

Não esqueça

Pelos
Pelos

"Mestre Casa Sege
debates teatro

Feder Maria Martins

"A cena em Sombras"

Ed. Perspectiva, 1999

São Paulo

T
M 386i
C

SUMÁRIO

Agradecimentos
Prefácio - *Laura Cavalcante Padilha*
Desçjamos ainda ao Falar do que Amamos

PARTE I:

EFEITOS DE LINGUAGEM

- 1. O Negro na Cena Imaginária do Branco
 - 1.1. *As Corinas da Palavra*
 - 1.2. *O Cenário do Invisível*
- 2. Negro que Te Quero Negro
 - 2.1. *O Amverso da Miscara*
 - 2.2. *As Bordas do Palco*
 - 2.3. *Uma Gravura do Negro*

PARTE II:
UMA COREOGRAFIA DA DIFERENÇA

1. Ipadê, Ato de Encontro	89
1.1. <i>Quizomba</i>	91
1.2. <i>Ato Ritual</i>	102
2. Negro e Branco na Coreografia do Descejo	136
2.1. <i>A Cena do Imaginário</i>	143
2.2. <i>Sombras de Imagens</i>	147
Caliban, Corpo de Exu	188
BIBLIOGRAFIA	197
	207

AGRADECIMENT

Em 1991, este texto foi apresentado à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, para obtenção do grau de Doutor em Letras, na área de Literaturas Comparadas. No percurso de sua elaboração, variadas vozes dialogaram com as minhas falas, no exercício prazeroso e escuta e da réplica, ressoando na respiração da minha própria sintaxe. A todas essas vozes que contracenam, pois, no meu texto, um termo agradecimento.

Em especial: à Prof^ª Ana Lúcia Almeida Gazolla, coordenadora da Universidade Federal de Minas Gerais, minha orientadora durante o curso de doutorado, amiga querida que, com seu saber e magia, alambrou essa escritura; à Prof^ª Margaret Wilkerson que dirigiu, com apego, as pesquisas que realizei sobre o teatro afro-americano, na Universidade da Califórnia em Berkeley; à Prof^ª Sandra Richards que tem enriquecido minhas reflexões sobre o tema desse trabalho e que me encanta com sua amizade; às Prof^ªs Maria Lúcia Brandão Frei-

nidos por uma temática racial. O que seduz minha atenção está inscrito, fundamentalmente, na rede de relações semióticas que se pode abstrair desses textos, na medida em que instituem uma diferença urdida pela sua formação e formulação discursivas.

2.2. *As Bordas do Palco*

O termo Teatro Negro, agora evocado *stricto sensu*, não define, pois, uma cor, uma substância, mas uma teia de relações. Nessa expressão, o negro - a negrura - não é pensado como um *topos* detentor de um sentido metafísico ou ontológico, não é uma fronteira, mas uma noção figurativa. Afinal, como alerta Gates, a negrura (*blackness*) "não é um objeto material, um absoluto, ou um evento, mas um *tropo*; ela não tem uma 'essência' como tal, mas é antes definida pela rede de relações" que a instauram esteticamente²⁰. Ela torna-se, então, um conceito semiótico. O estudo do Teatro Negro impõe, assim, a familiarização da crítica com a natureza das formas de expressão e com o feixe de relações semióticas e, portanto, discursivas da cultura negra, fomentadoras que são da particularidade estética e expressiva desse teatro. Na articulação das metáforas e estratégias figurativas da tradição teatral negra com o universo teórico com o qual já estamos familiarizados, podemos prolongar o diálogo que essa cultura intrinsecamente opera, sem nos deixar capturar pelas noções etnocêntricas de uma universalidade que, muitas vezes, discrimina, sem conseguir discernir. Afinal, como ainda adverte Gates, "à noite todos os gatos são pardos, mas não para os outros gatos"²¹.

Assim pensando, com o olhar do gato que não confunde a noite com sua escuridão, pretendo me deter nos efeitos de diferença de uma dramaturgia que, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, procura erigir-se como traço de uma fala distintiva, assinalando, nos seus signos constitutivos, os

20. Gates, *Figures in Black*, p. 40.

21. *Idem*, p. 41.



de Souza em *O Moleque Sonhador*, segundo aniversário do TEN. Rio de Janeiro, 1990 (Arquivo Ruth de Souza - Coleção IBAC).

Fumar
Gustavo de Souza

tam fronteiras rígidas, nem se esgotam em si mesmas. Dai o porquê de a discussão teórica sobre a natureza dos signos de reconhecimento, que fundam a singularidade do Teatro Negro, continuar instigando a crítica, que não se conforma com uma generalização simplificadorá, que realce ou suprima as diferenças como traços puros, em nome de uma universalidade, que, muitas vezes, se torna sinônimo de etnocentrismo.

A análise desse teatro reserva, de imediato, a constatação de que sua distinção não se prende, obrigatoriamente, à cor, ao fenótipo ou à etnia do dramaturgo, ator ou diretor, como marcas externas, mas que se assenta nessa cor, nesse fenótipo, nessa etnia, além de considerar a experiência, a memória cultural e histórica e o lugar social desse sujeito, erigidos esses elementos como signos que se projetam e se articulam no discurso que os representa e os faz representarem-se simbólica e figurativamente. Em um artigo de 1979, Errol Hill já levantava algumas dessas questões, ao destacar a importância de críticos e dramaturgos buscarem a especificidade do Teatro Negro nos elementos estilísticos que o informam. Retomando a célebre definição de Dubois (cf. Dubois, p. 71), Hill, apesar de ainda considerá-la historicamente salutar, não mais acreditava que "escrever peças sobre o povo negro, tê-las representadas por atores negros, para uma platéia negra, numa comunidade negra" garantia, necessariamente, "a existência estilística de um teatro negro". Para tanto, afirma ainda, os que produzem esse teatro deveriam buscar "uma imersão espiritual e intelectual em formas autênticas de expressão negra"⁴⁰. A reflexão de Hill sugere a possibilidade de um percurso teórico mais amplo que o esboçado por Dubois e, mesmo, por críticos contemporâneos⁴¹, dirigindo a atenção para a construção do texto teatral.

40. Hill, "Black Black Theatre in Form and Style", p. 29 (TM).

41. Gagneve Fabre utiliza o termo *Teatro Negro* para se referir à "produção teatral dos negros que serve como um instrumento de investigação da identidade étnica". Segundo, ainda, a autora, por ser étnico, "esse teatro nasce do conflito histórico". Fabre, *Dramáticas, Masks and Metaphor*, p. 1 (TM).

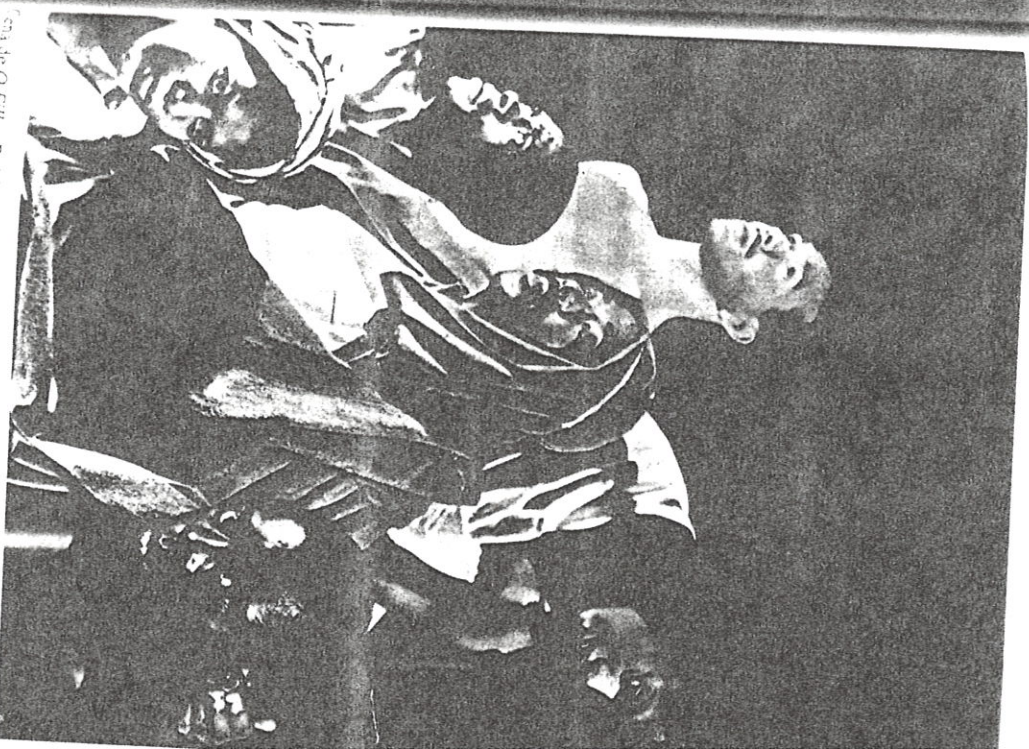


Fig. 1. Cena de *O Filho Pródigo*, com Ronney da Silva, Ruth de Souza, Abdias do Nascimento, José Maria Monteiro, Aginaldo Camargo, Marina Gonçalves. Teatro Ginástico, Rio de Janeiro, 1947 (Coleção IBAC).

Na função de antítese, Jasão representa um perfil do sistema dominante que seduz e retece o outro. Metonímia da brancura, modelo de etnocentrismo na dicotomia da peça, ele tenta moldar o outro, o diferente, à sua imagem e semelhança. Medea é, para ele, uma extensão de seu olhar e desejo, um eco das leis, normas e padrões que ele institui como verdade. Ela é, apenas e simplesmente, um objeto de prazer e reprodução, um corpo enunciado e erotizado pelo homem/senhor, signo do poder masculino. A relação marginal dos dois representa a exploração absoluta da mulher escrava pelo homem branco, cuja união, raríssimas vezes, ultrapassou o nível da clandestinidade. Nesse contexto, os filhos do casal são uma imagem especular do pai - são brancos e louros - e uma extensão da prisão cultural e racial de Medea, pois reproduzem, na cor, o seu próprio desejo especular de ser branca - "vão branca como a espuma do mar..." -, distanciando-se ainda mais dos índices da negrura.

O desejo de Medea de acomodar-se ao perfil traçado por Jasão abafa sua percepção do índice de realidade que a cerca e enclausura. Ela torna-se incapaz de decodificar os signos que revelam sua condição semi-servil, sua posição de uma outra indescritível, de um corpo-objeto já abandonado pelo amante. O coro de vendedores e o de enamorados entoam cantigas alegres, comemorando o anunciado casamento de Jasão com Creusa, filha de Creonte, um rico latifundiário. Medea capta os sinais festivos, mas não consegue decifrar o significado barrado pelo seu desejo e mascaramento. O sentido dos cantos e da dança é-lhe revelado por Eggeu, que, ironicamente, interpreta, para a ex-sacerdotisa, os signos que evocam o casamento próximo. O reconhecimento abrupto de sua real situação provoca o seu abatimento, antecedendo a reviravolta no seu comportamento e na sua ação subsequentes. Creonte, ao expulsá-la de suas terras, acentua o drama da protagonista, estimulando a reação e a ira que desencadeiam, de modo trágico, as peripécias do enredo.

Reconhecimento, ira e reviravolta são, ao mesmo tempo, causa e efeito da auto-análise de Medea e de sua consequente metamorfose. Ofendida em seu orgulho e paixão, ela cons-



Membros do TEN e convidados por ocasião do coquetel oferecido a Arturo Córdoba. Vê-se entre outros: Grande Otelo, Neuza Paladino, Haroldo Costa, Osório Borba, Solano Trindade, Orlando Guy, Luís Tito, Bruno Giorgi, Marina Gonçalves, Noêmia Santos, Dina e Fausta Conceição (Acervo Ruth de Souza - Coleção IBAC).

alegria e da calarse não se esgota, necessariamente, em si mesma nem se desassocia de outras possibilidades de posicionamento. Ela existe como uma possível via de passagem e uma potência, no universo que as peças dramatizam.

1.2. *Ato Rimal*

Nas peças aqui estudadas, o texto ritual, advenha ele de uma matriz religiosa ou profana, é utilizado como um modelo básico, um pré-texto organizador de sentido. Considerando *Sortilégio*, *Além do Rio* e *Slaveship* como "objetos representados ou a representar, como signo-teatral, palavra profetizada"⁵⁰, pode-se inferir uma série de significantes que produzem uma imagem cênica e um discurso dramático singulares, em muito similar ao teatro ritual-africano, entre eles: a concepção espaço-temporal; a caracterização plástica do cenário; a composição gestual, de movimento e ritmo; a coreografia de tons cadenciados; o jogo de luzes e sombras na construção de uma atmosfera propícia ao envolvimento psicológico e sensorial da personagem e do público; a utilização ostensiva de signos olfativos, táteis, sonoros e visuais, além do englobamento da plateia numa totalidade participativa e pulsional.

Em *Sortilégio* e *Além do Rio*, os pontos sagrados, as vozes dos coros e a linguagem dos instrumentos de percussão repetem o padrão de invocação e resposta próprio do código ritual; a manipulação da iluminação do cenário produz uma atmosfera oracular inimista, propiciando a metamorfose das personagens; a dança, os gestos e o movimento rítmico trazem uma coreografia de expressão ritual; o uso, figurado ou literal, de totens e máscaras, de função sagrada ou mágica, e as oferendas sugerem a ligação entre o humano e o divino e uma totalidade cósmica, na qual todos os signos funcionam como símbolos de mediação, que desempenham papéis e funções significativas. Essa polivalência signica,

50. Expressão utilizada por Houranfier, *op. cit.*, p. 16.



Albert Camus entre Ruth de Souza e Abdias do Nascimento quando da apresentação de *Caligula*. Teatro Ginástico, Rio de Janeiro, 1949 (Acervo Ruth de Souza - Coleção IBAC)

americana, sem qualquer intervalo temporal. Dessa forma, esse casal síntese do mito moderno recria uma situação paradigmática, tornando a peça "uma demoníaca paródia do mito edênico"²⁵. Apesar dos avanços tecnológicos, representados pelo metrô, as relações raciais na América do Norte congelam-se, no contexto da peça, como se repetissem, diacrônica e perenemente, uma situação conflitante que conduz, inevitavelmente, à morte.

O mundo que Baraka produz no palco reflete um espaço de tensões insuperáveis e intrasponíveis entre duas raças, que representam, no texto, dois modos diversos de pensar e agir, duas posições e lugares distintos e não-cambíveis - a do dominador e a do dominado. A peça, como afirma Helene Keyssar, "presume nossas diferenças e as confronta". Seus recursos estratégicos essenciais "afetam não o que os espectadores brancos e negros compartilham como seres humanos", mas o que os separa "como americanos brancos e negros"²⁶. Explorando as dualidades tradicionais em torno dos signos negro e branco, em uma oposição binária, o dramaturgo, em *Dutchman*, inverte os referentes e amplia essa dicotomia de tal modo que exclui qualquer possibilidade de comunicação e harmonização entre as duas raças ali representadas, enquanto persistirem os elementos íntimos e extremos que definem as personagens, sua posição e visão de mundo.

Desde o início, o confronto semântico entre os protagonistas se delineia, no olhar mesmo que se cruza através da janela do metrô, um olhar/vitrine, de duplo significado e conotação diversa para ambos. Lula interpreta o olhar de Clay como o convite de um amante em potencial, um verso sexual que a cobiça pela janela do metrô, expondo-se e atraindo-a. Clay nega tê-la encarado e diz que seu olhar fora abstrato, casual, sem conotação precisa. Lula insiste em rotulá-lo como sedutor. Entretanto, desde sua entrada no vagão, é ela quem se insinua para o rapaz, revelando-se,



Aranda com Ruih de Souza e Abdias do Nascimento. Teatro Ginástico, Rio de Janeiro, 1948 (Coleção IBAC).

25. Beniston, *op. cit.*, p. 157.

26. Keyssar, *The Curtain and the Veil*, p. 150 (TN).