

A FALA IDENTITÁRIA: TEATRO AFRO-BRASILEIRO HOJE

*Moema Parente Augel**

A expressão “teatro negro” será aqui utilizada da mesma forma que se fala de “poesia negra”, “literatura negra”, isto é, para designar o teatro no qual a presença de personagens negros, afro-brasileiros, se registra de modo marcante. Entende-se como pertencentes ao “teatro negro” ou “teatro afro-brasileiro” peças em que o negro brasileiro aparece como elemento central, com toda a sua específica bagagem histórica, psicológica e social. Seus autores utilizam essa presença em cena para aí concentrarem a pulsão dramática indispensável ao teatro. Para uma melhor compreensão do assunto, consideramos necessário inseri-lo no contexto histórico e social que o originou.

Hoje em dia não é mais possível ignorar a existência no Brasil da “poesia negra” e da “prosa negra”. Escritores como Solano Trindade e Lino Guedes, Oswaldo de Camargo e Oliveira Silveira, Cuti, Paulo Collina, Éle Semog, Miriam Alves, Geni Guimarães, Conceição Evaristo e muitos outros, todos eles declaradamente escritores negros, não podem mais ser silenciados e fazem parte definitivamente do cenário da literatura nacional.¹

* Universität Bielefeld

¹ Sobre o assunto, cf., entre outros, Zilá Bernd, *Negritude e Literatura na América Latina*, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1987; idem, *Introdução à literatura negra*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1988. Cf. ainda: Oswaldo de Camargo, *A presença do negro na literatura brasileira*, São Paulo, Secretaria do Estado da Cultura, Imprensa Oficial do Estado, 1987. Bastante conhecidas são as pesquisas de Raymond Sayers, *O negro na literatura brasileira*, Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1965 (ed. original em inglês 1956);

O conceito teatro negro é muito pouco usado na historiografia literária estabelecida. Mesmo nas grandes e muito bem documentadas obras básicas sobre o teatro brasileiro, como as de Sábato Magaldi, J. Galante de Sousa ou Décio de Almeida Prado ou nas conhecidas histórias da literatura brasileira (p. ex. Afrânio Coutinho, 1986), nada pude encontrar sobre o assunto. O próprio conceito teatro negro ou afro-brasileiro parece desconhecido, a não ser pelo pequeno círculo de interessados e quase não existem análises ou estudos sobre esse tema.²

O papel do negro no teatro brasileiro

Referindo-se ao silêncio imposto à personagem negra ao longo da história do teatro (branco) brasileiro, Flora Sussekind lembra a peça *O Crédito*, de José de Alencar, representada em 1857, e registra a mudez das personagens escravas, que nem mesmo articulam breves respostas, limitando-se a uma movimentação silenciosa no sentido da execução da ordem recebida.³

Entretanto, segundo o testemunho dos cronistas da época, ainda no século XVIII a maioria dos componentes dos elencos das casas de espetáculo da então colônia portuguesa era constituída por negros, escravos na sua maioria, e praticamente não existiam artistas do sexo feminino. De acordo com testemunhos de viajantes estrangeiros, houve

Gregory Rabassa, *O negro na ficção brasileira. Meio século de história literária*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1965; David Brookshaw, *Raça e cor na literatura brasileira*, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1983 e Heloísa Toller Gomes, *O negro e o romantismo brasileiro*, São Paulo, Atual, 1988.

² Como exceções que confirmam a regra, podem ser citados dois artigos importantes: o de Haroldo Costa, "O negro no teatro e na TV", *Estudos Afro-Asiáticos*, 15, (1988), p.76-83 e o de Leda Maria Martins, "Identidade e ruptura no teatro negro", *Estudos Afro-Asiáticos*, 16, (1989), pp.112-117. Da mesma autora, cf., sobretudo, sua tese de doutorado *A cena em sombras*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1995. Ali se podem ler agudas reflexões sobre o negro como signo dramático, comparando a autora o teatro negro brasileiro com o americano. Sobre o tratamento do negro na literatura brasileira, os únicos estudos anteriores temáticos mais alentados de que tenho informação são as análises de Miriam Garcia Mendes, *A personagem negra no teatro brasileiro*, São Paulo, Ática, 1982 e *O negro e o teatro brasileiro (entre 1889 e 1982)*, São Paulo, Hucitec; Brasília, Fundação Cultural Palmares, 1993. Cf. ainda Teófilo de Queiroz Júnior, *Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira*, São Paulo, Ática, 1982.

³ Flora Sussekind, *O Negro como arlequim. Teatro & discriminação*, Rio de Janeiro, Achiamé/Socii, 1982.

no século XVIII um grande florescimento de casas de espetáculos em toda a colônia, conhecidas como Casas de Ópera. Havia, por exemplo, uma companhia de mulatos na Casa da Ópera do Rio de Janeiro e mesmo em Cuiabá registra-se, em 1790, a apresentação de uma comédia, *Tamerlão na Pérsia*, representada apenas por crioulos. Atores brancos apareciam “só raramente em papéis de personagens estrangeiras”, comenta o naturalista Von Martius, quando esteve em 1818 no Teatro São João, na Bahia. O grande número dessas casas de espetáculo faz supor que a elite urbana colonial as freqüentava com gosto, havendo, portanto um público mais ou menos regular da população branca. Entretanto, apenas os negros e as prostitutas serviam de atores, os brancos não ousando participar, uma vez que os portugueses menosprezavam profundamente a carreira de artista.⁴

Segundo análise de Miriam Garcia Mendes, fez-se uso da personagem negra, na dramaturgia brasileira do século XIX, de duas formas bem definidas: nas comédias, como elemento característico da sociedade da época; ou nos dramas, como personagem representativa, às vezes simbólica, de um problema social, o cativo.⁵ Depois da abolição, o interesse dos autores pelo tema decaiu e só com o renascimento da comédia de costumes, a partir de 1916, as personagens negras reapareceram através dos estereótipos mais conhecidos: o mentiroso ou irresponsável (como já em *O demônio familiar*) e a vítima da brutalidade do sistema escravocrata (como em *Mãe*, ambas de José de Alencar).

Denunciando intencionalmente os males da escravidão e com isso pretendendo intervir no processo de sensibilização em favor da causa abolicionista, o papel político desse teatro, muitas vezes em detrimento mesmo da sua qualidade estética, era patente. Trata-se, contudo, sempre de um teatro de brancos e a imagem do negro por ele apresentada não só é estereotipada, como muitas vezes fere frontalmente a dignidade do afro-brasileiro e a sua “consciência étnica”.⁶

⁴ Cf. Costa, “O negro no teatro e na TV”, pp. 76 e ss.; Mendes, *O negro e o teatro brasileiro*, p. 48.

⁵ Mendes, *A personagem negra*, pp. 198 e ss.

⁶ Roger Bastide, “Sociologie du Théâtre Brésilien”, *Ciência e Cultura*, 26, (junho, 1974), p. 556.

Longo tempo decorreu até que o teatro abandonasse aqueles estereótipos caricaturais e restituísse ao afro-brasileiro a dignidade tanto tempo negada. Dias Gomes, celebrado dramaturgo contemporâneo brasileiro, escreveu na juventude, na década de 40, uma peça com o título *João Ninguém*, onde tematizava o problema racial, tendo como personagem principal um médico negro. A peça foi encenada em São Paulo e o autor, num depoimento, relembra o episódio: o negro foi representado por um branco, o preconceito racial foi transformado em preconceito de classe e a peça foi simplesmente modificada pelo diretor que, convencido que o público não aceitaria a idéia original, resolveu substituir o médico negro por um médico branco, mas pobre, filho de uma lavadeira!⁷

Roger Bastide chama a atenção para o papel do teatro folclórico ou popular no Brasil: aquele que foi criado pelos brancos metropolitanos para, com ele, apoiarem o controle das populações dominadas. O negro não aparece aí senão como constituindo um elemento da população, cujo lugar é claramente posicionado e delimitado e não como um elemento criador de cultura com vida própria ou um caráter definido. Um exemplo bastante significativo é o folguedo popular tendo como centro o combate entre os cristãos e os mouros. Dança folclórica já conhecida na Península Ibérica, foi levada para o Novo Mundo pelos colonizadores. Pelas suas características físicas, evidentemente os escravos ou depois os afro-brasileiros seus descendentes, estavam destinados a interpretar o papel dos mouros. Assumindo a função de atores, esses negros eram duplamente valorizados: face aos outros e face a eles mesmos, uma vez que estavam sendo postos no mesmo pé de igualdade ao contracenarem com os seus senhores; além disso, combatiam em defesa da honra das suas “tribos”, exatamente como o homem branco defendia a sua civilização cristã, ocidental. A luta entre os mouros e os cristãos, porém, repete a eterna assimetria: os primeiros batem-se a pé, enquanto que os senhores estão a cavalo, numa evidente superioridade. O conflito manifesto, no dizer de Roger Bastide, isto é, o confronto entre dois clans inimigos, não é mais do que o reflexo de um outro conflito, oculto, que nasce justamente dessa assimetria das relações advindas

⁷ Dias Gomes, *Depoimentos V*, Rio de Janeiro, Ministério de Educação, 1981, p. 35.

com a escravidão, fazendo os negros enfrentarem o branco de baixo para cima, em redor de um cavalo, este mesmo por si só um símbolo da nobreza. Todo o enredo é fixado de antemão, escrito pelo branco, com papéis e posições bem definidas e rígidas. O modelo ideal que tinha sido aplicado na Península Ibérica previa a integração dos mouros na sociedade global, sob a condição que eles se fizessem cristãos e aceitassem a condição de dependência que lhes era imposta. A função essencial do jogo teatral transposto de Portugal para o Brasil seria persuadir o negro que não estava excluído da sociedade dos brancos, que lhe era reservado um lugar na sociedade, sob condição que ele se “desafricanizasse”, para assimilar os valores do Ocidente e que, além disso, aceitasse a situação de subordinação que lhe era apontada nessa mesma sociedade. O negro estaria “perdoado” de ser negro na medida em que se tornasse um negro de alma branca e sua dependência seria o preço a pagar para merecer condescendentemente a afeição do cristão, o que é a definição mesma do paternalismo.⁸

É claro que com o decorrer dos tempos, os afro-brasileiros não podiam aceitar tal distribuição de papéis. Atentos e pretendendo intervir sempre e em todo lugar em que a discriminação se faz sentir de modo mais gritante, escritores afro-brasileiros também enveredaram no campo da dramaturgia. “Não nos satisfaz a posição de figurantes com uma ou outra fala. Queremos protagonizar os nossos sentimentos”, declarou Haroldo Costa, conhecido intelectual negro brasileiro.⁹

O Teatro Experimental do Negro.

Muito contribuiu para uma nova visão do negro na dramaturgia brasileira a fundação do Teatro Experimental do Negro (TEN), em 1944, por Abdias do Nascimento, a partir do qual o talento e a capacidade dos afro-brasileiros de fazer teatro ficaram, também aqui nesse campo, comprovados.

Conforme o testemunho de Abdias do Nascimento, a idéia de criar um teatro especificamente para negros surgiu-lhe quando assistiu

⁸ Bastide, “Sociologie du Théâtre Brésilien”, pp. 553, 554.

⁹ Costa, “O negro no teatro e na TV”, p. 83.

em Lima, no Peru, a peça teatral *O imperador Jones*, de O’Neil, em que o papel-título era desempenhado por um ator argentino, pintado de preto. Tal prática era, aliás, muito corrente, inclusive no teatro lírico brasileiro, constatando-se uma completa ausência de afro-brasileiros em papéis de algum destaque.¹⁰

O Teatro Experimental do Negro, aberto primeiramente no Rio de Janeiro, funcionou também intensamente em São Paulo por cerca de vinte anos. Teve como meta principal o resgate do legado cultural africano no Brasil através do teatro. Segundo as suas próprias palavras, seu fundador pretendia com isso “organizar um tipo de ação que a um tempo tivesse significação cultural, valor artístico e função social”.¹¹

O trabalho empreendido pelo TEN, desde a sua fundação, ultrapassou de longe os meros limites do palco. Tratava-se de uma concepção globalizante e profundamente política, com o intuito específico de contribuir de todas as formas possíveis para a denúncia da segregação racial no país e, sobretudo, para dar aos negros brasileiros, em especial os das camadas mais baixas, oportunidades que até então lhes eram negadas. Visando a valorização do negro de uma forma coletiva e não tendo por meta promoções individuais, o campo de ação do TEN era muito amplo e diversificado.

Para levar a efeito a criação de um teatro feito por negros e para atores negros, Abdias do Nascimento, depois de proceder a um recrutamento de interessados, dentre os quais contavam empregadas domésticas, motoristas de táxi, habitantes de favelas sem profissões definidas, pequenos funcionários públicos, gente humilde e em grande parte analfabeta, organizou num segundo passo a formação do elenco, formação que ia desde aulas de alfabetização até debates, aulas práticas de atuação em cena, etc. O palco era um instrumento, uma estratégia através

¹⁰ Das muitas publicações de Abdias do Nascimento, incansável batalhador em defesa dos afrodescendentes, destacamos sobretudo as seguintes: *Dramas para negros e prólogo para brancos. Antologia de teatro negro brasileiro*, Rio de Janeiro, Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961; *O negro revoltado*, Rio de Janeiro, Ed. GRD, 1968; “Teatro negro no Brasil, uma experiência socio-racial”, *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial 2, (1968); “Uma informação sobre o Teatro Experimental do Negro”, in Emanuel Araújo (org.), *A Mão Afro-Brasileira* (São Paulo, Tenenge, 1988), pp. 357-361.

¹¹ Nascimento, “Teatro negro no Brasil”, p. 37.

da qual a equipe dirigente do TEN, sob a orientação de Ironides Rodrigues, atuante intelectual afro-brasileiro, procurava conscientizar, politizar e incentivar a auto-identificação dos futuros atores, ao mesmo tempo que visava a reabilitação e a valorização da herança cultural africana.

A idéia da criação de um teatro de expressão afro-brasileira abrangia, além do que já foi dito acima, não só a formação de atores, atrizes e diretores negros como também visava a fornecer ambiente para a criação de uma literatura dramática essencialmente de inspiração afro-brasileira e através da qual o homem e a mulher negros pudessem ultrapassar o nível dos estereótipos ditados pelo eurocentrismo branco: mães pretas, dedicadas ao sinhozinho ou à sinhazinha do sobrado, pais-joões, alquebrados pelo trabalho da lavoura, moleques joviais e astuciosos, mulatas luxuriantes e tentadoras, todos apresentados como domesticados, amoldados segundo o gosto e a visão da Casa Grande. A idéia de Abdias do Nascimento era criar um teatro onde os negros seriam protagonistas da sua própria história, incorporariam seus próprios heróis negros e rebeldes e recriariam no palco o drama cotidiano do afro-brasileiro do século XX, marcado pelo trauma e pela pecha da escravidão. Era preciso ultrapassar esse tipo de teatro, onde o afro-brasileiro só desempenhava papéis de cunho inferior ou até pejorativo, sendo-lhe rejeitado qualquer papel que não condissesse com aqueles estereótipos consagrados de subalternidade e mesmo inferioridade.

Pretendia-se, pois, combater com tais iniciativas a discriminação do afro-brasileiro nos palcos. A primeira experiência do grupo foi a atuação da peça *Palmares*, em colaboração com o Teatro do Estudante.¹² Além de *O Imperador Jones*, a peça de estréia, o TEN encenou ainda outras peças de Eugene O'Neil e de Camus, dada a quase completa ausência de peças brasileiras modernas em que o negro figurasse como personagem principal. A partir daí, o TEN procurou criar uma dramaturgia específica, incentivando autores brancos e afro-brasileiros a escreverem com essa intenção.

O caráter político de todo esse trabalho cultural era incontestável e o grupo dirigente não poupava esforços. Foi fundado um jornal do TEN,

¹² Mendes, *O negro e o teatro brasileiro*, p. 49.

com o título de *Quilombo*, organizaram a Conferência Nacional do Negro (1949), idealizaram e levaram a efeito o I Congresso do Negro Brasileiro, em 1950, para fazer face aos diversos congressos afro-brasileiros dirigidos por intelectuais brancos que, talvez até bem intencionalmente, se julgavam no direito de falar e pensar em nome dos afro-brasileiros. No Rio de Janeiro, o TEN organizou, em 1955, uma Semana de Estudos Negros, no mesmo ano um Concurso de Belas Artes sob o tema do Cristo Negro, que causou enorme polêmica e inquietude nos meios intelectuais e religiosos locais. Em 1964 e em 1968, o TEN ofereceu cursos de Introdução ao Teatro Negro e às Artes Negras, com centenas de participantes. Com a ditadura militar no poder, depois do 31 de março de 1964, os trabalhos do Teatro Experimental do Negro sofreram progressivas dificuldades, vindo a cessarem com o exílio voluntário do seu criador, que se retirou para os Estados Unidos, devido à pressão que lhe era feita.

O Teatro Folclórico Brasileiro e o Teatro Popular Brasileiro

O ambicioso espectro de atividades do Teatro Experimental do Negro e o caráter talvez intelectualizado demais de suas apresentações despertaram o desejo, por parte de alguns, de se criar algo mais perto do gosto e do interesse populares. Surgindo a partir de uma dissidência com o TEN, *O Teatro Folclórico Brasileiro* nasceu em 1949, primeiramente com o nome de Grupo dos Novos, sob a direção de Haroldo Costa e Solano Trindade. O grupo não tinha objetivos comerciais e era constituído por pequenos operários, empregadas domésticas, comerciários. Descontentes com a falta de autenticidade dos espetáculos com apresentações do folclore afro-brasileiro, de suas danças e outras manifestações culturais, exploradas como produções exóticas e desvinculadas do seu contexto histórico e social, seus iniciadores pretendiam a criação de um grupo que tivesse como escopo a defesa e a conservação da cultura negra no Brasil. Sobretudo no campo do teatro, havia um espaço vazio que precisava ser preenchido. Agruparam-se com a intenção de montar um espetáculo, ao qual chamaram de Rapsódia de Ébano, escrito por Haroldo Costa. Tratava-se da história de um antropólogo francês que, guiado por um jovem negro, fazia uma viagem retrospectiva, desde a chegada dos escravos ao Brasil até a atualidade. Queriam, sobretudo,

prestar uma contribuição ao resgate do repertório folclórico e à integração de negros e brancos na dança brasileira. O grupo, no dizer de Haroldo Costa, “nasceu miscigenado para poder reproduzir fielmente as manifestações folclóricas do nosso povo”.¹³

Aumentando o sucesso, o *Grupo dos Novos* adotou, já no exterior, o nome de *Brasiliana*, excursionando não só pelo país como pela América Latina, África do Norte e pela Europa, tendo chegado até a Tchecoslováquia e a Polônia. Apesar de apresentarem certas cenas teatralizadas, sobretudo nos seus inícios, a idéia central dos seus criadores era transpor para o palco cerimônias religiosas do candomblé ou da macumba e as festas populares. A *Brasiliana* tornou-se, sobretudo, um grupo de dança e de música, levando por toda parte o rico acervo folclórico brasileiro.

Em 1959, enquanto a companhia estava no exterior, Solano Trindade, que também tinha sido um dos construtores daquele primeiro núcleo que idealizou o conjunto, desligou-se por discordar da linha que estava sendo assumida pelo *Grupo dos Novos* que, a seu ver, era excessivamente voltada para o interesse comercial. Fundou então o seu *Teatro Popular Brasileiro*, também com a tônica nos elementos folclóricos da cultura afro-brasileira e com um elenco predominantemente negro. Este grupo acabou já algum tempo antes da morte do seu criador (1974), uma das maiores personalidades afro-brasileiras da sua época.¹⁴ Nascido em 1908, Solano Trindade é o arauto mais imediato da literatura afro-brasileira contemporânea, sobretudo em relação à lírica. Foi um mentor, um pioneiro, um ponta de lança, não só através da sua poesia de protesto, mas também como um importante incentivador e cultivador das tradições e da cultura afro-brasileiras.

Ainda oriundo daquele mesmo núcleo encabeçado por Haroldo Costa, destaca-se o *Grupo Folclórico* dirigido por Mercedes Batista, a única bailarina negra do Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de

¹³ Nascimento, “Uma informação”, p. 363.

¹⁴ Hoje em dia, Rachel Trindade, a filha de Solano, continua em Embu o trabalho do pai com seu próprio grupo de dança, sendo uma das grandes batalhadoras em defesa do folclore afro-brasileiro. O Teatro Popular Solano Trindade, dirigido por Rachel Trindade e Vitor Trindade, prossegue com as atividades do seu grande criador.

Janeiro e que seguiu o modelo do “ballet étnico” de Katherine Dunham, a famosa coreógrafa negra americana, tendo tido grande aceitação e sucesso. Uma outra companhia de dança afro-brasileira, *Olorum Baba Mim*, assumiu a herança coreográfica de Mercedes Batista e artistas como Zezé Motta, Lea Garcia e Zózimo Bubul continuaram a perpetuar o legado teatral do TEN com sua atuação altamente comprometida com a consciência afro-brasileira.¹⁵

Hoje em dia, multiplicam-se em todo o país, e mesmo no exterior, agrupamentos de “dança afro”, “dança afro-brasileira”, de maior ou menor qualidade. A *Brasiliana* até hoje continua na Europa, tendo passado por diversas direções; está completamente desvirtuada da concepção original dos seus criadores, levando um feérico, esvaziado e vulgar “folclore brasileiro”, com predominância da exibição comercializada da plástica escultural de belas mulatas “tipo exportação”, objetos da fantasia sexual dos espectadores, corroborando o preconceito bastante generalizado sobre a sensualidade da mulher mestiça.

O teatro negro nos centros urbanos brasileiros

Embora somente conhecida por parte dos aficionados, há na verdade uma larga tradição de teatro negro em muitas cidades brasileiras. Em Porto Alegre, por exemplo, cidade muito influenciada pela imigração alemã e italiana, segundo informações do poeta afro-gaúcho Oliveira Silveira, em fins do século XIX, Luís da Motta, poeta e dramaturgo, criou a sociedade *Parthenon Literário*, que teve uma grande repercussão. Ele viveu até o início do século XX, tendo sido escritor de algum renome nos meios afro-brasileiros. Há fragmentos de uma comédia da sua autoria, publicados sob forma de folhetim no jornal *O Exemplo*, editado por negros em Porto Alegre, entre 1928 e 1930. Há também grupos teatrais no Rio Grande do Sul com atividades mais ou menos contínuas, como a *Sociedade Floresta Aurora*, fundada em 1871 ou 72 e que, com mais de cento e vinte anos, continua a existir em Porto Alegre. Havia nesse clube de negros um centro dramático, com o nome

¹⁵ Elisa Larkin Nascimento, *Pan-africanismo na América do Sul. Emergência de uma rebelião negra*, Petrópolis, Editora Vozes Ltda., 81, p. 218.

de *Grupo de Teatro Novo Floresta Aurora*. Esse grupo, juntamente com o *Grupo de Teatro Novo Marcílio Dias*, também de afro-brasileiros, encenou a peça *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes, apresentando-se no Teatro São Pedro, em Porto Alegre, em 1970. Na década de 80, destacam-se o *Grupo Teatro Negro Axé*, ainda de Porto Alegre, o *Grupo Nosso Teatro*, depois chamado *Grupo Cultural Razão Negra*. Continuando no Rio Grande do Sul, acrescentem-se o *Grupo Samba*, de arte negra, e o *Grupo Iyá Dudu*, também de afro-brasileiros, nos finais da década de 80, que apresentava em pequenos palcos cenas criadas por seus componentes ou colaboradores. Está atualmente com suas atividades suspensas.

Devido ao próprio caráter marginalizado de tais atividades, sem apoio nem incentivo, sem divulgação, sem nenhum registro por parte dos estudiosos do assunto, torna-se extremamente difícil um alistamento, e ainda mais uma análise, das inumeráveis atividades teatrais afro-brasileiras pelo Brasil afora. Em plena ditadura militar, em 1974, foi fundado na cidade paulista de São Carlos o *Movimento Teatral Cultural Negro*. Na mesma época, surgiu em Campinas o Grupo Teatro Evolução. Na capital paulista, citemos ainda, a título de exemplo, o *Grupo Teatral do Centro Arte-Cultura Negra*, dirigido por Tereza Santos. Aí, o poeta afro-paulista Eduardo de Oliveira e Oliveira e a própria Tereza Santos escreveram e encenaram a peça *E agora... falamos nós*, em 1973. Trata-se de um tipo de montagem espelhando a experiência dos negros na sua luta primeiro contra o jugo da escravidão e depois contra o preconceito e a segregação. A montagem incluía também uma bem balanceada mistura de poesia e música tanto do Brasil como da África, inclusive Angola. No Rio de Janeiro, destacamos a presença de um grande ator negro, Zózimo Bubul, que dirigiu e encenou o monólogo *Alma do olho*, sobre o drama da procura de espaço por parte do negro numa sociedade branca e segregacionista. Esquecido de todos, o afro-brasileiro Ubirajara Fidalgo, já falecido, escreveu *Tutti, Fala pra eles, Elisabeth* e *Os gazeteiros*, esta encenada no Rio, por volta de 1982. Também no Rio de Janeiro, Joel Rufino dos Santos, ativo intelectual afro-descendente, escreveu em 1983 a peça *Esse perverso sonho de liberdade*, sobre a inconfidência baiana ocorrida no fim do séc. XVIII,

mas que parece não ter sido encenada. Todas essas informações são, entretanto, precárias e dispersas e certamente haveria muito mais a registrar, mas faltam pesquisas básicas nesse campo. Que sejam aqui vistas apenas como exemplos, sem termos nenhuma intenção de ter esgotado o arrolamento.

Em Salvador, a mais africana das cidades brasileiras, o *Grupo Teatral e Cultural Palmares*, composto em grande parte por estudantes negros da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, foi muito atuante na década de setenta e dali saíram muitos elementos criadores do *Movimento Negro Unificado* na Bahia. Atualmente em Salvador há várias iniciativas no campo do teatro, das quais se sobressaem os grupos mantidos pelos dois maiores e mais famosos blocos carnavalescos da Bahia: o *Ilê Aiyê* e o *Olodum*, ambos com peças montadas com recursos humanos e materiais exclusivamente locais, num teatro bastante próximo do povo e, sobretudo, da população afro-baiana, numa linha de conscientização e reafirmação da identidade coletiva.

Desde 1990 que o Olodum criou seu *Bando de Teatro Olodum*, que conta atualmente com cerca de 60 participantes, integrando a *Escola Criativa Olodum*, com a intenção de promover e divulgar a especificidade cultural afro-baiana. A maioria dos jovens atores não tem formação profissional, lacuna compensada por meio de pequenos cursos e seminários, organizados pela própria escola. A direção está a cargo de Márcio Meirelles e Chica Carelli. Em todas as peças há além do texto, também canto, dança e música, esta a cargo da *Banda Olodum*, hoje em dia renomada internacionalmente. Entre as peças apresentadas desde a sua fundação para cá, destacam-se *Woyzeck*, de Georg Büchner, e *Medea*, de Heiner Müller, em adaptações que, além do fundo de crítica social, se reportam às vivências da coletividade negra local. De um seminário de formação do *Bando de Teatro Olodum*, surgiu o *Grupo Nossa Cara*, que encenou com crianças e jovens a peça *O rei do trono de barro*, uma bem sucedida tentativa de transpor o clássico Hamlet shakesperiano à crua realidade cotidiana dos meninos de rua numa cidade brasileira. O grupo excursionou pela Alemanha em 1994, tendo se apresentado em doze cidades, recebendo aplausos da crítica.

A especificidade da literatura negra.

A literatura afro-brasileira tem a mesma essência, não importa que sua forma seja a poesia, a ficção ou o teatro. Ao proceder a análise do conteúdo do chamado teatro negro, escrito por negros e por brancos, com personagens negras em papéis de destaque, se não principais, levaremos primeiramente em conta as peças de teatro aparecidas a partir da década de 40. Não se trata mais de estudar a posição do negro no teatro dos brancos, presença que, apesar de tênue, sempre existiu, como já assinalamos anteriormente.

Ao empreendermos uma análise dos textos impressos como “teatro negro” brasileiro, desejamos realçar exatamente aquele aspecto ao qual nos referimos ao definir o que entendemos por teatro negro: o negro como vetor de tensões, para usar a expressão de Leda Maria Martins.¹⁶ Com o aparecimento do Teatro Experimental do Negro, mesmo quando não eram escritas diretamente para ele (algumas o foram, como *Sortilégio*, do próprio Abdias do Nascimento e *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro), já se podia listar um número considerável de peças em que personagens negras tinham papel destacado e em que a trama dramática girava em torno de temática afro-brasileira. Nessas peças, sobressai a intenção de afastar-se dos estereótipos e excludências e inverter a imagem desprestigiada do afro-brasileiro, transmitida até então.

Se bem que a divulgação de publicações de textos teatrais seja relativamente pequena no Brasil, os grandes dramaturgos têm suas obras recolhidas em volumes individuais ou coletivos. Mas só temos conhecimento de uma única coletânea de peças obedecendo ao critério da temática afro-brasileira, isto é, o livro de Abdias do Nascimento, *Dramas para negros e prólogo para brancos. Antologia de teatro negro brasileiro*, já referido, de 1961. Como o subtítulo indica, o próprio organizador e editor qualifica as peças ali contidas como pertencentes ao “teatro negro”. Apenas três dos nove autores são afro-brasileiros: Romeu Crusoé, com *O castigo de Oxalá*, Rosário Fusco, com *Auto da noiva*, e Abdias do Nascimento, com *Sortilégio*. Estava planejada a publica-

¹⁶ Martins, “Identidade e ruptura”, p. 112.

ção de um segundo volume, que parece não ter sido concretizada, onde deveriam constar, por exemplo, o *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes, *Pedro Mico*, de Antônio Callado, *Gimba*, de Gianfrancesco Guarnieri, *O cavalo e o santo*, de Augusto Boal, entre outras. Esta situação de penúria iria ser em parte remediada muitos anos mais tarde com as publicações das peças teatrais de Cuti (pseudônimo de Luiz Silva), em 1983, 1988 e 1991, das quais falaremos mais adiante.

A década de sessenta é a época áurea do “nacionalismo crítico”, como propugnava Augusto Boal com o seu *Teatro de Arena*. É a época do teatro protesto, teatro rebelde e denunciador, com Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Jorge de Andrade, José Celso e o seu *Teatro Oficina*, além do próprio Augusto Boal. Tal linha continuou, apesar da censura e das perseguições, durante as décadas seguintes, com os representantes do que Sábato Magaldi chamou de “nova dramaturgia” brasileira e que faziam do palco o lugar onde articulavam o “grito autobiográfico de insatisfação com o estado de coisas existentes no país”.¹⁷ Mas quanto ao teatro negro, não se trata aqui apenas de um protesto a nível social ou político e sim de algo mais visceral, mais intimamente ligado ao “estar no mundo” do indivíduo que traz em si o drama coletivo de “estar determinado pelo exterior” (Franz Fanon), ligando-se sobretudo à afirmação identitária do afro-descendente. Ao lado das grandes obras do teatro contemporâneo brasileiro, desde *Vestido de Noiva* a *Roda viva*, é preciso não esquecer nem deixar de registrar esses primeiros passos do teatro negro, como uma voz especial, específica do afro-brasileiro. Pretendemos, contudo, demonstrar que, apesar do indiscutível mérito desses pioneiros do teatro negro brasileiro, os autores brancos abordam essa temática de modo bastante diferente dos autores negros, num contraste revelador.

¹⁷ Armando Sérgio da Silva, *Oficina: do teatro ao te-ato*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1981, p. 181, citado por Henry Thorau, “Theater im Widerstand”, in Dieter Briesemeister et alii (orgs.), *Brasilianische Literatur der Zeit der Militärherrschaft, 1964-1984*, Frankfurt, Vervuert, 1992, p. 305.

Temas do teatro negro

Não é possível tratar aqui de todas as encenações, sendo necessário limitar-me às publicações existentes. Ali, a problemática da segregação racial e a do casamento misto entre brancos e negros, o conflito do negro que se afasta das próprias origens, renegando-as ou delas se envergonhando, o ideal do branqueamento, a importância das religiões de raízes africanas são os temas preferidos pelos autores que escreveram e publicaram esse tipo de peças.

Mesmo levando-se em conta que decorreram vinte a trinta anos entre o surgimento das peças representadas no Teatro Experimental do Negro e as publicadas na década de 80 ou mais recentemente, consideramos de interesse um rápido confronto entre elas. À primeira vista, o conteúdo das peças levadas ao palco do TEN era tal que Abdias do Nascimento, sempre tão vigilante para tudo o que fosse discriminação racial, considerou-as apropriadas para serem representadas no seu teatro e depois coligidas numa publicação. Desconheço os critérios de seleção para a escolha dos autores que integram esse volume. Entretanto, na minha opinião, uma leitura atenta pode evidenciar que muitos dos combatidos estereótipos negativos com que era envolvido o afro-brasileiro continuam presentes naquela coletânea. A publicação dos *Dramas para negros* é de 1961, os textos datam todos da década de 50 ou pouco antes. Há um passo adiante, sem dúvida alguma, face ao existente até então. Mas, ao meu ver, em nenhuma das peças publicadas ali e escritas pelos autores brancos o público vai encontrar uma figura mais ou menos real, com a qual o leitor ou espectador, negro ou branco, vai poder identificar-se, ou projetar suas aspirações. Entretanto, a difusa e insistente discriminação face à população não branca vê-se fortalecida e confirmada. Verifica-se uma manipulação dos clichês e dos estereótipos, a partir dos quais se ratifica o valor negativo para a raça negra, insistindo na sua inferioridade e com isso deixando a ordem estabelecida completamente intocada. Esse teatro que se auto-intitulava como sendo “de negros para negros” era, justamente para um público negro, pouco interessante, mesmo alienado, não oferecendo modelos para uma auto-projeção positiva. Havia sem dúvida uma intenção pedagógica de sensibilizar o público, o público branco, para levá-lo talvez a uma mudança de

atitude. Serviu, entretanto, provavelmente, mais ao fortalecimento de preconceitos segregacionistas, próprios dos círculos hegemônicos, para os quais, no fim das contas, ele acabou se destinando, uma vez que o poder aquisitivo da maior parte da população brasileira de origem africana não lhe permitia, nem permite freqüentar teatros. Peças teatrais em que, por exemplo, os heróis da resistência escrava eram tematizados, não foram incluídas nesse compêndio. A famosa *Arena conta Zumbi*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri (1965) veio em parte suprir essa lacuna, mas ainda há muito a ser feito sobre essa temática. Uma vista de olhos numa listagem de peças encenadas pelo TEN pode até mesmo levar a uma revisão do que estou afirmando, mas é de certo modo a insistência em certos estereótipos negativos na matéria publicada no livro *Dramas para negros* que me leva a tais afirmações.¹⁸ Enquanto Miriam Garcia Mendes faz igualmente certas restrições à imagem do afro-descendente transmitida pelas peças em apreço,¹⁹ remeto mais uma vez para o excelente livro de Leda Maria Martins, *A Cena em Sombras*, onde uma posição diversa da minha é exposta.²⁰

O estigma da cor.

O processo da tomada de consciência de si mesmo, que é ancorada na socialização, reflete-se entre outras coisas na aceitação ou não aceitação do seu próprio corpo. A cor da pele, atributo pessoal e intransferível, tem ao mesmo tempo o caráter de coletivo e histórico. A experiência que quase todo afro-brasileiro desde muito cedo faz de estar “deter-

¹⁸ Tenho conhecimento das seguintes encenações: *Chico Rei*, de Walmir Ayala; *Três mulheres de Xangô*, de Zora Seljan; *Além do rio (Medea)*, de Agostinho Olavo; *O escravo*, de Lúcio Cardoso; *O filho pródigo*, *idem*; *O castigo de Oxalá*, Romeu Crusoé; *Auto da noiva*, de Rosário Fusco; *Sortilégio*, de Abdias do Nascimento; *Rapsódia negra*, *idem*; *Filhos de Santo*, de José de Moraes Pinho; *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro; *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues; *O emparedado*, de Tasso da Silveira; *Sinfonia da favela*, de Ironides Rodrigues; *Orfeu Negro*, *idem*; *Vigília de Pai João*, de Lino Guedes; *Um caso de kelê*, de Fernando Campos; *O cavalo e o santo*, de Augusto Boal; *Os irmãos negros*, de Klaynér P. Velloso; *Caim e Abel*, de Eva Ban; *Plantas rasteiras*, de José Renato; *Zumbi, rei dos Palmares*, de Péricles Leal; *O porão*, de Alfredo Mesquita; *O processo do Cristo Negro*, de Ariano Suassuna; *Pedro Mico*, Antonio Calado; *Gimba*, de Gianfrancesco Guarnieri.

¹⁹ Mendes, *O negro e o teatro brasileiro*, pp. 53-68.

²⁰ Martins, *A cena em sombras*, por ex. pp. 110 e ss. (redefinição e reinserção de Emanuel na cultura de origem); pp. 120 e ss. (metamorfose de Medea em Jinga).

minado pelo exterior”, para usar mais uma vez a expressão de Frantz Fanon, marca-o de forma definitiva, direciona seu comportamento e molda seu caráter, motivando muitas vezes um relacionamento ambíguo e contraditório da pessoa com o seu próprio eu. A consciência de que a cor da pele pode ser um estigma que separa e humilha, sendo muitas vezes uma intransponível barreira, sombra, muro, metáforas usadas pelos poetas afro-brasileiros, é também tema importante do teatro negro brasileiro. “Saber-se negro”, como disse Jurandir Freire Costa, “é viver a experiência de ter sido violentado de forma contínua e cruel pela dupla injunção de encarnar o corpo e os ideais do Ego do sujeito branco e de recusar, negar e anular a presença do seu corpo negro”.²¹ Em algumas peças, os autores pretendem fazer sobressair o drama real e tão cruelmente brasileiro de uma enorme maioria dos descendentes de africanos cuja personalidade está dividida, oscilando entre a aceitação e a não aceitação de si mesmo e de suas características físicas, internalizarão de uma idealização inalcançável, a do ego branco, com todos os predicados positivos de beleza e nobreza que a ideologia racial inculcou. Muitas peças tematizam esse dilaceramento íntimo e os mecanismos de compensação dessa frustração irremediável. Por exemplo, em *O filho pródigo*, *Anjo negro* e *O emparedado*.

Em *O filho pródigo*, de Lúcio Cardoso, que abre o volume dos Dramas para negros, a trama se desenrola justamente em torno da não aceitação de si mesmo devido à sua aparência exterior pouco satisfatória. É manifestado de forma exacerbada o horror à própria pele, que faz com que Aíla, por exemplo, se sinta “uma coisa grosseira, uma raiz da terra, escura e bruta”,²² atraída por irresistível fascinação pela visitante branca, vista como pura e superior: “Ah, se eu pudesse ficar todas as noites exposta à luz da lua, se a minha carne pudesse se tornar fria e cor de prata como a desta mulher!” (p. 51). A rejeição de si mesma e dos seus semelhantes chega a ponto do desespero: “detesto o meu marido, detesto os que me cercam, detesto a Deus que me fez queimada por

²¹ Cf. Prefácio de Neusa Santos de Souza, in Jurandir Freire Costa, *Tornar-se negro. Ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*, Rio de Janeiro, Graal, 1983, p. 2.

²² Nascimento, *Dramas para negros*, p. 40. As páginas indicadas a seguir são citações dessa obra.

este sol de maldição!” (p. 57). O fato de algumas personagens, todas negras com exceção apenas da forasteira, terem nomes calcados em figuras bíblicas tiradas do Gênesis (Manassés, Assur, Moab, Selene), assim como o próprio título evocando o Novo Testamento, parece conferir ao texto uma certa força exemplar, quiçá dogmática, tornando-o a meu ver tendencioso, confirmando o modo de pensar de grande parte da platéia ou dos leitores, ratificando com autoridade “bíblica” os preconceitos latentes.

Em o *Anjo negro*, do festejado Nelson Rodrigues, Ismael, negro, casa-se com Virgínia, branca, depois de a ter violentado. Tão grande é o horror à sua própria cor, horror que é compartilhado pela esposa, que Ismael obriga o casal a viver completamente isolado e o repúdio de ambos a todos os negros chega a ponto de levar Virgínia a assassinar seus próprios filhos: “Antes deles nascerem [...] tu já os odiavas. Porque eram meus filhos [...]. E porque eram pretos e se pareciam comigo” (p. 342). Mais tarde, Ismael vai cegar a filha branca, para que esta não veja a sua negrura e cresça na ilusão de possuir um pai branco, de grande beleza, dizendo-lhe que “os outros homens - todos os outros - é que são negros, e que eu... eu sou branco, o único branco” (p. 358). O caráter extremado da trama é tal que extrapola qualquer credibilidade, querendo talvez intencionalmente induzir o espectador/leitor a rejeitar tais excessos. Mas o fato é que o estigma da raça inferior e negativa está ali, feroz e gritante, sem nenhum, absolutamente nenhum traço positivo ou atenuante.

O Emparedado, de Tasso da Silveira, é inspirado na vida do grande poeta negro Cruz e Sousa, sem ter, entretanto, caráter biográfico. Segundo o autor, quis ele transmitir o que considera “a essência dessa vida: a ânsia tremenda da beleza e o tremendo sofrimento”. Esse “tremendo sofrimento” é o fato da personagem principal, na peça João da Cruz, não se aceitar como é, considerando a sua cor “um calabouço”, “uma profunda desgraça” e sendo atormentado por uma sede insaciável pelo branco, síntese da beleza e da perfeição, inatingíveis para alguém da sua “raça maldita”. A insistente e muito difundida afirmação de que o representante máximo do simbolismo brasileiro se caracterizava por essa negação de si mesmo e da sua cor, numa busca lírica e atormentada

pelo branco, afirmação de muito rechaçada pelos intelectuais e estudiosos afro-brasileiros, aqui se encontra repetida e corroborada.

O preço da ascensão social

O negro que se empenha na conquista da ascensão social paga muitas vezes um preço muito alto: o do massacre da sua própria identidade. Tomando o branco como modelo de identificação, aparentemente única possibilidade de tornar-se aceito, muitos afro-brasileiros se vêem submetidos a exigências que os levam à recusa, à negação dos valores que são de sua raça, considerados inferiores, porque afastados dos padrões da sociedade envolvente. Os conflitos internos que uma tal atitude provoca são inevitáveis.

Um fator decisivo e pedra-de-toque para a participação social do negro é o seu lugar na economia nacional. Há numerosos indicadores que revelam estar a posição do afro-brasileiro bem mais frequentemente na base do que no topo da pirâmide socioeconômica do país. O afro-brasileiro que, apesar das dificuldades financeiras, psicológicas e morais consegue ascender socialmente, é muitas vezes confrontado não só com uma sutil ou mesmo aberta discriminação, mas também muitas vezes com o dilaceramento interior da sua própria personalidade. O balancear entre dois mundos diversos, o das suas origens e aquele que conseguiu atingir, entre o bloqueio de certas emoções e convicções e a adaptação a novos valores e costumes, tudo isso pode causar imensos conflitos que podem provocar agressividade ou resignação, impedindo o desenvolvimento harmônico da personalidade. Algumas peças do Teatro Negro pretendem demonstrar que certas estratégias para alcançar a ascensão social levam muitas vezes à negação das próprias raízes e dos seus valores culturais. Exemplo disso encontramos, sobretudo, em *O Castigo de Oxalá*, *Sortilégio*, *Auto da noiva*, *Filhos de santo*.

Em *O castigo de Oxalá*, do afro-brasileiro Romeu Crusoé, o negro Raimundo, vindo de um pequeno meio rural, chega a proprietário, esforça-se para ascender econômica e socialmente, renega a religião dos orixás (“um homem educado na Bahia, que quase tirou o curso superior”, p. 93) e casa-se com uma branca, ex-prostituta. Na sua ten-

tativa de superar as próprias origens, proíbe a esposa de andar descalça (“quantas vezes já lhe disse que não quero lhe ver de pés descalços. Está aprendendo os maus costumes dessa gente boçal”, p. 94), de frequentar o terreiro, para a qual se sente atraída.

Em *Auto da noiva*, de Rosário Fusco, também afro-brasileiro, tanto a mãe como a filha perderam-se com um homem branco, num impulso invencível, atração poderosa e irracional, num desejo de ultrapassar os limites da própria cor. “Mulata sou por desgraça”, lamenta-se a filha, ao que o amante branco responde: “meu amor te clareou, branca estás” (p. 140). A tese desta peça é que o homem branco, ao violar a mulher negra, roubando-lhe a dignidade, sujando-a, suja-se também, com uma ligação não aplaudida pela sociedade. O coro de lavadeiras, presente na peça, ressalta o *leitmotiv* presente em todo o texto: “Alveja, negra, limpa, negro/ seu destino é fazer branco/ aquilo que o branco sujar” (p. 131).

Os orixás castigam e recompensam

Sobretudo através da religião, os afro-descendentes puderam preservar pelo menos uma parte da sua identidade cultural. Um largo espectro dos milenários conhecimentos das antigas civilizações africanas foi trazido pelos escravos para o “novo” mundo e transmitido aos seus pósteros. A herança cultural da crença no sagrado e a lembrança coletiva criaram um espaço religioso, mítico e social, indispensável para a saúde psíquica dos afro-brasileiros. A preservação do culto dos antepassados e da crença nas divindades integrantes da cosmovisão das populações das regiões de origem, sobretudo da África Ocidental, foi e continua a ser um elemento essencial para a afirmação identitária do afro-brasileiro. Sobretudo os africanos vindos da costa ocidental da África, os descendentes dos povos iorubas e bantofones, conservaram as tradições dos seus antepassados e as desenvolveram na diáspora, resultando os ritos hoje conhecidos, entre outros o candomblé e a umbanda. O candomblé, nunca é demais ressaltar, é mais do que uma religião, é uma forma de organização de vida muito mais abrangente, dizendo respeito à sociedade negra.

Em muitas peças verifica-se um apelo à “cor local”, à “autenticidade” a partir da presença de elementos das religiões afro-brasileiras,

sem que a profundidade ou a seriedade da crença possam passar ao leitor ou espectador. Mesmo os autores negros presentes na coletânea de 1961, como o próprio Abdias do Nascimento, em *Sortilégio*, e Romeu Crusoé, em *O castigo de Oxalá*, exploram a meu ver, sobretudo, o lado exótico da crença nos orixás. Há uma reiteração dos clichês conhecidos que aliam ao negro o tantã dos atabaques, banalizando a invocação dos orixás, confundindo fé religiosa com bruxaria. Caso extremo, porém, é a personagem do pai-de-santo Roque, na peça *Filhos de Santo* (de José de Moraes Filho, autor branco), caracterizado como espertalhão, usando seus poderes para o mal e tentando abusar sexualmente das moças bonitas. Entretanto, estou bastante certa que nenhum autor negro escreveria um tal texto, criaria um pai-de-santo que desonrasse a própria religião. Nem reduziria Ganga Zumba, um dos maiores heróis da resistência negra dos quilombos, a um espírito que se encarna apenas para seduzir mulheres jovens e atraentes e com elas dormir, como o fez Joaquim Ribeiro, autor branco, em *Aruanda*, na mesma coletânea.

Ligado ao tema da religião, é freqüente nas peças de inspiração afro-brasileira a presença de uma personagem em conflito, dividido entre o cristianismo, a religião dos “civilizados”, e o candomblé ou a macumba, a “crendice dos primitivos”. Temos como exemplo de um tratamento bastante simplificado dessa problemática no palco a figura do Dr. Emanuel, de *Sortilégio*, e a do fazendeiro Raimundo, em *O castigo de Oxalá*. Quase sempre a personagem volta, arrependida, depois de muitos castigos e infortúnios, ao seio dos orixás. Segundo Leda Maria Martins, deu-se no final uma metamorfose, Emanuel toma consciência que, “mesmo ao mascarar-se de branco, internalizando um desejo social alheio e alienante, fingira para si e para os outros”.²³ Embora seja possível uma outra interpretação da morte sacrificial de Emanuel, no final da peça, com sua exaltação a Exu e o retorno à cultura ancestral, como quer a ensaísta mineira, (numa leitura que também acato), essa compreensão provavelmente não foi atingida pelo público branco dos anos sessenta, em grande parte desconhecedor dos rituais afro-brasileiros.

²³ Martins, *A cena em sombras*, p. 112.

Conflito nas ligações interétnicas e a posição da mulher.

O conflito entre o homem e a mulher está na base de muita trama dramática, servindo idealmente para a encenação teatral. Maior tensão alcança o confronto inter-racial, o relacionamento amoroso entre brancos e negros, e toda a carga emotiva com que os tabus e os preconceitos tantas vezes envolvem o convívio íntimo. Dentre as peças aqui tratadas, *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues, leva esse conflito ao paroxismo: Ismael, afundado na não aceitação do seu ser negro, atormenta sem cessar Virgínia: “Se eu quis viver aqui, se fiz esses muros [...] se ninguém entra na minha casa, se mandei abrir janelas muito altas, muito, foi para isso, para que você esquecesse, para que a memória morresse em você para sempre [...] Não existe rosto nenhum, nenhum rosto branco! Só o meu, que é preto...” (p. 320).

Referindo-se à filha cega, Virgínia diz: (Ela) “pensa que você é branco, louro! Se ela soubesse que és preto!... Ela te ama porque acha que és o único branco [...] Se ela visse você como eu vejo [...] se visse teus beijos, assim como são, ela te trocaria, até, por esse homem de seis dedos...” (p. 371).

A mulher negra tomada como concubina (ou esposa) pelo branco e depois por ele desprezada por causa de uma parceira branca e aprovada pela sociedade dominante é também um tema recorrente na dramaturgia afro-brasileira, como em *Além do rio (Medea)*, de Agostinho Olavo, que baseou sua dramatização na conhecida tragédia grega. Jinga transforma-se pelo batismo em Medea, renegando suas origens e sua cultura para melhor agradar e conquistar um espaço num mundo estranho e hostil ao seu. É oportuno lembrar o valor simbólico desempenhado na peça pela personagem Jinga, numa referência à rainha angolana e um dos marcos de resistência contra o domínio português não só naquele país. No decorrer da ação, a mulher que tudo sacrificou para adaptar-se e submeter-se por amor ao companheiro acaba atendendo ao chamado dos tantãs (pois “o batismo não apaga a raça”, p. 204), recuperando sua identidade, se bem que para isso renunciasse até mesmo aos próprios filhos.²⁴

²⁴ Cf. a análise de Martins, *A cena em sombras*, pp. 117 e ss.

Ligeiramente diferenciado, é o tema da mulher negra ou do homem negro que escolhe um companheiro branco, ou uma companheira, como possibilidade de ascensão social. Cairá sempre um castigo sobre aquele ou aquela que ousar transgredir as regras sociais, como é o caso de Raimundo, em *O castigo de Oxalá*, de Emanuel, em *Sortilégio*, Assur, em *O filho pródigo*.

A mulher negra como objeto sexual, estereótipo sempre explorado e que, de tão repetido, corre o perigo de adquirir a força de uma verdade, pode ser visto em *Filhos de Santo*, de José de Morais Filho, ou na figura de Efigênia, a prostituta negra de *Sortilégio* (Abdias do Nascimento), ou ainda oferecendo-se ao branco como um meio para sair da pobreza, como acontece com Lindalva, em *Filhos de Santo* (José de Morais Filho).

O papel da mulher branca é também bastante ambíguo nas peças aqui analisadas. Está presente em *Anjo negro*, onde ela é profundamente humilhada, numa vingança pela sua superioridade étnica, e em *O emparedado*, onde aparece idealizada e adorada como algo inatingível. Em nenhuma das peças analisadas esse relacionamento interétnico é tratado como algo normal. Pelo contrário, é sempre visto como exceção até mesmo aberrante. “São todos amores infelizes, trágicos”, observa Miriam Garcia Mendes.²⁵ Tal preconceito é impossível de ser contestado, pois ainda continua a ser de fato uma das formas de discriminação na sociedade brasileira, mas é como se a união interétnica não fizesse parte do cotidiano brasileiro, também de forma pacífica, positiva e completamente aceita.

Do moleque astucioso ao malandro marginal.

Já a dramaturgia do século XIX registrou ocasionalmente a personagem do escravo urbano engraçado, engenhoso e cheio de astúcias e cujo

²⁵ Mendes, *O negro e o teatro brasileiro*, p. 178. Mendes chama a atenção para o fato de que “as personagens de origem africana na dramaturgia brasileira são predominantemente mulatas, principalmente quando lhes é atribuído algum atrativo sexual, ainda que seus parceiros sejam negros [...]. O TEN não escaparia à regra. Filha, de *Auto da noiva*, Rosa, de Aruanda, Lindalva, de *Filhos de Santo*, Rita, de *O castigo de Oxalá* e Amália, de *O emparedado* são todas mulatas belas, sensuais e atraentes” (p. 177).

protótipo é o escravo Pedro, de *O demônio familiar*, de José de Alencar. Prolongamento ou continuação do moleque da Casa Grande, e muito comum como figura “tipicamente brasileira”, sobressai-se o malandro, sempre negro ou mestiço, astucioso, vivo, oportunista, mentiroso, alegre, sedutor e boa vida. Isidro, em *O castigo de Oxalá*, é o mulato insolente e traidor, que se alia ao branco para prejudicar o patrão negro, o que confirma o estereótipo do mestiço inconformado com a ascensão social do negro, pois julga ser-lhe superior. Mesmo que envolvido numa aura de simpatia e tolerante “compreensão”, o mulato não é geralmente uma figura que se leva a sério e não são poucas as peças teatrais em que ele aparece, histriônico e marginal, até quando representa o papel principal, como em *Pedro Mico*, de Antônio Callado. Naquela peça, não é inclusive para se desprezar um “pequeno” detalhe: o astucioso e individualista Pedro Mico acaba por se politizar e adquirir uma consciência social e solidária, mas isso graças às influências, aos ensinamentos da sua companheira branca.²⁶

Cuti e a reinvenção da semântica.

Uma opção possível para o equilíbrio interior é aceitar-se a si mesmo e procurar valorizar justamente aquilo que durante séculos foi considerado depreciativo e humilhante. “Reinventamos, alterando profundamente a semântica da palavra negro”, diz Cuti já em 1985.²⁷ Invertendo a ordem estabelecida e tida como indiscutível, assumindo a sua condição de negro, afirmando em seus versos que “a palavra negro/ que muitos não gostam/ tem gosto de sol que nasce” (“A palavra negro”), o poeta incita o seu irmão de cor a “armar-se com a palavra negro/.../ gritar com exuberância: negro/ e perceber que o eco rompe o medo” (“Falar sem receio a palavra negro”).²⁸ No exercício do reconhecimento — e da aceitação plena — de si próprio, Cuti vai ressaltando os traços da

²⁶ Cf. Antônio Callado, *A revolta da cachaça. Teatro Negro*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1983, onde o autor reúne quatro peças nas quais a presença negra é ressaltada: *A revolta da Cachaça*, *Pedro Mico*, *O tesouro de Chica da Silva*, *Uma rede para Iemanjá*. Sobre a dramaturgia de Callado, cf. Mendes, *O negro e o teatro brasileiro*, pp. 69 e ss.

²⁷ Cuti (Luiz Silva), *Cadernos Negros*, 8 (1985), p. 21.

²⁸ Cuti, *Flash crioulo sobre o sangue e o sonho*, Belo Horizonte, Mazza Edições, 1987, p. 26.

diferença para fazer emergir o seu eu e a sua singularidade, ao mesmo tempo em que direciona sua enunciação aos seus semelhantes, catapultando os estereótipos, assumindo como centro o considerado periférico, realçando com orgulho e altivez a sua alteridade. Cuti provoca, com sua fala múltipla, o prazer de ler e de ser, dando uma dimensão completamente nova à auto-representação do afro-descendente. E nesse labor, ele não está sozinho: são hoje em dia dezenas os que se autodenominam escritores negros brasileiros e que publicam em todo o Brasil, festejando a sua identidade.

Dentre os autores afro-brasileiros que escrevem textos para o teatro, Cuti destaca-se, não só pelo número de suas peças, mas sobretudo pela qualidade da sua produção. Publicadas foram *Suspensão*,²⁹ *Terramara*, em co-autoria com Arnaldo Xavier e Miriam Alves³⁰ e cinco peças em *Dois nós na noite*.³¹ Embora seja o único autor que tenha peças publicadas, além dele outros escritores negros brasileiros escreveram peças teatrais, que se encontram, até o momento, inéditas como, por exemplo, *Entre dentes*, de Paulo Colina, também ele excelente poeta e ficcionista, recentemente falecido.

Luiz Silva, Cuti no mundo literário, é professor secundário, funcionário público em São Paulo, mestre em Teoria da Literatura pela UNICAMP, doutorando da mesma universidade. É o mais versátil escritor negro da atualidade, tendo enveredado pela poesia, pela ficção, pela literatura infantil, pelo ensaio e pela dramaturgia. Embora os temas básicos das peças de Cuti gravitem, como as demais até aqui analisadas, em torno do fato de se ser negro numa sociedade de brancos, elas destacam esses problemas em função da discriminação vinda de fora e não como um pesadelo ou rejeição interior por parte de suas personagens.

²⁹ Cuti (Luiz Silva), *Suspensão*, São Paulo, Edição do Autor, 1983.

³⁰ Miriam Alves, Cuti (Luiz Silva), Arnaldo Xavier, *Terramara*, São Paulo, Edição dos Autores, 1988.

³¹ Cuti (Luiz Silva), *Dois nós na noite. E outras peças de teatro negro-brasileiro*, São Paulo, Eboh Editora e Livraria, 1991.

A cor da pele — fardo ou desvario?

Também Cuti problematiza a questão da cor da pele na sua obra teatral, fazendo-a constituir o cerne de uma das suas peças, a que empresta título ao livro. Esse título, *Dois nós na noite*, revela mais uma vez a sua forte preferência pela polissemia, tão freqüente nas demais obras do autor. Trata-se aqui de dois seres, um casal, “eu e tu”? Que dualidade é essa? O pronome na primeira pessoa plural indica, em princípio, inclusão e não exclusão; dois seres, “eu e tu” já seriam uma vez “nós”. Mas, a fusão é realmente possível? Quantos “eu”, quantos “tu” existem dentro de “nós”? Estarão eles interligados, intrincados um no outro? Esse “nó” será sinal positivo de união, ou será mais uma alusão de que estariam amarrados à força? Estarão eles, pelo contrário, sozinhos, cada qual na sua solidão? Será a noite um símbolo do momento ideal do amor ou terá talvez a conotação de refletir o instante do recolhimento, do mistério, do “cada um por si” e “em si”, apesar do pronome plural e abrangente?

Dois nós na noite revela o drama de um casal negro onde ele, casado com uma mulher da sua cor, vive obcecado pelas namoradas brancas que teve e das quais guarda as fotos. No palco só aparece Judith, que fala sozinha, dirigindo-se a “ele”, um vulto deitado no sofá, supostamente adormecido ou prostrado pela bebedeira. O clima da peça é de neurose crescente, Judith procurando descobrir o que as suas rivais brancas possuem que ela não tem, pois talvez assim chegue a compreender o que estaria afastando o marido, levando-o a embebedar-se daquela forma, para afogar o arrependimento ou a inviabilidade de uma ligação harmoniosa. A peça espelha o drama de um casal negro em seu confronto tanto consigo mesmo como com temores e desejos inconfessáveis. Realidade ou fantasia, fato, sonho ou pesadelo, a mulher negra Judith receia estar perdendo o amor do marido, sente-se ameaçada pela cor da pele das suas pretensas rivais, existentes só através daquelas fotos. Mas, para ela, é nessas fotos que está preso (enredado em quantos “nós”?) o seu marido, são elas que o detêm e é onde reside o impasse da sua história: “Não, não precisa caminhar nos teus sonhos, não necessita percorrer a tua biografia, passar pelos teus sucessos profissionais e decepções, ou lembrar a infância difícil, nem necessita per-

correr as reuniões do Movimento Negro, onde nos conhecemos. Não é nessas paragens que podemos encontrá-lo [...]. Quem quiser topar com você é só abrir a tua gaveta, é só abrir teus guardados”.³²

Interessante observar, porém, que em nenhum momento do monólogo desta peça de um ato, é o eu enunciador que não aceita a sua própria condição de ser negro, mas sim um outro, inerte e que, embora presente, não participa ativamente da encenação. Para Judith, a única personagem atuante em cena, a cor da própria pele não constitui problema ou conflito. É o homem, o outro, portanto, que não fala nem ao menos aparece de forma nítida, é ele que é retratado como dividido entre suas convicções enquanto afro-brasileiro e uma irresistível atração por mulheres de outra pigmentação.

Sobre a personagem Judith e suas múltiplas vozes, o professor nigeriano John Rex Gadzekpo ressalta “o paradoxal efeito dum monólogo dialogado, síntese estilística da representação duma realidade dualista homem-mulher, negro-branco, mas vivida na mais asfíxiante solidão amargada e magoada por uma pluralidade de rivais”.³³

O caminho para cima.

Problemas relativos à ascensão social e econômica são apresentados de forma invulgar em *Madrugada me proteja!*, um monólogo para um homem negro. Em plena madrugada, numa cidade grande, um negro bem vestido, visivelmente em boa situação financeira, tenta em vão tomar um táxi. Os poucos que passam àquela hora avançada não param, podendo isso significar uma discriminação, experiência freqüentemente vivida por negros na vida real. Sozinho na rua deserta, é assaltado por um ladrão que não é mostrado em cena, mas que o desenrolar do monólogo revela ser branco. Fato corriqueiro nas grandes cidades brasileiras, o assalto, com a diferença de que autor quis inverter os papéis: é o negro a vítima dessa vez. No final, despojado de tudo, inclusive de toda a sua roupa, aparece a polícia, vê um homem preto nu e sem documentos e o leva preso.

³² Cuti, *Dois nós na noite*, p. 17. As citações pertencem a essa obra.

³³ John Rex Amuzu Gadzekpo, *Individualidade e coletividade em Dois nós na noite de Cuti*, Obafemi Awolowo University, Ile-Ife, Nigéria. Manuscrito.

A personagem, no começo da ação, é “um crioulo na maior estica”, “terno em cima, cabelo cortado, barba feita, desodorante do mais caro, grana no bolso” (p. 95). No final, sem roupa, sem dinheiro e sem seus papéis, está inteiramente exposto aos preconceitos e aos juízos pré-concebidos do policial que o prende sumariamente. Se quando estava esperando pelo táxi no meio da noite, coberto com os atributos do mundo dos detentores das regras sociais, bem vestido e respeitável, fora discriminado, o que não pode acontecer a esse indivíduo nu, reduzido à imagem que a sociedade faz dele? Nem mesmo a sua ostensiva ascensão social o livrou de continuar a ser “apenas” um negro. Nessa breve peça, Cuti inverte o clichê conhecido, ao mesmo tempo em que ressalta a reafirmação de situações discriminatórias.

Do ponto de vista teatral e cênico, é também uma peça muito bem sucedida: no palco aparece somente a vítima do assalto, contracenando com o assaltante que apenas é pressentido, exigindo do ator uma grande capacidade de interpretação.

O conflito entre o homem e a mulher.

Em *Nódoas*, peça de um ato para três atores, Cuti desenvolve um trágico triângulo amoroso: Hebe, uma mulher branca, é casada com Cândido, negro, e tem um amante branco, Soares. Os amantes são surpreendidos pelo marido traído, que acaba por matar o rival. O negro se apresenta como superior ao branco e dominando a situação de forma soberana. Mesmo a longa e sádica cena do castigo da mulher infiel e de seu companheiro encontra uma justificativa social. Soares, o amante branco, pelo contrário, é apresentado como um tipo fraco, medroso e indeciso. Cuti permite-se criar uma personagem feminina cuja imagem corresponde, pelo menos parcialmente, ao que a sociedade tantas vezes atribui à mulher negra: aquela que faz os homens perderem a cabeça (“você me deixa maluco, Hebe” p. 136), fazendo-se de sedutora para reconquistar o marido e tentando salvar oportunistamente a própria pele. O autor também inverte um outro clichê: é a mulher que tem aventuras extraconjugais e não o homem, como parece ser o mais comum. Ela inclusive argumenta que ele a teria enganado e agora se estava fazendo de coitado (“você sempre me pôs chifre e agora quer dar uma de vítima”, p. 149).

O inesperado, e talvez mesmo burlesco final feliz do drama, corresponde ao tom básico da peça, irônico e provocador: o branco “mau” aparece depois da sua morte como anjo e tenta convencer Cândido que para o inferno ninguém vai: “só existe mesmo é o céu” (p. 148); a mulher infiel não tem culpa de nada (nem ela, nem você, nem eu somos culpados de nada” (p. 148) e que “o amor, no fundo, é o que conta [...]. Vingança, violência, ódio, até mesmo a tesão é tudo coisa ilusória. O amor é a única coisa que conta” (idem).

O papel da religião dos Orixás.

Em *Terramará*, o tema é a crença nas divindades africanas. Seus três autores, nesta peça em três atos, com oito personagens além de nove figurantes, onde apenas quatro elementos ao todo são brancos, fazem da religião o impulsionador da tensão dramática. A ação gira em torno de Marilda, mulher jovem e negra, socióloga e atuante ao serviço da igreja católica. Ela encontra-se dividida, sofrendo pressão de um lado por parte da própria família, fiel às raízes e à religião africanas, e do outro lado por parte dos seus superiores eclesiásticos. Os poderes dos orixás acabam trazendo Marilda de volta à crença de seus antepassados e perturbam profundamente o mundo da igreja e seus seguidores. Na peça, sobressai a figura da suave, mas decidida Dona Joana, a mãe que encarna a sabedoria ancestral e a dignidade da sua raça é realçada como continuadora e garantidora da sua fé. Também aqui transpira um certo pedagogismo, sugerindo subliminarmente que a paz interior só poderá ser alcançada através da auto-identificação com a religião dos antepassados.

As freqüentes referências a elementos da religião afro-brasileira, certamente muito bem aceitas e compreendidas pelos iniciados, não perturbam a compreensão por parte de um público menos envolvido no assunto. As divindades não são chamadas diretamente pelos seus nomes nem assumem um papel dominante. Mas todo o sistema referencial as faz reconhecíveis e seus papéis são bem definidos, tornando a peça claramente decodificável, sobretudo para os que se podem sentir diretamente atingidos pela mensagem transmitida. A identificação por parte de um público afro-brasileiro transcorre suavemente, sem apelos forçados ou

artificiais. Música ritual, instrumentos de percussão, símbolos religiosos são utilizados como recursos cênicos, sem serem degradados como atração folclórica. Mesmo para os não iniciados nos segredos religiosos ali sugeridos, a ação é interessante e atraente, sem descambar no exotismo.

A restauração da História.

Em plena consciência da necessidade de redescobrir não só a própria história, mas a história do Brasil, ou melhor, reescrevê-la, numa elaboração à luz de uma interpretação endógena dos fatos, livrando-a da unilateral historiografia eurocentrista, afro-descendentes, historiadores ou não, têm-se debruçado na reflexão do passado. Buscando respostas para as razões da discriminação racial e social, é possível repensar os verdadeiros valores das próprias raízes, sem hierarquização negativa ou privilegiadora.

Canção da saga, monólogo poético muito denso e carregado de simbologia, é uma das últimas peças da coletânea teatral de Cuti. Reflete o desabafo desesperado da personagem, um intelectual afro-brasileiro, “um rapaz tão novo/ filho do povo/ [...] sufocado ficou/ pelo próprio desejo/ de apenas ser” (p. 114), procurando, através da memória histórica, reconstituir o drama coletivo da estigmatização étnica, a saga de uma raça, envolvendo-a numa nova interpretação e denunciando a hipocrisia coletiva. Para isso, a personagem pede “licença para ir/ consultar os mortos/ e através deles/ mergulhar nos vivos/ e emergir” (p. 120).

Não apenas o grito de revolta e a denúncia, mas a reflexão sobre o passado e a heroização dos antepassados ajudam o personagem a reestruturar a própria personalidade, a auto-identificar-se, a manter a dignidade e a armar-se com uma força lírica revitalizante, sem, contudo, deixar de perder a ligação com a realidade, identificando-se com as dificuldades concretas do cotidiano, com a situação social muitas vezes degradante ou insatisfatória daquele que vive como negro e sem recursos no país: “eu era feito de muitos/ um grito multiplicado/ por todo este Brasil” (p. 109).

No desfecho da peça aflora a esperança que os crimes da discriminação não ficarão sem ser castigados. O desejo de que “renegado o

sofrimento/ nenhum chicote empunhado/ há de ficar impune” (p. 121), é acrescido de uma afirmação de valor profético e até messiânico, anunciando uma “boa nova” preñe de interligações com a História: “A bênção da fala/ vem daquele que se cala/ não para morrer, mas/ prolongar a vida.// São tantos/ e muitos os matizes da pele/ que nos trazem a comida” (p. 123).

Não nos é possível entrar em particularidades, embora lamentemos que essa rápida exposição peque pela simplificação deixando de lado muitos aspectos importantes, e mesmo essenciais. Nesta peça, como em muitas outras, a difícil arte do monólogo é sustentada por excelentes recursos cênicos, múltiplos e originais, que contribuem para que a ação nunca seja monótona.

Da exceção à normalidade.

Em *Transegun*, peça em três atos, com muitos personagens, todos negros, sendo apenas um branco, a encenação se desenrola tendo como eixo o ensaio de uma peça que o grupo de teatro do Clube Palmares pretende apresentar. Durante esses ensaios vão se evidenciando os conflitos existentes no grupo. Aqui estão retratados negros conscientes e atuantes cuja posição sobressai por contrastar com a de outras personagens, menos firmes na afirmação da sua afro-brasilianidade, como é o caso de Helen, que se apresenta com cabelo alisado e longo, tido como um dos símbolos da não aceitação das suas características étnicas.

Transegun dá um passo adiante na dramaturgia negra brasileira. Aí está presente toda a gama de temas que constitui o espectro específico da literatura afro-brasileira, mas vai muito além disso, incluindo elementos que têm a ver com a pessoa humana, independente da origem ou da inserção cultural ou étnica. De trama bem mais complexa do que as demais peças do teatro negro envolve o inter-relacionamento de todo o grupo, onde o amor e o ciúme desempenham um papel tão importante como o compromisso ideológico de denúncia da discriminação e afirmação identitária da própria “negrice”.

A cor da pele também aqui é um fator que desempenha um importante papel e vai contribuir para uma tensão entre amigos, mas nem

por isso é razão para perturbar o bom entendimento entre Romildo e Zélia, um casal que vive feliz e em harmonia, “apesar” da diferença de pigmentação. Romildo, o único ator branco da peça, aparece como uma figura positiva e simpática, “o cara que mais me incentivou a me assumir” (p. 34), no dizer da própria esposa.

Igualmente a questão da ascensão social está presente em *Transegum*, mas não como um problema e sim como algo de natural. Helen é proprietária de uma loja de modas, dirige o seu próprio carro. Bendelê é advogado e tem sua vida profissional; faz teatro, e teatro de protesto e conscientização, por convicção, engajamento e sentido do coletivo. O meio social em que a história decorre parece ser o do autor, ambiente intelectual afro-brasileiro, pensante e atuante, envolvido em contribuir para uma mudança de mentalidade e para a auto-afirmação dos seus semelhantes. Se é um fato que a grande maioria dos afro-descendentes engrossa o contingente dos desprivilegiados, é também uma verdade a presença cada vez maior de negros nas profissões liberais, na classe média abastada e com um maior poder aquisitivo.

Nesta peça ainda são tematizadas outras questões que afetam o indivíduo como pessoa, sem nada ter diretamente a ver com a temática especificamente negra: o papel da mulher, envolvendo a liberdade pessoal em escolher o próprio parceiro e decidir-se ou não pelo aborto; ou ainda o homossexualismo e a AIDS.

O título da peça é de significado bastante instigante, talvez não completamente claro à primeira vista. A meu ver, trata-se de uma fusão entre “transe” e “egum”. Egum é o espírito dos mortos e é justamente a presença de um morto, Aldo, o grande bailarino, que transita como principal elemento da peça dentro da peça. Sem outras alusões, a partir desse título Cuti insere a pedra angular da auto-identificação negra, a religião dos ancestrais, nesta sua importante peça.

Solidariedade e consciência

O que pudemos observar foi que em nenhuma das peças dos escritores da década de 70 em diante é posta na boca das personagens qualquer fala que rebaixe ou diminua o afro-descendente. Em todas elas, as per-

sonagens afro-brasileiras se apresentam mais autênticas e convincentes, deixando o estatuto de estereótipo para adquirirem uma vida mais personalizada, mesmo que envolvidas e impregnadas pela ideologia do branqueamento, como a Helen, de *Transegun*. Nas peças de Cuti, a tensão é provocada pelo drama das personagens por terem que enfrentar a discriminação, por se verem vítimas ou estarem sofrendo pelo fato do companheiro não conseguir definir-se enquanto negro. E o problema é geralmente do *outro*, não o da própria personagem, como já dissemos.

Vemos em Cuti que a sua autopercepção difere completamente da retratada pelos negros nas peças contidas na antologia *Dramas para negros e prólogo para brancos*. A dramaturgia afro-brasileira de Cuti está fincada no conhecimento e na vivência consciente da realidade racial brasileira, dos problemas dali decorrentes, do comportamento do homem e da mulher brasileiros reais e contemporâneos. Ultrapassando o simplismo maniqueísta em geral encontrado nas outras peças, Cuti reintegra a comunidade afro-brasileira no mundo “normal”, não a trata como algo fora do comum, externa aos demais acontecimentos, nem tão pouco idealiza o mundo negro, mostrando-o com as suas mazelas e suas contradições. Registra assim no microcosmo que escolheu uma amostra da sociedade tal como ela é, priorizando, sobretudo, a liberdade de lutar pelo próprio potencial, esforçando-se para refletir o afro-brasileiro na sua diversidade, seu caráter multifacetado, suas aspirações e suas frustrações.

Eis a diferença fundamental entre Cuti e os demais autores até aqui analisados: completamente imerso na causa negra, solidário e combatente, não podendo e não querendo desvincular seu fazer literário desse substrato onipresente de protesto e de denúncia (“não posso cantar canção vazia do meu verbo”), o escritor exige, entretanto, que se vá além da “simples contestação do flagelo” e pretende com as suas peças, como em toda a sua obra, ser aceito tal como é: “ser carne e osso, seu moço/ comigo dentro/ comigo negro/ ... /Sempre/ [...] no meu futuro no meu presente/ ser gente!/ Comigo negro/ comigo dentro”.³⁴

³⁴ Cuti (Luiz Silva), *Batuque de tocaia*, São Paulo, Edição do Autor, 1982, p. 44.