

DE QUANDO NO CORPO SE INSCREVE A VOZ QUE NÃO É SÓ MINHA: análise da peça *Sortilégio* de Abdias do Nascimento

Me. Emerson de Paula Silva¹¹ - Universidade Federal do Amapá – UNIFAP

Resumo

Este artigo pretende analisar a peça *Sortilégio* de Abdias do Nascimento a partir da ideia de uma construção da memória, estética, corporeidade e identidade afrodescendente, de modo a procurar mostrar a importância deste texto como arquivo significativo da historiografia do teatro brasileiro e, principalmente, para o estudo da construção da identidade do negro no país. Nesta pesquisa foram realizadas as seguintes etapas metodológicas: revisão bibliográfica acerca dos temas (memória, identidade e produção dramaturgical negra no Brasil) e análise da obra escolhida. As bases teóricas utilizadas neste trabalho transitaram entre duas áreas de conhecimento: o teatro e a cultura afro-brasileira, tendo como referencial teórico as contribuições do próprio autor do texto dramático pesquisado no que tange a seus trabalhos sobre o Teatro Negro no Brasil, além da contribuição de Leda Martins e seus estudos sobre a cultura afro-brasileira; Miriam Garcia Mendes e Flora Sussekind, com seus estudos sobre a personagem negra no teatro e Ecléa Bosi com suas contribuições sobre a memória e a sociedade.

Palavras-chave: Dramaturgia; Teatro negro; Identidade; Memória; Cultura afro-brasileira.

Abstract

This article analyzes the play *Spell of Abdias of Birth* from the idea of a memory construction, aesthetics, corporality and descendant identity in order to find show the importance of this text as significant file Theatre historiography and primarily for the study of black identity in the country. In this research were conducted the following methodological steps: bibliographical review about the themes: memory, identity and black in Brazil and dramaturgical production analysis of the work chosen. The theoretical bases used in this work to be entered between two areas of knowledge: the theater and the Afro-Brazilian culture, with the theoretical contributions of the author of the dramatic text searched regarding their work on the Black Theater in Brazil In addition to the contribution of Leda Martins and his studies on Afro-Brazilian culture, Miriam Garcia Mendes and Sussekind Flora with its studies on the black character in theater and Ecléa with their contributions on the Bosi memory and society.

Keywords: Playwriting; Black theatre; Identity; Memory; Afro-brazilian culture.

¹¹ Professor do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá – UNIFAP. Mestre em Artes da Cena – UNICAMP. Licenciado em Teatro – UFOP.

Abdias do Nascimento, a maior referência em Teatro Negro no Brasil, analisando a personagem negra em textos nacionais e motivado pela visão da lacuna de peças para um teatro negro brasileiro e de dramaturgos negros brasileiros, promove uma importante contribuição do TEN à história do nosso teatro: a criação de uma dramaturgia onde o negro não estivesse mais na periferia do texto, sendo agora a parte central da ação, trazendo consigo todos os dilemas e questões de sua identidade e memória, mas não se fixando na relação negro escravo *versus* negro liberto. Partindo então da importância do texto e do que está implícito no discurso do mesmo, o TEN editou em 1961 a antologia *Dramas para Negros e Prólogos para brancos* com trabalhos de vários autores, procurando com a publicação apresentar peças teatrais em que houvesse personagens complexos e bem construídos para que os artistas negros pudessem interpretar. Estes textos tinham também a função de fortalecer este gênero literário enquanto contribuinte para estudos históricos. *Sortilégio*, escrita por Abdias do Nascimento, foi o texto de maior destaque na publicação produzida pelo TEN. Escrita em 1951, tem como tema central o processo de reconstrução da identidade do sujeito negro que fora assimilado pelos valores e emblemas da cultura europeia. Com base neste breve percurso histórico, contextualizaremos a obra *Sortilégio* de Abdias do Nascimento. Tal obra foi escrita especialmente para o Teatro Experimental do Negro.

Sobre a obra, Larkin Nascimento (2003, p.325) nos informa que:

Escrita em 1951, *Sortilégio* ficou por seis anos banida do palco pela proibição da censura, fato significativo quando levamos em conta que o seu autor foi um dos membros da comissão criada, ainda em 1948, pela Associação de Críticos Teatrais, para organizar um protesto e iniciar a tomada de medidas judiciais contra a instituição da censura, poder exercido pela polícia. A permanência desta instituição no contexto de um regime supostamente democrático era considerada ilegal e inconstitucional. [...] Quase uma década depois, a censura ainda continuava em vigor. Finalmente liberada, *Sortilégio* teve sua estreia em 21 de agosto de 1957, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro encenada pelo TEN.

A autora (2003, p.331) ainda nos explica sobre o gênero da obra:

O termo “mistério”, além de evocar o culto de divindades ancestrais, remete à modalidade teatral medieval da Europa, os Mistérios, “em cuja tessitura” como na de *Sortilégio*, “se evidenciava o uso híbrido de canções, coros, recursos sonoros e plásticos variados” (Martins, 1995:104). A crítica situava *Sortilégio* “no campo mais livre, mais poético, do mistério, que se permite oferecer a realidade numa

Cadernos do GIPE-CIT, ano 21, n. 39, 2017-2.

O Discurso Negro nas Artes Cênicas: processos, pesquisas, poéticas e epistememes.

estilização intensa, estilização essa exigindo a presença de valores invisíveis”.

Abdias em seu *mistério* traz à tona uma verdade secreta, assim como os mistérios medievais, nos apresentando um drama que não é religioso, mas tem no encontro com a religiosidade um fio condutor no desenvolvimento das ações do protagonista que conduz o enredo. Os cenários simultâneos também estão presentes neste texto nos apresentando uma sequência de quadros. Complementando a análise, Martins (1995, p. 104) nos explica ainda sobre o adjetivo *negro* que segue a palavra *mistério*:

O adjetivo negro torna-se, neste caso, um sinal que aponta uma dupla referência: a mística, firmada pelas divindades e mistérios dos ritos afro-brasileiros, e a estética, vinculada ao gênero teatral da Idade Média e ao teatro ritual africano.

Para decifrar os percursos criados pelo autor utilizaremos as contribuições de Leda Martins em sua obra *Afrografias da Memória* (1997) a fim de entendermos o texto aqui analisado como “um livro de falas, um texto de narrativas tecido com o estilete da memória curvilínea” (MARTINS, 1997, p.18).

As personagens, visíveis ou não durante a ação dramática, constroem um enredo marcado pela não linearidade, apresentando-nos vias diversas de interpretação, gerando encruzilhadas que nos apresentam corporeidades, memórias, duplo sentido, jogo. O texto é uma travessia e traz a vivência do sagrado como elemento de resistência: a resistência de *Emanuel* em pertencer ao Candomblé e a resistência do Candomblé em existir enquanto religião. São passagens como estas que fazem com que a encruzilhada torne-se elemento para embasar a análise dramatúrgica proposta uma vez que, como aponta Martins (1997, p.28), ela é um “*locus tangencial*”:

[...] da qual se processam vias diversas de elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam, da esfera do rito e, portanto, da *performance*, é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação.

A encruzilhada produz então sentidos e no caso do texto dramático traz o cruzamento de discursos diversos inseridos no corpo (lugar da memória) do autor

reverberando no corpo de suas personagens. E é por esta ginga textual que pretendemos caminhar.

Do Vivido e do Teorizado

Sobre o enredo da obra, Martins (1995, pp.104-105) nos informa que:

Em sua concepção formal e sugestão ritual, o texto apresenta-se ao espectador como uma trilha por meio do qual se dramatiza um rito de passagem. Este simboliza o percurso do protagonista Emanuel, um indivíduo negro assujeitado pelos valores e emblemas da sociedade branca, e sua posterior reinscrição no universo da cultura negra. Em termos sociais, a peça manipula o jogo de máscaras que se justapõem, se repõem e se deslocam nos vários perfis da personagem, concebida como um signo polivalente, através do qual se evocam inúmeras referências culturais, místicas, sociais e psicológicas. Para sobreviver no mundo dos brancos, Emanuel abafa sua memória racial e cultural e os signos internos e externos que a representam. Advogado, casado com uma mulher branca, Emanuel também embranquece metaforicamente. Abandona e despreza os ritos do candomblé, a ex-namorada negra e todos os mitemas de seu grupo racial de origem.

Emanuel traz à tona uma questão que perpassa a história do negro no Brasil: as religiões de matriz africana, em específico o Candomblé. Um dos legados relativo aos saberes e poderes da contribuição do negro na cultura brasileira são as religiões de matriz africana. O culto aos Orixás revive a forma de resistência negra à repressão vivida no período da escravidão instituindo um poder simbólico, mítico em oposição ao branco opressor. Sobre uma breve história do Candomblé no Brasil, Ligiero (2004, p. 23-24) nos informa que:

O culto aos Orixás, aos Voduns e aos Inquices, divindades africanas trazidas pelos escravos, existiu desde que eles aportaram no Brasil, sob a denominação genérica de *batuque*. Nas matas, nos rios, no interior das senzalas, o batuque se fazia ouvir, mas sempre longe dos olhos dos senhores, no esconso, fugitivo, nômade, como fé e memória, sob o peso da proibição oficial. Logo após a permissão do batuque, as religiões africanas começam a mostrar sua cara. Porém, os registros historiográficos surgem somente a partir da relação que seus fiéis estabelecem com a religião do colonizador português. A origem física do primeiro Candomblé está ligada à Igreja: ele foi fundado por antigas escravas libertas, originárias de Keto (antigo reino Daomé, atual República de Benim) e pertencentes à Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte da Igreja da Barroquinha [...] Protegidos pela confraria, muitos cultos africanos foram perpetuados,

Cadernos do GIPE-CIT, ano 21, n. 39, 2017-2.

O Discurso Negro nas Artes Cênicas: processos, pesquisas, poéticas e epistememes.

apenas camuflados pelos rituais católicos. Portanto, neste caso, a ideia de utilizar a imagem do santo cristão como referência a uma divindade de origem africana nada tem a ver com uma verdadeira adoração feita à imagem do santo. Trata-se de um disfarce.

A linguagem sagrada dos tambores do Candomblé, unindo o canto e a dança, subverte a ordem escravista mudando as relações de poder como “instrumento que recentra o sujeito. E é todo esse complexo sistema vivencial que engravida de África as terras americanas, posfaciando no corpo/*corpus* coletivo negro os rizomas africanos” (MARTINS, 1997, p.59). Esta dualidade entre a ancestralidade africana e a realidade em ser afro-brasileiro perpassa *Emanuel*. Sua história traz marcas e possui ritos que confrontam com uma realidade de predominância cristã. A sua relação com divindades múltiplas suscita questionamentos uma vez que o Candomblé é “fortemente apoiado no uso de oráculos como forma de comunicação direta com as forças inteligentes da natureza (Orixás) e com os demais espíritos que se expressam por meio dos fenômenos naturais.” (LIGIERO, 2004, p.43).

Em sua fala, *Emanuel* cita alguns orixás como Xangô, sincretizado como São Jerônimo; Inhansã, sincretizada como Santa Bárbara; Omolu, como São Lázaro, Iemanjá como Nossa Senhora e Exu, que, na sua fala, aparece como se o mesmo fosse sincretizado como o Diabo. Mas *Exu* é o Senhor de todas as direções, do espaço e do tempo. Ele permeia o caminhar do protagonista na peça, pois rege o desejo humano. Por isso a encruzilhada é seu ponto de encontro. Nela acontecem trocas, mudanças, ganhos, reencontro. É o ponto entre diferentes mundos e é onde “Exu assiste de camarote às idas e vindas da vida humana, rindo-se de nós quando tropeçamos em nossos próprios instintos básicos não domesticados ou nos deixamos ludibriar por nossas pequenezas diárias e sentimentos menores.” (LIGIERO, 2000, p.139). É por encruzilhadas que *Emanuel* caminha. Sua travessia é ambígua, encontrando-se entre o que já está inserido em sua trajetória e o que quer que faça parte da mesma: querer e poder, passividade e transgressão, transparência e ocultamento. *Emanuel* está vinculado a algo que o antecede, mas, ao mesmo tempo, o constitui. Enquanto realiza suas ações, ele narra para si e para os outros seu percurso individual que faz parte de uma coletividade. Sua fala possui um significado abrangente que ecoa o ancestral, movimentando o presente fazendo sua memória ser reeditada quando a torna coletiva.

Emanuel é um nome bíblico cujo significado é “Deus conosco”. Atormenta-o não conseguir estar com todos e em todos os lugares por inteiro, pois se encontra percorrendo sua própria história. O entendimento de sua identidade étnica o incomoda e é o que presenciamos na obra em questão. Esta identidade que o negro no Brasil vem construindo frente aos outros que querem contar a sua história.

A peça é repleta de corpos que caminham, corpos que se fazem/refazem a cada passo como *Efigênia* e *Margarida*. O corpo da personagem *Emanuel* fala apresentando em si uma herança presentificada na sua história corporal. A associação histórica entre negrura e maldição. *Emanuel* conflita com sua cor de pele e na condição que seu corpo carrega. Sua crise reflete a intensa tentativa de ser outro, de ser branco, renegando sua raiz negra, sua própria e verdadeira história por não querer procurá-la, já que ele mesmo tem preconceito. Apresenta dois opostos: de um lado “o signo da *brancura*, sinônimo do bem e do belo; do outro o signo da *negrura*, metáfora do mal e do feio” (MARTINS, 1995, p. 38). Para *Emanuel*, quanto mais próximo do signo da *brancura*, maior sua relação de poder e status social. Essa é a dialética trágica dele: é negro, sente-se preso às suas raízes, mas tem preconceito contra elas, quer fugir delas. Ele está preso entre viver e teorizar, entre o lembrar e o esquecer. É uma tragicidade interior, mas que também se liga à sociedade – uma tragédia moderna. A personagem transmite a sensação de deslocamento e ruptura frente à tradição cultural que o afro-brasileiro sente no Brasil. Ele é parte importante na história da construção de nossa pátria, mas não é integrado à mesma pela sociedade, nem mesmo no aspecto religioso. Nesta perspectiva temos em *Emanuel* um corpo que naturalmente quer a vida e clama por ela, mas ao mesmo tempo debate-se com a mesma num conflito entre origem e valores sociais.

Com esse pensamento podemos perceber as visões que cercaram o negro ao longo da história. Como o corpo é o lugar da memória, temos no protagonista *Emanuel* as marcas dos passos daqueles que são seus e daqueles que dificultaram seu caminhar. É ação e representação: a imagem formada por esta personagem está mediada pela imagem presente em seu corpo e um sentimento difuso que convive “no interior da vida psicológica, com a percepção do meio físico ou social que circunda o sujeito.” (BOSI, 1994, p. 44).

Fios de Lembrança e Esquecimento

As personagens femininas que, a princípio, encontram-se em segundo plano no enredo da obra analisada trazem também questionamentos que permeiam o caminhar do protagonista. Elas são verossímeis e aparecem em momentos específicos do texto para informar ao espectador o contexto de algumas passagens da trajetória percorrida por *Emanuel*, fazendo um elo entre passado e presente. Além da aparição física das mesmas, elas se configuram como imagens que permeiam a mente de *Emanuel* mesmo quando não estão fisicamente em cena, construindo o conflito do mesmo.

Efigênia é negra, *Margarida* é branca. *Efigênia* fora namorada de *Emanuel*, mas sucumbiu aos desejos do homem branco no intuito de conseguir projeção social. É mais uma mulher negra que carrega os estigmas de sua condição. *Margarida* é branca e sofre todos os conflitos pessoais e sociais de ter um relacionamento com um negro. *Margarida* acaba sendo assassinada por *Emanuel*, que vê neste acontecimento o desabrochar de todo um contexto de vida. Mesmo não havendo grande destaque individual destas personagens, elas são importantes por comporem a cadeia de relacionamentos do protagonista, pois configuram os embates psicológicos, sociais e emocionais de *Emanuel*, cujos

Conflitos elas partilham e também sofrem, cada uma de sua maneira. A única personagem trabalhada psicologicamente é *Emanuel* mas todas as outras nos ajudam na compreensão do seu conflito interior. Entretanto, ao desempenharem essa função, elas simbolizam, atualizam, transformam e representam os conteúdos enunciados no decorrer da ação. (L. NASCIMENTO, 2003, p.338)

Efigênia é negra e possui nome de santa. Seu nome lembra o da **Santa Efigênia** ou **Santa Ifigênia**, como também é conhecida, que é a responsável pela difusão do Cristianismo na Etiópia, nordeste da África, um dos países mais antigos do mundo. Segundo a visão católica, Santa Ifigênia e Efrônio, seu irmão, eram filhos de Eggius e Eufenisa, reis de Noba, ou Núbia, um pequeno reino da Etiópia, que vivia mergulhado no culto a divindades ligadas à natureza. O nome Ifigênia, do grego, significa “nascida forte”. Oito anos depois da Ascensão de Jesus, o Apóstolo São Mateus e mais dois discípulos chegaram para evangelizar a capital da Núbia. Mateus dirigiu-se, primeiramente, a Noba, capital e cidade natal de Efigênia. Suas

palavras, porém, foram mal recebidas e seu discurso não foi aceito pelos habitantes. Somente a princesa Efigênia aceitou a ideia de um único Deus e passou a rejeitar o politeísmo. Conflito gerado, Efigênia esperou o momento do sacrifício e ofereceu-se a Deus Criador Único e Verdadeiro. Na obra, *Efigênia* uma “santa trigueira”, não se apegava a preceitos cristãos pois foi deflorada ainda menor por um homem branco. O fato de não ser virgem traz à personagem uma condição de objeto sexual e não de mulher, levando a mesma a se prostituir. *Emanuel* foi o seu único e verdadeiro amor. O nome da personagem vai de encontro com a Santa Negra numa analogia à negritude, à mulher forte e inicialmente pagã, mas que faz de seu corpo um instrumento de sacrifício.

Em oposição a *Efigênia* temos *Margarida*, mulher branca, esposa de *Emanuel*, que também perde a virgindade antes do casamento, mas, por ser branca, consegue “recuperar” a honra, casando-se com o mesmo já que “a virgindade perdida a deixa “acessível” para o casamento, até com um negro, para salvar a honra.” (L. NASCIMENTO, 2003, p.339). Na construção dramática percebemos a importância da escolha dos nomes das personagens pelo autor. *Margarida* também se configura como um nome santo. Santa Margarida nasceu na aldeia de Lautecour, na Borgonha, no seio de uma família religiosa de boa posição e reputação. Os seus pais perceberam logo o horror que Margarida tinha pelo pecado quando ainda era pequena. Com a morte de seu pai fora para um convento de Clarissas. No silêncio dos claustros, refletindo durante longas horas no recolhimento e observando a modéstia e o espírito de oração das irmãs, Margarida sentiu o chamamento à vida religiosa. Foi ali onde, por volta dos nove anos, recebeu pela primeira vez Jesus Sacramentado. No pensionato das Clarissas, Margarida contraiu uma doença grave, retornando à casa materna. Ali permaneceu cerca de quatro anos prostrada na cama, sem conseguir levantar-se. Só em 1661 recuperou a saúde depois de fazer um voto à Santíssima Virgem. Após a cura Margarida proferiu palavras de consagração ao Senhor, invocando votos de pureza e perpétua castidade.

Margarida insiste em casar para manter o “respeito” mesmo não sendo mais virgem, numa analogia à Santa e sua busca por pureza e, para ambas, o horror ao pecado numa eterna busca pela castidade.

Pelo corpo as personagens femininas caminham ao redor de *Emanuel*, apresentando-lhe novas encruzilhadas, colocando o mesmo em movimento constante, pois, como afirma Larkin Nascimento (2003, p.338):

As personagens femininas, em sua interação com Emanuel e na sua atuação individual, formam a âncora da peça na realidade social do racismo, fato coerente, se não inevitável, quando consideramos que as relações de gênero são ao mesmo tempo *constituídas por* e *constitutivas das* relações raciais. As relações de gênero funcionam como fulcro da sociedade mestiçada e motor do simulacro da brancura, ambos frutos e motivos das formas de relações raciais e sexuais.

A imagem do corpo feminino como reprodução e desvio: a mulher branca senhora do lar, sinônimo de fertilidade e filhos e a mulher negra como lugar do desejo, da sensualidade, do prazer. Em *Sortilégio* os estigmas se confundem, nos apresentando dois caminhos, duas mulheres, dois destinos, duas raças na encruzilhada da memória e da identidade.

Outras personagens femininas são *As filhas de santo*. Elas funcionam como um coro que também liga passado e presente, ora apresentando o questionamento identitário, ora sendo a própria memória do protagonista. As filhas de santo (um coro que transita entre o real e o sobrenatural, configurando-se também como a consciência da personagem) representam também os cargos femininos de liderança existentes nos cultos afros e o poder feminino no culto aos orixás. De acordo com Larkin Nascimento (2003, p. 338):

No contexto da sociedade ocidental, a predominância de mulheres em cargos de liderança e funções rituais nas comunidades religiosas de origem africana é um fato diferenciador e incomum. A função e o prestígio social relevantes da mulher nas comunidades afrodescendentes inseridas em sociedades ocidentais escravagistas, e a influência da continuidade de tradições culturais e sociais africanas na configuração desse fenômeno, constituem dimensões vivas e instituidoras da trajetória da mulher negra na diáspora. Ambas estão presentes em *Sortilégio*, representadas simbolicamente na figura das filhas-de-santo.

Portanto, As filhas de santo (que abrem a peça fazendo um despacho para *Exu*) fazem parte do processo de encontro de *Emanuel* com o Candomblé, representando um eco interior que o religa a *Exu*, que se faz presente em toda a ação dramática, trazendo o caos e mostrando que para sobreviver às suas encruzilhadas é preciso atender ao seu chamado e desenvolver-se no Candomblé.

Emanuel estará lidando sempre com duas faces de todas as coisas, pois *Exu* é assim descrito:

Seu grande poder de atuação no mundo físico presta-se indiferentemente ao bem e ao mal, ensinando que a natureza possui uma força cega e bipolar, um eterno movimento. Esta força pode concretizar o desejo de maldade de alguém, mas não protegerá o malvado quando a vida lhe devolver o malefício praticado – e assim *Exu* ensina a lei do retorno. É isso que as pessoas não entendem quando dizem que *Exu* é vingativo. (LIGIERO, 2004, p. 54)

Essas figuras femininas acompanham o caminhar de *Emanuel*, desempenhando ainda função essencial na estrutura da peça por remeterem à questão de gênero no contexto das culturas africanas.

Durante o mistério, *Emanuel* passa por um processo de autoafirmação operado pelos Orixás e pelas integrantes do terreiro, de forma que definitivamente ele retorne aos princípios do Candomblé, religião de matriz africana. A sonoridade percussiva e as referências às manifestações de terreiro unem os quadros, desenrolam ações e emanam o encontro identitário da personagem. *Exu* é o Orixá que rege o protagonista, que perpassa a ação em constante contradição com a esfera mítica e com a tentativa do protagonista em seguir os preceitos católicos, ecoando o conflito com a religiosidade.

As personagens femininas trazem ao protagonista a realidade dos fatos *versus* seu processo de ocultação, proporcionando ao mesmo o “não-esquecimento, que propicia o fulgor da revelação e da desvelação, fundadora da *arkhé* e da *axé*” (MARTINS, 1997, p.22). Valendo-se do seu passado e de sua experiência adquirida *Emanuel* dará à memória uma função decisiva em seu processo identitário, pois como afirma Bosi (1994, p. 46-47):

A memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” esta última, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora”.

É o corpo como lugar da memória não só no aspecto físico, mas simbólico. O corpo negro traz em seus movimentos registros que são individuais, mas também

pertencentes a um coletivo, visto que neste corpo encontramos fragmentos de memórias compartilhadas e construções de lembranças.

Vias diversas de elaboração discursiva

A peça *Sortilégio* se configura pela representação do passado e o presente no palco para juntos transmitirem o enredo da mesma. O recurso utilizado para isso é a iluminação em junção com o uso de diferentes planos e níveis dialogando com a percussão, que nos oferecem três tempos e espaços de realidade: o social (onde o enredo geral da peça se desenvolve), o psicológico (apresentando as indagações de *Emanuel*, caracterizando-se como um monólogo interior) e o mítico-religioso (em que o protagonista tem contato com os elementos do Candomblé, interferindo os mesmos diretamente em suas ações). O maior conflito de *Emanuel* está em conseguir entender sua identidade e é através de *Exu* - uma instância simbólica - Orixá renegado pelo protagonista, que este conflito se instaura. Nesta perspectiva, Martins nos apresenta a seguinte análise (1995, p. 113):

Nu, Emanuel pode, então, deixar-se habitar pela voz dos orixás, pelos mitemas da cultura negra, e rever-se não como um pólo paradigmático em um sistema de oposição estrutural e social, mas, sim, como encruzilhada de discursos e sentidos. O nome Emanuel – que significa Deus conosco – é substituído pela invocação e pelo nome de Exu, orixá que reveste a personagem. Essa renomeação representa a sua reintegração definitiva no universo discursivo, mítico e místico da cultura negra. Esta se torna, pois, um princípio restaurador da identidade, inscrevendo o sentido singular que fende as barreiras conceituais universalizantes e reducionistas. Emanuel recupera, assim, seu corpo, sua alegria, sua voz, seus orixás, seu nome próprio, no nome de Exu.

É no Orixá que ele encontra sua redenção, desvencilhando-se da imposição cultural, desnudando-se literalmente das amarras sociais e se entregando àquilo que sempre lhe habitou: a afro-brasilidade. Seu sortilégio é seu reencontro, seu coabitar. Na relação de *Emanuel* com a Casa de Axé e os Orixás temos mais um momento de abrangência da obra que reafirma o diálogo do autor com as religiões de matriz cultural africana, em específico o Candomblé. Ligiero (2004, p. 43) explica os referidos termos:

A começar pela apreensão do conceito de “Axé”, o caminho de um aprendiz da religião dos Orixás é frequentemente permeado por

Cadernos do GIPE-CIT, ano 21, n. 39, 2017-2.

O Discurso Negro nas Artes Cênicas: processos, pesquisas, poéticas e epistememes.

noções e experiências que visam a elevar o fiel a estados de compreensão mística da natureza, promovendo a comunhão com os seres visíveis e invisíveis que a habitam. Isto porque o Candomblé é fortemente apoiado no uso de oráculos como forma de comunicação direta com as forças inteligentes da natureza (Orixás) e com os demais espíritos que se expressam por meio dos fenômenos naturais.

Somente quando *Emanuel* deixa-se levar pela espiritualidade, que já lhe é inerente, ele se encontra de forma identitária e étnica. Vários Orixás transitam performaticamente em várias cenas como *Obatalá (Orixá mais velho)*, *Iansã (Senhora dos ventos e das tempestades)*, *Iemanjá (Rainha das Águas do Mar)*, *Xangô (Orixá da Justiça)*, *Oxumaré (a Serpente Arco-íris)* e *Ogun (Senhor do Ferro)*. Mas é em *Exu (Senhor de todas as direções do espaço e do tempo)* que *Emanuel* enfrenta resistência, contudo encontra identificação, tornando-se, ao final da peça, uma oferenda voluntária ao mesmo. De acordo com Ligiero (2004, p. 54) *Exu*:

É o mensageiro, responsável pela comunicação deste mundo (Ayé) com o mundo dos deuses (Orum). Neste aspecto, Exu é análogo ao deus Mercúrio, da mitologia greco-romana. Ele é o senhor de todos os caminhos e de todas as direções. Por isso, as oferendas que lhe são dirigidas devem ser colocadas em encruzilhadas. O dinheiro e o sexo, que são componentes fundamentais da troca material entre as pessoas, também são assuntos de seu interesse, e esta face de Exu motivou o seu sincretismo com o Diabo, bastante explícito na Umbanda.(...)Ele simboliza, também, o caos inicial que precede a criação, a organização das coisas do mundo ou da vida de uma pessoa. Para sobreviver a esta tendência de Exu, o único remédio seguro é desenvolver a intuição.

Percebe-se que *Exu* é o Orixá guia de *Emanuel*, fazendo com que seja passado a sua frente as duas faces: a positiva e a negativa de todas as coisas. *Exu* provoca confusões e desentendimentos, ele é começo e fim. Este caminho, já percorrido pelo protagonista uma vez passou a ser durante anos renegado. *Emanuel* tenta durante todo o texto ignorar o chamado a sua ancestralidade. *Exu* é um elemento forte no Candomblé do Brasil. Poucas pessoas o possuem como guia. *Emanuel* é um desses poucos. E é nesta encruzilhada que o mesmo se encontra. É preciso fazer a escolha de qual caminho seguir pois seu corpo canta uma voz que não é só sua, é uma voz de vários que o coabitam, que se inscreveram na trajetória de sua pele e que ele não pode negar pois ele é “uma voz e uma palavra que evocam conflito interior, mas é, também, uma voz invocada e evocada pelo ritual

religioso processado nas sombras do terreiro, que estimula sua reflexão e impulsiona sua metamorfose” (MARTINS,1995, p. 108). A sua identidade étnica é sua busca maior. E quando a encontra é preciso desnudar-se de imposições de anos para dialogar com aquilo que sempre foi seu. Na crise de encontrar sua essência de vida, *Emanuel* entra em conflito com sua origem e percebe a sensação de deslocamento e ruptura frente à tradição cultural que o negro sente no Brasil. Seus valores vivem escorregando por sua identidade. Como o corpo é o lugar da memória, temos no protagonista *Emanuel* as marcas dos passos não só seus, como também de seus ancestrais e daqueles que historicamente dificultaram seu caminhar, gerando no negro uma encruzilhada identitária. Os africanos escravizados no Brasil não vieram sós. Com os mesmos vieram suas divindades, suas concepções de mundo, sua arte, sua língua, sua religiosidade, sua organização social, seus símbolos e ritos. Na cultura afro-brasileira temos:

O cruzamento das tradições e memórias orais africanas com todos os outros códigos e sistemas simbólicos, escritos e/ou ágrafos, com que se confrontaram. E é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira, num processo vital móvel. (MARTINS,1997, p. 26).

Nesse lugar de interseções reina *Exu* com suas portas e fronteiras, sendo o canal de comunicação entre a vontade dos deuses e os desejos humanos. É contra a condução de *Exu* em sua narrativa vital que *Emanuel* se debate. Por seu dinamismo *Exu* não possui uma única classificação, tornando-se um princípio e é o coabitar do protagonista com essa fonte que possibilita o contato com o entendimento de si, viabilizando seu desenvolvimento enquanto sujeito. Servir a *Exu*, para *Emanuel*, é revelar o enraizamento do mesmo na cultura brasileira e a contribuição africana à mesma, é promover a convergência de saberes religiosos distintos permitindo que seu corpo seja este lugar de interseções, de ciclos, de sagrado e profano convidando-o a ampliar seu “próprio olhar e referências, pois é no jogo do corpo e no anverso da máscara que o signo significa e às divindades celebra” (MARTINS, 1997, p. 156). É nesse emaranhado que *Emanuel* tenta se encontrar. Nesse embate entre origem, ancestralidade e religiosidade ele se procura e se perde. Muitas vezes no caminho de reconstrução identitária ele nega várias identidades e dentre elas a sua própria. É o querer ser aquilo que não é. É negar sem contextualizar para poder ser aceito por ele próprio. Estas ações são

consideradas como “gestos de defesa contra os poderes que transitam pelos entrocamentos e passagens, desafiando a integridade do sujeito que por ali circula.” (MARTINS, 1997, p. 156). *Emanuel* traz em si a visão eurocêntrica de mundo e uma visão etnocêntrica sobre o negro. Ter uma mulher branca é embranquecer a família, é seguir o imaginário social. Já seu contato com a mulher negra é marcado pela ignorância e pela visão da mesma como elemento sexual. Seu diploma de advogado não lhe confere status nem autoridade. Sua presença é ainda avaliada pela sua cor. Quanto mais *Emanuel* renega os signos afros mais estes signos o rodeiam e o coabitam. O corpo de *Emanuel* possui uma estrutura complexa e Abdias nos mostra que se o indivíduo, negro ou não, fechar-se em si mesmo, ele morre, pois nele (o corpo) encontramos grafias que a memória imprimiu no mesmo, fazendo-o de instrumento de religação com a ancestralidade. O retorno às origens faz com que sejam fechadas as feridas abertas no corpo da personagem central. É no ritual religioso do Candomblé que *Emanuel* tem sua catarse em relação a sua experiência racial, sendo sua morte ao final da peça não um castigo mas uma passagem. O texto *Sortilégio* nos faz pensar sobre a construção de nossa identidade e como ela influencia nossa história corporal, fazendo-nos refletir sobre um corpo brasileiro que é mesclado, mestiço e plural, que procura buscar nas dobras de seu próprio corpo “os tempos curvos da memória e da história” (MARTINS, 2003, p. 82).

REFERÊNCIAS

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças dos velhos**. 3.Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

LARKIN NASCIMENTO, Elisa. **O Sortilégio da Cor: identidade, raça e gênero no Brasil**. São Paulo, Summus, 2003.

LIGIERO, José Luiz. **Iniciação ao Candomblé**. Rio de Janeiro, Record: Nova Era, 2004.

_____; DANDARA. **Iniciação à Umbanda**. Rio de Janeiro: Nova Era, 2000.

MARTINS, Leda. **Performances do tempo e da memória**. O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética, ano 11, nº 12, 2003. Departamento de Teoria do Teatro. Programa de Pós-graduação em Teatro. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO.

_____. **A Cena em Sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. **Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

NASCIMENTO, Abdias. (org.). **Dramas para Negros e Prólogo para Brancos**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.

_____. **Sortilégio** (mistério negro). Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.

Sites

<<http://www.asc.org.br/site/devocao/santa.htm>>

<<http://www.comunidadeMISSAOATOS.com>>

<<http://www.cruzterrasanta.com.br/historia/santa-efigenia>>