de duas obras, distantes no tempo, mas próximas no trato do tema da valorização do ser negra. A primeira delas recebeu o nome de *Sortilégio*, escrita em duas versões - *Sortilégio – Mistério Negro* (1951) e *Sortilégio Mistério Negro de Zumbi Redivivo* (1976/77), foram criadas especialmente para o Teatro Experimental do Negro (TEN), por Abdias do Nascimento – poeta, ator, dramaturgo, artista plástico, professor, político e ativista dos direitos civis e humanos das populações negras. O TEN representou uma experiência única para a época e ainda hoje é fundamental no panorama do teatro brasileiro e do teatro negro.

Para descrever o que foi este projeto de transformação social da condição dos negros e negras no Brasil, associo-me aos que tratam o Teatro Experimental do Negro enquanto um movimento artístico e político fulcral, somando ao debate já realizado mais este trabalho, que busca traçar o percurso da participação, ação e representação das mulheres negras que fizeram parte deste movimento. Para isso, percorrerei ainda uma vez sua trajetória e desenvolvimento, de 1944 até 1968 (quando teve sua influência forçosamente reduzida, em virtude do endurecimento do regime ditatorial no Brasil), demarcando a importância das mulheres que colaboraram para este novo sopro ao teatro negro nacional. Embora tenham sido parte integral do projeto de renovação da cena negra realizado pelo TEN, usualmente, as mulheres são apenas citadas e quando o são, há pouca informação sobre suas atuações. De modo oposto, existem diversas publicações (dissertações, teses e livros) que tratam sobre o TEN e seus idealizadores

homens, com destaque para as pesquisas de Moura (2008), Custódio (2011), Rosa (2007), Nascimento (1966; 1980).

Entendo que esta revisão não desmerece outros trabalhos escritos sobre o TEN, tampouco constitui uma crítica direcionada ao projeto encabeçado por Abdias do Nascimento. Entretanto, exploro o ponto em que as discussões sobre negritude se cruzam (não sem que haja conflitos) com a história das mulheres negras e seus dilemas singulares, dentro e fora da cena. Observar este tensionamento entre as pautas de raça-etnia e gênero, por certo, abre caminho para que se olhe a realidade do Brasil e do teatro nacional (e a contribuição do TEN neste quadro) de um jeito mais rico, ainda que contraditório.

Sortilégio - Mistério Negro (1951) e *Sortilégio - Mistério Negro de Zumbi Redivivo* (1976/77) são duas versões da mesma obra, escritas pelo mais conhecido entre os idealizadores do TEN, Abdias do Nascimento (1914- 2011), que com este texto inaugura no Brasil uma escrita teatral dramática negra, elaborada por um homem negro e para negros, embora o TEN não tenha atingido a plateia negra que gostaria. Sobre Abdias do Nascimento destacarei alguns momentos de sua trajetória, a fim de contextualizar sua verve dramaturgica e, a partir desta relação entre outras atuações que teve em sua carreira e a prática da escrita, abordar como os textos formulam a representação da mulher negra naquele período, em especial, através da personagem feminina Ifigênia. Também, serão enfocados os temas que circundam a personagem na obra, a fim de investigar a intersecção entre criação ficcional em teatro e o campo social, levando em consideração o momento histórico e a permanência de questões semelhantes nos dias de hoje.

A historiadora Beatriz Nascimento e a psicanalista Neuza Santos Souza encaminharão a reflexão sobre a constituição das subjetividades das personagens de *Sortilégio – Mistério Negro*; Beatriz Nascimento, a partir das noções de corpo-quilombo presentes no filme *Orí* (1989) e em seus estudos sobre quilombismo, e Neuza Santos Souza, a partir dos relatos dos entrevistados em seu livro *Tornar-se Negro* (1993).

A análise da segunda obra mencionada, *Sete Ventos* (2009), de Débora Almeida - atriz, escritora, cantora, produtora, professora e pesquisadora em artes -, se dará por meio da dramaturgia e da encenação, pois, diferentemente de *Sortilégio*, que foi encenada em agosto de 1957 no Rio de Janeiro e em São Paulo em Outubro de 1957 – ambas em apresentação única – não havendo registros suficientes de sua encenação para uma possível análise da montagem. Escrita, encenada e dirigida por uma mulher negra, *Sete Ventos* parte das vivências da autora e de referenciais teóricos, além de relatos de diversas mulheres negras de distintas classes sociais,

numa dramaturgia em que as personagens expressam as sete qualidades de Iansã, Orixá dos ventos e das tempestades. Por meio dessas qualidades, encarnadas pela intérprete, podemos identificar as personagens e suas atitudes frente ao mundo.

Este texto estrutura-se em três capítulos, apresentados pelas dedicatórias SOBRE NÓS, POR NÓS e PARA NÓS, conceitos (assim como uma parte do título, PERTO DE NÓS) definidos por Dubois¹ (1863–1963), citado por Nascimento (2003):

Esse autor advertia que o teatro negro precisava ser: 1) *sobre nós* (revelando a vida dos negros como realmente é); 2) *por nós* (escrito por autores negros que entendam o significado de ser um negro hoje); 3) *para nós* (dirigido primordialmente a plateias negras); 4) *perto de nós* (localizado nos subúrbios, próximo à massa de pessoas comuns). (DUBOIS apud NASCIMENTO, 2003, p. 329 grifo nosso).

A adoção destes quatro pressupostos, pois os entendo como uma síntese eficiente de um projeto de teatro negro tem por objetivo verificar essa passagem entre diferentes modalidades do tratamento das questões de racialidade e etnia pela cena, que corresponde também aos diversos graus de envolvimento dos e das artistas negros no processo de criação teatral. No primeiro capítulo, SOBRE NÓS, farei um percurso que parte dos movimentos negros e da inserção do Teatro Experimental do Negro (TEN) em seu bojo. Examinarei as atividades pensadas em prol da melhoria da vida dos negros e negras brasileiros; as quais compreendem as artes em sua finalidade política, por meio do teatro e do ensino da dança, ao lado de estratégias que se destinam à formação profissional, à alfabetização e à elevação da autoestima da mulher negra (entre elas, os concursos de beleza). Para delinear esta trajetória, invocarei a participação das mulheres negras nas ações desenvolvidas pelo grupo em algumas frentes, tais como: o *Jornal Quilombo*, os concursos de beleza “Boneca de Pixe” e “Rainha das Mulatas” e o I Congresso do Negro Brasileiro, realizado no Rio de Janeiro em 1950.

Então, transitarei mais especificamente pela dramaturgia de Abdias do Nascimento, a partir da análise da primeira de suas obras escritas especialmente para o grupo, *Sortilégio - Mistério Negro* (1951). Considerada um drama ritual, *Sortilégio - Mistério Negro* apresenta um percurso ritualístico que se desenvolve por meio do drama vivido pelas personagens principais. Tecendo paralelos, também realizarei uma breve verificação do modo de representação das mulheres negras no teatro brasileiro canônico do período, em comparação com a obra analisada. Introduzirei os assuntos gerais da obra, intercalando com aqueles pertinentes à representação das personagens femininas, dando especial atenção aos conflitos vividos pela personagem negra

¹ Estadunidense, foi sociólogo, historiador, ativista, escritor e fundador da *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP), onde foi presidente durante muitos anos. Editou a revista *Crisis*, com edição mensal, de onde se extraiu o excerto sobre teatro negro, citado por Nascimento.

feminina central (Ifigênia), a fim de investigar os trânsitos entre a construção ficcional e o contexto cotidiano. Será pontuado o destino inconcluso da personagem, de extrema importância para a realização da “jornada do herói”, mas que, ao mesmo tempo, soa desimportante, pois que desaparece da obra, sem deixar vestígios.

Tratarei ainda da dimensão religiosa, de raiz africana, notável ali. Esta dimensão do “supra-real” constitui a força ritualística da obra, particularmente, nas presenças da Pombagira e Exu. Busco compreender como a partir do processo ritual as personagens principais relacionam-se com as subjetividades impostas pelos padrões hegemônicos brancos, em todos os segmentos de sociabilização, e de que maneira este ritual lhes proporciona confrontar estes padrões, constituindo um personalismo negro, conforme propunha Guerreiro Ramos: “[...] o *personalismo negro*, que pode ser definido como o ato de assumir a condição de negro a fim de subverter padrões racistas” (ALMEIDA, 2018, p. 61 grifo nosso). Observarei se o ritual que acontece dentro de um terreiro de Candomblé, no bojo da obra, assume uma forma de subversão dos padrões, proporcionando um confronto gerador da re-subjetivação das personagens, por meio do reencontro com suas raízes.

No segundo capítulo – POR NÓS – Um outro sortilégio, dirijo o olhar para uma importante organização, o Movimento Negro Unificado (MNU), que em 2018 completou 40 anos de existência. Em seu início, o MNU contou com a participação de quatro mulheres negras de grande relevância até os dias de hoje (em destaque, Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, Luiza Bairros e Thereza Santos), cujas participações foram determinantes para incluir na pauta do movimento negro questões específicas das mulheres negras, já aportando o debate sobre interseccionalidade entre classe, raça e gênero, tema do qual tratarei mais adiante.

A partir desse chão histórico, darei destaque ao estudo da segunda versão da obra, *Sortilégio II – Mistério negro de Zumbi Redivivo* (1976/77), quando enfoco as principais mudanças ocorridas entre esta e a versão primeva. Seguirei como na primeira análise, iniciando pelos assuntos gerais, entre eles, inserções de novas cenas (Quilombo de Palmares) e personagens (Ialorixá); alterações de falas entre uma personagem e outra e características das personagens expressas nas rubricas (Ifigênia, por exemplo, muda de *Negra prostituta* para *Ex-namorada de Emanuel*, agora prostituta).

O objetivo é examinar, a partir das mudanças percebidas, os motivos que levaram o autor a reescrever a obra quase 30 anos depois, principalmente, reformando traços que concernem às personagens mulheres. Buscarei identificar os novos parâmetros que o dramaturgo utiliza para designar um outro lugar social, mais valorizado, das personagens

mulheres negras de forma geral. Questiono, sobretudo, a relevância dada à personagem Ifigênia no final desta segunda versão, em que é convertida em agente transformadora da sociedade da qual faz parte.

Percorrerei o conceito de Quilombismo, do autor e de Beatriz Nascimento, a partir da revivescência do Quilombo de Palmares dentro da obra, assim como a discussão da ideologia do branqueamento que o texto explicita. Verificarei se estas mudanças convergem com o despertar do autor para as teorias negras norte-americanas e africanas a partir de seu exílio voluntário, em paralelo a como se alteraram historicamente as condições das mulheres negras.

Aprofundarei, a partir disso, o significado da nova personagem, a Ialorixá, tendo por hipótese que a mudança reverencia as mulheres que, Brasil afora, mantiveram vivo o Candomblé através de tantos terreiros², assumindo funções de comando e de manutenção da tradição. Para além da questão religiosa, este lugar social tem sentidos a investigar. Em que sentido esta valorização está relacionada a um papel social designado às mulheres negras, no qual elas se desdobram para dar conta de diversas atividades que ao longo dos anos tornam-se fardos difíceis de serem carregados, para analisar se esta diferença está ancorada nos acúmulo de responsabilidades e atribuições ou se está relacionada ao cuidado atribuído às mulheres, são algumas das hipóteses para pensar qual o significado desta valorização.

Portanto, tecerei ponderações sobre o mito da mulher negra guerreira, aquela que sustenta e suporta a tudo e todos, carregando nas costas o fardo de mundo. Relembrando Sojourner Truth, em seu protesto sobre “E eu não sou uma mulher?”, questionarei o que ainda falta para que, assim como às mulheres brancas, se reconheça às mulheres negras o direito à delicadeza, ao cuidado, ao afago e ao ser amada.

No terceiro capítulo, POR NÓS – Sete Ventos, ou sete vozes de mulheres negras partirei para a análise do solo teatral *Sete Ventos*, idealizado por Débora Almeida, que também escreve, atua e dirige a obra. Iniciarei apresentando a autora a partir das suas experiências nas companhias em que participou, como a companhia de teatro negro *Cia dos Comuns*, do Rio de Janeiro, dirigido por Hilton Cobra, grupo do qual a atriz fez parte durante um longo período, para captar como sua participação na companhia reverbera em *Sete Ventos*.

² Para citar apenas alguns terreiros comandados por mulheres negras: Ilê Axé Opó Afonjá, comandado por Mãe Senhora (1890-1967) e, depois, por Mãe Stella (1925-2018); o do Gantois, comandado por Mãe Menininha do Gantois (1894-1986) e agora sob o comando de sua filha, Mãe Carmen do Gantois (1928); e o Ilê Omiojuarô, fundado em 1985, em Nova Iguaçu, no Rio de Janeiro, por Beatriz Moreira Costa (1931-2017) conhecida como Mãe Beata de Iemanjá.

No trecho, tratarei de questões centrais para pensar um teatro negro e feminista, auxiliada pelos conceitos de interseccionalidade entre gênero, raça e classe social. Tratarei da perspectiva da teoria interseccional, dedicada à compreensão e eliminação do acúmulo das opressões que fazem a vivência de uma mulher negra distinta da vivência de uma mulher branca: ainda que pertençam à mesma classe social, a mulher branca acumula privilégios que a sua branquitude lhe confere apenas pela cor da pele; ao passo de que a mulher negra necessita suplantar a questão da cor da pele para furar barreiras impostas pelo desprivilégio que o racismo impõe³. Utilizarei para destrinchar este e outros conceitos relativos ao feminismo negro as reflexões de estudiosas negras, tais como: Sueli Carneiro, Djamila Ribeiro, Angela Davis, Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, Luiza Bairros, Carla Akotirene e Joice Berth, entre outras.

A seguir, questionarei de que forma o feminismo negro reverberou no teatro, tomando *Sete Ventos* como exemplo. Destacarei as estratégias de inovação da autora, na representação de mulheres negras presentes em outros espaços sociais e na constituição de personagens para além dos estereótipos demarcados por uma sociedade racista. Revisarei os ganhos do emprego de relatos de mulheres negras reais, ao lado de experiências vividas, do cotidiano da própria atriz e de inspirações de outras obras ficcionais.

Aos poucos, a partir do viés de construção das personagens em intersecção com o cotidiano, centrarei a análise nos aspectos dramaturgicos, das corporalidades negras, para tanto farei uso de pensadores como: Leda Maria Martins, Cristiane Sobral, Débora Marçal, Saloma Salomão, Muniz Sodré, entre outros.

Examinarei também a questão da religiosidade e ancestralidade presentes na obra, em especial, pela invocação do orixá feminino Iansã – a rainha dos ventos e das tempestades -, para a investigação do mito de Iansã utilizado na obra recorrerei aos estudos de Helena Theodoro e Reginaldo Prandi. Observarei de que forma as características de Iansã estruturam as personagens, reverberando na encenação (cenário, figurino, musicalidade e adereços).

Nos 10 quadros que compõe a obra, que tem como tema de debate, questões determinantes para as mulheres negras prementes na obra, entre elas, beleza, trabalho, violência, afetos, maternidade, família, amor e infância, temas que serão analisados à luz do feminismo negro, pelo olhar de Sueli Carneiro, Grada Kilomba, Beatriz Nascimento, Angela

³A mulher negra está colocada na base da pirâmide social, sendo que os privilégios estão destinados aos homens e às mulheres brancas, para depois se estenderem, de maneira não igualitária, aos homens negros e por último, às mulheres negras. Assim, podemos entender a interseccionalidade como um acúmulo de opressões intrincadas, de modo a parecer uma só.

Davis, Bell hooks, Lélia Gonzalez, Patricia Hill Collins, Luiza Bairros, Neuza Santos Souza, Joyce Berth, dentre outras⁴. A análise das questões que suscita a obra estará também ancorada pelos pensamentos de Paul Gilroy, Aquile Mbembe, Lilian Schwarcz e outros.

Neste capítulo abordarei também a questão das *corporalidades negras* e suas subjetivações, e de que forma elas são determinantes para uma representação positiva da mulher negra (principalmente, a partir da perspectiva de *Sete Ventos*). No tópico Sortilégio e Sete Ventos em diálogo, considerando os períodos históricos distintos, partirei para a busca das diferenças e correspondências na representação das personagens femininas nas duas versões de *Sortilégio* e em *Sete Ventos*: sendo duas dramaturgias separadas no tempo, mas igualmente marcadas pelas questões de gênero, farei nova prospecção na dramaturgia e na cena, inspirando-me na discussão do *lugar de fala*, diante das vivências das mulheres.

Antes das Considerações Finais, abri um espaço que veio a se chamar Nova homenagem e evocações futuras; uma oportunidade para pensarmos brevemente sobre a branquitude em relação ao Teatro Negro e sua implicação na manutenção dos estereótipos negativos e das poucas oportunidades dadas às mulheres negras no teatro branco (onde são impedidas de criar personagens tão humanizadas quanto às personagens brancas).

Nesta introdução, apresento uma espécie de móbile, que põe em movimento - ainda que em papel e linha - o nome das diversas mulheres negras essenciais para que este trabalho exista. De semelhante maneira, ao longo desta dissertação, dispus poeticamente, em outros objetos gráficos em forma de álbuns, alguns rostos que traduzem a presença das mulheres no TEN. Repito a menção às artistas e ativistas em um flag book, no caso das mulheres que se destacaram na formação do MNU, assim como nas imagens de Sete Ventos. São todas artes feitas à mão por mim, com o objetivo de mostrar que os rostos dessas mulheres negras são potências de vida (e não imagens frias e estáticas, impressas num papel), materiais que precisam ser manuseados para serem realmente acessados e ativados. Assim, para além de folhear estas páginas, será possível mover e rematerializar simbolicamente as presenças e forças aqui relatadas. Com isso, pelas mãos de qualquer pessoa que toque este trabalho, as ações de cada uma dessas mulheres, suas vidas e histórias, irromperão desde o passado, possibilitando melhores presente e futuro.

⁴ O excelente trabalho e empenho editorial de Mercedes Jabardo resultou em uma belíssima antologia, a qual dispõe uma série de informações sobre algumas dessas mulheres. Ver: JABARDO, Mercedes (ed.). *Feminismos Negros Una Antología* – Sojourner Truth, Ida Wells, Patricia Hill Collins, Angela Davis, Carol Stack, HazelCarby, Pratibha Parmar, JayneIfekwunigwe, Magdalene Ang-Lygate. España: Traficantes de sueños, 2012.

1 SOBRE NÓS

1.1 ANTECEDENTES E A CRIAÇÃO DO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO

Para tratar do Teatro Experimental do Negro, faremos antes um resumo do que representou a Frente Negra Brasileira (FNB), visto que foi uma das maiores organizações negras do período, com frentes em diversas cidades brasileiras e grande número de associados, e, posteriormente, inclusive inspirando a criação do TEN. Criada em 19 de setembro de 1931, em São Paulo, a FNB teve em seu quadro líderes de diversas partes do país (entre eles, José Correia Leite, Raul Joviano do Amaral, Francisco Lucrécio, os irmãos Veiga dos Santos), num movimento que se irradiou por boa parte do território nacional. Segundo Hofbauer (2006), este foi o primeiro grande sucesso na tentativa de unir negros brasileiros numa entidade em defesa dos seus direitos políticos. A forte presença de brancos na entidade, entretanto, lhe conferia caráter um tanto contraditório, por vezes negando a identidade negra como forma de inclusão num mundo branco e preconizando que os negros deveriam adequar-se aos padrões hegemônicos, sem imporem seus próprios valores.

Exemplos dessa negação pela FNB da identidade negra davam-se na desvalorização das religiões de matrizes africanas em favor da religião católica, considerada mais civilizada; os protestos contra os batuques e a “defesa” do uso dos bons modos. Outras questões de ordem cultural estavam implicadas no caso das mulheres, tais como manter os cabelos alisados, o que revelava um ideal estético distorcido e a intenção de assimilação dos costumes e formas de vida das pessoas brancas, tidos como mais evoluídos, desvalorizando os costumes e forma de vida dos negros (tidos, portanto, como menos evoluídos).

Apesar das ressalvas, a postura da FNB com relação aos temas apontados não eliminou o trabalho seminal que a organização empreendeu, se levarmos em conta o momento histórico. O conservadorismo da Revolução de 1930, conduzida por setores dissidentes da República Velha, mas ainda regida por forças políticas da velha ordem, anunciava uma crise que durou por de mais de uma década, segundo Ruy (1992, p. 76) “[...] agitada por uma guerra civil, uma Constituição, um levante revolucionário, um golpe de Estado e uma ditadura fascista”. Esses eventos, que iriam transformar o país, ainda estavam sendo gestados por um país comandado pelas oligarquias agrícolas ligadas à política tradicional e uma burguesia industrial ascendente, em posição desigual frente às classes média e operária em formação; uma sociedade que se

projetava como uma democracia racial ainda inexistente, respondendo negativamente diante das tentativas de afirmação de uma organização de homens e mulheres negras que buscava impor-se.

A FNB, mesmo com todas as dificuldades enfrentadas, atuou em diversas áreas em prol da luta contra a discriminação racial e a inserção da pessoa negra na sociedade, de forma que ela pudesse ocupar os espaços sociais, obtendo acesso à educação e a melhores condições materiais, de modo mais equânime em relação à parcela mais privilegiada da sociedade, detentora dos meios produtivos, dos postos políticos decisórios e das vias de ascensão social.

Com relação à participação das mulheres, comenta Braga (2015) que havia na organização dois departamentos coordenados por mulheres. Um deles, o Departamento de Colocações Domésticas, trabalhava para manter a boa imagem da mulher negra e também tinha o objetivo de encaminhá-las para trabalhos domésticos diversos. Na época, este departamento era de grande importância para que mulheres negras tivessem credibilidade e, assim, obtivessem postos de trabalho, numa das poucas funções designadas às mulheres negras, geralmente, sem instrução formal: como a maioria das pessoas negras, os trabalhos braçais significavam possibilidades de sobrevivência e de atuação profissional.

Na sede da organização, havia a Sala Feminina, que era constituída pela Rosa Negra (dedicada a organizar bailes, saraus dançantes, peças de teatro de caráter educativo e político e festivais artísticos) e pela Cruzada Feminina (que realizava trabalhos assistenciais e atividades voltadas ao fortalecimento da ação educativa em escolas) que eram organizadas apenas por mulheres, pensando a partir de suas próprias demandas. Em algumas localidades, havia ainda o Núcleo de Senhoras e a Direção Feminina. Assim, as atividades das mulheres estavam ligadas às atividades estritamente designadas às questões “de gênero”, ou seja, demarcadas segundo o que se considerava adequadas a elas.

A FNB foi fechada em 1937, quando o Regime do Estado Novo tornou ilegal toda atividade política. Mesmo após sua extinção, seus esforços mostraram-se de grande importância para os movimentos negros que se seguiram, servindo de inspiração para Abdias do Nascimento na criação do Teatro Experimental do Negro, em 13 de outubro de 1944.

Para a abertura e sobrevivência do Teatro Experimental do Negro (TEN), seu fundador utilizou-se de estratégias parecidas às da FNB e, ao mesmo tempo, com marcantes distinções. Há, por exemplo, muitas semelhanças entre os departamentos da FNB e os criados no TEN, o que evidencia o mesmo tipo de pensamento organizacional e estratégias de ação coincidentes,

na preocupação com a educação e com a arte, no combate ao racismo e no empenho em proporcionar formação profissional. Se também precisou negociar com uma parcela da sociedade branca, a elite detentora dos meios de produção e do capital, contrariamente aos seus predecessores, porém, Abdias do Nascimento optou por uma linha de afirmação da negritude e da religiosidade afro-brasileira, colocando em xeque os limites da aclamada democracia racial brasileira. Diferentemente da frente negra, que mantinha uma postura de assimilação dos valores brancos, como a religião católica, o TEN empenhava-se em valorizar aspectos étnicos, da negritude, da religiosidade e da musicalidade, como bem demonstram as atividades comandadas pelo grupo.

1.1.1 Ações e atividades

O Teatro Experimental do Negro (TEN) surgiu por iniciativa de Abdias do Nascimento, que reuniu ao seu redor outros colaboradores. A ele, se juntaram Aguinaldo de Oliveira Camargo (advogado e agrônomo), Sebastião Rodrigues Alves (formado em Serviço Social, escritor e pesquisador dos assuntos afro-brasileiros), Wilson Tibério (artista plástico), José Herbel, Teodorico dos Santos, Claudio Filho, Oscar Araújo, José da Silva, Antonio Barbosa, Natalino Dionísio, Claudiano Filho, Oscar Araújo, Ironildes Rodrigues (advogado, jornalista, escritor, teatrólogo), Guerreiro Ramos (sociólogo e político) e Edson Carneiro (formado pela Faculdade de Direito da Bahia em Ciências Jurídicas e Sociais e escritor especializado em temas afro-brasileiros), entre outros intelectuais, artistas, profissionais liberais, políticos e empresários. Ao lado dos homens fundadores, estavam também algumas mulheres. Segundo Sulamita Oliveira (2018, p. 38) “[...] a presença feminina não esteve distante da criação do Teatro Experimental do Negro. Esse momento contou com ajuda de três mulheres inicialmente: Arinda Serafim, Marina Gonçalves e Antonieta”.

Essa composição heterogênea permitiu que muitas frentes de ação fossem abertas, evidenciando um olhar mais abrangente para os problemas políticos e sociais do Brasil. O TEN partilhava do projeto de modernização cultural do Brasil, mas propunha uma visão de ação social ampla, além de assumir para si o caráter “experimental”, no campo artístico e de significação cultural, já anunciado no seu nome de batismo. Buscava também produzir um novo conhecimento, segundo Maybel Sulamita de Oliveira, “[...] obter reconhecimento intelectual em meio a uma rede de sociabilidade já existente desde os eventos afro-brasileiros da década

de 30” (OLIVEIRA, 2018, p. 63). Por isso, o TEN não se limitava ao fazer teatral, mas dividia-se também em áreas afins, em projetos de educação (como por exemplo, o projeto de alfabetização de homens e mulheres negras) e de cultura (entre eles, a promoção de concursos de beleza, para ressaltar os traços da mulher negra e elevar sua autoestima).

Os concursos de beleza são um caso singular: ocorreram em quatro edições, entre junho e setembro de 1947, o “I Concurso Rainha das Mulatas” teve como ganhadora a bailarina Mercedes Batista; entre janeiro e Maio de 1948, o “I Concurso Boneca de Pixe” foi vencido por Maria Tereza; em Julho de 1948, deu-se o “II Concurso Rainha das Mulatas” e em 1950, o último “Boneca Pixe”, que foi vencido por Caty Silva. Adiante, falaremos mais detidamente sobre eles.

O TEN realizava diversas atividades com objetivo de elevar as condições de vida da população negra, sua autoestima, o conhecimento de suas origens e valorização do ser negro e de suas potencialidades, políticas, sociais e artísticas, de modo que nenhuma destas instâncias era separada uma da outra, se sustentavam mutuamente e todas eram importantes, pensadas como um todo que se relacionavam entre si para a realização de um objetivo comum que era valorizar a existência e a humanidade do negro brasileiro.

A primeira Convenção Nacional do Negro ocorreu em 1945-46; em 1950, o I Congresso do Negro Brasileiro; a Semana de Estudos da Raça, em 1955, e o Concurso de Artes Plásticas, com o tema do Cristo Negro, em 1968, cuja vencedora foi Djanira Motta e Silva⁵, com a tela *Cristo na Coluna*. Nascimento (2014) afirma que a Igreja Católica condenou este concurso, mas que ainda assim, a empreitada recebeu o apoio do arcebispo Dom Hélder Câmara. Na mesma pauta, também foram criados a Associação de Empregadas Domésticas (em 1950), por Arinda Serafim e Guiomar Ferreira Mattos, o Conselho Nacional das Mulheres Negras (em 1950), por Maria de Lourdes Valle do Nascimento e Guiomar Ferreira Mattos (conselho responsável pelos cursos de “Introdução ao Teatro e às Artes Negras”, em 1964), e o jornal *Quilombo*, sob o comando de Abdias do Nascimento e Maria de Lourdes Valle do Nascimento (editado entre 1948 e 1950). Sobre essas mulheres e esses eventos, trataremos mais adiante.

Os cursos de teatro, os espetáculos e a criação de uma dramaturgia negra foram ações de fundamental importância, nas dimensões artística, social e política. Nascimento (2003) nos

⁵ Djanira Motta e Silva (1914-1979), paulista, radicada no Rio de Janeiro, desenhista, pintora, poeta, cenógrafa e cartazista, trabalhava com xilogravura, gravura em metal, tapeçaria e azulejaria.

ajuda a perceber a abrangência deste intento, a partir da matéria de *O Jornal*, comentando a respeito do projeto artístico-pedagógico do TEN:

[...] os seus cursos, que visam a formação de uma grande escola de artes cênicas: a) Alfabetização – funcionando normal e permanentemente para crianças e adultos de ambos os sexos; b) Línguas; c) Dicção, Empostação (sic) de Voz e Declamação; d) Música e Canto Coral; e) Dança; f) Interpretação; g) Decoração, Vestuário e Cenografia; h) Direção de Cena; i) História do Teatro e Literatura Dramática; j) Conferências e Assuntos Dramáticos em geral (NASCIMENTO, 2003, p. 293).

1.2 O OLHAR E A PARTICIPAÇÃO DAS MULHERES NEGRAS NO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO

Nascimento (2003) afirma a importância da participação das mulheres negras no TEN, mas o que encontramos em relação a este reconhecimento é somente uma lista de nomes femininos, muitas vezes sem sobrenome; o que se reproduz em vários escritos sobre o grupo. Isso torna difícil localizar suas trajetórias e seus feitos, de tal forma que ainda é preciso dar luz e voz a elas, cientes de que não são apenas nomes esparsos dentro de um movimento, mas protagonistas da história do TEN, ao lado dos homens. A história do TEN foi escrita também pela ação dessas mulheres negras, que eram atrizes, advogadas, técnicas administrativas e, em sua maioria, empregadas domésticas.

A participação das mulheres no TEN está para além daquelas que obtiveram alguma projeção (nacional e internacional) por intermédio da atuação cênica, como são os casos das atrizes Ruth de Souza e Léa Garcia, motivo pelo qual destacarei outras mulheres negras, que trabalharam também em outras frentes. Listamos o nome de cada uma, mesmo daquelas lembradas apenas pelo primeiro nome, na esperança de revelar um pouco de suas histórias e singularidades. São elas: Arinda Serafim, Agostinha Reis, Marina Gonçalves, Elza de Souza, Ilena Teixeira, Mercedes Batista, Guiomar Ferreira Mattos, Marietta Campos Damas, Maria de Lourdes Valle do Nascimento, Antonieta, Neusa Paladino, Maria D'Aparecida, Milca Cruz, Dulce Martins, Heloísa Helô, Estela Delfino, Thereza Santos, René Ferreira, Ana Maria, Célia Azevedo, Lenir Elisa, Deise, Luiza Barreto Leite, Zeni Pereira e Noemia Santos.

1.2.1 Convenções, Congressos e o Jornal *Quilombo*

Começamos pela Primeira Convenção Nacional do Negro, datada entre 1945-46 e que funcionou como uma preparação para o I Congresso do Negro Brasileiro, que aconteceu em 1950, entre os dias 28 de agosto e 02 de setembro. O resumo do Congresso, que fazemos a seguir, demonstra sem rodeios o teor dos debates e disputa de discursos entre brancos e negros, mesmo num ambiente de defesa da causa dos negros. Destacamos ainda, ao menos no que tange ao material preservado sobre as discussões do congresso, que a única mulher que teve sua tese apresentada na ocasião foi a Dra. Guiomar Ferreira de Mattos, com o texto intitulado *A regulamentação da profissão de doméstica*. Haja vista a importância do tema, inclusive para os dias de hoje, nos deteremos na exposição sobre essa profissão considerada um resquício da escravidão, ponderando que, conforme apontado anteriormente, o âmbito doméstico representava um dos poucos lugares onde as mulheres negras podiam inserir-se como trabalhadoras.

Um misto da função de mãe preta e mucama, a profissão de doméstica tardou a ser regulamentada - lembramos da Proposta de Emenda à Constituição (PEC) 66/2012, conhecida como PEC das Domésticas - refletindo o valor social do contingente de mulheres negras que a ocupam. Conforme os dados do Censo de 1950⁶ e segundo os números divulgados no *Dossiê Mulheres Negras* de 2013, as mulheres negras representavam 57,6% das trabalhadoras domésticas. É nessa função que, na maioria das vezes, eram e ainda são representadas as mulheres negras em filmes, novelas, propagandas e peças de teatro. Isto, embora venham ocupando outros lugares sociais (ainda que não como o desejado), devido às políticas públicas implementadas na área da educação, ou em virtude da implementação das cotas raciais em universidades públicas e por meio de bolsas de estudos e permanência, ou também, pela existência de cotas para negros em alguns concursos públicos.

Sobre a predominância desse tipo de papel na dramaturgia teatral, cinematográfica e televisiva, há reclamações explícitas de Léa Garcia, que foi atriz do TEN, além de Zezé Mota e Chica Xavier, que também se destacaram como atrizes no mesmo período. Todas protestam

⁶ O Censo de 1950 foi o último a nos fornecer indicadores sociais básicos relativos à educação e ao setor da atividade econômica da mulher negra. A partir daí, pode-se constatar que: seu nível de educação é muito baixo (a escolaridade atinge, no máximo, o 2.º ano primário ou fundamental) e o analfabetismo é fator predominante. Do ponto de vista da atividade econômica, apenas cerca de 10% atua na agricultura e/ou na indústria (sobretudo têxtil, e em termos de sudeste-sul); os 90% restantes estão concentrados na área de serviços pessoais (GONZALEZ, 1979, p.13).

que as empregadas domésticas são as personagens para as quais sempre foram designadas e, ainda, que precisavam concordar com os baixos salários oferecidos pelo trabalho. Chica Xavier relaciona os dois fenômenos, quando afirma que a elas queriam pagar como se fossem empregadas domésticas e não como atrizes que representavam personagens que tinham por profissão o trabalho doméstico (ALMADA, 2015). Zezé Mota, indignada, recusa-se a fazer mais uma empregada doméstica na televisão, logo depois de seu sucesso no cinema como Chica da Silva, ficando longo período sem trabalhar na emissora, depois da negativa.

É nesse quadro que a tese da Dra. Guiomar Ferreira de Mattos torna-se ainda mais significativa. A autora abre sua discussão baseando-se no Decreto-Lei nº 3851, datado de 1945, que concede à doméstica o direito ao aviso prévio e prevê um estudo para inclusão delas num instituto de previdência, além do aviso prévio de oito dias. O Decreto, porém, não foi regulamentado nem levado a cabo, segundo a autora, pela sabotagem por parte dos patrões. Mattos cita também o direito a férias de 20 dias; repouso semanal remunerado; equiparação dos dias de feriado e santificados aos domingos; horário limitado a 12 horas de trabalho (com intervalo de descanso de uma hora e meia) e a necessidade de indenização, para demissão depois de 10 anos de trabalho.

Os fatos que envolveram a apresentação pública da doutora são dramáticos e heroicos. Na ocasião, Guiomar Ferreira de Mattos falava de memória o que se recordava da tese, pois o relator, que havia ficado com o volume para análise, não compareceu até o momento de sua fala. A “sabotagem imprevista”, frisa a autora, tornou-se motivo para que recorresse às mulheres interessadas:

Houve uma sabotagem, absolutamente imprevista, devida ao acaso, evidentemente. Enquanto procuro recordar-me dos outros itens, procuraremos ouvir depoimentos pessoais de empregadas domésticas que estejam presentes, para aumentar os meus subsídios, concorrendo para melhorar este esboço, para que, assim, possamos apresentá-lo mais completo ao I Congresso do Negro Brasileiro para levá-lo a Câmara dos Deputados (GUIOMAR apud NASCIMENTO, 1982, p. 352).

No evento, o Sr. Romão da Silva⁷ pede a palavra, sugerindo que a palestrante ouvisse as empregadas domésticas para sanar deficiências do seu trabalho, como se ela não o tivesse feito; ao que ela responde que este fora um trabalho realizado junto às empregadas domésticas. Como nenhuma mulher manifesta-se, ele continua questionando a aptidão da autora, como se Mattos desconhecesse o tema de que falava. Todas as provocações, contudo, vão sendo respondidas e, novamente, o presidente da mesa solicita às mulheres presentes que falem,

⁷ Júlio Romão da Silva (1917-2013) foi um dos fundadores do TEN, marceneiro na juventude, graduou-se em Filosofia e Comunicação Social, foi ativista, escritor, teatrólogo, poeta, e jornalista em diversos jornais cariocas, e também, exerceu diversos cargos de destaque no IBGE.

chamando-as pelo nome: Maria Ferreira Rosa, Neide Guimarães e Elza de Souza. Por fim, a última toma a palavra:

Tenho a dizer somente que a classe das domésticas é uma classe desamparada, e o que o Sr. Abdias do Nascimento e a D. Maria do Nascimento vêm fazendo é muito importante e todos devem cooperar com esse trabalho. A doméstica não tem descanso, não tem médicos, não têm advogados. Há casos de domésticas condenadas, sem nenhuma proteção. Peço a todos que ajudem nesse trabalho, para que ele possa ir avante (ELZA apud NASCIMENTO, 1982, p. 354).

Seguem ao pronunciamento elogioso ao TEN as falas de vários homens, relatando casos diversos e minimizando o fato de as empregadas domésticas não terem seus direitos reconhecidos e regulamentados. Eles afirmam que as mulheres têm os mesmos direitos que os homens e aquelas que presentes estariam inventando coisas e, ainda, que os direitos de todos os trabalhadores estão garantidos na Constituição. Alguns rebatem que as empregadas gozam de regalias, por morar na casa dos patrões; que têm a chave da casa e que esse conflito é uma questão entre patrões e empregadas. Falam ainda da exigência de estrangeiros por empregadas domésticas brancas; da questão de um salário mínimo; da ignorância das domésticas dos seus deveres; que lhes falta profissionalização e que um regime de trabalho especial mereceria um tratamento especial.

Sobre esses e outros questionamentos, ao final da mesa, Guiomar Ferreira de Mattos revida, argumentando contra a demagogia com que alguns se posicionaram sobre o tema. Retoma a ideia de que havia falado sim com mulheres negras empregadas domésticas e frisa que este é um caso de justiça social retardada. Então, completa:

Meus senhores: este Congresso não é um congresso racista. Se os negros pretendessem fazer, no Brasil, racismo, estariam praticando suicídio. Racismo, na expressão legítima do termo “linha de cor”, não existe. Se fôssemos fazer um congresso racista, já estaríamos fechados pela polícia. Sabemos que no Brasil a maioria das empregadas domésticas é constituída por pessoas de cor (NASCIMENTO, 1982, p. 363).

É preciso pontuar que o I Congresso do Negro Brasileiro contou com expressiva participação de homens brancos, estudiosos e acadêmicos que, ao final do Congresso, refutaram a Declaração Final aprovada em assembleia. Em seu lugar, trazem um segundo documento, apoiado pelo antropólogo Darcy Ribeiro; o que gerou protestos e refutação de Aguinaldo Camargo, reclamando da presença reincidente de elementos que supõem algo de subterrâneo nas intenções do movimento negro, para deslegitimar suas ações. A segunda declaração é, então, rejeitada em nova votação.

Ainda no mesmo Congresso, foi aprovada uma solicitação de verba para uma pesquisa da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) sobre

as relações raciais no Brasil, sugerida por Costa Pinto (posteriormente, realizada por ele mesmo). Ao mesmo tempo em que participava do Congresso, Costa Pinto tinha uma posição ideológica contrária a do povo negro e se utilizava do aval da ciência para defender sua posição, que caracterizava o movimento negro como “racismo às avessas”. Ainda assim, Costa Pinto ficou com grande parte dos Anais do Congresso e jamais o devolveu, sendo seus textos dados por perdidos. Por isso, há grandes lacunas no livro *O negro revoltado*, no qual constam as teses defendidas.

Muitas críticas de intelectuais negros da época circundam a pesquisa realizada por Costa Pinto, acusando o autor de ser tendencioso e apontando diferenças nos procedimentos aplicados e a decorrente manipulação dos dados. Salta aos olhos a declaração de Costa Pinto a respeito das críticas ao seu trabalho, segundo Nascimento (2003, p. 274): “Duvido que haja biólogo que depois de estudar, digamos, um micróbio, tenha visto esse micróbio tomar de pena e vir a público escrever sandices a respeito do estudo do qual ele participou como material de laboratório”. Fica evidente em sua declaração o tratamento dado pelos ditos cientistas da época em relação aos negros, vistos (tal qual no período escravocrata) como ratos de laboratório, meros objetos de estudo.

Levando em consideração a perda dos registros documentais do Congresso, é possível que outras mulheres negras tenham participado mais ativamente. Porém, inexistem registros de suas presenças, além das já citadas Dra. Guiomar Ferreira de Mattos, Maria de Lourdes Valle do Nascimento e Elza de Souza.

Outra mulher que se manifesta na mesma mesa é Maria de Lourdes Valle do Nascimento, mas para tratar da recente fundação do *Conselho Nacional da Mulher Negra*, como desdobramento do Teatro Experimental do Negro. Desse Conselho, faz parte também a Dra. Guiomar Ferreira de Mattos como advogada, em defesa das mulheres e homens negros, como também da regularização dos registros de nascimento do povo negro. Sobre isso, Maria de Lourdes afirma: “Uma pessoa sem registro é considerada uma pessoa morta” (MARIA DE LOURDES apud NASCIMENTO, 1982, p. 362).

Maria de Lourdes Valle do Nascimento (que era Assistente Social e prima de Abdias do Nascimento) foi figura importante na redação do jornal *Quilombo*, cuja primeira publicação ocorreu em dezembro de 1948. Uma das redatoras responsáveis, também assinava a coluna intitulada *Fala a Mulher*, com temas variados, como demonstram os títulos das matérias publicadas nas diversas edições do jornal: “Crianças racistas” (aludindo a um caso de uma criança de 10 anos que reproduziu racismo, dizendo que não gostava de ver crianças negras e

brancas misturadas, o que havia visto na creche em que a empregada da família fora levar a filha); “Infância agonizante” (tratando dos temas da infância e da mortalidade infantil a partir de dados de São Paulo e Rio de Janeiro no final da década de 1930, quando morriam, em média, duas crianças negras para cada criança branca. O artigo conclama as mães negras a buscarem ajuda em todos os níveis para cuidar da sobrevivência de seus filhos); “Morro e favela” (o artigo é como um poema que versa sobre a vida na favela, do samba que nasceu no morro, do batuque, da alegria, mas também do descaso das autoridades com relação à miséria vivida no morro, e do descompasso entre o suor do trabalho e o que se oferece em troca deste); “O Congresso Nacional de Mulheres e a regulamentação do trabalho de doméstica” (artigo em que se comenta a realização do congresso e um dos temas levados para discussão pelas mulheres negras); “A ‘Fundação Leão XIII’⁸ e as favelas” (sobre a importância da sua ação social dentro das favelas, com projetos educacionais, de registros de nascimento e casamento e alfabetização); “Nosso dever cívico” (artigo de conclamação às mulheres negras a participarem da vida política, com o objetivo de buscar melhores condições de vida e de igualdade com os brancos, fazendo valer a chamada democracia racial pelos meios políticos necessários) (NOSSO DEVER..., 1950); e “O Conselho Nacional das Mulheres Negras” (sobre a criação do conselho, informando as principais diretrizes e planos do órgão em busca da melhoria da vida das mulheres trabalhadoras domésticas, das crianças, de uma melhor educação, em conjunto com o ensino da arte. A autora chama mulheres brancas e negras a participarem do conselho de forma prática, com ações concretas e não apenas com teorias). Como podemos observar, os assuntos estão sempre acompanhados de um viés sociológico e se voltam para as questões femininas imbricadas com o tema do racismo, as quais somos submetidas cotidianamente, perpassando todas as questões.

Como diretora do Conselho Nacional de Mulheres Negras, que fora instituído oficialmente em 18 de maio de 1950, Maria Nascimento geria as criações da Associação Profissional das empregadas domésticas e de uma academia voltada para as artes domésticas, teatro e balé infantil. Esses projetos tinham por missão a superação da exclusão social, nas palavras de sua diretora, em matéria no *Jornal Quilombo*:

A mulher negra sofre várias desvantagens sociais. Por causa de seu despreparo cultural, por causa da pobreza da nossa gente de cor, pela ausência de adequada educação profissional. Não vamos desconsiderar ainda como fator da inferioridade social desfrutada pela mulher negra, o preconceito de cor existente entre nós e cuja análise não interessa diretamente a essas palavras que estou dirigindo a todas vocês que ocorreram para o ato de instalação do departamento feminino do Teatro

⁸ Vinculada à Secretaria de Estado de Ciência, Tecnologia e Desenvolvimento Social (SECTIDS), a Fundação Leão XIII atua estrategicamente no enfrentamento da pobreza e risco social, coordenando e executando programas e projetos sociais, em consonância com a Política de Assistência Social. Disponível em: http://www.leao.rj.gov.br/quem_somos.asp Acesso em: 24 dez. 2018.

Experimental do Negro. Este movimento de elevação cultural e econômica do povo de cor, que por pura tática do seu fundador se denominou Teatro Experimental do Negro, terá doravante no Conselho Nacional de Mulheres Negras o seu setor especializado em assuntos relativos a mulher e à infância. Este departamento feminino tem por objetivo lutar pela integração da mulher negra na vida social, pelo seu alevantamento educacional, cultural e econômico (INSTALADO..., 1950, p. 4).

Maria Nascimento entendia o papel da formação profissional e artístico-cultural sem separá-lo da construção da cidadania. Na coluna “Fala a Mulher”, sob o título *Nosso Dever Cívico*, a autora conclama as mulheres negras a exercerem o papel de cidadãos votantes:

Se nós mulheres negras do Brasil, estamos mesmo preparadas para usufruir os benefícios da civilização e da cultura, se quisermos de fato alcançar um padrão de vida compatível com a dignidade da nossa condição de seres humanos, precisamos sem mais tardança fazer política... Precisamos constituir um exército de eleitoras pesando na balança das urnas. Usar o máximo as franquias democráticas que nos asseguram o direito que é também o sagrado dever cívico de votar e sermos votadas para qualquer pleito eletivo nas próximas eleições de 3 de outubro (NASCIMENTO, 1950, p.7).

1.2.2 Dança, Teatro e Concursos de Beleza

Do Conselho Nacional de Mulheres Negras também fazia parte Mercedes Batista, que começou seus estudos de bailarina clássica e dança folclórica num curso de dança dirigido por Eros Volússia (1914-2003). Ao mesmo tempo, fazia aulas com Yuco Lindberg (1908-1948), até que Gilka Machado, mãe de Eros, assim que soube que a pupila cursava outra escola, reclamou não ser possível para a moça manter-se em ambas e, que a Escola do Theatro não era para pessoas “de cor”. Mercedes Batista fez sua escolha e não voltou mais à escola de Volússia (SILVA JUNIOR, 2007).

Mercedes Batista ingressou como a única bailarina negra no corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 18 de março de 1948, uma exceção diante do preceito da não aceitação de bailarinas negras. Pouco antes, em 1945, ocorrera o caso de Consuelo Rios, vítima de racismo, que não pôde sequer inscrever-se no corpo de baile. Já Mercedes Batista fez a inscrição e participou com sucesso das provas que antecederam a final, não sem impedimentos. Sem ser avisada da última etapa, ficou sabendo dos exames apenas quando esses já estavam acontecendo. Aos prantos, foi buscar auxílio de um amigo, médico do Teatro Municipal, que conseguiu que ela seguisse para a etapa decisória no outro dia, juntamente com os bailarinos homens. Autorizada a participar da prova, foi aprovada e ingressou no corpo de baile, ainda que o contrato assinado não lhe garantisse estar em cena o quanto queria e merecia, mesmo tendo

estudado com nomes importantes da época – Yuco Lindberg (1908-1948)⁹, Tatiana Leskova (1922 -)¹⁰ e Nina Verchinina (1912-1995)¹¹. As barreiras raciais a serem vencidas no meio profissional da dança eram evidentes.

No mesmo ano, Mercedes Batista chegou ao TEN, ganhando um dos concursos de beleza “Rainha das Mulatas”, que se propunha a valorizar a beleza das mulheres negras. O outro concurso era intitulado “Boneca de Pixe”, nomes que foram questionados posteriormente, pois empregavam termos pejorativos, mesmo que em prol das mulheres negras. Se o objetivo era valoroso, a marca do racismo presente nesses termos era difícil de reverter, como ainda acontece.

Talvez por isso, os dois concursos tiveram vida curta. Mas, avaliando a iniciativa do TEN, Abdias do Nascimento comenta sobre as intenções e objetivos positivos do concurso:

O teatro rebolado sempre incluiu negras e mulatas reboativas em seu elenco, mas, quando é hora de falar em “beleza brasileira”, os juízes sempre assumem gostos helênicos. Importam da Europa e da Grécia Antiga os padrões do que é bonito. Pura alienação cultural. Houve críticos esquerdistas fazendo confusão dos concursos com exploração meramente sexual da mulher negra. Essas pessoas não compreendiam, não podiam compreender a distância que nos separava, qual uma linha eletrificada, de tais preocupações. Pois o alvo desses concursos era exatamente pôr um ponto final na tradição brasileira de só ver na mulher negra e mulata um objeto erótico, o que vem acontecendo desde os recuados tempos do Brasil-Colônia (NASCIMENTO apud LARKIN, 2014, 162).

Os concursos de beleza negra eram comuns nesse período, como analisa Braga (2015). Citando diversos exemplos, tanto femininos como masculinos, o autor pontua que, ao lado do objetivo de valorizar a beleza negra, buscava-se aliar a perfeição estética às questões morais e aos bons costumes, com o intuito de contrapor a imagem negativa dos negros, que reiterava os homens como preguiçosos e alcoólatras e as mulheres, como a mulata de “vida fácil”.

O concurso “Boneca de Pixe” do ano de 1950 foi patrocinado por Jael de Oliveira Lima, engenheiro e proprietário da Oliveira Lima e Cia Ltda, que completava 15 anos de existência.

⁹ Estudou balé e arte dramática na Estônia, chegando a São Paulo em 1921. Mudou para o Rio de Janeiro em 1928 a convite de Ricardo Nemanoff (que dirigia a Escola de Danças em substituição a Maria Olenewa). Primeiro bailarino do Theatro Municipal, destacou-se em diversas montagens. Em 1942, com a transferência de Maria Olenewa para São Paulo, assume a direção da escola e realiza diversas temporadas para o Corpo de Baile. Faleceu no dia 6 de janeiro de 1948, vítima de ataque cardíaco (MELGAÇO, 2007, p. 17).

¹⁰ Nasceu na França. Estudou com Lubov Egorova (1880-1972), Anatole Obukhov (1896-1962). Como bailarina integrou as companhias: Opera Comique de Paris, Original Ballet Russe (como primeira bailarina). Chegou ao Brasil em 1945. Atuou como Bailarina convidada no Theatro Municipal, nas temporadas de 46/47, e depois assumindo o posto de diretora, coreógrafa, professora e primeira bailarina nos períodos 50/58, 65/70, 79/81 e 87/91. (MELGAÇO, 2007, p. 22).

¹¹ Nasceu em Moscou, em 1912, educada em Paris e Xangai, foi aluna de Olga Preobajenska (1870-1962) e de Bronislava Nijinska (1891-1972). Integrou a Cia I. Rubinstein, Original Ballet Russe, entre outras. Dirigiu o Corpo de Baile no período de 1946 e 1947, onde introduziu a técnica de dança moderna. Retornou ao Brasil em 1954 onde fundou sua Cia. e Escola. (MELGAÇO, 2007, p. 22).

O ensejo premiou a vencedora com dez mil cruzeiros, em dinheiro. A imprensa negra da época também dava visibilidade aos concursos, assim como fez o *Jornal Quilombo* com propagandas sobre as inscrições, fotos das candidatas, cobertura da entrega do prêmio e, por fim, com uma matéria contendo foto e entrevista da vencedora. Nas edições do *Jornal Quilombo*, as propagandas para que as mulheres se inscrevessem no concurso são entusiasmadas, como podemos ver na imagem abaixo:

Figura 1 - Anúncio do Concurso de Beleza “Boneca de Pixe”

“PREMIO JAEI DE OLIVEIRA LIMA”
 10.000 CRUZEIROS EM DINHEIRO ALÉM DE OUTROS PRÊMIOS PARA A “BONECA DE PIXE” DE 1950

O engenheiro Dr. Jael de Oliveira é um amigo dedicado e desinteressado do movimento que vimos realizando pela melhoria das condições de vida do negro brasileiro. Ele não só coraço que é o Dr. Jael de Oliveira Lima criando o prêmio que leva o seu patrocínio na importância de Cr\$ 10.000,00 em dinheiro, destinado à jovem negra que for eleita “Boneca de Pixe de 1950”.

O concurso da “Boneca de Pixe”, iniciativa do Teatro Experimental do Negro e deste periódico, visa adotar a mulher de cor para a vida social das classes mais elevadas da nossa sociedade, procurando ainda despertar entre elas o gosto pela eugenia, bem como premiar seus dotes de graça, elegância, educação e cultura. Não é, como se vê, um concurso meramente esportivo, mas que tem em sua base objetivos que vão além de um simples rosto bonito e de um corpo bem feito.

As interessadas nesse pleito, que nos anos anteriores tem conquistado as simpatias gerais de toda a cidade, poderão colher informações, fazer inscrição, no Departamento de Publicidade de QUILOMBO, à rua São José, 110, 1º andar.

Dr. Jael de Oliveira Lima

Fonte: Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro. Rio de Janeiro, ano II, n. 6, fev. 1950. p. 12. Disponível em: <http://ipeafro.org.br/acervo-digital/leituras/ten-publicacoes/jornal-quilombo-no-04/>. Acesso em: 13 abr. 2017.

A frase: “[...] procurando ainda despertar entre elas o gosto pela eugenia [...]” desperta atenção. Ora, como uma mulher negra poderia ter gosto pela eugenia, se a palavra, evidentemente ligada ao nazifascismo, dizia respeito ao privilégio absoluto dos indivíduos de raça branca, definindo-os como “raça pura”? Além disso, no Brasil, um país miscigenado, é impossível definir quem de fato seria, geneticamente, da raça branca.

O excesso de “mistura” não fazia jus aos termos da eugenia alemã. Segundo Stepan (2004, p. 335), “o Brasil representava tudo que os europeus consideravam disgênico”. A versão nacional do tema da eugenia era considerada tão distante dos ideais de sua origem que motivava riso para o eugenista britânico Trounson, como no trecho que segue abaixo:

Aparentemente os brasileiros interpretam a palavra [eugenia] de forma menos estrita que nós e fazem-na cobrir muitas coisas que chamaríamos higiene e sexologia elementar (sic); e não se traça uma distinção muito clara entre condições congênitas devidas a acidentes pré-natais e doenças estritamente genéticas. Conflitos familiares, educação sexual e exames e atestados pré-nupciais parecem ser os assuntos que mais interessam aos eugenistas brasileiros, enquanto a genética e a seleção natural e social são bastante negligenciadas. A abordagem é mais sociológica que biológica (TROUNSON apud STEPAN, 2004, p. 345).

Segundo Stepan (2004), esta foi a resposta do eugenista britânico Trounson, em 1931, após examinar o material sobre eugenia que lhe fora enviado por Kehl. Para o eugenista Trounson, a eugenia no Brasil já nasce “decadente”, priorizando problemas sociais às verdades da biologia¹². No contexto do anúncio, provavelmente, o termo recebe esta dimensão, pois se refere às questões sociais, comportamentais, morais e higiênicas, mas não menos racistas, uma vez que indica que todos os negros estão fadados a determinados comportamentos definidos por sua raça, associando-se às considerações de Stepan (2004, p. 350):

[...] nas campanhas antialcoólicas da década de 1920. De há muito encarado como problema social e moral característico da população pobre e negra, particularmente, o alcoolismo foi reformulado como ‘inimigo da raça’ porque o ‘vício’ provocaria condições hereditárias ligadas ao crime, à delinquência juvenil, à prostituição e às doenças mentais entre os pobres das zonas rurais e urbanas.

A Sociedade Eugênica de São Paulo, fundada em 1918 por Renato Kehl (partidário da eugenia ao modo alemão), ainda que fortemente racista, contornou o dilema dos pressupostos da eugenia e estabeleceu como premissa a higiene, a saúde e a moral como fundamentos, como podemos ler no texto abaixo:

[...] a história da eugenia no Brasil deve ser vista como parte de um entusiasmo generalizado pela ciência como ‘sinal’ de modernidade cultural. O extraordinário sucesso das campanhas de saneamento contra a varíola, a peste bubônica e a febre amarela lideradas por Oswaldo Cruz entre 1902 e 1917 havia dado grande *status* às ‘ciências sanitárias’ e estimulava o crescimento de uma classe médica e profissional de orientação científica cada vez mais visível e integrada nas organizações federais e estaduais encarregadas da elaboração de políticas. (STEPAN, 2004, p. 337).

O convite da chamada no anúncio do TEN, portanto, deixa entrever essa mesma “tradução” nacional para os ideais fascistas, disfarçados de ciência higienista, que se replicava num ideal de beleza negra. Se não podemos deixar de marcar a ambiguidade presente no chamamento para a inscrição no concurso, tampouco, ela passa despercebida nos termos dos próprios nomes dados aos eventos de beleza, conforme o comentário de Martins (1995, p. 79 grifos do autor):

É interessante observar no próprio título dos concursos de beleza, a reprodução de uma nomenclatura que, de certa forma, reproduz a discriminação utilizada socialmente, na medida em que os termos *mulata* e *pixe* [sic] manifestam gradações de cor e fenótipo. Esse recurso, ainda que proponha valorizar a beleza da mulher negra, manifesta certas ambiguidades e conflitos que marcaram algumas atividades do TEN.

¹² O Primeiro Congresso Brasileiro de Eugenia, realizado no Rio de Janeiro em 1929, sob a presidência de Roquette Pinto, teve a adesão de cerca de 200 profissionais, das áreas médicas, autoridades de serviços estatais de psiquiatria e higiene, além de jornalistas e deputados federais interessados no assunto. Sobre a composição da primeira sociedade de eugenia no Brasil, Stepan (2004) pontua que não havia mulheres entre os membros e que apenas dois deles não eram doutores, esclarecendo que à época, eram considerados doutores apenas médicos e advogados.

A palavra “pixe” é altamente pejorativa, operando como um eufemismo que não trai sua raiz preconceituosa. No Dicionário *Houaiss* (2009), consta no verbete “piche - substância resinosa, de cor negra e muito pegajosa, que se obtém a partir da destilação do alcatrão ou da terebintina.” e que serve para tapar buracos ou para calçamento de ruas e estradas, deixando implícito a inferiorização dos que são qualificados pelo termo. O mesmo pode ser dito do termo “mulata”. Em *Casa Grande e Senzala*, Gilberto Freyre repete o ditado popular, também citado por Handelsmann em *História do Brasil*, de 1931: “Branca pra casar, mulata pra f..., negra pra trabalhar” (FREYRE, 2003, p. 72). Freyre relata que a mulata seria a parceira preferida dos portugueses para o amor físico, sendo marcada desde logo pela função de objeto sexual; o que determina ainda a posição da mulher negra de pele escura como de maior inferioridade, assim como a superioridade absoluta da mulher branca. Sobre essa construção social da mulata, escrevem Angela e Onik’a Guillian (1995, p. 529):

São poucos os provérbios que ressoam como aquele divulgado por Gilberto Freyre na sua obra clássica sobre a sociedade escravocrata [...] O começo velado daquele dito supostamente seria para o homem brasileiro a vida perfeita e porém, a subordinação simbólica socioeconômica da mulher negra existente nas outras antigas economias de plantação colonial do hemisfério sugere que a aceitação desta ideologia chega muito além do Brasil. Acima de tudo tal frase revela a natureza autêntica do encontro entre os povos nas Américas embora várias Narrativas Mestras romantizem as consequências da união entre as raças.

Na construção da imagem da mulata, reside um traço marcante da cultura escravocrata, na coisificação da mulher negra, escondido sob a “pele” do encontro amoroso miscigenado e da democracia racial. A exploração de sua suposta sensualidade exacerbada, imagem usada inclusive por sucessivos governos em propagandas institucionais relativas ao carnaval no Brasil e voltadas para o turismo nacional e internacional, estende para os tempos modernos e contemporâneos essa mesma natureza de exploração.

Outros autores também trazem questionamentos sobre o termo mulata, entre eles, Sacramento (2013) e Corrêa (1996), além de Gonzalez (1984), que traça paralelos entre mucamas, amas de leite, empregadas domésticas e mulatas, expondo como estas últimas brilham no carnaval por alguns dias para, depois, retornarem às suas realidades, longe do *glamour* das avenidas e expostas ao racismo e outras explorações cotidianas. Giacomini (2006), tratando do tema dos cursos de mulata, constata que entre as mulheres negras que buscavam profissionalizar-se como “mulata”, restava a preocupação de não serem identificadas como prostitutas, motivo pelo qual buscavam a profissionalização, tentando fugir ao estigma frequentemente atribuído a elas.

Assim, não é difícil imaginar o peso da tarefa de, no final da década de 1940 e começos dos anos 1950, transformar em positivos epítetos tão marcadamente racista. Mesmo que guardasse tal pretensão, o TEN não tinha força de combate suficiente em suas ações naquele momento para eliminar totalmente dos concursos o olhar do branco.

Mas, voltando às mulheres do TEN. Após vencer o “Rainha das Mulatas”, Mercedes Batista passou a integrar o grupo como bailarina, coreógrafa e colaboradora. Participou ativamente das diversas atividades do grupo; coreografou a peça Aruanda; participou da homenagem a Albert Camus em visita ao Brasil, em 1948, e esteve presente na Conferência Nacional do Negro de 1949 e no dia 13 de maio, numa mesa de discussão presidida por Paulo Vanorden Shaw, um dos representantes da Organização das Nações Unidas (ONU). No I Congresso do Negro Brasileiro, em 1950, participou da solenidade de criação do Conselho de Mulheres Negras, compondo a mesa diretora, pois seria uma das orientadoras do balé infantil, cuja aula inaugural foi feita por Katherine Dunham¹³.

Mercedes Batista esteve presente na aula inaugural e nas primeiras aulas do curso de balé infantil - a primeira delas, aberta ao público no teatro lotado. A bailarina ministrou poucas aulas, porque participou de uma seleção para uma bolsa de estudos nos Estados Unidos da América (EUA), na escola de Dunham e foi selecionada, ficando fora do país durante um ano, para realizar os estudos desta bolsa. Segundo Melgaço (em entrevista feita com Consuelo Rios), Consuelo teria afirmado que a escolha de Mercedes Batista para a bolsa de estudos foi influenciada por Abdias do Nascimento, que indicou o nome da bailarina.

Em 1953, Batista funda o Ballet Folclórico Mercedes Batista, que durou 40 anos. Para sua manutenção, o grupo atuava em diversos meios, como nos teatros de revista e no carnaval. No teatro de revista foram muitas atuações, mas o grupo atuava apenas como uma atração paralela, numa espécie de show, de acordo com Melgaço (2007). A autora cita algumas das revistas das quais Mercedes Batista participou, coreografando, recrutando bailarinos ou atuando (e, às vezes, em todas essas funções), entre elas, Agora a coisa vai (1956), Rumo à Brasília (1957), É tudo Juju- Fru-Fru (1958), Tem Nheco-nheco na lua (1959), Rei Momo em Travesti (1961) e Quero essa mulher assim mesmo (1962).

Em 1955, o *Ballet Folclórico Mercedes Batista* excursionou pelo Uruguai e Argentina, quando teve problemas com o empresário, Ramon Shelber. Segundo Elza Soares, que na época

¹³ Katherine Mary Dunham (1909 - 2006) mulher negra, americana, dançarina, coreógrafa, educadora e ativista social, dirigiu sua própria companhia de dança por muitos anos.

trabalhava no grupo, o empresário fugiu com todo o dinheiro, deixando todos sem condições de se manterem no país, até que Batista pediu ajuda à Embaixada Brasileira. Os relatos do evento trazem controvérsias que nos lembram, ainda uma vez, do preconceito que circunda as artistas negras e o fio estreito entre a profissionalização em dança e a exploração do corpo em outras instâncias: dizem que as bailarinas se prostituíram para não passar fome, enquanto outros defendem que só se prostituíram as que já o faziam no Brasil.

Em 1962, eles partem em mais uma turnê pela Argentina e Uruguai, dessa vez sem nenhum percalço. Em 1964, estão novamente no Uruguai, em Montevidéu com o espetáculo Brasília. Mas, apesar de tanto trabalho e sucesso internacional, o reconhecimento de seu trabalho não teve lugar no Brasil. A artista resume:

Mercedes explica que as viagens são consequência de sua projeção lá fora e ressentem-se muito do pouco valor que lhe dão no Brasil: - Só depois que larguei o meu balé, pude fazer algo de concreto para ganhar fama e dinheiro. Foi preciso partir como imigrante e dar aulas em outras terras. (MELGAÇO, 2007, p. 91).

Depois do concurso vencido por Mercedes Batista, que a levaram ao TEN e à profissionalização, outros se seguiram: o primeiro Concurso Boneca de Pixe ocorre entre janeiro e maio de 1948 e em julho do mesmo ano, é promovido o segundo concurso Rainha das Mulatas. Este foi o último concurso realizado pois, de acordo com Abdias do Nascimento, ainda que já tivesse se tornado tradicional, seus objetivos começaram a se desviar.

A ação mais efetiva das mulheres negras foi nos primeiros anos de efervescência do TEN, de 1945 até 1950. Além dos concursos de beleza, é, principalmente, nas encenações teatrais que merecem ser destacadas suas participações, como poderemos verificar a seguir.

Começaremos pelo destaque à mais jovem integrante do TEN, Agostinha Reis, que ingressou no TEN aos 12 anos de idade. Ela era filha de Maria Bahiana, que vendia quitutes em frente do Clube do Abacate no Rio de Janeiro, onde se reuniam os trabalhadores negros da região. Foi por meio do trabalho da mãe que Agostinha Reis conheceu Abdias do Nascimento, que a chamou para participar do início das atividades do TEN. Ela participa da primeira obra; integra o grupo Brasilianas, de Solano Trindade e, na década de 1950, vai para Alemanha com o grupo. Lá, casa-se, constitui família e torna-se Agostinha Hampfel Reis.

Arinda Serafim era empregada doméstica e também participou da fundação da Associação de Empregadas Domésticas em 1950. Como atriz, foi a primeira protagonista da peça *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill.

Marina Gonçalves, outra das fundadoras do TEN, era roupeira e trabalhou como atriz nas peças *O Imperador Jones*, *O filho pródigo*, de Lúcio Cardoso (como Selene), *Filhos de Santo*, de José de Moraes Pinho (como Ana), e em *Todos os Filhos de Deus têm asas*, de Eugene O'Neill (como Madame Harris). No arquivo do Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (IPEAFRO), o crítico Manoel Armando (em crítica no Jornal Diário dos Estados, de 17 de julho de 1946) indica a obra e comenta que “Marina Gonçalves e Ruth de Souza demonstram tendência para o teatro e tendência que deverá ser aproveitada e desenvolvida” (ARMANDO, 1946, s.n.).

Ilena Teixeira foi a personagem principal de *Todos os Filho de Deus têm asas*, Ella Downey. Em outra crítica, do Jornal do Cançãoiro, de 18 de julho de 1946 (também do arquivo IPEAFRO) há o seguinte comentário: “Os papéis principais estiveram a cargo dos artistas Sr. Abdias Nascimento, no personagem “Jim Harris”, e a Sra. Ilena Teixeira, em “Ella Downey. Ambos jus aos aplausos que receberam” (JORNAL DO CANCEIRO, 1946, s.n.).

Dentre as duas atrizes que tiveram maior destaque, com projeção nacional e internacional e realizando trabalhos também no cinema e na televisão, a primeira a citar é Ruth de Souza. A atriz trabalhou no período de maior efervescência teatral do TEN, tendo atuado em diversas obras, inclusive na primeira encenação de *O imperador Jones* (onde interpretou uma velha nativa, na segunda temporada). Também esteve em outras obras de grande importância para o período e para o grupo, tais como: *O filho Pródigo*, de Lúcio Cardoso (como Aíla); *Filhos de Santo*, de José de Moraes Pinho (como Lindalva); *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro (como Tia Zéfa); em *Todos os filho de Deus têm asas*, de Eugene O'Neill (como Hettie); e em *Othelo*, de Shakespeare (interpretando Desdêmona). A crítica do jornal Diário Trabalhista (em arquivo do IPEAFRO) traz o seguinte comentário sobre a interpretação da atriz: “Ruth de Souza conseguiu transmitir com intensidade o nervosismo de “uma velha escrava” em fuga do palácio imperial. Sua voz angustiada e aflita refletia as esperanças de todo o seu povo sedento de liberdade” (DIÁRIO TRABALHISTA, [19--], s.n.)

A segunda atriz do TEN de maior projeção é Léa Garcia. Garcia abandona a casa dos pais aos 16 anos de idade, porque faltava às aulas do colégio para ver peças e participar de leituras de poesias com Abdias do Nascimento (ALMADA, 1955). Em entrevista, ela revela que não queria ser atriz, pois achava que não levava jeito, mas que Abdias do Nascimento insistira para que ela interpretasse a personagem Ifigênia, de *Sortilégio – Mistério Negro*. Segundo a própria Léa Garcia, ela entrou no TEN num momento em que Ruth de Souza já não fazia parte do grupo e as peças já não ocorriam com tanta frequência. Mas interpretou ainda

outras personagens, nas obras *Rapsódia Negra*, de Abdias do Nascimento, e *O filho Pródigo*, de Lúcio Cardoso.

Ainda em entrevista, Léa Garcia comenta sobre seu interesse pela escrita e revela ter diversos poemas e obras teatrais jamais encenadas (ALMADA, 1995). Isso nos faz constatar os impedimentos para uma mulher negra impor-se como dramaturga e escritora, pois que ela acumulava, e acumula, uma dupla discriminação, de gênero e raça. Isso, mesmo num grupo que se predispõe a questionar e quebrar padrões sociais hegemônicos. Este pode ter sido o motivo de não haver uma única dramaturgia escrita por mulheres no repertório do TEN.

Heloísa Hertã, Estela Delfino e Matilde Gomes interpretaram as três Filhas de Santo de *Sortilégio – Mistério Negro*, enquanto Ana Pelucci fez parte da Teoria das Iaôs, juntamente com Marlene Barbosa e Conceição do Nascimento. Deise interpretou Laurinda, na obra *Filhos de Santo*, de José de Moraes Pinho, Luiza Barreto Leite, Zeni Pereira e Noemia Santos; Célia Azevedo interpretou Leonor, na peça *O Castigo de Oxalá*, de Romeu Crusoé, e Lenir Elisa, na mesma obra, interpretou Rita.

Milca Cruz era a responsável pelo curso de datilografia do Conselho Nacional de Mulheres Negras; Marietta Campos Damas era técnica administrativa. Ela foi casada com Léon Damas, co-fundador e poeta da *Négritude*. Sobre Elza de Souza, Antonieta, Neusa Paladino, Maria D'Aparecida, Dulce Martins, Ana Maria, Célia Azevedo e Lenir Elisa, não conseguimos localizar até o momento suas efetivas participações, embora seus nomes sejam citados em algumas das obras estudadas. Também, pouco descobrimos sobre a atuação específica no TEN de Thereza Santos (de quem falaremos mais adiante), embora tenha sido muito importante no teatro e uma militante do Movimento Negro Unificado, permanecendo durante muitos anos na sua linha de frente.

No período em que o Teatro Experimental do Negro empreendeu sua jornada pela valorização dos negros e das negras, engajando-se a uma luta para que eles e elas não fossem relegados às posições desvalorizadas, homens e mulheres negras foram adquirindo consciência de seu valor humano, de pessoa dotada de capacidades cognitivas, afetivas, culturais e artísticas. No movimento ali gerado, as mulheres negras ganharam espaço em diversas funções, entre elas, as de empregadas domésticas, roupeiras, atrizes, modelos em concursos de beleza, datilógrafas, bailarinas, assistentes sociais, pesquisadoras e advogadas. Ainda que sua participação tenha sido basilar, a memória histórica, disseminada nos registros oficiais, não destaca sua presença nos campos de tomada de decisão, reconhecendo sua presença nos territórios de ação tidos

como “naturalmente afeitos” a elas, a saber, na pedagogia, no apoio às tarefas de secretaria e no palco.

1.3 BREVE PERCURSO SOBRE AS PERSONAGENS NEGRAS NO TEATRO BRASILEIRO

Mendes (1979), em sua análise sobre as personagens negras, resume que, de um modo geral, as representações dos negros no teatro brasileiro, por um longo período, estiveram atreladas à história da escravidão. Sua chave era a subserviência, pois que se relacionavam com as funções ou características atribuídas aos negros e as negras pela classe dominante, o que dificultava sua ascensão social (e, do mesmo modo, como personagens teatrais).

Este tipo de estratificação social era mantido por diversos fatores, mas evidentemente, tendo o racismo como fator determinante. Entenda-se o racismo como uma suposta superioridade exercida por uma raça sobre outra, neste caso, a raça branca sobre a negra, numa relação onde a maioria branca, não numérica, mas detentora dos meios de produção, econômicos, culturais e de comunicação, pode manipular as estruturas do Estado para manter uma parcela menos favorecida subjugada. O racismo gerou um terreno fértil para a criação de personagens estereotipados, que deixaram novo rastro de preconceitos e distorções várias, que podemos observar até os dias de hoje.

Conforme aponta Mendes (1979), na segunda metade do século XVIII, pelo desinteresse de atores brancos, o teatro no vice-reinado era realizado por artistas negros (além de indígenas, mulatos e outros “marginalizados”), muitas vezes pintados de branco para representar o branco: o teatro não era visto com bons olhos e, quando isso mudou, os negros passaram a ser rejeitados. A partir de então, vigora a ideia de que não havia atores ou atrizes negras para representarem a si mesmos nas obras teatrais, motivo pelo qual os diretores optavam por trabalhar com atores brancos pintados de negro, fazendo uso do *blackface* para as poucas personagens negras de alguma notoriedade.

Sobre o termo *blackface*, é preciso contextualizar que foi uma prática amplamente utilizada para preterir a participação de pessoas negras, tanto no teatro, quanto no cinema, como forma de impedir que pessoas negras representassem a si mesma, deste modo, pessoas brancas tinham o rosto pintado de preto, no Brasil podemos citar casos como: A cabana de Pai Thomás (1969), novela em que o protagonista era negro, mas interpretado por Sérgio Cardoso pintado

de preto, no teatro Anjo Negro de Nelson Rodrigues (1948) onde o ator Orlando Guy , também trazia o rosto pintado de preto para interpretar o protagonista negro. Nos humorísticos essa prática sempre esteve presente como forma de ridicularizar a pessoa negra, fazendo dela motivo de chacota, como a personagem Adelaide, num destes programas, no qual o ator pinta o rosto de preto, coloca uma peruca com cabelos crespos, uma prótese com poucos dentes e pede dinheiro no metrô, sobre sua aparência Adilson Moreira aponta:

A negritude da personagem era o fator-chave nesse processo. É claramente um humor físico, no qual o ator fazia questão de acentuar certas expressões faciais para acentuar o que era então apresentado como uma aparência horrenda. Sua cara pintada de preto e seu nariz de borracha foram elaborados para fazer as pessoas rirem por ela representar o que é sempre referido como exemplo máximo da feiura. (MOREIRA, 2018, p.77-78).

Em sua insignificância construída, as personagens dos negros e das negras carecem de vontade própria e apenas servem aos seus senhores, como se essa fosse a verdadeira condição dos negros e das negras, mesmo diante de uma realidade social em que já existia uma grande quantidade de escravizados libertos. No período pós-abolição, o desinteresse dos autores, segundo Mendes (1979), é deliberado, como se o teatro também quisesse esquecer o período escravocrata, apagando a personagem negra de suas histórias, assim como quis fazer Rui Barbosa, então Ministro da Fazenda, quando manda queimar grande parte dos documentos relativos ao tráfico de escravizados.

Quando do retorno à presença das personagens de negros e negras nas comédias de costumes da primeira década dos anos 1900, são recuperados os estereótipos mais comuns, mais uma vez, com as personagens ocupando o lugar subalterno: ‘[...] empregadinhos e empregadinhas mulatos, confiados, criadores de caso, mas bondosos e afeiçoados às famílias que os empregavam, tornaram-se os complementos quase obrigatórios das comediazinhas que faziam as delícias do público espectador’ (MENDES, 1979, p. 198-99).

Nesse quadro, destacamos a existência de um teatro negro de comédia que teve bastante repercussão à época, apesar de ter durado pouco mais de um ano, a Companhia Negra de Revistas (1926-1927). Não se tratava de um teatro de militância social e política, no sentido que se pode atribuir ao TEN, mas já havia ali a proposta de colocar atores negros em cena, provocando um modo singular de se fazer teatro.

A Companhia Negra de Revistas foi iniciativa de *De Chocolat*, nascido João Candido Ferreira na Bahia, em 1887, e depois radicado no Rio de Janeiro. O artista negro reuniu outros artistas negros para a criação da companhia, que obteve certo sucesso durante sua existência,

contando com a presença de diversas mulheres negras como coristas ou mulatas em suas revistas, além de uma orquestra comandada pelo maestro e compositor Pixinguinha.

Antes, numa parceria que acaba em desavenças com o então sócio, Jaime Silva, *De Chocolat* havia criado a Companhia Ba-Ta-Clan Preta. Mas, no comando da Companhia Negra de Revistas, torna-se o criador de um novo gênero reconhecido, intitulado “teatro negro”, o que segundo Barros (2005) lhe causou muitos contratempos e aborrecimentos, pois foi alvo de ataques de cunho racista. A reação tradicionalista foi peremptória, muito embora as personagens negras da companhia não diferissem daquelas de outras revistas, mas com o grande diferencial de ser a Companhia Negra de Revistas um agrupamento profissional composto, majoritariamente, por pessoas negras. Barros (2005) concorda com este ponto, a julgar pelo trecho abaixo, extraído da introdução de seu livro sobre a companhia e seu papel para o teatro negro:

Esta atravessou as trincheiras do conservadorismo “racial” e foi saudada pelo revisionismo complacente, numa época sem alguma contenção “politicamente correta”, ainda longe da Lei Afonso Arinos, em meio a expressões e juízos enfaticamente racistas. Mas pouco serviu para fazer com que o debate a respeito da situação do negro brasileiro se instalasse, quase nada provocando além do palco, nem mesmo na “imprensa negra”, então muito preocupada com o “reconhecimento do cidadão de cor” (BARROS, 2005, p. 19).

Segundo Barros (2005), o movimento preocupado com a marginalização dos negros no Brasil que se fortalece a partir dos anos 1920-30, no início do período da República, acontecia em muitas frentes, mas ainda não com força suficiente para confrontar politicamente a hegemonia conservadora branca. Daí as aparentes discordâncias entre as posições das agremiações, do movimento teatral, dos grupos políticos e da chamada imprensa negra¹⁴.

A primeira revista apresentada pela Companhia Negra de Revistas chamava-se *Tudo Preto* e contava com três estrelas, Dalva Spindola (vedete e cantora), irmã de Araci Cortes¹⁵, Djanira Flora e Rosa Negra. A revista obteve boa repercussão: além de críticas individuais elogiosas, os jornais traziam comentários alusivos à revista como um todo, conforme a crítica abaixo:

Só mesmo um trabalho paciente teria conseguido que criaturas que, na sua quase totalidade, jamais pisaram num palco, os resultados verificados, comportando-se, não

¹⁴ Sobre a imprensa negra paulistana Carvalho (2009) traz uma apresentação dos jornais do período e sua importância e relação com os movimentos negros, apontando os momentos históricos de manutenção e desmonte dos movimentos negros e de seus jornais, um deles *A voz da Raça* (1933) criado pela Frente Negra Brasileira, e sobre a importância da existência de uma imprensa negra, traz a fala de Roger Bastide: “A criação do periódico marca a passagem da reivindicação jornalística à reivindicação política” (BASTIDE apud CARVALHO, 2009, p. 9).

¹⁵ Para a música brasileira, ela foi e continua sendo a mais linda flor, *Araci Cortes*. Seu nome de batista era Zilda de Carvalho Espíndola. Nasceu no Rio de Janeiro em 31 de março de 1904, vindo a falecer em 08 de dezembro de 1985 (FUNARTE, 2013, on-line).

só os improvisados artistas, mas também o grupo de “black-girls”, de forma a impressionar satisfatoriamente a sala. E se as primeiras figuras da “troupe” boa conta deram dos seus respectivos papéis, as coristas nada lhes ficaram a dever, afinadas, pisando a cena com desembaraço, seguras e uniformes nas marcações. Cantando, faziam-se todas compreender, mesmo em conjunto, tais os cuidados de pronúnciação. E isso muito contribuiu para o êxito do desempenho (QUINTILIANO apud BARROS, 2005, p. 89-90).

No teatro de revista a partir da década de 1920, as coristas passam a ser mais dançarinas-atrizes que cantoras. A transformação significa não apenas o crescimento dos números coreográficos e “quadros de fantasia”, mas a exibição mais acentuada da movimentação e da corporeidade. Nas palavras de Cascaes (2013, p. 98):

[...] o corpo comunicava narrativas simbólicas e significados culturais presentes na sociedade, tal como a busca pela brasilidade, num cruzamento de informações presentificadas nele mesmo, reelaboradas e resignificadas, perpassando desde estilos e técnicas de dança incorporadas junto à produção da cena dos números de canto e dança, até as apropriações de elementos da construção de identidades sociais.

Nas décadas seguintes, o lugar das “black-girls” divide-se entre a música, o canto e a dança, assim como passa a assumir elementos da “brasilidade”, por meio da tipificação das personagens associadas ao repertório cultural do samba. Disseminam-se nas revistas as personagens-tipo das baianas revisteiras, de personalidade forte, oposta ao caráter das personagens das ingênuas. Mais brejeira, sedutora, maliciosa, as baianas eram as rainhas do duplo sentido e da luxúria. Muitas das baianas eram brancas, algumas até de origem europeia. Com perfil mais “brasileiro”, a primeira baiana mais conhecida foi Aurélia Delorme, provavelmente mulata¹⁶, depois substituída por Araci Cortes (Zilda de Carvalho Espíndola, também conhecida como Linda Flor), de tez mais clara.

Ainda que as intérpretes pudessem ser ou não negros, com sinais fenotípicos de negritude mais ou menos evidentes, a personagem-tipo da Baiana, por vezes, confundia-se com a mulata. A descrição da atuação de Júlia Martins¹⁷, reconhecidamente afrodescendente, muito conhecida por sua atuação como vedete, demonstra essa associação confusa entre comportamento cênico convencionalizado, o papel da mulher negra nos palcos e na sociedade brasileira, identidade de raça-etnia e cor da pele da intérprete:

¹⁶ Como chama atenção Antônio Herculano (2000:24), a revista se tornou a corporificação da cultura de rua, consolidando a imagem do carioca mestiço, que mais tarde intentaria se tornar também a imagem símbolo do próprio brasileiro. Assim, a “construção de um corpo e um gesto carioca pode ser exemplificada no rebolado de Aurélia Delorme, primeira vedete mulata”, e encontrava seu endereço certo nos teatros da Praça Tiradentes (PEREIRA, 2002, p. 134).

¹⁷ Sobre a artista, Lopes (2008) comenta: “Júlia Martins foi a primeira atriz de que encontrei registros de reconhecimento explícito de sua condição de mestiça na imprensa, sem que isso fosse considerado um *handicap*. Começou sua carreira ainda criança, numa companhia de teatro espanhol. Pelas menções às suas primeiras performances, torna-se claro que seu talento de cantora alimentou o seu sucesso. Seu aparecimento nos palcos profissionais cariocas quebrou barreiras raciais” (LOPES, 2009, p. 87).

[...] pôs tanta dengue, tal requebro no olhar, no jeito de andar. Era a mulata mais autêntica que se poderia desejar no desempenho de peças. Nenhuma outra artista como Júlia Martins simulava cuspir ao longe entre dentes, nenhuma entremeava com tanta vontade, na garotinha crespada, uma flor ou fazia saltar do pé o chinelo à baiana. (ANUÁRIO CASA DOS ARTISTAS apud BARROS, 2005).

Assim como a prática do *black face* era vista como natural na cultura teatral dos anos 1950, mesmo em fases posteriores podemos acompanhar nos estudos de Mendes (1979) uma quantidade expressiva de peças encenadas que mantiveram o uso deste recurso. Fazendo parte desta lista, que atravessa os séculos XIX e XX, está a peça *Anjo Negro*¹⁸, de Nelson Rodrigues, encenada com a direção de Ziembinski em 1948. A montagem trazia o ator Orlando Guy pintado de negro e de nada adiantaram os protestos do dramaturgo, que queria Abdias do Nascimento como o protagonista, Ismael. Sua presença em cena, porém, foi proibida pela censura institucional vigente; episódio sobre o qual o próprio Abdias do Nascimento discorre, com ironia cabível:

[...] impuseram as autoridades uma condição: que o papel principal de *Anjo Negro* fosse desempenhado por um branco pintado. Temiam, naturalmente, que depois do espetáculo o Ismael, fora do palco e na companhia de outros negros, saísse, pelas ruas caçando brancas para violar [...] (NASCIMENTO, 1997, p. 77).

A razão empregada para a presença dos atores brancos no lugar dos negros e das negras – utilizada também para a não criação de personagens negras – responde a um problema sistêmico, mais estrutural, a saber, as relações complexas e desiguais estabelecidas entre dominação, prazer e diminuição das pessoas negras por meio da sua ridicularização desde a escravidão. Conforme afirma Dias Gomes citado por Mendes (1993, p. 175): “A razão fundamental é a falta de bons atores negros. E, claro, na raiz dessa deficiência está a opressão sofrida pela raça negra”. Nelson Rodrigues reitera a opinião do colega escritor:

Acho, isto é, tenho a certeza de que é pura e simples questão de desprezo. Raras companhias gostam de ter negro em cena; e quando uma peça exige o elemento de cor, adota-se a seguinte solução: brocha-se um branco. Branco pintado – eis o negro do teatro nacional. [...] É preciso uma ingenuidade perfeitamente obtusa ou uma má fé cínica para se negar a existência do preconceito racial nos palcos brasileiros. Os artistas de cor, ou fazem moleques gaiatos, ou carregam bandeja ou, por último, ficam de fora (RODRIGUES apud DOMINGUES, 2011, p. 52).

Em 1994, uma nova montagem de *Anjo Negro* com elenco negro contou com as participações de Léa Garcia, Jacyra Silva, Ruth de Souza e Antônio Pompeu, mas segundo Nascimento (1997) o conteúdo foi preterido, em favor da dimensão erótica. Cortes no texto foram realizados, com o objetivo mais uma vez de esvaziar a questão racial.

¹⁸ Abdias do Nascimento considerava *Anjo Negro* como uma dramaturgia negra, tanto eu ela faz parte da antologia *Dramas para Negros e Prólogo para Brancos*, que reúne obras da dramaturgia negra, escritas para o TEN.

No final da década de 1960/70, autores criam obras dramatúrgicas com algumas personagens negras bem definidas e outras ambíguas, mas sem fugir das mulatas ou morenas belas e sensuais, das “negrinhas” jeitosas e dengosas (que enfeitiçam os senhores), e dos negros fortes e mãos pretas (MENDES, 1993) e cita algumas: *As confrarias* de Jorge Andrade (1969), *O Evangelho segundo Zebedeu* de Idibal Piveta (1971); *O segredo de São Cosme quem sabe é São Damião* de Miroel Silveira (1979). Pais João e outras personagens dessa qualidade não são seres individualizados, portadores de autonomia e singularidade. A desumanização expressa na estereotipia, deliberadamente não realista e depreciativa (além de baseada numa visão essencialista do que é uma pessoa negra) confirma o abuso nas representações dos negros e das negras, que Mendes (1979) avalia como uma maioria, de personagens escravizados e resignados com sua condição.

Flores (2011) destaca entre as produções do período a peça *O Auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna, que traz um Cristo negro. Em entrevista com Suassuna, vemos que o dramaturgo, chocado com o tratamento dado aos negros no EUA, altera a personagem de um Cristo branco para negro. Assim, na montagem de 1959, no Recife, a personagem é representada por um ator negro, o baiano Mário Gusmão. Sobre esta decisão, analisa Jeferson Bacelar:

Entre outras formulações originais, Ariano Suassuna apresentou o Cristo negro, o que oferece lugar a uma discussão popular sobre a questão racial, além da própria perspectiva do autor, admitindo a pertinência da democracia racial. Mais: ele expunha o ideário presente em todo o Brasil republicano, ou seja, racistas eram os americanos. Porém, embora o Cristo ressalte que tinha nascido branco, não deixava, naquele momento, de ser uma ousadia e uma provocação, em relação à Igreja e aos valores sócio-raciais estabelecidos na sociedade brasileira, apresentá-lo como negro. (BACELAR apud FLORES, 2011, p. 312-3).

O sentido de provocação do gesto de Suassuna ressoa nos protestos em torno da proposta do TEN de criação do concurso de artes visuais “Cristo Negro”, em 1955. As duas ações aproximam-se na intenção de chamar atenção para o problema do racismo e da sua sobrevivência nos padrões estéticos, francamente eurocêtricos, assim como na representação da corporeidade, da subjetividade e da realidade dos afrodescendentes na cena teatral. Também, empoderam o artista negro, uma vez que este pode garantir sua sobrevivência financeira, encontrando espaço para expor sua arte.

Na mesma pesquisa, Mendes (1993) confirma que a representação das mulheres negras no teatro brasileiro também não ultrapassa as soluções dramatúrgicas e cênicas já impregnadas do mesmo imaginário: as personagens femininas negras continuam a ser “empregadinhas” engraçadas, mulatas e mãos pretas; numa saga de criações cuja importância iguala-se a de um

objeto, com pouca ou nenhuma importância para o desfecho da trama. Dentre essas diversas personagens negras femininas, a que tem maior destaque é a mulata, termo utilizado em detrimento de “negra”: se a negra pura é rude e grosseira, a mulata (sendo uma mistura com o branco) oferece os traços negroides mais suavizados, atendendo melhor ao gosto dominante e, assim como a *blackface*: “[...] reinscreve as relações da escravidão da maneira que envolve a colocação e a retirada da negritude. Faz com que a propriedade do corpo Negro seja apropriada e descartada à vontade (HOWARD, 2018, on-line, tradução nossa)¹⁹.

As personagens negras também são apresentadas de forma isolada, ou seja, pouco interessadas na coletividade. Isso extrai delas a aquisição de um sentido social ou político mais amplo, conforme se percebe na ausência de designações heroicas. Assim, as dramaturgias ignoram os feitos desses homens e mulheres, suas rebeliões, fugas em massa e ações que concretizam a capacidade de reação e liderança comprovada nas lutas de resistência dos escravizados e escravizadas no cotidiano da sociedade brasileira (o que o relato histórico, não só no caso dos quilombos, como na Revolta dos Malês e outras tantas, pode desmentir). Pode-se afirmar que, de fato, as personagens negras não interessam como personagens dramáticas protagonistas, às quais caberiam conflitos (psicológicos e de situação) e mudanças de atitude determinantes para a narrativa fabular.

No período que antecede a criação do TEN, em 1944, é provável que tenham continuado a ocorrer outras manifestações de teatro negro pelo país. Sua confirmação, entretanto, escapa do foco deste trabalho, que encontra no TEN um vértice artístico e político, por inserir em sua atuação ampla o objetivo de elevação do nível de vida da população negra em diversos setores, principalmente, na questão da formação educacional, profissional e cultural. Como um movimento de caráter modernizador da cena, o TEN afirma-se em oposição aos gêneros “menores” (no sentido das formas populares que se tornam alvo do “novo teatro erudito”, concebido nos moldes do “moderno teatro brasileiro”). Sobre o teatro de revista e seus personagens, em sua biografia Abdias do Nascimento (2006) rechaça as representações estigmatizadas, menosprezadas e secundarizadas das personagens negras desse tipo de teatro, como é o caso das mulatas que, em sua visão, estavam presentes em caráter pejorativo, como prostitutas, sem nenhum princípio ético. Contra isso, afirma seu desejo de transformar a dramaturgia e incluir o negro e sua cultura de forma positiva, não folclorizada.

¹⁹ [...] reinscribes the relations of slavery in the ways that it involves the putting on and taking off of blackness. It makes the Black body property to be appropriated and discarded at will (HOWARD, 2018, on-line).

Vislumbrando este projeto, o idealizador do TEN sinalizou que “[...] criaria um organismo teatral aberto ao protagonismo do negro, onde ele ascendesse da condição adjetiva e folclórica para a de sujeito e herói das histórias que representasse” (NASCIMENTO, 1997, p. 72). Ainda sobre este momento do teatro negro e seu modelo de representação das personagens, associadas ao caráter heroico do teatro dramático, Martins (1995, p. 188 grifos do autor) discorre:

Na re-elaboração das imagens dramáticas que simulam os indivíduos e suas relações intersubjetivas, na reestruturação dos papéis, no movimento sinuoso das personagens, o Teatro Negro reflete essas indagações, acenando para a complexidade inerente ao sujeito e à sua representação cênica. A criação da *persona* dramática representa, portanto, um dos elementos mais eficazes para a reflexão sobre esse leque de questões, no projeto de desvelamento signico e semântico que esse teatro opera e produz.

A eficácia da *persona* dramática, concebida nos moldes do drama tradicional, para a transformação do contexto social por meio da cena é a aposta de Abdias do Nascimento, alinhando-se ao gosto teatral cultivado pelos projetos de teatro negro em fins dos anos 1930 e na década de 1940 na América do Norte, no bojo do Negro *Unit do Federal Theatre Project*. A mesma ênfase nos dramas sociais estendeu-se nos EUA nos movimentos de vanguarda e *off-Broadway* dos anos 1950, também importantes para a afirmação do teatro afro-americano (HATCH; HILL, 2003). Sobre a concretização de um projeto semelhante no Brasil por parte do TEN, um editorial do jornal *O Globo* de 13 de abril de 1950 divulgou como justificativa para a sua não realização a ausência de motivos reais que fundamentassem a diferenciação entre brancos e negros na sociedade brasileira, o que eliminaria o sentido de tal separação no território da “imitação” da vida:

Ainda agora suas influências tentam criar, entre nós, um problema que nunca existiu. No Brasil não se conhecem os efeitos malignos dos preconceitos racistas que dividem outros povos e que dão origem a conflitos deploráveis. [...] Teatro negro, jornais dos negros, clubes de negros [...] Mas isso é imitação pura e simples, de efeitos perniciosos. Agora já se fala até mesmo em candidatos negros ao pleito de outubro (RACISMO NO BRASIL apud NASCIMENTO, 2003, p. 286).

Em resposta, a respeito desta e de outras manifestações dos meios de comunicação sobre a desnecessária criação de um “teatro de negros” e o quanto a empreitada poderia gerar problemas, Abdias do Nascimento teceu o seguinte comentário sobre nossa suposta democracia racial:

A menção pública do vocábulo “negro” provocava sussurros de indignação. Era previsível, aliás, esse destino polêmico do TEN, numa sociedade que há séculos tentava esconder o sol da verdadeira prática do racismo e da discriminação racial com a peneira furada do mito da “democracia racial” (NASCIMENTO, 1997, p. 72).

Na mesma linha de pensamento e em defesa do que seria um teatro negro no ocidente, Naranjo (2010, on-line) comentou:

Identificar o teatro negro anos atrás exigia sempre uma preocupação conceitual diante de pesquisadores ocidentais que consideravam racista, radical ou extremista qualquer produção sustentada por uma estética negra. Partindo do adjetivo negro unido ao substantivo teatro, era ainda mais escandaloso.

A negação do racismo por parte do branco deslegitimava a luta da população negra e, ao mesmo tempo, impedia sua integração social. A este processo, Guerreiro Ramos chama de “patologia social do branco”, identificável tanto entre as massas, quanto entre os intelectuais, que sustentavam “[...] a postura de oposição e de rejeição que caracterizava as pessoas brancas brasileiras diante da possibilidade de integração social com negros” (ALMEIDA, 2018, p. 60). Contra essa “cegueira do real”, a personagem dramática de cunho realista servia para dar visibilidade aos dilemas psíquicos e sociais dos sujeitos negros, sem o aspecto bufo (e crítico) envolvido nas comédias ligeiras ou no teatro musicado, permitindo pontes de identificação não apenas com um público de negros. A aproximação ao cânone erudito, ao mesmo tempo em que dava protagonismo à personagem negra, efetuava uma indiferenciação de sua natureza sociocultural singular, reforçando a expressão de uma natureza humana nos termos significativos para o desenho do herói.

O jogo de diferenciação e indiferenciação entre as personagens brancas e negras, conscientemente manipulado pelos militantes dos teatros negros, foi também um dilema do Teatro Experimental do Negro. Se a comédia e a revista musicada favoreciam a aceitação da presença na cena das figuras dos negros por meio do riso, do divertimento e da “cor local”, é o drama realista que irá proporcionar a possibilidade de “[...] dramatizar a consciência da personagem no palco, em justaposição à realidade externa com a qual deve negociar” (MURPHY, 2017, s.n, tradução nossa)²⁰. Assim, quando os idealizadores do TEN dão início às suas ações vão buscar essa dimensão, ao mesmo tempo, geral e singular da personagem negra na dramaturgia estrangeira para, depois disso, criar suas próprias versões, recorrendo aos autores brasileiros que pudessem versar sobre a vida e as dificuldades dos negros e das negras no Brasil, com o desejo de superar os obstáculos do racismo e da invisibilidade racial.

A perspectiva modelar da personagem negra heroica, assim, expande-se da dramaturgia para a própria ação dos homens e mulheres do TEN. Sobre essa empreitada artística, que replica a luta dos negros numa sociedade racista que lhe nega acesso à ascensão social, Semog (2006) relata que Abdias do Nascimento cunha o termo *inveja ativa*:

[...] uma reação consciente de negros e brancos que sentem um tipo de mágoa (e de raiva) contra aqueles poucos negros que conseguem implementar ou concluir projetos bem-sucedidos, afins com as nossas questões étnicas, política, sociais, raciais. [...] O

²⁰ “[...] to dramatize a character’s consciousness on stage in juxtaposition with the external reality they must negotiate” (MURPHY, 2017, s.n.).

sucesso de pessoas como essas se torna intolerável, porque traz consigo implicações emancipadoras para a coletividade negra (SEMOG, 2006, p. 143-44).

A superação da inveja ativa e a conclusão de um projeto de teatro “sério” e comprometido com a dimensão de emancipação levaram o TEN em direção à obra de Eugene O’Neill. As duas primeiras encenações do grupo foram de textos consagrados do autor norte-americano de orientação socialista, influenciado pelas técnicas do realismo de Tchêkhov, Strindberg e Ibsen, *O imperador Jones* (apresentado na estreia do TEN, em maio de 1945) e *Todos os Filhos de Deus têm asas* (1948). A respeito das expectativas que reinavam sobre a única apresentação de *Imperador Jones*, o escritor Ascendino Leite escreveu:

Nossa surpresa foi tanto maior quanto as dúvidas que alimentávamos relativamente à escolha do repertório que começava, precisamente, por incluir um autor de força e da expressão de um O’Neill. Augurávamos para o Teatro Experimental do Negro um fracasso redondo. E, no mínimo, formulávamos censuras à audácia com que esse grupo de intérpretes, quase todos desconhecidos, ousava enfrentar um público que já começava a ver no teatro mais do que um divertimento, uma forma mais direta de penetração no centro da vida e da natureza humana. Aguinaldo Camargo em *O imperador Jones* foi, no entanto, uma revelação (LEITE apud NASCIMENTO, 1997, p. 75).

É possível concluir que a ousadia de Abdias do Nascimento colheu os melhores frutos, logrando calar seus opositores e surpreender os simpatizantes. A boa acolhida da crítica e o sucesso financeiro das montagens de textos estrangeiros deram margem para, em seguida, surgirem os primeiros textos próprios do grupo, alguns escritos especialmente para o TEN. Diversos dramaturgos entre brancos e negros escreveram textos circunscrevendo parte de uma nova dramaturgia negra brasileira, que compuseram o livro *Dramas para Negros e Prólogo para Brancos – Antologia de Teatro Negro Brasileiro*, editado em 1961 pelo próprio grupo. No prefácio da primeira edição, Nascimento (1961) comenta sobre uma possível segunda edição, com outros textos que considera importantes para a dramaturgia negra, onde cita Vinicius de Moraes, com *Orfeu da Conceição*, e Péricles Leal, autor de *Zumbi, Rei dos Palmares*, entre outros.

Dessa antologia, apenas três obras foram encenadas *Sortilégio - Mistério Negro*, de autoria de Abdias do Nascimento, *O filho Pródigo*, de Lúcio Cardoso e *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro. Também fazem parte da antologia os textos *O Castigo de Oxalá*, de Romeu Crusoé; *Auto da Noiva*, de Rosário Fusco; *Além do Rio (Medea)*, de Agostinho Olavo; *Filhos de Santo*, de José de Moraes Pinho; *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues; e *O emparedado*, de Tasso da Silveira.

À época, foi difícil reunir uma dramaturgia negra²¹ escrita por autores negros ou negras: apesar dos esforços nessa direção, apenas três dos nove dramaturgos citados acima são negros (Romeu Crusoé, Rosario Fusco e Abdias do Nascimento) e nenhuma de autoria feminina foi publicada. Sobre a “descoberta” desta dramaturgia, Florestan (1966) comenta:

Engendrar um teatro negro significava dar oportunidade de formação e de afirmação artísticas ao negro – algo em si revolucionário, que implicava em revisões de estereótipos negativos para o negro e na eliminação progressiva de barreiras que proscreviam o negro de nossa vida intelectual produtiva e criadora (FERNANDES apud NASCIMENTO, 1966, p. 169)

Abdias do Nascimento compartilhava da visão que tal dramaturgia negra estava por ser estimulada, vinculando-se às limitações da participação dos homens e mulheres negras na cultura teatral do país, ainda restrita às classes dominantes e voltadas para referências e espaços igualmente elitizados. No prefácio da antologia, Nascimento escreve com um olhar que mira o futuro, imaginando a dramaturgia e o teatro negro que estariam por vir, a partir das mudanças que percebia na época e das ações que pretendia executar. Ele resume: “A literatura dramática para negros está em plena fase de criação e, certamente, não é estranho a esse fenômeno a era nova que o país atravessa, de desenvolvimento e autoconscientização” (NASCIMENTO, 1961, p. 25).

Podemos concluir que o critério central naquele momento para o desenho dessa dramaturgia negra “de transição” seria a ênfase em temas relacionados à vida dos negros e negras priorizando a construção de personagens negras distintas das já existentes no repertório teatral mais tradicional. A personagem, desta forma, sintetiza um projeto de cena, encarnando, conforme aponta Martins (1995, p. 28), uma “[...] tentativa mais sistematizada de se projetar o negro como um signo cênico diferenciado, em contraposição à figuração tradicional, grotesca e caricatural, que prevalecia (e ainda prevalece) no palco brasileiro”.

Dessa maneira, podemos entender que o TEN também atrela à transformação das personagens, de certo modo, a um projeto de educação simbólica da população negra, para - por meio do imaginário - promover uma tomada de consciência e uma preparação para a ocupação de outros lugares sociais, para além dos que lhes eram impostos no período, com o intuito de construir uma sociedade mais justa, em que houvesse oportunidades dos negros ascenderem social, financeira e intelectualmente.

²¹ Sobre o termo, Sobral (2011) problematiza: “A dramaturgia negra reflete os modos de criar e pensar a experiência negra reveladora da dinâmica das matrizes africanas no Brasil. Reflete ainda a memória da ancestralidade negra estilizada pela diáspora. Essa dramaturgia discute vários temas tais como a subjetividade negra e a presença dos estereótipos atribuídos à personagem negra na dramaturgia brasileira” (SOBRAL, 2011, s.n.).

Com relação à construção de uma dramaturgia negra nacional, feita por negros (e negras), Nascimento (1997) retorna à argumentação de Eugene O'Neill, para concluir:

Almejavamos uma literatura dramática focalizando questões mais profundas da vida afro-brasileira. Uma coisa é aquilo que o branco exprime como sentimentos e dramas do negro; outra coisa é o seu até então oculto coração, isto é, o negro desde dentro. A experiência de ser negro num mundo branco é algo intransferível (NASCIMENTO, 1997, p. 76).

Quando esta dramaturgia negra abre espaço para a criação de um teatro negro que não se obrigava a seguir rigorosamente os ditames do teatro dramático ocidental, voltando-se para as manifestações da cultura e dos referenciais negros, o TEN passa a ser um marco determinante. Sua cena manifesta-se, também, como a expressão de caráter experimental das aspirações, das dores, dos sonhos e dos desejos de homens e mulheres negras, cujas vidas foram marcadas por quase 400 anos de escravidão e um período pós-abolição sem qualquer amparo para a superação das desigualdades sociais. Este intuito renovador irá redefinir a linguagem da cena do TEN, desmascarando as próprias “convenções” do drama, em busca de uma forma cênica apta a discutir e denunciar o racismo e a exclusão vividos pela população negra, perpetuados também por meio da cultura e do teatro:

Nosso teatro seria um laboratório de experimentação cultural e artística, cujo trabalho, ação e produção explícita e claramente enfrentavam a supremacia cultural elitista-arianizante das classes dominantes. O TEN existiu como um desmascaramento sistemático (NASCIMENTO, 1980, p. 68).

Como este projeto de revisão cultural não se restringia apenas ao teatro, outras publicações foram lançadas no período, editadas pelo próprio TEN ou por editoras parceiras, entre elas, os livros *Relações de Raça no Brasil*, de 1950, *TEN – Testemunhos*, de 1966, e *O Negro Revoltado*, de 1968 pela Editora Nova Fronteira, que traz teses tratadas dentro do *I Congresso do Negro Brasileiro*, organizado por Abdias do Nascimento. Mais tarde, foram editados *O Genocídio do Negro Brasileiro*, em 1978, pela Editora Paz e Terra, e *O Quilombismo*, em 1980, pela Editora Vozes, ambos de autoria de Abdias do Nascimento. O primeiro é composto por um ensaio que revela as formas de genocídio a que são submetidos os negros brasileiros, não só físico, mas, também moral e cultural; enquanto o segundo traz explicitado o conceito de quilombismo, fazendo um retrato da militância do autor. Essa militância pulsa na dedicatória da obra, assinada por Nascimento (1980. p. 4):

Em memória dos 300 milhões de africanos assassinados por escravistas, invasores, opressores, racistas, saqueadores, torturadores e supremacistas brancos; Dedico este livro aos jovens negros do Brasil e do mundo, na esperança de que continuem a luta por um tempo de justiça, liberdade e igualdade onde estes crimes não possam jamais se repetir. Com o amor fraterno do Autor.

A avaliação do alcance da renovação de linguagem efetuada significa falar do Teatro Experimental do Negro em termos da construção gradual de experimentos em torno de um teatro negro brasileiro. Além disso, este conceito e *práxis* não se definem de uma única maneira, uma vez que dependem da nossa crença em cada um dos esforços efetivados, com o intuito de se tocar por meio do teatro na experiência de ser negro no Brasil, assim como em diversos continentes. A diáspora forçada, gerada pelo escravismo em nome da exploração colonial, vai fazer com que estas experiências históricas sejam similares, mas não idênticas. Deste modo, os pontos de intersecção destes fazeres teatrais negros são únicos e, ao mesmo tempo, semelhantes, visto que as culturas trazidas nos corpos, no ritmo e na memória, reconstroem-se e se transformam a partir da música, do corpo, da escrita, do ritual e do teatro local.

Assim, são diversas as definições e as formas de fazer teatro negro, sendo que um dos pontos determinantes é que este teatro traga o ponto de vista negro acumulado na experiência de ser negro e expresso por meio das suas manifestações singulares, como citado acima por Nascimento. Naranjo (2010) resume que o teatro negro representa a pluralidade das manifestações das suas tradições de cultura, religião, mito e rito. O autor conclui que essa identidade se dá no curso da história, revigorada pelas formas espetaculares emergentes, num amplo espectro:

Finalmente podemos dizer que o teatro negro está relacionado à identidade cultural do homem negro, este pode ser compreendido a partir de uma visão cronológica, de análise e de performances, como um movimento constituído por representações espetaculares, obras e encenações dramáticas negro-africanas - da origem e da diáspora (NARANJO, 2010, on-line).

Analisando o Fórum Nacional de Performance Negra²², Jesus (2016) aponta algumas características dessa “performance negra”, elaboradas durante o fórum em que participaram 80 grupos, a partir do tema *Cultura sem racismo*:

Consciência das possibilidades enquanto artista negro (individualidade, subjetividade e potencialidades); Criação de uma performance negra consciente de sua dimensão política, estética e ideológica; Construção de personagens negras com dimensão humana, proporcionando o desenvolvimento de suas afetividades, seus conflitos e outros aspectos de sua subjetividade; Dramaturgias pautadas no “ser” e “fazer” negro a partir de um olhar negro sobre a realidade; Construções coreográficas que respeitem a corporeidade negra, suas especificidades e seus símbolos; Arte feita por negros e reconhecida por sua comunidade; Escrita não contaminada pelo olhar eurocêntrico; A arte negra é diversa, com várias possibilidades estéticas, daí a importância da constituição de grupos, coletivos e outros agrupamentos artísticos que desenvolvam e aprofundem suas próprias investigações de acordo com suas escolhas estéticas,

²² Em sua 4ª edição de 2015, nas palavras de um de seus organizadores, o ator e diretor Hilton Cobra, da Cia dos Comuns, o Fórum seria: “O Fórum Nacional de Performance Negra é um espaço propositivo e de diálogo entre grupos de dança e teatro negros com objetivo de pensar, criar e implementar políticas públicas para as artes negras, levando em conta suas especificidades”. Disponível em: <http://culturadigital.br/pna/destaque/pna-em-debate-no-forum-de-performance-negra/>. Acesso em: 17 jan. 2019.

políticas e ideológicas; O negro enquanto sujeito e protagonista das suas histórias não pode ser representado, ele atua; Reconhecimento dos mestres negros como formadores de uma linguagem artística e consciência da importância da salvaguarda e continuidade do legado da ancestralidade africana e afro-brasileira; Reconhecimento de que o trabalho artístico desenvolvido na performance negra tem valor enquanto obra de arte, podendo ser referência o universo das artes cênicas; Liberdade de criação a partir do universo simbólico negro, com seus costumes, tradições, memória, histórias e religiões; Subjetividade histórica, política e geográfica (JESUS, 2016. p. 71).

Na extensa definição, ressaltamos a pluralidade de referências negras e estéticas diversas, com foco nas questões da subjetividade e na valorização do ser negro, ao lado do diálogo incessante com as questões políticas travadas dentro e fora de cena. Tendo a memória como base, o teatro negro faz um forte apelo à consciência e ao olhar para a realidade e o futuro de sua tarefa de reescrever a história.

1.4 SORTILÉGIO I – MISTÉRIO NEGRO (1951)

1.4.1 Sinopse I

Emanuel, um homem negro, advogado, casa-se com uma mulher branca numa tentativa de embranquecimento. Mas Margarida, a esposa branca, aborta um filho seu, para não ter um filho negro. Emanuel a mata e foge. Na fuga, é guiado por Exu e Pombagira - a segunda, representada pela personagem Ifigênia²³, uma mulher negra e sua ex-namorada. Seguem até um terreiro, onde se encontram com sacerdotisas da religião afro, que juntamente com Ifigênia acompanham Emanuel, no percurso, relembrando sua trajetória de vida e todas as formas com que recusou sua identidade negra, entre elas, a negação da religião; a rejeição a si própria - seus modos de vestir e comportar-se-; o esquecimento do samba e de sua origem na favela, etc. Emanuel, consciente de sua identidade de homem negro, reconcilia-se consigo mesmo e termina por aceitar a religião e o sacrifício a ele impingido, num rito de passagem que simboliza seu reencontro com sua negritude e ancestralidade.

²³ Na primeira versão da obra *Sortilégio – Mistério Negro* o nome da personagem Ifigênia é grafada com “E”, e na segunda com “I”, vamos adotar a escrita com “I” em todo o trabalho.

1.4.2 Dramaturgia e Temas Gerais

Neste ponto, trataremos da análise da primeira versão da obra encenada pelo TEN, a partir dos assuntos gerais que a movem. No texto, são motores do drama as questões do branqueamento, da violência policial e da religiosidade. Observando esses “centros nervosos” da peça, encaminhamo-nos para o tratamento das especificidades das personagens, no que concerne à constituição de suas subjetividades e no que se propõe por meio delas para os modos de representação das mulheres negras. Acompanhando suas participações e interações, indicaremos algumas diferenças que são importantes para a análise da segunda versão.

A obra de Abdias do Nascimento, da escrita do texto até sua encenação, precisou superar muitos desafios e implicou em bastante persistência dos artistas envolvidos em sua concretização, diante do momento político do Brasil, de cerceamento da liberdade de expressão e de repressão aos ajuntamentos de qualquer natureza. Segundo Almeida (2017), falar sobre racismo não era permitido, tendo sido este um dos grandes motivos da censura à obra. Três processos foram enviados aos órgãos de censura da cidade de São Paulo, na tentativa de realizar a montagem da peça, datando de 1951 a primeira intervenção jurídica. *Sortilégio I – Mistério Negro* soma-se, assim, a um volume significativo de peças impedidas de serem realizadas pelos órgãos institucionais, ou que vieram a público mutiladas pelos censores, nas palavras de Cruz e Gomes (2007, p. 3):

O autoritarismo do Estado, da família e da Igreja se vê diante do desafio de controlar agora os novos comportamentos e restaurar a ordem. O reflexo dessas ações no nível cultural está nos 6203 processos de censura teatral constantes no arquivo do Departamento de Diversões Públicas de São Paulo, dos quais 21% sofreram algum tipo de corte.

Almeida (2017) comenta que o primeiro texto enviado aos censores fora redigido de forma corrida e sem preocupação com as normas e técnicas de redação. A autora assinala que faltava argumentação sólida para o veto, mas que os censores consideraram a obra nociva para a sociedade brasileira, alegando que *Sortilégio I – Mistério Negro* era falso em seu tema; que sua linguagem era corrupta; que a peça instigava o ódio entre as raças e que de nada valeria suprimir qualquer trecho, pois isto não lhe alteraria o sentido geral. Também, acusava-se a obra de ser subversiva e prejudicial à harmonia das raças que reinava no país. Apenas um censor considerou a obra um acerto quanto à realidade vivida pelos negros e apoiou sua liberação, o que não impediu que fosse vetada.

Em 1953, novo pedido de liberação foi enviado, tendo anexado um recorte de jornal do Rio de Janeiro que afirmava que a obra havia sido elogiada por diversos críticos da cidade. Entre outros esforços, o presidente da Associação Brasileira de Críticos Teatrais de São Paulo, Nicanor de Miranda, enviou ainda uma carta de apoio à liberação da peça, na qual apontava ser impossível negar a questão racial no Brasil e argumentava que a discussão se fazia importante. Porém, de nada adiantaram estes clamores, pois um novo veto sucedeu o primeiro, reiterando os argumentos anteriores.

Na terceira tentativa para liberação da obra (após alteração na sua redação e diagramação, o que deixou a obra dentro dos “padrões exigidos”), em versão em papel que se fez acompanhar por um pedido bem redigido e constando o local, data e horário da apresentação do espetáculo, por fim, em 27 de setembro de 1957, a obra foi liberada, apesar da classificação de “imprópria para menores de 18 anos”.

A peça foi apresentada em primeiro lugar no Rio de Janeiro, em 21 de agosto de 1957, dirigida por Léo Jusi, com cenografia de Enrico Bianco, tendo no elenco Heloísa Hertã, Stela Delphino, Matilde Gomes, Ítalo Oliveira, Abdias do Nascimento, Léa Garcia, Helba Nogueira, Amôa, Ana Peluci, Edi Santos, Marlene Barbosa, Conceição do Nascimento e o coral da Orquestra Afro-Brasileira, regido pelo maestro Abigail Moura. Depois, houve uma apresentação única na capital paulista, em 20 de outubro de 1957. Almeida (2017) comenta que a liberação deu-se em um estado e depois em outro, pois os órgãos de censura eram estaduais (o que explica a diferença entre as duas datas de apresentação), até que foram todos reunidos num só órgão federal, em 1968, ainda mais centralizador e autoritário, com o recrudescimento do regime militar (CRUZ; GOMES, 2007).

Entre reações favoráveis e desfavoráveis, Nelson Rodrigues captou bem o espírito da época, ressaltando a inovação estética da dramaturgia de Abdias do Nascimento. Sobre *Sortilégio – Mistério Negro*, o dramaturgo carioca comentou, em artigo no jornal *Última Hora*, em 25 de agosto de 1957:

Na sua firme e harmoniosa estrutura dramática, na sua poesia virulenta, na sua dramaticidade ininterrupta, ela também constitui uma grande experiência estética e vital para o espectador. Não tenham dúvidas que a maioria da crítica não vai entendê-la. Sobretudo, dois ou três cretinos que se intitulam a si mesmos de “novos” (RODRIGUES apud NASCIMENTO, 1966, p. 157-58).

Escrita em 1951, a peça começa sua trajetória internacional em 1971, sendo produzida pelo *Centro de Estudos Porto-riquenhos da Universidade do Estado de Nova York*, em Buffalo, e pelo *Inner City Cultural Center*, de Los Angeles, em 1975.

Para a versão em inglês da obra, no prefácio escrito por Bastide (2006) é destacada a importância da obra, em resposta à realidade dos negros e das negras nas Américas: “Sortilégio não é uma conclusão, mas uma lâmina rotativa nascida do medo, que estabelece o crime como uma expressão de revolta, da libertação que é o caminho da nova cultura afro-americana” (BASTIDE apud NASCIMENTO, 2006, p. 147). Segundo Jesus (2016), entretanto, esse valor reside não na manifestação da revolta, mas na presença da religiosidade de matriz africana, assim como na consistência da personagem principal, Emanuel. Com muitos desdobramentos, Emanuel possui um caráter múltiplo que, segundo a autora, assente nuances de interpretação, um tipo de riqueza desejada por muitos atores e atrizes negras. *Sortilégio – Mistério Negro* permite, assim, compreender o alcance da dramaturgia negra do TEN, que pode criar personagens com um nível de dramaticidade capaz de revelar a aptidão dos atores e atrizes negros, sem recorrer aos estereótipos, ou ao recurso do *blackface*.

Sortilégio - Mistério Negro é um drama ritual²⁴ que narra o percurso realizado por Emanuel em busca de redenção e da sua identidade de homem negro, que até então recusara. Neste percurso, as memórias do que viveu o acompanham. Ifigênia é uma de suas principais recordações, pois se sente culpado por tê-la abandonado, casando-se com uma mulher branca que, por fim, negou-lhe a possibilidade de ser pai, abortando um filho que julgava ser dele. Margarida é a esposa que não queria ter um filho negro, apesar de ter se casado com um homem negro.

O drama ritual estrutura-se no sentido de que as entidades que povoam a fábula movem o destino das personagens, com o objetivo de transformar suas relações sociais, não apenas no nível individual, mas coletivo. Sobre esta escolha, Eliza Larkin Nascimento (2003, p. 327) destaca:

Soyinka²⁵ identifica a origem do drama ritual africano no momento em que o espaço cósmico – “lar natural das deidades invisíveis, local de descanso para os que partiram e pousada de transição para os não-nascidos” – solicita do ser humano a necessidade de “desafiar, confrontar e ao menos iniciar uma afinidade com o reino do infinito”.

²⁴ Utilizamos aqui a nomeação com referência a Victor Turner, em *Floresta dos símbolos* (2005) e *O processo ritual* (1974), adaptando o termo para o contexto do teatro. Turner também fez essas incursões, em *From ritual to the atre* (1982), influenciado pelo contato com Schechner. Nesta pesquisa, contudo, não nos aprofundaremos no debate antropológico ou etnográfico. Ver em: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Drama, Ritual e Performance em Victor Turner. *Sociol. Antropol.*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 411-440, Dez. 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S223838752013000600411&lng=en&nrm=is. Acesso em: 08 nov. 2018.

²⁵ Wole Soyinka é um dramaturgo pós-colonial nigeriano. Sobre ele, Figueiredo menciona: “O ritual faz parte intrínseca da consciência revolucionária e da visão dramática do autor aqui estudado, servindo, ainda, como enquadramento principal para uma técnica teatral que incorpora, simultaneamente, elementos tradicionais africanos e estratégias artísticas da literatura e do teatro ocidentais” (FIGUEIREDO, 2008, on-line).

No drama ritual, a arena da confrontação protagonizada pelo herói para esse fim em benefício da comunidade é o palco.

A obra mobiliza-se pela presença de Exu, entidade responsável pela comunicação entre os humanos e as divindades, entre o *aiyê* e o *orun* – a terra e o céu, outra característica que pode ser destacada dentro da definição de drama ritual. Martins (1995) acrescenta que o termo “ritual” refere-se à cosmogonia africana, permitindo que relacionemos o texto de Nascimento ao patrimônio cultural afro: “Drama e ritual confundem-se na África, pois o contexto do drama ritual é uma totalidade cósmica, um espaço sógnico global que envolve os seres humanos e os deuses” (MARTINS, 1995, p. 96-7).

O *mistério negro*, do título da obra, evoca o culto às divindades ancestrais, remetendo também aos *Mistérios* do teatro medieval. Assim, remonta a uma dupla referência, em universos distintos e complementares, “[...] a mítica, firmada pelas divindades e mistérios dos ritos afro-brasileiros, e a estética, vinculada ao gênero teatral da Idade Média e ao teatro ritual africano” (MARTINS, 1995, p. 104). O drama constitui também um rito de passagem, que permite a reinscrição de Emanuel no universo da cultura negra, após o jogo de máscaras no qual a personagem embranquece metaforicamente, para sobreviver num mundo de referências brancas, como um mecanismo de defesa. Ainda segundo Martins (1995), a peça pode ser considerada um drama interior, em que a personagem reconstitui sua experiência individual e coletiva, num movimento que o leva ritualmente à encruzilhada que simboliza a sua própria existência, entre valores ocidentais e africanos.

Levando em conta o que frisamos até aqui sobre o teatro negro e sua dramaturgia podemos observar diversos aspectos que inserem *Sortilégio I* neste território. O dramaturgo é um homem negro, comprometido com as questões dos negros; os temas tratados dizem respeito à vida dos negros, tanto nas referências à religiosidade afro-brasileira e à sua ética - os pontos dos orixás, a musicalidade, os tambores, a presença dos orixás, as oferendas a eles dedicadas, a fé ritualizada, expressa nas palavras da tradição, de origem iorubá; a submissão às divindades, quanto nos temas de cunho político-social, entre eles, a crítica à chamada democracia racial brasileira; a violência policial; a grita frente à falta de oportunidades de mudança social; a tentativa de desconstrução dos estereótipos; e a ação individual enquanto uma tomada de consciência dos valores da comunidade, resvalando na coletividade.

1.4.3 Violência policial e as marcas do racismo em Emanuel

Os temas sociais, ainda que aparentemente exteriores aos sujeitos, posto que são oriundos do contexto, são tratados na peça por meio do choque entre a subjetividade e as instituições de poder, sendo marcados pela experiência do próprio autor, submetido à violência da Lei branca. Esse é o caso da violência policial, nos dois episódios perpetrados contra a personagem principal de *Sortilégio I*, Emanuel. No primeiro exemplo, ele vai à delegacia, como advogado, para defender Ifigênia que fora abusada por um homem branco. Na delegacia, Emanuel é tornado vítima, ao invés de protetor:

IFIGÊNIA – [...] Mas você estragou tudo. Por que agrediu o delegado? Aqueles policiais te derrubaram... bateram tanto em você... no corpo... na cabeça... sangue espirrando... Oh, meu Deus! O delegado rasgou sua carteira de advogado, jogou tudo no lixo...
 VOZ AGRESSIVA – Metam o doutor africano no xadrez! (NASCIMENTO, 1961, p. 176).

O segundo episódio ocorre quando Emanuel passeia com a noiva Margarida e a polícia o aborda, identificando na proximidade do casal a evidência de um assalto. Mais uma vez, ele é injustamente agredido e encarcerado:

I VOZ AGRESSIVA – Um negro beijando uma branca.
 II VOZ AGRESSIVA – É um assalto.
 III VOZ AGRESSIVA – Está agredindo.
 EMANUEL – Os tiras me surraram. Socos... pontapés. Me atiraram no carro de presos.
 MARGARIDA (*protestando*) – Não me assaltava. Não me agredia. Ele é meu noivo. Meu noivo, estão ouvindo?
 EMANUEL – Eu, noivo dela! Grades, outra vez grades... (NASCIMENTO, 1961, p. 177-78).

Estas passagens da obra correlacionam-se com a vida privada do dramaturgo, numa possível alusão à sua prisão injusta, quando jovem. Para o homem negro, por fim, não há justiça possível, numa sociedade regida pela Lei favorável apenas às pessoas brancas:

EMANUEL – Me lembrei. Ora, um advogado não perceber logo diferença tão simples. (*acentuando bem as palavras*) Branco nunca é preso por fazer mal a uma preta. Mas infeliz do negro que fizer mal a uma branca! Fizer? Qual, nem precisa mesmo fazer para ser chamado de monstro (NASCIMENTO, 1961, p. 177).

A fragilidade da Justiça já havia sido experimentada por Abdias do Nascimento no ano de 1953, quando permaneceu em cárcere na Penitenciária de São Paulo (no complexo do Carandiru, ainda ativado), em virtude de um processo disciplinar, instaurado pelo exército, no qual foi condenado à revelia. Abdias fora condenado sem saber do andamento do processo, sendo incriminado e aprisionado no retorno de sua viagem pela América Latina. Durante este

período de encarceramento, o teatro continua sendo sua forma de resistência, convívio e expressão, na criação do Teatro do Sentenciado. Graças à abertura para este tipo de iniciativa pelo diretor do presídio, Flamínio Fávero, Semog (2006) comenta que Abdias inventa e coordena um tipo de teatro, no qual a dramaturgia era feita pelos detentos e ele dirigia as cenas. Sobre a primeira peça escrita e encenada por um dos detentos, lemos:

Era um sujeito do interior de São Paulo; para mim, naquele tempo, ele era um velho, devia ter uns 68 anos... Como eu era um garoto! Mas ele escreveu uma peça em versos, que era uma delícia de humor, de beleza e de movimentos. Ainda me lembro do tema, muito interessante, pois era uma crítica à penitenciária. Ele fazia uma crítica ao regulamento, à comida, ao comportamento dos guardas, à direção. Era um texto delicioso, uma farsa, uma sátira muito bem-feita (NASCIMENTO apud SEMOG, 2006, p. 116).

Quando sua participação como ator na obra *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues, é impedida sob alegação de que sua presença na cena poderia provocar a repetição da violência sugerida na ficção da vida real, ameaçando a segurança das mulheres brancas tal qual a peça mostrava, de novo Abdias do Nascimento experimenta a arbitrariedade do poder policesco e jurídico. Assim, podemos aludir que o dramaturgo escreveu sobre os temas do controle e da repressão institucional de um ponto de vista bastante pessoal, testemunhando a ação perversa do racismo nesses casos: ainda que não haja provas de qualquer ato ilícito ou condenação, a cor da pele passa ser o próprio delito. Essa realidade pode ser demonstrada pelos dados do Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias (Infopen), pelo Departamento Penitenciário Nacional (Depen), do Ministério da Justiça:

O total de pessoas encarceradas no Brasil chegou a 726.712 em junho de 2016. Em dezembro de 2014, era de 622.202. Houve um crescimento de mais de 104 mil pessoas. Cerca de 40% são presos provisórios, ou seja, ainda não possuem condenação judicial. Mais da metade dessa população é de jovens de 18 a 29 anos e 64% são negros (VERDÉLIO, 2017, s.n).

Mais uma vez, Nascimento encara as feridas do racismo estrutural²⁶ vivido pelos negros no Brasil e desvela o real funcionamento da democracia racial, tão alardeada pela branquitude²⁷. A exposição das mazelas de Emanuel deixa entrever ainda que classe e raça tratam-se de opressões complementares, mas que a pertença do homem negro a uma classe mais favorecida não retira dele a marca da opressão da norma branca.

²⁶ As instituições são apenas a materialização de uma estrutura social ou de um modo de sociabilização que tem o racismo como um de seus componentes orgânicos. De modo mais direto: as instituições são racistas porque a sociedade é racista (ALMEIDA, 2018, p. 36).

²⁷ [...] uma posição em que sujeitos que ocupam esta posição foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo, e que se mantêm e são preservados na contemporaneidade (SCHUCMAN apud ALMEIDA, 2018, p. 58).

1.4.4 Dimensão Religiosa em Santa Ifigênia, Exu e Pombagira

A dimensão religiosa é um dos traços primordiais da obra. Podemos avaliar a importância que o autor confere ao uso do ritual do candomblé para a identidade e sobrevivência do negro, mesmo após a escravidão, a partir do excerto abaixo:

O candomblé nasce, então, como campo possível de resistência e sobrevivência cultural e étnica do negro escravizado, e como a possibilidade de manutenção de uma identidade e solidariedade que o processo de escravidão, libertação e marginalização do negro não logrou destruir. (CARNEIRO; CURY, 2008, p. 102).

Para nos aproximarmos desta reflexão, abordaremos antes algumas significações dos orixás para, em seguida, enfatizarmos sua importância na obra estudada, observando como permeiam todos os eventos da trama e como se relacionam com as demais personagens. Segundo Santos (2002, p. 76), as entidades do candomblé são:

São massas de movimentos lentos, serenos, de idade imemorial. Estão dotados de um grande equilíbrio necessário para manter a relação econômica entre o que nasce e o que morre, entre o que é dado e o que deve ser devolvido. Por isso mesmo estão associados à justiça e ao equilíbrio. São as entidades mais afastadas dos seres humanos e as mais perigosas. Incorrer no desagrado ou na irritação de um òrìsà-funfun é fatal.

O desagrado e irritação que Emanuel provoca em Exu, se destacam na primeira cena da obra, deflagrando e justificando o que leva a personagem a realizar esta jornada ritual até o terreiro de candomblé que é conduzida, principalmente, pelo próprio Orixá:

II Filha de Santo - Preto 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 ele aqui, de rastros, antes da hora grande".
 I Filha de Santo (*contemporizando*) - Tremia. Não de ódio. Exu só tem amor no coração. Exu só faz o bem.
 III Filha de Santo - E o mal. Faz também o mal. A cólera de Exu vai desabar sobre a cabeça dele. Aqui, quando...
 II Filha de Santo - ... soar doze badaladas, Exu sai para a rua. (NASCIMENTO, 1961, p. 164-65).

O plano supranatural, portanto, é o motor do "segredo" que faz as trajetórias das personagens acontecerem. Aos poucos, esse mistério será apresentado e concretizado, por meio dos elementos que fazem parte da cultura, da filosofia e da religião yorubá. A peça vai sendo permeada pelos cantos dos pontos de diversos orixás, Obatalá/Oxalá (na mitologia yorubá, o criador do mundo, dos homens, animais e plantas), Inhansã²⁸ (a rainha dos ventos e das

²⁸ Alguns termos durante o texto podem estar grafados na língua original, Yorubá. De modo que optamos por escrever o próprio termo Iorubá com Yorubá, como no original.

tempestades), Iemanjá (a rainha do mar), Xangô (orixá da justiça, dos raios, dos trovões e do fogo), Oxunmaré (representa a fortuna, abundância, prosperidade e riqueza), Ogun²⁹ (orixá do ferro e da guerra), Exú (em yorubá, significa esfera; é o Orixá da comunicação, do movimento). São estes cantos, assim como os toques dos tambores, atabaques e agogôs que conferem o tom ritualístico à obra, fazendo com que a presença dos Orixás se manifeste. A sonoridade é chave para tornar esse plano palpável, ainda que não haja a presença corpórea das deidades.

Sobre este caráter simbólico das representações litúrgicas, Sodré (2010, p. 329) nos aponta o conceito de *Arkhé*:

[...] aquilo que se subtrai às tentativas puramente racionais de apreensão, enquanto algo de fundamental de que não se recorda, que falta, mas que se simboliza no culto aos princípios cosmológicos (os orixás, as divindades) e aos ancestrais que presentificam os princípios inaugurais.

Com respeito à tradição negra na formação social brasileira, Sodré (2010) conclui que “A reinterpretação afro-brasileira dessa memória sempre foi, ao mesmo tempo, ético-religiosa e política” (SODRÉ, 2010, p. 329). A afirmação vai em direção das intenções do dramaturgo de fazer viva a tradição da religião afro-brasileira como forma de resistência, relacionando as vivências cotidianas dos negros ao ritual religioso, por meio das representações dos orixás, dos cantos, dos toques dos tambores e das figuras das Filhas de Santo e da Yalorixá. Assim como as palavras de origem *Yorubá* que emergem aqui e ali, esses elementos simbolizam o sistema de crenças da cultura africana, materializando a força mágica do candomblé e transportando as personagens para o reencontro com suas ancestralidades. Esse encontro não se dá no passado, mas pela ativação, no tempo presente, da memória atemporal:

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 (NASCIMENTO, 1961, p. 165).

Em relação a esse tempo que Exu confunde, podemos aludir que são essas memórias, esses instantes do passado que se mesclam ao presente, trazendo à tona os momentos vividos antes do assassinato de Margarida (a esposa branca) que, ao mesmo tempo levam Emanuel a se religar com sua ancestralidade. Portanto, Emanuel revisita estes acontecimentos a partir deste estratagema de Exu, num espaço-tempo mítico, condensado, e não mais de ordem causal, linear:

O mundo do candomblé abre as portas para um outro tempo. Em contraposição à linearidade e fragmentação do tempo cronológico, o mítico é um “tempo conquistado em sua totalidade, um ciclo inteiramente acabado e realizado” (Verant, 1973, p.87)”. Poderíamos dizer que o processo de “entrar” no tempo mítico é, para este indivíduo, um processo de auto(re)conhecimento, no qual ele vai descobrir sua realidade

²⁹ Ogun na língua Yorubá é assim grafado, e em português se grafada com “m”, vamos utilizar a grafia em Iorubá, sendo fiéis à grafia nas duas versões, a não ser nas citações de outros autores.

primordial e compreender-se como ser integral, parte do todo. (CARNEIRO; CURY, 2006, p. 99).

De acordo com Juliana Elbein dos Santos, uma das funções de Exu, além de ser o mensageiro dos Orixás para os homens, é a abertura de caminhos para a manifestação do mistério:

[...] consiste em solucionar, resolver todos os “trabalhos”, encontrar os caminhos apropriados, abri-los ou fechá-los e, principalmente, fornecer sua ajuda a fim de mobilizar e desenvolver tanto a existência de cada indivíduo como as tarefas específicas atribuídas e delegadas a cada uma das entidades sobrenaturais (SANTOS, J., 2002, p. 132).

Na primeira versão, a lança que sacrifica Emanuel é a de Exu, como destaca a Filha de Santo:

“FILHA III – feliz – Ninguém toca nele. Só a lança de Exu!” (NASCIMENTO, 1961, p. 165).

A julgar por sua importância dentro do candomblé, é Exu a entidade que permeia as duas obras; em dado momento, surge sua voz em busca de Emanuel, o que confirma que na cosmogonia da peça, é Exu o responsável por fazer com que o protagonista masculino cumpra seu destino e chegue ao local do seu sacrifício, passando pela encruzilhada até atingir o terreiro. Entretanto, será por meio de Ifigênia, a Pombagira, que Emanuel se entregará ao percurso.

Conforme Santos (2002, p. 163) discute, Exu é o cobrador de todos os sacrifícios:

Èsù, é o princípio reparador do sistema Nàgô. É o controlador rígido de todos os sacrifícios. Inspetor geral, segundo Idowu (1962); “oficial de polícia imparcial”, segundo Abimbola (1969:393) que diz: “a ação de Èsù é a de [...] punir os contraventores, particularmente aqueles que negligenciaram fazer o sacrifício prescrito”.

A ligação entre Emanuel e Ifigênia dá-se também pela mística, como veremos a seguir. A personagem, na rubrica inicial da primeira versão do texto, é identificada como “*negra, prostituta*”; o que liga sua cor negra à atividade da prostituição. Nessa perspectiva, a personagem estaria de acordo com a imagem dominante na literatura, na música e nas mídias de comunicação de massa (em especial, as novelas) que atrela a mulher negra e a “mulata” à imagem de fogosa e fácil, com um corpo objetificado e sempre disponível para o sexo. Todavia, Ifigênia procura ao longo da peça seu lugar verdadeiro, distanciando-se do seu “valor de uso”.

A alusão ao nome de Santa Ifigênia pode corresponder à postura crítica do autor, que demarca a negação da religião afro-brasileira da personagem Ifigênia em seu nome de batismo. A personagem, desse modo, “cita” a história da Santa Ifigênia, uma mulher negra (da região da Etiópia) que rejeitou a religião de seu povo para adotar e propagar o cristianismo. No caso da personagem de *Sortilégio I*, ao rejeitar a religião de seu povo, Ifigênia abre caminho para seu

“castigo” (e futura religação com a tradição): a Pombagira teria se apossado de seu corpo, o que a leva ao reencontro com a religiosidade afro-brasileira e com sua ancestralidade. Ao final da segunda versão, inclusive, Ifigênia ascende ao plano mítico, tornando-se uma mulher guerreira reverenciada no terreiro, com destino diverso da Santa cristã.

Nascimento (1980), em referência às culturas Banto e Yorubá sobre os nomes Exu³⁰ e Pombagira, aponta que os dois termos são equivalentes. De modo semelhante, Maria Elise Rivas, no artigo *Nem Maria, nem Eva, apenas pombagira!*, cita os autores que equivalem a palavra pombagira à bobomgira ou bobomjirá, termo que designa Exu em Angola (de tradição banto) e que em iorubá equivale a Exu. Ainda em banto, a palavra “gira” significa rumo ou caminho. Rivas (2015) ressalta também que a palavra “pomba”, no nordeste do país, designa o órgão genital masculino, enquanto que no sul do Brasil dá nome ao órgão genital feminino, como decorrência em solo brasileiro a Pombagira pode ser identificada como Exu feminino.

Assim, parece-nos evidente uma relação complementar e de inseparabilidade entre Exu e Pombagira, conforme o trecho abaixo:

Ésù [...] é o portador mítico do sêmen e do útero ancestral e como princípio de vida individualizada ele sintetiza os dois. É por isso que, frequentemente, ele é representado sob a forma de um par, uma figura masculina e uma figura feminina unidos por fileiras de cauris (SANTOS, J., 2002, p. 163).

A Pombagira, acrescenta Rivas (2015), atua em diversos campos, não só sobre questões amorosas, sexuais ou de conflitos de violência doméstica. Sua interferência manifesta-se em questões financeiras, doenças variadas, desentendimentos e também na relação com os mortos. No Brasil, entretanto, a Pombagira ficou atrelada à imagem da prostituta, à mulher de moral corrompida, de tal modo que está muito ligada às questões das mulheres. Rivas (2015, p. 86) complementa:

Mas, se observamos da ótica dos valores africanizados, teremos uma mulher de poder, que conhece os segredos da criação, da vida e da morte, bem como o campo dos desejos, mulheres que são capazes de fazer os homens respeitarem o seu poder, chegando a travestirem-se de mulheres e dançarem como elas num ato de

Expõe que “Na umbanda, costuma-se afirmar que as encruzilhadas em forma de ‘X’ (com quatro pontas) são destinadas a Exu e as em ‘T’ (com três pontas), à Pombagira”. Podemos entender, portanto, que essas duas forças que atravessam a obra - Ifigênia, tomada pela Pombagira, que é ao mesmo tempo Exu - são acompanhantes de Emanuel até o cumprimento de seu sacrifício. A importância de Ifigênia, assim, ganha destaque, mesmo na primeira versão

³⁰ Na obra, essa potência é referenciada por duas das três qualidades de Exu, que são os nomes pelos quais pode ser chamado: Exu tranca ruas, Pelintra (o boêmio, amante da noite e da rua) e Barabô (que serve a Xangô e Imemanjá).

do texto (quando, conforme já discutido, seu destino permanece inconcluso). Enquanto Exu faz a conexão entre os humanos e os orixás, cobrando Emanuel pelos sacrifícios e fazendo com que ele atinja seu destino, Ifigênia também abre e fecha os caminhos do ex-namorado.

1.5 CONSTITUIÇÃO DAS SUBJETIVIDADES: RESISTÊNCIA OU RECUSA?

Emanuel, personagem principal da obra, em detrimento de sua subjetividade singular, absorve as subjetividades hegemônicas, na tentativa de moldar-se a uma forma em que não se encaixa. Recusar sua cor, sua cultura e sua religião são atitudes que, no trabalho da psicanalista Souza (1993), coadunam-se com os relatos de seus entrevistados, em trecho de sua introdução:

Passaram por nossos olhos, ouvidos e pele, fragmentos dos discursos colhidos das histórias de vida dos nossos entrevistados, onde ouvimos falar do negro enquanto sujeito que introjeta, assimila e reproduz, como sendo seu, o discurso do branco. O discurso e os interesses (SOUZA, 1983, p. 32).

A primeira alusão feita à Ifigênia, tanto na primeira como na segunda versão do texto, aparece por meio das falas das Filhas de Santo:

II FILHA DE SANTO (*conciliadora*) - Há uma preta também na história: Ifigênia.
 III FILHA DE SANTO (*polêmica*) - Tinha horror de ser negra.
 II FILHA DE SANTO – Mas botaram nela o nome de santa: Ifigênia. Uma santa trigueira.
 III FILHA DE SANTO (*veemente*) - Negra. Santa negra. Ninguém escapa da sua cor.
 I FILHA DE SANTO (*lírica*) - Queria ser branca... branca por dentro... ao menos por dentro...
 III FILHA DE SANTO (*violenta*) – Ninguém escolhe a cor que tem. Cor da pele não é camisa que se troca quando quer. (*exaltada*) Raça é fado... é destino!
 II FILHA DE SANTO (*ingênua*) – Será que por isto foi castigada? Pombagira entrou no corpo dela e não saiu mais [...] (NASCIMENTO, 1961, p. 164).

No trecho, conhecemos que a moça também rejeitou sua cor e origem. Na primeira versão, contudo, se Emanuel reconcilia-se com sua identidade e ancestralidade, pouco sabemos do que ocorre com Ifigênia, que não tem um desfecho mais elaborado.

Podemos observar, nos excertos abaixo, o desprezo às raízes africanas demonstrado pelas duas personagens; preterimento que favorece as referências eurocêntricas e a subjetividade imposta pelo branco colonizador:

[...] *Ifigênia reaparece em traje de ballet clássico, coroa do bailado do cisne na cabeça [...]*
 IFIGÊNIA – *lentamente como num sonho* – Está a me esperando, querido... O que é que há? Não me acompanha hoje? Acabou a aula de ballet [...]
 IFIGÊNIA – Como outra coisa! Não discutimos o assunto tantas vezes? E a conclusão não foi sempre: ballet clássico? Você não me queria misturada aos sambas do morro, de gafeira. Me proibiu de frequentar os “terreiros” onde aprendia a dançar o ritmo dos pontos sagrados [...] (NASCIMENTO, 1961, p. 173 grifos do autor).

Conforme exposto, as duas personagens têm seu processo de subjetivação borrado pelas imposições de uma sociedade que as padroniza e que exige que interiorizem os padrões dominantes, deixando de reconhecer seus próprios referenciais e permanecendo, enfim, como um “outro” defectivo. Nos termos de Souza (1983, p. 30): “O negro passou a acreditar no conto, no mito, e passou a ver-se com os olhos e falar a linguagem do dominador”.

Beatriz Nascimento, numa de suas falas narrada no filme *Orí* (1989) discute as questões do sofrimento e da perda da imagem, aludindo à experiência traumática que os negros escravizados vindos de África compartilham em terras diaspóricas. Podemos entender tal perda da imagem como parte do exílio forçado, do distanciamento das origens e das culturas originárias para a adoção dos referenciais locais. A perda da imagem, entretanto, dificulta a reconstrução dos laços de origem necessários para a construção da subjetividade negra que, por esta razão, fica embaçada. Assim, a subordinação às subjetividades do opressor e sua forma de vida mostra-se como um forte elemento de dominação. Nesse sentido, Beatriz Nascimento conclui: “É preciso a imagem para recuperar a identidade. Tem-se que tornar-se visível, porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um o reflexo de todos os corpos” (ORÍ, 1989).

As personagens Ifigênia e Emanuel sofrem desta perda da imagem, adotando uma falsa identidade quando desprezam seus referenciais - o samba, a religião, os costumes, etc - para a aceitação de outras fronteiras e do destino das subjetividades hegemônicas: “Corpo de repente aprisionado pelo destino dos homens de fora. Corpo/mapa de um país longínquo que busca outras fronteiras, que limitam a conquista de mim” (NASCIMENTO apud RATTS, 2006, p. 68).

O corpo figura como memória, cheio de significados; um corpo que tanto ocupa os espaços quanto se apropria dele. As festas e os encontros de negros não seriam só um encontro de corpos, mas também um reencontro de imagens que podem ser reconhecidas por meio da identificação do movimento corporal dos antepassados; num jeito do corpo entrar em determinados lugares (RATTS, 2006). Local de reconstituição de identidades e subjetividades, o corpo seria um lugar de recriação, também, do pensamento negro.

Mas os corpos de Emanuel e Ifigênia recusam-se a habitar os referenciais negros e, assim, dificultam seu processo de re-subjetivação, no encontro com seus ancestrais. Este processo de re-subjetivação seria como a definição de Beatriz Nascimento (2018 p. 333) de *Orí*:

Orí significa uma inserção a um novo estágio da vida, a uma nova vida, um novo encontro. Ele se estabelece enquanto rito e só por aqueles que sabem fazer com que

uma cabeça se articule consigo mesma e se complete com o seu passado, com o seu presente, com o seu futuro, com a sua origem e com o seu momento.

Este processo de re-subjetivação se dará apenas pela dor e, na primeira versão do texto, parece que somente para Emanuel (pois, embora Ifigênia passe pelas mesmas situações, a falta de um desfecho evidente não nos possibilita ver seu futuro), a partir de um rito que começa com sua fuga, após assassinar Margarida, ato que, simbolicamente, representa seu rompimento com o ideal do branqueamento. Ao longo da obra, ele vai perceber que suas estratégias para inserir-se nos padrões hegemônicos vão se mostrando inúteis.

Segundo Beatriz Nascimento (2018), fica evidente que para a constituição da subjetividade do povo negro é necessário um reencontro consigo mesmo, a partir do conhecimento da sua história, que começa em África, atravessa o Atlântico e continua na diáspora, sendo indispensável o procedimento de reconstituição das raízes como parte desta ressignificação. A imagem do Quilombo opera não só como lugar de fuga, mas como um espaço corporificado, visto que “[...] cada indivíduo é o poder, cada indivíduo é o quilombo” (NASCIMENTO Beatriz, 2018, p. 334). Passa, assim, a ser entendido como um território interno que atravessa o oceano pelas suas significações profundas. Em seus termos:

Quilombo é aquele espaço geográfico onde o homem tem a sensação do oceano. Raquel você precisa se sentir na Serra da Barriga. Toda a energia cósmica entra no seu corpo. Eu fico grande numa serra. Eu fico assim, Raquel, alta. Eu, assim fico alta, parecendo os imbangala. Sabe como é? Essa coisa de negro mesmo. Mas é de negro porque é o homem ligado à terra. É o homem que mais conhece a terra que nem aqueles horizontes Dogon. É o homem preto, cor da lama, cor da terra. Porque Gagarin viu a terra azul, mas existe a terra preta. Existe essa terra que é terra, que é a coisa que a gente mais tem medo de perder. É o pó. É o pó da terra, que é uma coisa que se equilibra com os outros gases, que dá fundamento (ORÍ, 1989).

Em um dos trechos do filme *Orí* (1989) nos é apresentado um dos movimentos musicais negros da década de 1980, a *Black music*, que marca a importância do corpo como documento. Ao passar pela corporeidade, pela dança e pelo ritmo, as subjetividades emergem como forma de libertação e de afirmação de um jeito de ser e estar no mundo. Beatriz Nascimento postula: “Não é à toa que a dança para o negro é um momento de libertação, o homem negro não pode estar liberto enquanto ele não esquecer o cativo, não esquecer no gesto, que ele não é mais cativo” (ORÍ, 1989).

Sobre este modo do negro fazer-se, de conhecer e entender sua própria história, encontramos ecos no pensamento da psicanálise, segundo Souza (1983, p. 18):

Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas. Mas é também, e sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades.

Na dramaturgia de *Sortilégio-Mistério Negro*, a identificação de Emanuel pelo ideal branco é morta, simbolicamente, com o assassinato de Margarida. Também, com o autossacrifício da personagem masculina central, em forma de rito; uma morte ritual pela lança de Exu. Esta é, ainda, a morte de uma ideologia que inferioriza o negro e impede sua ascensão enquanto cidadão, contestando sua humanidade por meio de ações de segregação que oprimem à expressão da subjetividade afrodiaspórica.

Este ato simboliza a manutenção da identidade e subjetividade negras, uma forma de resistência ao poder hegemônico, uma desobediência aos ditames de uma sociedade que deseja mantê-lo sob suas rédeas.

1.5.1 As Personagens Femininas e seus Temas

Sortilégio-Mistério Negro não trata especificamente das questões das mulheres negras, pois se constitui na jornada do herói, Emanuel. Contudo, as três Filhas de Santo e Ifigênia formam um conjunto de mulheres que conduz, juntamente com os orixás, Emanuel até seu sacrifício final. Desse modo, elas são importantes para o desenvolvimento da obra e, portanto, dignas de uma análise mais detida. Seu tratamento, além disso, auxilia o dimensionamento da presença das mulheres no TEN. Neste primeiro momento, analisaremos a personagem Ifigênia.

1.5.1.1 Violências Físicas e Simbólicas em Ifigênia

A questão da violência perpetrada contra os corpos negros desde o período escravocrata não é uma novidade, se partirmos do entendimento de que um corpo escravizado não tem pertencimento próprio, sendo subjugado e submetido a todos os tipos de maus tratos. A questão, contudo, não está esgotada e tampouco ultrapassada, adquirindo contornos singulares quando se trata das mulheres negras, tendo em vista os indicadores recentes do Mapa da Violência de 2015, no qual constam os seguintes dados estatísticos:

O número de homicídios de brancas cai de 1.747 vítimas, em 2003, para 1.576, em 2013. Isso representa uma queda de 9,8% no total de homicídios do período. Já os homicídios de negras aumentam 54,2% no mesmo período, passando de 1.864 para 2.875 vítimas (WAISELFISZ, 2015, p. 30).

Frente às violências físicas e simbólicas (xingamentos, agressões e silenciamentos) infringidas às personagens negras em *Sortilégio - Mistério Negro*, resta certa dúvida se a

reprodução na cena das agressões contra as mulheres, tão presentes na vida ordinária, funciona como um protesto, ou mais um reforço do quadro dominante, diante do desfecho dado à personagem³¹. Ao lado disso, as falas e atitudes de diversas personagens parecem reforçar o estereótipo da mulher negra construído socialmente. Apesar das situações estarem atreladas a certo “passado”, o texto revela valores que expressam um desprezo latente pelas mulheres, conforme podemos observar nas falas destacadas abaixo:

IFIGÊNIA – (*irrompe na cena e fala agressiva*) – Foi porque quis. Não obriguei. Nem ao menos pedi.
 EMANUEL – Você acabou de contar sua vergonhosa história com o tal José Roberto. Bancou a ingênuu... a seduzida...
 IFIGÊNIA – Banquei, não: fui. Eu também era donzela, ora essa!
 IFIGÊNIA – Ah! Meu filho... direito eu tinha. Então um doutor em leis não sabe disto? A lei estava do meu lado. A lei protege as menores de dezoito.
 IFIGÊNIA – Dura lex, sed lex. Não é assim que se diz? Eu tinha dezessete anos. Donzela [...]
 VOZ AGRESSIVA – Acabe logo com esses fricotes vagabunda.
 IFIGÊNIA – (*tornando-se sincera*) – Amargura?... Sim, é verdade. A eterna amargura da cor. Compreendi que a lei não está do lado da virgindade negra [...]
 [...]
 EMANUEL (*afastando-se*) – [...] Minha vontade era te arrebentar. Antes tivesse feito. Assim nosso amor teria continuado. Para sempre (*pausa, calmo*) Tolice falar. Águas passadas não movem 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 de sua boca profanada. A morrinha azeda 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 cor. Vê a fêmea e o macho. [...]
 IFIGÊNIA - Sem importância pra você. Eu, desde o instante em que perdi minha “importância” tive meu caminho traçado: o caminho da perdição. Não houve escolha (NASCIMENTO, 1961, p. 178-80, 188).

Na obra, Ifigênia não só precisa moldar-se a uma subjetividade eurocêntrica, como também aos ditames do mundo masculino. Portanto, apenas segue os passos de Emanuel, concordando com sua forma de ver o mundo, numa tentativa de reaver seu amor. Mas ele a pretere, justamente, por ela ser uma mulher negra. A ausência de autoestima da personagem feminina, entretanto, a impede de exercer sua autonomia e superioridade moral na interação com as personagens masculinas. O ciclo da violência contra a mulher é nutrido também por essa baixa estima, que não deixa que se reconheça a agressão como injusta, e não meritória ou corretiva.

EMANUEL - Sabia que vinha, Ifigênia. 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 amaldiçoados”. Passou a detestar a própria cor. A futricar a vida de Margarida. Perdi o controle. Mas juro que bati pensando no teu bem.

³¹ Já na segunda versão, ao contrário, apesar de todas as violências contra Ifigênia repetirem-se, seu final aporta uma mudança qualitativa.

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. Unicamente por você. [...]

[...]

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

EMANUEL - Ordinária. Prostituta de corpo, prostituta de alma (NASCIMENTO, 1961, p. 190-192; 193).

Os trechos acima trazem à tona um dos resquícios do processo de escravização, remetendo aos estupros reiterados contra as mulheres negras escravizadas. No período da escravidão, a violação tinha serventia variada: servia para realizar o desejo sexual do senhor; iniciar sexualmente os filhos da casa grande; engravidar as negras e usá-las para amamentar os filhos das sinhás; aumentar a produção de crianças para serem escravizadas e suprir o mercado interno com sua venda; empregá-las como escravas de ganho em casas de prostituição, ou simplesmente, para marcar a mulher, submetendo-a ao seu dono.

Davis (2016), ao discorrer sobre os sucessivos estupros e o racismo presente nestes atos, conclui que a imagem do homem negro como estuprador (que gerou dezenas de linchamentos e mortes de, acusados por mulheres brancas - ainda que sem provas) associa-se à da mulher negra como presa do uso sexual de seus corpos:

A imagem fictícia do homem negro como estuprador sempre fortaleceu sua companheira inseparável: a mulher negra como cronicamente promíscua. [...] Se elas são vistas como “mulheres fáceis” e prostitutas, suas queixas de estupro necessariamente carecem de legitimidade (DAVIS, 2016, p. 186).

Ifigênia é vítima desse tipo de desvalor. Quando vai à delegacia acompanhada de Emanuel (que é advogado) para denunciar o estupro é chamada de vagabunda pelo delegado. O comportamento da autoridade reitera o descaso frente às violências sofridas por mulheres negras e nos faz lembrar a ciência médica e seu esforço na inferiorização dos negros (e minimização das violências contra eles perpetradas). O caso é exposto por Correa (2016), sobre as análises do médico e eugenista Nina Rodrigues:

Nada exemplifica mais graficamente este modo de raciocínio do que a classificação das formas de hímen feita por Nina Rodrigues em suas análises médico legais. Embora as mulheres mestiças apresentassem, como as brancas, as normas “mais variadas” de hímen, “as recém-nascidas, negras ou mestiças” apresentavam com frequência uma forma de hímen que facilmente se confundia com o hímen rompido. (Essa classificação parece ter facilitado enormemente seu trabalho como perito nos casos em que meninas negras ou mulatas violadas eram examinadas por ele – e sua queixa desqualificada.) “No que diz respeito às negras, as formas de hímen são mais simplificadas” (CORREA, 1996, p. 44).

Aqui, a medicina, um instrumento da ideologia, atua para justificar a visão já operante socialmente, e não como verificação científica. Sua função, portanto, é de autorizar a violência. Assim como em Nina Rodrigues as experiências ginecológicas do médico estadunidense, James

Marion Sims (1813-1883) eram abusivas, na medida em que ele assegurava que as mulheres negras tinham maior tolerância à dor, portanto, justificando seu emprego em seus experimentos. Somente depois de verificada a eficácia de determinada cirurgia no corpo das pacientes negras, sem o uso de anestésicos, é que ele as realizava em mulheres brancas, porém, com anestesia!

O poder usurpador sobre o corpo da mulher negra, contemporaneamente, guarda paralelos com a violência doméstica de gênero. Também, está traduzida no corpo objetificado, um corpo dedicado ao trabalho braçal, explorado e exaurido até o limite de suas forças. Esse corpo, alijado de direitos mínimos, ainda reverbera a pergunta de Sojourner Truth, abolicionista afro-americana, escritora e ativista dos direitos da mulher, em seu discurso *E eu não sou uma mulher?*, de 1851. Sua história é emblemática: num encontro feminista, majoritariamente composto por mulheres brancas de classe social alta, ao lado de homens brancos, ela pede a palavra e manifesta-se, quando se discute sobre o direito das mulheres:

Nunca ninguém me ajuda a subir numa carruagem, a passar por cima da lama ou me cede o melhor lugar! E não sou uma mulher? Olhem para mim! Olhem para o meu braço! Eu capinei, eu plantei, juntei palha nos celeiros e homem nenhum conseguiu me superar! E não sou uma mulher? Eu consegui trabalhar e comer tanto quanto um homem – quando tinha o que comer – e também aguentei as chicotadas! E não sou uma mulher? Pari cinco filhos e a maioria foi vendida como escravos. Quando manifestei minha dor de mãe, ninguém, a não ser Jesus, me ouviu! E não sou uma mulher? (TRUTH, 1851 apud RIBEIRO, 2017, p. 20).

1.5.1.2 Afeto e preterimento nas relações entre Ifigênia e Emanuel

As questões de afeto e preterimento na vida cotidiana levantadas pelas interações homem-mulher na peça são marcantes para a definição da natureza dessas relações dramáticas. Ou seja, quando na obra Ifigênia é preterida por Emanuel, que escolhe se casar com uma mulher branca, vemos replicados dados sociais referentes aos tipos de união usualmente praticadas por casais unirracionais (entre pessoas negras) e inter-raciais. Sobre este tema, principalmente, no caso da união estável do casamento, Souza (2010) aponta dados da cidade de São Paulo em 2008, que indicam que homens negros preferem relacionar-se com mulheres brancas. Os motivos são próximos aos da personagem Emanuel, que visa com a união com Margarida a aceitação de classe e a ascensão social. Para Souza (2010, p. 75):

As mulheres entrevistadas e as participantes do grupo focal concordam que os homens negros jovens, em idade de escolher a parceira conjugal, tendem a preferir a mulher branca, em detrimento da mulher negra. Segundo estas mulheres, esta escolha é mais comum entre os homens negros que buscam uma ascensão social ou aqueles que já ocupam uma posição socioeconômica considerada vantajosa.

Considerando a inversão do par, quando das relações entre homens brancos e mulheres negras, a assimetria tende a ser considerada menos aceitável. A antropóloga e professora Lélia Gonzalez relata a recepção que teve da família do marido, um homem branco, ao saber que a relação do casal não era de concubinato. Ela recorda: “Quando eles descobriram que estávamos legalmente casados, aí veio o pau violento em cima de mim: claro que eu me transformei numa ‘prostituta’, numa ‘negra suja’ e coisas desse nível” (GONZALEZ, 2010, p. 52).

Seu relato reflete as hipóteses da pesquisa de Souza (2010), que demonstra a dificuldade da mulher negra em manter um relacionamento estável, pois ela é pouco cogitada para o casamento. A ascensão social que a branquitude, pela via da união conjugal, pode conferir ao homem negro, dessa forma, não pode ser conferida à mulher negra.

Quando em *Sortilégio-Mistério Negro* Emanuel se vê cercado pela polícia e atormentado pela consciência de ser um homem negro, entendendo o inútil processo de inserção no mundo branco, percebe em Ifigênia sua única salvação. O diálogo, que começa violento, vai sendo atenuado, até que ele oferece a Ifigênia o amor e a atenção que lhe fora antes negado:

EMANUEL – Seduzida você! Botar a mão num marido branco. Isto sim, era o que você queria. Marido branco... ainda que forçado pela polícia.
[...]

IFIGÊNIA (*sarcástica*) – E você, com quem casou? Com negra por acaso? Negro formado só quer saber de branca. Loura. (NASCIMENTO, 1961, p. 178)

EMANUEL (*explicativo, sincero*) – Você já observou como os brancos olham pra você? Com ar de donos? Está assentado na consciência deles. Nem se dão ao trabalho de exame. Basta desejar uma negra, e pronto: dorme com ela. O que altera mais uma negra no bordel? Tinha certeza que você não seria minha. Nem minha nem de qualquer outro rapaz de cor. Uma negra formosa como você! (NASCIMENTO, 1961, p. 173-174)

IFIGÊNIA – Ah, sim? Conversa. Vivia enrabichado pela branca. Uma obsessão. Só falava em branca, branca, branca. Uma vez pequei um caderno de poesia dele. 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 amanhecendo... Cretino. (NASCIMENTO, 1961, p. 187)

EMANUEL (*violento*) – Maldita polícia atrás de mim. (*pausa breve; Ifigênia sorri*) Está rindo. Mas sabe que não matei. Você sabe, não sabe? (*emoção crescente*) Por que não conta tudo? Diga a polícia que não matei Margarida. Prometo ir embora com você. Não é que você quer? Vamos viver juntos. Nem que seja na casa da rua Conde Lage. Tenho medo, Ifigênia... [...] (NASCIMENTO, 1961, p. 174).

O convite é feito num contexto de fragilidade, de ambas as partes, num “clima” avesso ao romantismo e que mistura acusações, sofrimentos e esperanças. As questões que *Sortilégio* apresenta, aqui emergentes, são vivências cotidianas de negação de si, que se revelam em tentativas desesperadas de adequação a uma forma de estar no mundo que não condiz com a realidade dos homens e mulheres negros. Além disso, são construções da subjetividade que

resultam da interiorização de valores que parecem perenes, os quais tão longamente têm sido mantidos. No início da década dos anos 1990, podemos verificar como essas questões pouco haviam mudado, de acordo com os relatos de Souza (1993), baseados em entrevistas com mulheres. No relato de uma delas, verificamos uma aproximação ao que se constitui a relação entre Emanuel e Ifigênia, expresso de forma violenta e explicitamente declarada: “[...] M. foi o único negro que me falou o que realmente sentia – e que era o mesmo que eu sentia. Ele me diz que uma mulher negra de minissaia, uma buceta preta não dá tesão nenhum [...] (Carmem).” (SOUZA, 1993, p. 64).

Este processo compulsório de interiorização de uma lei contrária a eles mesmos foi aquele vivenciado pelas personagens de Emanuel e Ifigênia e que só poderia tê-los levado ao fracasso. A escolha, entretanto, começa a ocorrer depois que tomam consciência da impossibilidade de sucesso, e não antes dessa percepção. Seus destinos, então se recompõem na busca pela identidade e, uma vez cruzados transformam-se. A dupla, por fim, entende-se como negra, dois sujeitos dotados de uma subjetividade negra, impossível de esconder ou escamotear.

Ainda assim, parece haver em Emanuel uma tentativa de culpar Ifigênia, ao dizer que os brancos a olham e a têm quando querem, mas que ele sabia que ela não seria de nenhum homem negro. A constatação, ainda que pareça injusta no aspecto interpessoal, é acertada no enquadramento da problemática social: a entrega voluntária do afeto, no trecho, mistura-se ao entendimento do lugar objetificado destinado à mulher negra. Se levarmos em conta as violências demonstradas anteriormente, a mulher negra no contexto da sociedade brasileira só poderia ser de um homem branco, mesmo que comparada à imagem da prostituta (a profissão em que, de fato atua): se não é possível por amor, é apenas deste modo, como objeto, que a personagem pode estar acompanhada.

1.5.1.3 Mulheres negras e os lugares sociais impostos

Na obra quando Ifigênia é abandonada por Emanuel, bem como, deixa de lado seu sonho de ser artista, para seguir um dos estigmas sociais da mulher negra, enxergando na prostituição o único caminho possível; o que aparece sintetizado a seguir:

IFIGÊNIA - Sem importância pra você. Eu, desde o instante em que perdi minha “importância” tive meu caminho traçado: o caminho da perdição. Não houve escolha (NASCIMENTO, 1961, p. 188).

Ela entende seu destino como inexorável, traçado após ter sido abusada, sem perspectivas de apoio. Sua compreensão de si não significa o entendimento das forças sociais que a oprimem, mas apenas da dor a que foi submetida. Assim, não encontra sequer uma rede que a sustente e, sendo ela mesma o sustento de sua família, aceita a condição de prostituição. Como a maioria das mulheres negras, o fato de ser o esteio da família (inclusive para os parceiros) implica na aceitação de condições menos favoráveis a elas. Um exemplo - para citar apenas um - do funcionamento desse mecanismo perverso, que impede a pessoa negra de obter melhores oportunidades e condições sociais, ainda que tenha capacidades múltiplas, cito um trecho de Djamila Ribeiro (2018, p. 15-16):

Depois de passar na faculdade de jornalismo, comecei a procurar emprego. Apesar de falar inglês e ter recebido prêmios escolares, uma “amiga” da minha mãe me ofereceu uma vaga de auxiliar de serviços gerais na empresa de que era gerente para me “ajudar”. Eu limpava e servia café, mesmo tendo currículo melhor do que os das moças que trabalhavam no escritório.

Pode-se observar o quanto é difícil quebrar a estrutura do racismo, que se expande das estruturas das organizações para as interações interpessoais e, conseqüentemente, para a experiência subjetiva:

Assim, a principal tese de quem afirma o racismo institucional é que os conflitos raciais também são parte das instituições. Assim, a desigualdade racial é uma característica da sociedade não apenas por causa da ação isolada de grupos ou de indivíduos racistas, mas fundamentalmente porque as instituições são hegemônicas por determinados grupos raciais que utilizam de instrumentos institucionais para impor seus interesses políticos e econômicos (ALMEIDA, 2018, p. 30).

A maioria dos textos teatrais, principalmente, escritos por dramaturgos brancos, reforça os estereótipos das personagens negras, mantendo-as em lugares inferiores, entendendo estes lugares como normatizados. Com relação à Ifigênia em *Sortilégio*, ao mesmo tempo em que a personagem tem como profissão a prostituição, - o que poderia ser entendido como um reforço da imagem, considerando a falta de desfecho de sua história -, a segunda versão vem questionar este lugar, a partir do momento em que ela também se reencontra com a sua identidade e subjetividade negra, assumindo um papel de destaque na cena final, passando de uma representação negativa para uma positiva.

Outros trechos da obra apresentam alguns pontos que constata a posição única e determinada a ser aceita pelas mulheres negras, e fazendo uma denúncia da falta de oportunidades dadas a elas e os privilégios dos brancos em relação aos negros que determinam a escassez de opções:

IFIGÊNIA - Satisfazendo meus desejos, - meus caprichos – (*mordaz*) estou conquistando meu espaço, cavalcando minha lua, como você diz...

EMANUEL (*bebendo*) – A glória, a fama que ajudei a conquistar! Te embriagaram mais que esta cachaça. O público te aplaude. Os jornais te chamam de “grande artista”. E você perde a cabeça. Só pensa nos brancos que te podem dar oportunidades...

IFIGÊNIA - Negro é maldição. Estou farta de imundícies. Como frequentar lugares decentes? Que rapaz de cor me ofereceria a festa dessa noite? (*sincera*) Você compreende, não é, meu bem? Não se zangue. Eles 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 – [...] Mas você não se entregou ao José Roberto por amor. Ou desejo. Puro interesse.

IFIGÊNIA - Usei meu corpo como se usa uma chave. Você me sugeriu 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. Deitou com um...Depois com todos eles... Esqueceu?

IFIGÊNIA – Esquecer?... Não. Eu não tinha ainda 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 dele minha arma. Depois aconteceu o que não previ [...] (NASCIMENTO, 1961, p. 180-181)

[...]

IFIGÊNIA - Eu precisava vencer. Os brancos têm o privilégio: sem eles, nada feito. Enquanto Emanuel... amava Margarida [...] (NASCIMENTO, 1961, p. 188).

Nascimento (1961) acrescenta no desenho do campo social a imposição de um lugar social objetificado para a mulher negra também no “mundo do teatro”. A carreira de atriz, portanto, não é apenas a expressão de um sonho, mas também um caminho para o sucesso que se constrói a partir de outra espécie de prostituição, baseada no uso do corpo em troca de vantagens sociais e financeiras. Almeida (2018) comenta sobre a manutenção do racismo, principalmente no que concerne à mulher negra, exercida pelo imaginário por intermédio dos meios de comunicação e da indústria cultural. Esses são os braços da ideologia dominante que, assim como o sistema educacional, definem a mulher negra como se fossem vocacionadas para os trabalhos “corporais”, nos quais se incluem as atividades domésticas e braçais e a sexualização. Esse mesmo sistema, que define as estruturas econômicas, políticas e jurídicas por meio das quais passam atuar, irá manter as mulheres negras, em sua maioria, com os menores salários, fora dos espaços de decisão e expostas aos mais diversos tipos de violência.

Neste sentido, a personagem Ifigênia, com pouco espaço para o exercício de sua autonomia, tem sua individualidade atrelada à identidade do herói, sofrendo junto com ele todas as dificuldades, que são potencializadas em sua experiência pessoal, pois que acumula uma dupla opressão, por ser uma mulher e negra numa sociedade racista e sexista.

Lélia Gonzalez (1984) revela algumas das faces do racismo e sexismo expressas nas construções do imaginário, por meio das representações da mulata, da doméstica e da mãe preta. Segundo a autora, as imagens mais presentes e replicadas é a dupla imagem de mulata e doméstica, sendo o termo “mulata” absolutamente pejorativo, mas no qual se mantém

escamoteado pela visibilidade sexual dada às mulheres negras em alguns espaços, como por exemplo, no carnaval. Isso permite que “mulata” seja lido por alguns como positivo, quando o termo - que foi criado nos tempos do cativeiro - designa o fruto da relação de um cavalo com um jumento (um animal elevado e outro, de baixo nível), gerando um híbrido infértil, a mula.

No mesmo estudo, a autora aponta os estereótipos continuados nas profissões designadas às mulheres negras, em seus termos, “Mulher negra, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta.” (GONZALEZ, 1984, p. 226). Discute ainda que o mito da democracia racial exerce sua violência simbólica sobre a mulher negra a partir do endeusamento carnavalesco, que se apaga ao final da festa, quando ela se transfigura na empregada doméstica. Profissão, oportunidade de reconhecimento social e o imaginário, portanto, estão entrelaçadas - outro aspecto do racismo estrutural que, segundo Beatriz Nascimento (2006), opera simultaneamente em diferentes níveis:

[...] a ideologia, onde repousa o preconceito, não está dissociada do nível econômico, ou do jurídico-político; não está nem antes nem depois destes dois, também não está em cima ou embaixo. A ideologia em suas formas faz parte integrante e está acumulada numa determinada sociedade, juntamente com outros dois níveis estruturais (NASCIMENTO apud RATTI, 2006, p.101).

Desde modo, podemos observar como tanto na arte como na vida, estes papéis reservados às mulheres negras se repetem e se perpetuam até os dias de hoje, e como é importante derrubar este tipo de representação racista para que possamos ter dramaturgias sem estereótipos e sem objetificação das mulheres, mas que lhes confira humanidade e é, o que nos parece, pretendeu Abdias do Nascimento em sua segunda versão da obra que analisaremos a seguir.

Álbum Teatro Experimental do Negro (1944-1983)



2 POR NÓS – UM OUTRO SORTILÉGIO

2.1 O MOVIMENTO NEGRO UNIFICADO E O FEMINISMO NEGRO NOS ANOS DE 1970 E 1980

Em 13 de maio de 1891, o então Ministro das Finanças, Rui Barbosa, emitiu a circular nº 29, ordenando a queima de todos os documentos históricos relativos ao tráfico de escravizados, numa tentativa de apagamento de uma história de horror. A escravidão, entretanto, é algo para ser lembrado e não esquecido, para ser reparado e não negado. Este gesto, contudo, dificultou sobremaneira grande parte das pesquisas e análises sobre a origem dos escravizados no Brasil, bem como o detalhamento sobre como se deu o comércio escravocrata no Brasil. Sobre essa questão, frisa Schwarcz (2012, p. 42): “A empreitada não teve sucesso absoluto – não foram eliminados todos os documentos -, mas o certo é que se procurava apagar um determinado passado e o presente significava um outro começo a partir do zero”.

O apagamento atingiu não apenas dados comerciais, mas a memória de um período cujo esquecimento favorece aqueles que deveriam ser responsabilizados pelo genocídio contra o povo negro. Se todos gostariam de esquecer as atrocidades em torno da escravidão, ao mesmo tempo, isso colabora para manter as estruturas, sem nenhum tipo de reparação. Mas, o passado se prova no dia a dia de opressões ainda sofridas, nas estruturas racistas que dificultam o acesso à educação, saúde e justiça. Além disso, por mais que papéis sejam passíveis de queima, a memória no corpo, marcada literalmente a ferro, em muitos casos, é impossível de ser apagada. Lamentável que o que se perdeu, em grande parte, foi a história de pessoas que deixaram de conhecer suas origens. Essas lograram reinventar-se a partir das memórias guardadas no corpo e na cultura, nos cantos, nas tradições, na religião, nos costumes e nas danças.

A herança também nos ensina que ser negro e negra é pertencer a um povo de luta, pois se assim não fosse, esses homens e mulheres não teriam sobrevivido. É falaciosa a história contada pelos dominadores, que cria a imagem de um povo negro dócil, acostumado à escravidão mesmo em sua terra natal. Essas mentiras são facilmente contraditas pela existência de dezenas de rebeliões e lutas no Brasil; de centenas de fugas e quilombos espalhados por todo o território. Esse campo de luta política resiste até os dias de hoje, apesar do massacre a nós impingido, fruto de uma especulação do capital sem limites, num país construído à custa de

muito sangue negro derramado, em que os governos têm sido omissos e avessos aos direitos do povo negro.

As sementes dessas lutas seguem frutificando até os dias de hoje. É neste cenário repleto de opressões e alheio às medidas de reparação que surge o Movimento Negro Unificado (MNU), em 1978 - portanto, ainda durante a ditadura Civil-militar no Brasil. Em 2018, o MNU completou 40 anos de existência e, em comemoração, lançou a edição de número 40 da coleção *Cadernos Negros*, com uma coletânea de contos de diversos autores e autoras negros.

O marco do surgimento do MNU deu-se em um grande ato popular, na cidade de São Paulo, na escadaria do Teatro Municipal, em 7 de julho de 1978. Neste ato, foi lida uma carta redigida por homens negros encarcerados no Presídio Carandiru (lugar onde em 1992, depois de uma rebelião repelida com uma desastrosa ação da Polícia Militar, aconteceria o massacre de 111 detentos, em sua maioria, negros). Anos depois do que ficou conhecido como o massacre do Carandiru, o prédio foi demolido e, em seu lugar, construído o Parque da Juventude. Esta ação, ocorrida quatorze anos depois da leitura da carta que deu origem ao MNU, a torna ainda mais emblemática, conforme comprova Ramos (2017, s.n.):

Se (direito humano) for algo do qual dependemos da sociedade branca para nos conscientizar, algo que se consiga com docilidade de servos, não apresente! Já estamos fartos de palavras, demagogias, por isto somos um grupo, por isto gritamos sem cessar. Somos negros, somos Netos de Zumbi. (E vovô ficaria triste, se nos entregássemos sem lutar).

No que concerne à questão do encarceramento em massa da população negra realizado pelo Estado brasileiro, não há quase nada de novo, haja vista a denúncia feita quarenta anos atrás pelo MNU. São poucos (mas, importantes) os avanços, principalmente, na educação: a política de cotas, institucionalizada em 2012, exemplifica a tentativa de transformação a partir de políticas afirmativas. Essa política pública tem seu embrião no Manifesto à nação Brasileira, lido na Convenção Nacional do Negro Brasileiro em 1945, organizada pelo TEN, no qual se tem no item 4:

Enquanto não for tornado gratuito o ensino em todos os graus, sejam admitidos brasileiros negros, como pensionista do Estado, em todos os estabelecimentos particulares e oficiais de ensino secundário e superior do País, inclusive nos estabelecimentos militares (NASCIMENTO, 1982, p.117).

Segundo os dados do Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias (Infopen), de 8 de dezembro de 2017, pelo Departamento Penitenciário Nacional (Depen), do Ministério da Justiça, na matéria feita por Verdélio (2017), do universo total de presos, 55% têm entre 18 e 29 anos. Mas, levando-se em conta a cor da pele, 64% da população prisional é composta por pessoas negras, sendo que a maioria não chega sequer ao ensino médio.

São dados que comprovam o descaso com a questão dos negros e que justificam a implementação de políticas públicas protetivas. Pode-se observar que as ações que tratam da reparação dos 354 anos de escravidão da população negra no Brasil caminham a passos muito lentos e que, quando ocorre, é fruto de muita luta dos movimentos civis, que tiveram como grande força motriz as mulheres negras.

Evidentemente, são muitos os homens que também fizeram parte destes movimentos. Mas, como as histórias dos homens têm privilégio no relato histórico, ou como mais visibilidade, optamos por trazer à luz o ativismo das mulheres negras. Menos conhecidas e menos aclamadas, não são menos importantes em termos da militância e dedicação às causas do movimento negro. Para iluminar esta trajetória, portanto, vamos destacar a ação de quatro mulheres negras, militantes dos movimentos negros que têm em comum, não à toa, o engajamento feminista.

2.1.1 A atuação de quatro mulheres negras



2.1.1.1 Jaci dos Santos ou Thereza Santos (1930-2012)

Mais conhecida como Thereza Santos, nasceu no Rio de Janeiro em uma família pobre em que a mãe sonhava que a filha viesse a ser e médica. Enfermeira, a mãe levava a menina para o hospital com ela. Mas, Thereza começou a estudar teatro escondido da mãe que ao descobrir a proibiu. Quando entrou na faculdade de Filosofia, conheceu a União Nacional dos Estudantes (UNE) e o Centro Popular de Cultura (CPC); engajou-se nos movimentos estudantis e políticos, integrando o Partido Comunista. Fez teatro de rua, teatro engajado em espaços populares e, longe do movimento político, percebeu que lá não havia espaço para falar da questão racial. Sobre este afastamento do movimento político, comenta:

Lá, tentava mais uma vez trazer à discussão racial, mas a visão era a mesma, tentavam me convencer de que era uma questão social. Aliás, a esquerda brasileira só muito recentemente assumiu que existe uma questão racial no Brasil. Na verdade, ela sempre se escondeu atrás da questão social para não assumir o preconceito (SANTOS, 2008, p. 25).

Ciente do esquecimento histórico dos negros que passaram por estes movimentos, principalmente, da UNE, deixou a instituição. Mas, não se afastou do Partido Comunista, embora não participasse tanto.

Sambou e organizou-se na escola de samba Mangueira durante cinco anos; saiu apenas quando - por conta das forças de repressão, em 1969 -, fugindo para São Paulo. Na capital do estado, conseguiu um trabalho no Teatro Experimental do Negro, para substituir Ruth de Souza. Trabalhou fazendo teatro em escolas, com a peça *A Incelença*, de Luiz Marinho. Deixava para trás o desejo de criança de ter seu nome nos letreiros do teatro e passou a querer fazer teatro popular; segundo ela, tinha amadurecido e compreendido a importância de um teatro voltado para a periferia.

Sua casa em São Paulo levou o nome de “Quilombe Thereze, com sotaque francês e tudo.”, - como ela afirma em sua biografia-, em virtude do movimento de resistência que lá ocorria, onde todos se reuniam para conversar, comer, fazer planos, etc.

Para sobreviver, trabalhou como atriz em telenovelas na TV Tupi, sendo a última delas *Mulheres de Areia*, no começo dos anos 1970. Ela continuava integrando o partido comunista e, quando se mudou para um apartamento maior, sua casa começou a ser usada para abrigar os companheiros que precisam sair do Brasil, ela também pensava estar livre da repressão do período ditatorial que vivia o país, mas permanecia por estar atuando em uma telenovela de

repercussão, contudo após serem descobertas suas atividades no partido, não pôde terminar o trabalho e precisou exilar-se no Senegal.

Criou com Eduardo Oliveira de Oliveira o espetáculo *E agora falamos... nós*, que tratava da vida dos negros no Brasil, composto apenas por atores negros. Para apresentar o espetáculo, precisaram de diversas artimanhas para burlar a censura, e, por fim, estrearam a obra no Museu de Arte de São Paulo (MASP). Ao final da peça, sempre havia um debate, com a intenção de, em suas palavras, “discutir a realidade do negro no Brasil, buscar caminhos e denunciar” (SANTOS, 2008, p. 43).

De volta ao Brasil em 1982, retornou a São Paulo, conseguindo um trabalho numa agência de publicidade, por intermédio de um amigo. Foi ser assistente de Rádio/TV, onde trabalhou - apesar dos relatos de racismo explícito³² - por quatro anos.

Sobre o movimento feminista, Thereza Santos relata que não encontrava espaço para as mulheres negras, que eram motivo de chacota e que foram, inclusive, impedidas de participar do Conselho de Mulheres - que se transformou em Conselho da Condição Feminina, criado para pensar a elaboração de políticas públicas para melhorar as condições de vida das mulheres - durante a campanha para governador de Franco Montoro - eleito em novembro de 1982. Assim cerceadas, criaram em 1983 o Coletivo de Mulheres Negras³³. Ela acrescenta: “As feministas não nos aceitavam e para nós não era nenhuma novidade, dado que elas nunca incorporaram a nossa questão e não tinham nenhum compromisso com a nossa causa” (SANTOS, 2008, p. 90).

³² Não tinha ideia do que era, mas com determinação dominei o trabalho e em seis meses de substituta passei a ser a responsável pelo departamento. Era a única negra em cargo semelhante em agências de publicidade, entre São Paulo e Rio de Janeiro. Antes os contatos de criação me ignoravam. Quando passei a titular, tinham que falar comigo e ficavam incomodados. Nada sabiam de mim e nem qual era minha experiência ou nível cultural e resolveram saber. No primeiro momento, ficavam no elevador aberto para me olhar através da porta de vidro, como se eu fosse um E.T. No entanto, isso não bastava, e então, pelo telefone interno, ficavam testando não a minha capacidade funcional, mas sim a minha formação. Assim, perguntavam tudo que eles sabiam, o que não era muito sobre literatura, por exemplo: “Qual era o nome do escritor conhecido como ‘boca do inferno’?”. Para azar deles eu respondia. Havia uma espanhola chamada Branca, contato da Nestlé, que sempre era grosseira. Um dia, de propósito, coloquei meu currículo no meio das cópias das ordens de serviços, as chamadas “Aps”, e enviei para ela, deu resultado. Dois dias depois veio me trazer as ordens assinadas. Devolveu-me o currículo, e, como desculpas, disse que ele estava em cima da mesa e foi junto por engano. Ela me fez uma série de perguntas bastante admirada, ou seja, leu o currículo e a partir daí mudou a atitude. O proprietário da agência era estupidamente racista e cada vez que precisava de mim não acreditava na minha capacidade. Porém, eu dominava o serviço do departamento. Eu o atendia da melhor maneira possível e olhando firme nos olhos dele, o que às vezes era ridículo, porque ele ficava vermelho e não sabia o que fazer (SANTOS, 2008, p.85).

³³ Reivindicamos nosso espaço, elas desenvolveram várias manobras para impedir nosso ingresso. Resolvemos criar uma entidade de mulheres para lutar de forma mais organizada, e, assim, surgiu o Coletivo de Mulheres Negras. Éramos cerca de 30 mulheres negras: Sueli Carneiro, Edna Rolan, Nazareth Monteiro, Sonia de Oliveira, Vera Lucia Saraiva, Dona Geralda e tantas outras mais. (SANTOS, 2008, p. 90).

O *Coletivo de Mulheres Negras* tornou-se num grupo forte, dentro e fora do movimento negro. Quando o governador Franco Montoro aumentou o número de conselheiras dentro do *Conselho da Condição Feminina* para acrescentar ao grupo uma mulher negra - Thereza Santos -, houve um evento para a posse e as conselheiras brancas não compareceram, mas esteve lotada de pessoas negras vindas do interior do estado.

No lançamento de seu livro *Escritos de uma vida*, Sueli Carneiro relembra a sua militância ao lado de Thereza Santos, apontando-a como “uma das militantes mais poderosas que nós tivemos, mais pujante” (CARNEIRO, 2018, informação verbal)³⁴, complementando que compunham o “time das mal-assombradas”, expressão comum na Bahia para dizer que eram mulheres que se impunham diante de qualquer situação.

Segundo Sueli Carneiro, sendo Thereza Santos a mais brava, foi uma das designadas para representar as mulheres negras no *Conselho da Condição Feminina*, na década de 1980. Em uma das reuniões do Conselho Nacional da Mulher ficou decidido que seria organizada uma coletânea de escritos para a “*Década da Mulher*” (1975-1985) que foi expressa na “*Conferência do Ano Internacional da Mulher*” em 1975, no México, Santos se comprometeu a escrever um volume sobre as mulheres negras. Sem que soubesse em quais condições o faria, voltou da reunião e apenas falou: “Eu disse que ia fazer um livro, então, começa a fazer agora.” (CARNEIRO, 2018, informação verbal)³⁵. A informação, que explica a escrita do texto *Mulher Negra*, que inicia o primeiro livro de Sueli Carneiro, ilustra a determinação e pioneirismo de Thereza Santos.

O Conselho da Condição Feminina chegou a ter quatro mulheres negras como representantes, numa composição de 34 mulheres. Ao sair do conselho, Thereza Santos pontuou os impasses da relação entre os movimentos e destes com as demandas da sociedade:

Quando saí do Conselho da Condição Feminina me afastei também do Movimento Feminista, porque elas não tinham nenhuma curiosidade sobre as questões das mulheres negras e também não queriam aprender. Nós, as negras, por outro lado, não podemos desassociar as nossas questões específicas da questão geral do negro (SANTOS, 2008, p. 95).

³⁴ Fala proferida no lançamento do livro *Escritos de uma vida* de Sueli Carneiro, em dezembro de 2018. em 04 dez.2018 no SESC Pompeia - SP

³⁵ Idem.

[...] o lixo vai falar, e numa boa.
(Lélia Gonzalez, 1984)



2.1.1.2 Lélia Gonzalez (1935-1994)

Lélia Gonzalez nasceu em Belo Horizonte e se mudou aos sete anos para o Rio de Janeiro com a família, por causa de um irmão que começava a carreira de jogador de futebol. Formou-se em História e Filosofia e se pós-graduou em Comunicação e Antropologia, além de fazer cursos livres em Sociologia e Psicanálise. Como professora, ministrou aulas em diversos colégios e universidades na cidade do Rio de Janeiro, onde ainda trabalhava como tradutora de francês. Seu encontro com o “ser negra”, aconteceu já na fase adulta, também por meio do seu engajamento no movimento negro. Ela comentou em entrevista:

Meu relacionamento era sempre uma coisa estranha. Quanto mais você se distancia de sua comunidade em termos ideológicos, mais inseguro você fica e mais você internaliza a questão da ideologia do branqueamento. Você termina criando mecanismos para você se segurar, houve, por exemplo, uma fase que eu fiquei profundamente espiritualista. Era uma forma de rejeitar meu próprio corpo. Essa questão do branqueamento bateu muito forte em mim e eu sei que bate forte em muitos negros também (O PASQUIM, 1986 apud RATTS; RIOS, 2010, p. 9).

Podemos dizer que um de seus confrontos mais fortes com o racismo aconteceu com o seu casamento, quando encontra a oposição da família de seu marido para com a união. Atribui a este momento seu interesse pelas questões raciais, pois o marido foi a primeira pessoa a questioná-la sobre o seu branqueamento. Em entrevista, afirmou que sua aproximação com a psicanálise a ajudou no processo de descobrimento de sua negritude. Neste mesmo período, aproximou-se também do candomblé, que passou a ser-lhe uma referência poética e imagética.

A chegada ao MNU dependeu do contato com um dos fundadores, Milton Barbosa, aproximando-se do movimento de São Paulo. Neste momento também se envolveu com o samba e sendo já reconhecida intelectualmente, é convidada por Candeia – considerado um dos intelectuais do samba – a participar como representante do Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo³⁶ no ato de lançamento do Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial, em julho de 1978, ao lado de Abdias do Nascimento.

Nesta fase, Gonzalez já passara por um processo de transformação intenso, visível em seus cabelos, já não os alisava mais e os usava ora natural, ora no estilo *Black power* - numa

³⁶ Criado em dezembro de 1975 com o intuito de manter as raízes do samba, que seus fundadores (Candeia, Nei Lopes, Wilson Moreira e Mestre Darcy do Jongo) acreditavam estar se perdendo por conta do carnaval comercial, além disso, a escola realiza trabalhos sociais e culturais em Botafogo no Rio de Janeiro “O manifesto da Quilombo trazia, além da ‘salvaguarda’ da cultura negra ameaçada, uma crítica à intervenção de ‘artistas plásticos, figurinistas, coreógrafos, departamentos culturais profissionais’ estranhos às comunidades populares do samba”(GONZALEZ, 1982 apud RATTS, 2010, p. 57).

referência ao movimento americano dos anos 1970,- hooks (2005) no artigo *Alisando nossos cabelos*, alude ao que nos levou a aderir ao cabelo alisado:

Dentro do patriarcado capitalista – o contexto social e político em que surge o costume entre os negros de alisarmos nossos cabelos -, essa postura representa uma imitação da aparência do grupo branco dominante e, com frequência, indica um racismo interiorizado, um ódio a si mesmo que pode ser somado a uma baixa autoestima (hooks, 2005, s.n.).

Gonzalez transitava entre os movimentos negros de São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador, ajudando a criar organizações de resistência, tais como o Instituto de Pesquisas das Culturas Negras (IPCN, onde foi Vice-Presidente Cultural). Nos anos seguintes, atuou bastante no MNU, chegando a ser sua Diretora Executiva. Na linha de frente, realizou cursos e palestras; organizou reuniões e produziu textos publicados na imprensa negra. Em entrevista concedida a Jonatas Conceição, também do MNU, afirmou a importância do movimento: “Eu acho que a contribuição [do MNU] foi muito positiva, no sentido de que nós conseguimos sensibilizar a sociedade como um todo, levamos a questão negra para o conjunto da sociedade brasileira” (MNU, 1991 apud RATTS; RIOS, 2010, p. 84).

Diversos grupos de mulheres negras foram criados neste período, segundo Gonzalez, grupos que foram incorporados ao movimento negro. E, sobre esta dupla luta das mulheres negras contra o racismo e sexismo – sexismo enfrentado, também, dentro do movimento negro – tece o seguinte comentário:

Todas nós, sem jamais termos nos distanciado do movimento negro, continuamos a discutir as nossas questões específicas junto aos nossos companheiros, que muitas das vezes nos tentavam excluir dos níveis de decisões, delegando tarefas mais “femininas”. Desnecessário dizer que no MNU não deixava (e nem deixou ainda) de reproduzir prática originárias mistas, sobretudo no que diz respeito ao sexismo (GONZALEZ, 1985 apud RATTS; RIOS, 2010, p. 97).

Lélia Gonzalez esteve atenta à dupla opressão sofrida por mulheres negras - sexismo e racismo - dentro e fora dos movimentos negros, apontando as contradições do problema. Dentro do feminismo, enxergava a falta de empatia com os temas específicos das mulheres negras, chamando a atenção para a interseccionalidade de gênero, raça e classe, e concluía que “[...] a liberdade das mulheres estava assentada na exploração de classe e de raça de outras mulheres que não dispunham dos mesmos privilégios sociais” (RATTS; RIOS, 2010, p. 104).

É importante aqui, ao menos, comentar alguns momentos importantes em que Lélia Gonzalez esteve presente, como no *Conselho Nacional dos Direitos da Mulher*. Criado em 1985, no Conselho estiveram presentes também Thereza Santos e Luiza Bairos, além de outras tantas mulheres negras. Outro momento importante foi o *Encontro Nacional Mulher e*

*Constituinte*³⁷, em 1986, quando Benedita da Silva³⁸ coordenou uma mesa com o tema da discriminação racial na qual Gonzalez foi uma das palestrantes. Vários encontros foram realizados, um deles, o seminário intitulado “A imagem da mulher nos meios de comunicação”. Ali, uma mesa foi coordenada por Gonzalez, com a participação de Thereza Santos, do *Coletivo de Mulheres Negras*, sobre o tema da imagem da mulher na televisão.

³⁷ Propostas redigidas durante o Encontro Nacional do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher (CNDM), em 26 de agosto de 1986, e encaminhadas aos Senhores Constituintes. Disponível em: https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/Constituicoes_Brasileiras/constituicao-cidada/a-constituente-e-as-mulheres Acesso em: 15 abr. 2019.

³⁸ Benedita da Silva é Técnica em Enfermagem e formada em Serviço Social, ativista do Movimento Negro e feminista, foi a primeira senadora negra do Brasil, foi eleita vice-governadora em 1998 no Rio de Janeiro, foi eleita em 2018, pelo mesmo estado, Deputada Federal, pelo Partido dos Trabalhadores.

Nascimento
Há prisão na Liberdade. Chama-se solidão que os demais
nos criam.
O corpo sólido no espaço, quente ou frio ao redor. Sou o
meu próprio nó...!
(Beatriz Nascimento, 2018)



2.1.1.3 Beatriz Nascimento (1942-1995)

Nascida Maria Beatriz Nascimento em Recife, migrou com a família para o Rio de Janeiro, onde estudou História, na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi historiadora, pesquisadora, pensadora, escritora e poeta. Seu percurso como intelectual, segundo Ratts (2006), foi marcado por momentos de sofrimentos psíquicos que, em certa medida, lhe impediram o aprofundamento em seu trabalho. Mas, ainda assim, deixou um legado de resistência em sua poesia e artigos. O qual pode ser conhecido no documentário Orí (1989), da cineasta e socióloga Raquel Geber, narrado por Beatriz Nascimento (onde o fio condutor é a sua vida e os movimentos de negros de 1977 a 1988).

Antes disso, Nascimento participou como conferencista, em outubro de 1977, na *Quinzena do Negro* (na Universidade de São Paulo), organizada por Eduardo Oliveira e Oliveira, apresentando sua pesquisa sobre os quilombos. Nesta conferência, foi possível notar uma postura mais radical no movimento dentro da universidade, no que tange aos estudos raciais. Beatriz Nascimento questionou a instituição, ressaltando que para ela, o estudo do negro só interessava quando a base era o período escravocrata; como se a existência do ser negro se restringisse a este fato (RATTS, 2006). Destacando a dificuldade de abertura de um espaço para outros temas, como a luta dos quilombos ou questões voltadas às mulheres negras, e argumentou sobre a falta de espaço para a fala direta de homens e mulheres negras dentro do espaço acadêmico, numa crítica voltada aos intelectuais brancos, homens e mulheres.

No prefácio do livro de Ratts (2006), Sueli Carneiro comenta sobre o impacto que lhe causou a presença de Nascimento nesta conferência:

Lá estava ela, vestida de dourado, parecendo uma manifestação de Oxum em terra, audaciosa nas ideias, bela na imagem, altiva na interlocução. Um momento mágico de afirmação de uma mulher negra como sujeito do conhecimento sobre o seu povo. Um momento mágico de sabedoria e sedução, de elegância e perspicácia como se estivéssemos num ritual yorubá de culto ao poder feminino (RATTS, 2006, p. 11).

Em 1978, ano da fundação do MNU, Beatriz Nascimento iniciava o curso de especialização (pós-graduação *Lato Sensu*) em História. Enquanto mulher negra historiadora, intelectual e ativista, ela rompe com a invisibilidade da mulher negra na Academia, fazendo um trânsito entre saberes acadêmicos e a militância. É a partir desse lugar que constrói sua crítica à sociedade e aos seus modelos de representação simbólica. Quando estreia o filme *Xica da Silva*, de Cacá Diegues, a intelectual faz duras críticas à obra, pois o filme construía uma personagem que reproduzia os estereótipos racistas e sexistas:

A Xica da Silva diegueana é um ser anormal, não é nem a louca da literatura. É uma oligofrênica, destituída de pensamento, incapaz de reivindicar ao nível pessoal – não me refiro ao nível político em função de sua raça - mas ao nível de sua reivindicação individual, como uma mulher que poderia ter nas mãos os bens que o dinheiro do seu explorador lhe proporciona (BEATRIZ apud RATTTS, 2006, p. 74).

O comentador João Carlos Rodrigues cita esta crítica para exemplificar que o cineasta teria sido atacado por “intelectuais negros radicais” e, ainda, que não era um problema que a personagem fugisse ao verismo histórico. É provável que para ele, assim como para a branquitude, não haveria diferença nas abordagens, posto que isso em pouco afetaria sua vida. Para as mulheres negras, entretanto, não há essa separação estanque entre as demandas individuais e as reivindicações políticas. Por isso, o desenho de uma personalidade destituída da capacidade de efetuar escolhas corrompe não o verismo histórico, mas a oportunidade de oferecer o desenho de uma mulher que logrou reverter o processo de subordinação, ainda que pelo uso do dinheiro de seu explorador.

Com um grupo de estudantes, Beatriz Nascimento participou, em 1973, do Centro de Estudos Afro-Asiáticos (no Rio de Janeiro), voltado a formar um grupo de estudos. O Grupo de Trabalho André Rebouças (GTAR), na Universidade Federal Fluminense (UFF), tinha entre seus objetivos:

1. Introduzir gradualmente na Universidade créditos específicos sobre as relações raciais no Brasil, principalmente nos cursos que abrangem a área das Ciências Humanas; 2. Tentar uma reformulação no programa de Antropologia do Negro Brasileiro, no Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da UFF; 3. Atualizar a bibliografia no que diz respeito ao assunto, adotado pelo corpo docente e discente; 4. Estabelecer contato entre professores que desenvolvem teses sobre as relações raciais fora da UFF com o corpo docente do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia (RATS, 2006, p. 37).

O interesse da historiadora era que os temas da negritude pudessem ser estudados e desenvolvidos na universidade, mas sem o foco na escravidão, conforme comenta na *Quinzena do Negro* (na USP) em 1977, deste modo, a criação do grupo de estudo com suas diretrizes bem marcadas, dizem respeito a uma nova postura diante das pesquisas e relações raciais dentro da universidade.

Quando Beatriz Nascimento faleceu, estava cursando mestrado na UFRJ, com orientação do comunicólogo negro Muniz Sodré, sobre o convívio com ela escreveu:

Beatriz Nascimento foi uma dessas pessoas atravessadas pela angústia daquele famoso “resíduo insolúvel” no processo da modernidade, sobre o qual sociólogos vivem construindo suas teses. Eu a conheci de perto, percebi que ela sabia e sentia que, no resto insolúvel, parece jogar um certo destino, inaceitável para a consciência da pessoa. Tentou como intelectual (professora de História, conferencista, escritora) compreender e superar o trágico oriundo da dívida simbólica do ser negra. Tinha largo trânsito na comunidade. Na vida pessoal, era às vezes sofrida, mas sempre lúdica e doce. Não a atemorizava o risco da verdade. Mas isto é temerário, quando se vive

numa sociedade machista. Na morte, espera, e a sociedade lhe deve justiça (SODRÉ, 1995 apud RATTTS, 2006, p. 32).

Pela trajetória e pensamento de Beatriz Nascimento podemos apenas imaginar o quanto ela ainda haveria de contribuir para a construção de uma igualdade social, de fato, de dentro deste lugar, em geral, tão hostil aos negros, e principalmente, às mulheres negras, como no retrato traçado abaixo:

As intelectuais negras trabalhando em faculdades e universidades enfrentam um mundo que os de fora poderiam imaginar que acolheria nossa presença, mas que na maioria das vezes encara nossa intelectualidade como suspeita. O pessoal pode se sentir à vontade com a presença de acadêmicas negras e talvez até as deseje, mas é menos receptivo a negras que se apresentam como intelectuais engajadas que precisam de apoio tempo e espaço institucionais para buscar essa dimensão de sua realidade (hooks, 1995, p. 468).



2.1.1.4 Luiza Helena de Bairros (1953-2016)

Luiza Bairros estudou administração pública e administração de empresas na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul; especializou-se em planejamento regional na Universidade Federal do Ceará (UFC), na década de 1970.

Mudou-se para Salvador em 1981, para integrar o Grupo de Mulheres do MNU. Em 1991, foi eleita a primeira Coordenadora Nacional do MNU - cargo que exerceu até 1994 - e trabalhou também (no mesmo período) na Secretaria do Trabalho e Ação Social, tendo concluído o mestrado em Ciências Sociais, na Universidade Federal da Bahia (UFBA), sob o título *Pecados no Paraíso Racial: O negro no mercado de trabalho na Bahia – 1950-1980*. Em entrevista de 1982, ao Correio Brasiliense, comenta sobre os 12 anos de existência do MNU:

Ao longo desse tempo, nosso objetivo tem sido combater o racismo na sociedade brasileira, que provoca todo o processo de inferiorização do negro ao longo da História do País. Pretendemos colocar a questão racial não como algo que só diz respeito aos negros, mas a sociedade como um todo. Ao nosso ver, a luta contra o racismo representa o combate ao mecanismo mais eficiente de produção de desigualdade (BAIROS, 1982, s.n.).

Deixou o MNU em 1994, para cursar doutorado em sociologia nos EUA, na Universidade de Michigan. De volta ao Brasil, ocupou a Secretaria de Promoção da Igualdade Racial da Bahia e foi também ministra da Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Social (SEPPIR), no período de 2011 até 2015. Trabalhou nas Nações Unidas, na formulação de programas de combate ao racismo de 2001 até 2005, e foi uma das mulheres importantes na criação do Grupo Temático da ONU sobre Gênero, Raça e Etnia. Esteve na importante Conferência de Durban, na África do Sul, em 2001, com representantes de 173 países, para discutir questões e medidas para o racismo e outras discriminações.

Luiza Bairros sempre esteve atenta às questões dos negros e que quando encontrou o MNU pensou que havia achado os seus, e que para ela a grande contribuição do movimento foi tornar o racismo explícito, levantando denúncias e casos de discriminação.

Em entrevista à Fernanda Pompeu para seu Blog e publicado no Portal Geledés, em janeiro de 2016, meses antes de seu falecimento a ativista respondeu à pergunta:

Afinal, o que é o racismo? Eu vejo o racismo como a ideologia em estado puro. É o que informa e o que possibilita desenvolver o preconceito e praticar a discriminação. É o que sustenta. O racismo engloba todas as relações, passa por dentro delas. É uma ideologia baseada na desumanização do outro, no extermínio do outro. O extermínio do outro só é possível porque há grupos que se supõem superiores. Não existe racismo de baixo para cima, pois ele sempre pressupõe a ideia de superioridade. Portanto, o Brasil é um país com um racismo bem desenvolvido. Tão desenvolvido que, durante

muito tempo, sua existência pôde ser negada criando uma espécie de *racismo invisível*. A ponto de acusarem os que falam a palavra racismo de promotores de sua existência. Ou seja: deixa tudo como está, pois assim estamos todos confortáveis (GELEDÉS, 2016, s.n).

Na referida entrevista, comentou ainda, sobre a relação entre o movimento feminista e o movimento de mulheres negras, que se constituiu como uma nova força que teve tranquilidade para absorver a teoria feminista analisando e incorporando as diferenças de opressões sofridas pelas mulheres negras, e considerou que as mudanças de perspectivas beneficiaram as duas partes, principalmente, no que tange a participação popular no feminismo, com as ideias de autonomia e empoderamento e dentro desta perspectiva de crescimento do feminismo nas camadas populares, concluiu: “Chegará um momento que as mulheres negras organizadas serão chamadas apenas de mulheres organizadas. A palavra negra não será necessária, porque seremos a maioria dentro de feminismo” (GELEDÉS, 2016, s.n).

2.2 SORTILÉGIO II – MISTÉRIO NEGRO DE ZUMBI REDIVIVO (1976/77): ANÁLISE CRÍTICA DA OBRA E COMPARAÇÕES COM SORTILÉGIO – MISTÉRIO NEGRO (1951)

Sortilégio II mantém a mesma estrutura dramática da escrita anterior, com algumas alterações que destacaremos a seguir, a partir da análise em comparação. Na versão escrita entre 1976 e 1977, os assuntos também permanecem: a questão do branqueamento, com uma referência direta na dramaturgia (numa fala da mãe da personagem branca, Margarida); as questões de identidade e subjetividade; a violência policial; e a religiosidade fortemente marcada, nas presenças das entidades, nas rubricas dos toques dos tambores, nos pontos cantados para os orixás e nas palavras de origem Yorubá. No aspecto das encarnações da mulher negra, tendo Ifigênia como centro, podemos afirmar que ocorre uma mudança significativa: ela continua designada como prostituta, mas de forma temporal e não definitiva, como veremos mais adiante. Equivale a esta guinada de ponto de vista a entrada de outros assuntos, por exemplo, na cena emblemática do Quilombo de Palmares, que trataremos, também, a seguir.

Sortilégio II – Mistério Negro de Zumbi Redivivo foi escrita no período em que o autor esteve na *Universidade de Ilé*, na Nigéria. Algumas das mudanças efetuadas, Custódio (2011) atribui ao contato do dramaturgo com o Pan-africanismo durante o seu autoexílio nos EUA, em período anterior, de 1968 a 1981. Segundo o autor, portanto, estas mudanças correspondem a

uma consciência acumulada e ampliada no que diz respeito às dimensões política e cultural da diáspora negra³⁹:

A négritude foi a expressão literária do pan-africanismo. Foi por ela que Nascimento teria adentrado esse universo conceitual, em uma ressignificação política em seu discurso de elementos oriundos da esfera da cultura. Assim, podemos dizer que o pan-africanismo foi importante para a determinação de um novo discurso ideológico de Nascimento durante seu autoexílio (CUSTÓDIO, 2011, p. 90).

Ainda sobre o embasamento conceitual das alterações e sobre as referências teóricas de Abdias Nascimento para esta nova escrita, Custódio (2011) destaca características históricas deste período, que permitiram o fortalecimento de um pensamento sobre a negritude, motivando as mudanças da obra como um todo:

A importância desses elementos na segunda versão faz referência à centralidade de dois aspectos no discurso ideológico do autor do período: (1) apropriação das manifestações culturais de origem africana como foco de resistência cultural, e (2) incorporação dessa apropriação em uma escala transnacional de resistência contra a opressão racial sofrida pelo negro. Esses dois aspectos podem ser encontrados em diversos trechos da obra, que foram inseridos nessa segunda versão (CUSTÓDIO, 2011, p. 125).

Porém, as mudanças que vamos destacar dizem respeito, mais especificamente, às personagens femininas, entre elas, a inserção da personagem Yalorixá; o estatuto dado às Filhas de Santo, com a escrita de falas que a elas, agora, são atribuídas; e a mutação da personagem Ifigênia, que nesta segunda versão tem um novo desfecho, de grande importância para a obra como um todo. A nosso ver, nesta versão, o destino de Ifigênia condiz com o seu percurso dramático e com a importância que merece.

2.2.1 Mudanças gerais

No Quadro 1, abaixo, elencamos as transformações gerais, ou seja, efetuadas na descrição e distribuição das personagens, demonstrando como a soma dos detalhes altera o conjunto de forças presente na segunda versão de *Sortilégio*.

³⁹ Segundo Gilroy (2012) em seu prefácio a edição brasileira de seu livro sobre a diáspora negra: [...] parece imperativo impedir que a diáspora se torne apenas um sinônimo de movimento. [...] Sob a ideia-chave da diáspora, nós poderemos então ver não a “raça”, e sim formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem (GILROY, 2012, p. 22, 25).

Quadro 1 - Transformações gerais das personagens em Sortilégio II

PERSONAGENS	RUBRICAS -1ª VERSÃO (1951)	RUBRICAS - 2ª VERSÃO (1976/77)
Filhas de santo I, II e III	Coro de negras	Sacerdotisas da religião afro-brasileira
Orixá	Espírito das divindades	Espírito mensageiro das divindades
Ialorixá/ Babalorixá	_____	Mulher idosa ou homem idoso, sacerdote-chefe do terreiro
Doutor Emanuel	Negro, advogado	Advogado, jovem
Ifigênia	Negra, prostituta	Ex-namorada de Emanuel, agora uma prostituta
Margarida	Branca, esposa do Dr. Emanuel	Branca, jovem esposa de Emanuel
Teoria da Yaôs	Noviças de Iemanjá, orixá do mar	Noviças de Iemanjá, orixá do mar
Teoria do Omolus	“Cavalos” de Omolu, orixá das enfermidades e da saúde, da vida e da morte.	“Cavalos” de Omolu, orixá das enfermidades e da saúde, da vida e da morte.
Observações	Coro interno de tamboristas, cantores, filhas, filhos e pai de santo.	Coro de tamboristas, cantores, filhos e filhas de santos: estes constituem os devotos que realizam a cerimônia da macumba durante o acontecer da peça; Todas as personagens, exceto Margarida, são negras.

Fonte: elaborado pela autora com base na comparação crítica entre as duas obras.

Esses detalhes permitem a recondução do enredo, conforme demonstra a Sinopse abaixo:

2.2.2 Sinopse II

Emanuel, um homem negro, advogado, casa-se com uma mulher branca numa tentativa de embranquecimento. Mas Margarida, a esposa branca, aborta um filho seu, para não ter um filho negro. Emanuel a mata e foge. Na fuga, é guiado por Exu e Pombagira - esta, representada pela personagem Ifigênia – uma mulher negra e sua ex-namorada. Seguem até um terreiro, onde se encontram com as sacerdotisas da religião afro. O acompanham Ifigênia, a Yaolorixá e as Filhas de Santo e relembram sua trajetória de vida e todas as formas de fuga diante da sua identidade negra, tais como: a negação da religião, a rejeição à Ifigênia, os modos de vestir-se e comportar-se, a negação do samba e de sua origem na favela, etc. Emanuel e Ifigênia, por

meio do rito de passagem simbolizado pela obra, por fim, reconciliam-se com suas identidades negras. Emanuel aceita o sacrifício a ele impingido pela espada de Ogun, enquanto Ifigênia veste a coroa de Ogun, empunha sua espada e transforma-se na heroína da comunidade. Deste modo, um e outro se reencontram com sua ancestralidade.

Destacaremos a seguir alguns acréscimos importantes na segunda versão do texto, que dizem respeito às influências no pensamento de Abdias do Nascimento das teses do branqueamento e do quilombismo, assim como ao redimensionamento da religião enquanto espaço afirmativo da identidade negra.

2.2.3 O novo fortalecimento dos temas: Branqueamento, negritude, racismo reverso e quilombismo

Nesta segunda versão, o autor deixa evidente a força de resistência que pretende imprimir à sua dramaturgia, evidente já a partir do novo título dado por ele à obra. Quando se lê o subtítulo *Mistério Negro de Zumbi Redivivo*, destaca-se essa grande força de resistência, considerando que Zumbi dos Palmares foi o último e grande líder do Quilombo dos Palmares.

Segundo D'Saete (2017), os primeiros registros de fugas para a região da Serra da Barriga, em Alagoas -, onde se localiza o Quilombo dos Palmares - datam de 1597. Isso contabiliza noventa e sete anos de existência desse povoado que resistiu a mais de vinte e sete investidas das forças militares, e onde viveram cerca de trinta mil pessoas. Apenas em 1694 Palmares é destruído pelas forças do bandeirante Domingos Jorge Velho, a mando do governo; daí Palmares ser considerado o grande modelo de resistência negra, até os dias de hoje.

Ao longo das distintas fases da história da escravidão no Brasil, essa resistência adquiriu diferentes contornos, dos motins às negociações verbalizadas, fugas, ações legais contra os donos e organização em aldeamentos “livres” (VERAS, 2015). Em uma referência direta ao Quilombo dos Palmares e a Zumbi, Nascimento coloca na fala da Yalorixá:

YALORIXÁ – Que as nuvens desatem sua tempestade! Que o vento furioso sopra! Que rasgue o espaço relâmpago fulminante! Xangô redivivo em Zumbi! (*Trovões, assobios de ventania, raios, cortam a cena com seu clarão cegante; deste momento em diante todo o palco se torna, progressivamente no quilombo do Palmares. A Yalorixá é a chefe guerreira, os crentes no papel de quilombolas. Alguns destes vão-se colocar junto à ribanceira de lanças apontadas para o lado da polícia*) (NASCIMENTO, 1979, p. 136).

A obra faz alusão não só a Palmares, mas à tese do quilombismo defendida pelo autor, que entende esse tipo de organização dos escravizados fugidos como estratégia de luta política.

Ainda hoje, utiliza-se o termo quilombo como uma forma de resistência negra, não só no sentido do espaço físico, mas de uma ideologia de luta. Semog descreve o que significa o quilombismo para Nascimento (2006, p. 175):

Trata-se de uma proposta política para a nação brasileira, e não apenas para os negros: um Estado voltado para a convivência igualitária de todos os componentes de nossa população, preservando-se e respeitando-se as diversas identidades, bem como a pluralidade de matrizes culturais. A construção de uma verdadeira democracia passa, obrigatoriamente, pelo multiculturalismo e pela efetiva implantação de políticas compensatórias ou de ação afirmativa para possibilitar a construção de uma cidadania plena para todos os grupos discriminados.

Beatriz Nascimento também utilizou da resistência representada pelos quilombos quando, na década de 1970 realizou sua pesquisa de mestrado sobre esses espaços físicos, desenhando uma leitura mais ampliada, como segue:

Então, nesse momento, a utilização do termo quilombo passa ter uma conotação basicamente ideológica, basicamente doutrinária, no sentido de agregação, no sentido de comunidade, no sentido de luta como se reconhecendo homem, como se reconhecendo pessoa que realmente deve lutar por melhores condições de vida, porque merece essas melhores condições de vida desde o momento em que faz parte dessa sociedade (BEATRIZ apud RATTS, 2006, p. 53).

Os quilombos nos ajudam a compreender que, frente à desigualdade de forças entre as elites brancas coloniais e os escravizados, a posição do povo negro não era de aceitação, mas de confronto constante. As estratégias de dominação, por sua vez, também eram articuladas por estratégias poderosas, entre elas, o uso da força militar e do poder legal e econômico, ao lado do discurso ideológico - fazendo crer na ideologia de branqueamento (e quanto mais claro, melhor), que cooperava para que as questões raciais fossem minimizadas, deixando parecer mais propício sustentar a adequação aos padrões dominantes.

A nação brasileira exerceu diversas maneiras de submissão, por meio do estupro sistemático de mulheres negras, do genocídio do povo negro e, por fim, da exploração no trabalho e da negação às condições dignas de subsistência. A alegação de que os negros e as negras não seriam capazes de exercer determinadas funções os restringiam aos trabalhos braçais ou de menor importância. Assim, obrigou-se o povo negro a viver em situação análoga à escravidão, sem educação, saúde e moradia e sem condições de ascensão social. Ainda que tenham conseguido modificar algumas dessas condicionantes, o racismo estrutural continuou a ser uma barreira quase intransponível.

Esta conotação do quilombo atribuída pelos dois pensadores nos faz entender o quilombo para além de um lugar de fuga, passando a ser uma instância de luta e resistência.

Thereza Santos, no filme *Orí* (1989), partilha dessa visão, quando aponta como um exemplo de Quilombo do século XX as escolas de samba, como espaços negros que cumprem com a necessidade de reavivar a história dos negros e ampliar um horizonte de conhecimento. Pode-se somar às escolas de samba, os quilombos urbanos, que são territórios de resistência, de resgate e manutenção das culturas e subjetividades negras. Para citar alguns exemplos, lembramos os quilombos *Terça Afro*⁴⁰ e *Aparelha Luzia*⁴¹, localizados em São Paulo. Nesses territórios negros, resistem “corpos quilombos”, corpos de luta.

Também o teatro pode adquirir semelhante valor, constituindo-se em um lugar de resistência de corpos negros em luta e não mais em fuga, onde artistas agem em prol da representação de si mesmos e de sua história. Nos corpos negros em cena, vemos e escutamos as histórias de sujeitos que resistem e afirmam-se na força política que é colocar-se em protagonismo, organizados coletivamente em torno de um ideal comum e regidos pelos próprios envolvidos. O teatro negro pode ser entendido como um “quilombo palco”, uma vez que a presença do corpo negro em cena modifica o território real e simbólico da mesma. Na qual, esse corpo resiste como ser humano complexo e não como coisa, contrapondo-se a um sistema que também expõem sua vigência na arte e nas formas de comunicação de massa.

As versões de *Sortilégio*, portanto, também participam desse jogo de determinantes testemunhando um território de disputas, conquistas e novas lutas. A força deste quilombo-terreiro faz renascer o espírito vivo de Zumbi em nós, atualizando o espaço do mito por meio do teatro, conforme descrevem Carneiro e Cury (2008, p. 98): “Os mitos são, em última instância, representações coletivas que contêm uma justificação ou explicação fantástica de interdições físicas, sociais e morais – condições necessárias à perpetuação da organização dessas comunidades”.

Outro tema importante nesta versão refere-se a explícita crítica do autor à ideologia do branqueamento em *Sortilégio II*, a qual é marcada pela fala de uma das personagens, mãe de Margarida, no dia do casamento da filha com Emanuel:

⁴⁰ Localizado na Zona Norte da cidade de São Paulo realizando atividades que assim definem em sua página de rede social: “Rodas de conversas voltadas para a população negra dando continuidade de saberes ancestrais, promovendo através do nosso Quilombo um acolhimento e troca”. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/tercaafro/about/?ref=page_internal. Acesso em: 29 jan.2019.

⁴¹ Localizado no Centro da cidade de São Paulo tem como figura de representação principal a Deputada Estadual Érica Malunguinho, mulher trans, eleita em 2018, é um espaço de resistência negra a partir das diversas manifestações artísticas realizadas, e conforme se define o espaço em sua página da rede social: “Arte Negra Resistência Cultura trans Resistência Política Feminina Resistência Dos da Rua Resistência Índia Resistência”. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/aparelhaluzia/about/?ref=page_internal. Acesso em: 29 jan.2019.

VOZ DA MÃE DE MARGARIDA – (*lança uma maldição cujas palavras quase não se distinguem*) - Malditos são vocês... e sua raça negra. Amaldiçoados estão para sempre. Desde os tempos da Bíblia! [...] (NASCIMENTO, 1979, p. 65).

Esta fala faz menção à passagem bíblica sobre a *Maldição de Cam*⁴², sem que não haja nenhuma alusão à cor da pele que se relacione com a ideia de que o negro é um povo amaldiçoado, e desta forma, a sua escravização era autorizada. Lilian Schwarcz (1993) menciona a imagem registrada no quadro *A Redenção de Cam*, de 1895, pintado pelo espanhol Modesto Broco - que parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, - para demonstrar como a ideia de inferiorização do povo negro em relação ao branco estava presente inclusive nas artes, de maneira que o quadro simboliza a alegria da avó em ter um neto branco, o que expressa a valorização do cor branca em detrimento à pele negra, valorizando assim, o processo de branqueamento da família, pois que o quadro apresenta a avó de pele escura, a filha de pele mais clara, e, por fim, o neto branco.

O quadro de Modesto Broco (Figura 2, abaixo) é, assim, uma alusão à ideologia do branqueamento, que faz referência à maldição de Cam como argumento e justificativa para a escravização do povo negro. Segundo seus detratores, sendo um povo amaldiçoado, a redenção estaria em branqueá-lo, por meio da assimilação de valores a ele impostos, pertinentes a uma sociedade de poder branco, sedimentado na lógica escravocrata. Cam, portanto, é a síntese dessa hegemonia, conforme as palavras de Walter Passos (2008, s.n), historiador e pan-africanista: “A maldição de Cam é usada diretamente para alimentar a intolerância religiosa e como base de ataques as religiões de matriz africana e motivos dentro do cristianismo para introjetar o desamor e a baixa estima aos pretos nas igrejas evangélicas”.

Segundo Schwarcz (1993) a ideologia do branqueamento já era praticada no país desde antes da abolição, haja vista a grande quantidade de negros que já tinham comprado sua

⁴² A maldição é usada especialmente em dois momentos no livro de Gênesis, os quais usam para referir de maneira errônea à cor preta, em princípio para os descendentes de Caim: “O SENHOR, porém, disse-lhe: Portanto qualquer que matar a Caim, sete vezes será castigado. E pôs o SENHOR um sinal em Caim, para que o não ferisse qualquer que o achesse” (Gênesis 4:15). E em relação à Canaã, o filho de Cam: “E começou Noé a cultivar a terra e plantou uma vinha. Bebeu do vinho, e embriagou-se; e achava-se nu dentro da sua tenda. E Cão, pai de Canaã, viu a nudez de seu pai, e o contou a seus dois irmãos que estavam fora. Então tomaram Sem e Jafé uma capa, e puseram-na sobre os seus ombros, e andando virados para trás, cobriram a nudez de seu pai, tendo os rostos virados, de maneira que não viram a nudez de seu pai. Despertado que foi Noé do seu vinho, soube o que seu filho mais moço lhe fizera; e disse: Maldito seja Canaã; servo dos servos será de seus irmãos. Disse mais: Bendito seja o Senhor, o Deus de Sem; e seja-lhe Canaã por servo. Alargue Deus a Jafé, e habite Jafé nas tendas de Sem; e seja-lhe Canaã por servo.” (Gênesis 9:20-27). Esses textos, especialmente o segundo, serviram para corroborar a escravidão de africanos, numa mutilação e deturpação dos escritos bíblicos. Tenho afirmado constantemente que os atores e atrizes do Primeiro Testamento e também os espaços geográficos dos eventos citados ocorreram em terras afro-asiáticas, sendo impossível a presença de civilizações brancas participantes de tais fatos. Dessa maneira, o assevero que historicamente e arqueologicamente a marca de cor preta como maldição é deveras impossível, sendo mais uma mentira dos caucasianos. E continuo desafiando teólogos e historiadores que me comprovem se houve a presença de populações européias no cenário inicial dos fatos escritos no livro de Gênesis (PASSOS, 2008, s.n.)

liberdade, ou fugido para uma das centenas de quilombos espalhados pelo país, era insustentável a manutenção da escravidão, ao que se somava a pressão estrangeira e das diversas lutas antiescravagistas no país, deste modo, clarear a população era um dos modos de evitar que os negros reivindicassem seus direitos pelo período em que foram mantidos no cativeiro, deste período também surge a ideia de democracia racial, a que o branqueamento, a miscigenação e a mistura seriam uma das provas desta suposta igualdade.

Assim, o Decreto da abolição da escravatura, em 1888, acontece num contexto em que apenas 15% da população negra ainda era escravizada. Nesta conjuntura, já se faziam necessárias exercer formas de contenção da revolta do povo negro, ciente da desigualdade de suas condições de vida - subumanas, sem nenhum auxílio ou reparação pelo período de cativeiro.

Figura 2 - A Redenção de Cam de Modesto Broco



Fonte: Imagem exibida em sítio eletrônico do Museu Nacional Belas Artes. Disponível em: <http://mnba.gov.br/portal/component/k2/item/192-reden%C3%A7%C3%A3o-de-c%C3%A3.html>. Acesso em 21 set.2018.

A ideologia do branqueamento foi e ainda é uma das formas de fazer com que os negros acreditassem que, quanto mais identificados ao branco, melhor seria. Deste modo, negando sua negritude, poderiam adquirir melhor condição de existência, numa tentativa inútil de contornar

o racismo estrutural arraigado nas instituições brasileiras, em todos os setores. Um dos entrevistados por Souza (1993, p. 65) relata:

Eu estava crescendo como artista e então ia sendo aceito. Aí eu já não era negro. Perdi a cor. Todo esse jogo era vivido por mim de modo contemporizador. Eu não tinha como me confrontar. Não discutia muito a questão. Ia vivendo. O racismo continuava. Eu era aceito sem cor, mas eu ia vivendo. Esse jogo era meu jogo também.

A ideologia do branqueamento colaborou para promover, a partir da década de 1930, a imigração em massa de brancos vindos de diversos países europeus, a maioria deles subvencionados pelo governo. Tudo isso, com o objetivo de permitir que em torno de cem anos o país fosse completamente branco (NASCIMENTO, 1978; SCHWARCZ, 2012). Compactuando com essa mentalidade, o historiador João Pandiá Calógeras declara: “A mancha negra tende a desaparecer num tempo relativamente curto em virtude do influxo da imigração branca em que a herança de Cam se dissolve” (CALÓGERAS apud NASCIMENTO, 1978, p. 71).

Assim como ocorreu com as pessoas reais, diante do desejo de ascensão social, que foram impedidas pelo racismo que estrutura a sociedade brasileira, as personagens ficcionais de Nascimento tendem a negar sua cor e suas subjetividades negras, em favor de uma subjetividade eurocêntrica. Em face dessas formas perversas de conversão negra a um ideal de homem branco modelar, destruindo subjetividades e culturas a partir de um ideário, as personagens principais de *Sortilégio* tentam constituir-se dentro de uma falsa identidade que não se sustenta. Pelo contato com a religião, o ritual no terreiro, entretanto, as personagens vivem uma re-subjetivação, por meio de seu reconhecimento como seres humanos negros, num processo que é, ao mesmo tempo, individual e coletivo: no caso da religião afro-brasileira que abraçam, por exemplo, inserir-se na tradição efetiva esse movimento de união de várias pessoas em busca de um ideal comum que, ao mesmo tempo, identifica esse “comum” na dimensão da negritude.

Em *Sortilégio – Mistério Negro*, o aborto de Margarida exemplifica uma das contradições da ideologia do branqueamento, na dicotomia entre uma mulher branca ter um marido negro, ao se recusar a parir um filho dele, que poderia ser negro ou mestiço. Este aborto é também uma referência à obra *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues, estreada no Teatro Fênix, no Rio de Janeiro, em abril de 1948. Na peça, a personagem branca Virgínia afoga todos os filhos de Ismael, pelo motivo de serem negros, mas deixa viver apenas uma filha, branca, fruto de adultério com Elias, o irmão branco do marido. O adultério, portanto, justifica-se na psique

de Virgínia na tentativa de conceber uma descendência sem as máculas da cor negra. Transcrevemos a seguir um trecho:

EMANUEL – Sou advogado... Um militante da justiça...
 FILHA III – *com desdém* – Justiça dos brancos... onde a cor preta significa crime...
 FILHA I – Cor maldita... Anjo negro só no inferno!
 EMANUEL – Certa vez... vi um anjinho negro voando... numa certa igreja... FILHA III (*sarcástica*) – Dentro da igreja, ou do lado de fora?
 EMANUEL - ... não me lembro... parece que foi Ouro Preto... altar de Santa Ifigênia...
 FILHA III – *com profundo desprezo* – Anjinho barroco, colonial! Anjo estrangeiro (NASCIMENTO, 1979, p. 88-9).

Podemos dizer que, pelos temas tratados, *Sortilégio – Mistério Negro* é (infelizmente) atual, apesar dos 60 anos que nos separam de sua primeira escrita. Essa atualidade sustenta a atenção à revisão aqui empreendida, uma atenção pertinente não só à população negra (a maior prejudicada neste processo), mas que diz respeito também à branquitude, entendida como:

[...] uma posição em que sujeitos que ocupam esta posição foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo, e que se mantêm e são preservados na contemporaneidade. (SCHUCMAN apud ALMEIDA, 2018, p. 58).

Pautados neste conceito, faz-nos possível inferir que é preciso uma tomada de posição para que homens e mulheres brancas se reconheçam como partícipes de grupos que se beneficiam a partir de seus privilégios, angariados pelo processo escravocrata e suas reverberações até os dias de hoje. Sobre esta falta de consciência, ou de reconhecimento do racismo que perpetram sobre os sujeitos negros, Kilomba (2010) analisa os mecanismos de defesa do ego, em cinco passos⁴³ necessários para chegar à reparação:

Reparação então significa a negociação do reconhecimento. O indivíduo negocia a realidade. Neste sentido, é o ato de reparação do mal causado pelo racismo através da mudança de estruturas, agendas, espaços, posições, dinâmicas, relações subjetivas, vocabulário, ou seja, através do abandono de privilégios. Estes diversos passos revelam a consciência sobre o racismo não tanto quanto uma questão moral, mas sim como um processo psicológico que demanda muito trabalho. Desta forma, ao invés de fazer a usual pergunta moral: “Eu sou racista?” e esperar uma resposta confortável, o sujeito *branco* deveria perguntar-se: “Como eu posso dismantelar meu próprio racismo?” e então esta pergunta por si só já inicia este processo (KILOMBA, 2010, p. 180).

Sem o entendimento desta reparação, diversos “críticos” apontavam um tipo de racismo reverso na iniciativa da criação do TEN, o que se mostra impossível, haja vista que: “[...] membros de grupos raciais minoritários podem até ser preconceituosos ou praticar discriminação, mas não podem impor desvantagens sociais a membros de outros grupos majoritários, seja direta, ou indiretamente” (ALMEIDA, 2018, p. 41).

⁴³Recusa, Culpa, Vergonha, Reconhecimento e Reparação. Ler mais no artigo: KILOMBA, Grada. The Mask. In: *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*. 2ª Edição. Münster: Unrast Verlag, 2010.

Portanto, as matérias e os textos de vários jornalistas da época sobre a formação do TEN, rebatendo a necessidade de sua formação mostram-se absolutamente equivocadas, e desta maneira perversa tentavam invalidar a criação de um grupo de teatro formado apenas por negros, escamoteando o racismo, de fato, existente em tantos grupos e companhias teatrais formados apenas por atores e atrizes brancos, portanto: “O que fica evidente é que a ideia de *racismo reverso*, serve tão somente para deslegitimar as demandas por igualdade racial.” (ALMEIDA, 2018, p. 41). E, procedendo, deste modo, a branquitude sustenta o acúmulo de privilégios que podemos observar na formação de grupos teatrais e em organizações diversas onde os brancos são a maioria.

Assim, a iniciativa do TEN visava tão somente buscar um espaço justo de representatividade negra positiva, e uma das maneiras era, também, a partir da sua religiosidade, na qual as subjetividades e ancestralidade estão presentes de forma marcante, como no candomblé, nos seus mitos, tambores, musicalidades, nas palavras em Yorubá, tema que se mantém de uma obra a outra e que trataremos a seguir.

2.2.4 Dimensão Religiosa - Tríade - Exu/Pombagira/Ogun

No que tange à dimensão religiosa, nesta versão, surge mais visivelmente a figura de Ogun compreendida em termos das personagens na tríade Exu/Pombagira/Ogun, que vai marcar o final da trama, realizando o sacrifício de Emanuel ao final.

Como vimos no Quadro 1 das principais diferenças entre as versões, em *Sortilégio II*, a rubrica de apresentação da personagem Ifigênia dá o primeiro indício de transformação do desfecho dado à personagem, e dá margem a outra interpretação com relação à sua função social, que fica atrelada definitivamente a prostituição, pela presença da palavra “agora”, que indica uma temporalidade situada, o que não fixa a personagem em um destino imutável, aferrado ao estereótipo de prostituta. Isso indica uma possibilidade de transformação de sua condição e não um encerramento num tipo de essencialidade. Além disso, sua condição social e profissão não estão mais atreladas somente à cor da pele, como figurava na primeira versão. Consta da apresentação das personagens:

IFIGÊNIA - “*Ex-namorada de Emanuel, agora uma prostituta*” (NASCIMENTO, 1979, p. 38).

Ainda da primeira para a segunda versão, outra mudança fundamental no texto reside na aparição inaugural de Ifigênia em relação à entidade que se saúda. Na rubrica da primeira versão, consta:

(Acende o defumador. Envoltos na fumaça e no meio do tronco que se ilumina fracamente, aparece Ifigênia com um foco de luz esverdeada no rosto. Uma negra jovem, vestida espalhafatosamente de mau gosto. Fuma constantemente. Tanto quanto possível, gesticula e se movimenta mecanicamente, como boneco. Sempre que entra, ouve-se o “ponto” de Inhansã, pelo coro invisível dos filhos e filhas de santo. Saúdam: “Êpa Rei. Êpa Rei”) (NASCIMENTO, 1961, p. 170).

Já na segunda versão, a figura da Pombagira tem outra roupagem, com sutis e significantes diferenças de valor:

(Acende o defumador. Envoltos na fumaça e no meio do tronco da gameleira que se ilumina fracamente, sai Ifigênia sob um foco de luz esverdeada. Negra jovem, traje vistoso, brilhante, mas de gosto duvidoso. Fuma constantemente, nervosamente. Movimentos e gestos que lembram marionetes. Sempre que a aparece em cena, ouve-se o ponto de Oyá-Inhansan ou de Pombagira. Saúdam. “Eparei”.) (NASCIMENTO, 1979, p. 69-70, Grifo nosso).

Acrescenta-se, portanto, a possibilidade de que um ponto de Pombagira seja cantado em suas aparições, o que parece ser uma valorização desta entidade que, por não ser considerada um Orixá (assim como, por sua aproximação com mundos mais obscuros, tal e qual Exu) costuma ter sua imagem desvalorizada. Em diversos momentos da obra, é possível encontrar características atribuídas a Exu/Pombagira, também reconhecíveis nas atitudes de Ifigênia. Assim, desenha-se um paralelo entre as duas entidades, que se complementam; o que fica evidente na demarcação de Juliana Santos (2002) do ponto de intersecção entre os dois:

[...] é o portador mítico do sêmen e do útero ancestral e como princípio de vida individualizada ele sintetiza os dois. É por isso que, frequentemente, ele é representado sob a forma de um par, uma figura masculina e uma figura feminina unidos por fileiras de cauris (SANTOS, J., 2002, p. 163).

Conforme pontua Nascimento (2003), a obra acontece nos planos social, psicológico e mítico-religioso, pois que Exu confunde o tempo, fazendo com que passado, presente e futuro se misturem; de tal forma que Emanuel, em fuga e atordoado, não sabe que horas são e, tampouco, onde está. Somente quando se ouve as doze badaladas, é que ele se dá conta da hora. Concluindo que esta é a hora em que Exu aparece, percebe que chegou ao terreiro e pressente o perigo.

Quanto à Pombagira, destacamos abaixo diversos trechos da obra onde observamos algumas características atribuídas à entidade:

EMANUEL – surpreso – Você aqui?! O que é que você quer? Ainda me perseguindo? (crescente superioridade e desprezo em sua fala) Pode rir, negra ordinária. Foi o que sempre fez: rir-se de mim... (NASCIMENTO, 1979, p. 70).
[...]

EMANUEL – com raiva – Lembra-se, Ifigênia? (ela balança a cabeça sorrindo) E nenhuma desgraça cai sobre sua cabeça? [...]

IFIGÊNIA - dependura-se no pescoço dele, amorosa; é a antiga namorada – Eu queria ser muito amada... Gosta muito de mim? Gosta mesmo? Fala! Gosta de verdade? [...]

IFIGÊNIA - abraça-o e beija-o na boca – Planejei que fosse assim de surpresa, nosso primeiro beijo. (rindo) Gostou? O que é que está sentindo?

EMANUEL - emocionado – Se você soubesse! Se eu pudesse dizer... Tanta coisa!... Sinto... um turbilhão por dentro... Dificil explicar sentimento tão intenso... Acho que... primeiro... uma sensação de paz... de plenitude... Depois... vê aquela lua grávida... subindo lentamente? É... como se eu estivesse montado nela... (sorri) Um São Jorge... espiando o mundo lá do alto... Nada cá de baixo me atingindo mais... nem a prisão... ou a complicação deste 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...

IFIGÊNIA - voltando a ser a prostituta vulgar – Safa! Nunca imaginei que um simples beijo fosse capaz dessa calamidade... Provocar tanto palavrório... Tanta literatura barata! (NASCIMENTO, 1979, p. 96-97).

Segundo Silva (2015), a Pombagira seria um *trickster* feminino que desafia a ordem patriarcal da sociedade pela sua insubordinação aos papéis sociais. É a mulher da rua e, ainda que seja vista também como mãe, leva a marca da prostituta. Com tudo isso, questiona estes lugares destinados pelo sexo biológico de modo jocoso e aponta que é do domínio sobre seu corpo que vem o seu poder - essa liberdade que a confina ao estigma de mulher “desclassificada”. O estatuto marginal, mais uma vez, a aproxima de Exu. Ainda sobre a condição corpórea híbrida e em trânsito destas duas entidades, comenta Silva (2015, p. 81-2):

Passaram a despertar na sua condição simultânea de marginais sociais [...] e de reconhecidos agentes da transformação do mundo por meio de um suposto e privilegiado manuseio de “ferramentas mágicas”. Imagens de seres “mistos” fornecem, portanto, uma boa metáfora de uma sociedade que se vê como resultante do trânsito transatlântico de corpos e culturas que modelaram um mundo unido e dividido, único e múltiplo. É, pois, a capacidade de interagir ou dividir, de provocar o consenso ou o dissenso, de juntar os opostos ou separar os pares, de obedecer ou subverter as regras, que Exu, em suas inúmeras faces, exprime o seu poder no Brasil.

As armas das entidades e Orixás, tanto no candomblé quanto na umbanda, são sínteses das forças que evocam. Na mitologia assim como no culto, cada arma anuncia a presença desta ou daquela força, além de anunciarem a ligação da pessoa com o orixá em si. Na primeira versão, a lança que sacrifica Emanuel é a de Exu; já na segunda, é a espada de Ogun. É a fala de uma das Filhas de Santo e a voz de Exu que anunciam essa mudança significativa:

VOZ DE EXU – disforme, irreal – Que quero aquele filho da puta aqui, de rastros, antes da hora grande. (NASCIMENTO, 1979, p. 52).

[...]

FILHA III – feliz – Ninguém tocará nele. Só a espada de Ogun! (NASCIMENTO, 1979, p. 55).

Ainda segundo Juliana Santos (2002), esta relação entre Exu e Ogun se conforma da seguinte maneira:

Èsù Elegbára é o companheiro inseparável de Ògún, a ponto de chegarem a confundir-se. No “terreiro”, rituais especiais devem ser celebrados durante a iniciação do Ològùn – sacerdotes de Ògùn – para evitar que Èsù se manifeste neles, o que ultrapassaria suas forças. Com efeito, nos “terreiros” tradicionais, Èsù não se deve manifestar. Princípio dinâmico e símbolo complexo que participa de tudo que existe, sua força abstrata acompanha e só pode ser representada “por meio de” Ògùn que o representa (SANTOS, J., 2002, p. 134).

Na segunda versão, parece ser a partir desta nova manifestação das forças das divindades que se estabelece a reviravolta também na qualidade da personagem Ifigênia. A relação intrínseca entre Exu e Ogun realiza a intersecção entre as duas entidades e Ifigênia, já que ela (tendo como companheira constante a Pombagira) é um Exu feminino.

Pode-se entender, por fim, uma relação entre as três entidades e sua harmonização e articulação, necessária para que Emanuel e Ifigênia sigam o caminho do terreiro para que ali, cada um de sua maneira se reconcilie com o Ayé (mundo dos vivos) e com o Orum (mundo dos mortos).

As entidades de Exu, Pombagira e Ogun realizam essa relação com o infinito, juntamente com as Filhas de Santo e a Yalorixá⁴⁴.

[...] Ogum está associado ao reino mineral, mais precisamente ao ferro, portanto, suas representações materiais são as diferentes ferramentas utilizadas na agricultura e na arte bélica. Em função disso, todas as conquistas técnicas lhe são conferidas, sendo ele considerado também vanguarda da civilização – o primeiro, o primogênito. (CARNEIRO; CURY, 2008, p. 103).

Assim, essas personagens, interagindo com o mundo dos humanos e influenciando em seus atos, conduzem o espaço ritualístico da obra, sendo ao mesmo tempo duplos dos humanos ali representados e das produções culturais dos viventes.

⁴⁴No Brasil, a principal sacerdotisa de uma casa e santo (terreiro de candomblé) é a ialorixá, a quem cabe a distribuição de todas as funções do culto praticado nas comunidades-terreiro de orixá e a mediação entre os homens e os orixás. Seu equivalente masculino é o babalorixá. São conhecidos também como pai de santo e mãe de santo. A ialorixá e as demais autoridades do terreiro funcionam como no governo das tribos africanas, que tem um líder supremo (ialorixá ou babalorixá), chefes conselheiros do rei (mães pequenas, ogãs, ekédis) e subchefes setoriais (responsáveis pela cozinha, pelas folhas, pelos sacrifícios, pela administração do terreiro, etc.). (THEODORO, 2013, p. 50).

2.2.5 Novas possibilidades de participação das personagens femininas

2.2.5.1 Ialorixá e as Três Filhas de Santo

Destacamos a seguir os pontos de vista e as movimentações das mulheres negras nas duas obras, observando as mudanças ocorridas no destino da protagonista negra feminina, Ifigênia, ao lado de outras diferenças fundamentais na segunda versão que dizem respeito às outras personagens femininas da trama.

Iniciaremos pelo surgimento da personagem Ialorixá, responsável pela preservação do axé⁴⁵ do terreiro. Dentre as diversas funções de uma Ialorixá, destaca-se seu poder na resolução de problemas a partir do seu conhecimento dos mistérios do culto e das forças da natureza. Ainda que o autor deixe em aberto a possibilidade de que possa ser um Babalorixá, a escrita utiliza uma Ialorixá. Essa opção reconhece a importância das mulheres negras na manutenção e guarda dos costumes religiosos vindos da África, pois foram elas que impediram que essas práticas se perdessem, fosse “negociando” com o cristianismo, por meio do sincretismo religioso (no caso de diversas Mães de Santo que se afirmavam católicas), fosse construindo diálogos com os governantes para a permanência de seus terreiros (assim, impedindo seu fechamento, com a apreensão de objetos religiosos pela polícia) (CARNEIRO, 2007).

As Filhas de Santo são uma personagem coral que serve de apoio à Iálorixá (a mãe de santo), replicando a relação entre coreuta e coro da tragédia grega. A dupla Ialorixá e as Três Filhas de Santo também fazem alusão à hierarquia de uma casa de candomblé, em que a autoridade da sacerdotisa, escolhida por seus conhecimentos para assumir o cargo, não prescinde da assistência de todos. Logo na primeira cena da segunda versão estão a Ialorixá e as três Filhas de Santo, anunciando essa parceria. Enquanto a primeira joga o Opelê – jogo adivinhatório -, as Filhas perguntam sobre o que diz o jogo. Ela lhes fala sobre os orixás e sobre Exu e lembra que está na hora da comida dele. Assim, as filhas começam a feitura do despacho, que é acompanhado por ela; rito que se desenvolve em forma de cena, diferentemente da

⁴⁵ O *àse* é contido numa grande variedade de elementos representativos do reino animal, vegetal e mineral quer sejam da água (doce ou salgada) quer da terra, da floresta, do “mato” ou do espaço “urbano”. O *àse* é contido nas substâncias essenciais de cada um dos seres, animados ou não, simples ou complexos, que compõem o mundo. (SANTOS, J., 2002, p. 41).

primeira versão, em que é apenas comentado pelas Filhas de Santo. Quando terminam o despacho, o texto repete o da primeira versão:

I FILHA DE SANTO – Pronto: Obrigação cumprida! (NASCIMENTO, 1979, p. 49).

Verificamos, então, neste momento a importância dada as personagens femininas no ritual, na qual consta para além da fala, as suas presenças e ações, demonstrando o valor da obrigação que está sendo cumprida, enquanto a Ialorixá lhes conta as histórias das divindades, e deste modo, apresenta a forma de transmissão de conhecimento africano, a tradição oral, que mantém as das histórias dos mitos que passam de geração a geração pela força da palavra.

Também na cena onde se rememora o casamento de Emanuel e Margarida, tendo sido alongada, tem-se uma maior participação das Filhas de Santo, com intervenções textuais inseridas, como na fala ao final do trecho:

FILHA III – Exato. Igual à borboleta que abandona o casulo pra poder voar... Emanuel deixará a casca do ser que não é o seu próprio ser. Mas... devemos esperar os acontecimentos. Por enquanto ele é apenas uma fração de ser inquieta... incapaz de parar e repousar [...] (NASCIMENTO, 1979, p. 66).

Aqui, o papel mais destacado das Filhas de Santo pode ser atribuído a sua capacidade de oferecer poeticamente um arrazoadado do ocorrido e de anunciar novos eventos: elas, desse modo, demonstram a habilidade de atravessar os feitos ordinários e de enxergar mais adiante. Quando se aproxima o momento de Emanuel cumprir o sacrifício, também é a fala da Ialorixá que antevê o seu destino:

IALORIXÁ – Disse antes e repito: Emanuel compreendeu por si mesmo. Exu apenas ajudou. Mas foi no amadurecimento que ele se uniu e se tornou um só com Ogun. Os dois deram um nó aos fios desunidos [...] foi isto que aconteceu. Emanuel deixará de ser [...] (NASCIMENTO, 1979, p. 125).

Estes são mais um reconhecimento do papel das mulheres negras e da importância da sua presença dentro dos terreiros e da vida social. A importância da personagem da Ialorixá é mais uma vez destacada quando é ela quem conduz a transformação simbólica do palco em Quilombo do Palmares, numa evocação ao mesmo tempo épica e mágica:

IALORIXÁ – Que as nuvens desatem sua tempestade! Que o vento furioso sopra! Que rasgue o espaço o relâmpago fulminante! Xangô redivivo em Zumbi![...]
 – Palmas verdes renascem ao sopro curador de Ossain... Treme, quilombo ao ronco de Xangô![...]
 – Africanos alevantados[...]
 – Quilombolas imortais, de pé![...]
 – Liberdade do povo negro[...]
 – Dignidade da raça
 – Poder da nação
 – Axé, Ogun! Okegun!
 – Axé, Zumbi! Okezumbi! (NASCIMENTO, 1979, p. 136-138).

Tanto as Filhas de Santo quanto a Ialorixá têm papel preponderante no desenrolar do ritual atualizado na peça. Elas, assim como Ifigênia - a mulher negra preterida - têm a incumbência de evidenciar momentos da vida do herói, em que este sofre diversas violências, mostrando a razão de sua recusa da identidade negra. Suas ações, entretanto, atravessam o tempo mítico para mudar o contexto real, que se desenrola no tempo histórico da peça (na moldura da ficção) para, em espelhamento, agir sobre o tempo histórico propriamente dito (numa espécie de intervenção no “real do real”).

Esta versão, assim como a primeira, efetua deslizamentos constantes entre o estatuto ficcional e o contexto nacional, no que diz respeito à realidade das relações inter-raciais e à situação social de homens e mulheres afrodescendentes. Tanto Emanuel quanto Ifigênia sofrem as consequências de uma estrutura que não lhes permite mobilidade social e, tampouco, oportunidades de uma vida plena em termos afetivos. Frente a esse impasse, a obra vislumbra um caminho de transformação pela transcendência e pela prática cotidiana da religião, espaço que é ordenado e conduzido pela Ialorixá e as Três Filhas de Santo.

O reconhecimento da potência social da religiosidade, entretanto, não nega a realidade material e os dramas da vida real dos negros e negras. Assim, no coro representado pelas Filhas de Santo, as falas remetem à condição de objeto das mulheres negras desde o período da escravidão, como se essa marca ainda se fizesse presente. Ao mesmo tempo, outros momentos do coro apontam a mudança nesse destino (falas que não existem na primeira versão), como resume a Filha III:

FILHA III: Mas agora vamos mudar, transformar tudo (NASCIMENTO, 1979, p. 75).

Deste modo, fica evidente que cabe às personagens femininas (principalmente, à Ialorixá) serem exemplos, arautos e viabilizadoras de uma nova condição para homens e mulheres negros, o que faz jus à posição das religiões afro-brasileiras na cultura negra:

Dessa forma, o candomblé parece oferecer à mulher novos modelos de comportamento que se contrapõem aos papéis institucionalizados pela ideologia dominante. A maioria, das iyalorixás que conhecemos em São Paulo é de mulheres que vivem e sobrevivem sozinhas, e as que têm maridos ou companheiros fixos não se mostram submissas ou submetidas à figura masculina (CARNEIRO; CURY, 2008, p. 140).

Conforme exemplifica *Sortilégio II*, na visão de Abdias do Nascimento este não é um projeto utópico, mas algo a ser efetivado agora. Em seguida do sacrifício de Emanuel, as mulheres comemoram o cumprimento da missão a que foram incumbidas, na fala de encerramento - fala que é repetida nas duas versões:

FILHAS I, II e III (*juntas, devagar*) – Pronto: obrigação cumprida! (NASCIMENTO, 1979, p. 139).

2.2.5.2 Ifigênia - A mulher negra guerreira: revolta ou matriarcado da miséria?

A relação entre as duas obras permite traçar a trajetória completa da personagem Ifigênia. Voltemos à trama. Mulher negra, Ifigênia, depois de ter sido abusada por um homem branco, é preterida por Emanuel, homem negro e grande amor de sua vida, que escolhe casar-se com uma mulher branca, Margarida. Após ter seu sonho de ser artista destruído, ela encontra como único caminho possível a prostituição. Por meio de um ritual religioso, no qual Exu é guia, Ifigênia (ora ela mesma, ora na figura mítica da Pombagira) acompanha Emanuel, agora em fuga pelo assassinato da esposa branca. Ele caminha para o seu sacrifício, situação em que ela também se reconcilia com sua negritude, interrompendo o processo de recusa de si mesmo em que ambos viviam. Ao final deste ritual, Ifigênia toma posse da coroa e da lança de Ogun e se torna a pessoa responsável pela comunidade

Conforme já comentado anteriormente, Ifigênia merece na segunda versão uma função diferente da primeira, realizando o caminho de sacrifício a que Emanuel submete-se voluntariamente. Ifigênia é agente da transformação não só de Emanuel, mas dela mesma e da sociedade, destinada a liderar a comunidade, na figura de Ogun, o orixá guerreiro. A respeito desse desfecho, Custódio (2011, p. 126) comenta:

Agora, na redenção via cultura negro africana, Ifigênia recebe a coroa e a lança de Ogun, sendo também redimida pelos orixás. Agora, em 1979, Nascimento salva as duas figuras negras da peça em uma redenção mais do que artística, ela é localizada e ideológica.

Ao que Nascimento (2003) concorda, ao descrever o final destinado à Ifigênia na segunda versão:

A realização do destino simbólico do herói junta-se com o da heroína e reintegra-se à matriz primordial, comuna, do drama ritual, emergindo livre da convenção ocidental da solidão do indivíduo ante o seu destino. O conteúdo enunciado nessa segunda versão da peça amplia radicalmente o seu alcance e explicita o seu simbolismo. É a abordagem da questão de gênero, fulcro da questão racial, que opera essa mudança. A mulher afrodescendente passa a agir não apenas como agente da salvação do herói, mas como protagonista e líder na emancipação da coletividade beneficiada por esse sacrifício e pelo próprio drama ritual (NASCIMENTO, 2003, p. 346).

Ifigênia encaminha-se em *Sortilégio II* a uma elevação de estatuto, nos campos do mistério e da arte, anunciando, por meio dos ecos desses campos, uma força poderosa, apta a alterar as determinações opressivas em torno das demarcações de raça-etnia e de gênero ativas na vida ordinária. A transição entre as dimensões da pessoa e da divindade está marcada no

contraste entre os trechos abaixo, desde quando ela aparece atrás de Emanuel empunhando a lança de Ogun e sua coroa, para efetivar a passagem do herói, até seu grito final:

(Ifigênia vem desde dentro do pegi; traz o buquê de lírios sangrentos. Ponto de Oyá-Inhansan. Emanuel cai de joelhos, abraça suas pernas. Fala aflito, apressado)

[...]

IFIGÊNIA *(forçando um tom cínico para esconder sua perturbação comovida)*

– Obrigada. Falou bonito... falou muito. Falou demais. Agora cale-se. Não há mais tempo... o tempo não volta atrás... É absurdo lembrar o que passou. Já consumimos todas as nossas esperanças...[...]

EMANUEL –... Me ajude, Ifigênia! Me ajude! *(observa o rosto dela, vê o buquê de lírios)* Como é gentil... lírios para mim? Você é um anjo sabe? *(beija-lhe a boca, ela permanece fria, então ele se afasta desconfiado)* Ma... este lírio... parece o lírio de meu casa... Onde arranjou esse buquê? Responda, Ifigênia, o que quer dizer com esses lírios na mão? É esquisito... muito esquisito... me faz lembrar... outra vez... Mas não pode ser, não pode. Porque senão você estaria aqui para... para... É verdade, Ifigênia? *(Ifigênia está chorando silenciosamente; Emanuel sacode-a pelos ombros, ela reage, solta uma gargalhada estridente e sarcástica, a fim de ocultar sua emoção)* (NASCIMENTO, 1979, p. 117-119).

[...]

(O ponto de Ogun sobe forte; Emanuel abre os braços como se fosse levantar voo, o Orixá desce rápido a espada que atravessa seu pescoço. O herói cai amparado pelas Filhas; Emanuel jaz sobre o altar de Ogun, enquanto o Orixá desaparece rápido. As Filhas de Santo descem ao mesmo lugar do despacho inicial. Ifigênia aparece e fica atrás de Emanuel; ela veste um traje ritual de Ogun).

(Ifigênia põe a coroa de Ogun na cabeça, e empunha lança. O coro, as Filhas e a Yalorixá saúdam Ogunnhî! E se atiram de comprido ao chão, batendo a cabeça no solo em sinal de reverência e obediência. Seguem-se momentos de silêncio absoluto. Depois Ifigênia levanta a espada num gesto enfático de comando gritando forte Ogunnhî! O ponto de Ogun se eleva e se transforma num ritmo triunfal e heroico) (NASCIMENTO, 1979, p. 139-140 grifos do autor).

Este final heroico de Ifigênia proclama uma nova condição e postura das mulheres negras: a religião opera como forma de resistência para si e para os seus, na manutenção das suas culturas e fé; politicamente, ela mobiliza uma arma de sobrevivência e combate diante de uma sociedade racista, que marginaliza e a subestima as mulheres. A obra ensina essa reversão de expectativas que se dá por meio da insubordinação simbólica, comentada no texto abaixo:

Por meio de sua fé e seu axé, essas mulheres conseguiram trazer até nossos dias imagens sacralizadas do passado, que se volta para a mitologia africana e aponta insistentemente, por meio da tradição oral, as estratégias mais diversas de insubordinação simbólica que lhes possibilitam criar mecanismos de defesa para a sobrevivência e a manutenção de seus traços culturais de origem. A mulher negra se estrutura como uma pessoa que toma para si a responsabilidade de manter a unidade familiar e a coesão grupal e de preservar as tradições culturais e religiosas de seu grupo, em função da nova realidade que a opressão econômica e a discriminação racial pós-abolição criaram no seio da sociedade brasileira (THEODORO, 2006, p. 92).

Os qualitativos da feminilidade que eram presentes em Ifigênia, passíveis de crítica por reproduzirem as expectativas de gênero de uma sociedade sexista e classista, são transcendidos pela junção entre os atributos femininos e masculinos, que as entidades do candomblé aportam. Sobre a transmutação de “identidade de gênero” de Ifigênia quando passa a representar Ogun, Carneiro e Cury (2006, p. 131-132) resumem:

[...] embora seja mulher, filha de orixá feminino e lute com dificuldade para sobreviver e criar seus filhos, diante de situações extremadas transmuta-se em Ogum, a representação máxima da virilidade, combatividade e masculinidade no candomblé. [...] Dessa forma, escudadas nas qualidades dos orixás femininos, as mulheres dão nova dimensão aos atributos femininos; escudadas nos orixás masculinos e nos caboclos, elas competem com o homem em seu próprio terreno e se equiparam à virilidade masculina. Em qualquer dos casos, o candomblé abre um campo de vivência de papéis que tradicionalmente são negados a elas.

Em correspondência ao que o autor demonstra com este final (a maior valorização das mulheres negras a partir da religião), vê-se na experiência das mulheres nas comunidades de candomblé a importante atuação das lideranças femininas para a manutenção da tradição que nos chega até hoje:

A mulher das comunidades-terreiro, do povo de axé, caracteriza-se por um passado de luta, determinação e resistência, e simboliza aquela que podemos identificar como a “mulher de candomblé”. Ela enfrenta adversidades e problemas de qualquer ordem, possibilitando uma autoimagem e uma autodefinição como mulher sem papas na língua, de raça, que não tem medo de nada (THEODORO, 2008, p. 92-3).

O que está em jogo, portanto, é a possibilidade de construção de uma autoimagem mais autônoma e livre, no sentido de um destemor, garantido pela afirmação de uma identidade cultural negra, por um lado, e pelo axé, por outro. Em entrevista à Wernek, Mendonça e White (2006), Mãe Beata de Yemonjá⁴⁶ relata parte de sua trajetória como Ialorixá, na qual visualizamos o quanto suas atividades não se restringem ao espaço do terreiro e ao candomblé, estendendo a atuação da Ialorixá para a comunidade à qual pertence e para além de suas fronteiras geográficas. Ela relata:

Quando poderia imaginar que um dia iria viajar e dar palestras sobre Candomblé na Alemanha, em Nova York e na Universidade de Stanford? Hoje faço parte do maior fórum espiritual do mundo, o *Fórum Global das Religiões*, onde trabalhamos pela paz. Trabalhei com o Betinho na Campanha contra a fome e hoje faço parte da *Viva Rio*. Participo do Grupo de Mulheres Negras do Rio de Janeiro e sou filiada ao PT. Aqui na comunidade, organizamos oficinas de teatro e aulas de português, história e computação para 25 adolescentes (MÃE BEATA DE YEMONJÁ apud WERNEK; MENDONÇA; WHITE, 2006, p. 18).

Mãe beata assume essas funções e reconhece nessa pluralidade de intervenções o seu espaço de sacerdotisa, liderança e mulher ativista. É de extrema importância para o destino de Ifigênia, na obra, a aquisição dessa consciência, digamos, ativista; sem desmerecer, evidentemente, a luta heroica destas mulheres negras já quando enfrentam as dificuldades e as condições precárias em que, em geral, vivem (além das responsabilidades de criar, sozinhas, seus filhos e sustentar a casa, ainda carregam a obrigação de manter viva a tradição da religião).

⁴⁶ Mãe Beata de Yemonjá nasceu na Bahia. É Ialorixá em Nova Iguaçu, Rio de Janeiro, iniciada pela Ialorixá Olga de Alaketu. Escritora, publicou seu primeiro livro *Caroço de Dendê* pela Editora Pallas, RJ. É fundadora e coordenadora do Instituto de Desenvolvimento Cultural de Nova Iguaçu, RJ. (WERNEK; MENDONÇA; WHITE, 2006, p. 16).

Sobre este pesado fardo carregado pelas mulheres negras, enquanto grupo mais frágil em sua posição social, Carneiro (2011) replica o termo cunhado por Arnaldo Xavier - poeta negro nordestino-, o “matriarcado da miséria”:

[...] para mostrar como as mulheres negras brasileiras tiveram sua experiência histórica marcada pela exclusão, pela discriminação e pela rejeição social, e revelar, a despeito dessas condições, o seu papel de resistência e liderança nas comunidades miseráveis em todo o país. (CARNEIRO, 2011, p. 130).

Quando aponta sobre as condições das mulheres negras arrimo de família, por meio do “matriarcado da miséria”, Carneiro (2011) discute as contradições do protagonismo de mulheres negras na realidade nacional, reconhecendo que a luta por elas empreendida deixa lacunas em suas vidas. Elas carregam uma marca de resistência, que por vezes, faz com que pareçam destituídas de delicadeza e fragilidade, comumente associadas às mulheres brancas. O mesmo processo (resquício de uma sociedade escravocrata, não superado historicamente) faz com que, nós mulheres negras, carreguemos ainda o estigma da mulher negra raivosa, não sem motivos: com a soma de racismo e sexismo, não poderia ser de outra maneira, até que tenhamos uma sociedade de fato igualitária.

A consciência de luta, assim, acompanha as marcas do “matriarcado da miséria”, sem que sejam concordantes, nem separáveis. É o que comenta hooks (2017, on-line):

Antes que as mulheres pudessem mudar o patriarcado, tivemos que mudar a nós mesmas; tivemos que criar nossa consciência. A conscientização feminista revolucionária enfatizou a importância de aprender sobre o patriarcado como um sistema de dominação, como se institucionalizou e como é perpetuado e mantido. Compreender a forma como a dominação masculina foi expressa na vida cotidiana criou consciência nas mulheres das formas em que fomos vitimizadas, exploradas e, em piores situações, em cenários oprimidos.

Este processo de conscientização, que hooks localiza entre os grupos feministas dos anos 1970, tingiu-se da explosão do sentimento de raiva, fruto da hostilidade reprimida. Tal fundo emocional, contudo, foi sendo superado, segundo hooks, pela colaboração e escuta entre as mulheres e, posteriormente, pela eleição de pautas e formas de luta, que transformaram em ações coletivas efetivas o isolamento e o ódio represados. Essas ações estão abrigadas no nome “movimento feminista”, em seus termos, “[...] um movimento para acabar com o sexismo, a exploração sexista e a opressão” (hooks, 2017, on-line).

Assim, é esse mesmo impulso de guerra, movido pelos sentidos de justiça e reparação, que Abdias do Nascimento vê e traduz no papel da personagem Ifigênia. Cabe ponderarmos, entretanto, que embora importante, não seria este o único destino permitido às mulheres negras. Mas, levando em conta o período em que a peça foi escrita, ainda com um feminismo negro

brasileiro em processo de gestação, pode-se entender na solução do autor uma forma de valorização da capacidade de resistência das mulheres.

É preciso lembrar, ainda, o fato de *Sortilégio II* ser uma dramaturgia escrita por um homem negro, na qual o herói da obra é um homem, personagem melhor construída em sua subjetividade do que as personagens femininas da peça. Além disso, é visível que o modelo de herói adotado pelo autor segue sua própria experiência masculina no mundo e, ao mesmo tempo, os ditames de um modelo teatral também concebido segundo uma lógica sexista, na qual o herói costuma ser um homem, num mundo dominado por homens. Este partido poderia ser diverso, se a experiência criadora fosse nutrida por outro conjunto de visões, ou por meio da emergência de um olhar propenso à experiência sensível, afetiva e intelectual das mulheres negras. São essas diferenças, perceptíveis na construção das personagens negras femininas, que destacarei a partir da análise da segunda obra, *Sete Ventos*, de Débora Almeida, no próximo capítulo.

3 PARA NÓS - SETE VENTOS OU SETE VOZES DE MULHERES NEGRAS

3.1 DÉBORA ALMEIDA

Débora Almeida é atriz, escritora, cantora, produtora, professora e pesquisadora em artes cênicas. Formada em Interpretação Teatral pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), cursa o Mestrado em Letras, Linguagem e Identidade na Universidade Federal do Acre (UFAC). Integra desde 2005 a *Cia Elo de Teatro*, onde participou como atriz, figurinista e colaboradora em dramaturgia. Contudo, afirmou em sua fala no evento Entrevistas Públicas com Dramaturgos (2015) do Festival Melanina Acentuada, que começou sua pesquisa em Teatro Negro a partir da entrada na *Cia dos Comuns*, dirigida por Hilton Cobra, na qual de 2001 a 2010 participou como atriz, produtora, pesquisadora e colaboradora em dramaturgia.

Em 2009, ainda na Cia dos Comuns, estreou *Sete Ventos*⁴⁷, peça em que foi responsável pela pesquisa, dramaturgia, direção e interpretação. A julgar por suas atuações anteriores, nas funções de direção, atuação e colaboração dramaturgica, a realização de *Sete Ventos* vem coroar experiências anteriores e o acúmulo de um repertório, fruto dessas vivências que detalha em seu livro *Sete Ventos*.

Este arcabouço viabilizou suas participações no Festival Dramaturgias da Melanina Acentuada, que tem entre seus principais idealizadores Aldri Anunciação⁴⁸ e Hilton Cobra. Com cinco edições desde sua criação em 2012/13, sediado no Teatro Eugênio Kusnet em São Paulo, o Melanina Acentuada é importante pela iniciativa de trazer à tona tanto aspectos do teatro em geral, por meio de peças encenadas, seminários, leituras dramáticas e novas dramaturgias, quanto o teatro negro no Brasil, abrindo a possibilidade de pensar os rumos desse teatro em particular. Nas palavras de seu idealizador, sobre a edição de 2018:

[...] tem como proposta investigar a estética, a identidade, os temas e as produções do teatro negro contemporâneo, tendo como guia a escrita dramaturgica assinada por artistas da diáspora negra. Longe de fazer um juízo de valor sobre a questão, interessamos nesse evento, muito mais legitimar a assinatura artística, do que a performance do

⁴⁷ Intérprete: Débora Almeida; Direção: Débora Almeida; Texto e pesquisa: Débora Almeida; Supervisão Cênica: AduniBenton; Coreografias: Maria Gal e Denis Gonçalves; Assistência Corporal: Denis Gonçalves; Figurino: Jerry Fernando; Iluminação: Jorge Raibott; Cenário: Derô Martim; Trilha Sonora: Samantha Rennó e Raquel Coutinho; Fotografias: Zezinho de Andrade e Guina Ramos; Operador de luz: Klécio Arruda (1ª, 2ª e 3ª temporadas) e João Elias (partir de 2010); Operador de som: Rodrigo Farinha (1ª temporada) Josué Fernandez (a partir da 2ª temporada); Diretor de palco: João Elias.

⁴⁸ Natural de Salvador (BA), é ator e dramaturgo. Formado em Teoria Teatral pela Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO) e idealizador do Festival Melanina Acentuada.

artista negro, por considerar este um lugar já constituído e algumas vezes por demais explorado e apropriado (ANUNCIAÇÃO, 2018, on-line).

Quando o seu idealizador destaca em seus fundamentos “legitimar a assinatura artística”, podemos entender como uma forma de valorizar o trabalho realizado por dramaturgos e dramaturgas negras dando maior importância a presença dos negros e negras nestes espaços da escrita, marcadamente branco, evidenciando a potência presente nestas dramaturgias, concedendo foco significativo em relação a performance, destacando assim, a função primeira do festival que tem como alvo a escrita dramaturgical negra.

Foi no *III Festival Dramaturgias da Melanina Acentuada*, no Rio de Janeiro, que em 2015, Débora Almeida lançou o livro *Sete Ventos*, que contém o texto da obra de mesmo nome e relatos sobre o seu processo de criação. Na mesma edição, também encenou o espetáculo, repetido na 4ª edição do mesmo festival, no ano seguinte, sediada em Salvador (BA).

Sobre a redação de *Sete Ventos*, no evento *Entrevistas Públicas com Dramaturgos*, a autora revelou ter se inspirado em escritores e escritoras negras e, principalmente, em Conceição Evaristo. Almeida comenta que, como ela, “Tento escrever, e também, através da poesia cortar as pessoas” (ALMEIDA, 2015a, informação verbal)⁴⁹. Quando questionada sobre o elo entre ficção e realidade em sua obra, salienta que bebe da realidade, criando metáforas para que os leitores as reelaborem a partir de suas próprias vivências. Completa, por fim, afirmando que “A ficção é uma forma de aumentar a realidade para que ela fique de forma palpável para as pessoas.” (ALMEIDA, 2015a). A respeito dos temas que aborda, pontua que na peça estão as ideias que defende; ainda que não concorde com algumas das posições expostas por meio das personagens que apresenta, entende serem temas importantes de discutir, demonstrando ter muito bem definido sobre o que quer falar.

Outra característica importante que a artista atribui à sua escrita é o fato de fazer referenciar à diversidade na qual está imersa a pessoa negra. Ao ser indagada quanto a escrever sobre algo em que não está inserida, a autora defende a posição de “ir em busca”, recusando-se a escrever apenas a partir do seu lugar conhecido, ou mesmo do ponto de vista da observadora distante, que apenas analisa um objeto. Débora Almeida exemplifica:

Se eu quero escrever sobre uma mulher negra que viveu nos EUA, eu tenho que ir lá...
Senão você está pintando um quadro estático, e isso acontece muito quando as pessoas
vão escrever sobre pessoas negras, quando as pessoas não negras vão escrever sobre.
[...] Não é mais possível em pleno século XXI você escrever uma obra dramaturgical

⁴⁹ Doravante todas as indicações Almeida (2015a) referem-se à entrevista concedida por Débora Almeida no *III Festival Dramaturgias da Melanina Acentuada*, em 2015, no Rio de Janeiro. De modo que, para evitar demasiada repetição de notas de rodapé deixa-se estabelecido.

que acontece por exemplo no subúrbio e não ter negros, o subúrbio é um lugar muito preto, não é possível isso (ALMEIDA, 2015a).

Em 2017, foi lançada na Espanha em Madri a versão em espanhol de *Sete Ventos*, com tradução de Aline Pereira, pela *Ediciones Ambulantes*, com distribuição na Europa e América Latina. A obra recebeu o título *Siete Vientos – El feminismo será negro o no será* e, na mesma ocasião, a artista realizou também o que se chamou *Oficina de Criação em Performance Negra, Teatro e Dança Afro*⁵⁰.

⁵⁰A proposta da oficina foi oferecer ao público uma metodologia de criação em performance a partir da vivência e treinamento com elementos da dança afro-brasileira e teatro negro. O Teatro Negro identifica-se não somente pela presença de intérpretes negros em cena, mas, utiliza-se também, para a concepção cênica, de um treinamento orientado por referenciais baseados na cultura negra relacionados ao corpo, voz, interpretação e dramaturgia. Relaciona-se com temas que envolvem questões políticas e sociais nas quais estão inseridas as pessoas negras. Nesse sentido, é um trabalho de dimensão estética e política, que parte de um artista que deseja criar obras que confrontem e reflitam o seu tempo. A Dança Afro escolhida para a preparação corporal dos atores envolvidos nessa oficina, referenciou-se principalmente na dança dos Orixás e dança afro-contemporânea, estimulando a percepção das potencialidades físicas e expressivas dos atores, familiarizando-os com o sistema de gestos e com a rica mitologia que as orienta. A oficina foi aberta para qualquer ator ou atriz interessado em utilizar-se desse universo para composição de seus trabalhos artísticos, independente do grupo étnico. Disponível em: <http://espanca.com/blog/oficina-de-criacao-em-performance-negra-com-debora-almeida-rj/> Acesso em: 20 maio 2019.



3.1.1 Análise crítica da obra

Trataremos aqui sobre a obra em sua integralidade para, a seguir, observar algumas especificidades. Veremos como são divididos seus dez quadros e como são distribuídas as questões centrais, por meio da vivência das personagens, que transitam da infância à velhice, passando por temas femininos e feministas. Entre eles, destacamos as marcas dos racismos e a intersecção de gênero, raça e classe, entre outros que, ao longo da obra, se revelam como primordiais para um novo olhar sobre as subjetividades das mulheres negras na atualidade.

3.1.2 Temas Gerais e modelo dramático

Para começar a tratar da obra mais diretamente, apresentaremos a sinopse do texto, nas palavras da dramaturga:

Monólogo baseado em depoimentos de mulheres negras e no mito de Iansã. Contamos a história de Bárbara, escritora negra, que, junto ao público conta e revive as histórias das mulheres que a influenciaram. São sete mulheres, sete qualidades de Iansã. Através dos relatos de Bárbara mostramos a história do negro brasileiro que tenta reconstruir sua história de identidade cercada pelas contradições do seu cotidiano. O ápice da história é o encontro da personagem com Iansã. Há também música e dança (ALMEIDA, 2009, on-line)⁵¹.

O que nos trouxe a esta dramaturgia é o protagonismo da mulher negra. Em *Sete Ventos*, uma mulher negra escreve o texto, que também é encenado e dirigido por ela. E mais, a autora concede protagonismo para histórias de mulheres negras, a partir da humanidade delas, sem deixar prevalecer a dor e o sofrimento, nem a objetificação presente em outras dramaturgias. É uma mulher falando “de dentro para fora” da experiência negra, a partir de referenciais femininos negros vivenciados por seus pares, e que reflete essa vivência de maneira sensível.

A obra *Sete Ventos* é composta por dez quadros (estratégia que a artista pontua ser uma forma de marcar, a cada quadro e personagem, um tema específico) que narram a vida de sete mulheres negras, tendo por base histórias de mulheres negras contemporâneas. Estreada em 2009, podemos dizer que é uma obra que reflete o cotidiano atual de mulheres negras de diversas faixas etárias e sociais, percorrendo suas vidas desde a infância até a velhice.

⁵¹ ALMEIDA, Débora. Sinopse. In: MELANINA DIGITAL. *Sete Ventos*. Disponível em: <https://melaninadigital.com/sete-ventos/>. Acesso em: 21 jan. 2019.

Ainda no evento Entrevistas Públicas com Dramaturgos (2015), quando questionada sobre a construção da sua dramaturgia e se ela escreve sobre si mesma, a artista explicou que constrói seus temas e seu texto por meio de pesquisa de campo, pela escuta de outras mulheres negras, em que se soma à suas observações, entrelaçadas com sua vivência pessoal. Conclui, assim, que não escreve sobre si, mas que há frases suas no texto, ao lado de outras que ela mesma poderia dizer; construindo enfim uma dramaturgia que contém a inter-relação entre mulheres negras diferentes, mas com experiências afins.

Na obra *Sete Ventos*, são sete as mulheres negras, que se apresentam de forma diversa daquelas que vemos comumente nas telenovelas: não são personagens que carregam angústias ocultas em uniformes de empregadas domésticas, ou de corpos hipersexualizados; mas mulheres que apresentam subjetividades ocultas atrás de sinais estereotipados (que a obra desfaz por meio do texto e na cena) e que revelam suas lutas cotidianas, marcadas por racismos sutis e violentos.

A obra abarca diversos temas sobre a condição das mulheres negras na sociedade brasileira e procura desconstruir imagens arraigadas, confrontando-se com estas questões.

Quando propõe “deslizar” sobre vivências reais (pois na pesquisa para a elaboração do texto Débora Almeida entrevistou mulheres negras de diversas classes sociais), ainda que por meio de um tratamento ficcionalizado, a autora invoca as ancestralidades impressas nas vidas e nos corpos, determinadas pela experiência diaspórica e transmigracional de nossos ancestrais:

[...] nós que estamos no presente somos todos, em potencial, mães e pais daqueles que virão depois. Reverenciar os ancestrais significa, realmente, reverenciar a vida, sua continuidade e mudança. Somos os filhos daqueles que aqui estiveram antes de nós, mas não somos seus gêmeos idênticos, assim como engendramos seres idênticos a nós mesmos. [...] Desse modo, o passado torna-se nossa fonte de inspiração; o presente, uma arena de respiração; e o futuro, nossa aspiração coletiva (NGUGI WA THIONG'O, 1997 apud MARTINS, 2002, p. 84).

Deste modo, entendemos que as histórias seguem fiando-se na ancestralidade que cada uma carrega dentro de si e que é marcada na história de cada personagem por meio das outras mulheres que as antecederam. No texto, o cotidiano de sete mulheres reflete as sete qualidades de Iansã, Bárbara é a narradora e escritora, que funciona como um Griot⁵² - como a própria

⁵² Classificam-se em três categorias: os *griots músicos*, que tocam qualquer instrumento (monocórdio, guitarra, cora, tanta, etc.) e, normalmente, são cantores maravilhosos, preservadores, transmissores da música antiga, além de compositores; os *griots “embaixadores”* ou cortesãos, responsáveis pela mediação entre as grandes famílias em caso de desavenças. Estão sempre ligados a uma família nobre ou real, às vezes a uma única pessoa; os *griots genealogistas*, historiadores ou poetas (ou os três ao mesmo tempo), que em geral são igualmente contadores de história e grandes viajantes, não necessariamente ligados a uma família. A tradição lhes confere *status* especial (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 202).

autora se intitula (ALMEIDA, 2015b) - e leva o público a conhecer a sua e a história destas mulheres, alinhavando e entrelaçando cada evento. Ela nos conduz na descoberta dos meandros da exclusão e do sofrimento, mas também do reconhecimento e ajuda mútua entre estas mulheres que inspiraram e influenciaram a narradora.

Conforme afirma Sobral (2015), no Prefácio à primeira edição da obra, “A dramaturgia de ‘Sete Ventos’ é vitoriosa também nas discussões sobre o lugar dos corpos femininos negros na sociedade” (SOBRAL, 2015, p. 15). Sobre a disposição política que adquire, Sobral acrescenta que o texto demarca um ato de insubordinação, ao se construir apoiado no olhar das mulheres negras, haja vista a posição de subalternidade prevalecente entre a maioria de nós, situadas na base da pirâmide social. A insubordinação, é possível acrescentar, também se caracteriza pelo ato do texto mover as personagens deste lugar em que a sociedade, racista e sexista, insiste em nos manter. Isso ocorre com maior potência quando a dramaturga humaniza suas personagens, situando-as em seu cotidiano particular, com seus dramas, dúvidas, anseios e amores.

Sobre as dramaturgias negras escritas por mulheres negras, Sobral (2015, p. 13) comenta, no mesmo Prefácio: “De fato, as poucas peças de teatro escritas por mulheres negras publicadas ainda estão na invisibilidade. Entretanto, sigo acreditando que esta invisibilidade não caracteriza a inexistência”.

A respeito desta invisibilização, destacamos a fala de Paixão (2016) sobre os pilares da dramaturgia da *Capulanas Cia de Arte Negra*⁵³, também uma obra de resistência ao esquecimento institucionalizado da tradição negra, que encontra na memória seu tema e motor de ação:

Quando pensamos em dramaturgia e estética, pensamos no que constrói a identidade negra na diáspora. Um dos elementos que utilizamos é o conceito de memória subterrânea, que diz que existe uma memória que está a margem do sistema dominante e é essa memória que serve como referencial para a nossa estética. Signos, como os quintais, propostos no trabalho em que circulávamos por vários quintais de todas as regiões de São Paulo. O quintal faz parte de uma tradição negra diaspórica, é o lugar de encontro e troca de cultura. Os elementos religiosos aparecem não dentro de uma noção sagrada, mas na construção de identidade. A parte política está presente como Augusto Boal dizia, “Perguntar se o teatro é político é perguntar se o homem é humano”. A forma de lidar com esse tripé é que constitui nossa poética (PAIXÃO, 2016, p. 30).

⁵³ Podemos encontrar similaridades entre as duas dramaturgias, principalmente no que se refere à presença da religiosidade está presente na construção dramatúrgica, o que veremos mais adiante na análise de *Sete Ventos*. Com a mesma esperança de oferecer visibilidade às dramaturgias de mulheres negras que pretendemos iluminar este trabalho.

Quanto ao apagamento da dramaturgia das autoras negras, cabe apontar, não ocorre por falta de competência, mas pela ausência de mecanismos de apoio, os quais poderiam auxiliar na promoção, realização e conhecimento de suas produções. Logo na introdução da obra, Débora Almeida comenta sobre suas múltiplas funções, enquanto atriz, produtora, pesquisadora e tantas outras atribuições que precisou acumular para levar adiante seu trabalho. Critica ainda a maneira como na arte em geral - e não apenas neste caso-as mulheres negras têm suas produções impossibilitadas, muitas vezes, por razões financeiras. É notável que somente após ter sido concluído o projeto *Sete Ventos* recebeu um fomento público (o prêmio Myriam Muniz de Teatro de 2009), de modo que dependeu da ajuda de profissionais, amigos e familiares para os ensaios e estreia.

Sete Ventos apresenta as mulheres negras que representam mulheres deste tempo, sugerindo ser possível multiplicar as Bárbaras, as Samara (escritoras e advogadas) e as Ayanas questionadoras em outras mulheres negras. Representadas de forma positiva, as personagens inspiram quebras de padrões, o que concorda com a intenção de “renascimento simbólico”, descrita por Marçal (2018, p. 91):

É preciso que passemos a praticar a própria imagem positivamente, pensada por nós mesmas, a partir de referências estéticas, ancestrais, científicas, históricas e filosóficas africanas e da diáspora negra. Praticar novas formas de representar no campo das artes cênicas é, sem dúvida, a maior ferramenta de renascimento simbólico e revolução subjetiva a ser realizada por artistas, pessoas negras.

Na referida entrevista ao Festival da Melanina Acentuada, a dramaturga de *Sete Ventos* comenta sobre a representação que a branquitude tem imposto às personagens negras ao longo dos tempos:

Há muito tempo os brancos só falavam da gente e colocavam a gente como marginais e a gente também quando ia fazer peça falava da gente só desse lugar, hoje a gente tá [sic] conseguindo falar: oh, isso faz parte da nossa vida, mas tem todo um contexto, mas não faz parte da vida de todas as pessoas negras (ALMEIDA, 2015a).

Em um tom, tanto desesperançado, por assim dizer, Almeida recorda que não espera nada de alguns grupos privilegiados, pois estes continuam querendo mostrar às pessoas negras como elas devem ser, como se fossem objetos, não permitindo que sejam como são, em suas subjetividades e singularidades. Ela conclui: “[...] mostrar uma pessoa negra em outra posição incomoda e aí está esse nosso papel enquanto dramaturgos lindos, enquanto artistas lindos” (ALMEIDA, 2015a).

É no protagonismo das mulheres negras, mulheres de Iansã, portadoras da força dos mitos da Orixá guerreira e exemplares de resistência e delicadeza em sua atitude, que este posicionamento está presente. Em *Sete Ventos*, as subjetividades das mulheres negras emergem

diante de uma sociedade que tenta massacrá-las em suas características negras, atando-as aos estereótipos criados pelo peso da dominação desde o período escravocrata. Sobral (2018) descreve como o mito se apresenta no percurso da obra, auxiliando a desenhar ali uma energia ao mesmo tempo singular e múltipla, complexa:

[...] Sete Ventos é mais uma alusão ao mito de Iansã. Na narrativa, Iansã não é representada, não é mito, ela é, está em cena, não é uma, são várias, mostrando a complexidade da natureza humana, as virtudes e defeitos de várias personagens femininas, seu cotidiano, sua energia única, sua forma de encarar a vida e superar os desafios (SOBRAL, 2015, p. 16).

A Orixá que permeia toda a obra e, consequentemente, rege a vida das personagens, faz-se presente de diversas formas, que evidenciam uma soma de características marcantes e dinâmicas, mas sempre avessas à dominação:

Oiá é o nome usado na Nigéria para Iansã, a deusa a quem é dedicado o Rio Níger, que é conhecido como Odo Oiá, o rio de Oiá. O-ya significa ela rasgou em iorubá, que nos dá uma ideia de vento desastroso em sua passagem. [...] Associada com a água e a chuva, é considerada filha de Oxu. Está ligada à floresta, aos animais e aos espíritos que a povoam, evocando a ideia de perigo mortal para o caçador. Segundo os mitos, Oiá assume a forma de um búfalo africano que vive em charcos lamacentos. [...] O aspecto dinâmico de Iansã é o fogo que traz poder. Liga-se particularmente às tempestades, aos raios e trovões, já que armazena movimento é fogo (THEODORO, 2013, p. 103-104).

Todos esses elementos tornam-se presentes na obra o jogo entre dinâmicas potentes e sutis presentes nas mulheres negras representadas. Assim, o texto opõe-se às formas de representação históricas, que as têm considerado, sobretudo fortes - seja pelo trabalho pesado a que se dedicavam nas lavouras, seja por causa das violências infligidas por intermédio das sinhas enciumadas, ou pela dor de ver seus filhos vendidos como escravos. As mulheres negras acabam por serem dimensionadas de modo quase heroico, resistindo diante da realidade das atroz experiências médicas que violam seus corpos; da responsabilidade de ganhar a subsistência da família, nas ruas vendendo quitutes; da disposição de sua sexualidade como forma de sobrevivência, entre tantas outras violências que vêm sofrendo.

Assim, quando se dá o título de “guerreira” a uma mulher, emergem aspectos ao mesmo tempo positivos e negativos. Em se tratando de mulheres negras, a força é tomada como obrigação e, por conseguinte, os atributos de leveza e delicadeza são reconhecidos com maior raridade. Defendendo ambas as qualidades, desse modo, a autora confere maior humanidade a estas mulheres, nos termos de Sobral (2015, p. 14), “[...] o leitor encontrará a humanidade do negro em alta voltagem, humanidade esta muitas vezes vilipendiada e apartada dos povos da diáspora”.

É a presença de Iansã personificada na vida destas mulheres que lhes dá tal vigor e fragilidade; presença que se manifesta na musicalidade dos seus pontos, cantados pela atriz, assim como na dança, na trilha sonora dos raios e trovões e na presença dos mitos na narrativa teatral. Um dos exemplos, o mito da troca de pele da mãe Iracema, sobre a mulher na pele de búfalo, é referência presente nas formas do vento (a família do vento, como dizia Avó Tiana) associadas às personagens, tanto na meio-brisa que Bárbara diz ser e no furacão que é Dra. Samara, quanto no barravento⁵⁴ de Ayana (que puxou a tia Samara) e na oscilação leve da mãe. São as diferentes qualidades da Orixá, a partir das quais a autora desenha as histórias de vida destas mulheres, que não se deixam matar nem submeter.

Apesar de ter Iansã como presença principal na obra, a autora não acredita que toda obra de Teatro Negro deva conter elementos do candomblé, tampouco apenas falar sobre temas negros. Ao contrário, crê que o Teatro Negro é para todos e todas, pois que é sobre humanidade e, assim, diz respeito aos humanos, ainda que a branquitude nos tente negar a pertença a uma humanidade comum.

⁵⁴ BARRAVENTO: Rubrica: religião. Regionalismo: Brasil. **1.** no candomblé, estado de estonteamento que precede a posse da filha ou filho de santo pelo orixá, caracterizado por transe com movimentos descoordenados, agitação, tremores; **2.** Derivação: por metonímia. Toque de tambores rápido que produz esse estado (HOUAISS, 2009, s.n.).



3.1.3 Sete vozes de mulheres negras em dez quadros

São sete mulheres; seis inspirações para Bárbara, a escritora que relembra a trajetória das mulheres que a inspiraram, assim como nos inspiram. Escritora e *griot*, a narradora da peça guarda na memória e em seus livros estas histórias, para serem contadas e recontadas. As histórias, por sua vez, se cruzam na identificação dos percursos mútuos e na proposição de caminhos novos, escolhidos por estas mulheres negras.

Segundo a autora:

[Em] *Sete Ventos*, com sua proposta de trazer à cena personagens negras criadas a partir da fala da mulher negra, intenciono, além de apresentar um caminho possível, propor reflexões sobre o tema da mulher negra e o universo que o circula, problematizando a representação da figura dessa mulher no contexto dramaturgico contemporâneo (ALMEIDA, 2015, p. 81).

Por uma questão didática, optamos por seguir a sequência dos dez quadros que formam a peça; cada um deles acompanhado dos fatos importantes da vida de cada uma destas mulheres, e também de Bárbara.

3.1.3.1 Quadro 1 - O espelho

O primeiro quadro, abordado pela personagem professora e intitulado “O espelho”, aborda questões relativas à beleza negra, dos traços negros, que durante a obra serão repetidos. Este, portanto se mostra um tema fundamental para a afirmação de uma identidade singular, desde o momento no qual reverte às expectativas de uma sociedade que determina normas estéticas baseadas no modelo europeu branco.

No texto, essa reversão implica na perda e reencontro com a sua própria imagem, aquela de que fala Beatriz Nascimento (2018) a começar da ideia do reconhecimento do “outro igual”. Assim, o espelho representa um olhar para si, mas a partir de um olhar que é também externo (e social): o outro, seu igual ou diferente, espelha ainda um público que é diverso e com o qual a atriz estabelece uma relação direta. Ela questiona sobre como é o seu cabelo, a cor de pele, a boca, o nariz e a roupa e, diante das respostas do público, conclui: “Mulher - (Com certo humor e orgulho) Desculpa aí, mas se eu sou tudo isso, então eu sou linda!” (ALMEIDA, 2015b, p. 29).

Débora Almeida (2015b) comenta sobre a dificuldade que o público, de maneira geral, tem para definir as características inerentes à atriz fisicamente, em específico, no que concerne à cor de sua pele. A atriz ao indagá-los sobre isso revela já ter escutado como resposta termos como: “marrom bombom, morena [...]”, mas não “negra”, como se a declaração da cor de sua pele fosse uma ofensa. Almeida alude este ponto à dificuldade que o Brasil tem de se ver como um país de negros, conforme abordamos no capítulo anterior a contar da análise de Schwarcz (1993) utilizando o quadro *A Redenção de Cam* de Modesto Broco.

Neste primeiro quadro evidencia-se uma das marcas da Orixá Iansã, que está em sua cor, para Theodoro (2013, p. 105), “[...] o vermelho-sangue, segundo a tradição nagô. Na nação Keto sua cor é o chamado vermelho-caboclo, um vermelho puxado para o marrom, aproximado do vinho”. Também neste primeiro momento da obra aparece sua dança, em significação direta com seu elemento, o ar:

Iansã é tida como irascível e temperamental, e se caracteriza pelo movimento. Sua dança é apaixonante pelos movimentos rápidos e graciosos que executa. A dança característica é o *ilu*, ritmo contagiante, também chamado de quebra-pratos, que ela dança com as mãos nas cadeiras, nádegas empinadas, em giro atrevido. Ao cessarem os toques, Oiá abraça todos os músicos da orquestra ritual e dá um grito melodioso, despedindo-se dos presentes (THEODORO, 2013, p. 106 grifos da autora).

A personagem parece atrelar sua independência financeira à sua independência estética, pois compra com seu primeiro salário de professora um vestido vermelho, cor que sempre lhe disseram que não lhe caía bem por ser negra. Mas, com o vestido pode sentir-se bonita e, ao mesmo tempo, realizada em seu trabalho. E, mais ainda, na alegria de um elogio sincero de uma de suas alunas, ela volta à loja e se veste de vermelho da cabeça aos pés. Vale lembrar que a cor de Iansã é o mesmo vermelho replicado na luz da cena, no figurino da atriz, no batom, nos sapatos, na blusa e na bolsa usada pela professora; assim como, adiante no texto, no vestido que acompanha a Avó Tiana ao Orum. O vermelho também se explicita no sangue do aborto de Ana, no vestido de Bárbara (que o vento leva) e no fio sanguíneo que escorre do pescoço cortado do marido violento de Fabiana.

3.1.3.2 Quadro 2 – Quem sou eu

Neste quadro, Bárbara se expõe, novamente, em relação direta com o público:

Bárbara - (*Pergunta o nome da pessoa e depois se apresenta*) Meu nome é Bárbara, sou filha de Iansã, neta de Tiana, filha de Irá, irmã de Samara e mãe de Ayana e, para sobreviver sou escritora (ALMEIDA, 2015b, p. 31).

Ao apresentar sua família, começando com a afiliação a Iansã, mais uma vez fica destacada a importância da Orixá, que ocupa uma posição originária. A seguir, a autora elenca as diversas características derivadas dessa origem, como potências primordiais, em manifestações singulares:

Bárbara - Minha avó dizia que nós éramos a família do vento, só que eu sou meio brisa. Já minha filha parece até que puxou a minha irmã, pois são dois furacões. Minha mãe oscilava entre todas as qualidades (ALMEIDA, 2015b, p. 31-32).

Em outro ponto trata da questão da fala proibida e da escrita como espaço de libertação, quando a personagem Bárbara descreve como sua personalidade foi sendo moldada pelos vínculos e constrangimentos sociais:

Bárbara - Eu sempre fui uma menina espreitada, se a minha mãe desse mole, eu dava um barravento nela. Com o tempo na casa de mármore, eu fui aprendendo a me calar e aí eu tinha que escrever mais ainda. A convivência, inclusive, me inspirava, eu ouvia cada pérola naquele lugar, então, eu escrevia para não explodir. Pensavam que eu era calma, mas não, eu era calada. Não sabia quando podia falar e quando devia calar, então, eu escolhi não arriscar. (ALMEIDA, 2015b, p. 32).

O que a personagem sentia era indignação diante do que ouvia na “casa de mármore”, uma casa de família na qual provavelmente trabalhou quando a mãe não podia mais trabalhar, ou que conheceu quando acompanhava a mãe ao trabalho. Encontramos neste quadro um pouco da vida pessoal da autora que na entrevista já citada revela ser filha de uma professora e que aos quatro anos já queria aprender a escrever. Débora Almeida conta que ainda aos seis anos foi alfabetizada e cita a frase da personagem Bárbara, quando questionada sobre as razões pelas quais escreve, dizendo: “Porque tenho muita coisa pra falar!” (ALMEIDA, 2015a).

Na mesma entrevista a artista comenta o silenciamento e a reação das mulheres negras, pontuando sobre a necessidade de falar, como um chamamento inevitável, mesmo que cansativo. Ela afirma:

É difícil uma mulher negra que não tenha nada a dizer por que todo dia a gente é alfinetada, então, se você não fala, você morre, você... não tem como, todo dia você é alfinetada, todo dia você é chamada a falar alguma coisa. Eu até gostaria de pelo menos um dia na minha vida não precisar dar uma resposta pra ninguém, mas na condição de mulher negra brasileira todo dia você tá [sic] dando uma resposta pra alguém, todos dias, isso é cansativo (ALMEIDA, 2015a).

O desejo de se expressar contraposto ao espaço de fala faz-nos pensar sobre os efeitos do silenciamento histórico: o quanto nós mulheres negras fomos silenciadas, o quanto nos calamos e nos escondemos atrás de máscaras e couraças para sobreviver às piadas racistas, aos lugares recusados, às humilhações diárias e o quanto se adoeceu por tanto de tempo, de mudez e de vozes brancas que falaram por nós, e ainda insistem em falar, como se soubessem mais sobre nós do que nós mesmas.

Sobre a importância do lugar de fala, Ribeiro (2017), que em seu livro ecoa a pergunta “*O que é lugar de fala?*”, traz diversas pensadoras e pensadores que abordam a importância do respeito a este lugar. Sobre Ana Nery Correia Lima, a autora apresenta que:

[...] seria urgente o deslocamento do pensamento hegemônico e a ressignificação das identidades, seja de raça, gênero, classe para a que se pudesse construir novos lugares de fala com o objetivo de possibilitar voz e visibilidade a sujeitos que foram considerados implícitos dentro dessa normatização hegemônica (RIBEIRO, 2017, p. 43).

Fica evidente como, com base em um pensamento eurocêntrico, se pode diferenciar e valorar de formas distintas os discursos. Nesse sentido, a intersecção entre raça, gênero e classe confere às mulheres negras um desprestígio para a ocupação do lugar de fala; um espaço que outra parcela privilegiada, com seus próprios lugares de fala já garantidos, se vê no direito de ocupar, ao invés de todos os outros. Santos (2018), ao apontar para a postura da sociedade branca e patriarcal, que silencia as mulheres negras, destaca que diante dessa disputa, as mulheres negras acabam por internalizar essa impossibilidade. Ela comenta:

Esse exercício da fala é, sem dúvida alguma, um aprendizado longo, processual, pois, o ato da fala implica também em se ver como sujeito que pode falar e concretizar sua subjetividade, enquanto pessoa que tem potência e legitimidade na verbalização da experiência ou visão de mundo. Por isso, é necessário enfrentar as imposições concretas e subjetivas que o silêncio traz para construir o próprio lugar e espaço de fala (SANTOS, 2018, p. 63).

Na perspectiva do pensamento africano, investido do poder criador que tem a fala, podemos entender esta potência para além da ação do opressor, que carrega a fala hegemônica. Esse pensamento é resumido por Hampaté Bâ:

Se a fala é força, é porque ela cria uma ligação de vaivém (*yaa-warta*, em fulfulde) que gera movimento e ritmo, e, portanto, vida e ação. Este movimento de vaivém é simbolizado pelos pés do tecelão que sobem e descem [...] (Com efeito, o simbolismo do ofício do tecelão baseia-se inteiramente na fala criativa em ação) (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 172).

Na direção de Hampaté Bâ sobre o poder de criação que a fala possui, conseguimos afirmar que a obra, como lugar de criação que é, possibilita enquanto “fala” - pensada como um conjunto de ações criativas -, o poder de transformação dessa realidade desfavorável para as mulheres negras. Assim, podemos aferir que a forma como estão criadas as personagens de *Sete Ventos* as tornam dotadas também de um poder de criação, colaborando para essa mudança de realidades, visto que constroem de modo autônomo suas vidas - o que é ação -, a partir de referenciais ancestrais e mediante uma subjetividade questionadora dos padrões correntes.

3.1.3.3 Quadro 3 - A criança

No terceiro quadro é retomado o tema da beleza, agora por meio do olhar de Ayana (filha), a criança, o Erê⁵⁵, que leva uma das qualidades mais poderosas de Iansã, o furacão. Também fica evidente a questão do colorismo, tema tão controverso num país que não assume o racismo estrutural, mas impede o acesso dos negros e das negras aos espaços privilegiados, justificando-se em decorrência da tonalidade da pele. A criança reverte o desvalor atribuído a ela pela cor da sua pele, como se segue:

Ayana - Minha mãe ta [sic] puta comigo porque eu disse que a nossa família parece família de cachorro. Mas é que tem preto de tudo quanto é cor: tem preto-claro, preto-escuro, preto-tiziu, preto-cor-de-doce-de-leite. Minha tia mesma é preta-cor-de-doce-de-leite e a minha avó tinha o olho azul, já eu sou pretinha, pretinha. Minha tia diz que eu vim com o pacote completo: cabelo, nariz e beijo. Ela casou com um alemão e aí, minhas primas nasceram branquinhas, mas com cabelo duro. Elas são sararás. Eu acho bonito olhar para minha família. Parece uma caixa de lápis de cor. (ALMEIDA, 2015b, p. 33).

Encontramos em Carneiro (2018) uma análise contundente sobre a “confusão”, mais grave para os negros (que são, evidentemente, tratados como negros) de designar quem é preto e quem é branco numa sociedade que tem no colorismo uma das suas formas mais perversas de desagregação da população negra. As “diferenças de cor” dificultariam ainda mais o reconhecimento da identidade racial do negro, tanto no plano pessoal, quanto no sentido da constituição de uma unidade política afirmativa e potente:

Essas identidades criadas com base num espectro cromático que vai da preta à mestiça, passando por mulatas, pardas, morenas-jambo e tantas outras designações utilizadas em nossa sociedade, promovem como já colocado em outros artigos, em primeiro lugar a fragmentação da identidade racial negra o que tem por função política escamotear a importância populacional dos negros e seus descendentes na população do país e de enfraquecer politicamente o grupo negro impedindo a sua unidade (CARNEIRO, 2018, p. 163).

Diante desse emaranhado de cores e gradações de valores, a personagem Ayana, em sua inocência de criança, tenta entender como uma menina negra pode insultar a outra pela sua cor da pele mais escura, se ambas têm a pele preta. Ela confessa:

Ayana - Quando eu brigo com a Talita, ela me chama de neguinha. Aí eu falo “Você também é neguinha!”, e ela diz que não, que é mais clara que eu. Talita tu ta [sic] ficando daltônica. Meu tio Zé chama nós duas de preta e ela atende. Se ela é preta, e eu também sou, que diferença faz na hora da briga quem é mais clara e quem é mais escura, não é tudo preta? (ALMEIDA, 2015b, p. 33).

⁵⁵ Erê – Termo que caracteriza um estágio de transe atribuído a um espírito-criança. (DICIONÁRIO YORUBÁ-PORTUGUÊS, 2019, s.n.).

O trecho exemplifica como a chamada democracia racial fere cotidianamente confundindo identidades, mesmo entre os negros. Tal “confusão deliberada” resulta da noção de quanto mais perto se estiver da pele branca, melhor, além de sustentar a preservação desse padrão de aceitação social. Schwarcz (2012) demonstra a existência dessa escala de valores, ao enumerar as 136 cores citadas para designar a cor da pele, na amostragem coletada do censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) de 1976. Carneiro (2018), por sua vez, explica como isso se processa também entre as mulheres negras: “[...] entre as mulheres negras, estabelece outra hierarquia tornando as mais escuras as mais desvalorizadas dentre o conjunto das mulheres e as negras mais claras, o objeto sexual de segunda categoria, mais valorizada” (CARNEIRO, 2018, p. 164).

Adiante no texto, mais uma vez, o público é interpelado por Ayana, que lança uma pergunta de teor perverso, do ponto de vista do negro. Ela questiona: “Você acha que eu vou deixar de ser negra se eu alisar o meu cabelo?” (ALMEIDA, 2015b, p. 33). Encontramos ressonâncias desta tensão em Marçal (2018), ao apontar como o branqueamento da população negra forja com violência as subjetividades, o que nos dificulta a valorização da nossa beleza física:

Corpos vistos como precários ou até mesmo incompletos. Assim nos veem porque nascemos todos os dias sob um olhar perpetuado. Desenvolvemos nossa identidade e nos criamos na precariedade ao travar relações com a subjetividade violada e subjugada por um ideal de branquitude forjada e forçada, no qual este país está desgraçada e desastrosamente empenhado e inserido desde sempre (MARÇAL, 2018, p. 92).

No contexto apresentado, não pode ser ignorada a questão da diversidade. Sobre isso, a artista pontua (quando perguntada se escreve personagens não negras, ou como lhes escolhe a cor da pele) que criou personagens não negras em outras obras, mas que estas estão ali para falar de uma situação que se refere à pessoa negra. Ela resume “Eu sou negra, eu vou falar como negra”, e conclui: “Os meus personagens têm cor, tem idade, tem sexo, eles têm endereço [...]”. (ALMEIDA, 2015a). Débora Almeida ainda declara ter optado por tratar o tema do racismo a partir de dentro de sua casa; o que fica evidente no quadro 3: a família (sob a ótica de Ayana) seria o lugar onde, pela diversidade de cores de pele, aprendemos sobre racismo e colorismo. Ali se desenvolve o sentimento de inadequação, ao qual alude Nogueira (1998) quando trata do corpo negro e do desejo:

Que sujeito desejante é o negro, que vê no seu equipamento para satisfação do desejo, o corpo, desde já um entrave — sua cor? Um corpo que é a negação daquilo que deseja, pois, seu ideal de sujeito, sua identificação, é o inatingível — o corpo branco. (NOGUEIRA, 1998, p. 78).

3.1.3.4 Quadro 4 – Avó Tiana

Neste quadro, a narradora Bárbara destaca momentos da relação com sua avó Tiana, da infância até a idade adulta. Quando a avó morre, faz uma linha de deterioração poética do corpo da avó, segundo uma visão africana para a morte e a ancestralidade. Por intermédio do canto, narra que avó passara a cantar com os pés, e quando não pudesse mais, voltaria para o lugar de onde veio. Nas palavras de Martins (2002, p. 84):

A concepção ancestral africana inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anéis de uma complementaridade necessária, em contínuo processo de transformação e devir.

Ainda sobre a relação com a morte, o ritmo e a vida, Sodré (1998, p. 23) comenta:

[...] o tempo capturado é duração, meio de afirmação da vida e de elaboração simbólica da morte, que não se define apenas a partir da passagem irreversível do tempo. Cantar/dançar, entrar no ritmo, é como ouvir os batimentos do próprio coração – é sentir a vida sem deixar de nela reinscrever simbolicamente a morte.

No quarto quadro, a dramaturgia expõe outro comportamento social muito comum, que é a tentativa de manutenção do *status quo* pelo branco, sustentando-se na manutenção do “lugar do negro” nas posições sociais mais baixas, o que se explicita na fala: “Quando eu aprendi a ler me perguntavam: ‘Querida pra que? Decora logo essas receitas que vai ser mais fácil pra ti’. Mas não era isso que eu queria” (ALMEIDA, 2015b, p. 36). Neste sentido, hooks (1995) reage à necessidade da sociedade branca de relegar aos negros e às negras profissões entendidas como de baixa capacitação e com as menores remunerações (até o servilismo), abordando em contrapartida a importância do ensino e da intelectualidade para as mulheres e, principalmente, as negras:

A socialização sexista inicial que ensina as negras e na verdade a maioria das mulheres que o trabalho mental tem de ser sempre secundário aos afazeres domésticos ao cuidado dos filhos ou a um monte de outras atividades servis, tornou difícil para elas fazer do trabalho intelectual uma prioridade essencial mesmo quando suas circunstâncias sociais ofereciam de fato recompensas por essa atividade (hooks, 1995, p. 471).

Quando a dramaturgia de Débora Almeida trata do tema, é colocada em questão esta dupla marca de opressão, ser mulher e negra, demonstrando como a branquitude reserva/destina às mulheres negras a domesticidade e o servilismo. A escrita literária e a autoria de uma obra intelectual própria, portanto, seriam expressões autônomas da mulher negra, ao mesmo tempo em que um compromisso de caráter social, como menciona Almeida (2015b, p. 36): “Eu escrevo pra sobreviver. É um compromisso com as mulheres que vieram antes de mim, com as

que estão aqui e com as que estão por vir”. Esse mesmo compromisso deveria estar presente no feminismo, segundo Cardoso (2015), que ao criticar o feminismo hegemônico:

[...] defende a perspectiva antirracismo como elemento intrínseco aos princípios feministas, pois, se o sexismo, o racismo e o classismo colocam as mulheres negras no mais baixo nível de opressão, nenhum movimento de mulheres pode ser considerado realmente feminista se não tiver por premissa o enfrentamento destas estruturas (CARDOSO, 2014, p. 979).

Na mesma perspectiva, hooks (2015) exorta os homens negros a tomarem partido na luta das mulheres negras a partir de seus comportamentos sociais, cientes do privilégio que possuem por serem intelectuais homens, numa política do patriarcado que diferencia em valor os homens negros das mulheres negras. Ela completa:

Pois só quando mulheres e homens negros trabalham contra o condicionamento sexista promotor da crença em que o trabalho intelectual é domínio exclusivo dos homens ou que o trabalho deles é mais importante é que podemos criar comunidades e ambientes que promovam e sustentem plenamente nosso trabalho intelectual. (hooks, 1995, p. 475).

Mas Bárbara segue adiante, e não só lê como escreve suas próprias histórias. Entretanto, valoriza o conhecimento e a vivência dos mais velhos, na pessoa de sua avó, analfabeta:

Bárbara - Eu adorava ouvir as histórias que a minha avó me contava, principalmente a da mulher que controlava o vento e que rasgava o céu com a sua espada. Eu achava que era eu. (*Canta o ponto de Iansã*)
Iansã comando os ventos
E a força dos elementos
Na ponta do seu florim
É uma menina bonita
Quando o céu se precipita
Sempre o princípio e o fim (ALMEIDA, 2015b, p. 37 grifos da autora).

Em meio às lembranças dos cuidados e do carinho da avó, Iansã se faz presente neste quadro, simbolizada nas histórias que passam de geração a geração e no vestido vermelho de chita, a mortalha da avó Tiana:

Bárbara - Então a minha Avó falava: “Vem cá, minha estrela de Oyá, vou te contar um negócio. A gente tem que te contar muita história pra você, botar bastante palha nessa sua cabecinha pra alimentar esse fogo. [...]”
 Bárbara - Ela não dizia que ia morrer, dizia que ia voltar pro [sic] lugar de onde veio. Antes de voltar ela pediu para que eu colocasse o vestido vermelho mais bonito que tinha, era um vestido de chita (ALMEIDA, 2015b, p. 37).

Débora Almeida faz lembrar características e modos de vida da África que sobreviveram à diáspora forçada do povo negro (e sobrevivem até hoje), no reconhecimento da sabedoria dos mais velhos e das histórias dos ancestrais. Ainda, retoma o lugar das mulheres negras - responsáveis pela manutenção destas histórias, assim como dos candomblés (mantidos em grande parte pelas ialorixás) -, para a preservação desses valores.

Como já visto no capítulo anterior, essa cosmologia opera num tempo espiralado, em devir constante. Martins (2002, p. 84) resume:

Essa concepção cósmica e filosófica entrelaça, no mesmo circuito de significância, o tempo, a ancestralidade e a morte. A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, contingências naturais, necessários na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existência.

3.1.3.5 Quadro 5 – A mãe

Neste quadro, a autora destaca o lugar da mãe negra e seus dilemas, no esgotamento pelo cuidar dos outros, no trabalho extenuante que mata, na beleza que, aos poucos, se esvai. Este quadro também apresenta a personagem, Iracema, para além dos estereótipos da loucura, da dificuldade de conseguir manter-se sã e viva, sobre as máscaras que veste para sobreviver, como a máscara do silêncio de Bárbara, (que quando jovem, deixou que acreditassem que ela era calada), que se assemelha a máscara da pele de búfalo da mãe:

Bárbara - Minha mãe cuidou de muita gente, não tinha tempo pra nada e nem pra ninguém. Morreu cansada, cansada de tanto trabalhar. Sou filha de uma mulher que morreu de tanto trabalhar. [...]

Minha mãe ficou doidinha da silva. [...]

Minha mãe era um búfalo, que colocava a sua pele todo domingo de noite e só tirava na semana seguinte. Tinha uma mulher linda debaixo daquela pele, mas só meu pai conseguiu descobrir. No primeiro livro, eu fiz uma dedicatória pra ela: “A mulher na pele de búfalo não tem direito ao amor. Armada com uma espada e um espelho, ela abandona seus filhos aos cuidados das águas dos rios antes que eles descubram seus seios. A mulher na pele de búfalo acorda antes da lua dar lugar ao sol e vai dormir somente no dia seguinte. Os homens odeiam a mulher de pele de búfalo, mas as mulheres a amam. Ela lidera um exército de fêmeas solitárias que lutam por justiça e amor. A mulher da pele de búfalo que deita sua cabeça no travesseiro da solidão” [...] Minha mãe gostava de blues. Um cara que trabalhava em uma rádio ofereceu a música pra ela. Ela se apaixonou pela música, pro cara ela não ficou nem aí. Ela gostava de saber que eram as mulheres negras que cantavam, mulheres negras que choravam, mulheres negras que amavam (ALMEIDA, 2015b, p. 39-41).

Sobre o excesso de trabalho e os trabalhos braçais destinados às mulheres negras, Davis (2016) faz uma análise comparativa ao período escravocrata; em seus termos:

O enorme espaço que o trabalho ocupa hoje a vida das mulheres negras reproduz padrão estabelecido durante os primeiros anos da escravidão. Como escravas, essas mulheres tinham todos os outros aspectos de sua existência ofuscados pelo trabalho. Aparentemente, portanto, o ponto de partida de qualquer exploração da vida das mulheres negras na escravidão seria uma avaliação de seus papéis como trabalhadoras (DAVIS, 2016, p. 17).

Para suportar esse cotidiano extenuante, a mãe de Bárbara, Iracema, veste uma pele de búfalo, imersa na realidade de ter que criar sozinha as filhas e cuidar da mãe. Estas mulheres

encontram no mito de Iansã um espelho de coragem, força, ira e delicadeza; como em um de seus mitos; reproduzido na íntegra abaixo, no qual – *Oiá se transforma em búfalo*:

Ogum caçava na floresta quando avistou um búfalo.
 Ficou na espreita, pronto para abater a fera.
 Qual foi sua surpresa ao ver que, de repente,
 De sob a pele do búfalo saiu uma mulher linda.
 Era Oiá. E não se deu conta de estar sendo observada.
 Ela escondeu a pele de búfalo
 E caminhou para o mercado da cidade.
 Tendo visto tudo, Ogum aproveitou e roubou a pele.
 Ogum escondeu a pele de Oiá num quarto de sua casa.
 Depois foi ao mercado ao encontro da bela mulher.
 Estonteado por sua beleza, Ogum cortejou Oiá.
 Pediu-a em casamento.
 Ela não respondeu e seguiu para a floresta.
 Mas lá chegando não encontrou a pele.
 Voltou ao mercado e encontrou Ogum.
 Ele esperava por ela, mas fingiu nada saber.
 Negou haver roubado o que quer que fosse de Iansã.
 De novo, apaixonado, pediu Oiá em casamento.
 Oiá, astuta, concordou em se casar
 E foi viver com Ogum em sua casa,
 Mas fez as suas exigências:
 Ninguém na casa poderia referir-se a ela
 Fazendo qualquer alusão ao seu lado animal.
 Nem se poderia usar a casca do dendê para fazer o fogo,
 Nem rolar o pilão pelo chão da casa.
 Ogum ouviu seus apelos e expôs aos familiares as condições
 Para todos conviverem em paz com sua nova esposa.
 A vida no lar entrou na rotina.
 Oiá teve nove filhos
 E, por isso era chamada Iansã, a mãe dos nove.
 Mas nunca deixou de procurar a pele de búfalo.
 As outras mulheres de Ogum cada vez mais sentiam-se enciumadas.
 Quando Ogum saía para caçar e cultivar o campo,
 E planejavam uma forma de descobrir
 O segredo da origem de Iansã.
 Assim, uma delas embriagou Ogum e este lhe revelou o mistério.
 E na ausência de Ogum, as mulheres passaram a cantarolar coisas.
 Coisas que sugeriam o esconderijo da pele de Oiá
 E coisas que aludiam ao seu lado animal.
 Um dia, estando sozinha em casa,
 Iansã procurou em cada quarto, até que encontrou sua pele.
 Ela vestiu a pele e esperou que as mulheres retornassem.
 Então saiu bufando, dando chifradas em todas, abrindo-lhes a barriga.
 Somente seus nove filhos foram poupados.
 E eles, desesperados, clamavam por sua benevolência.
 O búfalo acalmou-se, os consolou e depois partiu.
 Antes, porém, deixou com os filhos o seu par de chifres.
 Num momento de perigo ou de necessidade,
 Seus filhos deveriam esfregar um dos chifres no outro.
 E Iansã, estivesse onde estivesse,
 Viria rápida como um raio em seu socorro (PRANDI, 2011, p. 297).

Theodoro (2013) classifica Iansã como uma força de resistência, com base nas imagens a ela associadas de guerreira e detentora de poder; formas de representação que elevam a autoestima das mulheres negras. Ele comenta que “[...] Iansã o vento, representa a mulher

guerreira, que diz o que pensa, faz o que tem vontade e lidera os movimentos libertadores” (THEODORO, 2013, p. 150). Assim, não é à toa que esta poderosa Orixá é utilizada, pela autora, para representar a família e as mulheres em sua dramaturgia, reconhecendo que “A tradição dos Orixás acompanha a vida, o orixá está em nós, na natureza, no cosmos” (SANTOS, 2002 apud ZAMBRANO, 2013, p. 90). A dramaturga, Débora Almeida, incute em suas personagens determinadas características típicas das mulheres filhas de Iansã, explorando-as em subjetividades que marcam as formas como elas se relacionam com o mundo. De modo que Theodoro resume essas particularidades (2013, p. 43):

Iansã representa um rio que faz seu próprio caminho, um raio que traça seu destino e a fêmea do búfalo que decide o melhor caminho na mais densa floresta. Iansã é o mistério da vida, é a rainha dos mortos, além de ter uma parte mulher e uma parte animal ligada ao ancestral, à continuidade da vida, ao tempo e ao espaço.

As características, da Orixá Iansã, se evidenciam nos enfrentamentos cotidianos das personagens femininas com a sociedade e, principalmente, contra o racismo. A música guarda função semelhante: Iracema encontra no ritmo e nas vozes de mulheres negras que falam sobre si (e que ao mesmo tempo, sobre ela) uma música que reverbera em seu corpo, como na inspiração de Nascimento (2018, p. 464), no poema *Sol e Blues*:

Terra azul
Céu escuro
Fantasmas passam nas ruas
Como eu fantasma nua
A caminhar
A quem procuro?
Em que corpo quero estar
Em que cama repousa espírito tão inquieto?
Nas rotas de sol em ritmo blues
Em remansos passados
Em fechados futuros
Em furioso silêncio

A conexão encontrada entre o *Blues* e Iracema se deu em decorrência do momento em que ela soube que eram mulheres negras que cantavam, falando de suas vidas, e que eram mulheres sós. Por viver em condições semelhantes delas, Iracema vê com empatia este canto, que ganha uma dimensão coletiva, como Collins (2000, p. 16, tradução nossa⁵⁶) constata, no trecho abaixo:

A cantora de *blues* se esforça para criar uma atmosfera na qual a análise tenha espaço e, mesmo assim, essa atmosfera é intensamente pessoal e individual. Quando mulheres Negras cantam o *blues*, nós cantamos nosso próprio *blues* personalizado e

⁵⁶ The blues singer strives to create an atmosphere in which analysis can take place, and yet this atmosphere is intensely personal and individualistic. When Black women sing the blues, weseing our own personalized, individualistic blues while simultaneously expressing the collective blues of African American women (COLLINS, 2000, p. 106).

individual, expressando simultaneamente o *blues* coletivo das mulheres afro-americanas.

Collins (2000) pontua também que, como a instrução era inacessível às mulheres negras, o *blues* torna-se a forma das trabalhadoras se expressarem poeticamente, por meio da rearticulação na música das tradições orais da África. Portanto, o *blues* não seria apenas um entretenimento, mas uma forma de conhecimento e de reconhecimento.

As alusões às cantoras Bessie Smith e Nina Simone em *Sete Ventos* enriquece a obra dramaturgica, ao colocar a descoberta da música como um bálsamo, um respiro dentro da rotina extenuante da mãe⁵⁷. Referente à autorrepresentação, Collins (2000, p. 105-106, tradução nossa⁵⁸) comenta:

[...] As letras cantadas por muitas das cantoras Negras de *blues* desafiam as imagens controladoras definidas externamente, usadas para justificar a objetificação das mulheres Negras como o Outro.

A mesma potência de reversão da posição objetificada das mulheres negras pode ser projetada no teatro. Conforme comprova a obra aqui estudada, para além dos sentimentos e sensações que a cena possa suscitar, ela também transmite vivências cotidianas que podem ser compartilhadas entre mulheres negras. Ainda, leva ao conhecimento público aspectos importantes da constituição das subjetividades das mulheres negras, importantes para a não reprodução de estereótipos arraigados na nossa sociedade.

3.1.3.6 Quadro 6 – Amor, solidão e outras mulheres

Falar do motivo pelo qual a mãe gostava tanto de *blues* nos recorda o fato de que se costuma tratar da mulher negra sob a lente da violência e nunca do amor. Aquelas mulheres cantavam sobre amor também, sobre suas vidas íntimas, mas estavam/eram sozinhas como ela, sem uma presença masculina. Essa solidão evoca um grande número de constituições familiares negras compostas de mulheres arrimo de família, que seguem sozinhas na vida por perderem logo cedo o companheiro pelas mãos da polícia, pela dependência e uso abusivo de álcool, ou por tantas outras circunstâncias sociais e/ou raciais que fazem com que os homens abandonem suas mulheres negras:

⁵⁷ Podemos fazer um paralelo entre as percepções de Nascimento e o filme *Orí* (1998), em que se destaca a realização dos bailes *blacks* como fundamental para o encontro das pessoas negras com sua negritude, percebendo em seus gestos e movimentos uma relação comum e ancestral.

⁵⁸ The lyrics sung by many of the Black women blues singers challenge the externally defined controlling images used to justify Black women's objectification as the Other (COLLINS, 2000, p. 105-106).

Bárbara: Todos os homens da minha família foram embora cedo. Foram embora não, morreram mesmo (ALMEIDA, 2015b, p. 42).

No sexto quadro, faz-se presente outra solidão, daquela que ascende intelectualmente, chega à universidade e atinge o reconhecimento, mas não consegue sobreviver, ante a opressão desse espaço majoritariamente branco. Na cena, é relatada a notícia do suicídio de uma mulher negra e intelectual; uma crítica ao foco dado a notícia, que não se importa em verificar quem era aquela mulher, como se ela fosse apenas mais um corpo, sem importância:

Bárbara - “Mulher desesperada se atira pela janela”. Eu fico me perguntando por quê. Naquele momento ela só era uma mulher, mais nada, sozinha diante de uma janela. Saudável e só. Alguém que antes do CPF e do RG, do título e do concurso, era só uma mulher tentando ser feliz com o pouco que ela desejava no momento. Não sei o porquê do ato, mas aquilo me causou insônia. Talvez ela fosse uma mulher em chamas, descontrolada como um blues⁵⁹ (ALMEIDA, 2015b, p. 43).

hooks (1995), em comentário sobre o ensaio de Cornel West *O Dilema do Intelectual Negro*, aborda a ausência da perspectiva sobre o gênero feminino; resume:

Não reconhece o impacto do gênero nem discute o modo como as ideias sexistas de papéis masculino/femininos são fatores que informam e moldam tanto nosso senso do que é ou pode ser a intelectual negra quanto sua relação com um mundo de ideias que transcende as produções individuais. Apesar do testemunho histórico de que as negras sempre desempenharam um papel importante como professoras, pensadoras, críticas e teóricas culturais na vida negra em particular nas comunidades negras segregadas, muito pouco se escreveu sobre intelectuais negras. Quando a maioria dos negros pensa em grandes mentes quase sempre invoca imagens masculinas (hooks, 1995, p. 466).

A notícia encontrada em *Sete Ventos*, sobre a morte de uma mulher intelectual cuja trajetória de vida e motivos para o ato extremo não são relevantes (apenas, uma mulher desesperada, atirando-se pela janela) remete ao pensamento de Collins (2018) a respeito das mulheres negras acadêmicas e suas pesquisas, quando ela questiona sobre como proceder - se ceder à pressão e buscar trabalhar pautada nas normas hegemônicas, ou seguir no caminho da epistemologia feminista negra⁶⁰. A perspectiva de *Sete Ventos*, assim como o pensamento da artista, inspira-se nos princípios da epistemologia feminista negra, que estão expressos na forma dramática, na valorização da experiência das mulheres negras, na expressão pessoal e empática (nos sentidos da relação entre a artista e sua obra e da relação entre a artista e as

⁵⁹ Aqui, a autora parece fazer alusão à Neusa Santos Souza (1952-2008), psiquiatra, psicanalista e escritora, autora do livro *Tornar-se Negro* (1983), que em 20 de dezembro de 2008 atirou-se do alto do edifício onde morava, no Bairro de Laranjeiras, no Rio de Janeiro.

⁶⁰ Collins classifica essa epistemologia como: “Experiência vivida como critério de significação”, que faz referência à valorização da sabedoria da experiência, a partir do conhecimento das opressões; “O uso do diálogo para avaliar o conhecimento”, um diálogo que implica na conversa entre sujeitos, sem objetificação do outro, um discurso humanizante, resistente à dominação; “A ética do cuidado”, que coloca a expressão pessoal, as emoções e a empatia como fundamentais no processo de legitimação do conhecimento; e “A ética da responsabilidade pessoal”, que concerne à ligação da pessoa as suas ideias, de forma que a coloque como responsável pelas suas afirmações.

mulheres negras entrevistadas, que reverbera na criação das personagens) e na responsabilidade que a artista atribui ao seu trabalho.

Neste quadro, a criação de Almeida conflui com o pensamento de Davis, ao tratar dos lugares em que as mulheres negras passaram a ter voz. Assim como no *blues*, o teatro mostra-se uma “Arte [que] é especial por causa de sua capacidade de influenciar sentimentos, assim como conhecimento [...]” (DAVIS, 1989 apud COLLINS, 2000, p.105, tradução nossa)⁶¹. A obra de Débora Almeida exemplifica esse teatro que é uma forma de conhecimento nutrido pela experiência vivida e compartilhada. É também um teatro negro feminista, anti-hegemônico, ecoando um modo de operar que resiste aos modelos dominantes e que luta para ser validado.

3.1.3.7 Quadro 7 – A irmã

No sétimo quadro, Débora Almeida dá espaço à voz de Samara. Advogada e mãe de duas crianças sara-rás⁶², Samara expõe o cotidiano de uma mãe negra que tem filhos de pele clara, revelando o racismo à brasileira contido no imaginário social que a personagem combate. A personagem protesta:

Samara - Aquela menina lourinha é minha filha, saiu aqui de dentro! (*aponta para seu órgão sexual*) E tá [sic] olhando o quê? Tão olhando o quê? Meus filhos são assim: clarinho, loirinho; loirinho não, é sara-rá mesmo. E eu tenho muito orgulho de ter dois filhos sara-rás, não é cor de burro quando fuge, não; e nem mulato que aqui ninguém é filho de mula, meus filhos são sara-rá (ALMEIDA, 2015b, p. 44).

Na raiva que a personagem expressa, evidencia-se uma das concepções mais difundidas e estereotipadas das mulheres negras, “a mulher negra raivosa”, que na obra a dramaturga se esforça para desconstruir, levando à cena histórias de mulheres negras que não são apenas fortes, mas que podem e devem demonstrar suas fragilidades. Isso, por conta de um processo desumano de escravização, tem-lhes sido proibido gerando processos que levaram muitas à doença e à morte.

A arte nesse caso – ao contrário da escravização do homem negro, ao contrário do racismo, da impossibilidade da identidade -, é, sem dúvida, apropriação do próprio corpo. Quando nos expressamos artisticamente habitamos nosso próprio corpo povoando-o de nossas memórias coletivas, ao mesmo tempo em que encontramos nossas subjetividades e singularidades (MARÇAL, 2018, p. 92).

⁶¹ Art is special because of its ability to influence feelings as well as knowledge, suggests Angela Davis (1989, 200). (COLLINS, 2000, p. 105).

⁶² [...] ext. indivíduo de cabelos muito crespos, característicos de certos mestiços, e de coloração fulva, arruivada’. Do tupi sara’ra (CUNHA, 2007, p. 706).

Mas, Almeida constrói uma personagem que defende com unhas e dentes os seus e os lugares sociais não subservientes, permitindo o entendimento dos motivos para tanta revolta. A personalidade de Samara é conformada em virtude de outras faltas e excessos: falta de oportunidades para uma vida digna, ao lado da recusa de sua dimensão de humanidade, e excesso de responsabilidades e de exigências durante toda a vida, com o estigma do “matriarcado da miséria”, já explicitado no capítulo anterior.

Esta é a mesma raiva que Tate (2019) descreve no artigo *Descolonizando a raiva*: a teoria feminista negra e a prática nas universidades do Reino Unido, no qual apresenta as razões deste sentimento raiva, e assim lhe confere legitimidade:

Minha raiva é aquela que queima quente, dura e profunda, e que eu abertamente admito que tenho carregado comigo há anos. Ela é reavivada quando novas injustiças emergem para me lembrar que não há tal coisa como tolerância e de que, se isso existisse, seria baseada em eu ser tolerada pela branquidade, por um home(mulhe)ridade que ignora que ela mesma é intolerante. (TATE, 2019, p.188).

Face às injustiças, a raiva mostra-se autêntica, porque é sobre as mulheres negras que recai o peso da sociedade racista e sexista, sendo elas as últimas na fileira dos direitos. É o que afirma a personagem, ao final do quadro: “Tá [sic] vendo isso aqui? (*aponta para o próprio braço*) Tenho um navio negreiro lotado de contas para acertar” (ALMEIDA, 2015b, p. 44). Nesse sentido, cabe destacarmos uma das declarações de Angela Davis (2017), em sua conferência na Universidade Federal da Bahia - UFBA, na qual se evidencia o significado da potência revolucionária da mulher negra por estar na base da pirâmide social, em suas palavras:

Quando a mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela, porque tudo é desestabilizado a partir da base da pirâmide social onde se encontram as mulheres negras, muda-se a base do capitalismo (DAVIS, 2017 informação verbal)⁶³.

Aludimos que a artista, baseada na personagem Samara, indica caminhos possíveis para que outras mulheres negras se empoderem, no sentido de conhecerem suas potências e possibilidades de se movimentarem no mundo e, assim, modificá-lo. A personagem proclama: “Minha meta é empretecer o Leblon. Vamos botar preto nisso daqui! Vamos empretecer o Leblon!” (ALMEIDA, 2015b, p. 46).

Entendemos esta passagem como uma exortação para que o povo negro e, em especial, as mulheres negras ocupem todos os lugares que lhes foram (e são) usurpados. Nesse sentido, a autora aponta para uma tomada de poder que se dá, também, em decorrência do lugar tanto

⁶³ DAVIS, Angela. Atravessando o tempo e construindo o futuro da luta contra o racismo. *Conferência*. UFBA, Salvador, 25 jul 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=waCyuZZap9I>. Acesso em: 29 out. 2018.

profissional como social que Samara ocupa como advogada. Assim, ela nos deixa antever que empoderar as mulheres negras é abrir oportunidades para que sejam também nossos os espaços profissionais e de formação (visto que a limitação do acesso ao ensino é uma das primeiras formas de exclusão). A recusa dos dispositivos de poder a tal abertura é exemplificada no excerto abaixo:

Como supunha Stuart Hall, deslocar os dispositivos de poder tem sido uma estratégia eficaz da luta antirracista. O Brasil como estado nação tem sido gerido sistematicamente por elites brancas e brancocêntricas que, em todos os campos do pensamento e das práticas política, sociais e culturais [...] (SILVA, 2018, p. 185).

Portanto, este empoderamento do qual falamos não se sustenta na individualidade, na bela aparência, ou no poder de consumo, mas sim no pensamento coletivo como estratégia de luta, em todos os setores.

A palavra empoderamento, entretanto, vem sendo descaracterizada ao longo do tempo, conforme aponta Berth (2018). “Empoderar” transformou-se em um modismo, uma palavra bonita para dizer, mas não para realizar. A autora critica a ilusão do empoderamento individual e destaca a seguinte definição:

O empoderamento consiste de quatro dimensões, cada uma igualmente importante, mas não suficiente por si própria para levar as mulheres para atuarem em seu próprio benefício. São elas a dimensão cognitiva (visão crítica da realidade), psicológica (sentimento de autoestima), política (consciência das desigualdades de poder e capacidade de se organizar e mobilizar) e a econômica (capacidade de gerar renda independente). (STROMQUIST apud BERTH, 2018, p. 35).

3.1.3.8 Quadro 8 – Violência

No oitavo quadro, Fabiana é aquela que já não suporta mais o que a oprime e se defende; a que não espera a Lei Maria da Penha chegar e, antes disso, mata o marido com um alicate de unha. Provavelmente, de nada adiantaria esperar, pois ela poderia vir a ser mais uma nas estatísticas de feminicídio contra mulheres negras, conforme apresentado no capítulo anterior: os números do Mapa da Violência de 2015 demonstram que a Lei Maria da Penha não ajudou às mulheres negras, posto que a intersecção entre gênero e raça se acumulam.

Bárbara - Teve gente que disse: “Se ela esperasse mais um pouco”. No dia 7 de agosto de 2006 foi promulgada a lei Maria da Penha que transforma em crime e dá ordem de prisão para marido que bate em mulher, mas as mulheres que apanharam até o dia 06 não podiam mais esperar (ALMEIDA, 2015b, p. 49).

E, numa alusão a mais uma violência simbólica perpetrada contra as mulheres negras, Débora Almeida registra ironicamente a letra de uma marchinha racista, cantada insistentemente nos carnavais, de aparência inofensiva:

Bárbara - “O teu cabelo não nega, mulata, porque és mulata na cor, mas como a cor não pega mulata...” (*Falando*) Como a cor não pega, mulata, como a cor não pega, mulata, mulatinha, eu quero o seu amor. A cor não pega. Do *blues* ao samba porque, segundo a lenda, a gente apanha, mas continua cantando, a gente apanha, mas continua gostando, a gente apanha, mas continua sambando. Parece que na gente nada dói. Parece que na gente nada dói (ALMEIDA, 2015b, p. 49 grifos da autora).

No artigo intitulado “O amor não justifica: mulheres negras e violência doméstica”, White (2006) enumera algumas representações negativas e inferiorizadas de mulheres negras que motivam a violência; não só nas relações íntimas, mas também na vida pública cotidiana, exemplificada pela letra da marchinha. Temos aqui uma múltipla forma de opressão de gênero e raça; não fosse assim, as estatísticas de agressões e mortes por motivos de raça-etnia não seriam tão assustadoramente diferentes entre mulheres brancas e negras. A autora acrescenta o trecho de um texto da escritora negra norte-americana Zora Neale Hurston que, de certa forma, combina com a ação da personagem:

Ser negra não é uma tragédia. Não guardo nenhuma mágoa dentro de mim. Não me importo nenhum pouco. Não pertencço àquele grupo negro que acredita que a natureza lhe reservou um truque sujo e sofre por isso. Mesmo nessa loucura que é minha vida, percebo que o mundo é dos fortes, não importando o grau de pigmentação. Não ando chorando por aí – estou muito ocupada afiando minha faca e comendo ostras. (HURSTON apud WHITE, 2006, p. 148).

Nesta mesma direção, hooks (2019) comenta sobre a construção das personagens e suas subjetividades em diversas escritoras negras norte-americanas, trazendo à tona a subjetividade radical das mulheres negras. Alude à Toni Cade Bambara e sua personagem Velma, no romance *Os comedores de sal*, que ao tentar o suicídio, cansada de militar pela libertação dos negros, questiona:

[...] “que bem faz a selvageria a você, uma vez que sempre houve algum crime medonho, estupro coletivo, falta de lei, de cuidado, alguma gota d’água, uma maldita coisa prestes a explodir – pronta para jogar todas essas merdas em você e fazer você se curvar sob o peso delas?”. A selvageria é uma expressão metafórica para o desejo interior de se rebelar, de ir contra a corrente, de se desviar do rebanho. É a expressão da subjetividade radical da mulher negra (hooks, 2019, p. 110).

No quadro seguinte, é possível ler a personagem Ana como pertencente a este grupo de que fala a autora, das mulheres que se apresentam frente ao mundo rompendo os padrões hegemônicos, adotando parâmetros tidos como indesejáveis e alheios às noções de feminilidade impostas, rompendo as barreiras individuais e associando sua luta à da coletividade. Algumas características dessa subjetividade radical podem ser evidenciadas pelas falas abaixo:

Ana - Não pensava que estava matando um filho, pensava que não queria ser mãe, não é pra mim. [...]

Quem disse que ser mãe é tudo pra uma mulher? [...]

Bárbara - A Ana era a mulher que eu queria ser com a diferença dos filhos. Eu não entendia como aquela mulher brilhante não queria ser mãe, ela não entendia como eu queria. Ela dizia: “Você é uma líder, nasceu pra ficar na frente dos outros. Vai começar como professora em uma turma de 40, daqui a pouco serão 40 mil”. O objetivo da Ana no partido era esse: localizar lideranças femininas. Ela é uma grande mulher. É um exemplo pra mim (ALMEIDA, 2015b, p. 51-2).

3.1.3.9 Quadro 9 – Aborto

Este quadro retrata duas experiências com relação ao aborto, a de Ana, que decide abortar porque não deseja ter filhos, e a de Bárbara, que toma a mesma decisão, por ansiar à maternidade apenas no futuro. Bárbara afirma:

Bárbara - Não sei se por influência de Ana ou não, mas eu também fui de vermelho. Vermelho me dá força, vermelho é a minha cor. Depois o vestido ficou um tempo jogado no chão do banheiro, atrás da porta, parecia uma mancha. Ficou um tempo no fundo do cesto até que alguém lavou. Passaram uns anos e, quando eu estava arrumando o armário, eu achei o vestido. Estava todo mofado. Eu peguei o vestido e coloquei no varal pra tomar sol. O vento passou e levou o vestido. Nove meses depois a Ayana nasceu (ALMEIDA, 2015b, p. 52).

São duas mulheres negras e duas escolhas diferentes, tomadas diante das circunstâncias vividas por cada uma. O direito de escolher entra em foco, na defesa de Reis (2006, p. 139): “O movimento feminista argumenta que as mulheres devem ter o direito de decidir se podem ou não proporcionar as condições necessárias para que seus filhos vivam com dignidade”. Assim, pelo ponto de vista feminista, a escolha deve ser da mulher, mas Reis (2006) aponta para a ambiguidade do discurso quando a questão é a esterilização em massa que atinge, principalmente, as mulheres de baixa renda. Em síntese, alega: “Muitas dessas mulheres se submetem a processos de esterilização sem mesmo saber que eles são irreversíveis” (REIS, 2006, p. 139).

Neste quadro, as duas decisões diferentes são simbolizadas pelas cores de Iansã, demarcando rumos de vidas tão próximos, ainda que distintos. Theodoro (2013) comenta o papel da mulher pelo viés da cosmogonia dos Orixás, que permite essa unidade na diversidade:

O papel da mulher, como cabaça que contém e é contida, responsável pela continuidade da vida da comunidade, implica uma dimensão ideológica e política, que se entrelaça com a origem de sua energia cósmica, os orixás, que representam outras dimensões, de ordem psicológica e espiritual. Analisar Oiá é entender a mulher brasileira atuante, dinâmica, transformadora e politizada (THEODORO, 2013, p. 84).

3.1.3.10 Quadro 10 – Fim

No décimo quadro, Bárbara revela sua verdade, como se todas as histórias destas mulheres fossem criadas por ela. Bárbara, encontrada no lixo, se vê como fora dos padrões: “Eu cresci tendo certeza de que eu era muito feia. Alta, magra, cabelo duro, não era nada do que diziam por aí que era normal” (ALMEIDA, 2015b, p. 54). Militante em um partido político, ela se encontra com o teatro, onde é escolhida para representar a deusa da guerra. Como a deusa quase não tinha fala, Bárbara pensa que é por ser feia, mas a professora discorda dela:

Bárbara - “Não, é que você é a mais bonita daqui”. Foi aí que eu não acreditei mesmo, achei que ela estava tirando com a minha cara, tinham meninas loiras, de cabelos compridos, eu? [...]

Fiquei um tempão me olhando no espelho, chorei e sorri contando os vértices dos meus ossos, medindo a grossura da minha boca, o tamanho dos meus olhos, meu cabelo. “Se essa peça fosse na África você seria Iansã, a deusa da guerra, por isso eu escolhi você. Eu não, Ela” (ALMEIDA, 2015b, p. 54-5).

Na situação retratada, percebemos como uma construção negativa da imagem do negro, e, principalmente, da mulher negra, impacta na percepção que têm de si mesmos. Nogueira (1998, p. 44) sintetiza: “[...] a rede de significações atribuiu ao corpo negro a significância daquilo que é indesejável, inaceitável, por contraste com o corpo branco, parâmetro da auto-representação dos indivíduos”. A transformação desse desvalor significa uma reinvenção do indivíduo, que a peça exalta:

Bárbara - Sete Ventos, ela mandou, na minha direção. Sete chamados. E eu recebi. O primeiro levou a roupa que cobria meu corpo, o segundo limpou e reluziu minha pele, o terceiro me pintou de vermelho, o quarto tirou a faixa que cerrava meus olhos, o quinto me tirou do chão, o sexto cantou uma música pra mim e o sétimo me fez dançar. (dança) (ALMEIDA, 2015b, p. 56).

A dança realizada pela atriz remete à Iansã. Cada Orixá possui uma dança que se relaciona com suas funções e, no caso de Iansã, associa-se à força dos ventos e das tempestades. Theodoro (2013, p. 106 grifos da autora) detalha:

Sua dança [de Iansã] é apaixonante pelos movimentos rápidos e graciosos que executa. A dança característica é o *ilu*, ritmo contagiante, também chamado de quebra-pratos, que ela dança com as mãos nas cadeiras, nádega empinadas, em giro atrevido.

O quadro termina com um canto para Iansã, que a atriz cantarola enquanto recolhe objetos de cena, até que se retira, ficando apenas o canto, repetido saindo de trás do palco:

O céu rasgou vermelho a saia de Oyá
O céu rasgou vermelho a saia de Oyá
Era vermelha, ah, negra, oh, negra a saia de Oyá
Era vermelha, ah, negra, oh, negra a saia de Oyá. (ALMEIDA, 2015b, p. 56).

3.1.4 Os três eixos de *Sete Ventos*

Na construção do texto dramático, a autora afirma ter utilizado apenas a perspectiva da mulher negra, com o objetivo de contar a história pautada em si mesma, num movimento de dentro pra fora. Também, que quando escreve, pensa de antemão em todos os elementos que podem compor a cena: cenário, figurinos, luz e entre outros, tudo ao mesmo tempo. Por isso, quando iniciou o processo de *Sete Ventos* e convidou uma diretora para assumir o processo, ouviu dela que não precisava de uma direção, pois já sabia como o espetáculo se desenvolveria.

Almeida, de fato, vê a sua escrita, a criação da atriz e a encenação como unos; motivo pelo qual frisa a importância do olhar externo propiciado pelas mostras do processo, realizadas antes de concluir a obra. Declara ser necessário este momento, porque o público ajuda na escolha das cenas, que são montadas a partir de improvisações em sala, para só depois serem escolhidas e lapidadas.

Sobre as personagens, assegura que, para além das entrevistas com mulheres negras de diversas classes sociais, utilizou-se de filmes em geral, biografias de nomes conhecidos, músicas, filmes e literatura negra, sendo Conceição Evaristo uma de suas inspirações, ao que Sobral (2015, p. 15) atribui: “[...] o jeito negro de fazer teatro está vivamente conectado à preservação dos valores da negritude brasileira, da sua própria cultura, dos meios de criação e reflexão sobre a experiência negra”.

Em relação aos não negros que escrevem sobre negros, adentrando em um universo que não dominam, a artista aconselha ser preciso aproximar-se e conhecer, sob o risco de descreverem um quadro estático, e conclui: “Não é mais possível em pleno século XXI você escrever uma obra dramatúrgica que acontece, por exemplo, no subúrbio e não ter negros, o subúrbio é um lugar muito preto, não é possível isso” (ALMEIDA, 2015a).

Ainda sobre a dramaturgia de *Sete Ventos*, a autora explica os três eixos que a compõe: contemporaneidade e ancestralidade; elementos simbólicos e performáticos do mito com elementos da linguagem teatral e; a estética do encontro e o olho no olho.

No primeiro eixo – contemporaneidade e ancestralidade -, a obra cumpre o papel de atrelar a ancestralidade das personagens, mulheres negras, a um cotidiano que renova suas formas de representação, a partir de seus desdobramentos sociais. Nesse outro modo de representação social (e subjetiva), elas são protagonistas de suas vidas (não mais ficando em

posição subalterna), na medida em que desenham um caminho com base nas experiências das mais antigas.

Neste enfoque ancestral da obra é nos possível estender à ênfase na musicalidade que vem da África, nos tambores e no *blues* que canta as dores e os amores. A valorização do povo negro, que marca o reconhecimento entre mulheres e homens negros, é ouvida pela mãe Iracema nas vozes de Bessie Smith e Nina Simone; assim como nas histórias dos mitos dos Orixás, contados pela avó Tiana; e na tradição perpetuada nos costumes, como nos cabelos trançados de Ayana.

Essa forma de transmissão oral e prática de conhecimentos, a tradição que passa de avó para filha e dela para a neta, é comumente desvalorizada pelo poder hegemônico. É um saber subjugado e desvalorizado que, assinala Carneiro (1996), aponta para a morte de todo conhecimento divergente, uma espécie de epistemicídio⁶⁴, que tem como objetivo nos manter longe dos nossos conhecimentos ancestrais. Tal sabedoria, que na obra é demonstrada pelas relações familiares, apresenta-se nos lugares em que Bárbara, a narradora, se reconhece, espelhando-se nas mulheres da sua família.

Este primeiro eixo se liga ao segundo, no sentido de que o mito de Iansã faz parte de uma mitologia diretamente ligada à ancestralidade, mas numa espécie de pertencimento ancestral ainda mais distante, que se referencia ao orum (céu) e aos Orixás. Iansã, como já destacado antes nesta análise, está presente na obra por meio dos elementos performáticos, simbólicos e temáticos, desde o toque dos tambores, o som dos trovões, a sua dança, as cores, o canto e na música, até a própria narrativa mítica. A presença forte e, ao mesmo tempo, sutil dos elementos que representam Iansã, replica-se nos ciclos de vida destas mulheres, em choque com os acontecimentos nos quais o racismo é evidenciado. Sobre a integralidade dos elementos cênicos, musicais, corporais, vocais, textuais e visuais que compõem a criação cênica, em relação com um modo de funcionamento de um sistema maior, de cunho religioso e simbólico, Sodré (1998, p. 21) elucida:

Na cultura tradicional africana, ao contrário, a música não é considerada uma função autônoma, mas uma forma ao lado de outras – danças, mitos, lendas, objetos – encarregadas de acionar o processo de interação entre homens os homens e entre o mundo visível (o aiê, em nagô) e o invisível (o orum). O sentido de uma peça musical tem de ser buscado no sistema religioso ou no sistema de trocas simbólicas do grupo social em questão.

⁶⁴ Fomos buscá-lo no pensamento de Boaventura Sousa Santos (1997), para quem o epistemicídio se constituiu e se constitui num dos instrumentos mais eficazes e duradouros da dominação étnica/racial, pela negação que empreende da legitimidade das formas de conhecimento, do conhecimento produzido pelos grupos dominados e, consequentemente, de seus membros enquanto sujeitos de conhecimento (CARNEIRO, 2005, p. 96).

No terceiro eixo, que a artista também chama de Dramaturgia do olho no olho, podemos afirmar que se completa o ciclo, em virtude do encontro com o público, partilhando todos os elementos que constituem as escritas do texto e da cena. Sobre essa dramaturgia, Almeida (2015a):

O olho no olho faz parte da minha pesquisa como atriz, diretora e dramaturga. A dramaturgia que eu tenho buscado nesse momento é estar com o público bem perto, porque para mim, o público, ele tem que criar tem momentos que o público também cria a cena.

Débora Almeida considera que a proximidade e a relação com os espectadores e as espectadoras criam uma atmosfera propícia para o encontro, uma estética do encontro que, de fato, observamos quando as personagens interpelam diretamente o público e fazem perguntas aos e as presentes; ou quando a atriz entra pela plateia. Conforme acredita a atriz, a estética do encontro também é favorecida pela forma de monólogo, que possibilita um diálogo mais íntimo com o público.

Exemplificaremos esta relação em dois momentos. O primeiro deles, no Quadro um – O Espelho, quando a personagem pergunta ao público como ela é, sobre seus cabelos, seus olhos, boca, nariz e cor da pele. O público se depara com o desafio de ser uma espécie de espelho para a atriz, com a função de dizer como é aquela mulher negra diante de seus olhos. É visível o constrangimento do público, que é incapaz de responder diretamente os atributos físicos, principalmente, pela dificuldade em usar a palavra negra, em dizer publicamente que sua pele é preta. Ao final do anúncio das características, a personagem conclui: “Mulher – (com certo humor e orgulho) – Desculpa aí, mas se eu sou tudo isso, então eu sou linda!” (ALMEIDA, 2015b, p. 29).

Assim, diante do público, o espetáculo escancara o estereótipo de feiúra atribuído às mulheres negras em geral, decorrente do padrão hegemônico de beleza ser a presença de traços finos, pele mais clara, corpo magro e longilíneo, etc. Ao mesmo tempo, transforma esses traços que são sinônimos de beleza, com a evidenciação de outra beleza (embora a atriz em cena possua traços mais próximos aos padrões ditos aceitáveis para mulheres negras, pareados à “mulata”, sendo magra e alta, embora de pele retinta), num tipo de mulher que seria considerada, do ponto de vista racista que ainda motiva esses valores, mais afeitas ao trabalho braçal.

O segundo momento que destacamos de jogo com o público dá-se com a personagem criança, Ayana, que traz questões a respeito do colorismo, diante da confusão que a própria família faz com a cor de sua pele. A confusão expressa no núcleo familiar expressa os valores

sociais vigentes, atribuindo maior desvalor aos sujeitos de pele mais escura, ou com sinais de negritude mais evidentes nos traços fisionômicos e cabelo. Ayana interpela o público:

Ayana - Você acha que vou deixar de ser negra se eu alisar o meu cabelo? Você acha que eu vou deixar de gostar de mim se eu alisar o cabelo? Você acha que eu vou esquecer quem eu sou só porque alisei meu cabelo? Será que eu não tenho o direito de ficar como eu quero não? Eu não quero ficar branca, adoro a minha cor, eu só quero mudar o meu cabelo (ALMEIDA, 2015b, p. 34-35).

Encontramos neste ponto um paralelo com o pensamento de hooks (2019), em seu artigo *O olhar opositor*: mulheres negras espectadoras. A autora, ativista norte-americana, traz uma importante reflexão a respeito do olhar, aludindo aos tempos da escravidão, quando as pessoas negras eram punidas por levantar os olhos, mirando o entorno e seus senhores. Ela pontua que “Existe poder em olhar” (hooks, 2019, p. 215) e acrescenta que olhar o outro e os objetos do mundo, à revelia da permissão do “senhor”, pode ser considerado uma espécie de rebeldia e desafio: “Eu não só vou olhar. Eu quero que o meu olhar mude a realidade” (hooks, 2019, p. 216).

A autora versa sobre o olhar da espectadora crítica por meio da análise das personagens mulheres negras de alguns filmes americanos; inclusive de diretores ou diretoras negras; e comenta a transferência que efetuam na caracterização da mulher branca para a negra, sem questionar os papéis. Segundo ela, é violenta essa simples transferência, sem a necessária revisão e reinvenção, em seus termos: “Como espectadoras críticas, mulheres negras participam de um amplo espectro de relações de olhar, contestação e resistência, revisão, questionamento e invenção em múltiplos níveis” (hooks, 2019, p. 236).

Nesse sentido, podemos entender a Dramaturgia do Olho no Olho como uma forma de poder, emanando deste olhar negro antes proibido e que, agora ativo, subverte a ordem e se apodera do direito de “olhar de volta”, bem como o de mostrar-se à visada do público de um modo não objetificado. Quebrar paradigmas de negatividade e desvalor sobre o corpo feminino negro, dotado de subjetividade e empoderado, em sentido mais amplo, reverbera em quem assiste à peça. Principalmente nas mulheres negras, que podem ver-se representadas positivamente, sem respeitar os padrões impostos pela hegemonia da beleza branca e sem restringir-se ao lugar social subalterno a elas designado. A espectadora negra diante de *Sete Ventos* pode experimentar uma representação de si para com seu corpo, sua subjetividade e suas aspirações capaz de romper com as representações estereotipadas dos corpos negros, geralmente, dotadas de elementos racistas e machistas, pois “[...] convidam o público a olhar de um jeito diferente” (hooks, 2019, p. 239).

Nesse mesmo caminho, a dramaturga comenta sobre o que seria um teatro negro, concluindo que não é apenas a presença do corpo negro que o constitui, pois existem obras em que há atores negros, mas estes não estão representados de forma que os qualifiquem, sendo apenas uma reprodução do que já estamos fartos de assistir. Então, falando sobre as diferenças entre um espetáculo feito por negros, para negros ou com negros, elenca os seguintes elementos para caracterizar sua visão de um Teatro Negro: “Tem que partir do princípio da pessoa negra como referência estética, ideológica; O negro não é uma figura decorativa; A pessoa negra contando a história dela” (ALMEIDA, 2015a).

Sobre este teatro feito por negros do qual fala a dramaturga, podemos aferir que é um teatro que objetiva mudar o olhar do público sobre a pessoa negra; tarefa, qual, *Sete Ventos* pretende (e logra) cumprir: abrir um espaço em que se possa olhar de maneira diferente, não só a pessoa negra sobre ela mesma, mas a pessoa branca sobre o outro e sobre si; uma vez que é preciso olhar para o seu próprio racismo para que o ciclo de violências seja interrompido. A partir das interpelações das personagens em cena sobre o corpo negro, como no caso do primeiro quadro, “O espelho”, o público branco é levado a examinar sua consciência, comportamento e repertório, mesmo movimento que vivencia no terceiro quadro, “A criança”, ao partilhar com Ayana a pergunta, já citada acima:

Ayana - “Você acha que eu vou deixar de ser negra se eu alisar o meu cabelo?” (ALMEIDA, 2015b, p. 34).

São estas questões incômodas e que, provavelmente, jamais foram pensadas por pessoas brancas, que podem trazer este olhar diferente e este outro modo de pensar sobre os corpos e as subjetividades negras, tanto para brancos, quanto para negros. Formulá-las na *ágora* do teatro colabora para dar voz aos negros e as negras que vivenciam perversidades cotidianas e, muitas vezes, não conseguem articular como as “pequenas” ações racistas se acumulam dentro deles e delas, causando sofrimentos silenciados.

Na mesma medida, ao lhe indagar se uma dramaturga/o pode escrever sobre qualquer coisa, a artista responde:

A gente acha que falar sobre a questão negra é falar só sobre os negros, falar sobre a questão negra é falar sobre a humanidade, porque nós também fazemos parte da humanidade, é inclusive mostrar a nossa humanidade enquanto pessoas negras, a nossa humanidade que foi retirada e que é negada todos os dias, por isso eu falo que o Teatro Negro, a arte negra é pra todo mundo, não é só para plateia de negros (ALMEIDA, 2015a).

Na sua Dramaturgia do olho no olho, Débora Almeida articula o discurso da diversidade, das diferenças entre brancos e negros, em prol da não desigualdade, a fim de alcançar todas as

peessoas, a partir desta humanidade pertinente a todos e todas e dentro da qual nos reconhecemos, mas não como uma humanidade formada à semelhança apenas daqueles que estão dentro do padrão branco e eurocêntrico. Sobre isso, conclui: “[...] somos todos iguais não somos iguais e não há a menor necessidade de sermos todos iguais, agora a gente tem que ter sim que falar de equidade, que é diferente, que é dar oportunidade pra quem não tem, aí é outra coisa” (ALMEIDA, 2015a).

Marçal (2018), quando toca na questão de como nos representamos e sobre outras imagens sobre nós mesmas, defende o campo das artes cênicas para a construção de um novo imaginário, divergente das imagens que a sociedade nos impõe cotidianamente:

É preciso que passemos a praticar a nossa própria imagem positivamente, pensada por nós mesmas, a partir de referências ancestrais, científicas, históricas e filosóficas africanas e da diáspora negra. Praticar novas formas de representar no campo das artes cênicas é, sem dúvida, a maior ferramenta de *renascimento simbólico e revolução subjetiva* a ser realizada por artistas, por pessoas negras (MARÇAL, 2018, p. 91, grifo nosso).

3.2 CORPORALIDADES NEGRAS

Buscaremos aqui abordar pontos que podem ser considerados diferenciais para pensarmos um teatro negro, a partir de uma corporalidade negra. Este caminho específico de composição de outra corporalidade na cena segue referências não hegemônicas, europeias e brancas, que se convencionou utilizar no teatro branco.

Para exemplificar o que queremos dizer com teatro branco, trazemos o relato da atriz, pesquisadora e *performer* Danielle Cristina Anatólio Santos sobre a sua experiência neste teatro hegemônico, que tem por norma estereotipar os corpos e expressões das mulheres negras:

Depois de 18 anos na prática teatral, construí cenicamente uma realidade na qual eu não fosse estereotipada. Incomodava-me muito quando um diretor ou diretora me convidava para um trabalho no qual a personagem pensada para mim era algo composto dentro de uma visão pejorativa. Personagens como prostituta, mãe de santo, empregada ou a mulher preta cômica. Por diversas vezes, ouvia: “Você vai fazer a mãe porque tem corpão de mãe”; ou “Você vai fazer a prostituta porque tem bundão”; ou, em casos piores, quando era retirada de determinada cena com o argumento “Não será possível você estar nesta cena porque você é muito grande e encobre a colega de cena, por ser muito exuberante e exótica” (SANTOS, 2018, p. 50).

Pelo relato da atriz, conseguimos visualizar como o teatro branco tende a apresentar o corpo da mulher negra apenas nas perspectivas racistas e sexistas correntes na sociedade e, dificilmente, consegue enxergar este corpo para além das marcas deixadas na cultura (e no inconsciente coletivo) desde os tempos da escravidão. Para Salloma Salomão (2018), pensar

sobre este corpo no teatro nacional corresponde a entender o processo civilizatório e colonial: “Pensar o corpo da mulher negra requer acima de tudo compreender o processo colonizador e seus desdobramentos sobre a corporeidade negra feminina” (SALOMÃO, 2018, p. 105).

Ao mesmo tempo, de parte das artistas, o movimento de criação e desconstrução destes corpos desde sempre subjugados e estigmatizados é uma ação de autoafirmação, pessoal e coletiva. Como bem aponta Marçal (2018, p. 93): “Quando nos expressamos artisticamente habitamos nosso próprio corpo, povoando-o de nossas memórias coletivas, ao mesmo tempo em que encontramos nossas subjetividades e singularidades”. A descrição de uma das atrizes da Companhia Capulanas (Cia Capulanas) mostra como os elementos utilizados para as suas composições cooperam para a construção dessa identidade artística e negra:

Utilizamos a linguagem das danças negras, partindo das matrizes de movimento: Danças dos orixás ou de terreiro; as nuances de movimentações da linguagem da Dança Afro, como ondulações na coluna, as ações corporais de girar, tremer, gicar (tremer de ombros), expandir e recolher. O enraizamento dos pés na terra nos serve de base para o desenvolvimento das personagens: como andam, sentam, tomam banho, entre outras ações (EWACI, 2018, p. 80-81).

Sob a perspectiva da produção, a autora de *Sete Ventos* afirma que quem produz, o faz para alguém, e se esta produção não contempla de forma positiva a nossa imagem, devemos contestá-la. De modo a concluir:

Colocaram a mulher negra naquela situação, na qual a desqualifica, eu vou falar que eu não gosto daquilo e colocaram o povo negro, a pessoa negra numa situação que tem a ver com o que a gente quer falar, eu vou ocupar esse lugar de plateia, eu vou lá, eu vou assistir e eu vou divulgar. [...] Eu consumindo o produto do meu colega negro, eu me fortaleço, é entender que a luta é de todos nós (ALMEIDA, 2015a).

Discutindo ainda os tipos de representação frequente da mulher negra, Almeida (2015a) toca na importância do cultivo de um público negro, que deve não só assistir, como também questionar a permanência destes estereótipos neste teatro que não nos inclui. Ao contrário, o teatro em suas formas dominantes, quando inclui a mulher negra, desqualifica ou objetifica nossos corpos.

Em *Sete Ventos*, notamos que Almeida (2015b) escolhe a construção de uma identidade negra embasada na ancestralidade e corporalidade, apontando para uma fala de mãe Beata:

É dela a frase que remete à nossa corporalidade e herança ancestral: “O corpo marca e recria gestos e culturas que vêm de longe”. Das diversas falas deste livro sobre corporalidade negra, não somente como herança, mas como ato de transgressão, trouxe a ideia da música e da dança para o espetáculo como forma de manifestação da ancestralidade evocada (ALMEIDA, 2015b, p. 66).

A referência à tradição, conforme Lody e Sabino (2011), permite explorar os repertórios de movimento e, em contiguidade, a ocupação de espaços sociais e a produção de

conhecimento, num determinado tempo e espaço historicamente situados. Sales (2015, p. 110) comenta, com base no pensamento dos pesquisadores:

[...] Raul Lody e Jorge Sabino (2011), na obra *Danças de matriz africana*, apontam para a importância que estas imprimem em nossa cultura. Eles consideram que o corpo assume “repertórios de movimento” e um “espaço socialmente informado”. Desse modo, ele produz conhecimento. Esse corpo revela e “retrata um lugar, um tempo histórico, atividades, profissões, religiosidade, ludismo, rituais de sociabilidade e formas de comunicação”.

Na referência direta à Iansã realizada por Almeida no espetáculo, na evocação da dança da Orixá e nos movimentos dançados que remetem à corporalidade de matriz africana, efetiva-se o que comentam os autores. Este corpo em performance ritual, na abordagem de Martins (2002), inscreve conhecimentos expressos a partir da totalidade da expressão, ressoando na pele e na voz. Assim, conclui ser um corpo que é memória e invenção. Em seus termos:

Dançar é performar, inscrever. A performance ritual é, pois, um ato de inscrição, uma grafia. Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, por exemplo, o corpo é, por excelência, o local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance. Como tal esse corpo/corpus não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa o ato reencenado. [...] o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grava-se no corpo, que a registra, transmite e modifica dinamicamente (MARTINS, 2002, p. 88).

O corpo da atriz em *Sete Ventos* rememora e recria momentos e histórias passadas, como na representação do corpo da avó, com suas lembranças da vergonha da mãe escravizada. Também, rememora e recria a tradição quando reconstrói o corpo da mãe ao som do *blues* de referência negra afro-americana; quando recria, reinventa e performa a dança de Iansã. Neste último exemplo, o corpo da atriz se transforma pelos movimentos sinuosos e fortes da Orixá, mas sendo um corpo negro, também carrega em si um vocabulário de pertença étnica, pela experiência da diáspora de seus antepassados. Para Marçal (2018, p. 91), assim se revela essa corporeidade:

Os corpos negros possuem uma movimentação característica, que ultrapassa o teatro, a dança, a arte, e se expande compreendendo todo o conjunto de gestos. Um corpo negro, por mais que tenha passeado por caminhos e construções corporais ocidentais, europeias, hegemônicas, como balé clássico, dança teatro alemã, dança moderna, dança contemporânea, ou até mesmo tenha se iniciado nas artes por essas danças não diaspóricas, tem em si inevitável e indiscutivelmente, inscritos códigos, referentes à sua pertença étnica. Códigos criados pela tensão que corpos negros carregam, vivendo em um país racista, e que podem extrapolar as expressões artísticas do gesto, estando presente no olhar, na saúde física, mental, espiritual e cultural.

Retomando aqui a característica de *Griot* que a atriz confere à personagem Bárbara na obra, vemos também a importância de um corpo que conta histórias, o qual reverbera o entendimento, dentro da cultura africana, de um corpo enquanto meio de comunicação e conexão com o mundo. Santos (2018) fala sobre este corpo vivo, que se utiliza de todas as linguagens artísticas para se expressar de forma integrada:

Nas performances de origem africana hoje, podemos observar: o corpo é o centro de tudo. Ele se move em direções múltiplas, ondula o torso e se deixa impregnar pelo ritmo percussivo. A dança que subjuga o corpo nasce de dentro para fora e se espalha pelo espaço em sincronia com a música sincopada típica do continente africano (LIGIÈRO, 2011, p.131 apud SANTOS, 2018, p. 49).

Observando esta centralidade do corpo, enquanto organizador do sistema comunicacional, ressoando estratégia de origem africana, vemos como a atriz constituiu diálogos entre tradição e a cena contemporânea, dando destaque ao corpo e à sua expressividade e utilizando uma cena enxuta em termos de objetos e acessórios, de forma a dar vazão às potencialidades corporais, ao canto e à dança. A composição corporal e vocal daí derivada, trabalhada distintamente para cada uma das personagens, demarca em suas atitudes a corporalidade característica da Orixá que cada uma carrega. Assim, realiza o objetivo de falar das mulheres negras de um lugar íntimo, de dentro da experiência para fora, permitindo que seja dirigido a elas outro olhar, que reconheça suas humanidades, emoções, sentimentos, e sensações, ao mesmo tempo, individuais e coletivas.

Quando a atriz utiliza como referência o samba (no Quadro Oito: Violência), o faz para criticar a forma estereotipada e sexualizada do corpo da mulher negra, aludindo à violência, à dor e ao sofrimento escondidos por trás da imagem da alegria que a sociedade insiste em atribuir ao corpo estigmatizado que samba, de acordo com Almeida (2015b, p. 49), “[...] segundo a lenda, a gente apanha e continua sambando [...] Parece que na gente nada dói. Parece que na gente nada dói”.

Semelhante crítica à imagem do corpo negro que samba com alegria, que o texto da personagem Bárbara evoca, é explorado pela *performer* Priscila Rezende, na performance *Vem pra ser infeliz!*⁶⁵, faz alusão à Globeleza (personagem hipersexualizada criada por uma grande rede TV brasileira para o período do carnaval). Porém, diversamente do sorriso que traz a globeleza, a *persona* criada pela *performer* porta no rosto uma máscara de flandres (utilizada no período da escravidão, que deixa de fora apenas o nariz e os olhos, obstruindo a boca e impedindo a alimentação e a fala), que revela o silenciamento por trás da imagem da beleza mulata, do ritmo, da destreza do samba (SANTOS, 2018).

⁶⁵ A performance que dura 30 minutos consiste unicamente numa ação: sambar. Tal qual a Globeleza, Priscila se coloca nua, tem seu corpo pintado e desenhado com várias cores e um penacho na cabeça, mas a novidade que traz são as diferentes palavras escritas do pescoço aos pés e uma máscara de flandres que é utilizada no rosto. Assim, Priscila inicia sua performance ao som do toque de uma bateria de escola de samba e seu corpo dança ininterruptamente. Diferente da felicidade que percebemos no sorriso da *Mulata Globeleza*, Priscila samba sem demonstrar qualquer expressão de alegria, até porque a máscara de flandres que é utilizada não lhe permite fazer muitas expressões faciais (SANTOS, 2018, p. 117).

Priscila Rezende, assim como Débora Almeida, desconstrói através da cena os estigmas que marcam os nossos corpos, numa tentativa de abrir espaço de diálogo para que estes estereótipos possam ser extirpados das representações cênicas. Concomitantemente, escancararam a ferida e o desejo de cicatrizar; por isso, Santos (2018), utilizando-se das palavras de Djamila Ribeiro, conclama:

[...] considero imprescindível pensarmos histórias, espaços e novos engendramentos, nos quais seja possível o *lugar de fala* da mulher negra na cena – entendendo *lugar de fala* como “refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequentes da hierarquia social” (RIBEIRO, 2017, p. 64 apud SANTOS, 2018, p. 51).

Desse modo, são com estes corpos negros aquilombados em cena, que se movem com o desejo de contar outras histórias, sobre corpos em luta com as estereotípias e os racismos a eles impostos, como fazem as artistas negras aqui citadas, que emerge uma nova humanidade, descrita por meio de subjetividades livres, negras e variadas.

3.2.1 Sortilégio e Sete Ventos em diálogo

Ponderando nas obras analisadas as diferenças de gerações, dos tempos históricos e das questões de gênero, frente às transformações sociais e culturais no Brasil, é nos possível alegar que *Sortilégio I e II*, escritos por Abdias do Nascimento em fins das décadas de 1940 e 1970, respectivamente, são obras nas quais o herói é o homem, Emanuel, e a mulher, Ifigênia, cumprem um papel social considerado normatizado - o das mulheres em termos gerais, e das mulheres negras em particular -, no sentido de que (principalmente, na primeira versão) Ifigênia apenas auxilia o protagonista masculino a seguir seu caminho de redenção, de encontro consigo mesmo e com o ser negro, pautada na chave de valorização em que a religião é o principal fator de reconhecimento (aliás, sob os auspícios de Ifigênia e das três Filhas de Santo, já presentes na primeira versão).

Enfatizamos que a diferença em relação às mulheres negras na segunda versão é uma valorização de sua autonomia, no sentido de que elas estão ali não apenas para guiar o herói, mas também mudam de qualidade. No caso de Ifigênia, ela também busca reencontrar-se e valorizar sua negritude; sendo que, para isso o dramaturgo apresenta um novo final para a personagem - inexistente na obra anterior -, e que a valoriza enquanto mulher negra detentora dos poderes que sua negritude e sua religiosidade lhe conferem. Ao cabo, Ifigênia torna-se uma mulher guerreira, que tem por responsabilidade conduzir a comunidade em direção ao futuro,

que se desenha desde o desfecho da peça. Com as Filhas de Santo, de outro modo, ainda que permaneçam em posição secundária e operem de maneira coral, na segunda versão notamos também uma maior valorização de suas presenças. Com a criação da personagem Ialorixá (que nas duas apresentações da obra realizadas pelo TEN, foi interpretada por uma mulher negra, apesar de a rubrica dizer que poderia ser um Babalorixá), essa potência feminina é amplificada.

Portanto, inteligimos que na segunda versão da obra, tendo em vista os muitos aspectos aprofundados no capítulo anterior, o dramaturgo se esforçou em transformar as condições das personagens femininas negras. Talvez, para os parâmetros de hoje, considerando a disseminação das discussões feministas e os avanços conseguidos pelo feminismo negro, a obra ainda reproduza estereótipos sobre as mulheres negras. Se Abdias do Nascimento no TEN abriu caminhos para homens e mulheres negras na direção de uma dramaturgia negra e não racista, sua atenção foi menos dedicada às questões do sexismo. Ifigênia carrega estigmas que derivam das assimetrias entre os gêneros, como indica Santos (2018, p. 65):

Mesmo quando os homens trazem significados que não estão relacionados à sexualização, como “cuidadora”, “força” ou “mulher ativa”, é reforçado outro estigma a que está submetida a mulher negra, o de quem está pronta para cuidar e servir, tendo sempre que ser “forte” ou “guerreira”, como muitos dizem. Essas significações denotam a desigualdade existente nas relações e percepções de mulheres negras e homens. Se, por um lado, elas dizem que são vistas pela ótica da sexualização, por outro, os homens as colocam num lugar perigoso que ora passeia pelo ato do cuidar ora pelo sexo. Além disso, chamo atenção também para “mãe-África”, uma significação relativamente complicada, tal qual o próprio continente africano, que é referência na história da origem e evolução da humanidade sendo desvalorizado ou exotificado, a mulher negra também é a mãe-áfrica subjugada e esquecida pela sociedade. Em suma, os significados que os homens trazem reforçam os estereótipos, pois, num geral, referem-se ao ato de estar disponível para servir, seja na cama, na cozinha ou na vida com um todo.

Entretanto, não nos é permitido ignorar que se há avanços na área teatral nos dias atuais, foi também em decorrência do movimento iniciado pelo grupo, dentre outros artistas e coletivos que não tiveram igual sucesso, ou suas ações tão amplamente reconhecidas. As reverberações desta iniciativa se estendem até hoje e inspiraram muitos trabalhos Brasil afora, o que torna o TEN pedra fundamental entre os/as negros/as atores/atrizes, diretores/diretoras e realizadores/realizadoras em geral. É neste bojo que surge o trabalho primoroso de Débora Almeida, ao lado de outros espetáculos e movimentos de teatro negro que podemos assistir nos teatros e nas ruas. A significação desse conjunto de obras, por fim, extrapola os limites de um teatro negro, ao mesmo tempo, que se afirma no contexto da negritude, em contraste (e disputa discursiva) e diálogo com um teatro da branquitude. Nas palavras de Silva (2018, p. 186), numa prospecção para o futuro:

Os anos vindouros deverão mostrar outros rumos e abrir tempos de renovação em termos de estética negra no Brasil e no mundo. Em outras palavras, a negritude aqui pode ser entendida como uma construção de alteridade cultural contemporânea e somente torna-se válida, quando acata uma posição dialógica com outras visões de mundo e outras experiências históricas e culturais.

Não seria exagero afirmar que estes anos vindouros se configuram já nos dias de hoje; de modo a aludirmos que seu projeto já se efetiva na dedicação das mulheres negras atrizes, diretoras, dramaturgas, bailarinas e *performers* quando falam de si, para si e para todos e todas; na luta constante pela renovação das imagens mantidas há séculos por uma branquitude que tem buscado, desde sempre, conservar seus privilégios - principalmente, o privilégio de falar sobre o que considera “o outro”.

A dramaturgia de Débora Almeida se desdobra como esse futuro que se constrói no presente, a partir de um novo olhar sobre nossos corpos. A respeito dessas dramaturgias negras produzidas nos últimos tempos, especialmente em São Paulo, Silva (2018, p. 171) comenta o quanto também se projeta para o passado, no lugar da ancestralidade: “Ancestralidade, seja como memória, história e valores civilizatórios, seja como referências filosófico-religiosas, demarca alguns dos princípios que regem determinados trabalhos”. Foi-nos possível confirmar que as obras aqui analisadas abarcam estes princípios; ambas explorando os cantos, a musicalidade e referências à religiosidade, elementos que permitem a afirmação de uma negritude da qual se deve ter orgulho, mais explicitamente em *Sortilégio* (onde a representação dos rituais de candomblé está em cena), e em menor medida, mesmo presente, em *Sete Ventos* (cuja dominância reside nas formas sutis e poéticas).

Embora, a orientação desta estética negra seja forte nos dois trabalhos, eles não recusam outras referências não negras. Débora Almeida pontua como fonte para a sua construção corporal e cênica a busca de Grotowski por uma espontaneidade teatral, baseada na ideia de teatro ritualístico; referindo-se ainda às pesquisas de Peter Brook, Klaus Vianna, Jean Jacques Roubine e Jung. Evidenciamos, dessa maneira, um tipo de absorção de conhecimentos que nos servem, mas que não devem ocupar lugar de protagonismo, conforme analisa Silva (2018, p. 134): “Em parte, essas estéticas negras não renegam a importância das culturas europeias, mas também não se reduzem a elas, nem se limitam simplesmente a reproduzir os seus valores, seus padrões, suas normas e seus conceitos”.

As obras aqui analisadas procuram realizar um teatro contra hegemônico, uma vez que não se curvam às estruturas e modelos de representação dominantes. Contrariamente, estão olhando para si, para as subjetividades negras e para suas ancestralidades. Assim se fazem representar de maneira a desconstruir imagens já cristalizadas, conforme aponta Figueiredo

(2018)⁶⁶, assumindo o controle sobre a produção dessas imagens, na esteira do pensamento de Patrícia Hill Collins:

Mas, afinal, o que é uma imagem? As imagens são representações de si construídas pela sociedade através de discursos que nos constituem como sujeitos. Contudo, Collins (2000) reivindica que é preciso assumir o controle da imagem, pois somente assim será possível a construção de uma autodefinição ou de uma imagem positiva (FIGUEIREDO, 2018, p. 211-12).

O tipo de representação que nos é oferecida, e que é repetida no teatro branco hegemônico, configura uma violência simbólica que, mesmo sem sinais físicos de coerção, resulta em prejuízos evidentes para as pessoas negras, funcionando como um mecanismo de sujeição, com a cumplicidade das instituições e do Estado (BOURDIEU, 1989). Figueiredo (2018, p. 213) completa:

Sobre a violência doméstica somos as maiores vítimas, sem falar na violência midiática racista que exclui e invisibiliza a mulher negra, e quando retratadas somos a empregada doméstica, mulher de bandido, prostituta, nunca a advogada, a empresária, modelo, médica, entre tantas outras possibilidades.

A atitude de resistência proclamada nas duas obras está relacionada ao que Gomes (2017) adota para abordar as subjetividades emancipatórias, dinâmicas, rebeldes e desestabilizadoras, inspirado no pensamento de Boaventura Souza Santos. Nas palavras de Gomes (2017, p. 109 grifos do autor):

Por subjetividade desestabilizadora entende-se: aquela dotada de uma capacidade especial, energia de vontade de agir com *clinamen* (desvio, inclinação, prática liminar que ocorre na fronteira entre um passado que realmente existiu e um passado que não teve licença de existir). Implica experimentar com formas marginais ou excêntricas de sociabilidade ou subjetividade da modernidade. É uma subjetividade barroca. Ela possui potencial para, por via do *clinamen*, fazer desviar o conformismo para a subversão.

Podemos aferir que é este tipo de abordagem a que se propõe o teatro negro, a partir do momento que forja representações de pessoas negras não limitadas à subalternidade; quando ousa quebrar os paradigmas da norma no que tange aos demarcadores de raça/etnia, criticando e subvertendo as imagens racistas a nós impostas. Assim, como alegou Débora Almeida (2015a), é preciso que valorizemos os espaços que ocupamos enquanto artistas, assistindo e promovendo os espetáculos de teatro negro. E cabe a nós posicionarmo-nos criticamente, se assistirmos a um teatro branco, ou mesmo “dito” negro, no qual a pessoa negra não esteja bem representada. São atitudes que significam não esperar que a branquitude se reveja por vontade

⁶⁶ Figueiredo comenta em seu artigo alguns acontecimentos da Marcha das Mulheres Negras contra o Racismo e a Violência e pelo Bem Viver, que aconteceu em 25 de novembro de 2015, com um número estimado, segundo a organização, de 50 mil mulheres negras manifestando-se nas ruas da capital, Brasília. O manifesto escrito para o evento, no qual constam suas reivindicações, pode ser lido em: <www.geledes.org.br/manifesto-da-marcha-das-mulheres-negras-2015-contra-o-racismo-e-violencia-e-pelo-bem-viver/www.geledes.org.br/manifesto-da-marcha-das-mulheres-negras-2015-contra-o-racismo-e-violencia-e-pelo-bem-viver/>. Acesso em: 21 jan. 2019.

própria, ou mesmo que se coloque ao nosso lado, uma vez que o interesse da maioria deles na manutenção de seus privilégios impede a revogação integral das imagens desfavorecidas dos negros.

3.2.2 Nova homenagem e evocações futuras

Como aponta o filósofo camaronês Mbembe (2018), a distinção da cor de pele, na acepção de raça, é uma invenção do capital. Foi “necessário” subjugar e escravizar muitos para gerar lucro a poucos. Esse lucro de alguns, até os dias de hoje, sustenta a ideia da inferioridade racial negra. São interesses que nos impedem, inclusive, de fazermos teatro, sem ter que reivindicar nossa humanidade diante da branquitude que, também na cena, reforça a atitude racista da sociedade. Este tipo de comportamento está explicitado na pesquisa de Schucman (2012) sobre as formas de manutenção do poder. Em suma:

Um primeiro ponto que percebi é que a maioria dos brancos em seus depoimentos sabem que são privilegiados em relação aos não brancos. Quando pergunto, no entanto, quais são as formas em que eles entendem que são privilegiados, muitos não se reconhecem como agentes de atitudes racistas. Sujeitos que dizem não ser protagonistas de atitudes racistas, de uma certa maneira, são favorecidos pelas atitudes racistas dos outros. No decorrer das entrevistas, os mesmos sujeitos que em uma hora diziam que a culpa era da sociedade e da escravidão, reconheciam posteriormente, em outros discursos, momentos em que eram racistas. Neste sentido, a ambigüidade e fragmentação dos discursos dos sujeitos me pareceram algo muito relevante para a compreensão de como se mantém o racismo na sociedade brasileira. A ambigüidade aparece como artifício fundamental para que os sujeitos mantenham os privilégios, eximindo-se da responsabilidade moral (SCHUCMAN, 2012, p. 75).

A tão afamada democracia racial brasileira, da qual nunca tivemos notícias concretas, será conquistada num futuro próximo? Será esta uma luta que o feminismo pode acelerar? Será um trabalho feminino e feminista negro, ou de todas as mulheres? Neste ínterim, Carneiro (2018, p. 110) faz eco a esses questionamentos:

Será possível as mulheres brancas das novas gerações renunciarem aos privilégios que o racismo produz aos brancos na sociedade brasileira e que gera desigualdades entre as mulheres negras e brancas em prol da construção de um Tempo Feminino em que os melhores valores da cultura feminina prevaleçam. Serão as mulheres das novas gerações parceiras das mulheres negras na luta por reparações e ações afirmativas que venham a eliminar as desvantagens históricas acumuladas pelas mulheres negras em função da escravidão e dos persistentes mecanismos de discriminação racial utilizados em nossa sociedade que produziram e reproduzem desigualdades e diferenças de oportunidades para negras e brancas?

Essas conquistas, ainda que não possam ser atingidas apenas por meio do teatro, necessitam de um teatro atento a todas as vivências e para todos os corpos. Um teatro aberto a todas as falas, em que haja equidade e a efetivação dos direitos iguais, de verdade. Contudo,

enquanto alguns tiverem sua humanidade negada, um teatro negro ainda se fará necessário, até que exista apenas TEATRO, nem branco nem negro, pois somos todos seres humanos. No trecho abaixo, produzido em virtude da Marcha das Mulheres Negras, as razões desse teatro se unem às pautas mais prementes, em defesa dos negros e das negras:

Durante séculos, décadas, na semana passada, amanhã e hoje, marchamos porque sabemos que as transformações não virão como presentes. Marchamos porque sabemos da invisibilidade em torno de nossas imagens, representação e representatividade. Marchamos porque não dá mais para esperar pelo filho, marido, sobrinho ou pai que não voltarão após um dia de trabalho. Marchamos porque reverenciamos a força de nossas ancestrais. Marchamos na tentativa de interromper o extermínio da juventude negra. Marchamos porque nosso corpo é violentado cotidianamente, nossa alma dilacerada e, por mais que trabalhem, nos instrumentalizam, ainda assim, teremos reconhecimento e remuneração menores. Marchamos porque a tentativa de genocídio da população negra não parou em 1888. Marchamos porque as feridas custam a fechar. Marchamos porque temos muitas coisas para contar, netos para embalar, filhos para criar, bocas para beijar, profissões para descobrir e corpos para amar. Marchamos pelo direito ao nosso corpo e a escolha de nossa identidade de gênero, assim como, para quem devemos direcionar o nosso desejo. Marchamos porque ter liberdade de culto não é um favor, é um direito. Marchamos porque terreiros de Umbanda e Candomblé têm sido incendiados, crianças têm sido agredidas e identidade racial, destruída. Marchamos. Marchamos. Marchamos porque não dá mais para levar a pirâmide nas costas, está pesada, está injusta, está desumana (MARTINS, 2015, on-line)

O teatro negro é uma estratégia de consciência política, que nos faz ver que somos, de fato, a base desta pesada pirâmide, mas que vamos nos erguer, com o objetivo de fazê-la desmoronar; de tal forma que cada uma poderá carregar apenas aquilo que lhe pertence e que seu corpo suporta carregar.

O teatro negro também honra cada: vida perdida; corpo que se atirou janela abaixo; risada não dada; gozo não permitido; filho não parido ou parido e vendido; filha nascida e morta; maltrato; corpo mutilado; olhar enviesado recebido; corpo arrastado; cabeça crivada de balas de fuzil; corpo desobediente em choque com a norma racista imposta.

O teatro negro também se fortalece com a nova geração de dramaturgas, *performers*, atrizes, pesquisadoras, diretoras, cineastas, roteiristas, sociólogas, psicólogas, filósofas, escritoras, poetisas, jornalistas, romancistas, produtoras, figurinistas, tradutoras, maquiadoras e pensadoras que estão se esforçando para transformar realidades dentro e fora da cena. Ele, o teatro negro, auxilia-lhes a rasgar o espaço, meter os dois pés na porta e entrar sem pedir licença, de cabeça erguida e peito inflado, conscientes da sua negritude.

Reverenciar as atitudes dessas mulheres, que fizeram e ainda fazem o teatro negro, é oportunidade de repetir seus passos nessa marcha, e, que não vamos desistir. Tampouco nos calar diante das injustiças. Empoderando suas atitudes por meio da criação em teatro, elas fazem empoderar outras mulheres negras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Mais perto de nós” para que repensássemos a relação de proximidade entre o teatro e as pautas dos movimentos negros e, em especial, das mulheres negras. “Perto de nós”, diferentemente do que pensou Du Bois (para quem este “perto de nós” seria localizado nos subúrbios, próximo às pessoas comuns), expande-se a partir das periferias e toma de assalto o centro e deste espraia-se para todos os lados.

Destacamos o “nós”, porque a responsabilidade de mudança social concerne a cada um e cada uma, individualmente e enquanto coletividade. Esta responsabilidade pela quebra dos paradigmas racistas é tão abrangente, que requer esforço e engajamento coletivos, ainda que impulsionados de baixo para cima; uma vez que de cima para baixo nada virá, a não ser que se produza mecanismos de reparação e espaços de contestação política, das quais o teatro não deve se isentar.

Além disso, abordar a contiguidade entre o teatro e as pautas dos movimentos negros de maneira extensiva significa reforçar que nós - negros e negras - podemos ocupar não só as periferias da cena, mas, sobretudo e inclusive, os lugares de protagonismo, que ainda não nos pertencem.

Transformamos em provocação, este “Mais perto de nós”, que discute a humanidade presente em todos, brancos, negros, indígenas e amarelos, sem nenhuma restrição: uma sociedade, assim como os processos artísticos, não se constrói por demandas e atitudes isoladas, e sim por meio da transformação da história comum a todos; um desejo de justiça, que é também um traço do humano. Nesse aspecto, os trabalhos de teatro negro aqui tratados reafirmam tanto a conexão entre pessoas quanto uma forte coesão entre palco e plateia. Este é também um teatro que religa a cena e a sociedade, ambos convocados em seu senso de justiça e em sua humanidade.

Pretendemos com este estudo enfocar um percurso em que o gesto de justiça encontrou contornos e expressão. Apresentamos outro olhar, outra forma de criação sobre as personagens femininas negras, buscando apontar como o dramaturgo Abdias do Nascimento repensou, num processo de conscientização política aplicado à arte teatral e por ela motivado, seu olhar sobre a personagem feminina e, podemos dizer, a mulher negra. Efigênia, que numa segunda versão merece um final tão heroico quanto o de Emanuel, refaz os laços entre a personagem negra masculina e a coletividade, representada pela assunção da nova companheira de luta.

Buscamos, além disso, demonstrar como o TEN foi marcado pela presença de mulheres negras fundamentais, ainda que seus papéis tenham sido minorizados pela historiografia oficial do teatro brasileiro, que costuma dar visibilidade maior aos homens do grupo. Isso comprova que vivemos numa sociedade racista e também sexista; sexismo do qual os homens negros não escapam e também reproduzem, em consonância com o comportamento dos homens brancos.

A escolha de análise das personagens femininas (Ifigênia, as Filhas de Santo e a Ialorixá) espelha o foco dado às passagens das mulheres negras pelo TEN, revelando verdadeiras protagonistas dos mundos: real e ficcional. De modo semelhante, observar o Movimento Negro Unificado com ênfase nas participações que lutaram pelo estabelecimento das questões das mulheres negras ali dentro, ecoa a perspectiva combativa presente nos movimentos negros em voga. Cabe lembrarmos que foi em decorrência da militância das mulheres negras, pioneiras, que passamos a ocupar maiores espaços políticos e a conquistamos a oportunidade de exigir melhores condições para nós, nas áreas da saúde, profissão, educação, afetividade entre outros, assim como no campo das artes da representação.

Ao optarmos por uma terceira obra tão distinta das primeiras (*Sortilégio*, em suas duas versões), foi-nos possível traçar um arco histórico, no qual vislumbramos o desenho de como a mulher negra passou a falar sobre si mesma, de modo a expressar suas questões mais íntimas, numa explosão gradual de dentro para fora, tanto no sentido de externar as emoções das mulheres negras a partir de suas vivências, quanto no movimento supra-individual, que vai da família para a coletividade, também centrífugo.

A obra de Débora Almeida, a última a ser analisada, se esmera em desconstruir estereótipos, formas prontas de representação da mulher negra. Assim se desvia da ideia de objeto, constituindo na cena não mais o corpo *hipersexualizado*, mas um corpo *hipersensibilizado*. O corpo que traz à tona as sensações das vivências mais dolorosas, mas que podem ser superadas, no ponto em que são entendidas como marcas da cultura escravagista e contrapostas pela força da ancestralidade, estratégia presente nas histórias de superação de uma família composta apenas por mulheres negras.

Contudo, ao mesmo tempo, *Sete Ventos* não se furta à crítica, quando demonstra (por meio da dramaturgia do “olho no olho”, na relação direta com o público) o racismo implícito nas relações cotidianas, em cenas que contêm fragmentos deste cotidiano vivido por todas e todos. A exposição da realidade dura vivida por uma família de mulheres provoca um confronto com os valores do público, que leva à reflexão.

Este trabalho disserta sobre mulheres negras que resistem não porque querem, mas por não terem outra opção. Ainda que seja a partir desta pequena mostra, intenta revelar outro olhar sobre seus corpos e suas representações no teatro brasileiro como uma tentativa de fazer cair por terra um olhar antigo; este olhar do passado escravocrata que se mantém em muitas visadas da branquitude. Contra o olhar passadista, que reverbera - como não poderia deixar de ser - no teatro branco de hoje, propomos uma maneira distinta de vislumbre, a qual desafia regras e que expõe nossas humanidades. Assim, conclamamos que a branquitude repense a si mesma e os seus privilégios. Principalmente, que reexamine o discurso proferido sobre nós, mulheres negras, pois nos recusamos a ser representadas na mesma chave da subalternidade.

Aqui, também registramos que seguimos produzindo teatro negro (assim como a arte negra em geral), e que isso é a prática do conhecimento negro gerando mais conhecimento negro. A despeito dos incontáveis entraves passamos a ocupar os espaços em todas as áreas e nos fortalecemos nas vozes das mulheres negras de todos os tempos. São vozes que conclamam respeito e equidade para cada uma de nós, transcendendo o passado, desde a ancestral mais antiga na África (mesmo que esta África tenha contornos míticos e inacessíveis), o presente (as nascidas enquanto escrevo estas linhas) e o futuro (as que ainda vão nascer). Acreditamos que neste trabalho foi-nos possível valorizar as, aquelas, vozes historicamente silenciadas, não só as vozes das personagens, como também das autoras, pensadoras, escritoras, ativistas e atrizes. Cremos na importância do lugar de fala de todas as mulheres negras que se definem junto a este trabalho.

Os exemplos elencados nesta dissertação de algumas das mulheres engajadas no teatro negro podem não ter resolvido muitos dos amplos dilemas aqui posicionados, tais como amplos: se a branquitude estaria disposta a abrir mão de seus privilégios, que até o momento insiste em mantê-los. Entretanto, tais embates demonstraram que podemos fazer um TEATRO que é *sobre nós, por nós, para nós e perto de nós*. As questões que permaneceram e permanecem em aberto - por exemplo, sobre o destino da coletividade atual, que torna a demonstrar pouco desejo de suplantar comportamentos e relações de privilégio - movem adiante a linguagem da cena negra, insuflada pela necessidade de descobrirmos juntos, em jogo, em luta e em diálogo, as melhores estratégias para uma mudança profunda.

Esta escrita é apenas uma pequena gota diante do oceano que os negros e as negras escravizados/as atravessaram. Os que morreram na viagem e na travessia dos anos e séculos; são meus ancestrais. Pensando o teatro como uma ferramenta que, frente à sociedade, é tão

diminuto quanto esta gota, mas que é capaz de propiciar a transformação das consciências e das estruturas racistas, classistas e sexistas ainda vigentes.

REFERÊNCIAS

ALMADA, Sandra. *Damas Negras: Chica, Lea, Ruth e Zezé Motta*. São Paulo: Editora Muad, 1995.

ALMEIDA, Débora. Entrevista com o dramaturgo. Festival Dramaturgias da Melanina Acentuada, 10 outubro 2015. 2015a. Disponível em: <https://melaninadigital.com/debora-almeida-rj/>. Acesso em: 25 mar. 2019.

ALMEIDA, Débora. *Sete Ventos*. Rio de Janeiro: Editora Autografia, 2015b.

ALMEIDA, Elaine. Sortilégio, mistério negro, de Abdias do Nascimento: o Teatro Experimental do Negro e a censura. In: COSTA, Cristina (Org.). *Leituras e releituras: Sete peças vetadas pela censura lidas e analisadas na atualidade*. São Paulo: Instituto Palavra Aberta, 2017, p.111-131.

ALMEIDA, Silvio. *O que é racismo estrutural?* São Paulo: Editora Letramento, 2018. (Coleção Feminismos Plurais).

SANTOS, Danielle Cristina Anatólio. *Corpo negro feminino: ressignificação em performances de mulheres negras*. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

ANUNCIAÇÃO, Aldri. *Festival Dramaturgias da Melanina Acentuada*. Escrevendo nossas Narrativas. Disponível em: <https://www.melaninaacentuada.com.br/oque>. Acesso em: 25 mar. 2019.

BAIROS, Luiza. Nossos Feminismos Revisitados. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, Ano 3, p. 458-463, Segundo Semestre, 1995.

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

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1989.

BRAGA, Amanda. *História da Beleza Negra no Brasil – Discursos, corpos e práticas*. São Carlos: EDUSFCAR, 2015.

CARDOSO, Claudia Pons. Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia Gonzalez. *Estudos Feministas*, Florianópolis, n. 22, v. 3, p. 965-986, setembro-dezembro/2014.

CAPULANAS, Cia de Arte Negra; SILVA, Salloma Salomão Jovino. (Org.). *Negras insurgências – Teatros e Dramaturgias Negras em São Paulo: Perspectivas históricas, teóricas e práticas*. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2018.

CARNEIRO, Sueli. *Escritos de uma vida*. Belo Horizonte: Editora Letramento, 2018.

_____. *Racismo, Sexismo e Desigualdade no Brasil*. São Paulo: Edições Selo Negro, 2011.

_____. A força das mães negras. *Le Monde Diplomatique*. [on-line]. Publicado em 8 nov. 2007. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/a-forca-das-maes-negras/>. Acesso em: 18 de Out. 2018.

_____. Escritos de uma vida. *Lançamento*. [Entrevista]. São Paulo, SESC: Pompeia, 4 dez.2018.

CASCAES, Laura Silvana Ribeiro. A música e a dança no teatro de revista carioca. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 86-103, jan.-jun. 2013.

COLLINS, Patricia Hill. *Black Feminist Thought – Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. Second Edition. New York and London: Routledge, 2000.

CORRÊA, Mariza. Sobre a Invenção da Mulata. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 6-7, p.35-50, 1996.

CRUZ, Pollyanna Reis da; GOMES, Mayra Rodrigues. Os Grilhões do Desejo: Censura e Realidade no Teatro Brasileiro da Década de 60. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 30., 29 de agosto a 2 de setembro de 2007, Santos. *Anais.... Santos, SP: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*, 2007. p. 1-13. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/r0334-1.pdf>. Acesso em: 28 jan. 2018.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexicon Editora Digital, 2007

CUSTÓDIO, Túlio Augusto Samuel. *Construindo o (auto)exílio: Trajetória de Abdias do Nascimento nos Estados Unidos, 1968-1981*. 2011. Dissertação (Mestrado em Sociologia) –

Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2011.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

_____. Atravessando o tempo e construindo o futuro da luta contra o racismo. *Conferência*. UFBA, Salvador, 25 jul 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=waCyuZZap9I>. Acesso em: 29 out. 2018.

DICIONÁRIO YORUBÁ-PORTUGUÊS. *Eré*. [on-line]. Disponível em: <http://umbanda-candomble.comunidades.net/dicionario-yoruba-portugues>. Acesso em: 31 mar. 2019.

DOMINGUES, Petrônio. A cor na ribalta. *Cienc. Cult.*, São Paulo. v. 63, n. 1, p. 52-55, Jan. 2011.

EWACI, Carol. Corporalidades negras além da cena: em busca da saúde física e mental das mulheres negras periféricas. N: CAPULANAS, Cia de Arte Negra; SILVA, Salloma Salomão Jovino. (Org.). *Negras insurgências – Teatros e Dramaturgias Negras em São Paulo: Perspectivas históricas, teóricas e práticas*. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2018. p. 79-88.

FIGUEIREDO, Angela. A marcha das Mulheres Negras conclama por um novo pacto civilizatório: descolobização das mentes, dos corpos, e dos espaços frente às novas faces da colonidade do poder. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO- TORRES, Nelson; GROSFUGUEL, Ramón (Orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. 1ª reimp. São Paulo: autêntica, 2018. p. 203-222.

FIGUEIREDO, Rosa Branca Almeida. *Ritual e poder: a visão revolucionária do teatro de Wole Soyinka*. 2008. Tese (Doutorado em Estudos Artísticos) – Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal. 2008.

FLORES, Elio Chaves. Cenas da Negritude: Africanidades e Dramaturgia Negra (1944-1966). In: ACIOLE, Vera Lúcia Costa; MONTENEGRO, Antônio Torres; GUIMARÃES NETO, Regina Beatriz (Orgs.). *História, Cultura e Trabalho: Questões da Contemporaneidade*. Recife: Editora Universitária UFPE, 2011. p. 299-321.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global Editora, 2003.

FUNARTE. Araci Cortes – Uma artista à frente do seu tempo que causou furor nos espetáculos de revista da Praça Tiradentes, como a mais importante entre todas as estrelas.

Rádio Cultural Brasil, [on-line]. Publicado em 14 fev. 2013. Disponível em: <http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/estudio-f/arquivo/araci-cortes-2>. Acesso em 19 abr. 2019.

GELEDÉS. *A Frente Negra Brasileira*. [on-line] 17 dez. 2017. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/frente-negra-brasileira-2/>. Acesso em: 02 nov. 2018.

_____. *Assim falou Luiza Bairros*. [on-line] 01 out. 2016. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/assim-falou-luiza-bairros/>. Acesso em: 03 nov. 2016.

_____. *Candomblé Ketu*. [on-line] 18 out. 2009. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/candomble-ketu/>. Acesso em 18 abr. 2019.

GILLIAM, Angela; GILLIAM, Onik'A. Negociando a subjetividade da mulata no Brasil. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, v.3, n.2, p. 525-543, Segundo Semestre 1995.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

GOES, Emanuele. Racismo científico, definindo humanidade de negras e negros. *Geledés* [on-line], São Paulo, 22 jul. 2016. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/racismo-cientifico- definindo-humanidade-de-negras-e-negros/>. Acesso em: 26 out. 2018.

GOMES, Nilma Lino. *O movimento negro educador – Saberes construídos nas lutas por emancipação*. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

GONZALES, Lélia. Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje* – ANPOCS. São Paulo, p. 223-244, 1984.

_____. Cultura, etnicidade e trabalho: efeitos linguísticos e políticos da exploração da mulher. In: VIII INTERNATIONAL CONGRESS OF THE LATIN AMERICAN STUDIES ASSOCIATION SPRING, 8, 5 a 7 abril de 1979, Pittsburgh, PA. *Caderno de resumos*. Pittsburgh, PA: American Studies Association Spring, 1979. p. 1-17.

_____.; HANSENBALG, Carlos. *Lugar de Negro*. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero LTDA, 1982.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Racismo e Antirracismo no Brasil*. 3ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2012.

HAMPATÉ BÂ. Amandou. A Tradição Viva. In: KI- ZERBO, J. *História Geral da África I - Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010. p. 167 -212.

HILL, Errol G.; HATCH, James V. *A History of African American Theatre*. [on-line]. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. Disponível em: http://assets.cambridge.org/97805216/24725/frontmatter/9780521624725_frontmatter.pdf. Acesso em: 20 jan. 2018.

HOFBAUER, Andreas. *Uma história do branqueamento ou o negro em questão*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

hooks, bell. Intelectuais negras. Tradução: Marcos Santarrita. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 3, n.2, p. 464-478, Segundo Semestre, 1995.

_____. Alisando o nosso cabelo. *Revista Gazeta de Cuba* – Unión de Escritores y Artista de Cuba, Janeiro-fevereiro de 2005. Tradução do Espanhol: Lia Maria dos Santos. Disponível em: coletivomarias.blogspot.com/.../alisando-o-nosso-cabelo.html. Acesso em: 19 jan. 2018.

_____. *Olhares negros – raça e representação*. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

_____. Feminismo é para todos. In: _____. *Criação da Consciência – uma constante mudança de coração*. Tradução Carol Correia. [on-line]. (Capítulo 2). Disponível em: <https://medium.com/qg-feminista/capitulo-2-de-feminismo-e-para-todos-por-bell-hooks-45719cb19ca6>. Acesso em: 18 abr. 2019.

HOUAISS. Dicionário da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Objetiva, 2009.

HOWARD, Philip S. S. The problem with blackface. *The Conversation*. [on-line] 11 jun. 2018. Disponível em: <http://theconversation.com/the-problem-with-blackface-97987>. Acesso em: 18 abr. 2019.

INSTALADO o “Conselho Nacional das Mulheres Negras”. *Jornal Quilombo*: vida, problemas e aspirações do negro, Rio de Janeiro, ano II, n. 9, p. 4-5, maio 1950. Disponível em: <http://ipeafro.org.br/acervo-digital/leituras/ten-publicacoes/jornal-quilombo-no09/>. Acesso em: 20 jan. 2018.

IPEAFRO. *Todos os filhos de Deus têm asas*. [on-line]. Disponível em: <http://ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/ten-atuacao-teatral/todos-os-filhos-de-deus-tem-asas/>. Acesso em: 23 set. 2018.

_____. *O Imperador Jones*. [on-line]. Disponível em: <http://ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/ten-atuacao-teatral/o-imperador-jones2/>. Acesso em: 23 set. 2018.

JABARDO, Mercedes (ed.). *Feminismos Negros Una Antología* – Sojourner Truth, Ida Wells, Patricia Hill Collins, Angela Davis, Carol Stack, HazelCarby, Pratibha Parmar, JayneIfekwunigwe, Magdalene Ang-Lygate. España: Traficantes de sueños, 2012.

JESUS, Angela Maria. *Ruth de Souza - Estrela Negra*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

JESUS, Cristiane Sobral Correa. *Teatro Negros e sua estéticas a cena teatral brasileira*. 2016. Dissertação (Mestrado em Arte) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

KILOMBA, Grada. The Mask. In: *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*. 2ª Edição Münster: Unrast Verlag, 2010.

LEITE, Fábio. *A questão ancestral – África Negra*. São Paulo: Editora Pallas Athena, 2008.

LIMA, Evani Tavares. *Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum*. 2010. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2010.

LOPES, Antônio Herculano. Vem cá, mulata!. *Tempo*, Niterói, v.13, n. 2, p. 80-100, 2009.

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

_____. Performance do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: Errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românticas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002. p. 69-92.

_____. Performance da oralitura: Corpo, lugar da memória. Língua e Literatura: Limites e Fronteiras. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras*, Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul, n. 26 p. 81-83, Junho. 2003.

MARÇAL, Débora. Como olhar os corpos negros na cena paulista contemporânea? In: CAPULANAS, Cia de Arte Negra; SILVA, Salloma Salomão Jovino. (Org.). *Negras insurgências – Teatros e Dramaturgias Negras em São Paulo: Perspectivas históricas, teóricas e práticas*. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2018. p. 89-96.

MARTINS, Renata. Marchamos porque sabemos que as transformações não virão como presentes. *Geledés*. [on-line]. 2015. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/marchamos-porque-sabemos-que-as-transformacoes-nao-virao-como-presentes/>. Acesso em: 6 maio 2019.

MBEMBE, Achile. *Crítica da Razão Negra*. 2ª Edição. Lisboa: Editora Antígona, 2017.

MENDES, Miriam Garcia. *A Personagem Negra no Teatro Brasileiro*. São Paulo: Editora Ática, 1979.

_____. *O Negro e o Teatro Brasileiro (entre 1889 e 1982)*. São Paulo: Editora Hucitec, 1993.

MOREIRA, Adilson. *O que é racismo recreativo?* (Coleção Feminismos Plurais). Belo Horizonte: Editora Letramento, 2018.

MOURA, Christian Fernando dos Santos Moura. *O Teatro Experimental do Negro – Estudo da personagem negra em duas peças encenadas (1947-1951)*. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, UNESP, São Paulo, 2008.

MUNANGA, Kabenguele. *Negritude – Usos e Sentidos*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

MURPHY, Brenda. *Theater in America*. [on-line] publicado em: set. 2017. Disponível em: <http://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-475>. Acesso em: 20 jan. 2018.

NARANJO, Julio Moracen. Representação versus Presentificação: Por uma antropologia da transculturação. In: CONGRESSO ABRACE, 6., São Paulo, 2010. *Anais*. São Paulo. Disponível em: portalabrace.org/vicongresso/etnocenologia/Julio%20Moracen.pdf. Acesso em: 20 jan. 2018.

NASCIMENTO, Abdias. *Dramas para Negros e Prólogo para Brancos – Antologia de Teatro Negro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961.

_____. *Teatro Experimental do Negro: testemunhos*. Rio de Janeiro: Editora GRD, 1966.

_____. *O Negro Revoltado*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1968.

_____. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. *Sortilégio II – Mistério Negro de Zumbi Redivivo*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979.

_____. *O quilombismo – Documentos de uma militância pan-africanista*. Petrópolis: Editora Vozes, 1980.

NASCIMENTO, Beatriz. *Quilombola e Intelectual – Possibilidade nos dias da Destruição*. Diáspora Africana: Editora Filhos da África. 2018.

NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). *Cultura em Movimento: Matrizes africanas e ativismo negro no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2008.

_____. *Abdias Nascimento: Grandes vultos que honraram o senado*. Brasília: Senado Federal, 2014.

_____. *Sortilégio da Cor: Identidade, raça e gênero no Brasil*. Selo Negro Edições: São Paulo, 2003.

NOGUEIRA, Isildinha Baptista. *Significações do Corpo Negro*. 1998. Tese (Doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano). Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1998.

NOSSO DEVER Cívico. *Jornal Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro*, Rio de Janeiro: ano II, n. 6, fev.1950.

OLIVEIRA, Laiana Lannes de. *Entre a miscigenação e a multirracialização: Brasileiros negros ou negros brasileiros? Os desafios do movimento negro brasileiro no período de valorização nacionalista (1930-1950) – A Frente Negra Brasileira e o Teatro Experimental do Negro*. 2008. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Niterói, 2008.

OLIVEIRA, Sulamita Maybel. *O Teatro Experimental do Negro em meio a militância e a intelectualidade: eventos programáticos realizados entre 1945 e 1950*. 2018. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2018.

Orí. Direção: GERBER, Raquel. Produção: Pedreira, Álvaro; Ganimedes, Beth; Santiago, Daniel; Fontes, Flávia; Elias, Paulo Souza; Chamlian, Regina; Azevedo, Robson. Roteiro: Maria Beatriz Nascimento. Elenco: Maria Beatriz Nascimento. Música: Naná Vasconcelos, Mathias Gohl. Edição: Renato Neiva Moreira. São Paulo: Angra Filmes Ltda.; Fundação do Cinema Brasileiro. Distribuidora: Angra Filmes, 1989. (91min).

PEREIRA, Roberto Wagner. *A formação do balé brasileiro e a crítica jornalística: Nacionalismo e Estilização*. 2002. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

PINHO, Patrícia de Santana. *Reinvenções da África na Bahia*. São Paulo: Editora Annablume, 2004.

RAMOS, Cleidiane. O MNU fez ressurgir a força de luta contra o racismo. *A Tarde*, [on-line], 20 nov. 2007. Disponível em: <https://atarde.uol.com.br/bahia/salvador/noticias/1267205-mnu-fez-ressurgir-forca-de-luta-contra-o-racismo>. Acesso em: 21 jan. 2018.

RATTS, Alex. *Eu sou atlântica: Sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____; RIOS, Flávia. *Lélia Gonzalez*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2010.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Editora Letramento, 2017. (Coleção Feminismos Plurais).

_____. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RIVAS, Maria Elise G. B. M. Nem Maria, nem Eva, apenas Pombagira! In: RIVAS NETO, Francisco (Org.). *Exu e Pombagira uma visão teológica*. São Paulo: Arché Editora, 2015. p. 77-90.

ROSA, Daniela Roberta Antônio. *Teatro experimental do negro: estratégia e ação*. 2007. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2007.

RUY, Carlos José. Brasil, anos de crise (1930-1945). *Revista Princípios*, Ed. 24, p. 76, 1992. Disponível em: <http://revistaprincipios.com.br/artigos/24/cat/1941/brasil-%E2%80%93-anos-de-crise-1930-1945-.html>. Acesso em: 20 jan. 2018.

PASSOS, Walter. *A maldição de Cam* – Mentiras para escravizar e explorar o povo preto. [on-line] 13 mar. 2008. Disponível em: <http://cnnbca.blogspot.com/2008/03/maldio-de-cam-mentiras-para-escravizar.html>. Acesso em: 16 ago. 2018.

SACRAMENTO, Octávio Sacramento; RIBEIRO, Fernando Bessa. Trópicos sensuais: a construção do Brasil como geografia desejada. *Bagoas*, Rio Grande do Norte, v.7, n. 10, p. 215-232, 2003.

SALES, Jonas de Lima. *negras em cena* – um processo cênico pedagógico em diálogos com a tradição e a contemporaneidade. 2015. Tese (Doutorado) – Universidade de Brasília, Instituto de Artes Programa de Pós-Graduação em Arte, Brasília, 2015

SALOMÃO, Salloma. Teatro Negro: seus valores filosóficos antigos, modernos e contemporâneos. In: CAPULANAS, Cia de Arte Negra; SILVA, Salloma Salomão Jovino. (Org.). *Negras insurgências* – Teatros e Dramaturgias Negras em São Paulo: Perspectivas históricas, teóricas e práticas. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2018. p. 97-128.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. *Corpo e Ancestralidade*: Uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. Salvador: EDUFBA, 2002.

_____. Corpo e Ancestralidade: Tradição e Criação nas Artes Cênicas. *Rebento*, São Paulo, n. 6, p. 99-113, maio 2017.

SANTOS, Juliana Elbein. *Os Nagô e a Morte* – Pàde, Ásèsè e o Culto Égun na Bahia – 11ª Edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

SANTOS, Joel Rufino. *A História do Negro no Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2014.

SANTOS, Danielle Cristina Anatólio. *Corpo Negro Feminino*: Ressignificação em Performances de Mulheres Negras. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado Do Rio De Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2018.

SANTOS, Thereza. *Malunga Thereza Santos*: A história de vida de uma guerreira. São Carlos: EDUSFACR, 2008.

SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina S.A, 2009.

SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”*: Raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. 2012. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SCHUMACHER, Schuma; VITAL BRASIL, Erico (Org.). *Mulheres negras do Brasil*. São Paulo: Editora SENAC Nacional, 2006.

_____.; CEVA, Antonia. *Mulheres no Poder*: Trajetórias na política a partir das lutas sufragistas do Brasil. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário* – Cor e Raça na sociabilidade brasileira. Editora Claro Enigma: São Paulo, 2012.

_____. *O Espetáculo das Raças* – Cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870 - 1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

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

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA JÚNIOR, Paulo Melgaço. *Mercedes Batista* – A criação da Identidade Negra na Dança. Ministério da Cultura: Rio de Janeiro, 2007.

SILVA, Ana Caroline; GUELEWAR, Welder (Org.). *Terça Afro*: Território de Afetos. Ciclo São Paulo: Contínuo Editorial, 2016.

SOBRAL, Cristiane. *A Dramaturgia Negra no Contexto do Ensino de Teatro no Brasil*. [online]. 25 fev. 2011. Disponível em: <https://cristianesobral.blogspot.com/2011/02/dramaturgia-negra-no-contexto-do-ensino.html>. Acesso em: 22 jan. 2018.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 1998.

_____. Sobre a identidade brasileira. *Revista Científica de Información y Comunicación*, Rio de Janeiro. n. 7, p. 321-330, 2010.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se Negro ou As Vicissitudes da Identidade do Negro Brasileiro em Ascensão Social*. Rio de Janeiro: Graal: 1993.

SOUZA, Claudete Alves da Silva. *A solidão da mulher negra – sua subjetividade e seu preterimento pelo homem negro na cidade de São Paulo*. 2008. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

STEPAN, Nancy Leys. Eugenia no Brasil, 1917-1940. In: HOCHMAN, Gilberto; ARMUS, Diego (Orgs). *Cuidar, controlar, curar: ensaios históricos sobre saúde e doença na América Latina e Caribe* [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2004. p. 330-391. (Coleção História e Saúde).

THEDORO, Helena. *Iansã – Rainha dos Ventos e das Tempestades*. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2013.

VERDÉLIO, Andreia. Com 726 mil presos, Brasil tem terceira maior população carcerária do mundo. *Agência Brasil, Geral* [on-line] 08 dez. 2017. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2017-12/populacao-carceraria-do-brasil-sobe-de-622202-para-726712-pessoas>. Acesso em: 03 nov. 2018.

VERAS, Aline Camacho de Andrade Veras. A Escravidão no Brasil e Formas de Resistência Negra. *Encontros*, Rio de Janeiro, Ano 13, n. 25, p. 83- 93, 2º semestre, 2015.

VINHAS, Wagner. *Lugar de negros: a contribuição do pensamento de Beatriz Nascimento para a compreensão das territorialidades corporais*. In: CONGRESSO LUSO AFRO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS – Diversidade e (Des)igualdades, 11., Salvador, 7 a 10 ago. 2011. *Anais...* Salvador: Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador/BA. 2011

XAVIER, Giovana; FARIAS, Juliana Barreto; GOMES, Flávio (Orgs.). *Mulheres negras no Brasil escravista e do pós-emancipação*. São Paulo: Editora Selo Negro, 2012.

WASELFISZ, Julio Jacobo. *Mapa da Violência 2015 - Homicídio de Mulheres no Brasil*. Brasília: Flasco Brasil, 2015.

WERNEK, Jurema; MENDONÇA, Maisa; WHITE, Evelyn C. (Orgs). *O Livro da Saúde das Mulheres Negras – Nossos Passos Vêm de Longe*. Rio de Janeiro: Pallas e Criola, 2006.