

GIRLENE VERLY FERREIRA DE CARVALHO REZENDE

**A DRAMATURGIA DO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO (TEN)
E DO TEATRO PROFISSIONAL DO NEGRO (TEPRON): CORPO E
IDENTIDADES**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE LETRAS

2017

GIRLENE VERLY FERREIRA DE CARVALHO REZENDE

**A DRAMATURGIA DO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO (TEN)
E DO TEATRO PROFISSIONAL DO NEGRO (TEPRON): CORPO E
IDENTIDADES**

Tese de Doutorado apresentada ao Pós-Lit – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para aprovação no exame de qualificação obrigatório.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias – LAM

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre

BELO HORIZONTE

FACULDADE DE LETRAS DA UFMG

2017

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

R467d Rezende, Gílrene Verly Ferreira de Carvalho.
A dramaturgia do Teatro Experimental do Negro (TEN) e do Teatro Profissional do Negro (TEPRON) [manuscrito] : corpo e identidades / Gílrene Verly Ferreira de Carvalho Rezende. – 2017.
446 f., enc.: il., fotos (color) (p&b)

Orientador: Marcos Antônio Alexandre.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 201-215.

Anexos: f. 216-318.

1. Fusco, Rosário, 1910- – Auto da Noiva – Crítica e interpretação – Teses. 2. Olavo, Agostinho. – Além do Rio – Crítica e interpretação – Teses. 3. Silva, Ubirajara Fidalgo da. – Fala pra eles – Crítica e interetação – Teses. 4. Silva, Ubirajara Fidalgo da. – Elisabete e Tuti – Crítica e interpretação – Teses. 5. Teatro Experimental do Negro (Grupo de Teatro) – Teses. 6. Teatro Profissional do Negro (Grupo de Teatro) – Teses. 7. Corpo e alma na literatura – Teses. 8. Negros na literatura – Teses. 9. Teatro experimental – Brasil – 1940-1960 – História e crítica – Teses. 10. Identidade (Psicologia) na literatura – Teses.

I. Alexandre, Marcos Antônio. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.209

Tese intitulada *A dramaturgia do Teatro Experimental do Negro (TEN) e do Teatro Profissional do Negro (TEPRON): corpo e identidades*, de autoria da Doutoranda GIRLENE VERLY FERREIRA DE CARVALHO REZENDE, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

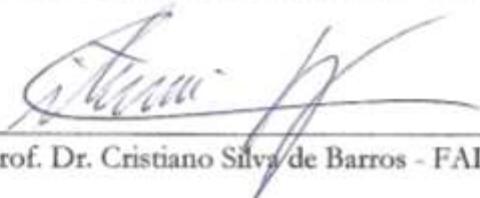
Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:



Profa.-Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa - FALE/UFMG



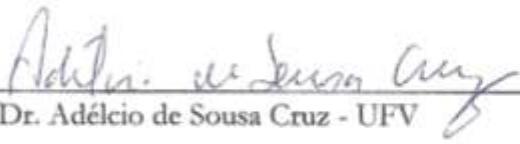
Prof. Dr. Eduardo de Assis Duarte - FALE/UFMG



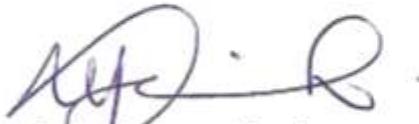
Prof. Dr. Cristiano Silva de Barros - FALE/UFMG



Prof. Dr. Alberto Ferreira da Rocha Júnior - UFSJ



Prof. Dr. Adélcio de Sousa Cruz - UFV



Profa.-Dra. Lydie de Souza Nascimento

Subcoordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 7 de julho de 2017.

*A uma guerreira:
minha mãe Norma Verly
(in memoriam)*

AGRADECIMENTOS

O sonho, o projeto, o curso e a conclusão deste trabalho só foram possíveis devido ao auxílio e presença de várias pessoas em minha vida, além dos acontecimentos inesperados, no entanto, nada gratuitos. Gostaria de agradecer: À UFMG, por ter me aceito e me auxiliado na condução e conclusão do meu objetivo; ao Espírito Santo, por ter me iluminado no momento mais decisivo; a todos que me acolheram, seja na universidade, seja na grande Belo Horizonte; a todos os pesquisadores e pioneiros dos temas dos quais me servi para realizar este trabalho; ao meu marido (importante desde o sonho), José Reinaldo de Carvalho Rezende; ao meu ex-orientador Alberto Tibaji: a minha ex-orientadora Leda Maria Martins e ao atual orientador, Marcos Antônio Alexandre. Dentre os amigos e colegas, incentivadores incondicionais, Lucimara Andrade, entre outros que conheci ao longo das disciplinas; aos professores amáveis com os quais cursei disciplinas sedutoras e enriquecedoras no programa; as minhas filhas, pela compreensão e respeito; a minha trajetória na dança e ao redescobrimento gradativo do meu corpo antes e durante o doutorado; e aos vários obstáculos encontrados para superar esse desafio, incluindo a descoberta e superação de mim mesma.

“O corpo é um pensamento mais admirável do que a antiga ‘alma’”.

Nietzsche

RESUMO

Esta tese se propõe a identificar a presença do *corpo* e de *identidades* na dramaturgia dos grupos Teatro Experimental do Negro (TEN) e Teatro Profissional do Negro (TEPRON) por meio da leitura de duas peças de cada companhia, respectivamente: *Além do Rio* (de Agostinho Olavo) e *Auto da Noiva* (de Rosário Fusco); *Fala pra eles, Elisabete e Tuti* (ambas de Ubirajara Fidalgo). Esta é a última parte da tese e contará com o auxílio dos trabalhos realizados por Eduardo de Assis Duarte, Inaicyra dos Santos e Muniz Sodré, entre outros da área. Além disso, este trabalho busca fazer uma abordagem geral do termo *teatro negro* a partir dos fundadores dos grupos citados: Abdias Nascimento e Ubirajara Fidalgo; este, em especial, portador de um acervo ainda não explorado, pouco conhecido e que, por isso, favorece a escrita de um trabalho inédito. Contextualizando a presença negra no Teatro Brasileiro, também expomos as conquistas de alguns de seus predecessores, suas principais influências e trabalhos realizados por suas companhias, realizando um cruzamento de dados. A pesquisa se valeu do meio impresso, eletrônico, acervos digitais e não digitais, bem como de entrevistas.

Palavras-chave: Corpo; Identidades; Teatro Negro; TEN; TEPRON.

ABSTRACT

This work aims to identify the presence of the “body” and “identities” in the dramaturgy of both Teatro Experimental do Negro (TEN), and Teatro Profissional do Negro (TEPRON), by reading two plays of the TEN: *Além do Rio* by Agostinho Olavo and *Auto da Noiva* by Rosário Fusco; and two plays of the TEPRON: *Fala pra eles, Elisabete* and *Tuti*, both written by Ubirajara Fidalgo. This is the last part of this thesis that counts on the support of several researchers, such as Eduardo de Assis Duarte, Inaicyra dos Santos, Muniz Sodré and others. Besides that, there will be a general approach of the concept of “black theatre” from the founders of the mentioned groups: Abdias Nascimento and Ubirajara Fidalgo; this one, in particular, the bearer of a not yet explored patrimony, unknown, therefore, original. It will be contextualized the participation of the black people in the Brazilian Theatre, their precursors, their main influences and works made by their companies, making a cross-checking. Different sources of information have been used: written and electronic medias, patrimonies and interviews.

Keywords: Body; Identities; Black Theatre; TEN; TEPRON.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Ubirajara Fidalgo e Alzira Fidalgo	70
Figura 2 – Entrevista com Alzira Fidalgo por Sandra Almada na Revista <i>Raça</i> (1998)	72
Figura 3 – Entrevista com Alzira Fidalgo por Sandra Almada na Revista <i>Raça</i> (cont.)	73
Figura 4 – Acervo de Ubirajara Fidalgo disposto em pastas e cadernos	83
Figura 5 – Léa Garcia e Abdias Nascimento em <i>Sortilégio: Mistério Negro</i> (1957)	94
Figura 6 – Referência à <i>Mulher zero quilômetro</i> do Grupo Amador Teatro Olympico	98
Figura 7 – Divulgação de <i>Superexcitação</i> em novembro de 1972	103
Figura 8 – Elenco de <i>Boneca da Lapa</i> em 1978	104
Figura 9 – Cartaz de <i>Desfuga</i> em 1982	108
Figura 10 – Programa da temporada de <i>Fala pra eles, Elisabete e Os Gazeteiros</i> (1970) ..	110
Figura 11 – Cartaz de <i>Tuti</i> em 1985	114
Figura 12 – Ubirajara Fidalgo em cena	157
Figura 13 e 14 – Fotos da representação de <i>Fala pra eles, Elisabete</i>	159
Figura 15 e 16 – Fotos da representação de <i>Fala pra eles, Elisabete</i> (cont.)	160
Figura 17 – Foto da representação de <i>Fala pra eles, Elisabete</i> (cont.)	161
Figura 18 – Elenco de <i>Fala pra eles, Elisabete e Os gazeteiros</i>	161
Figura 19 – Fotografia de <i>O Filho Pródigo</i>	224
Figura 20 – Recorte de cartaz (<i>Desfuga</i>)	237
Figura 21 – Filipeta de <i>Desfuga</i>	237
Figura 22 – Cartaz de <i>Desfuga</i>	239
Figura 23 – Cartaz <i>Zumby 82</i>	240
Figuras 24 e 25 – Encarte triplo de <i>Fala pra eles, Elisabete</i> (parte interna e externa)	242
Figura 26 – Folder de <i>Fala pra eles, Elisabete</i>	244
Figura 27 – Cartaz de <i>Os Gazeteiros</i>	245
Figura 28 – Cartaz de <i>Tuti</i>	247
Figura 29 – Página de jornal: <i>Desfuga, um monólogo com o próprio autor</i>	252
Figura 30 – Meia página de jornal com o texto: <i>Conferência Dramatizada</i>	254
Figura 31 – Página de jornal: <i>Nem Guarnieri escreve teatro para nós</i>	256
Figura 32 – Meia página de jornal: <i>Tuti ou o Teatro Negro</i>	258
Figura 33 – Meia página de jornal: <i>O racismo se abre em um triângulo</i>	260

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
-------------------------	----

CAPÍTULO 1

Teatro Negro Brasileiro: TEN, TEPRON, fundação e fundadores	24
1.1 – Teatro Negro na teoria e na prática	25
1.2 – O Teatro Negro pelos entrevistados	33
1.3 – Nem só de TEN vive o Teatro Negro	36
1.4 – Revisão de pioneiros	40
1.4.1 – Companhia Negra de Revistas	42
1.4.2 – O “lugar” do Teatro	49
1.5 – O Teatro Negro brasileiro hoje: controvérsias	54
1.6 – Abdias Nascimento	54
1.6.1 – Abdias por outros olhares	61
1.6.2 – TEN	63
1.7 – Ubirajara Fidalgo	66
1.7.1 – Alzira Viana Fidalgo da Silva	71
1.7.2 – Ubirajara por outros olhares	75
1.7.3 – TEPRON	80

CAPÍTULO 2

A dramaturgia do TEN e do TEPRON: produção e encenação	84
2.1 – Contextualizando TEN e TEPRON	85
2.2 – Peças da antologia do TEN	90
2.3 – Peças do TEPRON	96
2.4 – TEN, TEPRON e temáticas	117

CAPÍTULO 3

Corpo e identidades	124
3.1 – Primeiramente, de que corpo falamos?	125
3.1.1 – Corpo de quem?	126

3.1.2 – Por que o corpo?	127
3.2 – Corpo e identidades em <i>Auto da Noiva</i> de Rosário Fusco	128
3.2.1 – O corpo do autor em sua obra	128
3.2.2 – <i>Auto da Noiva</i> é uma farsa	131
3.2.3 – O corpo	133
3.3 – Corpo e identidades em <i>Além do Rio</i> (Medea) de Agostinho Olavo	142
3.3.1 – O corpo do autor	142
3.3.2 – A peça	143
3.3.3 – O corpo de Medea	149
3.4 – Corpo e identidades em <i>Fala pra eles, Elisabete</i> de Ubirajara Fidalgo	157
3.4.1 – O corpo do autor	157
3.4.2 – <i>Fala pra eles, Elisabete</i>	159
3.4.3 – Preconceito de cor	165
3.4.4 – Corpo marcado: cor e estereótipo	170
3.5 – Corpo e identidades em <i>Tuti</i> de Ubirajara Fidalgo	179
3.5.1 – <i>Tuti</i>	179
3.5.2 – O lugar do corpo	184
3.5.3 – Transformação e conscientização dos corpos em <i>Tuti</i>	187
CONSIDERAÇÕES FINAIS	191
REFERÊNCIAS	201
ANEXOS	216
ANEXO 1 – Descrição do Acervo de Ubirajara Fidalgo	217
ANEXO 2 – Sinopses das peças do TEN comentadas	222
ANEXO 3 – Documentos do acervo sobre as peças representadas pelo TEPRON	236
ANEXO 4 – Textos de jornais transcritos (sobre o TEPRON)	250
ANEXO 5 – Texto de Ras Adauto	261
ANEXO 6 – Entrevistas	262
Alex Araújo	262
Asfilófio de Oliveira	270
Éle Semog	273
Elcio Matheus	277

Elihas Di Jorge	281
Jesus Chediak	286
Léa Garcia	293
Luiz Fidalgo da Silva	299
Maria Cristina Fidalgo	301
Pedro Romualdo	304
Ras Adauto	309
Sabrina Fidalgo	311
Thiago Justino	316
ANEXO 7 – <i>Fala pra eles, Elisabete</i> (81 páginas)	319
ANEXO 8 – <i>Tuti</i> (47 páginas)	399

INTRODUÇÃO

À TESE

Este trabalho se justifica por representar a continuidade dos meus estudos com acervos teatrais, a partir da minha iniciação científica como graduanda em Letras pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) e pelo posterior enfoque à cultura teatral afro-brasileira durante minha pesquisa de Mestrado na mesma universidade. Ao longo daquele curso foi possível perceber que a presença do negro no teatro, durante muito tempo, foi insignificante, ou quase inexistente, mesmo em uma cidade de intensa atividade teatral como São João del-Rei, local do meu objeto de análise no mestrado.

Ciente de que esse aspecto da realidade daquela cidade não era muito diferente do de outros municípios brasileiros, mesmo das capitais, entendemos que foi preciso criar um espaço onde se pudesse ver o negro como ator, autor e protagonista, o que levou ao surgimento de um teatro com propostas inovadoras, como foi pioneiramente o Teatro Experimental do Negro (TEN) e, após ele, outros, intitulados ou não como *teatro negro*, mas que dialogavam com sua proposta.

De acordo com a pesquisa citada, constatamos que houve alguns poucos autores que trataram da temática do povo afrodescendente em peças teatrais, mas muitas não foram encenadas, ou eram exibidas com atores brancos pintados de preto, sendo mais comum uma participação estereotipada ou silenciosa.

Dentre as iniciativas que fugiram desses lugares comuns, ou que representaram uma inovação como espaço de ação para o negro, encontramos a Companhia Negra de Revistas (1926-1927), criada no Rio de Janeiro pelo negro De Chocolat e pelo português Jaime Silva, que teve grande repercussão na época por ser composta basicamente por afrodescendentes, tendo sofrido fortes críticas preconceituosas. Mas mesmo após a Companhia Negra de Revistas e a fundação do TEN, a década de 1970 ainda apresentava o mesmo panorama de desfavorecimento para atrizes e atores afro-brasileiros.

O fato é que, ainda que tenham cometido falhas em diversos quesitos, as companhias de teatro negro vêm sendo preteridas há tempos, como pode ser constatado nas abordagens a seu respeito em obras que se propõem a apresentar um histórico do teatro brasileiro, como é o caso de *Panorama do Teatro Brasileiro*, de Sábatu Magaldi (2004), que cita o TEN brevemente, e *O Teatro Moderno Brasileiro*, de Décio de Almeida Prado (2009), que não cita nenhuma delas.

Magaldi tem seu olhar inicialmente voltado para o século XVII e diz que, desde essa época, alguns negros já faziam teatro, mas de forma muito marginal ou discreta (MAGALDI,

2004, p. 30). Nessa obra do autor, a única referência acerca de Abdias Nascimento é uma breve passagem em que, citado ao lado de diversos outros que se aventuraram rapidamente no teatro, diz: “ele não alcançou forma válida para a volta às raízes raciais, na luta de protestos contra injustiças do mundo branco” (MAGALDI, 2004, p. 278). Ainda que a iniciativa de Nascimento não estivesse de acordo com os princípios valorizados pelo teatro de Magaldi, e de outros, diante dos comentários de críticos e artistas da época, material hoje acessível a todos, o trabalho do TEN não merecia ser tão menosprezado em razão do tamanho esforço e êxitos alcançados durante muito mais tempo do que outros também citados por apenas uma obra de sucesso. Como veremos adiante, até uma dramaturgia voltada para a temática do negro passou a ser desenvolvida a partir do TEN no sentido de que uma literatura específica nascia com e para a companhia de Nascimento e, além do Rio de Janeiro, outras cidades como São Paulo e Santos também criaram seu Teatro negro.

A obra de Prado pretende abordar o período de 1930 a 1980, mas o autor assume que, por várias razões, seu foco se concentra entre 1940 e 1970. O curioso é que o marco da modernidade do teatro brasileiro – a estreia de *Vestido de Noiva* em 1943 – aconteceu somente um ano antes do início do TEN (1944), e, ainda na mesma década, estreia *Anjo Negro*, novamente um trabalho de Nelson Rodrigues de grande repercussão e polêmica pelas mesmas questões que aparecem debatidas pelo TEN. Tudo isso está registrado na obra de Prado, menos a existência da companhia negra. Uma ironia já que, segundo Nelson Rodrigues, *Anjo Negro* deveria ser protagonizado por Nascimento. Soa incompreensível que, no mesmo momento em que se fala de um novo teatro ou de um teatro verdadeiramente brasileiro e moderno, a iniciativa singular de Abdias Nascimento e de seus companheiros – com o apoio de personalidades de referência como Santa Rosa e Bibi Ferreira, entre outras – não tenha sido suficiente para citá-lo. Décio de Almeida Prado refere-se ao Arena como a primeira companhia a ter em seu quadro permanente de atores um artista negro, caso de Milton Gonçalves (PRADO, 2009, p. 68). Se esse dado é importante na década de 1960, por que também não seria o fato de haver existido toda uma companhia, mesmo que amadora, composta basicamente de negros? Mesmo que o trabalho do grupo não fosse compreendido, acreditamos que sua luta e pioneirismo foram dignos de referências e reflexões mais profundas.

Augusto Boal, em depoimento na *Odisseia do Teatro Brasileiro* (2002), comenta o fato de o Arena, mesmo voltado para questões sociais e com mensagens que pudessem ser levadas ao público, não trazer em seu elenco mais do que um ator negro. “Nós escrevíamos

peças que denunciavam o racismo, mas nós, que escrevíamos e representávamos, éramos brancos” (BOAL, 2002, p. 246).

O que vemos hoje é que há tempos surgem pessoas lutando para mudar tais condições. E na década de 1970 o destaque vai para Ubirajara Fidalgo que criou o Teatro Profissional do Negro (TEPRON), título nada gratuito e que já apontava para um avanço em relação ao primeiro ao substituir o termo “experimental” por “profissional”. Quando vimos seu nome pela primeira vez na internet, não havia muita coisa a respeito. Mas, em contato com sua única filha, tivemos acesso aos seus textos teatrais (que totalizam dez) e resolvemos fazer um trabalho de análise comparativo com o TEN. As peças encontram-se datilografadas e digitalizadas, aos cuidados da SBAT.

Hoje temos muitas fontes de pesquisa sobre os trabalhos realizados pelo TEN e sobre Abdias Nascimento, que incluem duas biografias, várias obras de Nascimento e uma antologia das peças, disponíveis em obras impressas e sites na internet. Mas sobre o TEPRON há quase nada, pois suas peças ainda não foram publicadas e pouca coisa há a respeito do grupo e de seu fundador, mesmo que tenham aumentado suas citações na internet, em eventos e em mídia impressa, durante o tempo desta pesquisa.

Talvez por um histórico de exclusões justificadas e ligadas a questões muito complexas, acredita-se que muito do que se tem escrito e refletido sobre a cultura e personalidades negras de destaque não tem sido divulgado. O século XXI parece ter sido o início de um tempo em que se começou a falar e publicar mais sobre os méritos e realizações dessas pessoas, o que inclui uma grande lista de profissionais de todas as áreas.

Trabalhando em escolas públicas, no ensino fundamental e médio, ainda é perceptível a existência de uma situação de alienação na comunidade escolar, no sentido de desconhecerem as histórias, lutas e vitórias de nossos líderes, personalidades e antepassados negros, apesar da existência da lei 10.639/03 que exige, desde 2003, que todas as escolas públicas e particulares da educação básica, ensinem aos alunos conteúdos relacionados à história e à cultura afro-brasileiras (BRASIL, 2003). No entanto, segundo o professor e pesquisador Eduardo de Assis Duarte, são iniciativas como a referida lei, entre outras ações afirmativas, que vêm alterando esse quadro já vislumbrado por Nascimento.

Acreditamos que o fundador do TEN dispense maiores comentários nesta introdução, mas supomos ser importante apresentarmos Ubirajara Fidalgo por ser ainda desconhecido e, além de ter sido fundador de uma companhia profissional, acumulou muitas outras funções para a realização e concretização de seu projeto que, explicitamente em diálogo com o TEN,

possuía uma pretensão que se estendia muito além da questão teatral, assim como seu pioneiro.

Muito embora haja contestação, partindo dos depoimentos de Abdias Nascimento, das críticas positivas sobre o trabalho de seu grupo, e percebendo o quanto foi difícil a inserção do negro no teatro brasileiro, pode-se considerar o TEN, no mínimo, uma feliz e necessária tentativa. Como já dissemos, foi a partir dele que surgiram peças brasileiras com temáticas específicas, como as que compõem a antologia organizada por Nascimento intitulada *Dramas para negros e prólogo para brancos* (1961). Por muito pouco uma segunda obra não foi lançada por ele. Foi a escassez ou inexistência de uma dramaturgia adequada que fez com que o TEN estreasse, em 8 de maio de 1945, com uma peça estrangeira, cujos direitos autorais formam cedidos gratuitamente por Eugene O'Neill. E por razão semelhante, em outro contexto, Ubirajara Fidalgo tornou-se dramaturgo.

Fidalgo nasceu em 22 de julho de 1949, ano de plena atividade do TEN. Natural do Maranhão, faleceu em 3 de julho de 1986, aos 37 anos, na cidade do Rio de Janeiro, por sofrer dos rins devido a um acidente de automóvel ocorrido na infância. Ele é considerado figura importante do Movimento Negro no Brasil entre as décadas de 1970 e 1980 e foi um dos principais articuladores do Instituto de Pesquisas e Cultura Negra (IPCN), fundado em 1975 com o objetivo de combater o racismo, o preconceito e a discriminação. Além disso, foi empresário, ator, dramaturgo, produtor, apresentador de TV e diretor de teatro, ao lado de sua companheira Alzira Fidalgo.

O teatro do TEPRON esteve intimamente ligado a questões de cunho racial, abordando ainda outros temas polêmicos como a homofobia, a desigualdade social e de gênero. Outra característica de seu teatro era que, na prática, após cada representação, formavam-se debates para discussão de todos esses temas. Fernando Vieira de Freitas diz a seu respeito no Portal Geledés:

Sua participação fora dos palcos no movimento negro foi extensa até a sua morte em 1986. Ubirajara passa pelo Clube Renascença, importante centro de mobilização do negro carioca e participa de debates nos Centros Populares de Cultura da UNE (CPCs) e em redes de rádio e televisão. Além de seu trabalho enquanto dramaturgo, ator, produtor e diretor, nunca se afastou da militância tendo participação fundamental na fundação do Instituto de Pesquisa da Cultura Negra (IPCN) e da Associação Cultural de Apoio às Artes Negras (ACAAN) junto ao historiador e escritor negro Joel Rufino dos Santos. No entanto, seu projeto mais importante e original foi sem sombra de dúvida o Teatro Profissional do Negro, construído ao lado da figurinista e cenógrafa Alzira Fidalgo ainda na primeira metade da década de 1970. (FREITAS, 2013)

Fala pra eles, Elisabete e Tuti foram algumas peças de sucesso de Fidalgo e, não somente por esse motivo, foram nossas escolhidas para a análise. Segundo o dramaturgo, “a verdadeira base para o teatro negro é o texto”, o que justifica sua dedicação à escrita das peças a serem encenadas pelo grupo no intuito de realizar uma dramaturgia que dialogasse com a vida da população negra e que atraísse um público diverso, fosse ele preto ou branco.

A transformação por que tem passado os povos de origem africana no modo de se verem e serem vistos, bem como no sentido de se valorizar sua cultura e realizações, encontra-se nas discussões de Stuart Hall. Sua postura é um convite a refletir sobre questões ligadas às identidades negras. A obra *Da diáspora: identidades e mediações culturais* (2009) faz pensar sobre a importância de se tratar de tal temática, segundo o autor, altamente em voga por uma série de razões, entre elas, a necessidade de transformação das realidades.

Diante dessas e muitas outras questões ainda sem respostas, justificamos que nosso objeto de análise é inédito e que o TEN e o TEPRON foram grupos teatrais de grande importância no contexto teatral e que merecem, cada qual a seu modo, serem continuamente divulgados a fim de possibilitarem seu reconhecimento e análise. Somente desse modo podemos fazer ecoar tais personalidades e seus trabalhos de modo que possam alcançar o maior número e variedade possível de pessoas. Mas além do que já dissemos, propomos que esta pesquisa perpassa o “corpo” real ou simbólico do autor, ator/personagem e também da plateia. E, junto a ele, veremos como as identidades se apresentam e dialogam em seus diferentes temas e contextos.

Porque o corpo no teatro?

De acordo com sua origem latina, *corpus* teria um significado voltado para a forma e a beleza e, originando a palavra grega *prapis*, teria o sentido de diafragma, coração, espírito, inteligência e ventre. Procedências que se referem ao corpo de um modo amplo, abarcando seu aspecto exterior e interior, sentidos que vamos explorar nas dramaturgias do TEN e do TEPRON.

O teatro, sobretudo a representação teatral, é um campo privilegiado para a discussão que aqui propomos ao relacionar corpo e identidades. Dentro do que Patrice Pavis chama de “Antropologia do Ator”, temos que um corpo em cena, “falante e atuante”, não é somente um corpo. Há uma complexidade de relações que atinge o espectador e o “convida a entrar na dança”. De alguma forma o corpo do ator, sua movimentação e presença, solicitam a

“memória corporal do espectador” (PAVIS, 2008, p. 76). Memória que se relaciona às várias identidades que compõem cada sujeito, incluindo sua identidade ancestral.

Uma forma contundente de mostrar o potencial do corpo no teatro foi realizada por Antonin Artaud em seu *Teatro da Crueldade*, que não será uma referência recorrente em nosso trabalho, mas que reforça o fato de que o corpo é um canal extremamente apropriado para transmitirmos sentimentos nas suas mais variadas nuances, mesmo que este corpo esteja mudo e estático. Inspirados ainda por Artaud, perguntamo-nos se seria possível também nós nos tornarmos atletas sensoriais, se seríamos capazes de simplesmente sentir, sem buscar um jeito certo, deixando o corpo se manifestar de forma tão espontânea e intensa, jamais imaginada... Visto desse modo, o teatro favoreceria a manifestação de um teatro dito “engajado” e também seria uma forma de o ator, efetivamente, se desnudar de suas máscaras e refletir, podendo assumir novas posturas, mais criativas, singulares e orgânicas de solucionar “problemas” em sua vida diária. Isto é apenas um elo entre a experiência do teatro engajado do TEN e do TEPRON com seus percussores mais radicais, relação importante que fundamenta a base prática e teórica desse teatro “social” que revela um corpo específico, já que tem uma cor própria (nos “atores” e nas temáticas).

Augusto Boal diz que “o corpo humano é o ponto de partida para fazer teatro, utilizando os movimentos físicos, formas, volumes e relações físicas.” (BOAL apud GUINSBURG, 2009, p. 254) Desse modo, não podemos pensar em teatro sem corpo. Ainda que esse corpo seja uma marionete, uma sombra, esteja mudo ou sozinho. Soma-se a isso o fato de que a representação é, inevitavelmente, um caminho de mão dupla em que são ativados tanto o corpo do ator como o corpo do espectador, podendo haver, ou não, profunda sintonia e identificação. Segundo Eleonora Fabião,

o corpo é sólido, pastoso, gelatinoso, fibroso, gasoso, elétrico, líquido. O corpo acontece em densidades cambiantes. Estamos permanentemente vibrando, uma vibração mínima. O adjetivo “vibrável” nomeia não apenas essa condição de combinarmos e cambiarmos densidades permanentemente, mas também um tremular contínuo, a oscilação entre ser e não ser, entre vida e morte, entre arbítrio e determinismo que encarnamos. A cena exacerba a condição vibrável do corpo. Porque hiper-atento, o corpo cênico torna-se radicalmente permeável. Contra a ideia de corpos autônomos, rígidos e acabados, o corpo cênico se (in)define como campo e cambiante. Contra a noção de identidades definidas e definitivas, o corpo-campo é performativo, dialógico, provisório. Contra a certeza das formas inteiras e fechadas, o corpo cênico dá a ver “corpo” como sistema relacional em estado de geração permanente. O estado cênico acentua a condição metamórfica que define a participação do corpo no mundo. A cena mostra, amplifica e acelera metamorfose, pois intensifica a fricção entre corpos, entre corpo e mundo, entre mundos. (FABIÃO, 2010, p. 322)

E é curioso que, mesmo sem a representação, algumas dessas características estejam explícitas nos personagens por meio da leitura. Alguns com mais intensidade, como é o caso de alguns dos protagonistas que serão analisados, como Medea e Tuti. Nas peças, nossa abordagem pretende falar de um corpo livre de conceitos e metodologias. Livre de tradições e tabus. Mas também de corpos aprisionados pelas mesmas questões. Falaremos de um corpo coreografado, ou não, ritualizado e abstrato. Mas também de um corpo sólido, concreto, visível, com cor, cheiro e movimento. Corpos singulares ou estereotipados nos quais identificaremos características específicas ou recorrentes. Todos marcados por culturas, memórias e identidades.

Toda a dimensão física, os sentidos, a gestualidade, os automatismos, conscientes ou não, constituem aspectos fundamentais da individuação pessoal e podem mesmo ser reconhecidos como uma base cultural compartilhada pelo grupo social inteiro. (SODRÉ, 1997, p. 30)

O primeiro capítulo do trabalho visa apresentar os fundadores das duas companhias analisadas nesta pesquisa, assim como alguns de seus predecessores, suas principais influências e pares relacionados, seja na luta por uma democracia racial, seja no âmbito teatral. Também, busca delinear os elementos que constituem o *teatro negro brasileiro* com base na dramaturgia do TEN e do TEPRON.

O segundo capítulo oferecerá um panorama sobre os principais trabalhos realizados pelas duas companhias, demonstrando com comentários, análises críticas e imagens o ambiente teatral do qual fizeram parte. Descreveremos rapidamente as principais peças escritas e/ou representadas com suas respectivas sinopses e temáticas. Como as peças do TEN já foram todas publicadas, inserimos neste capítulo somente as duas selecionadas (*Auto da Noiva e Além do Rio*) e *Sortilégio*, por ser a única peça de Abdias Nascimento. O importante é que tenhamos uma noção do “todo” que representa sua antologia, seu estilo, sobretudo as temáticas mais recorrentes. Diferentemente, no caso do TEPRON a inserção de todas as sinopses é necessária por não estarem disponíveis em nenhum tipo de mídia e, diante disso, optamos por inseri-las no corpo do trabalho e não nos anexos. Para a realização desse capítulo foram utilizadas fontes bibliográficas bastante variadas, incluindo publicações acerca da fundação dos grupos analisados, assim como de seus fundadores – Abdias Nascimento (TEN) e Ubirajara Fidalgo (TEPRON) – com a intenção de ressaltar a importância do trabalho realizado por ambos. Para falar de Abdias Nascimento utilizamos a biografia de Sandra Almada *Abdias Nascimento* (2009) e a obra *Abdias Nascimento: o griot e as muralhas*

(2006), um trabalho também biográfico realizado pelo poeta Éle Semog. Além das biografias, muitos artigos foram complementares, assim como algumas considerações tecidas por Eduardo de Assis Duarte, na coleção: *Literatura e Afrodescendência no Brasil: antologia crítica* (2011). Para abordar vida e obra de Fidalgo, utilizamos informações obtidas com alguns de seus familiares, especialmente sua única filha, Sabrina Fidalgo, e amigos.

O terceiro capítulo é a análise propriamente dita da presença do corpo e das identidades na dramaturgia das quatro peças selecionadas: *Auto da Noiva*, de Rosário Fusco (escrita especialmente para o TEN), *Além do Rio*, de Agostinho Olavo (representada pelo TEN), *Fala pra eles, Elisabete e Tuti*, de Ubirajara Fidalgo (TEPRON).

Estabelecendo um paralelo entre os dois grupos, abordaremos os diferentes modos de se ver e pensar o “corpo” abrangendo ao máximo seu campo semântico e, em cada possibilidade, discutiremos as diversas apresentações e representações das identidades. Para fundamentar e enriquecer nosso texto recorremos a trabalhos de alguns pesquisadores, entre eles: Muniz Sodré, Joel Rufino dos Santos, Inaicyra dos Santos, Marcos Antônio Alexandre, Eleonora Fabião e outros. Reflitamos sobre o pensamento de Inaicyra dos Santos quando afirma que os africanos vindos para o Brasil

[...] eram portadores de uma riqueza de diversos reinados e importaram seus costumes, sua filosofia, sua religião, música, literatura oral e mitológica. Ao promover uma adaptação no novo mundo, os princípios inaugurais das suas culturas se mantiveram nas comunidades-terreiro. Conhecer esta herança é uma forma de assumir as múltiplas influências da tradição, razões de existência e resistência, que nos fortalecem enquanto identidade e ajudam a compreender melhor a cultura brasileira como um todo, valorizando as nossas diversidades. (SANTOS, 2009, p. 33)

E é essa a contribuição pretendida por este trabalho: fomentar o interesse por nossas culturas ancestrais africanas e o conhecimento por seus representantes mais atuantes, expressivos e perseverantes.

O pesquisador Marcos Antônio Alexandre, em seu artigo *Formas de representação do corpo negro em performance*, nos propõe uma discussão sobre as identidades negras a partir de alguns dos elementos que compõem o teatro e também o congado. De um modo geral, ao se estudar uma cultura, estamos diante de costumes e práticas que são transmitidas por gerações anteriores, por isso, é importante pensar que “todo sujeito se constrói a partir da memória”, o que entendemos como uma das relevâncias de pesquisas nessa área, uma vez que se constituem como pontos e razões de fortalecimento do ser nos planos coletivo e individual (ALEXANDRE, 2009, p. 105). Para tratar do conceito das identidades negras e/ou afro-

brasileiras, nos serviremos das obras de Stuart Hall, *A identidade cultural na pós-modernidade* (2003) e *Da diáspora: identidades e mediações culturais* (2009). De igual maneira, nos auxiliarão nessa discussão Leda Maria Martins, com sua obra *A cena em sombras* (1995) a enriquecer nosso trabalho com informações sobre representações teatrais e simbólicas relacionadas a mitos e ritos característicos do teatro negro, que permitirão uma compreensão dos elementos que compõem o corpo de que se fala.

Além dos autores citados, pesquisamos trabalhos acadêmicos (artigos, dissertações e teses) realizados sobre o teatro e a dramaturgia negra. Uma das teses utilizadas foi a de Evani Tavares Lima, intitulada *Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum* (2010) que, além de descrever e analisar as realizações e concepções adotadas pelos grupos, também contribui para as pesquisas sobre teatro brasileiro, como propomos em nosso trabalho. Por meio dessas e outras obras, nos aprofundamos nos conceitos ligados a *teatro negro, corpo* e a outros a eles relacionados.

CAPÍTULO 1

**Teatro negro brasileiro:
TEN, TEPRON, fundação e
fundadores**

Este capítulo se propõe a expor e discutir o conceito de Teatro Negro no contexto brasileiro, a partir dos seus vários “atores”, pensadores e teóricos, assim como sua representação no teatro nacional, sobretudo a partir da visão dos fundadores do Teatro Experimental do Negro (TEN) e do Teatro Profissional do Negro (TEPRON), respectivamente, Abdias Nascimento e Ubirajara Fidalgo, e pessoas relacionadas a eles.

1.1 – Teatro Negro na teoria e na prática

Por que e para que um Teatro Negro? O teatro não tem uma cor, mas pode sugerir e propor posicionamentos que revelem nuances e matizes. Além disso, as pessoas envolvidas no teatro têm uma cor, um corpo. E que diferença isso faz? De um modo geral, pressupõe-se que a dramaturgia pode tratar de qualquer assunto e realizar-se de diversos modos, independentemente da cor de seus participantes. Então o que seria um teatro ou uma dramaturgia negra? Ousamos afirmar que é aquela que pressupõe um modo de produzir teatro que contenha o sujeito negro ou afro-brasileiro, de corpo presente, assim como elementos, temáticas e conflitos, referentes à sua cultura, local ou ancestral, de modo que essa população possa se ver de algum modo, em algum momento, projetada e ou representada. Por isso não basta que haja atores com a pele escura para que se afirme a existência de um teatro negro. Para que ele exista efetivamente não é preciso que todos os aspectos acima mencionados estejam presentes, ele pode conter apenas alguns deles, mas, preferencialmente, deve exigir que existam atores negros em cena, sem, necessariamente, em nossa perspectiva, excluir o não negro.

Mas essa definição provisória não soluciona a polêmica em torno do termo *teatro negro*. E sabemos que ela persiste por uma série de razões. Primeiramente porque o grande contingente de pessoas vindas (arrancadas) da África para o Brasil veio na condição de escravizados, o que, por si só, já eliminava ou dificultava enormemente que elas se ocupassem que qualquer outra atividade. E depois porque, escravizada ou não, essa população sofreu (e ainda sofre) grande segregação social/“racial”. Segregação decorrente de uma série de preconceitos e mitos a ela relacionada, o que explica as primeiras obras literárias, não necessariamente teatrais, referirem-se ao negro de forma estereotipada. Aos poucos, essa literatura foi apresentando tais personagens de forma mais abrangente, mais próxima da realidade e de modo mais frequente. No entanto, a presença física do negro na produção e encenação dessas obras continuava inexistente. Diante desse quadro que persistiu durante

séculos, percebeu-se a necessidade de criação de espaços específicos para sua realização artística. A denominação *arte negra*, *literatura negra* ou *teatro negro* surge, pois, para que se saiba quem ali está falando, sobre o quê e para quem. Mesmo assim, as produções desse grupo de artistas tinham poucas possibilidades de alcance de público, publicação e divulgação. Muitas vezes a arte negra foi desestimulada pelos próprios autores, pois, diante de uma realidade tão hostil, era difícil lutar por um espaço; espaço este que, na maioria das vezes, era ocupado por um cânone restrito e preconceituoso. Daí decorria um silenciamento de algumas vozes, fato que disseminou uma falsa ideia de que essa população não tinha aptidão ou não produzia literatura, ou pelo menos nada significativo.

Desse modo, podemos compreender que o desenvolvimento dos estudos sobre a literatura negra ou sobre o teatro negro se justifica pela busca de um espaço, por muito tempo negado. Se teatro negro é teatro, se literatura negra é literatura, deveriam fazer parte, naturalmente, sem restrições, de um amplo conjunto de produções que englobasse a todos. No entanto, o que ocorre é que alguns nomes continuam de fora do panorama de produções nacionais, uma das razões de existência de um “teatro engajado”, um tipo de teatro que foi nomeado de “Outubro Teatral” na Rússia Soviética, pós-revolução, nas primeiras décadas do século XX (BERTHOLD, 2011, p. 494). Naquele momento, também o teatro passava por uma ruptura drástica. Por haver uma necessidade de posicionamento político, realizavam-se manifestações e comícios gigantescos “teatralmente armados” por gente do teatro e também por amadores, todos treinados para a “propaganda de agitação”. À época, tanto Vsevolod Emilevich Meierhold quanto Evguiêni Vakhtângov acreditavam que o público precisava ver suas aspirações e ideais em cena. O segundo disse acerca do seu teatro: “Devemos representar o espírito do povo. [...] A massa triunfa. Enterro seus mortos. Canta a canção mundial da liberdade” (BERTHOLD, 2011, p. 494).

Seguindo a ideia desse fluxo revolucionário, nasce o TEN, fundado em 1944 com o intuito de mudança, pois era necessário parar de atribuir ao negro, no teatro, e não somente nele, o papel principal da invisibilidade e dos estereótipos. Mas o TEN precisava de continuidade. Na década de 1970 o contexto ainda não era favorável, por isso criou-se o Teatro Profissional do Negro, o TEPRON, com uma linguagem própria, bastante representativa das problemáticas e nuances que esse teatro propõe.

O curioso é que, mesmo depois de todas as ações e trabalhos desenvolvidos por estes grupos, ainda hoje seja necessário discutir as mesmas questões, muitas delas ignoradas, enquanto outras já se encontram a caminho de uma real transformação. Um exemplo ilustrativo e bastante contemporâneo foi a polêmica recente causada pela encenação da peça *A*

mulher do trem pelo grupo Os Fofos Encenam, em que alguns atores utilizaram a técnica do *blackface*. A peça estava no programa do Itaú Cultural em São Paulo e teve repercussão tão grande que, devido ao uso da pintura negra no corpo dos atores, as apresentações foram canceladas e diversos programas de TV e fóruns da mídia eletrônica buscaram o tema para discussão, atitude tomada também pela direção da casa na ocasião da próxima representação.¹

A critério de elucidação, aqui estamos tratando simultaneamente de teatro negro e literatura negra porque a dramaturgia (texto teatral) se insere na literatura. Então, quando nos referimos ao panorama da literatura brasileira, estamos também nos referindo a sua produção dramatúrgica.

Uma discussão importante sobre a definição dessa literatura foi proposta por Domício Proença Filho (2004). Ele propõe uma divisão ou diferenciação do conceito de literatura negra em seu sentido amplo, já que ela parece existir em um sentido mais restrito.

Lato sensu, será negra a arte literária feita por quem quer que seja, desde que centrada em dimensões peculiares aos negros ou aos descendentes de negros. A designação, tal como vem sendo utilizado no Brasil e em outros países da América, vincula-se ao significado restrito e emerge no bojo de uma situação histórica dada, configuradora da reivindicação pelos negros de determinados valores caracterizadores de uma identidade própria. Essa identidade e sua presença forjadora e aglutinadora da comunidade em que o grupo étnico se situa seriam elementos decisivos na luta pela eliminação das discriminações e pela conquista do lugar que lhes pertence de direito e que o grupo dominante insiste em negar, das mais variadas maneiras, ostensiva ou disfarçadamente. A luta é um procedimento que surge forte no âmbito da crise da modernidade, ligada à fragmentação social. (FILHO, 2004, p. 185)

E o que vemos como grande relevância de sua proposta é a forma como ele julga importante todos os estudos relacionados e que só ampliam as possibilidades de reflexão. Nesse sentido ele pede que não nos apoiemos somente na condição epidérmica e que se há algum opositor ele “não é o brasileiro branco, mas o brasileiro preconceituoso” (FILHO, 2004, p. 186). Mas há muitos outros pesquisadores e estudiosos do tema que desenvolveram ideias e conceitos a partir de suas experiências.

Em *Abdias Nascimento, O griot e as muralhas* (2006), Éle Semog faz um trabalho (auto)biográfico bastante amplo e estimulante ao dividir seu texto entre sua fala e os depoimentos de Nascimento, alguns colhidos em entrevistas com ele e outros por veículos sonoros diferenciados, tais como fitas de entrevistas já realizadas. Oficialmente, o TEN seria

¹ Cf.: BOECHAT, Breno. Peça é cancelada por teatro de São Paulo após acusações de conteúdo racista: Presença de ator pintado de negro gerou acusações de racismo e peça foi cancelada. **Extra Online**, 4 maio 2015. Disponível em: <<http://extra.globo.com/noticias/brasil/peca-cancelada-por-teatro-de-sao-paulo-apos-acusacoes-de-conteudo-racista-16049744.html>>. Acesso em: 28 abr. 2017.

o primeiro grupo de teatro negro, no entanto, nessa biografia é narrada uma polêmica que ignorava ou tentava ignorar o nome de Nascimento como o criador dessa companhia. O fundador se recorda dos primeiros momentos após a criação do grupo e das polêmicas geradas. Para nós, não há dúvida de que o fundador do TEN foi Abdias Nascimento, embora saibamos sabido que a semente já estava germinando em várias mentes e que as ideias circulavam por várias geografias. Ao concluir essa fala em que defende para si a responsabilidade de criação do grupo, Nascimento diz:

O teatro negro é a primeira, única e exclusiva criação do negro brasileiro. E até isso, o Paschoal², com todo o lado bom que ele possa ter, quer tirar do negro. O teatro negro é uma afirmação da cultura negra, da capacidade do negro de se organizar, da capacidade de luta do negro e da cultura africana no Brasil, independentemente de qualquer influência branca. Os brancos colaboraram como nós colaboramos com os brancos, mas eles não têm nada a ver com a fundação do Teatro Experimental do Negro. (SEMOG, 2006, p. 122)

Segundo Ubirajara Fidalgo, fundador do TEPRON, “a verdadeira base para o teatro negro é o texto”³, o que talvez justifique sua necessidade de escrever e encenar as próprias peças. Mas Fidalgo também tinha outras preocupações: a profissionalização do ator negro, a instauração de uma dramaturgia que dialogasse com a vida da população e um teatro de qualidade que atraísse grande público, fosse ele preto ou branco.

O *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos* (2009) inovou ao apresentar o conceito de *teatro negro* de autoria da professora e pesquisadora Leda Maria Martins, por sua vez autora de *A cena em sombras* (1995), obra de referência para o estudo do teatro negro no Brasil e nos Estados Unidos. Dentro da definição do dicionário, destacamos alguns pontos. Primeiro, o fato de a autora justificar a criação desse teatro a partir de uma situação limite de invisibilidade. “Situação limite” responsável por ter movido o corpo e a mente de Abdias Nascimento naquela apresentação em Lima e que o conduziu a uma ação efetiva. Um trecho da definição do dicionário diz:

Nessa cena, a negrura era um signo indesejável e pejorativo, sendo o sujeito negro dramatizado e reconhecível por meio de um aparato de representações grosseiras e de uma linguagem preconceituosa, que o projetavam como avesso do personagem branco, este, sim, encenado como sujeito universal, uno e absoluto. [...] A ideia de um teatro negro, alicerçado na experiência histórica positiva do afro-descendente, a denúncia do racismo, a ênfase na

² Referência a Paschoal Carlos Magno que divulgou, por várias vezes, o verdadeiro nome do fundador do teatro negro de forma equivocada. Cf.: SEMOG, 2006, p. 121.

³ Retirado do texto *Nem Guarnieri escreve teatro para nós: o negro e seu espaço*, de autoria de Ubirajara Fidalgo. Cf.: Anexo 4, Texto 3, ao final desta tese.

reconfiguração de temas, fábulas e personagem. A pesquisa de recursos e processos teatrais advindos do acervo de referências civilizatórias, históricas e estéticas das culturas africanas e afro-descendente [sic] e, ainda, o ideal de construção de uma dramaturgia alternativa e de um corpo de atores que pudessem representar a sua própria história, matizam os ideais do TEN. (MARTINS, 2009, p. 226-227)

Além da descrição e análise do trabalho do TEN, o texto apresenta, na íntegra, exemplos de outras companhias, inclusive contemporâneas, que também foram importantes e obtiveram sucesso, todas posteriores ao grupo fundado por Nascimento.

Na recente obra *A História do Negro no Teatro Brasileiro* (2014), Joel Rufino dos Santos se propõe a escrever sobre a trajetória teatral do negro no Brasil durante cinco séculos, desde sua chegada a esta terra. A obra, além de todas as informações, traz um verdadeiro álbum de fotografias. São imagens que revelam expressões culturais e artísticas variadas (como festeiros do Maracatu, Folias de Reis, Congado) além da presença de vários grupos teatrais, todas próprias da população “negro-brasileira”, uma definição do próprio autor, justificando que estes seriam descendentes dos afro-brasileiros.

O teatro negro foi outro depois dessa companhia – companhia imperfeita, é certo, contando sempre com não profissionais, voluntários e militantes da causa negra – transformado, conscientemente, em instrumento da luta antirracista. O TEN correu o risco de se transformar em panfleto, mas escapou: fez teatro na expressão mais lídima do termo. (SANTOS, 2014, p. 133)

Santos acredita que, se não houvesse movimentos negros, o teatro negro talvez não existisse, pelo menos não como e quando surgiu. Era necessário, antes de subir ao palco, revelar a situação de invisibilidade e estereotipia que o negro vivia. Antes de representar a si mesmo era necessário fazer-se visível na sociedade, para depois denunciar sua ausência no teatro brasileiro. “Desse jeito, o caráter do seu teatro será pedagógico, engajado, mas não por isso de qualidade inferior, atingindo em muitos casos, excelência artística” (SANTOS, 2014, p. 140).

Podemos relacionar a opinião de Santos aos estudos de Christine Douxami⁴. Esta afirma que se houve um momento que marcou a existência do teatro negro no Brasil de forma contundente e unânime foi a fundação do TEN. Outro momento lembrado pela autora e que sofreu influência do *Black Power* norte-americano foi durante a criação do Movimento Negro Unificado contra o Racismo, o MNCR, transformado em MNU, em 1978. Segundo ela, o

⁴ Na época membro do laboratório do *Centre de Recherche sur Le Brésil Contemporain* (CRBC) da *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, em Paris (EHESS), onde se doutorou.

vácuo entre esses dois períodos é explicado pela presença da censura e da ditadura. O AI-5 (1968) foi responsável pelo momento mais dramático de todo esse período afetando fortemente a ação de movimentos militantes como o MNU. A criação do IPCN (Instituto de Pesquisa das Culturas Negras) fundado em 8 de julho de 1977 também é outro momento importante já com a participação de Ubirajara Fidalgo, como será visto adiante. De acordo com a pesquisadora,

o IPCN tinha o teatro negro como um dos seus grandes objetivos, sendo Jorge Coutinho, Lea Garcia e Milton Gonçalves alguns dos sócios-fundadores. Em 1978, montou a peça *Chico Rei*, de Walmir Ayala, que retratava a revolta do escravo Chico Rei, em Minas Gerais, no século XVIII, e enfocava com clareza a importância da rebeldia dos escravos e o fenômeno do quilombo. Contou com a direção de Atenodoro Ribeiro e a atuação de três atores baianos e três cariocas, dentre os quais podemos citar Lea Garcia e Mário Gusmão. Utilizaram roupas da Nigéria, instrumentos da África negra, pontos e cantos do candomblé da Bahia, danças afro-modernas e procuraram recriar uma atmosfera definitivamente africana. A peça tinha sido montada primeiro em Salvador, somente com atores baianos, e foi remontada no Rio com uma parte do elenco carioca, no Museu de Arte Moderna, lugar relativamente elitizado. O espetáculo foi bem recebido pelo público. A peça tinha o apoio do IPCN, graças a uma doação da Fundação Ford, tanto em Salvador como no Rio, e a logística do MAM. Ficou mais de um ano em cartaz, tendo sido bem divulgada na TV e nos jornais. (DOUXAMI, 2001, p. 333)

Douxami demonstra um pouco do contexto cultural, das produções e pessoas envolvidas com projetos similares no mesmo período de existência do TEPRON. Muitos afro-brasileiros conquistaram a ascensão social no Brasil seguindo a carreira artística, daí podermos citar Grande Otelo, Pixinguinha, Paulinho da Viola, Alcione, Elza Soares, Chico César, Carlinhos Brown, Ruth de Souza e Léa Garcia, entre outros. O que não passa despercebido, no entanto, é que na música essa notoriedade ocorreu de forma mais evidente do que nos palcos e nas telas (DOUXAMI, 2001, p. 314). No cinema, negros e negras estariam mais presentes nas produções de caráter documentário, sejam históricas, biográficas, ou sobre manifestações culturais e folclóricas, sem contar as policiais. Na dança – atribuída como uma grande habilidade do povo negro – a presença negra parece ter ocorrido de forma muito isolada, havendo raríssimas exceções de sucesso como foi o caso de Mercedes Baptista, a primeira bailarina clássica negra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro⁵ que chegou a fazer parte do TEN.

⁵ Cf.: ALBUQUERQUE, Nina. O negro na dança: artistas negros. Web-Site Wordpress. Disponível em: <<https://onegronadanca.wordpress.com/artistas-negros/>>. Acesso em: 04 set. 2017.

Em todo o trabalho utilizaremos o termo *teatro negro* principalmente a partir da forma como tem sido utilizado em pesquisas similares. Evani Tavares Lima (2010), por exemplo, autora da tese *Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum* concebe *teatro negro* como aquele que teria como base fundamental a afirmação da identidade negra⁶. Ela observa que esse teatro

está ligado a proposições estéticas de matriz africana, embasadas em questões existenciais e político-ideológicas negras [...] instaurando uma reflexão inusitada no teatro brasileiro, no que diz respeito à práxis e estética cênicas; à animação e ao tratamento corpo-vocal do ator, a partir de elementos e abordagens fundados na cultura de matriz afro-brasileira. (LIMA, 2010, p. 1)

A Cena em Sombras (1995) de Leda Maria Martins, já citada, foi reveladora na ocasião de sua publicação, visto não haver muitas pesquisas referentes ao teatro negro naquela época. Ainda hoje a obra continua esclarecedora ao mostrar como o teatro negro surgiu no Brasil e nos Estados e qual a relação entre eles. Poucos anos após o lançamento do livro, Martins era quase uma exceção ao demonstrar o tamanho da importância do TEN como iniciativa singular e revolucionária. Sua obra é um convite a compreender o teatro negro, refletindo sobre sua constituição específica e alguns de seus objetivos. O sentido da expressão *teatro negro* que utilizaremos também contempla a definição da autora que, como já citamos, passou a ser referência ao escrever o verbete “negro (teatro do)” no *Dicionário do Teatro Brasileiro* (2009) de J. Guinsburg.

Segundo Martins, o teatro negro nos Estados Unidos surgiu há mais de um século, na época da criação da Companhia Negra de Revistas. Em 1821 foi criada a companhia *African Grove Theatre*, dirigida por Mr. Brown, em Nova York (MARTINS, 1995, p. 68). Também lá, somente um século depois da existência de uma série de movimentos, esse teatro se fortaleceu com um movimento denominado *Harlem Renaissance* que se destacou a peça *Emperor Jones* (1920), de Eugene O'Neill (MARTINS, 1995, p. 46), drama que, como já dissemos, mais tarde seria o escolhido para a estreia do TEN, tendo o aval do próprio autor, que cedeu a Abdias Nascimento os direitos para encená-lo.

Martins descreve, analisa e justifica em toda a sua obra o sentido de existência do teatro negro por meio de outros pesquisadores, incluindo estrangeiros, mas profundamente conhecedores da cultura afro-americana. E, utilizando-se do pensamento de Margaret

⁶ Neste trabalho mostraremos que o uso de identidades no plural talvez seja mais apropriado.

Wilkerson⁷, ela nos apresenta como a interação entre o teatro e a plateia no teatro negro é importante. Sobretudo quando se pensa no conceito de teatro como um evento, que é o que ele representa para a comunidade negra, quando se propõe a realizar uma encenação que dialoga com aquele público no sentido de ir ao encontro de suas tradições e aspirações (MARTINS, 1995, p. 86).

Eduardo de Assis Duarte, um dos maiores divulgadores da literatura afro-brasileira, afirma que ela se encontra em crescente expansão. Hoje tem-se cada vez mais conhecimento a respeito de escritores e escritoras dos séculos passados que foram “esquecidos” e, ao mesmo tempo, uma grande produção contemporânea. Diferenciando literatura negra de literatura afro-brasileira, ele defende o uso da segunda expressão por esta abranger uma maior gama de produções, sem se ater a noções que podem se transformar em complicadores teóricos. Duarte destaca o “lugar” de quem fala como um fator muito importante. Citando autores como Machado de Assis, ele mostra como sua literatura não poderia ser enquadrada em uma produção para negros, mas também como seu posicionamento acusa o lugar de quem fala, no caso um “não branco” e “não racista” (DUARTE, 2011, v. 4, p. 383).

Resumindo, o que Duarte considera relevante nessa denominação que elege como a mais “elástica” e “produtiva” é: uma voz autoral afrodescendente, o tema, uma construção linguística dotada de afro-brasilidade no tom ou no ritmo, um projeto de transitividade discursiva, e, ao fim, o “ponto de vista ou lugar de enunciação”. Mesmo assim afirma que, isoladamente, nenhum desses elementos são autossuficientes para denominar a presença de uma literatura afro-brasileira. Lembrando que alguns deles podem ser identificados como implícitos ou não, o autor revela que o mais importante é a “interação dinâmica” entre esses elementos (DUARTE, 2011, p. 385). Em sua coleção *Literatura e Afrodescendência no Brasil: antologia crítica*, Duarte diz:

o pensamento racista e eugenista abranda seu furor e se recolhe com o passar do tempo e o avanço da modernização capitalista. Já o discurso da brasiliade mestiça e tolerante evolui de peça retórica à verdade incrustada no senso comum e cumpre seu papel num cotidiano de silenciosa hegemonia dos valores brancos, ocidentais e cristãos que perdura até o presente. (2011, v. 1, p. 23)

Além da exposição da situação da literatura afrodescendente, reforçando o que dizemos até o momento, Duarte contribui para uma mudança nesse cenário de forma contundente a partir da exposição e divulgação de tantos nomes: alguns bastante citados, mas

⁷ Wilkerson, autora de *Redefining Black Theatre* (Cf.: MARTINS, 1995, p. 86).

talvez não reconhecidos com o merecido valor, outros tímidos e outros ainda completamente desconhecidos do cânone nacional.

O que importa é que as definições que utilizamos em nosso trabalho se completam e se complementam. Dentro de cada contexto, as necessidades de expressão negra se alteram. Se, para um ator negro, o teatro negro é aquele que dá espaço para o protagonismo e para a representação de um papel importante, para um dramaturgo, o teatro negro deve primar pelo texto. Outros podem acreditar que o mais importante é haver referências a tradições de matriz africana e, outros ainda, podem crer que todos os envolvidos devem ser negros. Na verdade, nenhuma dessas restrições foge do que aqui chamamos de *teatro negro* e a coexistência de todas elas também é possível e desejável. Na prática, a existência desses vários “teatros negros” só tende a somar, por isso é bem vinda a participação de “atores” de origens diversas, como bem defende Abdias Nascimento em depoimento a Eduardo de Assis Duarte (2011, v. 4, p. 20).

Aqui talvez já seja possível introduzir a questão da presença do corpo nesse teatro, uma vez que estamos tratando de um teatro que tem uma cor, embora cheia de nuances. Para muitos, a arte dramática seria a arte por excelência do corpo e do movimento. Augusto Boal, que estabeleceu com propriedade um teatro político, de corpo múltiplo e com suas várias técnicas, diz que seu trabalho busca mostrar o movimento da sociedade (não um flagrante) que ele acredita ser a sua representação da realidade, já que não é possível reproduzi-la (BOAL, 2002, p. 263). O movimento ainda se intensifica na medida da sua preocupação com a reciprocidade de seu teatro por meio da participação popular (da plateia), apresentando, discutindo e polemizando em uma constante ressignificação dos signos encenados. Ou seja, há aí um movimento de mão dupla, entre atores e público, que necessita de corpos atentos, presentes. E o teatro negro, de diversas formas, contempla esse movimento, sobretudo no tempo, no espaço e nas ideias.

1.2 – O Teatro Negro pelos entrevistados

A fim de observar como esse conceito se apresenta na visão não acadêmica, buscamos entre os entrevistados alguns posicionamentos. No roteiro de entrevista, para muitos foi perguntado o que compreendem por *teatro negro* e logo abaixo estavam seus nomes e suas respectivas opiniões.

Asfilófio de Oliveira Filho, nascido no Rio de Janeiro em 1949, tem formação como engenheiro civil, é ator, mas hoje trabalha como produtor cultural e demonstra ser muito bem informado sobre o contexto deste trabalho por estar inserido em atividades culturais ligadas à população afro-brasileira. Ele se coloca na posição de Nascimento, em Lima, e marca muito bem a dimensão do TEN (que muitas vezes se confunde com o próprio teatro negro) quando percebe que, naquele momento, havia a necessidade de atuar em várias frentes, buscando desenvolvendo a população negra nas mais variadas expressões ou posições dentro do teatro.

Meu entendimento vem da necessidade do negro em se expressar nas suas mais variadas formas. O Teatro Experimental do Negro criado nos anos 40 por Abdias Nascimento me contempla nessa proposta. Se eu tivesse vivido aquele momento em que Abdias se escandalizou ao ver o ator branco, o argentino Hugo D'Evieri interpretando um personagem, protagonista negro na peça “O Imperador Jones”, de Eugene O'Neill, no Teatro Municipal de Lima (Peru), eu teria feito o mesmo na busca de mudar este paradigma. O valor é esse: a necessidade do negro em se expressar nas suas mais variadas formas como ator, diretor, autor, etc. (OLIVEIRA, 2015)

Luiz Carlos Amaral Gomes, conhecido como Éle Semog, nasceu no Rio de Janeiro em 1952, é pedagogo, escritor e poeta. O que destacamos de sua fala é a sua percepção de que o teatro negro era necessário para viabilizar e destacar seu protagonismo ou as suas várias identidades. Além disso, o biógrafo de Nascimento reforça a importância de certos papéis, como o de Otelo, serem vividos por atores negros por acreditar que a cor, nesse caso, refletirá toda uma vivência do ator que dará a seu personagem uma roupagem diferenciada, muitas vezes mais apropriada.

A forma clássica como o teatro negro se apresenta não é tão estranha ao teatro grego. Mas o teatro negro no Brasil, especialmente a partir de Abdias Nascimento, é necessariamente um teatro político e de combate ao racismo. A função do teatro negro é entreter, fazer refletir, educar. O que buscamos com o teatro negro é uma outra dimensão do drama que expresse sobretudo o protagonismo negro e seu modo de estar no mundo. Não é possível afirmar que a alegria, o afeto, a patologia de uma personagem negra seja diferente de uma personagem branca, mas é certo que a personagem negra, quando interpretada por uma atriz/ator negro vem prenhe de um tônus cultural próprio da vivência dessa atriz/ator. Imagine o quanto se perdeu de interpretação pelo fato do personagem Otelo ter sido vivido por tantos atores brancos pintados de preto. (SEMOG, 2015)

Jesus Chediak é mineiro, nascido em Belo Horizonte em 1941, é ator, diretor, professor, trabalha com cinema, não é negro e, no momento, está envolvido com a produção de vários eventos, participando de entidades e associações culturais como a Associação Brasileira de Imprensa (ABI), da qual era diretor na época da entrevista. Sua primeira

afirmação parece impactar, mas continuando, fica claro que ele entende o porquê de um *teatro negro*. Chediak conviveu bastante com Abdias Nascimento, foi professor de Ubirajara Fidalgo e, portanto, conhecia a dimensão e a importância do TEN e do TEPRON.

Eu acho que teatro é teatro. Não existe teatro negro. Existe sim um conteúdo dramático que determina um tipo de teatro. Bertold Brecht, por exemplo, fazia um teatro distanciado, político, que não era aristotélico e o teatro do negro tem como conteúdo um teatro de afirmação, talvez a primeira ação afirmativa do negro no Brasil, culturalmente falando. O Abdias escrevia, contestava, brigava, então foi um teatro de resistência a favor dos negros, como nós tivemos na década de 60 um teatro de resistência contra a ditadura. (CHEDIAK, 2015)

Alexandre Francisco Araújo, conhecido como Alex Araújo, é do interior da Bahia, nascido em 1946, é um economista que nunca exerceu a profissão e formou-se como ator profissional pelo TEPRON. Na época, trabalhava como funcionário de uma grande empresa onde atuou praticamente todo o tempo de existência do grupo de Fidalgo. Ele cita a situação econômica desfavorável do negro como um grande impedimento para seguir carreira na área artística, mesmo assumindo que tinha uma posição econômica privilegiada. Fez vários cursos de dança, teatro e declara que, pelo emprego que possuía, nunca passou por nenhum tipo de carência. Mas isso não era suficiente. Para se dedicar integralmente ao teatro, teria que largar o trabalho e, por isso, não permaneceu na carreira. Sobre o teatro negro diz:

Olha, vejo muita diferença! Hoje talvez seja menos, porque, na realidade, os atores e atrizes negros têm muito menos oportunidades, sabe? A maioria dos atores de televisão é branca. Talvez pela dificuldade dos negros, não sei, dificuldade financeira mesmo. Porque pra você sobreviver de teatro, é muito difícil! Eu já perdi oportunidades, inclusive o filme, *Quilombo*, eu fui fazer o teste, fui indicado pelo Haroldo de Oliveira, passei num dos melhores papéis! Mas eu tinha que ficar três meses fora do Rio. E eu não aceitei fazer, porque eu trabalhava o dia todo e tinha que pagar aluguel, comer, essas coisas. É muito difícil falar disso! Eu não quero esse negócio de dizer que o negro é coitadinho! Não, não mesmo! Eu acho que todo mundo tem que ir à luta! Não estou nem aí pra esse negócio... mas existe! Você não pode deixar de enxergar. (ARAÚJO, 2015)

Élcio Matheus de Carvalho nasceu em Volta Redonda, em 1961, já foi ator de teatro, televisão e cinema. A sua visão de teatro contemporâneo é a de que o negro continua sem espaço, a não ser que continue a se contentar com papéis secundários ou marginais. Ou seja, a principal função do teatro negro, segundo ele, ainda não se realizou, pois seria a valorização do artista negro, a sua visibilidade, a conscientização e a transformação do mercado de trabalho de forma mais democrática e justa: “Acredito que o valor do teatro negro seja a

conscientização e a transformação de um mercado totalmente tendencioso” (MATHEUS, 2015).

Já para o ator e formador, Paulo Roberto Conceição Justino, nascido no Rio de Janeiro em 1960, conhecido como Thiago Justino, o teatro negro é “aquele que explora uma estética e uma linguagem baseada nas influências cênicas da cultura negra ou de matiz africana”. (JUSTINO, 2015)

Jorge Elias da Silva Nascimento, nasceu no Rio de Janeiro em 1965 e é conhecido como Elihas Di Jorge. Ele é ator, bonequeiro, aderecista, maquiador e dono de botequim. Para ele, o teatro negro pode ser perigoso. É preciso cuidar para que o dominador não troque de lado. Fora isso, ele acha justo, digno e fundamental. (DI JORGE, 2015)

Comungando um pouco da fala de Elihas Di Jorge, temos o depoimento de Maria Cristina Fidalgo, irmã caçula de Ubirajara Fidalgo, que também nasceu no Maranhão, em 1966, e ainda hoje mora no estado. Ela já foi lavradora, costureira, compositora e cantora. E mesmo que leiga da área teatral, ela percebe a necessidade de um teatro que valorize a cultura afro-brasileira.

Pra mim, teatro negro é arte, cultura, folclore. A diferença é que o teatro negro além de ser arte, ajuda a destacar valores de um povo sofrido e discriminado, ainda que sendo a maior população no Brasil e até mesmo em outros lugares do mundo. (FIDALGO, M. C. 2015)

Partindo dos depoimentos acima, podemos perceber que há uma divisão ou uma dupla forma de ver o teatro negro. Uma que fala de um tipo específico de teatro, com uma estética própria, cultural, e uma outra que aponta o teatro como forma ou ferramenta encontrada pelo afro-brasileiro de se expressar, sobretudo, dramaticamente, pois ainda são escassas as oportunidades nessa área, sendo ofertados a essa população, quase sempre, papéis de pouca visibilidade e protagonismo.

1.3 – Nem só de TEN vive o Teatro Negro

Independentemente do TEN, Antônio Callado (1983) também criou um grupo de peças que denominou de *teatro negro*, são elas: *Pedro Mico* (1957), *O tesouro de Chica da Silva* (1958), *Uma rede para Iemanjá* (s.d.) e *A Revolta da cachaça* (1959), inédita até 1983. As peças são todas muito apropriadas para o tema e desenvolvem efetivamente várias questões pertinentes: *Pedro Mico* volta-se para a marginalidade cotidiana da população negra

em meio a uma vida cheia de tropeços e perseguições; *O Tesouro de Chica da Silva* ficcionaliza parte da vida de uma figura feminina singular que foi Chica da Silva; *Uma rede para Iemanjá* é um leve drama sobre algumas crenças e temas próprios das religiões brasileiras; e, para coroar, *A Revolta da cachaça* trata exatamente de um dos assuntos mais urgentes deste trabalho que é a dificuldade de inserção do negro no teatro brasileiro.

Antes de tratar das primeiras obras que fazem referência à participação do negro no teatro brasileiro, optamos por abordar a vida e a obra de um dramaturgo que não se encontra citado em nenhuma dessas obras e que, de súbito, nos foi apresentado durante a pesquisa. Fosse uma personalidade quase invisível, de realização discreta, talvez não nos dispuséssemos a lhe dar crédito, mas, ao contrário do que imaginávamos, foi uma forte expressão das letras em nossa literatura. E agora, estando descoberto, torna-se uma personalidade fundamental na historiografia dos dramaturgos negros e brasileiros. Estamos falando de Artur Rocha (1859-1888). Ele não foi o criador do teatro negro, mas talvez tenha sido um dos poucos dramaturgos, à época, com um volume e êxito tão considerável de peças, tanto em publicação como na encenação delas.

Consta que escreveu quatorze peças teatrais, muitas delas encenadas em várias cidades do Brasil. A primeira vez que tivemos acesso ao seu nome foi em um artigo⁸ na internet, de 2014, que também citava Ubirajara Fidalgo, e que rendia uma homenagem aos artistas negros contemporâneos em razão das comemorações de 20 de novembro.

Pelo ineditismo do nome, imediatamente buscamos mais informações e rapidamente encontramos um artigo sobre ele, escrito por Isabel Silveira dos Santos, naquele momento doutoranda em Educação pela UFRGS. O artigo chama-se *Arthur Rocha: Um Intelectual Negro no “Mundo dos Brancos”* (SANTOS, 2010). Por meio dele, obtivemos dados relevantes para o contexto desta pesquisa, incluindo a ciência de várias pessoas entre pesquisadores e escritores que trataram da vida e obra do autor, como os cronistas: Achylles Porto Alegre (1922), Múcio Teixeira (1921), Joaquim Alves Torres (1905) e Júlio Soeiro (1890). Posteriormente, Arthur Rocha também foi estudado por Pery Borges (1961), Enedy Rodrigues Till (1970) e Lothar Hessel (1986). Além desses trabalhos, seu nome também consta em vários almanaque regionais e dicionários de literatura da época (SANTOS, 2010, p. 2).

Arthur Rocha fez parte de um distinto grupo de intelectuais negros livres do final do século XIX, que tomaram posições radicais na crítica à sociedade da época e que encontraram

⁸ Cf.: (DIA, 2014).

na imprensa uma saída para debater os assuntos de interesse público como a abolição da escravidão. Rocha foi redator dos jornais *O Mosquito* (1874), *O Colibri* (1877) e *A Lente* (1877) de Porto Alegre, além de escrever contos, crônicas, peças teatrais e de publicar textos críticos, como artigos políticos (SANTOS, 2010, p. 3).

Em 1877, Arthur Rocha adquiriu a tipografia do *Diário de Notícias de Porto Alegre*, fundando, a partir daí, *O Correio da Tarde*, folha diária que o escritor dirigiu quando contava com apenas 18 anos. A relação de intelectuais negros e mulatos com a elite política, na época, embora fosse exceção, servia para demonstrar as complexas maneiras com que a elite brasileira se relacionava com as “pessoas de cor” no século XIX. O Estado, que estava profundamente envolvido em manter e perpetuar a discriminação racial, ao mesmo tempo admitia entre os poderosos alguns “mulatos claros” (SANTOS, 2010, p. 4).

Muito ativo, Rocha também participou de inúmeras sociedades literárias e dramáticas em Porto Alegre, como a Sociedade Dramática Romeira do Progresso, a Luso-Brasileira, a União Militar, a Filhos de Talia e outras, além de ter sido porteiro do Teatro São Pedro, na mesma cidade. Foi também um dos fundadores da *Revista Ensaios Literários* e da Sociedade Dramática de mesmo nome. Entre 1874 e 1878, integrou os quadros da Companhia Teatral Luso-Brasileira como ator, fazendo principalmente o papel de galã. No artigo de Isabel Silveira dos Santos, consta que uma das atuações de maior destaque de Arthur Rocha foi na peça *O Cego* (1849), de Joaquim Manuel de Macedo (SANTOS, 2010, p. 4).

O dramaturgo foi ainda membro do Partenon Literário, contribuindo com muitos textos de sua autoria. E, embora a maioria dos integrantes fosse vinculada ao Romantismo, Arthur Rocha e Joaquim Alves Torres constituíam o grupo realista. O teatro realista se destacava pelos dramas morais, mas como Rocha era sócio do Partenon, tornou-se um adepto de assuntos políticos da província, sobretudo no que se referia à luta abolicionista. Isabel dos Santos cita Guilhermino César: “Arthur Rodrigues da Rocha soube, de fato, reviver conflitos morais, dando-lhes certa grandeza” (CÉSAR apud SANTOS, p. 4). Na análise da autora, César demonstrou que “a condição de cor e de fortuna de Arthur Rocha deram vazão a sua sede de justiça e combate à escravidão” (2010, p. 4). E é nesse ponto que julgamos ser apropriado tomar o senhor Artur Rocha como um dos pioneiros na luta pelos direitos dos povos negros através da literatura, em especial a dramática. Sua existência, aparentemente bem ajustada ao meio social da elite branca, constituiu-se, na verdade, em um mecanismo muito eficiente na defesa de um povo excluído e, por isso, sem oportunidades e sem voz.

Sobre sua produção teatral, diz a autora:

A obra teatral de Arthur Rocha que mapeei através da pesquisa de crônicas, dicionários e livros de literatura do Rio Grande do Sul inclui quatorze peças, entre comédias e dramas. Sete destas peças foram publicadas em três volumes intitulados Teatro de Arthur Rocha. No primeiro volume, publicado em 1876, encontram-se as peças: *O Filho Bastardo*, *O Anjo do Sacrifício* e *Por Causa de Uma Camélia*. No segundo volume, publicado em 1879, encontra-se a peça José e no terceiro volume, publicado em 1884, encontram-se as peças *A Filha da Escrava*, *Os Filhos da Viúva* e *Deus e a Natureza*. Também fazem parte da produção de Arthur Rocha as comédias *O Distraído*, *Não Faças aos Outros* e o drama *Lutar e Vencer*, todas representadas, mas sem publicação. Lothar Hessel (1976) cita ainda como produção de Arthur Rocha em parceria com Areimor, a comédia *A procura de Musa* de 1880, representada pela sociedade teatral Luso-brasileira, no Teatro São Pedro em Porto Alegre. Júlio Soeiro (1890) atribui a Arthur Rocha a produção da comédia inédita *Um Casamento em Concurso* e o drama *Matheus*. Estas produções teatrais não foram localizadas até o momento. Pery Borges (1961) e Lothar Hessel (1976) comentam sobre a peça escrita em versos por Arthur Rocha, intitulada *Uma Cena do Futuro*, publicada pelas oficinas do Jornal do Comércio, de Porto Alegre, em 1884. Segundo Borges (1961), esta peça teatral “é uma criação admirável, mais moderna, leve, escorreita e fácil de interpretar. [...] Dá-nos a impressão de que o autor acompanhava a sorte que, naquele ano (1884), o Ceará, seguido de outros Estados do País, abriu fogos, de peito aberto, na luta pela emancipação dos escravos”. (SANTOS, 2010, p. 5)

Segundo o promotor de sua obra, Rodrigues Till, a peça abolicionista *A Filha da Escrava* foi uma representação de grande sucesso, e grande parte dele atribuído à presença da “menina-prodígio” Julieta dos Santos, da Companhia Dramática Moreira de Vasconcelos. Assim como as demais, foi encenada em várias cidades do Rio Grande do Sul e muito bem recebida pelas plateias do Sul e do Norte do país, onde a campanha abolicionista era intensa.

Ainda segundo o artigo, Rocha foi um teatrólogo e também um ator de destaque. Com apenas 16 anos, estreou com a peça *O Filho Bastardo*. Mas, infelizmente, nenhuma biografia específica foi encontrada sobre este intelectual negro (SANTOS, 2010, p. 6).

Achylles Porto Alegre, um dos fundadores do Partenon Literário, ao escrever sobre José Rodrigues da Rocha, pai do dramaturgo Arthur Rocha, diz que ele passaria completamente despercebido de todos se não tivesse sido pai de Arthur Rocha, e completa: “assim como há filhos que vivem da glória de seus pais, há pais que vivem da glória de seus filhos” (ALEGRE apud SANTOS, 2010, p. 6). O mesmo cronista também diz que

[...] Arthur Rocha procurava no figurino parisiense e no alfaiate, dar um ar de fidalguia a sua pessoa”. Neste sentido, salienta-se que a adoção de uma aparência formal entre negros e mestiços no século XIX, a vestimenta distinta e a adesão à moda europeia, eram fatores-chave para admissão e mobilidade social na sociedade branca. E destaca-se que os negros e mulatos que pretendiam ascender socialmente geralmente “cortavam muito curto o cabelo, repartido do lado de acordo com a moda europeia de então,

desacentuando consciente ou inconscientemente a sua textura e o encaracolado, traços físicos ligados à raça". (SPITZER apud SANTOS, 2010, p. 7)

No Brasil da época, para terem acesso à elite branca, os negros e “mulatos” também deveriam estudar a cultura e as línguas europeias, a fim de falarem e de se comportarem como os europeus, afastando-se de todas as práticas culturais e religiosas dos afro-brasileiros. Por isso, entre os fatores que explicam a boa convivência de Rocha com essa elite são o seu cuidado com seu aspecto físico e a sua disponibilidade intelectual. A pesquisadora destaca o comentário do cronista Múcio Teixeira sobre a elegância do dramaturgo: “Arthur Rocha era um rapaz bonito e insinuante, moreno, alto, esbelto, fino [...] e elegante” (TEIXEIRA *apud* SANTOS, 2010, p. 8)

Um dos pontos mais curiosos do trabalho de Isabel dos Santos se refere à questão do branqueamento pelo qual passou Artur Rocha, assim como tantos outros, entre os quais ela cita: André Rebouças, José do Patrocínio e Cruz e Souza. A conclusão a que a autora chega com a ajuda de David Brookshaw, é que o branqueamento existiu sim, mas que esse recurso deve ser visto como uma tentativa de primeiramente o sujeito negro ou mestiço se inserir na sociedade dominante e, estando nela inserido, utilizar-se desse espaço de poder para agir de acordo com o interesse da população discriminada, atuando como porta-voz, defensor ou mesmo como um representante “qualificado” que possa ajudar na construção de uma nova visão e postura diante dessa população. Ação que podia ser realizada por meio de diversas ferramentas, como a literatura.

Portanto, vale destacar que o branqueamento, embora incentivado socialmente, era ressignificado pelos negros e mulatos, tornando-se uma estratégia para ocupar espaços na sociedade branca, o que do contrário lhes seria interditado. (SANTOS, 2010, p. 8)

1.4 – Revisão de pioneiros

Acreditamos na relevância de se fazer tal revisão por ela reafirmar a importância deste trabalho, além de contextualizar e “historicizar” a origem da “luta” e da motivação de nossos biografados. Estamos convencidos de que, se as mídias de fácil acesso, como a televisão aberta, não divulgam muitos desses nomes e de seu legado, este talvez seja o espaço por excelência para a valorização dessas vozes e sua herança, para que elas continuem ecoando, chegando, talvez, a espaços outrora impensáveis.

Sobre a presença do negro no teatro brasileiro, foram pioneiras as obras de Miriam Garcia Mendes, *A personagem negra no teatro brasileiro: entre 1838 a 1888* (1982) e *O negro e o teatro brasileiro, entre 1889 e 1982* (1993). Esses trabalhos se apresentam em continuidade temporal e destacam, principalmente, um pequeno histórico sobre o teatro no Brasil e sobre quem foram os autores que escreveram peças com personagens negros, além de uma breve análise dessas obras. Peças essas que comportam, na maior parte das vezes, como já dissera Roger Bastide (1983), os diversos estereótipos que caracterizam o negro como uma figura rotulada, de atitude mesquinha ou infantilizada, sem contar os que não possuem nenhuma expressão, fala ou aparição.

Pela pesquisa realizada por Mendes sabemos que o negro fez teatro no Brasil desde o século XVI, antes da chegada dos jesuítas e, ao que tudo indica, não há registros sobre essa prática. O que se sabe é que com a chegada da Irmandade o teatro tomou uma forma mais didática e moralizante, até que no séc. XVIII o teatro profano superasse o jesuítico e surgissem as primeiras companhias profissionais representando peças estrangeiras em ocasiões festivas, ocasiões que acarretaram a construção das primeiras Casas de Ópera e de Comédia. Dessas, uma das mais antigas foi construída na Bahia a mandado do Conde de Sabugosa, em 1729 (MENDES, 1982, p. 1). Ainda nesse século, as primeiras companhias permanentes de teatro se instalaram no Rio de Janeiro, muitas delas compostas por atores negros e mestiços que já sofriam com os comentários maldosos de estrangeiros que visitavam o país. Embora essa população já vivesse uma situação de exclusão social e esta fosse uma prática mal vista, os negros ainda encenavam paralelamente fora dos palcos da elite, pois a eles e aos mestiços era menos difícil a vida no teatro e um preconceito a mais lhes seria indiferente.

Outro trabalho que nos traz informações sobre o teatro desse período é *Noite Circenses* de Regina Horta Duarte (1995). A autora diz que um momento de mudanças significativas ocorreu quando D. João VI, em 1810, decretou a construção do maior e mais belo teatro do império no Rio de Janeiro (DUARTE, 1995, p. 110). Nesse período, como o teatro ainda não tinha muito prestígio, a oferta de atores negros era superior a de brancos e era comum a utilização da pintura branca e vermelha no rosto dos atores que faziam todos os tipos de personagens, inclusive os femininos, em razão do enorme preconceito contra a profissão da atriz.

Este foi, portanto, um período de conflitos e contradições dentro do teatro brasileiro como demonstram nossas referências. O rei incentivava o teatro e por isso ele foi valorizado.

Mas houve um tempo em que companhias estrangeiras europeias passaram a frequentar o Brasil, o que levou ao desaparecimento dos negros, sobretudo nos papéis de destaque.

Com a Abdicação de D. Pedro I, o teatro passava por nova crise. Os atores portugueses tornavam-se escassos favorecendo o desenvolvimento de um teatro nacional. Por volta de 1863, o teatro passa por nova transformação, importando agora as famosas operetas francesas, tornadas populares e nacionais por suas paródias, traduções e adaptações. Em seguida, em período próximo ao período da Primeira Guerra Mundial, o teatro observa o seu declínio (MENDES, 1982, p. 13).

Os grandes focos de atividade teatral da época eram: Rio de Janeiro e Recife, com a presença de Revistas importadas da França, que sobrevivem até as primeiras décadas do século XX. Esse Teatro de Revista era inicialmente caracterizado por uma estrutura contínua, mas com o tempo, passou a apresentar quadros isolados e independentes. Sobre essa época é importante destacar a Companhia Negra de Revistas, como a primeira manifestação expressiva de teatro negro do século XX. Esta Companhia foi biografada por Orlando de Barros em sua obra *Corações de Chocolat* (2005).

1.4.1 – Companhia Negra de Revistas

De Chocolat era o nome artístico de João Cândido Ferreira, um dos responsáveis, ao lado de Jaime Silva, pela criação da Companhia Negra de Revistas, em 1926. Na verdade, pode-se atribuir a De Chocolat a idealização e criação do grupo, pois, tendo passado uma temporada em Paris, de lá trouxe o gênero que, pela primeira vez, permitiria ao negro ganhar destaque em palco profissional. Os próprios cartazes faziam menção à cor dos atores, em quase sua totalidade afrodescendentes, muitas vezes descritos como “pretos retintos”, um “punhado de escurinhas”, “black girls”, “Vênus de jambo”, entre outros.

Uma característica interessante dessa companhia, e das demais que aderiram ao modelo, era nomear suas apresentações também explicitando a questão da cor⁹. Sua criação coincide com a época de consideráveis mudanças no cenário teatral brasileiro, período em que foram escritas peças como *Mulato*, de Samuel Campelo, alta comédia que foi encenada pela primeira vez em 1935 e que tratava da abolição da escravatura, tema que fez com que fosse

⁹ As Companhias negras de Revistas que mais se destacaram foram: a pioneira Companhia Negra de Revistas (1926-1927), a Ba-Ta-Clan-Preta (1926) e a Companhia Mulata Brasileira (1929). As Revistas que alcançaram maior sucesso foram: *Tudo preto*, *Preto e branco*, *Carvão nacional* e *A penumbra*.

proibida por ser considerada comunista pela polícia de Recife.¹⁰ Em 1938, foi a vez de *Iaiá Boneca* de Ernani Fornari e, em 1940, *Sinhá Moça chorou*, drama que foi premiado, do mesmo autor. Essas peças foram protagonizadas por atores brancos nos papéis dos personagens negros, pois até a estreia do TEN, as peças que eventualmente tivessem personagens negras ainda eram representadas por atores brancos. Todavia, não é possível determinar até que ponto havia dificuldade em se encontrar atores negros como muitos afirmam.

Nesse contexto, voltamos às Revistas das companhias negras que foram, em sua grande maioria, inspiradas nas francesas *Ba-Ta-Clan* e *Revue Nègre*. No período de sua criação, em 1926, muitos artistas negros se destacavam notadamente na música, como é o caso de Pixinguinha, além dos tantos que aparecem na lista de Orlando Barros, como o famoso palhaço Benjamim de Oliveira.

Ao longo de seu ano de existência, a Companhia Negra de Revistas apresentou as seguintes revistas: *Tudo preto*, *Preto e branco*, *Carvão nacional*, *Na penumbra* e *Café torrado*, todas nacionais (BARROS, 2005, p. 14). Em parceria com Jaime Silva, De Chocolat, experimentou uma série de conquistas e também de críticas desestimuladoras. Na noite de estreia, o público não contava com uma apresentação de boa qualidade. Por isso, para espanto geral, a recepção foi muito positiva e as pessoas saíram impressionadas com a atuação da trupe, o que não evitou que alguns críticos se manifestassem contrários ao gosto popular (BARROS, 2005, p. 16).

Barros talvez tenha sido o primeiro a mencionar e registrar formalmente a existência da Companhia Negra de Revistas, pois, antes dele, praticamente nenhuma obra havia feito referência a ela e as suas similares. Fato este que impulsionou o pesquisador para a escrita de seu livro, somente possível com a consulta de um número bastante significativo de jornais e revistas da época que trataram do acontecimento. “A Companhia possuía uma importante significação social, ideológica, política e cultural” (BARROS, 2005, p. 25). Entretanto, havia muitos incomodados que julgavam tal companhia como incivilizada e bárbara, intolerância que atingiu seu auge quando o grupo foi convidado para uma apresentação no exterior e acabou sendo impedido por razões pouco esclarecidas (BARROS, 2005, p. 26).

O sucesso das Revistas, de um modo geral, estava ligado à presença de papéis estereotipados, caricaturados, conhecidos como papéis “tipo”. Um dos mais recorrentes e que

¹⁰ Cf.: ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Disponível em:
http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/comum/dsp_personalidades_imp.cfm?cd_verbete=8990. Acesso em: 04 set. 2017.

fazia enorme sucesso era o da baiana. Conforme Barros, a primeira seria de 1887 e suas características principais eram a brejeirice, a sensualidade, a linguagem repleta de duplo sentido e o figurino espalhafatoso. A personagem fazia tanto sucesso que era interpretada por atrizes negras e brancas.

As atrizes negras de maior sucesso na época, nesses e em outros papéis, foram: Ascendina Santos e Rosa Negra, sem contar as *black girls*, outro elemento fundamental das revistas da época. (BARROS, 2005, p. 31). Mas o sucesso foi passageiro para a maioria delas. Ascendina teria sido esquecida, não fosse por Jota Efege¹¹ e, Rosa Negra também, apesar do enorme sucesso alcançado na companhia.

Por diversos desentendimentos e críticas, De Chocolat permaneceu trabalhando no teatro somente até 1936, embora tivesse feito muitos amigos, entre eles políticos, intelectuais e artistas como Noel Rosa, Pixinguinha, Procópio Ferreira, Dercy Gonçalves, Araci Cortes, Álvaro Moreira e sua esposa Eugênia (BARROS, 2005, p. 59)

A fim de mostrar como a crítica foi severa com o artista, transcrevemos um trecho sobre a notícia de sua saída do grupo publicada no jornal *A Rua*.

Desagrega-se a companhia negra de revistas. O célebre De Chocolat [sic] que havia detido nas pretas mãos a direção da companhia em que se encontrava, na qualidade de diretor, explorando a boa fé pública, acaba por ser posto no olho da rua. Veio por isso esbravejar. Era natural: tiraram-lhe a canja, berrou. Neste momento, o grupo, desarticulado, sob a direção do senhor Jaime Silva, está dando, com alarmante insucesso, alguns espetáculos na vizinha cidade de Niterói, de onde pretende partir, brevemente, rumo a Campos. [...] Só sentimos que à frente daquele negócio indefensável, esteja um nome digno de respeito como o do senhor Jaime Silva. (A RUA apud BARROS, 2005, p. 108)

Certamente não teremos pleno conhecimento do ocorrido a fim de compreendermos se a crítica foi justa ou não, mas o fato é que sua figura era polêmica. Provavelmente a diferença de preparo artístico entre De Chocolat e os demais do grupo era grande, devido à experiência já adquirida pelo baiano. Naquele momento, a maior parte daqueles artistas engatinhava em suas carreiras e tudo indica que nenhum deles vivia de arte, pois tinham um trabalho paralelo que os impedia de investir em suas aptidões para o palco. Por meio dos comentários e citações presente na obra de Barros, é possível perceber que o elenco possuía um grande potencial, além do fato de que o formato das apresentações da companhia era uma novidade no contexto teatral brasileiro. Ou seja, havia uma nova e interessante “atração”, mas que, certamente, ainda não possuía profissionalismo artístico. E isso não era bem visto por “críticos” e mesmo

¹¹ Escritor de uma breve memória sobre Ascendina Santos (BARROS, 2005, p. 33).

por plateias acostumadas a um teatro “europeu”. O estranho é que as críticas negativas em relação à companhia às vezes eram direcionadas especificamente a De Chocolat e, conforme o livro de Barros, nenhuma a Jaime Silva.

Vale ressaltar que muitos jornalistas, críticos teatrais e literários como Lincon de Souza, Mário Nunes e Osvaldo Quintiliano reconheceram a qualidade do trabalho do grupo. Para exemplificar, mostramos uma crítica realizada por Prudente de Moraes Neto, no primeiro número da *Revista do Brasil*: “os negros desta companhia fazem não arte negra, mas arte brasileira da melhor. Arte mestiça” (MORAES NETO apud BARROS, 2005, p. 97).

Mesmo assim, havia uma descrença em relação ao teatro brasileiro do momento. Barros cita uma passagem conferida a Mário de Andrade que dizia: “agora nas mãos dos pretos, já que os brancos não haviam sido competentes o bastante” [...] E “de uma boa Companhia duas ruins foram criadas e, por isso, não havia mais esperança para o teatro brasileiro, a não ser pela flauta mágica de Pixinguinha”, na época, uma das figuras mais importantes do grupo (ANDRADE apud BARROS, 2005, p. 176).

Embora aparentemente distante e insignificante por sua existência efêmera, a Companhia Negra de Revistas foi reconhecida como uma realização de alto valor social e cultural “em favor do progresso dos negros no Brasil” (BARROS, 2005, p. 188). Depoimentos como este foram emitidos por entidades como a Liga Humanitária, a Sociedade dos Homens de Cor e pelo Clube José do Patrocínio.

Em tão pouco tempo, foram muitas derrotas e vitórias. A inserção do ator mirim Otelo – Sebastião Bernardes de Souza Prata, conhecido mais tarde como Grande Otelo – deu grande fôlego ao grupo. Sobre a estreia sem a presença do pequeno Otelo, disse Nelson Rodrigues, na época um jovem crítico de 15 anos: “fraca”; “seus atores, egoisticamente, deram-lhe uma diminutíssima ração de graça e de humorismo”. Mas o que salvava tudo, porém, era a “circunstância providencial de serem todos artistas pretos” (RODRIGUES apud BARROS, 2005, p. 205). Tempos depois, tendo assistido à atuação de talento precoce que era Otelo, Rodrigues, quatro anos mais velho que ele, referiu-se ao ator dizendo: “o sucesso do dia foi o negrinho Otelo, por sua espontaneidade admirável, por ser dono de uma voz agradável e bem educada” (RODRIGUES apud BARROS, 2005, p. 208).

Segundo Barros, a duração de um ano para a Companhia Negra de Revistas pode ser considerada um grande êxito, pois, na época, não era comum que os grupos se mantivessem juntos por tanto tempo. Outro fator positivo foi que, após a criação da primeira, outras companhias surgiram, o que permite dizer que, a partir daquele momento, a semente para o teatro negro havia sido lançada.

É provável, contudo, que o fim do grupo tenha ocorrido após o voto de sua viagem à Argentina. Os jornais noticiavam o convite que se estendia a vários países vizinhos, mas a força contrária veio da SBAT, recém-criada em 1917 e até então indiferente à existência do grupo. Uma justificativa que teria vazado dizia que a exibição do grupo seria um “atentado aos foros da nossa civilização”. Pensamento que deve ter existido em número significativo, o que justifica a pouca referência a tais iniciativas como a criação do grupo de De Chocolat. (BARROS, 2005, p. 230)

A Companhia Negra de Revistas não conseguiu romper as fronteiras brasileiras, mas há notícias de que a Companhia Mulata Brasileira, criada em 1929, chegou a se apresentar em Portugal (BARROS, 2005, p. 293). Naquele mesmo período, o circo tanto aproximou seus espetáculos aos do teatro que não era incomum haver uma rotatividade de atores de teatro em circos. O mesmo ocorreu com grande parte do elenco da Companhia Negra de Revistas, que, após sua dissolução, foi para o Circo Central de Variedades da Empresa Pinfield, na Praia de Botafogo.

A pesquisa realizada por Barros também nos informa da realização do Primeiro Congresso da Mocidade Negra, em março de 1929, evento que não é divulgado com frequência nos trabalhos da área (BARROS, 2005, p. 208). Logo, verifica-se que há uma recorrência de grupos e eventos ligados à cultura negra que não foram comentados em obras relacionadas, fato que só pode ser explicado, talvez, por uma dificuldade dessa população em registrar a sua própria história, ainda jovem, em terras brasileiras. As razões podem ser várias, mas acreditamos que seja devido a uma carência geral, seja de informações, seja econômica e mesmo de parcerias com profissionais da área da imprensa. Dificilmente haveria, entre aqueles artistas negros, alguém na posição de viabilizar tais registros e publicações. Eram quase que na totalidade analfabetos e alienados da vida política (em todos os níveis) e tinham pouco acesso aos brancos, tanto no sentido de aproximação física, como na solicitação de favores. Se hoje, de algum modo, encontramos algum material desse período produzido por esse grupo, certamente podemos atribuir tal feito àqueles que se distinguiram. Esses fazem parte do seleto grupo de “heróis e heroínas” nacionais dos quais, grande parte, nunca se ouviu falar.

Para se ter ideia da dificuldade de acesso dos negros aos meios de comunicação e à “imprensa”, temos uma fala do escritor Cuti¹² em que ele diz como, até hoje, existem

¹² Cofundador dos “Cadernos Negros”, publicação, de mais de 35 anos, que consiste de uma antologia anual de contos ou de poemas de autores negros, chamados de Quilombojo. Cf.: CUTI, (Luiz Silva). Literatura negro-

restrições para as produções (não só literárias) dos afro-brasileiros. Respondendo a uma pergunta sobre como tem sido seu trabalho de produção e divulgação de suas obras (já que escreve há mais de 30 anos), Cuti diz que há pouco tempo um livro seu foi recusado por uma grande editora por ter sido acusado de racismo contra os brancos. Segundo ele, uma das grandes razões para essa rejeição está no desconhecimento e na má vontade por parte dos editores. Quando começou a escrever, sua primeira dificuldade foi o acesso às suas memórias individuais e coletivas. E foi durante sua formação acadêmica que percebeu esse grande “vazio” sobre as produções da comunidade afro-brasileira. Por isso, Cuti se dedica tanto em suas aulas de literatura à divulgação de escritores negros, pois, segundo ele, existe no Brasil um silêncio devastador e proposital. Não há interesse em se tocar em certos assuntos. Sobre o samba ele diz que muitos fizeram sucesso porque, por receio da rejeição, optaram por não tocar nessas questões (sobre discriminação e exclusão social, por exemplo), abordando temas mais universais.

A luta da população negra no País tem a idade do País, podemos dizer assim. Porque as fugas, as organizações no campo e ainda hoje as lutas por moradia, as lutas por reforma agrária, elas têm muito dessa inspiração. Porque a mentalidade escravagista aparentemente foi interrompida, mas na realidade ela não foi. Até hoje ela tem reflexos nas relações de trabalho, ainda hoje existe trabalho escravo em alguns lugares do interior do país, em fazendas nas quais os trabalhadores não recebem absolutamente nada, são muito mal tratados, são violentados e permanecem praticamente sem comunicação com as suas famílias. Existem leis que proíbem, que punem os responsáveis pelo trabalho escravo. Existem leis exatamente porque esse tipo de prática ainda existe em alguns lugares do Brasil. (CUTI, 2013)

Dentre os avanços em relação a publicações como um todo, o autor aponta uma melhora no quadro após a lei que determina o estudo da cultura africana nas escolas. Entretanto, a literatura adulta ainda busca seu espaço, já que não há uma demanda “oficial” para sua existência e difusão.

Fazendo um pequeno à parte por ocasião das leituras referentes a este trabalho, é importante destacar que o romance de Ana Maria Gonçalves, que é afrodescendente, é citado como obra de referência de uma “literatura nacional negra contemporânea” de sucesso. *Um defeito de cor* (2006) trata de um romance histórico narrado por uma mulher africana, de vida marcada por fortes acontecimentos, que vem para o Brasil e aqui continua sua saga. Para a nossa surpresa, não encontramos o referido romance por menos de cem reais e, em quase todas as livrarias, era um exemplar esgotado, estando em sua décima primeira edição. Esse

conjunto de fatos diz muito. Certamente o êxito dessa obra não é a realidade da literatura negra no Brasil, e nem da literatura brasileira como um todo. Por outro lado, fatos como esse provam que a rejeição em relação a temáticas que abordam o preconceito de cor não é uma norma e que, aumentando o número de escritores, existe a esperança de que esse quadro de injustiça não permaneça. Mas o sucesso da obra não garante que ela chegue a todos. Sabemos que o romance de Gonçalves é um trabalho de grande fôlego que resultou em mais de 900 páginas, mas com o preço em que se encontra, continua sendo inacessível à maior parte da população.

A História do Negro no Teatro Brasileiro (2014), de Joel Rufino dos Santos, como já citada, diferencia “drama” de “teatro” e, ao longo da obra, mostra como um pode existir sem o outro, embora o primeiro seja a origem do segundo. Também diferencia o negro no teatro brasileiro do negro na dramaturgia brasileira, uma vez que defende que “o negro foi discriminado no teatro, mas dominou o drama” (SANTOS, 2014, p. 10). O exemplo de que o teatro sem drama pode ocorrer é a existência de formas teatrais como o *vaudeville*, a cançoneta, o teatro de revistas e a opereta, entre outros (SANTOS, 2014, p. 69).

Como veremos, sua opinião não diverge dos demais estudiosos do tema ao dizer que, até meados do século XX, o negro aparecia em nossa dramaturgia como objeto, ou seja, como personagem sem subjetividade. Em sua opinião, as poucas exceções seriam: *Calabar*, de Agrário de Meneses e *Demônio familiar*, de José de Alencar (SANTOS, 2014, p. 20).

Em relação ao uso do termo “negro”, Santos esclarece que negro não é uma raça, pois entende como “raça” a própria espécie humana e “racialismo é essa suposição de que existem raças”. Por isso o autor considera ingênuas a ideia de que determinada aptidão ou característica de uma pessoa esteja associada a uma tal raça (SANTOS, 2014, p. 23). Mas a definição que consideramos relevante ao nosso trabalho é quando afirma: “Negro então é uma configuração histórico-social [...] uma população de afro-brasileiros que se vê e é vista como tal” (SANTOS, 2014, p. 26).

O CIDAN (Centro de Informação e Documentação de Artistas Negros), citado em sua obra, deve ser considerado uma iniciativa louvável e necessária da cantora e atriz Zezé Motta, pois, através desse site, é possível buscar nomes de atores negros. Por muito tempo, diretores e outros justificavam a ausência desses artistas em suas montagens devido ao número quase insignificante deles. No entanto, na tentativa de fazer uma visita ao site nós não o encontramos.

Como já citamos, Joel Rufino dos Santos faz uma relação interessante entre a existência do Teatro Negro e a existência de um Movimento Negro que lhe daria suporte, uma

vez que este Movimento existe no Brasil há mais de cem anos. O autor sugere que, não fossem os movimentos, não teríamos evoluído e talvez nem criado o teatro negro. Para ele, os maiores exemplos foram as ações de resistência da população recém-chegada ao Brasil que viera na condição escravizada, pois “a história da escravidão sempre foi a história da luta contra a escravidão”, e isso é somente um vestígio de uma das tantas histórias que hoje se faz necessário ecoar (SANTOS, 2014, p. 36).

1.4.2 – O “lugar” do Teatro

Santos opta por um conceito de “teatro” a partir de sua definição do *Dicionário SESC, A linguagem da cultura*, de 2003, que nos remete ao ato de contemplar, como algo digno de atenção. A esta definição ele acrescenta a de teatro como um *local*, um prédio com CEP, plateia, coxia, entre outros e, ainda, como *lugar*, atividade de lazer, determinada ação com determinado comportamento. Ele diz isso porque, aqui no Brasil, o teatro é visto como uma atividade para plateias burguesas e, consequentemente, bem educadas, que sabem se comportar conforme o “lugar” em que estão. “O circo, portanto, seria para todos, o teatro não”. Já o cinema, seguindo o caminho inverso, passou a ser cada vez menos elitizado (SANTOS, 2014, p. 55).

Essa questão do “lugar” do teatro nos parece importante para compreendermos o porquê de ele não ter sido espaço para todos, em todas as épocas. E estamos nos referindo aos dois principais espaços por ele ocupado: o palco e a plateia. Sabendo, portanto, que houve um tempo em que ao negro ambos espaços eram vetados, é interessante observar e relacionar informações que nos apresentam o processo pelo qual o teatro passou até haver, efetivamente, espaço nele para o negro.

O início do teatro no Brasil, segundo Santos, provavelmente começou no teatro de Olinda em meados do século XVI, com os autos de Bento Teixeira (1561-?) *O Rico Avarento* e *O Lázaro pobre*, muito semelhantes aos autos portugueses, como os de Gil Vicente. Suspeita-se de que, nesse período, não havia uma data propícia para as representações, qualquer momento era adequado e qualquer lugar servia, dado a sua raridade (SANTOS, 2014, p. 73).

Um tipo de expressão muito valorizada pelo autor, por várias razões, são as manifestações festivas ou festivo-religiosas portadoras de numerosas características dramáticas. Ou seja, nem sempre o “teatro” ocupava um “Teatro”, como o espaço físico hoje

conhecido. Muitas vezes as representações ocorriam em outros contextos também teatrais ou parateatrais. “Trata-se de expressões como o reisado, o fandango¹³, e o bumba-meу-boi, cada qual com seu contexto e local de origem, sendo este último considerado o “mais antigo e universal drama brasileiro documentado”, com características de auto e não de cortejo como muitos acreditam. É difícil precisar a origem exata dessas manifestações que ainda incluem o quicumbe¹⁴, o quilombo¹⁵ e a taieras¹⁶. As discussões normalmente se voltam para saber se são de origem portuguesa, indígena, cabocla ou negra. “O país não era sequer ainda um projeto, e no sertão – corruptela de “desertão” – onde chegassem os europeus, com seus escravos e servos, se fazia drama. É admirável”. Com isso, o autor chega a afirmar que o palco do negro é a rua (SANTOS, 2014, p. 75).

Observando as imagens presentes no livro, verdadeiros flagrantes dessas variadas e ricas manifestações, não imaginamos como elas foram perseguidas a ponto de serem proibidas, como foi o caso do Tambor-de-Crioula, no Grão-Pará e no Maranhão, confundida com o Tambor-de-Mina, comum na mesma região (SANTOS, 2014, p. 91). Há uma curiosidade acerca dessas festividades que talvez explique seu sucesso e sua perseguição, o que indica um contraste em comparação ao teatro promovido pela corte. Neste último, o negro aparecia sempre como vencido, já no primeiro, não à toa, ele surge quase sempre como vencedor (SANTOS, 2014, p. 111).

Focado na dramaticidade negra, grande parte do texto e das imagens do livro são literalmente retratos desse aspecto eleito por Santos. E entre alguns dos representantes dessa forte dramaticidade, o autor não deixa de citar a figura de D. Obá, biografado na obra *D. Obá II D’África, o Príncipe do Povo* (1997), de Eduardo Silva.

Registrado como Cândido da Fonseca Galvão ele podia ser o fiel vassalo do Imperador e, ao mesmo tempo, o Príncipe das ruas. Os contatos mantidos pelo alferes com a corte, assim como sua participação na vida política, estão bastante documentados. Dentre as informações

¹³ Antiga dança espanhola de origem africana trazida para as Américas (LOPES, 2004, p. 270).

¹⁴ Variação de “quicumbi” e “cucumbi”. Este último, um antigo folguedo popular afro-brasileiro. Mello Moraes Filho, no livro *Festas e tradições populares do Brasil*, dedica um capítulo aos cucumbis realizados no Rio de Janeiro imperial. Denominado na Bahia como “hordas de negros de várias tribos” que se organizavam em ‘ranchos’ de canto e dança, notadamente por ocasião do entrudo e do Natal (Cf.: LOPES, 2004, p. 219).

¹⁵ Dança dramática da tradição nordestina. Consta de um bailado em que se representa uma luta entre negros e índios na qual estes matam aqueles, apossam-se de sua rainha, fazem-nos ressuscitar e vendem-nos, simbolicamente, aos assistentes. Um tipo de folguedo insólito em que os negros celebram a sua própria derrota (LOPES, 2004, p. 551).

¹⁶ Encontrado como “Taieiras”, trata-se de um rancho feminino das antigas festas do Rosário nordestinas, notadamente em Lagarto, Sergipe, onde ocorria todo 6 de janeiro, Dia de Reis. Suas integrantes, vestidas à moda baiana, acompanhavam a procissão católica cantando, dançando e levando ao ombro talhas com água-de-cheiro. Da corrupção do vocábulo talha em ‘taia’ parece ter nascido a primitiva expressão que denominava o grupo: “rancho das taieiras” (LOPES, 2004, p. 638).

disponíveis, diz-se que D. Obá não perdia uma sequer das audiências públicas realizadas aos sábados na Quinta da Boa vista, na solene sessão do “beija-mão”, e que, quando resolia visitar o palácio imperial, fazia questão de ser recebido com todas as honrarias das quais se sentia merecedor. Mesmo na aparência de D. Obá está visível seu talento para o drama, o que levou Silva a descrever cada um dos símbolos que o ornava:

Ao centro o príncipe com seu uniforme de militar, em torno, simetricamente distribuídos, em pares, significantes ocidentais (a pomba do espírito santo, a coroa real) e iorubás (os fetiches de Ogum e Oxossi) [...] com sua cartola, sobrecasaca, calças e sapatos pretos, *pince-nez*, luvas, bengala e guarda-chuva; com sua estatura “gigantesca”, “bigode espesso” e “cavagnac em ponta. (SILVA, 1997, p. 171)

Após análise detalhada de seus modos de agir e vestir, o autor reforça a importância do uso de tais acessórios já em 1859, época em que sobretudo a bengala e o guarda-chuva possuíam uma relação direta com a elite. Sobre sua habilidade literária, repleta de floreios e dramaticidade, há vários exemplos, entre eles, um pedido de Galvão ao imperador:

Atendei, Senhor, em Vossa Imperial munificência, aos justos reclamos deste soldado, que também ouviu em tempo aos gritos pungentes da aflita pátria... ele pede simplesmente as honras do posto que serviu, e uma pensão correspondente. (SILVA, 1997, p. 57)

Este texto corresponde ao que foi a vida do ex-alferes após o fim da guerra e seu estabelecimento no Rio de Janeiro. “O país começava a viver longa série de crises sócio-institucionais [sic] que, arrastando-se por dezenove anos, desaguaria na proclamação da República, em 1889” (SILVA, 1997, p. 57). Desse modo, embora pareça que a situação econômica do alferes era confortável, na realidade ele passava por várias dificuldades para manter esposa e filhos. Mudou-se várias vezes e sua última residência foi na precária Cabeça de Porco, espécie de cortiço que teria inspirado Aluísio Azevedo em sua famosa obra *Cortiço* (1890). Não se sabe realmente como se sustentava, mas sabe-se que nem sempre conseguia pagar as despesas da casa, embora alugasse um Tílburi para quando ia ao palácio do imperador, sem esquecer a gorjeta dada aos cocheiros e, ainda, os artigos que publicava nos jornais, que não eram poucos e nem baratos (SILVA, 1997, p. 127).

Outra personalidade citada, que muito nos interessa, é Benjamin de Oliveira, considerado nosso primeiro palhaço negro, também chamado o Índio e que deixou uma forte

herança artística e teatral¹⁷. O trabalho da pesquisadora Ermínia Silva, que publicou *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a Teatralidade circense no Brasil* (2007), mostra como esse se destacou em diversas funções como a de músico, dramaturgo, instrumentista, produtor e ator, além das acrobacias que realizava no início de sua carreira circense (PEREIRA, [2008?]).

Há acontecimentos em que não se consegue identificar o que é causa e o que é consequência, mas o fato é que Benjamim de Oliveira viveu o auge de sua profissão num momento em que o circo triunfava. Silva diz que o circo “virava moda”, fato que era notificado em jornais como a *Gazeta de Notícias*. Benjamim de Oliveira vivia com seu nome em destaque. E o principal responsável por essa “moda” era o palhaço que reunia uma variedade de habilidades, como a de libretista de uma série de pantomimas. “A história do circo-teatro passou a ser contata como antes e depois dele” (SILVA, 2007, p. 236).

Sua atuação, para a época, ia além de todas as expectativas, uma vez que ampliou seu campo de atuação de forma a se inserir no mercado da música e do cinema. “Entre 1907 e 1912, gravou seis discos como intérprete, sendo que cinco deles constam no livro *Discografia brasileira* pela Gravadora Columbia Record” (SILVA, 2007, p. 237). Benjamim provavelmente percebia a necessidade de produções locais enquanto o terreno se mostrava fértil. Por isso não se continha: produzia, criava e atuava de forma intensa e irreverente.

As produções de autoria de Benjamim de Oliveira iam se diversificando, com adaptações dos mais variados gêneros do teatro musicado da época para o espaço circense e para a banda, e ele continuava a ensaiar os artistas do circo para as peças sem o auxílio do ponto. Toda essa mistura provocava, às vezes, certa confusão por parte dos cronistas e críticos teatrais, na hora de classificar o que estavam vendo. Um certo jornalista definiu *O colar perdido* como uma espécie de “mágica, farsa, opereta, pantomima”, um gênero, afirmou ele, “pode-se dizer, criado” por Benjamim. À parte a forma como eram nomeadas, estavam se tornando cada vez mais abrangentes os tipos de peças que eram incorporadas, no sentido da trama, dos diálogos, do leque de parcerias. Esse foi, por exemplo, o caso da “farsa dramática-fantástica” *A princesa de cristal*, texto de um conto francês, traduzido por Chrispim do Amaral para Benjamim de Oliveira, composto por um prólogo, quatro quadros e uma apoteose, e 33 números de músicas escritos por Irineu de Almeida. (SILVA, 2007, p. 239)

O aparte que abrimos aqui para falar de Dom Obá e de Benjamim de Oliveira visa reforçar os nomes de personalidades singulares, talvez pouco exploradas, e que devem ter garantidos seus nomes na história do Brasil, cada um dentro de seu contexto. Nossa destacado

¹⁷ Era filho de escravizados e fugiu com um circo aos doze anos. Nasceu numa fazenda da cidade de Pará de Minas, Minas Gerais, em 11 de junho de 1870 e, na infância, tinha o apelido de Beijo (SILVA, 2007, p. 130).

palhaço encaixa-se no grupo de artistas que aqui analisamos (como ator, inventor e produtor de espetáculos, por exemplo) e D. Obá, que definitivamente não se encaixa, é relevante porque agiu individualmente, encenando quase todo o tempo, mostrando que, com essa “artimanha”, conseguia se infiltrar em meios nem sempre acessíveis. Por meio de sua ousadia e seu jeito “amalucado”, mostrou ser possível ser, estar e falar de si e de sua gente com altivez e elegância, reivindicando seus direitos e os deveres do “estado”. Tais atitudes revelam que o Príncipe era um “artista” autodidata que, para sobreviver, utilizava-se de sua criatividade e “desenvoltura teatral”.

Nascimento e Fidalgo, assim como os dois a que nos referimos acima, foram sujeitos que, de origem diversa, tinham em comum o desejo de teatro, expressado na forma de ver e viver a vida, mas, sobretudo, em sua maneira de transformá-la. E não podemos negar que foi por meio do corpo que a inventividade e a ação dessas personalidades se destacaram. Eles recorreram a todos os recursos disponíveis: à voz (falada e escrita), ao figurino e à própria “encenação” nos palcos e fora dele. Muitos dos entrevistados por nós comentaram que ambos eram pessoas que não se desligavam do trabalho quando estava em “casa”. Seus anseios de vida se misturavam à vida profissional, fazendo com que aparecessem ser personagens de si mesmos. Personagens que, ao longo do tempo, foram se tornando cada vez mais reais.

Voltando aos personagens negros de nossa literatura dramática, Joel Rufino dos Santos diz que eles surgiram de forma mais delineada e mais frequente em meados do século XIX. Ele se refere aqui ao “lugar comum” a que o negro teve acesso até meados do século XX: o do estereótipo, com raríssimas exceções:

É figurante didático, um símbolo do mal, o que reproduz perfeitamente o que ele é na sociedade escravista. Com uma ressalva: apesar de a legislação o considerar um objeto falante, no teatro ele praticamente não fala, é mudo e desprovido de alma. (SANTOS, 2014, p. 103)

Entre as exceções do século XIX, ele cita *Mãe e Demônio Familiar*, de José de Alencar. Mas Artur Azevedo é eleito por ele o dramaturgo do século por inserir em quase todas as peças uma personagem negra e dar a elas um pouco mais de profundidade, em comparação com os demais autores. Este é o caso da peça *Liberato* e do drama realista *O Escravocrata*, que chegou a ser censurado (SANTOS, 2014, p. 121). Santos, todavia, não menciona em sua obra as Companhias Negras de Revista.

1.5 – O Teatro Negro brasileiro hoje: controvérsias

Em um país com a dimensão geográfica e cultural como a nossa, sem contar a diversidade e os contrastes sociais, realmente torna-se difícil fazer certas afirmações generalizantes. Por isso buscamos pesquisadores sérios que podem nos dar um panorama, se não real, no mínimo aproximado de alguns fatos. Sobre os palcos brasileiros hoje, por exemplo, há muitos artistas e ativistas que continuam divulgando que, para o negro, o mercado ainda é escasso e que o preconceito continua. No entanto, Santos sugere que embora realmente tenha havido um hiato entre o TEN e o TEPRON, hoje “há um formigueiro de grupos e ações teatrais negros” (SANTOS, 2014, p. 184). O que temos lido e ouvido nos encontros e eventos teatrais que ocorrem pelo país é que o problema não está na ausência de grupos de teatro negro ou de autores, e sim na não inserção do ator e atriz negros em ambientes heterogêneos como os meios artísticos em geral e que não são voltados especificamente para essa população. Essa polêmica, no entanto, não faz parte de nossos objetivos neste trabalho, por isso levantamos a questão na intenção de pontuá-la, provocando nossos leitores a pensar sobre a questão.

1.6 – Abdias Nascimento

Baseados nas obras de referência aqui já mencionadas sabemos que, até a criação do TEN, a participação do negro no teatro brasileiro era restrita a alguns personagens criados por autores não negros. Praticamente “inexistiam” autores e dramaturgos negros. E, dentro do repertório de personagens criados, quase sua totalidade apresentava figuras estereotipadas, destituídas de verossimilhança ou de complexidade humana. Dentre as iniciativas que fugiram desses lugares comuns, ou que apresentaram uma inovação como espaço de ação e oportunidades para o negro, encontramos a *Companhia Negra de Revistas*, já citada, mas é importante que se ressalte a existência e relevância de alguns dos primeiros movimentos e grupos de resistência, como a Frente Negra Brasileira (FNB) que, como veremos, contribuíram para outros acontecimentos.

A FNB foi fundada em 1931 e sobreviveu até 1937, tornando-se um partido político em 1936. Segundo depoimento de um dos fundadores, esse movimento tinha como objetivo combater o racismo e unir os diversos segmentos de grupos já existentes na intenção de fortalecê-los. A organização obteve muitos êxitos à época em que a exclusão dos negros era

muito grande: Havia bares, ruas, entre outros espaços em que era proibida sua circulação, sem contar as ofertas de emprego que pediam, explicitamente, que o candidato não fosse negro.

A Frente Negra funcionava perfeitamente. Lá havia o departamento esportivo, o musical, o feminino, o educacional, o de instrução moral e cívica. Todos os departamentos tinham a sua diretoria, e o Grande Conselho supervisionava todos eles. Trabalhavam muito bem. Dessa forma, muitas entidades de negros que cuidavam de recreação filiaram-se à Frente Negra. E existiam diversas sociedades em São Paulo e pelo interior afora. Por isso a Frente cresceu muito, cresceu de uma tal maneira que tinha delegação no Rio de Janeiro, na Bahia, no Rio Grande do Sul, em Minas Gerais etc. (LUCRÉCIO, [2009?])

A FNB contou com a presença de Abdias Nascimento, mas de um Abdias que ainda não havia descoberto sua vontade de teatro. Já no fim da década de 1930, embora engajado, Abdias também vivia uma fase de boemia e aventura, o que possibilitou a formação da Santa Hermandad Orquídea, formada pelos também poetas: Godofredo Tito Iommi, Juan Raúl Young e Efrain Tomás Bó, argentinos, e os brasileiros Napoleão Lopes Filho e Gerardo Mello Mourão. O que o grupo tinha em comum? O desejo de fazer poesia, ou melhor, viver de poesia. Tinham que se autoafirmar como parasitas, daí a orquídea no nome, ainda que erroneamente inserida no grupo dos parasitas (SEMOG; NASCIMENTO, A., 2006, p. 100).

O encontro ocorreu no Rio de Janeiro e, no mesmo ano, 1941, embarcaram sem dinheiro e sem destino para o Amazonas, com o intuito de conhecer a América do Sul vivendo das “letras”, mais especificamente da poesia (SEMOG; NASCIMENTO, A., 2006, p. 100).

Após o conhecido episódio ocorrido em Lima, Nascimento voltou ao Brasil, foi preso e, dentro do Carandiru, criou o Teatro do Sentenciado três anos antes da criação do Teatro Experimental do Negro, que ocorreu em 1944, quando Abdias já se encontrava em liberdade (SANTOS, 2014, p. 52).

O Teatro do Sentenciado chegou a ser notícia de jornal com a seguinte manchete: *Teatro do Sentenciado – uma escola de moral*. E sobre isso Nascimento diz:

Eu tirei da prisão essa gente toda que estava há tempos lá nas solitárias, tudo pra fazer teatro! Então eu botava aquela gente toda, aqueles criminosos perigosos, todos cantando canções [ris]. Nós fizemos três peças, na quarta que ia ser a minha peça, o *Zé Bacoco*, eu fui solto. (NASCIMENTO, A., [2016])

Vinte anos depois da criação da Primeira Companhia Negra de Revistas, é fundado o Teatro Experimental do Negro (TEN), por Abdias Nascimento. Nascido em Franca, São Paulo, em 1914, resolveu se mudar para a capital do estado aos 15 anos, com o apoio

incondicional da mãe. Mas até fundar o TEN, Nascimento passou por muitas reviravoltas e provações, como podemos conferir em suas biografias.

Desde a infância, Abdias Nascimento nutria admiração pelo teatro, passava horas memorizando poesias e versos, mas nunca teve oportunidade de representar. Ele demonstrava seu gosto pelo teatro de várias formas e não perdia visitas de circos em sua cidade natal. Desprovido de dinheiro para a entrada, dava seu jeito, principalmente para assistir à parte final do espetáculo, quando, em geral, se representava um pequeno drama. Além disso, se encantava com as tradicionais festas religiosas. No Natal, “época das festas de Reis, Abdias tinha outra oportunidade de se aproximar da dramaturgia. Era um período de cavalhadas e contradanças, das quais seu pai sempre participava” (ALMADA, 2009, p. 31).

Mesmo muito jovem, ele e sua mãe achavam Franca muito pequena para suas aspirações. E decerto era. Transitando entre São Paulo e Rio de Janeiro, rapidamente Nascimento se lançou ao mundo: entra para o exército aos 16 anos, conhece a discriminação mais de perto, tem problemas com a polícia, com a política e conhece intelectuais como Solano Trindade, Ironides Rodrigues e outros com os quais passa a conviver. Nesse mesmo meio também conhece uma nova cultura através das escolas de samba e revela-se para ele o candomblé. Inicia o curso de economia e participa de importantes movimentos sociais e políticos até que, já na década de 1940, integra-se ao Santa Hermandad Orquídea. E é aí que ocorre o fato em Lima (Peru), onde, assistindo a uma famosa peça do norte-americano Eugene O’Neill, *O Imperador Jones* (1920), vê, pela primeira vez, um ator branco pintado de preto. Naquele momento, ele percebeu e compreendeu a razão de nunca ter sido escolhido nas representações da escola. “Nessa minha passagem em Lima, foi quando começou a grande virada, o grande salto qualitativo da minha existência. [...] Aquela circunstância me deixou abismado, pensativo, concentrado, em ebulação” (NASCIMENTO, A., 2006, p. 108).

E a partir daquele dia Abdias Nascimento mudou toda a sua perspectiva de vida, levando adiante a realização de um projeto inovador e ousado: o Teatro Experimental do Negro. Daí por diante, ele não parou mais: organizou eventos diversos como congressos, concursos e, principalmente, cursos como o de alfabetização para o elenco recém-formado que contava com pessoas simples, tais como operários, empregadas domésticas, etc. Com o passar do tempo, foi aprofundando-se na carreira teatral, atuando como ator, diretor, produtor e dramaturgo. Mais tarde também se inseriu nas artes plásticas e fez carreira na política. Muito de sua história ele conta na obra do escritor e poeta Éle Semog, uma espécie de biografia a quatro mãos. Livro que nasceu na época em que ambos trabalhavam juntos, quando Nascimento era senador. Mas, felizmente, além das biografias disponíveis, há outras

opções de pesquisa sobre sua vida e trajetória¹⁸. E dizemos felizmente porque sabemos que poucos têm preferência e acesso a livros, por isso, quanto mais diversificada for a fonte de informações, maior sua possibilidade de alcance.

Realmente houve um tempo de aparente esquecimento sobre o TEN, mas, atualmente, vêm crescendo as pesquisas com temáticas voltadas pra o grupo. Já dissemos que são várias as obras sobre o teatro brasileiro do século XX que ignoraram e ignoram sua existência. Na época de sua criação eram muito raros os atores negros e, dentre os que se destacaram, podemos citar o pioneiro Milton Gonçalves. O próprio dramaturgo Nelson Rodrigues disse, em entrevista, a que atribuía a pouca presença negra nos palcos brasileiros:

Acho, isto é, tenho a certeza de que é pura e simples questão de desprezo. Desprezo em todos os sentidos, mas físico, sobretudo. Raras companhias gostam de ter negro em cena; e quando uma peça exige o elemento de cor, adota-se a seguinte solução: “brocha-se um branco. Branco pintado – eis o negro do teatro nacional”. Em seguida, Nelson Rodrigues não hesitava em dizer: “É preciso uma ingenuidade perfeitamente obtusa ou uma má fé cínica para se negar a existência do preconceito racial nos palcos brasileiros. Os artistas de cor, ou fazem moleques gaiatos, ou carregam bandeja ou, por último, ficam de fora. Por que esta situação humilhante? Vejamos alguns dos motivos mais nítidos. Em primeiro lugar, subestima-se a capacidade emocional do negro, o seu ímpeto dramático, a sua força lírica e tudo o que ele possa ter de sentimento trágico. Raros admitem que ele possa superar a molecagem e a cachaça, mas tais preconceitos nada representam diante do preconceito maior e mais irredutível que é o da cor. (RODRIGUES, 2003)

E hoje a situação ainda merece atenção como revelam artistas da grande mídia e da mídia digital como pode ser conferido em uma matéria do site O Globo¹⁹. O texto contém dados de várias pesquisas relacionadas a sua presença de negros e negras no cinema, e todos apontam o fato. Diz que a ausência deles é ainda maior na função de roteirista, lugar que praticamente anula a presença da mulher negra. Joel Zito, que também é ativista, diz que sente uma pequena melhora devido à criação de ações afirmativas e da postura aberta e reivindicadora de alguns artistas respeitados como Lázaro Ramos e Thaís Araújo. A atriz Cíntia Rosa, por exemplo, diz que teve grande sorte ao interpretar no filme *O fim e os Meios*, de Murilo Salles, um papel que não exige sua cor na interpretação, o que é um caso raro.

¹⁸ Cf.: www.abdias.com.br e www.ipeafro.org.br. Este último, site do Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-brasileiros (IPEAFRO), guarda todo o seu acervo sob a coordenação de Elisa Larkin, viúva de Nascimento.

¹⁹ Conforme a coluna de Ancelmo Gois, os números do Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA), da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), mostram que, de 2002 a 2014, homens brancos dominaram o elenco principal das 20 maiores bilheterias de cada ano. Ao todo, eles representam 45% dos papéis mais relevantes. Depois vêm mulheres brancas (35%), homens negros (15%) e, por último, mulheres negras (apenas 5%). Em 2002, 2008 e 2013, simplesmente nenhum filme analisado pelos pesquisadores foi protagonizado por uma mulher negra. Cf.: Gois (apud RISTOW, 2016).

Em toda a *Odisseia do Teatro Brasileiro* de Silviana Garcia, já citada, muitos dos depoimentos se ligam às narrativas de fatos, textos e técnicas que visavam à conscientização política e social do público, mas nenhum se volta (ou se revolta) sobre a questão da ausência do negro no teatro, e nem sobre a criação do TEN. O que justificaria, portanto, um debate sobre o teatro contemporâneo sem a referência a Abdias Nascimento ou ao Teatro Experimental do Negro? Teria o grupo sido esquecido, considerado insignificante, ou inexpressivo? E mais, teria algum deles conhecido Ubirajara Fidalgo ou o TEPRON? Boal é um dos poucos profissionais renomados que demonstram admiração e respeito a Nascimento, como revela uma carta escrita em 18 de março de 2004 à Elisa Larkin Nascimento, à época, esposa do fundador do TEN. O documento justifica sua ausência na comemoração pelos seus 90 anos e, nele, Boal diz que Nascimento o teria ajudado muito em seu começo no teatro, que lia suas peças, dava conselhos do ponto de vista teatral, mas também do ponto de vista ético e político (BOAL, 2004). Mas, mesmo assim, seu depoimento na obra citada não faz referência ao grupo de Nascimento. Então, poderíamos pensar que o motivo seria porque não se toca na questão da existência de um teatro negro e, por isso, a conversa não caminha nesse sentido. E respondemos: sim, é verdade. É um assunto em que não se toca.

Entre os que conheceram ou pesquisaram Abdias Nascimento, todos o respeitam como personalidade singular e atuante. Joel Rufino dos Santos o descreve:

Pensador e militante antirracista raro, carismático, de múltiplos talentos, a começar pelo político. [...] Fez boa literatura, música, pintura, escultura e teatro. Em todas se destacou. Se fosse um transgressor apenas em política, seu nome já ficaria assinalado como o principal dos lutadores antirracistas no Brasil. No teatro, bastaria a fundação do TEN. (SANTOS, 2014, p. 135)

Nascimento teve vários relacionamentos conjugais: entre as mais conhecidas esposas temos Maria Nascimento, que era escritora, militante das questões da mulher e presidente da Associação das Empregadas Domésticas. Ela organizou em 1950, o Conselho Nacional das Mulheres Negras e, além disso, assinava uma coluna do Jornal *O Quilombo* chamada *Fala a Mulher*. E, curiosamente, estudando Nascimento há um bom tempo, não nos recordamos de tê-lo visto falar dela ou de suas ideias. No nosso caso a informação surgiu durante a leitura do Jornal *Quilombo*, em que se encontram artigos de sua autoria. Se a questão da presença (ausência) do negro no teatro precisou de desbravadores para ser ouvida e discutida, ainda há muitas outras a se fazerem ouvir.

Mas Abdias também se uniu a uma das maiores damas do teatro brasileiro, Léa Lucas Garcia Aguiar, conhecida como Léa Garcia, com quem teve dois filhos num rápido

relacionamento²⁰. Na juventude, ela nem sonhava com a profissão, pois queria mesmo é ser escritora, mas o encontro com Nascimento mudou sua vida radicalmente. Começou como atriz no TEN e depois não parou mais.

E a que esteve ao seu lado por muitos anos, até sua morte, foi a norte-americana Elisa Larkin, com quem também teve filhos e que, além de companheira em diversas lutas sociais, hoje gerencia seu acervo, dando continuidade ao seu trabalho de divulgação e valorização da cultura negra. Larkin também é uma estudiosa de temas políticos e sociais e professora universitária.

Nascimento se envolveu com mulheres de temperamento forte e de atitude. Léa Garcia, além de continuar seu trabalho de atriz e roteirista, é uma lutadora da causa até os dias atuais. E, em entrevista a Eduardo de Assis Duarte, por duas vezes ele ressalta o papel da mulher na sociedade valorizando-a. Ao ser questionado sobre os companheiros do TEN, Abdias cita nomes de alguns homens e depois, diz: “Contávamos no TEN com mulheres valorosas [...]” e cita uma lista de nomes. Mais adiante ainda diz:

Eu acho que, ao se reescrever aquele período que Gilberto Freyre aborda, do ponto de vista da mulher africana escravizada, a história vai ser bem diferente. Eu acho que a gente vai acumulando equívocos e acaba parecendo que é verdade, porque ninguém contesta. (DUARTE, 2011, v. 4, p. 18 e 23)

A produção literária de Abdias Nascimento é variada, tendo escrito um livro de poemas e uma peça teatral de considerável repercussão chamada *Sortilégio: mistério negro*, representada pelo TEN no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Vinte anos depois foi reformulada e ganhou novo título: *Sortilégio II: mistério negro de Zumbi redivivo*. A primeira encenação foi realizada por sua primeira esposa Léa Garcia no papel de Efigênia e pelo próprio autor no papel de Emanuel. Já a segunda foi encenada em 2014 pela CAN, Companhia de Teatro Abdias Nascimento, com direção de Ângelo Flávio.

Embora conhecido por ter escrito somente *Sortilégio*, na época de criação do Teatro do Sentenciado, Nascimento já tinha escrito a peça *Zé Bacoco*, que não chegou a ser encenada, *Submundo*, que se perdeu, e um romance chamado *Zé Capetinha* publicado no jornal *Quilombo* em capítulos, o primeiro na edição de número 4, em 1949.

O *Submundo* era mais um documentário sobre a penitenciária, sobre a vida dos presidiários, escrita a partir de entrevistas que havia realizado com eles. O tema do *Zé Capetinha* é racial; é exatamente essa interação entre brancos e

²⁰ Cf.: MUSEU AFRO BRASIL, [201?]

negros na sociedade brasileira de que eu trato no romance. (SEMOG; NASCIMENTO, A., 2006, p. 118)

Por meio da biografia escrita por Almada (2009), soubemos que Nascimento era ciente do risco que corria dentro do exército em se envolver com movimentos sociais e políticos, mas ainda assim, não recuava. Ele diz: “eu distribuí por certo tempo, no quartel, exemplares do *Lanterna Vermelha*, jornal comunista clandestino, e fundei um jornalzinho, *O Recruta*, que chegou a circular com alguns números (ALMADA, 2009, p. 44). Esse pequeno relato reforça o quanto Nascimento era determinado, destemido e envolvido com as letras no sentido de utilizá-las como um forte instrumento a favor de seus ideais. Por isso, sofreu muitas represálias, era incompreendido e pagou caro, como quando foi processado e preso.

No período de 1948 a 1950, Nascimento dirige o periódico *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro*, de circulação irregular, mas que sintetizava muito do ideal do TEN falando sobre temas variados, divulgando artistas negros de todas as áreas, nacionais e internacionais, fossem homens ou mulheres. O jornal foi o principal canal de informação sobre os vários eventos promovidos pelo TEN, além de oferecer textos com reflexões sociais, políticas e filosóficas.

Nesse contexto, o autor, juntamente com Guerreiro Ramos e Edison Carneiro, participa da organização do Primeiro Congresso do Negro Brasileiro, realizado no Rio de Janeiro em 1950. [...] Mais que uma companhia de espetáculos, o TEN opera como centro de reflexão e difusão da causa negra, uma verdadeira escola de cidadania. (DUARTE, 2011, v.1, p. 419)

Ainda sobre as realizações e atividades de Nascimento podemos citar a organização do Museu de Arte Negra em 1968. Membro do PTB, partido que ajudara a fundar, Nascimento tornou-se alvo da ditadura e se autoexiliou nos EUA. Lá continua em forte ritmo de atividades, leciona em universidades, intensifica sua carreira como pintor e participa de diversos eventos internacionais sobre a cultura negra (DUARTE, 2011, v.1, p. 420).

As publicações de Abdias Nascimento vão da poesia à organização de Anais de Congressos. São mais de vinte livros publicados, obras individuais e coletivas, muitas traduzidas para o inglês. Para ter acesso completo a elas, basta acessar seu site²¹ que possui detalhes de sua biografia, que inclui a carreira política e depoimentos de personalidades que o conheceram.

²¹ Cf.: (NASCIMENTO, A., [2010?]).

Voltando ao Brasil na década de 1980, Nascimento cria o IPEAFRO (Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros) e, com o auxílio de Elisa Larkin, é eleito vice-presidente do PTB e deputado federal no período de 1983 a 1986. Em 1983, edita a revista *Afrodiáspora* de alcance em todas as Américas e participa da criação do MNU (Movimento Negro Unificado) (NASCIMENTO, A., [2010?]). Outra fonte disponível encontra-se na série de vídeos documentários realizados pelo IPEAFRO, tais como: *Abdias Nascimento, um afro-brasileiro no Mundo* (2006), *Abdias 90 anos, Memória Viva* (2006) e *Memória Negra* (2008)²².

1.6.1 – Abdias por outros olhares

Agora destacamos partes dos depoimentos dos entrevistados para este trabalho. Alguns estudiosos, colegas, artistas, amigos e familiares, como: Asfilófio de Oliveira, Éle Semog, Léa Garcia, e Jesus Chediak. Os demais, atores do TEPRON, não tiveram oportunidade de conhecê-lo, mas grande parte o considera um pioneiro e um exemplo a ser seguido. Nesta parte da pesquisa utilizamos somente alguns trechos das entrevistas, mas estas estão disponíveis na íntegra nos anexos deste trabalho²³.

Sobre a personalidade de Abdias, diz Asfilófio de Oliveira: “foi um ‘necessário raivoso’, revolucionário. Meu tributo a ele pode ser visto no Acervo Cultne, online” (OLIVEIRA, 2015). Éle Semog, seu biógrafo, diz que teve com Abdias “uma relação de amizade e de luta. Depois trabalhei com ele como assessor parlamentar no senado. Foi o sujeito mais competente e compenetrado na luta pela superação do racismo que conheci” (SEMOG, 2015).

Léa Garcia, nascida no Rio de Janeiro, em 1933, fala da relação pessoal e de sua participação no TEN. Diante da carreira de sucesso, surpreende que não tivesse pensado em ser atriz algum dia. Mas Abdias Nascimento foi incisivo. Foi ele quem a induziu e a mostrou o talento que possuía.

LÉA – Eu relutei muito! Eu não queria... e ele me mostrou. Ele me colocava na frente do espelho e dizia: “você tem uma máscara muito boa! Você não pode deixar passar isso na sua vida. Você tem uma máscara e um

²² As sinopses e outros detalhes encontram-se ao final desta tese nos Anexos 2, 3 e 4.

²³ Cf.: Anexo 6.

temperamento teatral. Uma expressividade muito boa!” Acabou me convencendo... me colocou num espetáculo, chamava... *Rapsódia Negra*.

Depois ela conta como o rompimento da relação não afetou a amizade entre os dois e o quanto isso foi importante.

LÉA – O principal acontecimento em minha vida foi minha fuga de casa com Abdias [...] Depois meus filhos [...] Eu comecei a fazer teatro, eu ainda estava grávida do meu primeiro filho... então veio tudo junto! A gravidez, a experiência teatral, e depois nossa convivência, em casa, no nosso lar, com nossos amigos, e, nos separamos. E muitas vezes a gente não sabe explicar porque que se separa, né? [...] Mas não acabou porque ficou uma amizade tão grande! Mas ficou um amor, um carinho tão grande!

Thiago Justino é ex-ator do TEPRON e, ao ser questionado sobre a figura de Nascimento e sobre o valor do TEN, disse que acredita que foram “fundamentais para abrir caminho e permitir que o ator negro se profissionalizasse e se integrasse no mercado e no panorama cultural brasileiro” (JUSTINO, 2015). Élcio Matheus também foi ator do grupo de Fidalgo e diz que Nascimento foi um “grande revolucionário, um líder que nos dias de hoje faz grande falta ao teatro, independentemente de ser teatro negro ou não” (MATHEUS, 2015).

Sabrina Fidalgo, filha de Ubirajara Fidalgo, nasceu no Rio de Janeiro em 1978, e vê Nascimento como “um intelectual de enorme importância para a história do Brasil e do teatro negro brasileiro. Através do TEN, atores negros pela primeira vez tiveram a chance de atuar em grandes papéis e obras teatrais de autores mundiais” (FIDALGO, S., 2014).

Jesus Chediak teve uma relação bastante próxima com nossos biografados e, sobre Nascimento, diz:

CHEDIAK – Meu primeiro contato com Abdias foi quando eu fui diretor do Rio Arte, e nós trabalhamos juntos. Bom, eu conheci o Abdias e me tornei muito amigo dele. Éramos da mesma Irmandade, entramos juntos no mesmo dia, eu e ele, que é um culto de negros... Mas o Abdias teve um papel muito importante porque ele foi o precursor da participação dos negros no teatro com o Teatro Experimental do Negro. Por quê? Pelo seguinte: porque não existiam negros no teatro... na verdade quem ia fazer papel de negro pegava um rolha, queimava e se pintava de preto com ela. Um negócio grotesco, não? Aí Abdias vai e cria o TEN. E o Abdias era uma pessoa muito culta. Ele conseguiu estudar muito! [...] E eu como presidente da ABI consegui que o indicassem para o Prêmio Nobel da Paz... a Elisa que era mulher dele, ela me procurou e eu o indiquei.

1.6.2 – TEN

No documentário *Memória negra* (2008), Nascimento conta sobre o momento em que procura o presidente Getúlio Vargas, já acompanhado pela formação inicial do grupo, para pedir apoio na realização de seu projeto. Elisa Larkin comenta em sua obra:

Polidamente rechaçada pelo então festejado intelectual mulato Mário de Andrade, de São Paulo, minha ideia de um Teatro Experimental do Negro recebeu as primeiras adesões: o advogado Aguinaldo de Oliveira Camargo, companheiro e amigo desde o Congresso Afro-Campineiro que realizamos juntos em 1938; o pintor Wilson Tibério, há tempos radicado na Europa; Teodorico dos Santos e José Herbel. A estes se juntaram, logo depois, Sebastião Rodrigues Alves, militante negro; Arinda Serafim, Ruth de Souza, Marina Gonçalves; o jovem e valoroso Cláudiano Filho; Oscar Araújo, José da Silva, Antonieta, Antônio Barbosa, Natalino Dionísio e tantos outros. (NASCIMENTO, E. L., 2003, p. 288)

Ele narra que o presidente era muito afável e educado e que o chamou a um canto para entender melhor do que estavam falando. Foi então que o presidente compreendeu que o TEN representava um projeto inovador, fosse ao âmbito educacional, cultural ou social.

Com a visita, conseguiram a concessão para estrear no Teatro Municipal. Nascimento conta que muitos não recebiam bem a proposta, por isso este aval foi tão festejado por ele e seus colegas, pois a recepção que vinha ocorrendo, de um modo geral, era de um total desinteresse, desconfiança e descrédito. Essa foi, portanto, uma grande vitória, pois o Teatro Municipal, principalmente naquele momento, era símbolo do espaço de poder da cultura ocidental branca. E eis que o grupo estreia em 8 de maio de 1945, dia em que o país, sobretudo a capital, estava em festa devido ao fim da Segunda Guerra. Sobre este dia, Nascimento fala orgulhoso: “Foi maravilhosa! Um espetáculo só, que mudou a face do teatro brasileiro! E mudou também a autoestima da comunidade negra de todo esse país!” (MEMÓRIA NEGRA, 2008)

Sobre a questão do nome, há um relato de Elisa Larkin em sua obra *O Sortilégio da Cor* (2003), em que ela diz que um dos primeiros embates do grupo foi a escolha do nome. A existência da palavra “negro” era um problema que “provocava mal-estar no meio artístico e cultural. Editoriais de jornais importantes censuravam a ideia de um teatro ‘de negros’”, como pode ser conferido em dois artigos completos de *O Globo* presentes em seu livro (NASCIMENTO, E. L., 2003, p. 284). Mas, na verdade, o que isso significa? Significa que não era uma atitude usual a utilização da palavra “negro”, pois seu uso traria à tona questões que a população preferia fingir que não existiam. E a polêmica, depois de instalada, deveria

ser levada adiante, situação que muitos preferiam não ter que enfrentar. Por isso, a omissão ou o silêncio em relação a um problema sempre pareceu mais cômodo. Aceitar o fato de que negros e negras não tinham espaço no teatro e que isso era resultado de discriminação teria suas consequências e, continuar a negá-los e excluí-los, também.

Fundando o Teatro Experimental do Negro em 1944, pretendi organizar um tipo de ação que a um tempo tivesse significação cultural, valor artístico e função social. [...] De início, havia a necessidade do resgate da cultura negra e seus valores, violentados, negados, oprimidos e desfigurados [...] o negro não deseja a ajuda isolada e paternalista, como um favor especial. Ele deseja e reclama um status elevado na sociedade, na forma de oportunidade coletiva, para todos [...] a abertura de oportunidades reais de ascensão econômica, política, cultural, social para o negro, respeitando-se sua origem africana. (NASCIMENTO, A. apud NASCIMENTO, E. L., 2003, p. 251)²⁴

O TEN recebeu diversas influências e certamente apresentava características próprias. Douxami (2001) diz que algumas claramente identificáveis seriam o teatro convencional europeu e certa influência africana. “Eles podem ser considerados os primeiros *performers*²⁵ do palco nacional, visto que juntaram as artes cênicas em geral” (DOUXAMI, 2001, p. 320). A presença de cerimônias, rituais místicos e religiosos, também reforça essa característica performática própria do teatro negro criado pelo TEN que, nos dizeres de Leda Maria Martins, cria um novo viés da literatura dramática brasileira:

A literatura dramática, assim como a estética do espetáculo, fundadas sobre os valores e ótica da cultura afro-brasileira emergiram como necessidade e resultado lógico do exame, da reflexão, da crítica e da realidade do TEN. [...] O TEN conseguiu construir uma linguagem dramática e cênica alternativa, através da qual a negrura se erigia e era investida de um poder agenciador ímpar no cenário de nosso teatro. (MARTINS, 2009, p. 227-228)

O texto completo de autoria de Leda Maria Martins, de onde foi tirado o fragmento acima, parte da definição de *teatro negro* e apresenta, além da descrição e análise do trabalho do grupo, exemplos de outras companhias importantes, inclusive contemporâneas. Ela afirma que muitas dessas “buscam na história do TEN suas inspirações, estímulos e insumos” (MARTINS, 2009, p. 228).

²⁴ Esta é uma citação da citação presente nesta página da obra de Elisa Larkin Nascimento (2003).

²⁵ Indivíduos que realizam *performances*. A expressão surgida nos anos de 1960, poderia ser traduzida por “teatro das artes visuais”. Costuma ser confundida com o *happening* e também foi denominada “discurso caleidoscópico multitemático” (PAVIS, 2008, p. 284). No entanto, é relevante para esta pesquisa o ponto de vista teórico em que o estudo da performance desloca-se do campo estético para o da fenomenologia e dos aspectos culturais, antropológicos e sociais envolvidos nessas ações. Passam a importar sob esse ponto de vista o estudo de festas, oralidades primárias, com expressões espetaculares que vão do erudito ao popular (GUINSBURG, 2009, p. 268).

Durante as entrevistas realizadas, quase todos responderam à seguinte pergunta: “O que você pode dizer sobre o Teatro Experimental do Negro?” Como atriz, negra e companheira de Nascimento, percebemos o quanto era clara a necessidade de sua existência para Léa Garcia:

LÉA – Bom, partindo da necessidade de se formar atores negros, porque dificilmente o negro atua de uma forma espontânea nos textos brasileiros. Só quando há uma exigência na rubrica. Então o que acontece, o Teatro Experimental do Negro eu conceituo como um teatro que traz uma consciência para a nossa, não só para o ator, mas para a sociedade brasileira da necessidade de o ator representar dentro de um olhar que lhe seja favorável. Não da forma como nós fomos sempre vistos. De uma forma eurocentrista. Então eu conceituo o Teatro Experimental do Negro como um teatro necessário e de conscientização do negro.

Voltando à questão da dramaturgia brasileira pós-TEN, Abdias Nascimento não só escreveu a peça *Sortilégio*, como mobilizou uma série de escritores, negros e não negros, para a missão de criar dramas que contemplassem questões da cultura afro-brasileira. Em entrevista a Duarte, já citada, Nascimento fala da importância de se considerar as produções literárias afro-brasileiras dentro de um conjunto amplo, que independe da condição da pele do autor. Desconsiderar o trabalho de escritores e escritoras de epiderme clara excluiria muita gente, muito trabalho importante, ele diz (DUARTE, 2011, v. 4, p. 20). As peças que compõem a antologia organizada por Nascimento, chamada *Drama para negros e Prólogo para brancos* (1961), composta de textos de escritores negros e não negros, são: *O filho pródigo*, de Lúcio Cardoso; *O castigo de Oxalá*, de Romeu Crusoé; *Auto da noiva*, de Rosário Fusco; *Sortilégio*, de Abdias Nascimento; *Além do rio*, de Agostinho Olavo; *Filhos de santo*, de José Moraes Pinho; *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro; *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues e *O emparedado*, de Tasso de Oliveira.

Segundo *A língua portuguesa em viagem*²⁶, somente três, dos nove autores mencionados, são afrodescendentes: Romeu Crusoé de *Castigo de Oxalá*, Rosário Fusco de *Auto da Noiva* e Abdias Nascimento de *Sortilégio*. Era urgente que se iniciasse a escrita de uma “dramaturgia negra” brasileira, uma dramaturgia que tocasse em assuntos até então ausentes e, ainda, que apresentasse discursos e termos até então desconhecidos ou mal vistos pela sociedade, incluindo elementos e práticas oriundos das religiões afro-brasileiras.

Segundo Moema Augel (2003), tudo indicava a publicação de uma segunda edição, ou de uma nova antologia, em que constassem *Gimba*, de Gianfrancesco Guarnieri; *Orfeu da*

²⁶ Publicação editada por Marília Mendes (2003) das atas do Colóquio Comemorativo do Cinquentenário do Leitorado de Português da Universidade de Zurique, realizado em Zurique (Suíça) de 20 a 22 de junho de 1996.

Conceição, de Vinícius de Moraes; *Pedro Mico*, de Antonio Callado e *O cavalo e o santo*, de Augusto Boal, entre outros (2003, p. 132). Mas, por alguma razão, o projeto não foi levado adiante. Pelo menos não no plano literário.

O TEN foi responsável pela produção de um teatro moderno para o seu contexto, já que revelava artistas e contava com a participação de alguns de renome que vinham revolucionando algumas técnicas teatrais.

Até os jornais da época reconheceram a “ousadia artística” do TEN, e isso confere um outro valor ao trabalho da Companhia. Nessa estética, eram utilizados recursos novos e pouco correntes no teatro brasileiro, como as técnicas de iluminação no palco, que Zibgniew Ziembinski iniciou com o seu Teatro dos Comediantes. O desaparecimento do “ponto” (pessoa escondida do público, que ajuda o ator a lembrar o texto) também contribuiu para dar a esse teatro uma nova vida, sem a expressão mecânica característica dos atores da época. O cenário também teve inovações com a colaboração de Enrico Bianco e Tomás Santa Rosa que, como pioneiros da cenografia teatral no Brasil, começaram a criar cenários em três dimensões e vários níveis, com materiais diferentes, etc. (DOUXAMI, 2001, p. 321)

Por meio do TEN alfabetizou-se²⁷ centenas de negros e lutou-se com diversas ferramentas para a sua inclusão social. Só com a fundação desse grupo, um ator negro pôde ser protagonista de uma peça no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, época propícia aos debates críticos e políticos, devido ao contexto em que estava inserido. (ALEXANDRE, 2011, p. 341),

A partir do TEN do Rio de Janeiro, outros grupos semelhantes foram criados como o de São Paulo, liderado por Geraldo de Oliveira. Mas o grupo também se formou no Maranhão, com Américo Azevedo, sobrinho de Artur Azevedo. Lugar responsável pela iniciação de Ubirajara Fidalgo²⁸.

1.7 – Ubirajara Fidalgo

Ubirajara Fidalgo nasceu em 22 de julho de 1949, ano de plena atividade do TEN. Natural do Maranhão, faleceu em 3 de julho de 1986, aos 36 anos, na cidade do Rio de

²⁷ A função de professor alfabetizador foi exercida por Ironides Rodrigues, advogado, afrodescendente e educador mineiro, nascido em 1923. A ideia era alfabetizar, mas também ensinar conhecimentos gerais sobre história, geografia, matemática, línguas, literatura, etc. As inscrições para o curso eram anunciadas em jornais e houve cerca de seiscentas matrículas. Por muitos anos Ironides ficou nessa função acrescentando ao currículo o ensino de educação, moral e cívica, fundamentos do teatro universal, lições sobre o folclore afro-brasileiro e personalidades da comunidade negra. Cf.: SANTOS, 2011.

²⁸ Informação que consta em texto escrito por Fidalgo (pertencente ao seu acervo), intitulado *Nem Guarnieri escreve teatro para nós* (s.d.). Cf.: Anexo 4, Texto 3.

Janeiro. E por que foi escolhido para ser analisado neste trabalho? Por ser um dramaturgo sem peça publicada, pouco conhecido, mas criador de um trabalho importante e necessário, mesmo após a existência do TEN. O nome do seu grupo nos pareceu bastante atraente e sugestivo. O TEPRON, ou o Teatro Profissional do Negro, imediatamente nos remeteu ao espírito de luta do TEN e sua evolução, já que agora tratava-se de algo profissional.

Inicialmente, o que tínhamos de material sobre Fidalgo parecia pouco para desenvolver um trabalho consistente, mas, felizmente, estávamos enganados. Primeiro conseguimos algumas notícias sobre sua história e a de seu grupo. Mais tarde, obtivemos alguns contatos, em especial o de sua filha, e, finalmente, tivemos acesso às cópias digitalizadas de dez peças suas datilografadas, através da SBAT. Ainda pudemos contar com um acervo considerável que se encontra com Sabrina Fidalgo e, para complementar, tivemos a colaboração de muitos familiares e ex-atores que, gentilmente, nos cederam valiosas informações, fossem em forma de entrevista presencial, pela internet, por telefone ou em conversa informal.

O contato com o acervo de Ubirajara mostrou-nos que ele precisa de cuidados para ser organizado e armazenado com segurança. Provisoriamente, ele está no apartamento da filha de Fidalgo e necessita de investimento para tornar-se fonte de estudo. O material encontra-se em caixas e pastas, mas há muita coisa solta. Constatamos que ele é muito diverso, sobretudo porque Fidalgo trabalhava com vários empreendimentos.

O que há sobre teatro são recortes de jornais e revistas, cartazes, ingressos, fotografias, material burocrático sobre a constituição das diretorias, e também apostilas do curso de teatro oferecido pelo TEPRON²⁹. Para exemplificarmos, fizemos uma lista do que foi encontrado, presente no Anexo 1 deste trabalho. O que existe de mais atual sobre Ubirajara Fidalgo, como qualquer leigo pode conferir na Internet, são algumas citações em revistas contemporâneas da área teatral ou de movimentos negros, fora as homenagens realizadas recentemente. A primeira delas, e por duas vezes (em São Paulo e em Salvador), pelo *Nova Dramaturgia da Melanina Acentuada*³⁰; outra pelo jornalista conterrâneo de Ubirajara Fidalgo, Edmilson Sanches³¹, em um artigo para o *Instituto Histórico e Geográfico de Caxias, Maranhão*, e uma matéria na *Revista Legítima Defesa, uma Revista de Teatro Negro* (2014), idealizada por

²⁹ Parte desse material encontra-se digitalizado por nós.

³⁰ Um projeto selecionado por edital da Funarte para ocupar o Teatro de Arena Eugênio Kusnet (São Paulo), em 2013, com segunda edição em 2014, em Salvador, seguida da terceira edição no Rio de Janeiro (2015) e da quarta em Salvador (2016).

³¹ Poeta, jornalista e escritor caxiense.

Sidney Santiago Kuanza³². A Revista foi lançada em março de 2015, em São Paulo, e nos apresenta uma entrevista com Sabrina Fidalgo. O texto é de José Nabor Júnior³³ e chama-se: *Ubirajara Fidalgo, lembranças afetivas* (LEGÍTIMA DEFESA, 2014).

O texto de Nabor questiona o que seria o *teatro negro* e quais as problemáticas envolvendo a questão da existência de um teatro negro ainda presentes no século XXI. Resumindo, ele constata uma indefinição e uma diversidade de opiniões e polêmicas sobre o tema, que fazem com que haja um crescente número de pesquisas, pessoas e entidades preocupadas e empenhadas no assunto. O autor elenca várias personalidades que fizeram parte dessa história, cada uma a seu tempo e modo, começando com Benjamim Oliveira e terminando com Ubirajara Fidalgo. Dentre as informações que consideramos relevantes temos a razão do sobrenome da família Fidalgo, relatada por sua filha, Sabrina.

Segundo filho de uma família de onze irmãos, Ubirajara Fidalgo nasceu e viveu até meados de 1957 em uma fazenda herdada por sua avó materna, Prudêncio Fidalgo, uma ex-mucama que ganhou de presente de seus senhores terras e um sobrenome: Fidalgo. “Em 1888, quando foi promulgada a Lei Áurea, os senhores dela (Prudêncio) resolveram dar presentes a alguns dos ex-escravos em razão da promulgação da lei. E perguntaram para ela o que ela gostaria de ganhar de presente. O nome dela era Prudêncio, e ela respondeu que queria duas coisas: terras e um sobrenome. Porém, os senhores disseram que colocariam um ‘da Silva’ qualquer nela. Mas ela disse que não, que queria outro nome. Ela disse que queria se chamar Fidalgo. Por algum motivo ela ouvia muito esse nome na época. Daí disseram que Fidalgo não era sobrenome, mas ela bateu o pé e disse que queria se chamar Fidalgo, e assim foi feito”, recorda Sabrina Fidalgo, única filha de Ubirajara. (LEGÍTIMA DEFESA, 2014)

Ainda sobre essa questão do título “Fidalgo”, José Nabor explica que:

a fidalguia, na Monarquia Portuguesa, constituía uma categoria social e jurídica própria. Foi no reinado de D. Afonso II que Portugal criou o título de fidalgo, para distinguir os cavaleiros e escudeiros de antiga nobreza daqueles que apenas gozasse destes títulos por recente graça régia. Depois de D. Afonso V, todos os reis criaram categorias formais de fidalgos, inscritos nos livros reais em três categorias diversas na sua importância, fidalgos esses que integravam indiscutivelmente a nobreza hereditária do reino. Ou seja, Prudêncio queria carregar consigo, no nome, o *status* de nobreza hereditária proporcionada pelo termo que ouvira durante décadas como sinônimo de poder e liberdade. (LEGÍTIMA DEFESA, 2014)

³² Ator formado na Escola de Arte Dramática da USP e também fundador da Companhia *Os Crespos*, desde 2005.

³³ Jornalista, fotógrafo e editor da Revista *O Menelik 2º ato: afrobrasiliidades e afins*. Cf.: NABOR JÚNIOR, 2012.

A Revista *Legítima Defesa*, portanto, inaugura-se como um veículo de informação que tem algo novo a dizer, ao convidar uma cineasta jovem e “estreante” para uma entrevista. Uma personalidade ativa no mercado cultural, uma pensadora da cultura, sobretudo da cultura negra. Pois, como já vimos, a “escrita feminina”, na área teatral e cinematográfica, ainda é bastante tímida, sobretudo quando se fala de mulheres negras.

Sabrina Viana Fidalgo da Silva, filha de Ubirajara e Alzira Fidalgo, infelizmente, não possui muitas lembranças do pai porque, quando este faleceu, ela tinha apenas oito anos. Mesmo assim, no tom de seu depoimento nota-se que nutre uma memória afetiva muito forte, seja porque atuou na companhia do pai, seja por também ter seguido a carreira artística, ter sido a única herdeira e por manter consigo todo o acervo material e imaterial:

Tenho muitas e grandes memórias dele. Era um pai muito companheiro, presente, afetuoso, atencioso, engraçado e tínhamos muita cumplicidade. Ele gostava de dividir tudo comigo, desde assistir filmes, ler gibis, passear, viajar, ensaiar textos... (FIDALGO, S., 2014)

Ligada a histórias e memórias, sobretudo afetivas, Sabrina contou um pouco do que sabe sobre a infância do pai na entrevista:

Minha avó sempre me contou que ainda muito cedo meu pai já era uma criança diferente, uma criança instigada, era tipo uma criança meio louca. Ele já fazia teatro de fantoches com pedrinhas e coisas assim, coisas que ninguém nunca tinha visto lá, no meio do mato. (LEGÍTIMA DEFESA, 2014)

A jovem se dedica ao cinema já há algum tempo, mas, inicialmente, começou seus estudos na área do teatro, segundo ela, pelo desejo de seguir a carreira dos pais. E não demorou, percebeu que seu sonho apontava para outra arte, também compartilhada pelo pai cinéfilo, como ela o apelida. No ano 2000, foi para a Alemanha e decidiu mudar de curso, obtendo a diplomação para estudos acadêmicos em Munique, em 2004. Com isso, Sabrina³⁴ se firmou profissionalmente como cineasta, entre outras ocupações como:

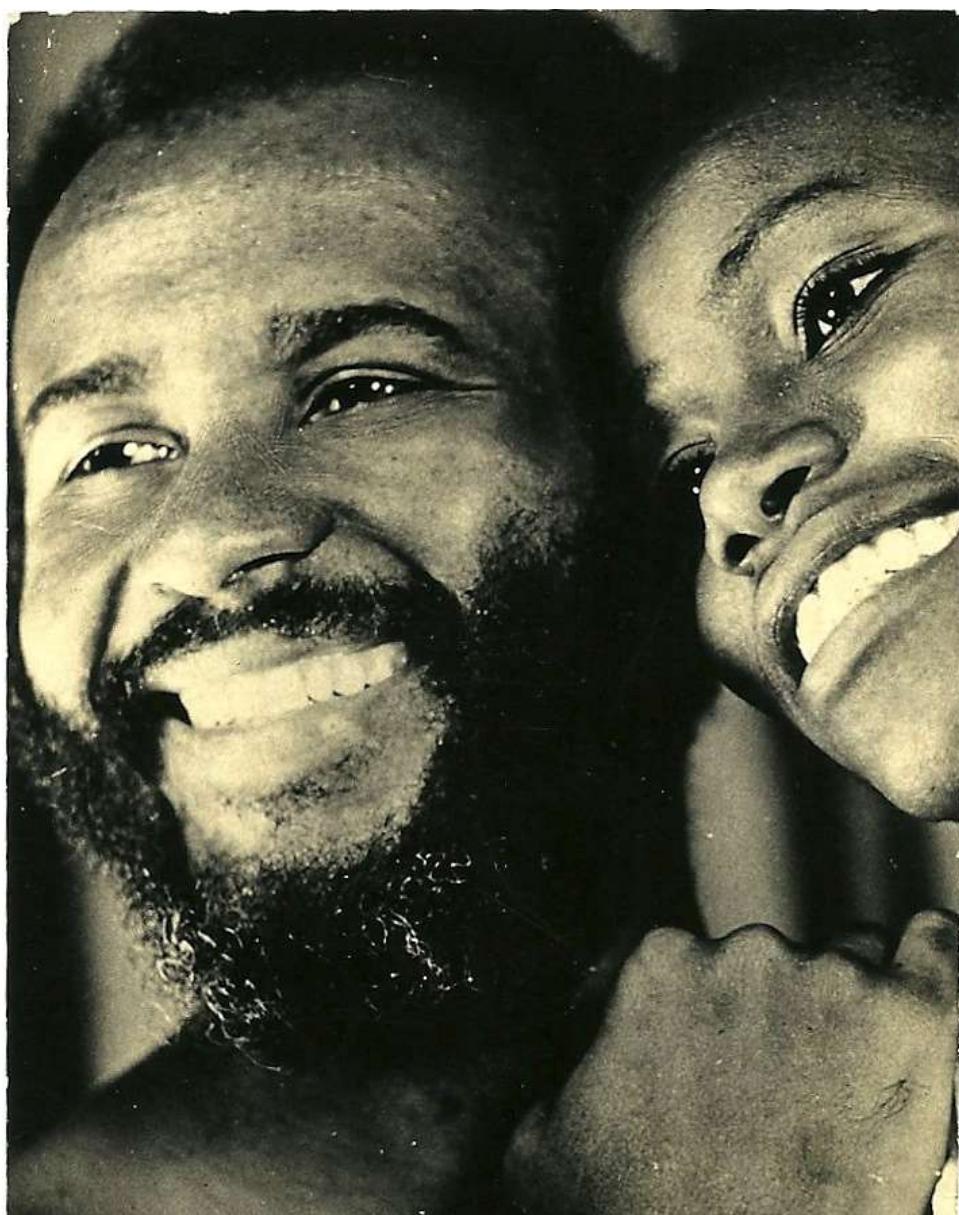
Diretora, roteirista, produtora e artista visual e diretora-sócia da produtora independente FIDALGO PRODUÇÕES fundada em 2010 em parceria com sua mãe, a produtora Alzira Fidalgo. Escreveu, dirigiu, atuou e produziu os curtas “Sonar 2006 – Special Report” (2006), “Das Gesetzdes Stärkeren” (“A Lei do Mais Forte”, 2007), “Black Berlim” (2009), “Cinema Mudo” (2012) e “Personal Vivator” (2014), além do longa documentário para a televisão “Rio Encantado” e vários videoclipes. Seus curtas já passaram em mais de 40 festivais nacionais e internacionais em cidades como Nova

³⁴ Informações obtidas no site da cineasta. Cf.: <<http://sabrinafidalgo.com/category/filmes/>>.

Iorque e Los Angeles (E.U.A), Munique e Berlim (Alemanha), Rosário (Argentina), Tegucigalpa (Honduras), Maputo e Cabo Delgado (Moçambique) e Praia (Cabo Verde).³⁵

A jovem nos contou que aos quatro anos já era considerada a mascote do grupo. Disse que, às vezes, participava da abertura de alguma apresentação como era o caso do monólogo *Desfuga e*, frequentemente, ficava nos bastidores, até vir a ser uma personagem fixa da peça infantil, *Os Gazeteiros*, durante três anos.

Figura 1 - Ubirajara Fidalgo e Alzira Fidalgo



Fonte: Acervo Ubirajara Fidalgo, Rio de Janeiro, 2015.

³⁵ Cf.: Perfil disponível no site Linkedin. Disponível em: <<http://br.linkedin.com/pub/sabrina-fidalgo/10/387/787>>.

1.7.1 – Alzira Viana Fidalgo da Silva

Alzira Fidalgo, viúva de Ubirajara Fidalgo, também merece destaque, pois foi parceira do marido em vários empreendimentos, além de ter sua própria profissão. De acordo com as informações, incluindo uma entrevista na *Revista Raça*, ocorrida em 1998, sua presença foi fundamental para a concretização dos sonhos de Fidalgo. Como esposa, coprodutora do TEPRON e ainda como guardiã do acervo durante e após a morte do marido, Alzira Fidalgo e toda a história do TEPRON se confundem.

Segundo Sandra Almada³⁶, responsável pela referida entrevista na Revista *Raça*, Alzira teve uma infância muito alegre em que não faltaram a presença e o carinho dos pais. Mas aos sete anos, seu pai se foi. A situação da família tornou-se difícil. E passando a insustentável, a viúva com cinco filhos, decidiu dividir a família e levar Alzira para viver em outro lar.

Para sorte dela, seus novos “pais” eram muitos bons, eram brancos, e lhe deram uma boa educação que incluía o acesso a uma cultura formal e erudita. Alzira afirma que o mais importante dessa educação talvez tenha sido o fato de eles não lhe negarem sua origem e identidade afro-brasileira. Diz orgulhosa sobre o fato de não lhe terem alisado o cabelo e de tornarem, sempre possível, contatos com a cultura *afro*. Isso foi tão decisivo que, embora tenha vivido uma adolescência tímida e pouco feliz, muito por causa de discriminação, após os vinte anos teve conhecimento da ativista política afro-americana, Angela Davis, figura que veio a influenciá-la em sua nova fase, caracterizada pela autoconfiança e participação nas lutas sociais e políticas (ALMADA, 1998, p. 89).

³⁶ Já citada como biógrafa de Abdias Nascimento.

Figura 2 – Entrevista de Alzira Fidalgo por Sandra Almada na Revista Raça (1998)

MINHA VIDA ALZIRA FIDALGO

*“Quando meu pai morreu,
nossa família se separou.
Fui morar em outra casa,
conheci outra cultura e cresci
com pessoas brancas”*

Fundadora do Teatro Profissional do Negro, a estilista e modelo nasceu no meio de uma família feliz, que se desintegrou quando ela ainda era criança. Criada por brancos, com o auxílio deles preservou sua identidade, superou a dor do racismo, viveu um grande amor e venceu na vida

POR SANDRA ALMADA

Dona Ada, mãe adotiva de Alzira, com a pequena Sabrina

Alzira lembra que parte da convivência em família também era marcada por esse clima de encantamento e arte. Era uma forma de escapar do embrutecimento causado por uma vida de grandes dificuldades. A arte seria, mais tarde, o caminho profissional que a pequena Alzira trilharia.

“Éramos muito pobres, mas eu não me sentia assim, porque meu pai nos alimentava dessa riqueza enorme. Era um homem voltado para a família e minha mãe, uma mulher belíssima e romântica. Mas confesso que não gosto muito de falar da minha infância”, diz Alzira, com lágrimas nos olhos.

Essa dor que resiste ao tempo se revelou com a morte do pai, quando Alzira completou 7 anos de idade. Ao lado da mãe completamente desesperada, a menina viu sua felicidade se estilhaçar. Ia-se embora para sempre o pai protetor e amoroso, o ‘rei’ que lia o destino dos filhos nas estrelas do céu. Em seu lugar, ficava uma família desamparada.

Novembro 98 RAÇA BRASIL

Fonte: Acervo Ubirajara Fidalgo, Rio de Janeiro, 2015.

Figura 3 – Entrevista de Alzira Fidalgo por Sandra Almada na Revista Raça (cont.)

MINHA VIDA ALZIRA FIDALGO

tá-los. Percebia diferenças na forma como os rapazes brancos a tratavam e como agiam em relação às meninas brancas. "Elas paqueravam, flertavam com esses garotos, e eu não. Eles só me queriam como 'amiga'. Embora eu notasse essa diferença de comportamento, ficava calada, não me abria nem com minha família, porque não sabia como isso iria repercutir."

O tempo passava e a família cercava de todos os cuidados a jovem Alzira — já muito sofrida. "Eu era uma adolescente muito protegida, tímida, 'presa' mesmo." Mas, aos 20 anos de idade, a personalidade de Alzira começou a se transformar, graças à forte imagem da ativista política afro-americana Angela Davis. "Ela era uma mulher incrível e eu queria ser igual a ela. Mudei meu

"Nos casamos por amor, mas também para unir nossas forças"



Ubirajara e
Alzira: dividindo
amor, dificuldades
e ambições

jeito de me vestir, minha postura, e passei a discutir politicamente a ditadura e o racismo."

Todo mundo percebeu a mudança de comportamento de Alzira, "que não andava mais de cabeça baixa". O "sucesso" entre os rapazes era para ela uma grande novidade. Certo dia, conheceu numa festa o jovem ator, dramaturgo, diretor e figurinista negro Ubirajara Fidalgo. "Ele vestia-se em estilo africano e, no dia em que nos conhecemos, dançamos juntos uma tarde inteira jazz, afro, mas sem trocar uma única palavra", sorri. "Dois dias depois, recebi um convite para ir vê-lo em cena num recital no Teatro Gláucio Gil, no Rio de Janeiro, onde morávamos."

Apaixonados, logo depois Alzira e Ubirajara decidiram se casar. E passaram a dividir o amor, as dificuldades financeiras e as ambições profissionais. "Ubirajara chegou a passar fome no Maranhão. E tinha uma mágoa muito grande por não ter conseguido realizar tudo o que queria. Isso me comovia muito", confessa. "Sobretudo porque ele era inteligente, culto, uma pessoa que lutava sozinha. Nos casamos por amor, mas também para unir nossas forças."

"Surgia entre nós a sombra da morte e da doença"

Na década de 80, o trabalho do casal Fidalgo movimentava a vida cultural na cidade. O Tépron transformava-se numa das mais importantes iniciativas culturais voltadas para os negros. As peças teatrais de Ubirajara Fidalgo percorriam vários teatros. Ao final dos espetáculos, as plateias eram convidadas para debates sobre as questões negras.

Mas todo esse sucesso começou a desmoronar. "Surgia entre nós a sombra da morte e da doença", comenta Alzira a respeito das frequentes crises renais que causavam muito sofrimento ao marido e o le-

Novembro 98 RAÇA BRASIL

Fonte: Acervo Ubirajara Fidalgo, Rio de Janeiro, 2015.

Alzira diz que quando conheceu Fidalgo estavam em uma festa, “ele vestia-se em estilo africano e dançamos juntos uma tarde inteira, jazz, afro, mas sem trocar uma palavra.” Poucos dias depois, ele a convidou para assistir a um espetáculo seu e, a partir daí, começou o namoro. Alzira também conta que seu vestido de noiva foi desenhado por Ubirajara Fidalgo, em estilo marroquino. Fato que causou grande admiração dos presentes ao casamento.

Mas a vida não era fácil. Trabalhavam muito e não tinham com quem contar. Porém, compartilhavam um forte desejo de realização de seus objetivos e, por isso, ela diz: “Nos casamos por amor, mas também para unir nossas forças” (ALMADA, 1998, p. 89). Eles possuíam um ateliê e uma escola de modelagem e, ainda assim, Alzira também entrou para o curso de teatro na UNIRIO, na época muito concorrido.

Éramos ambiciosos e trabalhávamos muito. Com o dinheiro estruturamos nossa vida. [...] Compramos um apartamento na zona sul, montamos nossa própria companhia de teatro, formamos e sindicalizamos muitos artistas negros como atores, estilistas, manequins e modelos publicitários. (1998, p. 89)

Ela conta que todo o sucesso alcançado nos diversos empreendimentos começou a desmoronar quando as crises renais de Fidalgo foram aumentando. Era o auge do TEPRON. Ela lembra que certa vez, tiveram que estrear uma peça com o marido no CTI.

Sofri um baque muito profundo com sua morte. Descobri pessoas que ficavam do nosso lado apenas por causa do sucesso. Quando as coisas mudaram só conheci a falta de solidariedade, o preconceito e o machismo dos que não davam credibilidade a uma mulher negra solitária. (1998, p. 90)

Depois de passados os obstáculos, Alzira se fortaleceu. Disse que não choraria mais e seguiria em frente. Não só tentou manter o acervo do TEPRON, como investiu em sua área de atuação que era a enfermagem. Alzira dedicou-se à arte-educação e passou a trabalhar somente com crianças cardíacas por um viés que contemplava a expressão corporal, a energia vital e o amor. A entrevista concedida a Sandra Almada foi em seu apartamento em Botafogo e, naquele momento, Alzira já colhia os frutos do seu empenho, sobretudo após a morte de Fidalgo, morando confortavelmente e oferecendo à sua única filha uma educação de qualidade.

Entre os que a conheceram, a cunhada Maria Cristiana Fidalgo da Silva diz que Alzira era muito afetada pelo preconceito racial que, na década de 1990, ainda era bastante presente. “Ela foi uma dama da sociedade, companheira e parceira em vários projetos sociais” (FIDALGO, M. C., 2015).

O ator Alex Araújo diz que “Zira era muito participativa” (ARAÚJO, 2015)³⁷. E chamava sua atenção os cuidados em torno de Fidalgo, pois ele, além de ajudar na direção, atuava e, muitas vezes, passava horas e horas trabalhando sem repouso. Daí ele se lembrar dela levando uma marmita que continha a sua dieta. O entrevistado diz que desconheciam do que Fidalgo sofria, mas sabiam que ele tinha um problema de saúde.

A atriz Léa Garcia também tem boas lembranças do casal. Disse que era muito amiga de “Zira”, que conversavam frequentemente ao telefone e que ela a ajudou diversas vezes no hospital em que trabalhava, para cuidar de sua família.

LÉA – Nós tínhamos um carinho, uma afetividade muito grande. E ela foi uma mulher muito presente também no movimento todo...a Alzira não era só a mulher do Ubirajara, era uma pessoa ativa, participante! Ele era muito manso, sonhador...ela era mais atirada. Ele criava... aquela coisa do poeta, criador... sabe como é? O Ubirajara era assim. Ele era o artista... ela era o alicerce. Os olhos dele, aquela figura longa, afinada...aqueles olhos sonhadores... ele era um poeta. Muito interessante... o amor entre os dois era lindo!

1.7.2 – Ubirajara por outros olhares

A fim de colher dados sobre o dramaturgo foram realizadas entrevistas³⁸ com seus familiares, amigos e artistas da área. Um dos primeiros entrevistados foi seu irmão mais novo, Luiz Fidalgo da Silva, que nasceu em 2 de setembro de 1962 e estudou na Escola de Música Vila Lobos, no Rio de Janeiro. O caçula nos contou que, dos dez filhos, hoje só restam cinco: ele, Beth (nascida em 1950), Cristina (em 1948) e Reginaldo (em 1925), além de um que desconhece. Luiz Fidalgo trabalhou com o irmão no TEPRON quando tinha vinte anos, atuando na função de sonoplasta, de 1982 a 1985.

Em relação ao trabalho de Ubirajara, o irmão o elogia muito, ressaltando suas habilidades múltiplas como roteirista, ator e diretor. Dos irmãos com quem ainda tem contato, todos continuam vivendo na zona rural, no Maranhão. E, segundo ele, Ubirajara foi o primeiro dos filhos a sair de casa, seguido depois pelo irmão mais velho, Antônio, que também era filho da primeira união. Sobre quando trabalhou com Ubirajara, Luiz diz: “Ele era

³⁷ Cf.: Anexo 6.

³⁸ As entrevistas podem ser consultadas, na íntegra, no Anexo 6 ao final do trabalho. Muitos dos depoimentos colhidos já foram citados anteriormente e algumas dessas pessoas próximas a Fidalgo não foram necessariamente entrevistadas, mas forneceram valiosas informações, como é o caso de Edmilson Sanches, Ras Adauto e José Nabor Júnior.

muito bom no que fazia, me ajudou muito..." (FIDALGO, L., 2014). Luiz conta que não participava do movimento negro, pois não concordava com ele.

Maria Cristina Fidalgo da Silva é a irmã mais nova do segundo matrimônio da mãe, assim como Luiz, e ainda mora no Maranhão, embora já tenha conhecido e vivido em outros lugares. Cristina nasceu em São Pedro, no Maranhão, em 1966, e hoje mora em São João, cidade distante a uma hora (de carro) de São Pedro e de Caxias, em uma propriedade da família. A irmã diz que sua convivência com Ubirajara começou aos onze anos de idade quando ele foi ao Maranhão buscá-la com a mãe, para morar no sul.

Ficamos pouco tempo. Na época, Sabrina tinha mais ou menos uns 7 anos. Fui ao teatro, Ubirajara estava em cartaz com a peça *Os gazeteiros*. Cheguei até a trabalhar numa confecção, mas não assinei a carteira porque era menor de idade. Depois fui pra Muriaé³⁹, onde estudei o ginásio. Quando morei no Rio me lembro que eles frequentavam o Flamengo e o Clube social do negro e que possuíam um ateliê de costura em que davam aula de corte e costura e teatro. (FIDALGO, M. C., 2015)

As principais lembranças sobre ele são de uma pessoa alegre, chique, que desenhava muito bem, mesmo o que só tivesse visto uma vez.

Certa vez ele desenhou minha mãe sentada num banquinho. Ele também fazia belíssimos vestidos para atrizes e era muito bem relacionado com atores famosos. Eu até conheci alguns. Além de modelista era ator e escrevia peças de teatro. Como pessoa era amoroso, gentil, bondoso, sensível e como profissional muito perfeccionista. (FIDALGO, M. C., 2015)

Perguntamos a ela qual a visão que a família de Fidalgo tem sobre ele hoje e ela disse que o consideram muito importante. Que sentem profundamente a sua precoce partida e que gostariam que sua obra e seu nome não fossem esquecidos. Já para a sociedade da época, ela diz que seu valor também não era diferente. Que tinha trânsito livre em qualquer meio social, pois tinha amigos importantes entre artistas e políticos. "Até conheci uns pessoalmente. O filho do Grande Otelo e o Milton Nascimento" (FIDALGO, M. C., 2015).

Dos atores que participaram do TEPRON, Sarita Rodrigues é uma atriz que ainda trabalha na área. Mas, infelizmente, não conseguimos realizar uma entrevista com ela. Élcio Matheus, hoje não trabalha com teatro, embora tenha um currículo de muitas atuações, incluindo a televisão e o cinema. Sobre Ubirajara, diz:

Foi um grande empreendedor, um grande ator, um autor ímpar, fazia acontecer no meio artístico, o TEPRON sem ele não tinha vida, tanto que

³⁹ Cidade mineira onde morava outro irmão.

não sobreviveu. Foi um homem inovador, generoso, o melhor que já conheci em toda minha curta história dentro do cenário teatral. Ubirajara e Haroldo de Oliveira faziam a parceria perfeita dentro do TEPRON. (MATHEUS, 2015)

Thiago Justino reforça que “Ubirajara foi um verdadeiro homem de teatro e sua dramaturgia era interessante por levantar questões relativas às problemáticas de integração do negro na sociedade contemporânea abordando preconceitos, complexos e etc...” (JUSTINO, 2015).

Alex Araújo foi entrevistado junto a Pedro Romualdo (nascido na Tijuca em 1948), ambos ex-atores do grupo. E o segundo diz que as peças escritas por Fidalgo são uma pequena mostra da inteligência daquele homem. A filha Sabrina Fidalgo também estava presente e pediu a Romualdo que falasse mais do pai como pessoa. Ele concorda, mas, aparentemente constrangido, diz:

Talvez você não goste, mas eu via o Bira como todo artista... muito sonhador! Sonhava muito, delirava muito! Quase todo mundo no meio da arte se ilude com muita facilidade... foi o caso do Ubirajara. Ele se deixava envolver muito rápido por aquilo que ele visualizava. [...] ele se refere ao semblante de frustração bastante frequente de Ubirajara e também do desgaste físico após os espetáculos. Eles percebiam a mudança física de Ubirajara ao longo dos meses, mas este não se queixava e nem partilhava o que estava acontecendo. O teatro é um trabalho complicado, de luta mesmo com patrocínio, mídia etc. e ele não contava com nenhum assessor. A Zira ajudava, mas tinha a vida dela, um outro trabalho e muitas funções pra cumprir... (ARAÚJO, 2015; ROMUALDO, 2015)

Romualdo não é o único que via Fidalgo como sonhador. Qualidade que, embora necessária aos grandes realizadores, também pode ser um elemento de desgaste emocional, na medida em que, muitas vezes, não é possível mensurar e calcular o potencial de realização desse sonho. Pelos depoimentos e êxitos obtidos, no âmbito cultural e mesmo de realização pessoal, podemos considerá-lo uma homem de sucesso pois, bastante jovem, já havia conquistado um nome e um patrimônio. Dramaturgicamente, talvez ele não tenha tido condições ou tempo de se preparar melhor e avançar – quesito pouco questionado por nossos entrevistados e mesmo pela mídia que o menciona, com pouquíssimas exceções, como veremos.

Jesus Chediak foi um dos primeiros contatos do jovem Ubirajara com o teatro profissional e o professor conta, com detalhes, o quanto Fidalgo o impressionou desde o primeiro encontro, quando o conheceu em São Luís, no Maranhão. Ele havia sido convidado

a ministrar um curso de teatro que visava à reinauguração de um importante e antigo teatro local.

Eu fui dar o curso e só tinha um negro. E eu tinha um carinho especial por ele e a gente tinha uma empatia muito grande. Dei a ele tudo o que eu podia dar de conhecimento. Depois passam-se os anos e a gente veio a se encontrar aqui no Rio... e aí eu fiquei feliz disse: ah, Ubirajara, você seguiu... E o Ubirajara era uma pessoa muito desenvolta! Ele se destacava das outras pessoas, ele se colocava, se distinguia, inclusive o padre (de São Luís) gostava muito dele também. Padre João Mohana⁴⁰ era uma pessoa importante naquele contexto! Escreveu livros, alguns premiados na Academia de Letras do Maranhão. Uma figura muito interessante que também já morreu. (CHEDIAK, 2015)

Asfilófio de Oliveira, conhecido por Filó Filho, conheceu Ubirajara Fidalgo no Renascença Clube⁴¹, apresentado pelo ator e diretor Haroldo de Oliveira, em 1972, na época da montagem de *Os Gazeteiros*, da qual fez parte, dirigida por Fidalgo. Ainda naquele ano, atuou como produtor na peça *Orfeu Negro* também no Renascença e no Teatro Tereza Raquel. Filó Filho define Fidalgo como um sujeito “visionário, competente e superdedicado”. E sobre o TEPRON, diz:

Atuei no papel do “Seu Cardoso”, o pai de Ziquinho em *Os Gazeteiros*, em sua primeira montagem em 1972. Foi uma grande experiência ao lado de atores que se destacaram nesta companhia, como Geraldo Rosas, Marcus Vinícius, Cidinho e Paulão. O TEPRON trabalhou em cima do legado do TEN, com o diferencial de encenar as suas peças. Claro que os tempos foram diferentes. O TEN de Abdias moldou o TEPRON de Ubirajara. Sua grande conquista foi seu legado, sua fé incondicional. Trabalhar com Ubirajara e Alzira e fazer parte da família TEPRON, mesmo em tão pouco tempo de trabalho, foi fundamental para o meu entendimento cultural, político e racial. Salve Ubirajara Fidalgo. (OLIVEIRA, 2015)

Ras Adauto⁴², nascido no Rio de Janeiro em 1950, hoje vive na Alemanha, e conheceu Fidalgo e Nascimento quase simultaneamente. Apaixonado por ambos, escreveu um texto

⁴⁰ Para maiores informações sobre o Padre João Mohana: Cf.: Blog do Manuel Santos, Jornal Pequeno (SANTOS, 2014).

⁴¹ Antigo reduto do movimento negro no Rio de Janeiro, o Renascença Clube ainda é a trincheira carioca das tradições afrodescendentes e do samba de raiz. Foi fundado em 17 de fevereiro de 1951 por um grupo de negros de classe média que, impedidos de ingressar em clubes tradicionalmente frequentados por famílias brancas, resolveu criar uma agremiação onde as famílias negras pudessem se reunir e se divertir numa harmoniosa convivência social e cultural, onde não fossem, portanto, discriminados. Por volta de 1958, o clube é transferido para a Rua Barão de São Francisco, no Andaraí, bairro da Zona Norte, onde até hoje se mantém sediado, resistindo, valorizando e resgatando a tradição cultural. Maiores informações: Cf.: Site do Renascença Clube (RENASCENÇA CLUBE, [2017]).

⁴² Adauto de Souza Santos nasceu em 7 de dezembro de 1950, no Rio de Janeiro. É formado em Letras e Educação, mas também já trabalhou com teatro e hoje atua como jornalista, fotógrafo e documentarista, em Berlin, Alemanha.

especialmente para a nossa pesquisa, que se encontra no Anexo 5, intitulado: *Uma pequena memória minha de teatro negro: Abdias Nascimento e Ubirajara Fidalgo.*

Pelos relatos acima, podemos delinear algumas características da personalidade de Fidalgo, recorrentes na citação dos entrevistados. São elas: um homem desenvolto e determinado, de espírito sonhador, de liderança, sendo visto, por vezes, como centralizador e pouco flexível. Mas, também, um homem de grande coração, um apaixonado pela vida, pela família e pela carreira que seguiu.

Hoje, com todas as informações sobre suas atividades, devemos considerá-lo como um elemento importante do Movimento Negro no Brasil entre as décadas de 1970 e 1980. Foi um dos fundadores da ACAAN (Associação Cultural de Apoio às Artes Negras) e, ainda, foi empresário, ator, dramaturgo, produtor, estilista, modelista, apresentador de TV e diretor de teatro, não sem o apoio da esposa e companheira Alzira Fidalgo.

Mas seu envolvimento no ativismo negro só foi despertado, segundo Valéia Rodrigues, em matéria publicada no jornal *Tribuna da Imprensa*⁴³, quando Fidalgo tomou consciência de que era um negro “falso”. Isso ocorreu depois de sua atuação na peça *Maleine, Negro, Maleine* (em nagô, *Perdão, Negro, Perdão*), época em que ainda morava no Maranhão. Rodrigues afirma que também o encontro e casamento com Alzira foi responsável pela reafirmação do teor político e engajado de seu teatro. Nesse mesmo texto é que se fica sabendo que Fidalgo tinha a intenção de publicar um livro chamado *Já estão falando do negro no teatro brasileiro*.

De 1984 a 1986, Ubirajara Fidalgo apresentou o programa “Ela”, na TV Bandeirantes com Edna Savaget (SANCHES, 2014). E, de acordo com os relatos da irmã caçula, eles chegaram a ser convidados para participar da novela *Escrava Isaura* para os papéis de escravizados e, por não concordarem em fazer tais personagens, não aceitaram o convite.

Embora bastante autodidata (característica bastante comum à época, por não haver disponibilização e nem a existência de cursos de formação em todas as áreas) ao longo das entrevistas soubemos que, já na pré-adolescência, morando em Caxias, Ubirajara iniciou seus primeiros estudos na área cênica. Assim que chegou ao Rio de Janeiro procurou o teatro, estudou na universidade, fez aulas de balé clássico e se integrou ao movimento negro.

Ainda sobre as atividades que abraçou no Rio de Janeiro, Edmilson Sanches, pesquisador e conterrâneo de Fidalgo diz:

⁴³ RODRIGUES, Valéia. Tuti ou o teatro do negro. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 7-8 set. 1985, p. 12. Cf.: Anexo 4, Texto 4.

Simultaneamente com suas atividades artísticas, desenvolve intensa militância no ativismo negro do país. Debate a situação do negro, o preconceito racial, a situação social. Seja no Clube Renascença, centro de mobilização do negro; nos Centros Populares de cultura da UNE (União Nacional dos Estudantes)⁴⁴; na fundação do Instituto de Pesquisa da cultura negra; na Associação Cultural de Apoio às Artes Negras, em qualquer lugar em que a arte e a vida da população negra estivesse em debate, ali estava Ubirajara Fidalgo. (SANCHES, 2014)

Pelas informações disponíveis, Abdias Nascimento foi o primeiro a inserir no seu quadro de atores pessoas comuns da sociedade, como empregadas domésticas e operários, enquanto lhes eram ofertados cursos e oficinas, tais como: prática teatral, cultura afro-brasileira e alfabetização, conforme já citamos. Esse tipo de conduta e visão, também possuía Fidalgo, o que conduziu de forma muito eficiente, uma vez que, nesse novo contexto, os atores realizavam oficinas profissionalizantes.

Um dos poucos livros de teatro, senão o único, que fala sobre a existência de Ubirajara Fidalgo e do TEPRON, é o de Joel Rufino dos Santos, já citado anteriormente. Na passagem sobre Fidalgo, diz:

História emblemática foi a do dramaturgo Ubirajara Fidalgo [...] Fez muita coisa em sua curta vida – quase uma sinal dos dramaturgos negros contemporâneos –, foi bailarino, figurinista, professor, mas prevaleceu nele, todo o tempo, a vontade de um teatro político negro. Teve sua própria companhia, o TEPRON, cuja meta era elevar o artista negro ao mesmo patamar do culto. Evitou a folclorização e a diminuição da sua arte, pondo em cena a condição humana implicada, por assim dizer, nos problemas raciais que admitia e enfrentava como militante do movimento negro. (SANTOS, 2014, p. 168)

1.7.3 – TEPRON

O Teatro Profissional do Negro (TEPRON) nasceu no início dos anos 1970 e, segundo Sabrina, nunca acabou, pois as montagens póstumas mantiveram seu nome e, em pouco tempo, tornou-se uma produtora.

Entre os ex-integrantes do TEPRON que foram entrevistados, todos afirmam que existia um respeito muito grande no grupo. A filha diz que não havia “o protagonista”, todos se sentiam respeitados e importantes. “Era um ideal de grupo, de crescimento mútuo, não

⁴⁴ No momento em que Fidalgo chega ao Rio de Janeiro (1968), ano do decreto do AI-5, a perseguição contra a UNE era intensa. Sua sede havia sido incendiada, mas os estudantes continuavam a se encontrar e chegaram a realizar um Congresso turbulento em Ibiúna (SP), no mesmo ano. Cf.: Site da UNE (UNE, [2017?]).

havia estrelas” (FIDALGO, S., 2014). E ela percebeu que havia uma relação entre o ideal de seu pai, o do grupo e alguns acontecimentos mundiais importantes:

Era uma época em que o mundo estava em ebullição, os direitos civis nos EUA, os *Black Panthers*, eram informações que já chegavam até aqui, e acho que esse inconsciente coletivo mundial, aliado a pessoas que ele conheceu no Brasil, o movimento negro, tudo contribuiu para o que ele fez. (LEGÍTIMA DEFESA, 2014)

O teatro de Fidalgo está intimamente ligado a questões de cunho racial, abordando, ainda, temas polêmicos como a homofobia, a desigualdade social, o feminismo e a ditadura militar. Outra característica de seu teatro é que, na prática, após cada representação, formavam-se debates para discussão de todos esses temas. Prática iniciada com Augusto Boal, através do Teatro do Oprimido, teatro que contempla várias técnicas para conscientização, politização e mobilização social em prol de uma população marginalizada e silenciada (GARCIA, 2002).

No teatro tradicional, as ideias e visões sobre determinados assuntos vêm “prontas” para o público e, com a iniciativa de Boal, esse espectador recebe um poder de atuação que diminui sua passividade, tornando-o também “ator” (GUINSBURG, 2009, p. 254). Um de seus objetivos era “fazer o público repensar a realidade e reformulá-la, uma vez que se conscientize estar a sociedade dividida entre opressores e oprimidos” (GUINSBURG, 2009, p. 254). Daí não podermos esquecer de que essas posições são intercambiáveis, se alternando e se alterando todo o tempo. Não é incomum que uma vítima de algum tipo de opressão, em sua primeira oportunidade, haja da mesma forma que seu opressor. Preconceito que, por vezes, acomete algumas pessoas, representadas em alguns personagens dos quais falaremos no terceiro capítulo.

Neste, focando a questão do corpo, veremos como uma mente oprimida torna-se um corpo oprimido. Não há dicotomias. Tudo está interligado. Daí a importância do teatro, independente da realização de debates ou fóruns. Ele, por sua constituição, prima como meio de difusão de questões polêmicas e complexas que precisam ser pensadas. Questões que, logicamente, atravessam a questão da negritude. Diante de nossa existência, independentemente da questão da cor da pele, são muitas as opressões que nos atingem, como a econômica, a sexual, a religiosa, a cultural e a política, por exemplo. Poderia o teatro tratar dessas questões não fosse pelo corpo? Qual o corpo mais presente? O mental ou o físico? Veremos que um não se separa do outro. Existe um diálogo ou uma coexistência que

garantem sua presença plena. Mas haveria a possibilidade de um se sobressair ao outro? No TEN ou no TEPRON eles se apresentam de forma diferenciada?

Agora nos voltaremos para a apresentação das peças encenadas pelo TEPRON, já que somente no terceiro capítulo essa análise será realizada. No conjunto da obra de Fidalgo temos que suas peças mais representadas foram: o monólogo *Desfuga* (mais tarde adaptado para a peça *Fala eles, Elisabete*), *Os Gazeteiros* e *Tuti*. Esta última escolhida diversas vezes para homenagear o teatro negro na figura de Fidalgo com apresentações no Rio de Janeiro em 1999, 2000, 2012 e, em 2013, na primeira mostra do *Nova Dramaturgia da Melanina Acentuada*⁴⁵. Nesta mostra foi realizada uma leitura dramática da peça em São Paulo, que contou com a presença de Sabrina Fidalgo; já em 2014, em Salvador, na segunda edição que contou com uma pequena exposição de fotos do TEPRON, infelizmente não havia ninguém familiarizado ou bem informado a respeito da obra de Ubirajara de modo a contribuir com depoimentos e/ou informações mais específicas, com exceção do criador do evento, o ator e escritor Aldri Anunciação. Estivemos no local e percebemos a necessidade de um evento mais aprofundado sobre o dramaturgo, embora as mesas tenham sido bastante interessantes com a presença de nomes como o da escritora Ana Maria Gonçalves, Henry Thorau, Márcio Meirelles, Joel Zito Araújo, Grace Passô, Luiz Antônio Pilar, Tânia Brandão e do organizador do evento. O tema era o *teatro negro contemporâneo* e, após cada mesa e leitura dramática, a plateia era convidada à participação de uma conversa livre.

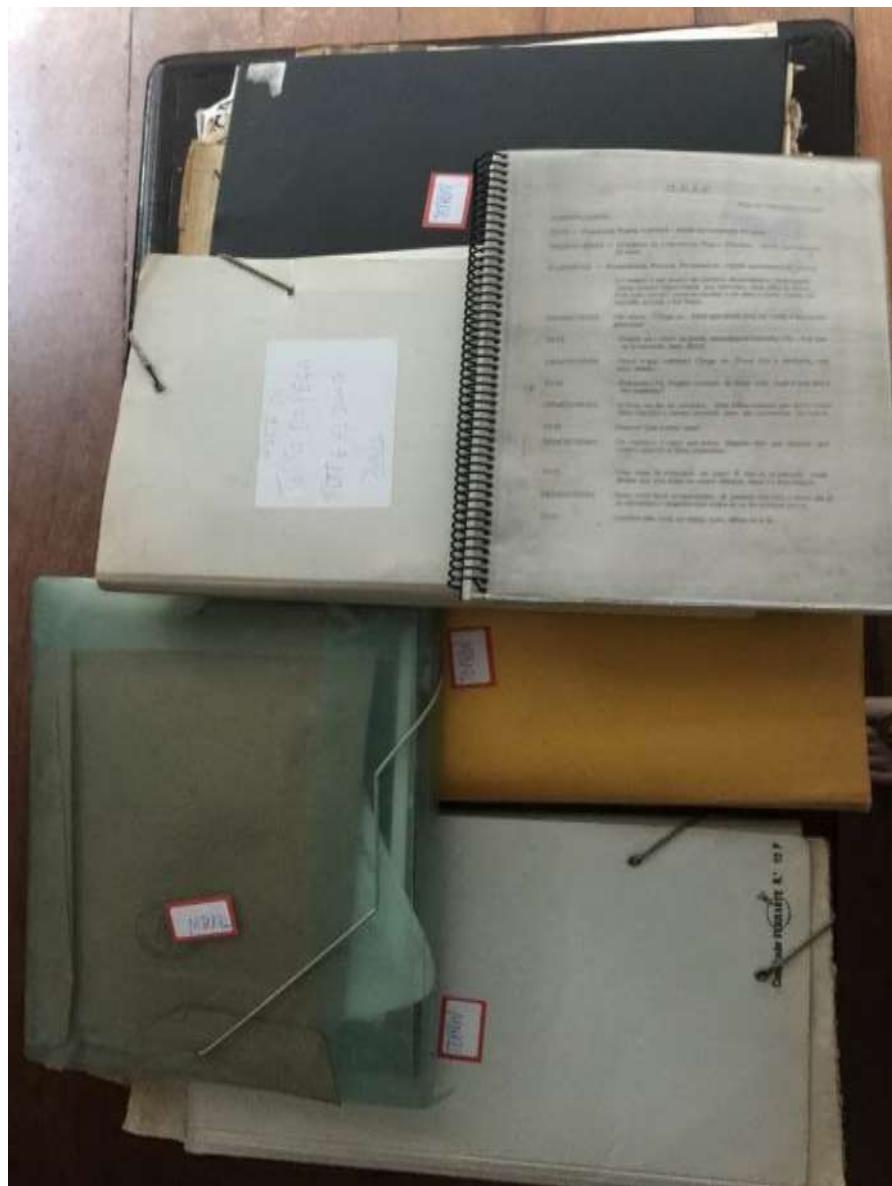
O TEPRON praticamente encerrou suas atividades teatrais após a morte de Fidalgo. Como ele era a figura central, não havia como persistir por muito tempo. Nos seus últimos anos, embora ainda houvesse peças não representadas, Fidalgo estava produzindo de outra forma, sem a participação do primeiro grupo. Havia contratos por temporada, um trabalho em que sua figura ficava mais nos bastidores. Sabrina diz que seu pai já não estava tão presente de corpo, porque estava mais voltado para a questão da captação de recursos e administração da produtora. Eles continuavam representando suas peças, mas haviam dado um passo adiante:

O que acontece é que a carreira do meu pai estava convergindo para um trabalho mais autoral e não tão ligado à cia. de teatro em seus últimos anos. Na montagem de *Tuti*, no Teatro Calouste Gulbenkian, onde ele assinou apenas a produção e autoria do texto, isso já ficava claro. Os atores ali já não eram oriundos do TEPRON e sim contratados, assim como o diretor. O teatro dele estava indo para uma dimensão mais industrial. (FIDALGO, S., 2014)

⁴⁵ Cf.: Site da Fundação Nacional das Artes (FUNARTE): (UBIRAJARA, 2013).

Imaginamos que esse foi um passo adiante na carreira de Fidalgo, mas também um período difícil, fisicamente falando. Naquele momento, sua doença era uma realidade agressiva e, diante da fragilidade, grande parte de seu potencial se perdeu. Ele é descrito como alguém de grande fôlego no palco, um homem de desenvoltura que chegou a estudar dança. E, rapidamente (muito jovem), é obrigado a se adaptar na profissão, atuando em outras funções, o que também propiciou que se introduzisse no “mercado” teatral com uma nova visão. O homem dos monólogos passava agora aos bastidores. O sonhador teria que sair do texto e administrar uma pequena empresa.

Figura 4 – Acervo de Ubirajara Fidalgo disposto em pastas e cadernos



Fonte: Acervo Ubirajara Fidalgo, Rio de Janeiro, 2015.

CAPÍTULO 2

A dramaturgia do TEN e do
TEPRON: produção e
encenação

Neste capítulo, o nosso objetivo maior é apresentar e discorrer sobre as peças dos grupos que integram o *corpus* deste trabalho. Ofereceremos uma pequena sinopse de cada uma (com exceção das peças do TEN, por se encontrarem publicadas), disponibilizando informações e comentários sobre algumas delas. Iniciaremos pelo grupo de Nascimento por razão cronológica e apontaremos questões como temáticas, recorrências e alguns textos críticos relacionados. A abordagem sobre corpo e identidades será bem breve porque nos aprofundaremos no próximo capítulo, momento em que faremos uma análise mais detalhada das quatro peças selecionadas: *Auto da noiva*; *Além do Rio*; *Fala pra eles, Elisabete*; e *Tuti*. Lembramos que o repertório do TEN possui mais informações em relação ao TEPRON por várias razões, mas, principalmente, porque nenhuma peça e/ou documento oficial do segundo grupo foi ainda publicado e também porque foram poucas as peças encenadas. Antes disso, no entanto, consideramos relevante fazer uma pequena contextualização do panorama teatral de suas respectivas épocas.

2.1 – Contextualizando TEN e TEPRON

Com o auxílio da obra *O Panorama do Teatro Brasileiro*, de Sábato Magaldi (2004)⁴⁶, voltamos ao momento histórico do nascimento do TEN e do TEPRON no âmbito teatral, a fim de identificar quais teriam sido os autores e/ou trabalhos que já possuíam como temáticas questões sociais ou políticas relacionadas a sua época e que, de certa forma, já pensavam e produziam um teatro “engajado” ou social. Certamente a referida obra não contempla todas as produções a que nos referimos. Praticamente ignora o trabalho do TEN e, provavelmente, não teve conhecimento do TEPRON. Repetimos que o autor inclui Nascimento no grupo de autores que, “não tendo sido plenamente realizadas suas experiências, trazem um cunho positivo que poderá desenvolver-se” (MAGALDI, 2004, p. 277).

Quase uma década antes da estreia do TEN, Joracy Camargo alcança grande sucesso com a peça *Deus lhe pague* (1932), inaugurando o “teatro social” no Brasil (MAGALDI, 2004, p. 201). Mas o grande marco do teatro brasileiro da época deveu-se à fundação do grupo “Os Comediantes”, no Rio de Janeiro, em 1943 (um ano antes do TEN), que estreou

⁴⁶ Faremos somente a citação dos nomes dos autores e das obras desse panorama, pois não acreditamos que seja necessário descrever e comentar a respeito delas porque este não é nosso objetivo, e, além disso, a maior parte são obras que dispensam comentários por seu reconhecimento na área.

com *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues. Da mesma época destaca-se o Teatro de Amadores de Pernambuco, e São Paulo começa a se dividir com o Rio de Janeiro como os dois maiores centros teatrais do país (MAGALDI, 2004, p. 209). O surto do crescimento teatral em São Paulo se deve ao engenheiro e empresário Franco Zampari por ter criado em 1948 o Teatro Brasileiro de Comédias, conhecido por TBC. No início era formado por amadores, mas logo se profissionalizou e se tornou referência para diversos grupos.

Ao fim da década de 1950 iniciava-se um teatro com temas voltados para a luta de classes. Temos, em 1958, *Eles não usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarneri. E mais adiante, em plena ditadura, foi a sua associação com Augusto Boal que produziu *Arena Conta Zumbi* (1965) e *Arena Conta Tiradentes* (1967) trabalhos que resultaram em uma espécie de metáfora, de elaboração precisa, que serviu para estimular o público a reagir contra o regime opressor que se impunha a todos naquele momento (MAGALDI, 2004, p. 304).

Na década de 1970, ano de fundação e estreia do TEPRON, o destaque foi de Plínio Marcos com *Barrela, Dois Perdidos numa Noite Suja e Navalha na Carne*. Sua temática, diferentemente de sua geração, é extraída dos marginalizados e excluídos da sociedade. Escreveu ainda *Quando as Máquinas param, Homens de Papel, Oração para um Pé-de-Chinelo, Jesus Homem e Abajur Lilás* (o texo mais engajado dentre esses) (MAGALDI, 2004, p. 307).

Entre as mulheres, os destaques são: Leilah Assunção⁴⁷ com *Roda da Cor*, que mostrou seu feminismo radical também com outras produções, e Consuelo de Castro⁴⁸ com *À Prova de Fogo*. Segundo Magaldi, a primeira metade da década de 1970 foi pouco proveitosa devido ao cerco fechado da censura. E, de acordo com os autores e obras surgidas até o momento da escrita de sua obra, disse não ter havido nada que mudasse os rumos do que já havia sido escrito até aquele momento. Esse clima tenso e de medo em relação à escrita de um texto comprometedor favoreceu a escrita coletiva. O dramaturgo passou a ficar em segundo plano, assim como a “tirania literária”. Dessa forma, passou-se a valorizar outros tipos de expressão teatral, como a corporal, por exemplo, sendo incluída com mais frequência à dança e à música (MAGALDI, 2004, p. 310). Ainda na década de 1970, vindo do Teatro de Arena, ganhou destaque o trabalho de Oduvaldo Vianna Filho que criou *Corpo a Corpo* e, em

⁴⁷ Escritora de peças voltadas para questões abrangentes sobre a mulher com textos críticos capazes de libertá-las de suas algemas intelectuais e sociais. Cf.: Site Estadão, disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,analise-leilah-assuncao-trouxe-a-palavra-das-mulheres-chamadas-do-lar,1713695>>.

⁴⁸ Dramaturga, Consuelo de Castro foi uma das principais autoras da geração de 1968. Veio a falecer no ano de 2016. Cf.: Site Estadão, disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,dramaturga-consuelo-de-castro-deixou-livro-infantil-inedito,10000060241>>.

parceria com Ferreira Gullar, *Se Correr o Bicho Pega, Se ficar o bicho Come*. Mas seu melhor trabalho ocorreu com *Papa Highirte e Rasga Coração*. Tamanho era o envolvimento do autor com seus projetos que, este último, considerada uma obra-prima por Nelson Rodrigues, teve o segundo ato ditado a um gravador, em seu leito de morte, o que resultou em um número considerável de prêmios.⁴⁹

Diante desse rápido panorama, em um tempo tão desfavorável com a instauração da censura, pode-se considerar que a década de 1970 produziu um teatro necessário, diferenciado, de característica polêmica e densa. E, ainda que muitos do mesmo período não tenham alcançado tamanho êxito, o próprio fato de resistirem e de se expressarem (como foi o caso do TEPRON) ajudou na formação de uma geração atuante, que buscou meios para se afirmar e lutar contra os diversos tipos de opressão vigentes, não sucumbindo a seus medos. Essa geração produziu e criou trabalhos que dialogavam com a realidade daquele momento. O teatro, com sua atuação contundente, com as palavras e o corpo, possibilitava o vislumbre de um futuro diferente daquele passado e presente. Fidalgo fez parte dessa última geração, que a seu modo também agiu focada em seu objetivo maior, sem se ater, especificamente, a questões de ordem política. Com o trabalho iniciado formalmente com o TEN e outros dissidentes dele, a semente plantada já germinava, mas ainda não possuía espaço para produzir seus frutos.

Fidalgo sabia da importância do texto e, como muito do que queria dizer estava dentro dele, foi só colocar no papel. TEN e TEPRON foram responsáveis pela criação de uma dramaturgia específica voltada para as questões do povo negro. Havia muita gente de teatro abordando vários problemas sociais que envolviam populações excluídas e marginalizadas, mas isso não bastava. Por mais amplos e ricos que fossem os debates suscitados por muitas das peças citadas, além das tantas outras que não temos condição de mencionar, ainda havia uma figura sobre a qual ninguém falava, pois ninguém a via: o negro (seu corpo) no teatro. Daí parecer (e ser) realmente panfletário o teatro negro daquele período. O que, de certo modo, pode ter interferido na qualidade e na recepção de suas obras. Sobretudo em um momento em que muitas técnicas teatrais já eram conhecidas e difundidas e, como sabemos, os atores de ambos os grupos (TEN e TEPRON) não tinham fácil acesso a elas. Razão que ocasionou, por exemplo, a saída de Ruth de Souza do TEN, já que ela tinha o objetivo de se profissionalizar.

⁴⁹ Cf.: Site da FUNARTE: Brasil, Memorial das Artes. Disponível em:
<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/familia-vianna/oduvaldo-vianna-filho-de-peixe-peixinho-e/>.

Ao que parece, o TEPRON não fugiu muito desse modelo. Os atores das peças eram os alunos do curso de teatro oferecido por Fidalgo. E, sem desmerecer seu trabalho, sabemos que também ele era um artista em formação. Seu grande aliado foi o ator Haroldo de Oliveira, recordado por muitos dos entrevistados como o sujeito que, aparentemente, tinha maior domínio técnico a transmitir.

Mas há outras “coincidências” entre Nascimento e Fidalgo. Os dois realizaram seus projetos na mesma capital – Rio de Janeiro – e vinham do interior, um de São Paulo, e o outro do Maranhão. O primeiro chegou aos dezesseis anos e o segundo aos dezoito. Distinguiram-se a partir desse momento, quando Nascimento primeiro foi para o exército e o teatro era algo que ele nem cogitava. Fidalgo, ao contrário, chegou se matriculando em tudo que pudesse encurtar seu caminho aos palcos. E, daí por diante, já contamos a história que cada um construiu.

Mas mesmo tendo se iniciado mais tarde na área teatral, Nascimento não perdeu tempo até o final de seus 96 anos, multiplicando e ampliando seu campo de ação para além dos palcos. Fidalgo começou no teatro bem mais jovem, no entanto, também jovem teve que concluir sua presença entre nós. Ele não pôde viver exclusivamente de teatro, havia demandas – como a financeira – que inviabilizavam vivê-lo em tempo integral.

A diferença do momento histórico em que fundaram suas companhias mostra que o primeiro viveu um período em que grandes avanços de repercussão mundial aconteciam nas ciências biológicas. Os Estados Unidos já haviam se firmado como grande potência e a União Soviética acabava de ser criada. A televisão, que muitos afirmaram que seria mais uma a dar fim ao teatro, só viria na década de 1950. No Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro, a zona sul carioca ganha *status imobiliário* em função da ascensão da classe média⁵⁰. Época que também coincide com a perseguição da polícia à boemia local, incluindo a população de negros e gays. Somente depois da década de 1960 é que os movimentos em favor da igualdade de direitos pelas “minorias” ganhariam visibilidade, acentuadamente após o golpe de 1964, quando o TEN começava a perder fôlego apresentando seus últimos trabalhos. Fidalgo chegou ao Rio de Janeiro quando se intensificava a censura da ditadura militar, em 1968. A nova capital do Brasil já era Brasília e iniciavam-se as transmissões pela Rede Globo. A Bossa Nova se internacionalizava. Em 1970 nascia o TEPRON, despontavam os movimentos da contracultura e surgia o Circo Voador⁵¹. Esses acontecimentos foram aqui mencionados de forma superficial apenas para nos fornecer um pequeno panorama de alguns

⁵⁰ Cf.: Acervo O Globo. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/rio-de-historias/?>>>.

⁵¹ Cf.: Portal Ficruz. Disponível em: <<https://portal.fiocruz.br/pt-br/content/linha-do-tempo-em-texto>>.

fatos que marcaram nossa história local, incluindo os de repercussão mundial. Certamente outros eventos podem ter sido muito mais significativos, afetando a existência e mesmo a motivação de ambos os grupos. Todavia, não é escopo deste trabalho investigar esses eventos, uma vez que já fizemos um pequeno histórico do contexto teatral em que estavam inseridos e isso é o mais relevante para nossa exposição e análise.

Encontros e desencontros... É importante que se reforce outro encontro entre Fidalgo e Nascimento e que talvez tenha sido responsável pela maior reverberação de seus trabalhos: o trabalho pedagógico e didático. Ambos se tornaram professores em várias frentes. Se possuíam uma didática bem aplicada não vamos saber. Foram autodidatas que agiram pelo instinto e desejo de transformar suas realidades. Um desejo que concretizaram de forma incansável, pois sabemos que não se restringiram ao oral. Literalmente deram aulas, cursos e palestras. Mas também foram atores, diretores, produtores. Estavam ensinando a fazer fazendo, muitas vezes, mesmo o que não sabiam. Quantas pessoas, entre atores e público, foram atingidas por suas palavras? Também nunca saberemos, mas o que importa é que elas se multiplicaram e continuamos a ouvi-las ainda hoje.

Esse teor de originalidade que possuíam é o que os tornaram artistas respeitáveis. Boal criticava o servilismo de alguns que se comprometeram somente com a repetição e reprodução de trabalhos anteriores. E, nesse sentido, podemos dizer que Nascimento e Fidalgo se distinguiram, já que, ao artista, “importa que ele seja honesto, que ele diga o que quer dizer, e ajude os outros a fazer” (BOAL, 2002, p. 261).

O TEPRON certamente colheu alguns frutos plantados pelo TEN, mas também deu passos adiante. Após o resultado de suas primeiras tentativas e trabalhos, Fidalgo sentiu que suas dificuldades seriam um pouco maiores, percebendo que teria que aprender a trabalhar de forma mais precisa a fim de alcançar seus objetivos. Foi quando ele entendeu a força do texto e se propôs ao exercício da dramaturgia. Inícios diferentes, finais diferentes, continuidades e descontinuidades, interesses e ideias comuns num contexto em que não era usual a participação do negro no teatro convencional, sequer como espectadores.

Diante da sua invisibilidade corporal no teatro, do seu silenciamento, esse corpo de cor e imagem distorcida não era senão a reprodução do que vivia em seu cotidiano. A parte bonita da história é que TEN e TEPRON criaram oportunidades a outros semelhantes a eles e lutaram para buscar um espaço digno na história do teatro nacional, mas, sobretudo, na sociedade brasileira.

2.2 – Peças da antologia do TEN

As peças do TEN que aqui serão citadas são as que fazem parte da antologia organizada por Nascimento *Dramas para negros e prólogo para brancos* (1961), no entanto, optamos por apresentar no corpo do trabalho somente três delas: *Auto da Noiva*, *Além do Rio* e *Sortilégio*, essa última por ser a única peça escrita e publicada de Abdias Nascimento e que nos oferece mais informações acerca do estilo que o autor imprime ao “seu teatro”. As demais sinopses, assim como alguns comentários, encontram-se nos anexos deste trabalho. Uma importante característica dessa antologia, como o próprio título sugere, é o prólogo. O autor nos apresenta uma série de informações acerca da presença negra no teatro, mostrando que, na verdade, os povos africanos teriam sido os pioneiros dessa arte, uma vez que são oriundos de civilizações mais remotas. Logo de início, ele levanta a seguinte questão:

Quais as relações de interdependência que guarda esta dramática com a religião, os ritos, a mitologia, a sociologia? [...] As grandes festas religiosas – formada vitalidade negra – com sua liturgia consubstanciada à dança, canto e pantomima, são as primeiras e autênticas cenas teatrais africanas. Farta é a documentação revelando as bem desenvolvidas formas de teatro africano, negadas pelos incapazes de compreender o drama que não apresenta o cânon tradicional do Ocidente. (NASCIMENTO, A., 1961, p. 9-10)

Entre as tantas informações, fala-se que o teatro grego foi posterior ao egípcio e que teria sido a África negra a primeira a produzir tragédias aos moldes de Ésquilo, segundo comprovam documentos descobertos recentemente. Mas, segundo Nascimento, um grande avanço do teatro ocorreu de fato com os gregos, pois teriam sido eles os responsáveis por desvincular o drama da grande rigidez presente nos cultos, promovendo, dessa forma, uma grande transformação no teatro devido a sua libertação de antigos padrões (NASCIMENTO, A., 1961, p. 11). Essa desvinculação ocorreu em vários sentidos, mas o que ainda permanece vinculado também nos parece de grande importância para este trabalho.

[...] Simultaneamente ao movimento de se ajoelhar diante de um altar católico, ele executa um passo coreográfico; produz um fato rítmico; impõe à cerimônia da lavagem da Igreja do Senhor do Bonfim, por exemplo, uma inequívoca atmosfera mágico-africana, de cunho fáustico por excelência. Um ser teofânico, o negro, pela dança e pelo canto e pela pantomima, capta o divino: configura seus Deuses, humaniza-os e convive com eles no transe místico. (NASCIMENTO, A., 1961, p. 21)

Essa seria, portanto, a visão do fundador do TEN acerca da presença do corpo negro no teatro, da origem aos dias atuais. Ele aponta termos como *coreografia*, *ritmo*, *dança* e *pantomima*, expressões que estariam diretamente relacionadas à dança e ao teatro, mas que, para Abdias Nascimento, estão vinculadas sobretudo à sua religiosidade, aos cultos aos orixás e, por isso, estariam também permanentemente ligadas à sua compreensão de vida.

Auto da Noiva

Dados técnicos: Farsa em um ato: prólogo e quatro quadros. Texto de Rosário Fusco, escrito especialmente para o TEN. A peça tem como personagens principais: a filha, a mãe I, o pai, o namorado, o branco, a mãe II e uma menina. E, tal qual uma tragédia, conta com um coro, vozes e vizinhas responsáveis pelos ditos proféticos e reveladores dos personagens. O enredo trata da filha de uma família de negros que quer se casar com o namorado negro, embora também esteja envolvida com um homem branco. Ainda na dúvida, a menina se encontra com o branco, e o noivo para vingar-se o mata. O que ocorre, ao fim, é que a moça, já grávida do branco, perde o filho, casa-se com o noivo e sente-se livre da obrigação de “clarear”. A profecia se concretiza.

Tema e conflito: Um triângulo amoroso entre uma mulher negra e dois homens: um negro e um branco. O primeiro com quem tem que se unir, e o segundo com quem tem o “dever” de procriar para clarear sua descendência, assim como sua mãe, conforme a ideologia do branqueamento. Temos nessa peça dois grupos de corpos negros, duas famílias e uma promessa da união de dois jovens. O destino, no entanto, reserva à moça uma obrigação. O fato se consuma. Seu corpo gera outro corpo, mas a gestação é interrompida pelo autor. Seu noivo sacrifica o homem branco, lava sua honra com sangue. Simultaneamente a moça se liberta do filho bastardo no ventre, resgatando, assim, sua negritude. O corpo negro, maculado, é tornado puro, limpo. A história é reescrita e não reproduzida.

***Sortilégio: mistério negro*⁵²**

Dados técnicos: *Sortilégio* foi escrita em 1951, encenada em 1957 e publicada em 1961, devido à censura. A representação ocorreu no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, mas também foi representada em São Paulo no mesmo ano. A peça já foi objeto de análise de teóricos, críticos e pesquisadores como Roger Bastide, Miriam Garcia Mendes, Leda Maria Martins, Nelson Rodrigues e Augusto Boal, dentre outros. E se há algo recorrente entre eles é o fato de considerarem que esta peça tem lugar garantido na dramaturgia brasileira. A peça estreou em 21 de agosto no Teatro Municipal, sob a direção de Léo Jusi, com cenários do artista plástico italiano Enrico Bianco, música litúrgica de Abigail Moura, figurinos e máscaras de Omolu da pintora francesa Júlia Van Rogger, danças rituais de Ítalo Oliveira, imagens de ídolos africanos (exus) de Cláudio Moura (MOURA, 2008, p. 112).

Tema e conflito: *Sortilégio* trata da história de Emanuel, negro e advogado que, após assassinar a esposa branca, encontra-se em fuga e em grande conflito. Os outros personagens são: o Orixá, Efigênia, Margarida, Teoria das Iaôs (noivas de Iemanjá) e Teoria dos Omulus (cavalos, orixás das enfermidades e da saúde, da vida e da morte). Efigênia é negra, prostituta e ex-namorada de Emanuel. Margarida é branca e a esposa assassinada. A representação do terreiro e da macumba, assim como de todos os elementos e personagens que fazem parte desse ambiente, como tamboristas, cantores, filhas, filhos e pai de santo, são alguns dos aspectos mais representativos da religiosidade afro-brasileira presentes na peça.

Existe uma atmosfera de mistério que envolve todos os personagens. O drama se desenrola no alto de um morro, próximo a um terreiro onde está acontecendo uma sessão de macumba. Segundo Martins, “essa concepção plástica sugere um entrelugar que aglutina os espaços temporais e os planos – real, mítico, místico e psicológico que simulam o arcabouço mental de Emanuel” (1995, p. 109). Após algum tempo, tudo isso se funde e se intensifica, uma vez que Emanuel vai se embriagando ao longo do drama.

O início da peça conta com a presença de três filhas de santo que formam um coro. Na cena em questão, estão cumprindo uma obrigação. Como em uma situação profética, tal qual o coro grego clássico, uma das filhas de santo prevê a chegada de Emanuel e, a partir deste momento, ele se torna o assunto principal delas. Seus dizeres são repletos de palavras e ditos

⁵² Por ser a única peça de Abdias, *Sortilégio* teve uma leitura analítica diferenciada, a fim de que se possa dela extrair aspectos específicos de sua dramaturgia.

populares preconceituosos acerca do negro. Elas fazem um retrato do personagem, acusando-o de abandonar seus irmãos de origem africana, tentando se embranquecer.

Com medo da escuridão, Emanuel teme ser pego pela polícia e resolve ir embora. Mas os atabaques soam alto, o barulho forte também o amedronta. Sua única saída é pelo terreiro, mas não quer adentrá-lo. Emanuel debocha de Exu, do candomblé, da macumba e, menosprezando suas crenças e costumes, faz comparações com a igreja católica.

Um *flashback* o leva à delegacia, na ocasião de um incidente com Efigênia em que o delegado rasga a carteira de advogado de Emanuel. Novas lembranças ruins. Não consegue saber se está vendo, imaginando coisas ou se está bêbado. Sabe que não pode embriagar-se, toma mais um gole e quebra a garrafa. Desequilibrado, tem estremecimentos pelo corpo. Ouve-se o ponto de Xangô. Tenta fumar um charuto, mas acredita que a polícia está chegando. Apaga-o. O ponto de Xangô cresce vibrante. O Orixá surge, aponta a lança de Exu. Emanuel se assusta, empunha a espada para se defender (MARTINS, 1995, p. 182).

Ao fim, Emanuel entra no pegi, invisível ao público. Invoca Exu e, gradativamente, todos vão surgindo como sonhos fantásticos por entre as árvores. Paramentado para uma cerimônia, ele sai com a lança do orixá nas mãos repetindo que matou Margarida e que agora é um homem livre, vai até a gameleira, ajoelha-se frente ao despacho, abaixa a cabeça e rapidamente é envolvido e atravessado pela lança de Exu. Ponto fúnebre de Jubiabá. Emanuel morre. As filhas de santo II e III dizem: “Pronto: obrigação cumprida”.

As forças antagônicas operam no protagonista a partir do embate entre a cultura dominante branca em que está inserido e a cultura afro-brasileira de onde provém. Todas as suas escolhas são atravessadas pela aceitação ou recusa de sua identidade negra. O fim dramático sugere uma incapacidade de resolução do conflito. Por meio de seus atos, rompe com ambas as possibilidades e encontra-se em uma encruzilhada mortal.

Figura 5 – Léa Garcia e Abdias Nascimento em *Sortilégio: Mistério Negro* (1957).



Legenda: Abdias e Léa como Emmanuel e Ifigênia. Rio de Janeiro, Teatro Municipal, 1957.

Fonte: Acervo Ubirajara Fidalgo, Rio de Janeiro, 2015.

Além do Rio (Medea⁵³)

Dados técnicos: Adaptação brasileira da Medeia da Mitologia grega. Peça em dois atos, de Agostinho Olavo, ambientada no Brasil colonial, no final do século XVII. Peça não representada pelo TEN⁵⁴. Os personagens são: Medea, Lavadeiras I, II e III, Ama, Egeu, Vendedores, As Enamoradas (3 escravas dançarinhas), Sinhazinha, Batista, Creonte, Criança I e II (filhos de Medea), Serafim, Creusa, Jasão e Escravos negros de ambos os sexos.

O cenário é uma ilha. Na primeira cena estão as lavadeiras. Todas temem Medea, que é descrita como uma entidade africana, um ídolo bárbaro. O tantã toca rápido e a protagonista dança o ponto “como se uma força sobrenatural a impelisse” (OLAVO, 1961, p. 203). De repente, ela para assustada, sabe que não pode continuar a dança. Medea prometeu a Jasão não voltar às suas práticas de origem. Por ele, sacrificou toda sua gente. Jasão está fora de casa, distante há muito tempo. Nas proximidades, as lavadeiras versem profecias que Medea não comprehende. Ela ameaça o grupo, mas surge Egeu. Ele quer levá-la consigo, mas como ela se recusa, conta a verdade sobre o noivado de Creusa. Nesse instante passa um servidor de Jasão, Batista, dançando entre as lavadeiras. Ela o chama e pede que este entregue à noiva um colar como presente de casamento. O que ninguém sabe é que o presente está enfeitiçado. A notícia da morte de Creusa se espalha e Batista corre para contar à Medea, que se regozija de alegria. A fim de dar continuidade a seus planos, a negra busca os filhos para matá-los. Ela consegue persuadi-los a atravessar o rio a fim de buscar um presente para o pai. Inocentemente atendem ao pedido da mãe e morrem. A seguir, Jasão aparece acusando Medea da morte de Creusa. Ela assume e conta sobre os filhos. Desnorteado, ele sugere que ela fuja. Mas Medea se recusa, mandando-o embora. Sozinha, volta a ouvir os sons que vêm da floresta. Ela sabe que seu povo a chama. A mata se ilumina, ouve-se um ponto de macumba e todos celebram a volta da rainha Jinga.

Tema e conflito: Conflito cultural, traição e vingança. Veremos aqui, mais uma vez, o desejo da protagonista de distanciamento de suas raízes negras, todavia, a raiz das ações da protagonista “cruel” ocorre quando se apaixona por Jasão, que é branco e estrangeiro. Medea é dotada de um corpo físico forte. Um corpo que enfeitiça, dança e mata. É intensa e fria. Tão fria que para não fazer a vontade de Jasão, prefere sacrificar os próprios filhos: corpos

⁵³ A "Medea" de Agostinho Olavo é grafada sem o "i" utilizado na original de Eurípedes (Medeia).

⁵⁴ Houve uma pequena montagem de uma cena que ocorreu em 2015, da qual se falará adiante.

nascidos de seu ventre. A peça é toda ritmo. Ritmo crescente em dramaticidade e sonoridade. É repleta de cenas com movimentos coreografados e/ou improvisados. São lavadeiras, vendedores, bailarinos e atabaques, criando uma sequência vibratória que se sustenta do início ao fim; vibração que constitui Medea e que a chama desde o início. Ao final, ela não mais resiste e, de certa forma, também se liberta. Um tipo de liberdadeposta em questão pois, nos moldes clássicos, ela teria que sofrer e pagar por seus atos criminosos. E a guerreira, ainda que “exilada”, parece se libertar de corpo e alma das amarras da cultura estrangeira.

2.3 – Peças do TEPRON

Aqui passamos ao trabalho de Ubirajara Fidalgo, lembrando que todas as peças que foram encenadas pelo TEPRON fazem parte de seu próprio repertório. Então, como nenhuma foi publicada e outras nem chegaram a ser encenadas, há muitas lacunas sobre cada uma delas. Alguns trabalhos do autor possuem a data da escrita, outros das representações e outros quase nada. As peças são: *Os gazeteiros* (1967-1982); *Super Excitação* (1972)⁵⁵; *Incrível, a boneca da Lapa virou machão* (1975); *Buscando o infinito* (1977); *Desfuga* (originalmente um monólogo - 1979), *Fala pra eles, Elisabete* (adaptação do monólogo *Desfuga* - 1980); *Tuti* (1985); *Bamba's son* (1986); *A venda do pecado*; *A voz da consciência* e *Uma esposa para dois irmãos*. As peças selecionadas (*Tuti* e *Fala pra eles, Elisabete*), não por acaso as mais representadas, somente serão detalhadas no próximo capítulo.

Das peças que foram representadas, a ordem cronológica é: *A Super Excitação* (1972), *Incrível, a boneca da Lapa virou machão* (1975); *Desfuga* (monólogo de *Fala pra eles, Elisabete*) (1979); *Os gazeteiros* (1968⁵⁶, 1972, 1973, 1982); *Fala pra eles, Elisabete* (1975, 1980, 1999, 2000); *Tuti* (montagem em 1985, 1999, 2000).

Segundo os entrevistados, o processo de criação dramatúrgica de Ubirajara Fidalgo parece não ter seguido um ritual ou uma técnica sistemática. No caso de *Tuti*, por exemplo, sua filha disse que ele buscava informações e mesmo inspiração fazendo pesquisa de campo com prostitutas em “inferninhos, bordéis ou em seus pontos em Copacabana”, bairro onde residiram por muitos anos.

A criação de uma dramaturgia negra própria e contemporânea, não visando a montagens de clássicos ou mesmo de textos modernos de outros autores, seria, portanto, uma

⁵⁵ Esta peça é a única a que não tivemos acesso.

⁵⁶ A representação em 1968 ocorreu ainda no Maranhão e indica que Fidalgo tinha 18 anos na ocasião.

das grandes diferenças entre a dramaturgia do TEPRON e do TEN, pois este se baseava em textos teatrais de autores diversos, clássicos ou não, escritos por negros e não negros. Para a época e pela necessidade, o importante era que pelo menos houvesse artistas negros no palco e que as temáticas fossem voltadas para questões das identidades e da cultura afro-brasileiras e, nesse sentido, o TEN obteve grande êxito.

Das peças escritas por Fidalgo não encenadas, sabemos que *Bamba's son* seria a próxima, e as demais (aparentemente mais antigas) não são mencionadas por nenhum dos entrevistados. Mesmo com poucos dados sobre Ubirajara Fidalgo e o TEPRON, a pesquisa foi se ampliando, assim como as citações a seu respeito. Desde que a pesquisa se iniciou, em 2013, aumentaram os canais de notícias sobre o maranhense. Segundo Sabrina, em entrevista cedida à *Revista Legítima Defesa*,

tudo era muito difícil. Por ter sido uma figura muito ousada meu pai era também um segregado. Até pelos próprios irmãos, digamos. As pessoas não falavam dele, entende. Pessoas inclusive que trabalharam com ele, ou que ele lançou, ajudou na carreira, por exemplo, iam na TV e não mencionavam o nome dele. Acho que ele incomodava. Um homem negro, nordestino, que veio, viu e venceu, fez um monte de coisa. O Melanina foi um divisor de águas nesse processo, principalmente no que diz respeito a um maior conhecimento do trabalho do meu pai em São Paulo. (NABOR JÚNIOR, 2014)

Alguns contatos fornecidos por Sabrina Fidalgo auxiliaram muito na pesquisa. Em visita ao acervo, pudemos fotografar muita coisa e, pelos documentos digitalizados, foi possível identificar algumas questões interessantes sobre as peças representadas, como a repercussão alcançada, tipo de divulgação da época, elenco, datas, críticas, entre outros.

Aqui disponibilizamos algumas dessas referências, todas já brevemente citadas no capítulo anterior, mas que agora aparecerão conforme a peça de que fazem parte. Logo após, apresentamos uma sinopse comentada de cada texto, reforçando que a diferença de extensão e quantidade de comentários sobre cada peça, é justificada pelo fato de muitas não terem sido encenadas. A ordem de apresentação das peças será: primeiro as que não foram representadas e depois as demais que tiveram seus espetáculos registrados, divulgados e comentados pela imprensa.

Além das peças mencionadas, no arquivo de Fidalgo também encontramos referência de uma atuação sua na peça *Mulher zero quilômetro* quando era diretor do Grupo Amador Teatro Olympico. Há uma folha provavelmente xerocada de um jornal, sem data, que possui duas notas sobre o espetáculo. A peça, uma comédia de Edgar G. Alves, foi apresentada no Ginásio do Olympico Clube, na Rua Pompeu Loureiro, infelizmente sem data.

Figura 6 – Referência à Mulher zero quilômetro do Grupo Amador Teatro Olympico.

ATIVIDADES CULTURAIS

Após o sucesso do GRUPO "AMADOR TEATRO OLIMPICO", foram realizados nos dias 8 e 9 de Janeiro, às 21 hs., em sessão única, espetáculos teatrais na sede da Rua Pompeu Loureiro, com a apresentação da comédia "MULHER ZERO QUILOMETRO". Dirigidos por Ubirajara Fidalgo e tendo como assistente

Sérgio Amorim Filho, com vestuário de Iracema Leite e Sonoplastia de Cláudio Navarro, os espetáculos contaram com o seguinte elenco:
Cecília: Isis Koschdoski — João Silva: Solonel Drumond Junior — Mauricio: Ricardo Howat — Isabel: Iracema Leite — Fotógrafo: Louren de Freitas.

MENSAGEM

Aos personagens do Grupo Amador Teatro Olympico, Diretor — Ubirajara Fidalgo, Coordenador Geral — Sérgio Amorim Filho e seus colaboradores, que deixaram no palco do Ginásio mais uma lembrança que jamais se poderá apagar, que foi a peça: MULHER ZERO QUILOMETRO, (comédia de Edgar G. Alves). Senti em todos vocês um árduo esforço, vibração e dinamismo durante esta magnífica apresentação. Ouvi dos espectadores calorosos aplausos, provando que este espetáculo estava deixando muita emoção.

Aceitem por favor os meus parabens, e continuem apresentando para nós o público mais uma peça teatral. Porque teatro é cultura; Teatro é amor! Teatro é vida.

Francisco José



Os personagens do teatro Olympico, comemorando o sucesso da Peça apresentada.



Uma das cenas do teatro, João Silva — Solonel Drumond. Isabel: Iracema Leite. Cecília: ISIS KOSCHDOSKI

**BAR E RESTAURANTE
OLYMPICO CLUBE**

Excelente Cozinha
Preços Módicos

Diariamente a partir das 14 horas.
Telefone: 237-5424

Fonte: Acervo Ubirajara Fidalgo, Rio de Janeiro, 2015.

Sinopses de peças

A venda do pecado⁵⁷ (5 atos, 28 páginas. Gênero: terror, pavor, fantasmagórico, assombração, alucinação, cômico⁵⁸.)

Os personagens são: Formekan, as três fantasmas, o comprador de pecados e sua mãe. O protagonista, um homem chamado Formekan, é atormentado e assombrado pelas três esposas que assassinou no passado a fim de se tornar um homem rico. Vinte anos após a primeira morte, vivendo desenfreadamente em orgias, ele perde toda a alegria de viver, já não pode festejar e dormir sem ser perseguido pelas cadavéricas falecidas. Um dia, à mesa de uma taverna, ele tem a oportunidade de vender seu saco de pecados a um homem que acredita estar fazendo um grande negócio e lhe dá uma bolsa de couro cheia de dinheiro. O que o comprador não esperava é o tamanho da encrenca, pois a partir do momento em que compra o saco de pecados de Formekan, passa a receber a visita das mulheres fantasma. Sua mãe tenta compreender o que está havendo pedindo explicações ao vendedor do saco e exigindo que o contrato seja desfeito. Nesse momento Formekan confessa toda a sua história e, ao fim, a dupla de ambiciosos é morta pelos esqueletos.

O enredo aborda de uma forma muito direta a questão da ambição sem limites que gera um castigo. Este pode tardar, mas não falha. E talvez queira mostrar também que a tentativa de vender seu passado, pelos erros cometidos, é algo impossível. Ou seja, paga-se por tudo o que se faz, de uma forma ou de outra.

A voz da consciência (1 ato, 14 páginas. Gênero: exemplar, estilo: contemporâneo, inclui-se nesta peça a poesia de Victor Hugo *De quem a culpa*⁵⁹.)

Os personagens principais são: Cesorte, seus 4 filhos e a esposa Amélia. Cesorte é um homem muito rico, analfabeto, grosseiro e insensível. Ao longo da peça ele se irrita com todos, empregados e familiares, tratando-os de forma rude e até cruel. Por não acreditar no poder da educação e das “letras”, sempre impediu que seus filhos estudassem. A mulher busca a ajuda de uma freira e um padre, mas num primeiro momento, também esses são escorraçados de casa por Cesorte. O clímax ocorre quando ele descobre que seus filhos, já

⁵⁷ Esta peça informa que o trabalho datilográfico foi realizado por Reinaldo Araújo Bezerra.

⁵⁸ Descrição que consta na peça.

⁵⁹ Como consta na peça.

adolescentes, estão tendo acesso aos livros da biblioteca e, irado, põe fogo no recinto. Após o incidente, ele chega em casa transtornado, mais alterado que o normal. A voz da consciência então se faz presente, questionando-o sobre o que fez. Ele se arrepende e quer suicidar-se. Chamando a esposa para consolá-lo, ela o convence a chamar a freira e o padre mais uma vez. Assim que chegam, o padre fica a sós com Cesorte e pede que este conte sobre seu passado, que se resume a acontecimentos realmente tristes, repletos de miséria. Gradativamente, o padre o faz perceber que seus erros têm perdão e que é possível reparar as faltas cometidas, desde que tenha uma vida mais humana, religiosa e que aceite que os filhos tenham educação e frequentem a escola.

O tom da peça é extremamente melodramático, há um exagero em quase todas as ações dos personagens, especialmente do protagonista. Ao fim, bruscamente ele se torna um homem de bem, se arrependendo de todos os erros cometidos. Nesta ocasião tudo termina em beijos, abraços e aplausos.

A peça faz apologia à importância da educação e da leitura e certamente foi inspirada em Victor Hugo que, em uma lição de humanismo, escreve um poema que trata de uma pessoa que acaba de confessar que incendiou uma biblioteca. A tradução do poema chamado *De quem a culpa encontra-se* na peça de Fidalgo.

Buscando o infinito (1977, texto em verso de 5 páginas.)

Este é um monólogo sobre a questão existencial do negro discriminado. A forma da peça se aproxima de uma prosa poética, dividida em quatro partes. A primeira faz menção ao negro, a segunda ao branco. Estas duas são bastante pequenas se comparadas às duas últimas. A terceira é constituída por uma reflexão sobre a abolição da escravatura e a forma irresponsável como foi conduzida, e a quarta aborda a difícil inserção do negro no mundo como um todo. Uma abordagem que suscita uma reflexão crítica e estimula a conscientização.

Bamba's son (2 atos, 73 páginas.)

Os personagens são: Bamba, negro de 64 anos, tipo “coroa avançadinho” que usa calças de tergal listradas ou xadrez e cinto branco; Gracinha, negra de 24 anos, estudante, do subúrbio carioca; e Jonas, negro, 28 anos, engenheiro tipo galã. Tudo se passa no interior de uma casa da periferia carioca. A peça começa com Gracinha e Bamba no interior da casa. Ela trabalha para ele como doméstica, mas, tendo um pouco de intimidade, tenta apressá-lo para

que vá para o aeroporto encontrar-se com o filho que está chegando do exterior. Desde o início, nota-se que a moça é sutilmente assediada por Bamba, mas ela o trata como pai, frustrando suas expectativas. Bamba então sai ao encontro do filho, mas há um desencontro e o jovem chega à casa antes dele e encontra Gracinha. Eles se abraçam, se beijam e aí descobrimos que já possuem um romance, desconhecido por Bamba. Logo depois chega Bamba, flagrando um beijo entre os dois. Gracinha sai rapidamente, dizendo estar atrasada para a faculdade e ambos, a sós, almoçam, conversando para se atualizarem das vidas um do outro. É nesse momento que Jonas comunica ao pai que vai se casar. Bamba se alegra, pois imagina que seja com uma ex-namorada conhecida sua, branca, loira e de olhos azuis. Mas para surpresa e deceção deste, Jonas diz que a moça é Gracinha. Bamba não se conforma. Eles passam um longo tempo conversando e o jovem tenta mostrar ao pai uma série de equívocos presentes na consciência coletiva da população brasileira, em especial na dos negros. O preconceito do negro contra sua própria cor e origem é o tema central da conversa.

Ao fim, o pai parece compreender o que o filho diz e, sensibilizado, decide procurar sua família, por ele desprezada. Bamba se anima com a possibilidade de reparar seus erros. Então chega Gracinha e, comunicada de que se casaria com Jonas, fica indignada. Ela se recusa a fazer o papel de mulher submissa e, principalmente, a de depender de um homem ou de um casamento para sobreviver mesmo que para ter uma vida economicamente mais tranquila. Após grande discussão, ela sai e Jonas comprehende que ele é responsável pela nova Gracinha, pois, no passado, a fim de não comprometer seu futuro profissional, Jonas a pede que faça um aborto de um filho seu. Ele credita a esse fato à nova postura de Gracinha que, no momento em que mais precisou de alguém não teve com quem contar, por isso aprendeu a enfrentar tudo sozinha e agora não quer mais abrir mão da independência que conquistou.

A peça apresenta as seguintes temáticas: o preconceito do negro contra ele próprio ao negar suas raízes, assédio sexual, machismo, questões de gênero.

***Uma esposa para dois irmãos* (1 ato e 8 quadros; estilo contemporâneo.)**

A peça trata do viúvo Sr. Jamiro, seus dois filhos (Ajax de 17 anos e Jace de 18) e a moça Ana (16 anos), recém-adotada.

O pai dos meninos tenta fazer-lhes uma surpresa quando aparece com Ana, recém-chegada do orfanato. A moça é filha de um amigo seu que, tendo morrido, deixa-a totalmente órfã, ainda criança. Só passados muitos anos, Jamiro toma conhecimento da história e decide buscar a menina para criá-la em sua rica casa. Os jovens, muito infantis, ficam eufóricos com

a presença da moça. Tentam fazer-lhe agrados bobos e exagerados e, quase que de imediato, são tomados de paixão, começando a cortejá-la, mesmo a desgosto do pai que já os havia advertido.

Ana, simpática aos dois, parece mais inclinada a Jace e, aniversariando uma semana depois de sua chegada, acaba consentindo um beijo a ele na ocasião de sua festa. No dia seguinte ao do aniversário, chega uma carta das Forças Armadas convocando Ajax para a guerra. Este imediatamente se coloca em prontidão, uma vez que, recusando o chamado, colocaria em risco o nome da família. Mas Jace, que sabe que o irmão também ama Ana, por amor a ele, decide ir em seu lugar. Escreve uma carta para Ajax e pede para que se case com Ana e que cuide do pai. No momento em que tomam conhecimento do ocorrido, Sr. Jamiro desmaia e morre de um ataque fulminante. Os dois se casam, têm uma filha e 16 anos se passam.

Jace fica todo esse tempo sem comunicação com a família, mas na véspera no aniversário da sobrinha Aninha, retorna à casa do pai, ignorando a vida familiar do irmão durante sua ausência. A sobrinha o vê, sem reconhecê-lo, mas, conhecendo o tio pelas recordações da mãe, logo se vê apaixonada por ele. Este também se apaixona, mas não quer ceder ao sentimento. Insistente, a sobrinha o envolve e ele sucumbe ao desejo e encanto da menina. Advertidos pelos pais que não poderiam se casar porque corriam o risco de terem filhos “anormais”, Zulmíro, o antigo e ainda fiel empregado da família, confessa que os dois não são irmãos de sangue, pois o Sr. Jamiro teria adotado Jace ainda bebê. Com essa revelação, o novo casal se une.

O tema da peça é o amor e a generosidade: seja entre os irmãos, pelo pai ou pela mulher por quem se apaixona. Um amor incondicional que vale qualquer sacrifício.

A Superexcitação

Não tivemos acesso a esta peça e não temos conhecimento de que esteja guardada em algum lugar. Só sabemos de sua existência pelo recorte abaixo, aparentemente de jornal, em que consta a informação de que o espetáculo ocorreu no Teatro Santa Rosa, em uma segunda-feira, 27 de novembro de 1972, às 21h, o que nos faz deduzir que tenha sido a primeira montagem de Fidalgo. Essa informação se encontra na mesma página que anuncia *Boneca da Lapa*. É uma página com várias colagens e ao lado da chamada de *Super Excitação* há uma foto de um casal se beijando: um homem negro e uma mulher branca, o que pressupõe que a

peça trate da questão das relações interraciais. Na chamada diz-se: “Comédia de Ubirajara Fidalgo”. Infelizmente, não há mais dados a respeito.

Figura 7 – Divulgação de *Superexcitação* em novembro de 1972.



Fonte: Acervo Ubirajara Fidalgo, Rio de Janeiro, 2015.

A Boneca da Lapa / Incrível, a Boneca da Lapa virou machão (Tragicomédia de 2 atos, 28 páginas.)

Pelos registros disponíveis, esta peça teve variação no título já que existe uma versão datilografada com o nome: *Incrível, a boneca da Lapa virou machão* e *A Boneca da Lapa* como consta numa folha datilografada com a ficha técnica da peça: “Fidalgo Produções Artísticas Ltda. apresenta no Teatro Tijuca Tênis Clube: *A boneca da Lapa*”. Consta autoria e direção de Fidalgo.

A peça trata de um sequestro que tem como cativeiro a casa de um homossexual conhecido como Boneca. Este é obrigado a consentir em ser cúmplice, uma vez que já conhecia o chefe do bando por um relacionamento amoroso do passado e sabia bem do que ele era capaz. Boneca é uma travesti que, no palco, fala da vida de luxo e de suas viagens internacionais, mas, na verdade, vive num local destituído de qualquer resquício de tudo isso. O lugar é um prédio abandonado, em péssimas condições de sobrevivência, daí ter sido escolhido como cativeiro, a fim de não levantar suspeitas. No momento em que a sequestrada entra na peça, uma psicóloga rica e recém-formada, os pensamentos de Boneca tomam novo

rumo. Conversando com a moça, a travesti percebe que sua identidade de Boneca indefesa não é a única que possui. E terapeuta lhe explica que, no fundo, estão guardados outros atributos seus que foram sufocados pela vida sofrida que tem levado. No momento em que ficam sabendo que a morte de ambas está nos planos do chefe, elas arquitetam um plano de fuga. Boneca toma as rédeas da situação falando firme com os bandidos, consegue uma arma, mas, no confronto com a polícia, ela é confundida com os bandidos e morre. Os temas presentes são: a hipocrisia da vida artística, a violência, a questão de gênero e identidades.

Figura 8 – Elenco de *Boneca da Lapa* em 1978.



Fonte: Acervo Ubirajara Fidalgo, Rio de Janeiro, 2015.

A foto acima aparece em uma página de jornal com as seguintes informações: “Rio de Janeiro, sábado e domingo, 12 e 13 de agosto de 1978”. A pequena nota diz:

A Boneca da Lapa (foto) peça de Ubirajara Fidalgo (com revisão de Haroldo Oliveira) que conta as aventuras e desventuras de um rapaz que ganha a vida como travesti nas noites da Cinelândia, tem estreia prevista para a próxima

segunda-feira, às 21h30, no Teatro Teresa Raquel. No elenco Nilton Bavy, Walney Haidar, Christina Xavier e outros.⁶⁰

***Desfuga* (Monólogo de 28 páginas⁶¹)**

Daqui em diante trataremos das peças que foram mais encenadas e que, por isso, apresentam um maior número de documentos, referências e imagens digitalizadas do arquivo. De qualquer modo, a maior parte desses documentos encontra-se nos anexos.

Desfuga trata do mulato Zé Baiano, caracterizado pelo autor como “homem negro, apresentando sinais de mestiço, quase mulato, idade aproximada: cinquenta anos, tipo vivido, escolado e astuto”. Na peça ele começa ao telefone conversando com um compadre, o amigo branco Genival. Então aquele fica sabendo, por acaso, que à noite haverá uma festa que sua filha está promovendo em razão de sua formatura. Nesse instante começa o conflito do protagonista: entender o porquê de a menina não convidar o pai para sua festa. A fim de resolver tal dúvida, ele fica remoendo o passado, buscando respostas e uma explicação lógica, por meio de reflexões e *flashbacks*. Em dado momento, ele desconfia de que a razão seja sua negrura, pois a menina é quase branca, loura e encontra-se inserida em um meio social basicamente branco. Então ele percebe as raízes da atitude da filha e chega à conclusão de que a “culpa”⁶² é sua por sempre ter levado sua vida branqueando todas as situações possíveis, incluindo a si mesmo. Culpa que, como veremos, torna-se uma faca de dois gumes. Pois se o negro não busca meios de se encaixar na sociedade branca, branqueando-se, a ele resta o vazio cultural e a exclusão. O título do monólogo se refere às reflexões que o pai tem, constatando que seu erro foi fugir de sua negritude e transmitir isso à filha. Com essa percepção ele busca uma “Desfuga”, repensando e reconsiderando uma série de valores por ele esquecidos e menosprezados. A versão disponível possui vinte e oito páginas e, infelizmente, encontra-se incompleta.

Tema e conflito: Preconceito de cor, branqueamento, negritude, família e conflito de identidade.

No acervo visitado há bastantes recortes e páginas de jornais da época referindo-se às apresentações. Um jornal datado de 16 de novembro de 1981 publicou uma nota sobre a peça

⁶⁰ Arquivo digitalizado de Ubirajara Fidalgo.

⁶¹ Incompleto.

⁶² No capítulo 3 abordaremos as temáticas desta peça de forma mais ampla.

intitulada “*Desfuga*”, um monólogo com o próprio autor. Selecionei alguns trechos do texto que diz:

Nos finais de semana o Teatro Gil Vicente, na Faculdade de Letras da Avenida Chile, é palco de um espetáculo de proposta diferente das habituais. É lá que está sendo encenado o monólogo *Desfuga*, de Ubirajara Fidalgo, com interpretação do próprio autor. O espetáculo pertence ao movimento negro empresarial que tem como objetivo proporcionar opções alternativas para o profissional negro do teatro. Sempre acompanhado de debates onde se trocam experiências e depoimentos, para que soluções sejam propostas no limitado mercado artístico oferecido ao negro no Brasil. “- Há muito tempo os negros discutem, analisam e discutem o porquê da falta de oportunidade na faixa de personagens principais nos espetáculos teatrais. Já com Solano Trindade e Abdias Nascimento, através do Teatro Experimental do Negro, o assunto foi muito debatido”, diz Ubirajara Fidalgo, acrescentando: “Em 1974, um grupo de atores negros sob a direção de Haroldo de Oliveira montou a peça *Orfeu Negro*, de Vinícius de Moraes e, também, *Os Gazeteiros*, escrita e dirigida por mim. A montagem foi importante pois dali saíram profissionais, como é o caso de Paulão, Marcos Vinícius, Filó, Geraldo Rosa e Sidnei Marques. Conseguimos provar que o ator negro pode encenar independente da identificação do personagem com o negro”.⁶³

Alguns jornais publicaram notas, outros textos maiores com fotos e, a maior parte, elogia o trabalho do TEPRON reafirmando a validade de sua empreitada dentro de um teatro engajado. Há os que narram sua trajetória, apresentando frases do autor, como a que afirma que o eixo do teatro negro é o texto e daí ele ter começado a escrever as peças que tornariam seu trabalho reconhecido.

Entre os principais patrocinadores e apoiadores de suas produções temos: Renascença Clube, I.P.C.N., COOMCIMPRA, FUNARJ e Fundação Rio. Em uma filipeta encontrada vimos que Fidalgo, às vezes, oferecia seu curso gratuitamente, o que revela o tamanho de seu empenho em atrair adeptos para produzir seu teatro.

Em meio a notas e notícias sobre as apresentações, normalmente há algumas críticas. E, mesmo em número reduzido, quase não há as que façam uma abordagem “negativa” sobre o trabalho de Fidalgo. Por isso, chama nossa atenção quando surge alguma crítica apontando questões problemáticas envolvendo as peças. Sobre *Desfuga* encontramos meia página, aparentemente de jornal⁶⁴, datada de 27 de dezembro de 1982, com autoria de Macksen Luiz. O título é: *Conferência Dramatizada*. Em seu texto ele critica de vários modos a encenação dessa peça, sobretudo quanto à realização teatral. Por isso ele a chama de “conferência dramatizada”, por acreditar que a tese que se coloca é própria de outro ambiente que não o do

⁶³ O texto na íntegra encontra-se nos anexos ao fim do trabalho e há incoerências de datas como a da representação de *Orfeu Negro* em 1974 que, em outro documento, aparece como tendo sido em 1972. A data talvez não esteja errada caso o grupo tenha iniciado suas representações em 1972 e continuasse ainda em 1974.

⁶⁴ As principais imagens do arquivo estão disponíveis nos anexos, ao fim do trabalho.

teatro. Ele diz que o formato monólogo ainda diminui a qualidade da representação na medida em que é monótona e tediosa. Acredita que o autor/ator “confunde seu envolvimento com a questão com uma atuação piegas e melodramática” e destaca que a ideia do texto é boa e coerente, mas não concorda que seja levada ao palco dessa maneira. Ao fim, diz: “Pode-se perceber, aqui e ali, algumas ideias de espetáculo, mas são muito tênuas para conferir qualquer solidez à montagem. É apenas um depoimento sincero”⁶⁵.

A partir desse comentário e não tendo assistido à representação, somos levados a pensar que o tema certamente merece ir ao palco, na medida em que todos os temas são possíveis, sobretudo os mais urgentes. Mas se o tema incomoda (o que é fato) e ainda é representado de forma monótona e talvez didática demais, o ator/autor corre realmente o risco de obter um efeito ou resultado contrário, uma vez que se a plateia não é estimulada pelo espetáculo em si, pode confundir a “má realização” com a temática que defende ou veicula. Apesar disso, não encontramos outras opiniões semelhantes a desse crítico.

Diante desse texto e “contexto” que apontam falhas que provavelmente ocorreram nas atuações de Fidalgo, acreditamos que não seja nada improvável que muitos especialistas da área tenham se sentido receosos de opinar verdadeiramente sobre a qualidade técnica do espetáculo, visto a possibilidade de serem mal interpretados. Ou seja, poderiam ser acusados de uma conduta preconceituosa ou racista todos aqueles que se expusessem a partir de uma crítica “negativa”. Como qualquer trabalho, sobretudo iniciante e de caráter autodidata, certamente ainda havia muito que aprender. Ao que tudo indica, a equipe técnica não era muito grande, portanto, por mais que se dispusesse a realizar um trabalho profissional, os “erros” seriam inevitáveis. Além disso, pelo tom de muitos de seus textos, incluindo os não representados, nota-se que há ali um homem de expressão muito intensa e, por vezes, áspera, aparentando não apenas o “depoimento sincero” de que fala Macksen Luiz, mas um “desabafo sincero”.

Há um cartaz grande, amarelo, com a foto do autor e o seguinte título: “Você já foi ver *Desfuga?* Não!!!!... Então vá agora”. Nesse exemplo é possível notar seu tom de urgência e até de autoridade/autoritarismo. Dentre as tantas funções que exerceu, também a ele coube a de divulgador do próprio trabalho. O texto, certamente escrito pelo dramaturgo, tem esse tom urgente e panfletário de que falamos e diz que o sucesso da peça já dura dois anos:

Saiba que há dois anos Desfuga vem sendo apresentada em diversos lugares, prestando uma grande contribuição cultural, levando ao público a discussão sobre os conflitos do negro brasileiro em nossa sociedade [...] Desde sua

⁶⁵ O texto na íntegra se encontra nos anexos.

primeira estreia em 1980, *Desfuga* vem suscitando debates e discussões, mereceu no ano passado uma homenagem oferecida pela câmara Municipal do Rio de Janeiro, foi divulgada e assistida por muitos pesquisadores de vários estados e países estrangeiros [...]”⁶⁶

Figura 9 – Cartaz de *Desfuga* em 1982.



Fonte: Acervo Ubirajara Fidalgo, Rio de Janeiro, 2015.

⁶⁶ Arquivo de Fidalgo.

Mas não se pode negar que seu esforço resultou no envolvimento de muitos. Em geral, não se posicionava como única “autoridade” do assunto e, por isso, promovia a participação popular de várias maneiras. Por ocasião das comemorações em honra a Zumbi, há um cartaz, de 1982, divulgando a peça, convidando para a realização de um fórum após a dramatização com participação de várias personalidades convidadas.

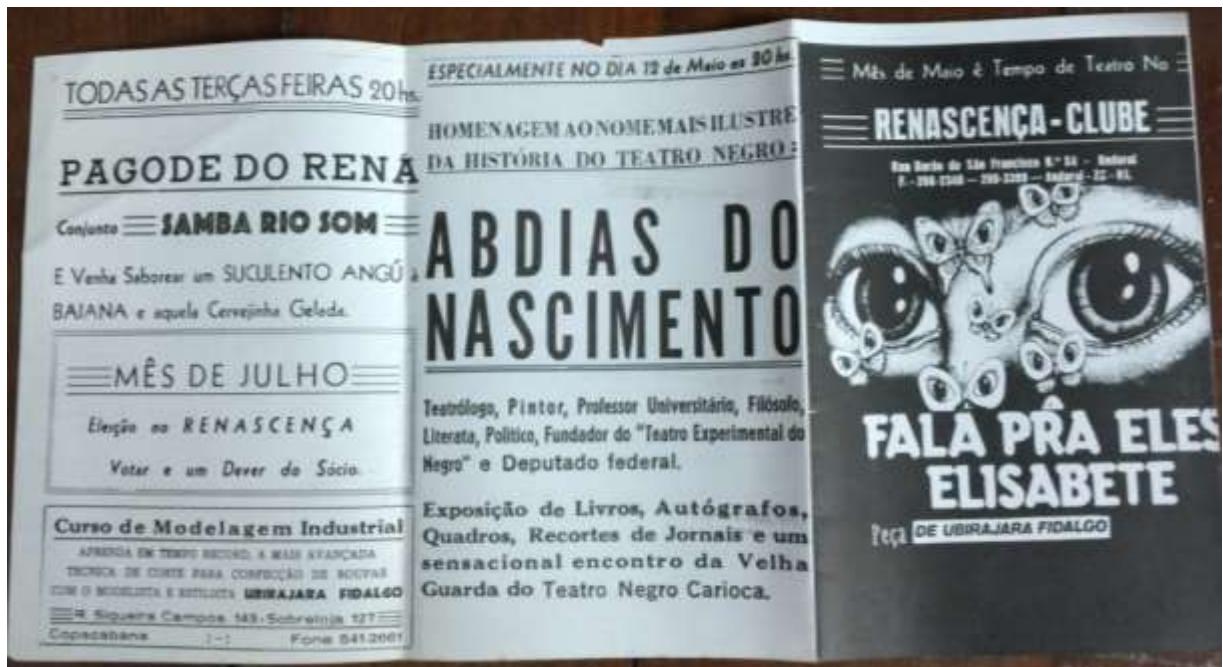
Os gazeteiros⁶⁷ (Peça infantil de 3 atos e de 16 páginas, escrita em 1967, na cidade de Caxias, Maranhão)

Sinopse: Esta peça trata de duas crianças, um menino e uma menina que são vizinhos e brincam até que a babá da menina vem chamá-la para ir embora ao final da tarde. Os dois se chateiam porque querem continuar brincando, mas os pais os recordam de que no dia seguinte eles têm aula e que, por isso, devem dormir mais cedo. As crianças se rebelam, choram, e imaginam que se morassem numa tribo de índios do Texas não teriam que estudar, mas somente brincar. Eles decidem que vão fugir rumo a tal tribo, mas antes, adormecem e sonham com essa possibilidade. A surpresa ocorre quando descobrem que o cotidiano indígena também envolve obrigações e responsabilidade. Para piorar, são tornados escravizados, amarrados e disputados, até que acordam. Percebendo que voltaram para casa se alegram, por ter sido somente um sonho. Diante disso, a ideia de ter que ir ao colégio torna-se uma grande alegria.

Um dos documentos mais significativos presente no acervo é um programa triplo dessa temporada. Nele anuncia-se *Fala pra eles*, *Elisabete* e *Os Gazeteiros*. Há um pequeno texto do departamento de cultura do Renascença Clube falando sobre sua história com o teatro negro. Na última página consta: “homenagem ao maior nome do Teatro Negro: Abdias Nascimento – sob os auspícios da Associação Cultural de Apoio às Artes Negras ACAAN”.

⁶⁷ Informações contidas na peça datilografada: “Setembro de 1967 – Cidade de Caxias – Estado do Maranhão. Montada pela primeira vez no Teatro Fenix com o grupo infanto-juvenil de escola Presidente Kennedy; posteriormente remontada pelo grupo TEREMA (Teatro Recreativo Maranhense) no Teatro Artur Azevedo em São Luís do Maranhão em outubro de 1968. Depois, foi encenada pelo grupo de teatro do Renascença Club no Rio de Janeiro em 1972 e 1973.”

Figura 10 – Programa da temporada de *Fala pra eles, Elisabete e Os Gazeteiros* (1970).



Fonte: Acervo Ubirajara Fidalgo, Rio de Janeiro, 2015.

Nos jornais que divulgaram o programa consta uma sinopse dizendo que a peça trata de “uma família negra de nível médio, preocupada em educar as crianças para o convívio sadio dentro dessa sociedade. Também há vários recortes de jornal com a foto de Sabrina Fidalgo com cinco e seis anos, idade em que fazia parte do elenco, sendo chamada de “gazeteira”. Um dos textos diz:

Uma nova linguagem político-cultural na dramaturgia seja a [sic] nível de texto como pela ideologia de montagem proposta pela produção e desenvolvida criteriosamente por seus organizadores. Assim é definida a peça *Os Gazeteiros*, de Ubirajara Fidalgo. [...] Segundo o diretor Haroldo de Oliveira, o texto já foi montado e remontado quatro vezes – sempre com sucesso – e retrata a vida da classe média brasileira, falando de índios americanos na época do bangue-bangue. Ele diz ainda que a proposta central do espetáculo é superar o conceito absurdo de que a família negra só pode ser mostrada como cartão postal de miséria e subdesenvolvimento.

Esta pequena nota faz uma série de comentários relevantes sobre a montagem, que foi única peça infantil de Fidalgo. Diz de uma “nova linguagem” que, aparentemente, agrada. Julga a montagem como “criteriosa”, realça o sucesso obtido em todas as representações e conclui dizendo que um dos principais objetivos do texto é mostrar que os negros fazem parte da sociedade brasileira como um todo, não estando inseridos somente na periferia e na classe economicamente desfavorecida.

Fala pra eles, Elisabete (80 páginas.)

Sinopse: A peça, que é uma adaptação de *Desfuga*, possui numerosos personagens, mas os principais são Elisabete, Zé baiano (seu pai), Celina (esposa branca de Zé baiano) e Genival.

O recurso do *flashback* foi bastante utilizado e quase todos só fazem reforçar como a vida de Zé baiano, que é negro, foi mais difícil por causa da sua cor. O enredo é o mesmo do monólogo, porém conta com a presença de vários personagens. Isso porque a peça já havia sido encenada com relativo êxito e ele precisava de uma montagem que contemplasse um número de papéis próximo ao dos atores em formação no TEPRON que devia concluir o curso que ele ministrava.

No cartaz já citado, em que há uma homenagem a Abdias Nascimento, ao fim consta o seguinte texto: “Exposição de livros, autógrafos, quadros, recortes de jornais e um sensacional encontro da velha guarda do teatro negro carioca.” Consideramos esse trecho curioso, pois tentamos imaginar quem estaria dando os autógrafos. O elenco da peça ou Nascimento? Se este estava presente pode ter havido um encontro real entre Ubirajara Fidalgo e Abdias Nascimento. Momento histórico muito improvável já que não há nenhum registro ou fotografia que mencione o acontecimento. Outra questão interessante é o encontro dessa “velha guarda”. Outra imagem que gostaríamos de ver registrada para sabermos exatamente de quem se trataria, já que só nos ocorre pensar em Solano Trindade, junto aos integrantes de seu grupo, o *Teatro Popular Brasileiro*, Haroldo de Oliveira e os companheiros de Abdias Nascimento, ex-integrantes do TEN, e ainda Haroldo Costa e os integrantes de sua companhia *Brasiliiana*.

Sobre essa mesma peça há um cartaz com o subtítulo: “Desabrocha uma nova visão negra entre nós” e um longo texto intitulado “A necessidade de uma dramaturgia do negro”, de Ubirajara Fidalgo. O texto é uma reflexão sobre as formas de existência do negro na cultura brasileira desde sua chegada a este território e, de certo modo, narra as situações constrangedoras por que passou, além de todo o processo de branqueamento a que foi sujeitado para, ilusoriamente, se “safar” de sua negrura. Fala sobre sua participação (e não participação) no teatro e no cinema ao longo dos anos, o que inclui falar dos estereótipos. O autor também fala de si, dos diversos projetos literários que possuía à época, incluindo o lançamento de um livro intitulado “Estão começando a falar do negro no teatro brasileiro.” Fidalgo diz: “Temos necessidade de uma dramaturgia que contraponha esses valores corrosivos do sistema e venha fazer brilhar um novo espaço.” Ou seja, o texto é um desabafo

sobre a condição histórica de invisibilidade, exposição e ridicularização do negro por grande parte da literatura brasileira, e chega em um momento em que novos caminhos são abertos e o debate começa a tomar maior adesão e força. O movimento negro por trás da dramaturgia negra não pede muita coisa, quer que o negro seja visto como “‘gente’, cidadão, pessoa comum com problemas comuns.”

Há uma filipeta que convida para a peça e nela o subtítulo: “Um esboço tão real quanto engraçado do espírito místico e mestiço do homem brasileiro.” Curioso o uso do adjetivo místico, de forma que não compreendemos, na verdade, o que ele tem a ver com a peça. O grupo comemorou sua centésima apresentação em 1983, fato que resultou em um álbum, um caderno grande pautado, com várias fotos coloridas dos espetáculos. E, no ano seguinte, o autor consegue os direitos autorais da peça pela SBAT.

Deste mesmo ano consta uma nova crítica de Macksen Luiz, presente no *Caderno B*, intitulada: “Desrespeito em nova sala, sobre o espetáculo *Fala pra eles, Elisabete*”. O texto se pauta no fato de o crítico ter notado que a peça seria uma “remontagem” do monólogo *Desfuga*, que já não aprovara. Na maior parte do texto, ele fala sobre as condições do prédio que, embora seja um projeto novo e de qualidade, não possui um auditório que comporte a encenação de peças profissionais. Quase ao fim do texto, concorda que diante da escassez de teatros, o espaço não é de todo mal. Então critica a peça. Diz que o expectador desavisado tem a desagradável surpresa de assistir o mesmo espetáculo de *Desfuga* e ao fim questiona em tom de indignação: “Por que não dizer a verdade?” Na verdade, o crítico não comenta nada a respeito da remontagem em si, a não ser o fato de ter se sentido “enganado”. O que revela que seu foco, à época, não era somente a crítica teatral. Dizemos isso porque ainda hoje ele ainda atua na área, realizando críticas teatrais, como pode ser conferido em seu *blog*⁶⁸.

Tuti (3 atos e 47 páginas.)

Sinopse:

Tuti é o apelido da protagonista, uma prostituta negra, carioca, esperta, com idade aproximada de 34 anos. Demóstenes é professor de literatura, também negro, paulista, 29 anos; e Gardênia, noiva de Demóstenes, é branca, economista, paranaense e tem por volta de 33 anos.

⁶⁸ Cf.: Blog de Macksen Luiz, disponível em: <<http://macksenluiz.blogspot.com.br/>>.

Na peça, a protagonista se envolve com Demóstenes quando se conhecem em uma adega e ele a leva a sua casa para um “programa”. Como o professor não tem dinheiro, Tuti sugere que ele lhe pague com aulas de literatura, uma vez que é curiosa, no entanto, semianalfabeta. Ele acha a ideia absurda e se recusa. Ela se torna insistente e, com o passar do tempo, a conversa vira discussão. Perspicaz, Tuti descobre que o professor é um homem covarde que esconde sua origem e tem vergonha da cor. Tentando fazê-lo se conscientizar de tal situação, eles brigam chegando à agressão física. Mas depois do ápice da tensão eles se acolhem, transam e, pela manhã, chega sua noiva, Gardênia. Tuti vai embora e a moça percebe que aquele é o momento ideal para uma conversa franca. Ela tem revelações a fazer e espera que o noivo também faça as suas. Ao perceber que Demóstenes tem mentido sobre sua vida e que ainda não se encontra consciente de sua situação de alheamento, tamanho o envolvimento com seu processo de branqueamento, Gardênia rompe o noivado. Meses depois, ele procura Tuti e a pede em casamento. Ela se recusa, dizendo que ele merece alguém com seu nível intelectual e que possa gerar os filhos que ele tanto sonha, já que após um aborto, tornara-se estéril.

O tema urgente da peça é a negação de Demóstenes sobre sua cor e a coragem assumida por Tuti, a partir dos tantos sofrimentos e preconceitos vividos por ser mulher, órfã, negra, pobre e mãe solteira. Ou seja, são muitos os temas que atravessam os personagens: entre eles: machismo, família, prostituição, sexualidade e a condição social do professor brasileiro. O encontro entre os dois é tão forte que causa uma cisão entre o novo e o antigo Demóstenes, mas não forte o suficiente para desfazer o passado doloroso de Tuti, fazê-la repensar sobre algumas questões e enfrentar uma reviravolta. O corpo mental e o corpo físico da protagonista se impõem, explicitamente. Ela, que é prostituta e não se envergonha da profissão, tenta seduzi-lo com seu corpo e suas ideias. Ela os utiliza habilmente em seu dia a dia como ferramentas de trabalho que se tornam elementos transformadores para a vida do jovem professor. Tuti assume suas realidades e identidades, é uma mulher empoderada, no entanto, não se permite, ou não consegue, libertar-se da dureza de sua vida e de seu passado.

Um dos cartazes encontrado no acervo é bastante singular. Há um corpo feminino dividido ao meio, uma parte preta e outra branca e o rosto de um homem negro ao meio. É o triângulo amoroso. O cartaz se refere a uma apresentação no Teatro Calouste Gulbenkian em que Ubirajara Fidalgo somente aparece como autor da peça em 1985, um ano antes de sua morte. Na base do cartaz, vemos a inscrição dos patrocinadores, fato outrora inexistente. Os que aparecem neste são: a prefeitura do Rio de Janeiro, Rioarte, Banco Banerj e outros não legíveis. A peça tem o subtítulo: *Tuti: uma mulher guerreira*. E no canto esquerdo:

Promoção: Teatro Negro Fidalgo Produções Artísticas. Constam como atores da peça: Walkiria Souza, Thiago Justino e Denise Izecsohn. A direção é de Procópio Mariano e a produção de Adélia Sampaio.

Figura 11 – Cartaz de *Tuti* em 1985.



Fonte: Acervo Ubirajara Fidalgo, Rio de Janeiro, 2015.

Entre os cartazes menores há alguns da Prefeitura do Rio pela Secretaria Municipal de Cultural e um da Associação Cultural e Teatral Ubirajara Fidalgo, ambos posteriores à morte de Fidalgo e dirigidos por Cyrano Rosalém. O primeiro representado em 16 e 17 de agosto, na Lona Cultural João Bosco, na Vista Alegre, e o segundo caracterizado por uma leitura aberta em 24 de fevereiro de 1999, no SESC de Copacabana, no Rio de Janeiro. O primeiro tem como subtítulo *Uma comédia muito séria*.

Há um texto de Rosalém⁶⁹ em que ele explicita o objetivo de sua encenação. O diretor começa defendendo dois mitos (daquela época) sobre o teatro brasileiro que, segundo ele, atrasava sua evolução: primeiro que “não tem [sic] sido produzido novos e bons textos para se encenar” e o segundo que “brasileiro gosta do riso fácil em tempo de crise”. Então ele cita a produtora Alzira Fidalgo que, trabalhando com os textos do marido, sempre teve público, embora estivesse um pouco receoso sobre a temática de suas peças. Ele defende fortemente que o espectador precisa é de bons espetáculos, independente se vai rir ou chorar, por isso considera um honra ter podido trabalhar e adaptar a peça *Tuti* devido às várias temáticas que ela suscita. Ele diz:

Creio firmemente que, ao falarmos de racismo, feminismo, prostituição, desrespeito ao trabalho do professor e degradação dos valores sociais, estamos tocando em assuntos absolutamente atuais e pertinentes. [...] Nesta montagem nós temos o que dizer e faremos isso da forma mais digna possível.⁷⁰

Rosalém também diz que a razão do atraso do teatro brasileiro está em buscar somente o que vem de fora ou peças que já passaram por um “teste” de público. Ao primeiro contato com o texto de Fidalgo, ele percebeu sua qualidade e, com uma nova visão, realizou uma adaptação de sucesso. Ele que – como Fidalgo – apostava no texto, também acredita em uma série de outros elementos importantes para uma encenação de qualidade como: criatividade, beleza e delicadeza.

Um Recorte de Jornal do *Tribuna BIS*, possui uma crítica de meia página de Mônica Loureiro, de 24 de março de 1999, intitulada *O racismo se abre em um triângulo*. Quase como uma legenda da foto lê-se: “Espetáculo mostra os equívocos das relações sociais, enfatizando temas como o machismo.” E, utilizando citação da atriz da peça, Jalusa Barcellos, Loureiro diz: “A grande importância do espetáculo é trazer para o palco a discussão de

⁶⁹ Cf.: Anexo 4, Texto 5.

⁷⁰ Cf.: Anexo 4, Texto 5.

ideias.” Ao fim, uma fala de Rosalém: “a primeira vez que tive contato com o texto, escrito em 1975, percebi que precisaria de uma atualização da linguagem – tinha um tratamento panfletário e o racismo como ponto principal. Dei um maior equilíbrio explorando temas como machismo, feminismo e exploração social.”⁷¹

De acordo com o texto de Loureiro, o diretor se dedicou bastante à adaptação no intuito de causar um impacto de estreia, embora a peça já tivesse sido encenada em 1985. Com as mudanças, o texto apresenta ganhos em riqueza temática, de modo que cada frase dita reverberasse uma série de outras abordagens. Essa mudança parece enriquecer e atualizar o texto de Fidalgo, mas a pequena “entrevista” contida no texto decepciona, ao notarmos que todo o foco vai para Jalusa Barcellos e seus planos de atriz num momento de intensas atividades profissionais, independentes do teatro. E isso não deveria ser nenhum problema, caso o título do texto não se referisse à peça ao dizer *O racismo se abre em um triângulo*, o que entendemos como um pequeno deslize da jornalista.

Uma seção de jornal, chamada *Janela da Cultura*, de José Louzeiro⁷², apresenta uma nota com foto da representação do ano 2000. O texto é intitulado *Tuti é o negro firme no palco*. Assim começa o texto: “Uma das melhores peças que está sendo apresentada na cidade é *Tuti*, que tem como autor Ubirajara Fidalgo.” E continua: [...] “Poucas vezes o problema do negro foi tão bem equacionado como neste texto ágil, irônico, e porque não dizer doloroso de Ubirajara Fidalgo”. Adiante, ele também ressalta a qualidade dos atores. Diante de um comentário dessa natureza fica explícito que a peça teve uma considerável relevância, uma vez que Louzeiro, além de presidente de um sindicato de escritores, possui uma página cultural sob sua responsabilidade. O *Sessão Extra* anunciou a representação da peça em 25 de março de 1999 e também em 24 de junho de 2000, no Teatro de Arena Elza Osborne.

Valéia Rodrigues, colunista do *Jornal da Imprensa*, já citada anteriormente, fala sobre a fundação e trajetória do TEN e lembra que o monólogo *Desfuga* “obrigava” o autor a ficar uma hora e meia em cena. Ela conta que, apesar da aparente boa recepção, o autor não estava satisfeito e desdobrou a peça em 52 personagens, nascendo assim, *Fala pra eles, Elisabete*. “Fidalgo conseguiu provar o contrário do que argumentavam todos aqueles que se recusavam a financiar o teatro negro. Também a plateia branca se interessava por seus espetáculos.” Rodrigues, conhecida da história artística de Fidalgo, diz que depois que foi para o Rio de Janeiro e conheceu Alzira Fidalgo, que viria a ser esposa de Ubirajara, seu processo de conscientização se ampliou ainda mais. Ela conta sobre a primeira exibição de *Os Gazeteiros*

⁷¹ Citado por Mônica Loureiro em seu texto disponível nos Anexo 4, Texto 5.

⁷² Na época presidente do Sindicato dos Escritores do Rio de Janeiro.

em 1973⁷³ e diz que, na verdade, a estreia do autor foi com a peça *Buscando o Infinito*. Naquela ocasião ele buscou parceria entre negros já famosos que pareciam entusiasmados com a iniciativa, mas logo desanimou pela dificuldade em conseguir recursos. Daí teria escrito *Desfuga*, baseada na história de um conhecido seu, ou seja, “sem intenção autobiográfica, mas que não deixa de expor os seus verdadeiros sentimentos”. Bem informada, ela nos revela que, buscando alternativas para se manter, criou o curso de modelagem e no curso de teatro formou, em três anos, 300 alunos. Para justificar a escrita de *Tuti*, Fidalgo conta que, tendo vindo de uma família negra e formado uma, repleta de mulheres “fortes”, acreditou que era importante abordar a temática sob o ponto de vista feminino, em especial sobre a “participação da mulher na sociedade”. Fidalgo diz ainda que *Tuti* mostra “o homem que perde seus valores brancos e machistas e passa a respeitar a mulher de sua cor, além disso, mostra uma identificação entre a branca e a negra, independente da raça de cada uma.”⁷⁴ Por meio dessa matéria é que soubemos que o autor pretendia lançar no ano seguinte a peça *Bamba's son* e o livro já mencionado. A peça teria nascido de uma pesquisa de Fidalgo na comunidade do Morro da Mangueira.

2.4 – TEN, TEPRON e temáticas

Buscando as temáticas mais presentes e recorrentes nos grupos de forma isolada e comparativa, observamos que a religiosidade negra de matriz africana na antologia do TEN encontra-se em: *Filhos de Santo*, *O castigo de Oxalá*, *Sortilégio*, *Aruanda*, *Auto da Noiva* e *Além do Rio*. Sobre problemas e conflitos de identidade e não aceitação de sua cor: *O filho pródigo*, *Sortilégio*, *Castigo de Oxalá*, *Auto da noiva*, *Além do Rio*, *Anjo negro* e *O emparedado*. Sobre conflitos na união entre brancos e negros: *Sortilégio*, *Anjo Negro*, *Castigo de Oxalá*, *Além do Rio*, *Auto da Noiva* e *O emparedado*.

Somente o elemento trágico está presente em todas as peças. Qual a ideia corrente de trágico no contexto de existência do TEN e no contexto de seu ideal, especificamente? Como nem todas as peças foram feitas especialmente para o TEN, haveria uma coincidência na seleção realizada? O que Abdias Nascimento, homem de teatro, pretendia com tal escolha? Foi proposital e consciente? Nunca teremos sua resposta. Mas algumas questões podem ser levantadas.

⁷³ Novamente uma incompatibilidade de datas, já que também há registro da estréia ter ocorrido em 1972.

⁷⁴ Citado no texto de Valéia Rodrigues presente nos anexos do trabalho.

A primeira das razões para a escolha desse teatro trágico e sério é justamente sua seriedade. Nascimento tinha em mente a criação de um grupo ou de um tipo de teatro que afastasse o afrodescendente definitivamente dos papéis estereotipados, principalmente dos papéis de bobo cômico, muitas vezes incorporado por grandes atores como Grande Otelo (MENDES, 1993, p. 153). Portanto, a presença recorrente do trágico, de imagens plásticas, de uma linguagem em forma de verso e a utilização do padrão da norma culta, faziam com que o TEN adquirisse um perfil de teatro clássico, branco, e isso era importante para que sua companhia fosse valorizada por essa elite. Para Nascimento, mais importante que provar que o afrodescendente podia fazer teatro, era provar que podia fazer o “melhor” teatro.

Disso decorre que os temas mais recorrentes acionem mais facilmente o elemento trágico, como as conflituosas relações interraciais, a partir da encruzilhada na qual se encontram os personagens. Em geral o que ocorre? O negro não pode amar a branca por causar um escândalo social, mas também pode ocorrer de o negro querer se unir a uma branca somente porque se recusa a se relacionar com pessoas de sua cor. Problema que se agrava quando o sujeito é inconsciente dessa diferença. Esse embate, comum em grande parte das peças que compõem o repertório de ambos os grupos, acaba gerando, nas peças do TEN, um fim trágico. Na lógica que perpassa essas relações, nota-se uma rede de possibilidades de relacionamentos, no entanto, a presença de muitos interditos.

Na sociedade como um todo, também é comum o discurso da culpabilização da vítima em casos de preconceito. E essa temática encontra-se em muitas das peças que analisamos. De alguma forma, os textos sugerem que o próprio negro é o primeiro a se martirizar e se excluir, na medida em que acredita que essa é a melhor escolha, já que não tem meios para solucionar sua exclusão pelo outro, caso dos protagonistas de *Filho Pródigo*, *Sortilégio*, *Anjo Negro*, *O emparedado* e de *Castigo de Oxalá* – do TEN – e *Tuti, Fala pra eles*, *Elisabete* e *Bamba's son* – do TEPRON –, personagens que vivem uma fuga constante do enfrentamento de sua cor. A pele negra não é somente uma cor para eles, ela carrega o peso da escravidão, da inferiorização, do descaso e do desprezo. O problema que se instaura a partir dessa fuga, é que suas escolhas os tornam cada vez mais distantes de suas identidades e memórias ancestrais e, logicamente, reforçam o preconceito. Preconceito que gera preconceito, divisão, violência, tragédia.

Ainda em relação às temáticas dos repertórios, observamos que no TEN a religiosidade está presente em maior ou menor intensidade em sete das nove peças. Questões como preconceito e branqueamento aparecem em seis delas, muitas vezes como uma obrigação que deve ser transmitida de geração em geração, o que provoca uma série de

conflitos ligados às identidades dos sujeitos. E, diante da soberania do trágico, não há finais felizes, ou pelo menos não no viés tradicional. Os dramas apontam aos personagens que seus atos têm consequências que acometem, inclusive, inocentes. E a liberdade conquistada ou a resolução de certo conflito só ocorre após a purgação dos pecados.

Os tipos de morte mais presentes nas encenações do TEN são: os homicídios, nem todos passionais, incluindo um fraticídio e os infanticídios em *Medea* e *Anjo Negro*. Nesta última ainda temos estupros seguidos de morte, e, em *Aruanda*, agressão física e mutilação por vingança. Isoladamente temos o “suicídio” em *O Emparedado*, que acomete o protagonista no momento em que, já sem força para viver, deixa-se “morrer”.

A “coincidência” desse elemento trágico em todas as peças pode nos levar a muitas possibilidades como já dissemos, mas como poderiam ser de várias ordens e algumas bastante complexas, não vamos nos ater minuciosamente a elas, ficando aqui uma sugestão de análise futura da antologia sob esse aspecto. De qualquer modo, já fizemos algumas colocações a respeito e também acreditamos que outra razão para sua presença esteja no fato de a vida cotidiana de grande parte da população afrodescendente estar constantemente ameaçada. Seja pela discriminação causada pela cor, seja pela situação econômica desfavorável, seja porque muitos vivem em condições marginalizadas que os impele a utilizarem frequentemente da violência como forma de defesa. Essa justificativa está relacionada a um dos temas abordados em um livro recente chamado *Entre o mundo e eu*, de Ta-Nehisi Coates⁷⁵. Há um trecho da obra em que o autor afirma “o quanto os corpos negros são vulneráveis”, sobretudo dos adolescentes, e revela que, “por meio de sua experiência, os movimentos corporais do negro deveriam ser sempre cautelosos e calculados, ou poderiam ser interpretados como ameaça aos demais”. A partir dessa reflexão, que parte de uma situação real, podemos crer que para o negro seja uma constante a existência de ameaça e violência em alguns contextos.

Desde seu lançamento, o livro tem feito bastante sucesso e causado muitas polêmicas. O site da Folha de S. Paulo abre um importante espaço para sua análise e nos chama atenção outra citação: “E, assim como meninos brancos nunca saberão o que é ter um corpo negro, seu

⁷⁵ Jornalista norte-americano de Baltimore que, quando o filho fez quinze anos, escreveu a ele uma carta cujo conteúdo se tornou o livro em forma de ensaio. Resumindo, ele queria preparar o filho para o que teria que enfrentar sendo um negro nos Estados Unidos. A obra foi finalista do *National Book Award* em 2015 e em certo trecho diz: “Ser negro na Baltimore da minha juventude era estar nu ante os elementos do mundo, ante todas as armas de fogo, os punhos, as facas, o crack, o estupro e a doença. A nudez não é um erro, nem patologia. A nudez é o resultado correto e intencional da política, o desfecho previsível para pessoas que foram forçadas, durante séculos, a viver com medo. A lei não nos protegia. E agora, na sua época, a lei se tornou um pretexto para detenções e revistas, isto é, para levar adiante a agressão ao seu corpo.” Tradução de Paulo Geiger. Cf.: Matéria em Folha de São Paulo, 8 nov. 2015). Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/11/1703013-leia-trecho-do-livro-entre-o-mundo-e-eu-finalista-do-national-book-award.shtml>>.

filho precisa saber que jamais entenderá o que significa ter um corpo de mulher. [...] Sou negro, fui saqueado e perdi o meu corpo. Mas talvez também possa saquear, pegar o corpo de outro humano para me afirmar. O ódio confere uma identidade” (CASTRO, 2016). Neste livro, o autor demonstra como muitos desses corpos “violados” se sentem após a violência. Corpos que se tornam marcados por uma nova identidade que, muitas vezes, gera ódio e busca vingança. A realidade a que se refere o autor é a de Baltimore, nos Estados Unidos, mas no Brasil a situação parece não ser muito diferente.

Comparando TEN e TEPRON, a temática trágica certamente os distingue e a impressão mais forte que fica é a de que a escolha de Nascimento por esse elemento se justifique pela aproximação com a tragédia clássica, por se constituir uma das formas mais valorizadas pela cultura dominante branca, como já foi dito. Mas em ambos predominam dramas em que o negro aparece vitimado e, quase sempre, há personagens que tentam conscientizar a “vítima”. A diferença está na natureza do problema que os aflige e a forma com que lidam com a situação.

No TEN, há peças em que os personagens são acometidos por violência física por outros negros: caso de *O Filho Pródigo, Castigo de Oxalá, Além do Rio* e *Aruanda*, eventos que ocorrem por razões distintas, como inveja, castigo, vingança ou mesmo delírio e insanidade. Há os casos em que são perseguidos (ou mortos) pela polícia, como em *Sortilégio e Filhos de Santo*. O primeiro com uma morte simbólica, já que é morto como cumprimento de obrigação em um terreiro de candomblé e o segundo, em uma perseguição policial “injusta”. E também há mortes de brancos pelos negros, como é o caso de *Auto da Noiva, Além do Rio* e *Anjo Negro*: No primeiro há um assassinato passional (simbólico), no segundo, uma coleção de homicídios que compõem a complexa tragédia de Medea, e em Anjo Negro há um contexto também simbólico em que se misturam diferentes níveis de consciência e “loucura” do casal protagonista. Nas peças do TEPRON, os conflitos são “solucionados” ou discutidos verbalmente. Há numerosas cenas em que os personagens desabafam narrando seus infortúnios procurando uma saída para seu problema e, em geral, forma-se um “fórum” dentro da peça, a fim de que vários posicionamentos sejam postos à reflexão.

Como já vimos, tanto os conflitos quanto às ações trágicas passam pelo corpo. Especialmente no TEN, em que há corpos sacrificados em todas as peças. Homens, mulheres, crianças. Culpados e inocentes. Alguns chegam à morte, outros são submetidos a uma condição de vida sub-humana ou a uma vida fragmentada, porque não conseguem viver plenamente. Precisam se conscientizar de que são formados por múltiplas identidades sem a necessidade de se conformar a um padrão.

Filhos de Santo e *Aruanda* são as únicas peças do TEN que não apresentam a imposição do branqueamento e, por isso, exibem menos conflitos de identidade. Nelas, surge o tema do desejo e da traição. Sentimentos e situações que não advêm de preconceito ou da cultura branca. São corpos desejantes de outros corpos, marcados por vezes pela falta de afeto, incompreensão e pelo machismo. Circunstâncias a que todos estão sujeitos e que, muitas vezes, conduzem à violência física. Em ambas o amor não triunfa. Em *Filhos de Santo*, por exemplo, a protagonista deixa seu par romântico “ideal” para ficar com um homem branco, mais velho e casado, com o consentimento da mãe e da própria esposa traída. Desfecho no mínimo inusitado que não parece ter sido a melhor escolha da jovem ou simples reflexo da vida real em que, tantas vezes, não tomamos as “melhores” decisões. Fôssemos abordar a presença do corpo de forma genérica nas referidas peças do TEN, diríamos que há forte presença de um corpo coletivo, religioso, oprimido e conservador. Um corpo negro que se sente “obrigado” a responder aos anseios de seus familiares e a tradições. O conflito de identidade muitas vezes nasce de uma não aceitação social e, por consequência, de uma não aceitação pessoal. Ressalta-se a presença de corpos que se mascaram, na forma do discurso, na fuga e na recusa de sua cultura de origem.

No TEPRON, somente *Boneca da Lapa* apresenta a morte trágica da protagonista, que ocorre quando é baleada por engano pelos policiais que buscam os sequestradores instalados em sua casa, sem seu consentimento. Mas a personagem não é somente vítima de uma bala equivocada. Ela é uma sobrevivente da sociedade, violentada das mais diferentes formas. Por todo o tempo em que dura o sequestro, seu diálogo com a psicóloga (sequestrada) e mesmo com os bandidos, revela seus dramas e frustrações. Em *A venda do pecado* também ocorre a morte do protagonista, assombrado pelas almas de suas ex-mulheres, por ele assassinadas. Nesse caso, uma comédia de terror, em que o desfecho é mais do que justo.

A violência ou o tipo de vitimização que se apresenta nas peças de Fidalgo em geral são: a situação de exclusão e marginalização social do sujeito negro (da escravidão aos dias atuais), fortemente presente nos dois monólogos, *Buscando o infinito* e *Desfuga*. Em *Bamba's son*, *Tuti e Fala pra eles*, *Elisabete*, sobressai o conflito de identidade dos protagonistas que foram sujeitados ao processo de branqueamento. Com exceção dessas citadas, as temáticas que se apresentam nas demais peças se diferenciam, inexistindo essa situação de vitimização. Temos a importância de se ouvir a consciência (e de se regenerar de seus atos falhos) em *A voz da consciência*, o desejo de se livrar de seus pecados em *A venda do pecado*, a importância do amor e do zelo à família em *Uma esposa para dois irmãos*, além da peça infantil já citada, *Os gazeteiros*. Mesmo assim, predomina a questão da negritude por meio

dos conflitos de identidade. O apelo ao místico e ao religioso também se apresenta, mas de forma bem mais sutil do que nos textos do TEN.

A linguagem das peças do TEPRON merece um comentário à parte. Os textos a que tivemos acesso, os quais acreditamos que sejam os únicos originais, às vezes parecem rascunhos devido à presença de rasuras e “erros” diversos⁷⁶. Há trechos bastante comprometidos pelo uso não normatizado da ortografia e da gramática, carecendo inclusive de alguns ajustes de coesão. Em trechos mais confusos, paira a dúvida sobre o entendimento do autor sobre aquilo de que fala, no entanto, há partes bem escritas, com diálogos em segunda pessoa do singular e com temáticas densas e sérias, que suscitam o debate e a reflexão. Dessa forma, não podemos nem nos certificar se as montagens obedeciam fielmente aos textos. Fora isso, também há, em suas peças, um tipo específico de linguagem que identifica alguns personagens, pela forma de um “dizer” que liga o sujeito a determinado contexto, no uso constante de gírias, expressões e palavras de baixo calão.

Das peças escritas por Fidalgo, quase todas que chegaram ao palco são engajadas com a questão negra, assim como as da antologia do TEN. A união conjugal conflituosa entre brancos e negros aparece em seis das nove peças do TEN e no TEPRON a proporção também é semelhante. Assuntos que tratam de outras realidades humanas, como a homossexualidade, a afirmação e a independência da mulher, somente aparecem nas peças de Fidalgo, talvez porque, somente em seu contexto histórico (e familiar), a independência da mulher e os movimentos feministas estivessem mais em evidência. Mas esse autor também produziu um estilo de ficção “fantasiosa” presente em *A Venda do pecado* (que ele próprio denominou como gênero de terror, com um enredo bastante imaginativo e uma lição de moral na conclusão e outra de gênero semelhante por ser exemplar, como o “teatro de tese”⁷⁷) e em *A voz da consciência*, que fala da importância da educação formal. Embora seja uma produção pequena, aparentemente Fidalgo possuía especial interesse em escrever monólogos, textos reflexivos, e introspectivos, baseados em sua vivência pessoal, justificando seu lado “sonhador”, descrito em algumas das entrevistas.

As peças que compõem a antologia do TEN são, praticamente, todas dramas sérios e/ou psicológicos que, como já vimos, acabam em tragédias. O TEPRON, diferentemente, teve um repertório pautado na diversidade de estilos, como é o caso da peça infantil *Os Gazeteiros*, de alguns dramas, comédias e monólogos. Diferença evidente, pois o “recado” ao

⁷⁶ Reforçamos que não foram publicados.

⁷⁷ Teatro como forma sistemática de teatro didático. As peças desenvolvem uma tese filosófica, política ou moral, buscando convencer o público de sua legitimidade convidando-o a analisar mais a reflexão que suas emoções. (GUINSBURG, 2009, p. 385)

público é diferente. Nascimento talvez quisesse demonstrar que seu teatro negro, embora jovem, experimental e realizado por amadores, fazia “teatro sério”, buscando, de alguma forma, se “enquadrar” na corrente dominante, como já dissemos, recorrendo sempre que possível a referências do cânone universal, caso de *O Filho pródigo* e *Além do Rio*, por exemplo.

O TEPRON, ao contrário, criou uma dramaturgia exclusiva, tendo inserido (como referência universal) somente o poema de Victor Hugo *De quem a culpa* no monólogo *A voz da consciência*. Certamente, a utilização de diferentes estilos e temáticas por parte do TEPRON tem uma explicação. Acreditamos que Fidalgo visava a uma variedade de público (de crianças a adultos, negros e brancos) e por isso buscava se inteirar de vários estilos a fim de ampliar seus conhecimentos e, se o fundamento principal de seu teatro era um viés engajado, talvez tivesse receio de cair na armadilha da “comodidade” ou da repetição. A ele não interessavam os textos clássicos. Sua produção devia apontar para uma sociedade brasileira mestiça e democrática em formação, abordando problemas e questões do povo brasileiro, mas, sobretudo, da comunidade negra.

Podemos concluir que, em ambas as dramaturgias, a questão relacionada ao corpo que se apresenta mais forte é o preconceito de cor. E também, como já dissemos, um corpo religioso, que se benze, que se sujeita, que age conforme um padrão social ou como uma necessidade de sobrevivência, caso da prostituição e do branqueamento “forçado”, traduzido na obrigação de gerar filhos mais claros, originando sujeitos aprisionados dentro de seus corpos sociais. Desse modo, no próximo capítulo analisaremos duas peças de cada grupo, escolhidas por apresentarem mais elementos passíveis de serem observados pelo viés do corpo, de forma a identificar as várias manifestações das identidades.

CAPÍTULO 3

Corpo e Identidades

3.1 – Primeiramente, de que corpo falamos?

Um “corpo” pode ser visível ou invisível, animado ou inanimado, cadeira ou gente, luz, ideia, texto ou voz. Um corpo é sempre uma multidão de relações e, como tal, está permanentemente deflagrando relações. Corpo em relação com corpo forma corpo. O entre-lugar da presença é no nosso corpo o que não está em nós. (FABIÃO, 2010, p. 323)

Abrimos o capítulo com a fala da professora, crítica e *performer*, Eleonora Fabião, para demonstrarmos a variedade de abordagens que iremos utilizar em relação à palavra “corpo”. Não buscaremos um conceito específico de corpo ou de corporeidade, nós nos apropriaremos da amplitude de seu campo semântico, apontando e utilizando vários suportes de análise. A questão das identidades pode ser vista como diretamente relacionada à do corpo. Todos somos constituídos de identidades. E, conforme Stuart Hall (2001), as velhas identidades estão em declínio, fazendo surgir novas, que compõem o indivíduo “moderno”. Normalmente, essas identidades são expressas por meio do corpo e, conforme for possível, estaremos atentos a elas, como uma espécie de “intertexto” a complementar o texto dramatúrgico.

Diferentemente de como o indivíduo foi visto durante muito tempo, Stuart Hall pensa o sujeito descentrado de si, de seu lugar no mundo social e cultural (HALL, 2001, p. 9). Seus estudos geraram uma inquietação na forma de entender o conceito de identidade, pois ele nos mostra que cada indivíduo possui várias identidades. E em vez de serem estáveis e definitivas, elas se apresentam em constante mutação, mostrando-se intercambiáveis conforme o meio e as influências que sofrem. As identidades podem se sobrepor ao longo do tempo e, por vezes, algumas surgem para dar lugar a outras, temporariamente ou não.

E o que o corpo tem a ver com a identidade? Grosso modo, somos constituídos de um consciente e um inconsciente, e este último, embora venha há tempos sendo estudado, continua intrigante para as ciências da mente, como a psicanálise. “O inconsciente é o discurso do corpo, desse corpo marcado, atravessado por afetos, por marcas que lhe chegam daquilo que ele experimenta de um dizer que o atravessa” (IANNINI, 2016, p. 40). Então um corpo nunca é só um corpo. Ele contém uma forma externa visível e outras tantas invisíveis. E todas juntas formam uma rede de signos tão complexos quanto instáveis. Há uma expressão criada por Lacan chamada “corpo-falante” (IANNINI, 2016) que seria algo proveniente do inconsciente, externo, mas sutilmente perceptível. O que importa para nós é saber que esse

algo que “fala” também nos constitui e estaria no campo da linguagem. Segundo os estudiosos do “corpo falante” de Lacan, o corpo vem cada vez mais se tornando uma grande estrela na vida das pessoas. Seja no campo da estética, da sexualidade, no tratamento da longevidade e (re)produtividade... e uma revelação importante acerca desse corpo aponta para essa “fala” “que mais que substância corporal, há outro tipo de substância, que, de tão densa, adere e se fixa a ele como se sempre lhe tivesse pertencido” (IANNINI, 2016, p. 37). O inconsciente seria estruturado feito a linguagem e também conteria palavras. Mas não seria uma linguagem como a concebemos, seria uma linguagem transformada por haver nela uma “verdade do sujeito que se manifesta: Eu, a verdade, falo”. Essa descoberta, atribuída a Freud, ele chama de lapso, a coisa que escapa, uma espécie de linguagem distorcida, campo em que se encaixa o “ato falho” (IANNINI, 2016, p. 39).

Para exemplificar como nosso corpo possui uma linguagem própria e que temos a falsa ilusão de possuí-lo, Eric Laurent, em entrevista à Revista Cult, diz:

O corpo individual do liberalismo diz: o corpo me pertence. Mas ele desconhece o fato de ser, desde o início, articulado e marcado por uma dimensão de laço social. Mais precisamente, a dimensão de laço social é uma dimensão coletiva. Ela está ali de início, antes do indivíduo. [...] Isso enfatiza que o corpo, como lugar dos afetos, é político, pois ele é atravessado pela angústia, pelo ódio, pela ignorância, pelo entusiasmo, que são paixões coletivas. Essa política dos corpos falantes implica ter em conta esse laço indissociável que faz com que o corpo seja apreendido no laço social. (CULT, 2016, p. 41)

A partir desses caminhos que sugerem o quanto ainda precisa ser percorrido, ratificamos que cada sujeito possui identidades múltiplas que se inter-relacionam e dialogam entre si, podendo até serem contrastantes, mas nem sempre se explicam e se definem. Daí a importância de se observar a presença dos “corpos” na literatura dramática, de modo a associar e relacionar a parte textual com seus contextos e intertextos. Pois, ainda que ficção, o criador da obra e dos personagens tem algo em mente a transmitir e acreditamos que não tenha total controle e consciência de todas as nuances sociais, culturais e identitárias que exprime por meio delas. E todas são importantes: as claramente ditas e as subtendidas.

3.1.1 – Corpo de quem?

Os corpos observados e analisados nas peças, em geral, pertencem aos personagens principais, assim como a alguns outros que, mesmo figurantes, garantem movimento e a

presença do corpo de fato, expressando-se com maior ou menor intensidade. Sendo assim, todas as formas de expressão do corpo importam, independentemente de nos referirmos a uma identidade individual ou coletiva.

3.1.2 – Por que o corpo?

Porque não sendo a literatura usualmente “lida” por esse viés, pode suscitar novas leituras e ou interpretações críticas a se somarem às já existentes. Também porque o corpo e alguns elementos que o compõem, como sua sexualidade, por vezes são meios transgressores fundamentais capazes de nos levar a uma linha de pensamento que busca fugir de certas convenções e tradições sociais. Ver, observar e analisar o corpo é construir pensamentos pela via de outra racionalidade, nem sempre eleita ou apreciada.

Além disso, segundo Muniz Sodré, o corpo conteria (seria) uma espécie de “micropensamento”, “não cerebral”, responsável pela assimilação do que ocorre ao seu redor, uma “forma especial de conhecimento”. Esse pensamento não estaria dentro do corpo, mas seria ele próprio uma matéria pensante. Capacidade corporal real, porém, muito sutil, já que tanto o estímulo quanto a resposta podem ser muito discretos. Segundo os iorubás, o corpo é parte ativa do todo pensante do ser, seja observado pelos movimentos cotidianos, como gestos, posturas e direcionamento do olhar, seja por meio do rito, momento em que se constitui “sujeito e objeto” (SODRÉ, 1997, p. 31).

Sendo relacional, encontra-se o corpo em toda parte. E o teatro é o lugar relacional por excelência. Em cena, como já dissemos, o corpo se relaciona todo o tempo. E, ao longo das análises, veremos como essas relações mudam e se transformam continuamente, especialmente quando tratam sobre a relação com a tradição e com a memória ancestral, tema recorrente nas peças selecionadas que, não esqueçamos, compõem o que aqui entendemos como *teatro negro*.

Mas para além do corpo inerte ou do corpo em movimento, racionalizados pela cultura do consumo, há nas culturas tradicionais o “si mesmo” corporal, que consiste na sua potência afetiva de ação, na dimensão tácita, e não-sígnica, de seu funcionamento. Na *Arkhé africana*, o corpo se concebe como um microcosmo do espaço amplo (o cosmo, a região, a aldeia, a casa), igualmente feito de minerais, líquidos, vegetais e proteínas, para cuja formação e preservação acorrem elementos do presente cósmico e da ancestralidade. (SODRÉ, 2014, p. 16)

Por meio dessas citações e reflexões acreditamos em um valor intrínseco da presença do corpo no teatro, mas, sobretudo, no teatro negro, pois, conforme sua cultura ancestral, ele conteria elementos simbólicos de outra ordem, ainda mais intensos e complexos, uma vez que envolve questões culturais, religiosas e míticas de povos diversos. A expressividade e comunicação de comunidades ágrafas, de culturas predominantemente orais (na origem), explicaria um pouco dessa força emanada pelo corpo através de todas as suas possibilidades: gestuais, dançadas, ritmadas, utilizando a voz ou ainda instrumentos para amplificação de sua comunicação e interação.

3.2 – Corpo e identidades em *Auto da Noiva* de Rosário Fusco

3.2.1 – O corpo do autor em sua obra

Quem foi Rosário Fusco? Haveria algo de si projetado nessa obra em específico? Santa Rosa disse a respeito de *Auto da Noiva*: “uma féerie mágica, densa de tragédia e fascinante poesia”⁷⁸. Dessa primeira impressão da obra, já podemos inferir que o autor escreveu um texto inusitado que culminou nos adjetivos utilizados por Santa Rosa. Um drama em que a poesia e a tragédia se fundem de forma “mágica” e “fascinante”.

Luís Antônio Giron (2015), estudioso do autor, nos fornece informações valiosas referentes ao tema de nosso trabalho, especificamente sobre a relação do corpo do autor com sua obra. O texto se chama “*Pornorama Fusco*: obras inéditas de Rosário Fusco ressuscitam a musa escatológica do mascote do modernismo”. Giron não poupa elogios como o de “esquisito” para o que ele considera “um dos maiores ficcionistas do modernismo”.

“Pornorama” foi a definição que o *Correio da Manhã* atribuiu ao segundo romance do autor: *Carta à Noiva*, que pode se aplicar ao conjunto de sua obra: “Um vasto pornorama”. O livro enfatiza conflitos solucionados pelo sexo, tema recorrente em Fusco, além do realismo fantástico e da ausência de moral.

Em Cataguases, o autor foi um dos fundadores da *Revista Verde*, tendo a ela se dedicado de 1927 a 1929. E embora fosse próximo do grupo modernista, acabou por distanciar-se dele e de seu ideal, ao decretar que “na arte ninguém é de ninguém”, e que não

⁷⁸ Citação presente na orelha da Antologia em que está inserida a peça.

deveria haver nada que o limitasse, nenhuma escola ou estilo, pois se negava a seguir qualquer tipo de tendência.

Em sua vida pessoal, Fusco também parece não ter seguido muitos padrões, tendo fugido dos que pôde. De origem humilde, órfão de pai, filho de mãe mulata e lavadeira, tentou se equilibrar entre a vida “séria” e a boemia. Casou-se quatro vezes, segundo Anthony Heden Machado, autor de uma dissertação sobre o autor intitulada: *Rosário Fusco e o Estado Novo* (2008). A partir desse trabalho, sabe-se que colecionou muitos casos amorosos, mantendo uma vida de excessos com a bebida, o cigarro e a escrita. Depois de décadas longe da cidade natal, voltou a Cataguases com seus cinquenta anos e havia se tornado um homem viajado. Na ocasião veio com a quarta mulher, uma francesa, e seu sexto filho. Naquele momento, fundou na cidade o Sarau etílico-literário.

Mas Fusco ainda possuía outras singularidades. Sua aparência comportava um estilo incomum de vestimenta e palavreado que, pronunciado por uma voz muito grave num homem de quase 1,90m de altura, chamava atenção por onde passava. Sua morte dolorosa, em 1977, foi regada à morfina e uísque, quando já sofria de câncer de próstata e enfisema pulmonar. O trecho abaixo reforça a grande importância do corpo em sua obra. Sobre quando morreu, Giron diz:

[...] Já não publicava havia 16 anos. Nem queria. Seu derradeiro livro foi *a.s.a.*, redigido no fim dos anos 60. Nele, descreve um ambiente caótico, com personagens que caem de bocca nos próprios dejetos, refestelam-se na promiscuidade e no sangue decomposto e riem de si próprios. O efeito é de um carnaval no inferno, com os foliões a arder nas chamas da libido. Além de *a.s.a.*, Fusco deixou poemas eróticos (*Creme de Pérolas*), diários (*Um Jaburu na Torre Eiffel*), peças e mais um romance estranho: *vacachuvamor*, com histórias desprovidas de outra lógica que a do desejo. (GIRON, 2015)

Muito jovem, morando em Cataguases, trabalhava e estudava simultaneamente, exercendo atividades como: servente de pedreiro, pintor de tabuletas de cinema, aprendiz de latoeiro, lavador de vidros, prático de farmácia, auxiliar de correntista numa casa bancária, professor de desenho e bedel do ginásio em que estudou⁷⁹. Todas as biografias consultadas concordam com sua vocação para a boemia e que sua obra foi polêmica por uma série de razões. Em 1940, publicou três obras: *Amiel, Vida Literária, Política e Letras*, e anos depois, *O Agressor*, sua obra de maior repercussão que, segundo Antônio Cândido, foi um dos poucos e raríssimos romances surrealistas brasileiros.

⁷⁹ Cf.: Verbete do nome de Rosario Fusco na Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa211044/rosario-fusco>>.

Em 2003, seu romance *a.s.a. Associação dos Solitários Anônimos* é publicado postumamente. E, segundo Luiz Ruffato, nesta obra Fusco mergulha profundamente em sua escolha estética, voltada para a desconexão da realidade, utilizando de cenários “vertiginosamente marginais por onde desfilam seus personagens, sob a égide da lógica do absurdo”. Chamado “o Kafka brasileiro” e ainda “um dos maiores do século XX”, é reconhecido por críticos como Sábato Magaldi, embora seja considerado um desafio para o cânone literário brasileiro.

Ronaldo Werneck escreveu *Rosário Fusco, ‘o gigante voraz’: escritor mineiro admirado por Mário e Oswald de Andrade hoje é quase desconhecido* (2012), texto que se encontra no blog do *Ateliê editorial*, editora que publicou seu livro póstumo. Como outros, também Werneck toca na questão de o autor até hoje não ter o reconhecimento justo pela qualidade e características peculiares de sua obra. Ele diz: “Cataguases deve muito a Rosário Fusco, verdadeiro motor da *Revista Verde*, um vulcão que escrevia, ilustrava, diagramava, mandava (e recebia) cartas pra todo mundo – principalmente para o modernista Mário de Andrade” (WERNECK, 2012).

Nesse mesmo texto, Werneck diz que Fusco só escrevia à mão e, para isso, utilizava uma Parker 51. Até aí nada demais até que lemos a justificativa do próprio autor: “assim me sinto mais ligado ao que estou escrevendo. Além de péssimo datilógrafo, a máquina me distancia das coisas, da densidade dos corpos”. Com esse depoimento, pegamo-nos atentos a essa “densidade dos corpos”. Curioso que tenha dito e se ligado a tal questão. A consciência de sua relação com o corpo das coisas, das pessoas e dele próprio era um fato. Uma necessidade explícita pelo estilo de vida que levava e pelo conteúdo de sua escrita. Em um artigo de Eduardo Vidal, *Heterogeneidade Deleuze-Lacan* (2000), o autor aborda algumas questões sobre o inconsciente e a linguagem em Lacan e, sobre o ato de escrever, diz algo bastante provocador e bastante próximo do que parece ter sido evidente na obra de Fusco. Para Vidal, escrever é algo de fato vital para algumas pessoas e transita entre o campo do consciente e do inconsciente. Parte-se de uma necessidade que ultrapassa os limites do racional. Vidal diz:

Escrever é, para alguns, uma resposta sem necessidade da pergunta. Escrever-se por imposição do real. Não se tem outra escolha. Escrever é levar uma língua até o limite, onde se revelam seus elementos heterogêneos. Escrever se aproxima do delírio. (VIDAL, 2000, p. 486)

Fora os onze livros publicados, constam como inéditos: *Vacachuvamor* (romance), *Um Jaburu na Torre Eiffel* (livro de viagem), *Creme de Pérolas* (poemas eróticos) e *Erótica*

Menor (poesia)⁸⁰. Esses últimos evocam o corpo, mas não um corpo qualquer: tratam de um corpo erotizado e sensual, também presente em outras obras.

A *Folha de S. Paulo* também prestou homenagens ao autor em 2003 e em 2010, e nas duas matérias há uma denúncia sobre o seu não reconhecimento público. Um dos textos menciona o fato de o autor ter sido um homem muito sensual, charmoso e com grande apetite sexual (ALMEIDA, 2010).

O professor e pesquisador Daniel Faria é autor de um artigo sobre o escritor intitulado *Uma história em tempos dilacerados: a vida accidentada de Rosário Fusco* (2011). Dentre as questões referentes ao corpo que o autor aborda está a inserção ou não de Fusco no rol de escritores negros militantes. Embora o autor não negasse sua origem e cor, não se dedicou a uma literatura engajada na luta contra o preconceito de cor ou com temáticas voltadas para a cultura e comunidade negras. Pois, fosse assim, toda a sua obra, já considerada polêmica e impenetrável, teria que ser relida com outros olhos. E aqui falamos dessa questão porque acreditamos que a cor de sua pele também seja um registro do corpo que deve ser considerado. Mas, como sua biografia e obra não são nosso objeto neste trabalho, aguardamos que outros o façam.

3.2.2 – *Auto da Noiva*⁸¹ é uma “farsa”

“Não é por acaso que este drama é uma farsa com personagens alegóricos e genéricos, membros de um coral imemorial” (MÜLLER, 1988, p. 20). E também não é por acaso que a peça se encaixa no estilo de Fusco.

Etimologicamente, farsa vem da palavra *farsa* – alimento temperado que serve para recheiar uma carne, estufando-a. Nos antigos mistérios medievais eram intercalados momentos de relaxamento e de riso e a farsa teria surgido com a função de apimentar e atribuir uma nova roupagem ao alimento cultural sério da alta literatura, sendo excluída por isso do reino do bom gosto. Contudo, ainda que ligada à comédia fácil e grotesca, seus procedimentos foram utilizados por vários dramaturgos de renome como é o caso de Ionesco e Beckett, devido a sua forte teatralidade (PAVIS, 2008, p. 164).

⁸⁰ Esta obra inédita é citada na dissertação de mestrado de Anthony Heden intitulada *Rosário Fusco e o Estado Novo* (MACHADO, 2008, p. 5).

⁸¹ Peça não editada, encenada nos EUA. Cf.: Repositório da UFSC. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/91764>>.

A partir da definição acima e de outras obras consultadas, percebemos que a característica mais marcante do gênero é seu teor cômico desencadeador do riso fácil, porém, essa designação não se encaixa na peça de Rosário Fusco. No entanto, há outras facetas desse conceito que podem ser identificadas.

Diz-se que a farsa, estando longe do espírito, aproxima-se do corpo e da realidade humana e social. Além disso, há a presença de uma temática escatológica, no que se refere a seu aspecto profético e apocalíptico. E, corroborando a presença do corpo na peça, esse gênero enfatiza a arte da cena e suscita uma elaborada técnica corporal do ator: um corpo técnico, teatral, alegórico e, ainda, real. Outra definição importante e que se relaciona com a peça é a questão da subversão, pois só na subversão a ordem social é que o espectador se liberta, ainda que na referida peça isso não tenha graça.

Mas e a presença do trágico? *Auto da Noiva* é uma tragédia? Quem é a “vítima”? O homem branco? E qual seu delito? Desejar uma mulher comprometida ou o fato de ser branco e desejar uma mulher negra? Tradicionalmente a tragédia se abate contra aquele personagem central a fim de que purgue suas falhas. Seria um “castigo” do destino a fim de tornar o homem virtuoso, a partir do reconhecimento de seu erro e sua purgação. No caso específico da peça de Fusco, quem sofre a pena não é o protagonista e, além do mais, aquele que comete o delito morre (o branco), ou seja, não paga em vida por seu “erro”. Se considerarmos, no entanto, que quem sofre com a tragédia é a moça, aqui também há um desvio da tradição, pois, com a morte do branco, ela se liberta. Livra-se de uma dúvida, de uma dúvida e também da obrigação de gerar um filho bastardo. Diante disso, podemos pensar que o fato de a peça ser uma farsa e, por sua vez, conter personagens alegóricos, ameniza ou descaracteriza o conceito de tragédia clássica. Ela não trata de personagens “reais” e nem de verossimilhança, mas de sujeitos simbólicos que apontam questões e uma nova alternativa que rompe uma tradição ideal do “branqueamento”.

Constituindo-se a linguagem uma das formas de expressão de nossas identidades, acreditamos que seja importante localizá-la nas peças selecionadas, a fim de que elas possam fornecer um pequeno panorama do contexto dos personagens.

E como estamos no plano da ficção, podemos inferir que o autor, consciente de sua criação, propositalmente cria seres críveis ou verossímeis, optando por uma linguagem próxima de determinado contexto social e cultural. Não podemos nos esquecer de que o estudo das variedades linguísticas não subentende juízos de valor, mas, de qualquer modo, revela padrões de linguagem que possuem mais ou menos prestígio social. Essa valorização de determinado padrão ocorre em função de fatores econômicos, culturais e sociais. No

Brasil, por exemplo, o prestígio está no uso do padrão da norma culta (prescrito pela gramática normativa) e “todas” as demais variações estão sujeitas a sofrer preconceitos. Além disso, impõe-se uma suposta superioridade do falar urbano em detrimento do rural, justificada por uma maior ou menor escolarização. Além disso, a linguagem deve ser observada com cuidado porque marca o lugar de quem fala, podendo, ainda, revelar o quanto o autor está preso aos tradicionais estereótipos e/ou como promove um rompimento com essas reproduções.

Isto porque, bem o sabemos, não há linguagem inocente, nem signo sem ideologia. Termos como *negro*, *negra*, *crioulo* ou *mulata*, para ficarmos nos exemplos mais evidentes, circulam no Brasil carregados de sentidos pejorativos e tornam-se verdadeiros tabus linguísticos no âmbito da “cordialidade” que caracteriza o racismo à brasileira. (DUARTE, 2011, v. 4, p. 394, grifos do autor)

Em *Auto da Noiva*, as marcas da afro-brasileiridade se encontram na linguagem em forma de expressões, ritmos e entonações. Os termos citados por Duarte aparecem de forma nada ingênua e provocam o leitor e os próprios personagens com seus jogos de sentido. No entanto, a linguagem escolhida pelo autor está, no geral, de acordo com o padrão da norma culta. São utilizadas figuras de linguagem como a metáfora e, frequentemente, faz-se o uso da prosa poética e também de poemas em verso, havendo, quase sempre, rima e musicalidade, como veremos adiante.

3.2.3 – O corpo

Nesse drama, o corpo aparece representado por meio de uma espécie de jogo entre as cores e os corpos negro e branco. Jogo mais presente no plano da linguagem, já que há somente um personagem branco. O corpo branco e o corpo negro em *Auto da Noiva*, desde seu início, são tomados como peças de um jogo de xadrez, encontram-se entrelaçados e implicados. Um precisa do outro e as relações que se estabelecem nem sempre são hierárquicas ou de poder, o que significa que nem sempre há uma lógica racional que explique tais relações. A menina encontra-se predestinada. Mas predestinada a quê? A se envolver com um branco para clarear sua descendência, ou com um negro a fim de fortalecer e reafirmar o valor de sua cor e ancestralidade? Ambas as possibilidades estão em vias de se tornar

realidade. Quem precisa de quem? O Branco⁸² não tem “obrigação” a cumprir, mas quer satisfazer seu desejo. Ele tem esse direito? Tudo leva a crer que a moça não se envolve apenas por prazer, mas que o destino a conduz, a impele, havendo uma obrigação a ser cumprida. Mas ao se envolver com uma mulher negra comprometida, o Branco não prevê seu destino trágico. Dessa forma, se o desfecho tinha tudo para dar continuidade ao processo de dissolução de uma cor e tudo a ela relacionada (história, memória e identidades), o autor surpreende com a união entre a Filha e o Noivo e o “desaparecimento” do Branco e do filho mestiço. O pesquisador Daniel Faria (2011) traz uma reflexão interessante a respeito:

Ao mesmo tempo em que retoma as metáforas do claro e escuro em seus usos mais usuais, o discurso dramático os inverte, subverte. Fazendo do claro um signo da obscuridade, da incerteza. Tornando o claro escuro e o escuro, claro. Assim, por exemplo, as coisas ficam claras para a protagonista quando ela se casa com o Negro. (FARIA, 2011, p. 14)

O branco é o que se almeja. É preciso alvejar, clarear, no entanto, no contexto, quem suja é o branco; e o negro, em sua negra cor, é quem clareia, é o responsável pela limpeza, por clarear a sujeira que o branco produz. Um jogo de cores que representa um corpo social, ambíguo, inserido na sociedade brasileira. O verso abaixo exemplifica e reforça a citação acima, explicitando o contraste entre cor e sentido:

VOZ - Alveja, negra, limpa, negro,
Lava, negra:
- Seu destino é clarear
Seu destino é fazer branco,
Aquilo que o branco sujar. (FUSCO, 1961, p. 131)

[...]
Negro,
Te quero muito,
Mas é só para constar.
Branco,
Se tu não vens,
Como posso clarear? (FUSCO, 1961, p. 132)

Podemos direcionar nosso olhar para um corpo familiar que, na verdade, envolve duas famílias e um estranho a ambas, no caso o Branco. A Filha se encontra em conflito porque o noivo negro vem pedi-la em casamento, mas ela não está certa se o ama. A Mãe tenta evitar um futuro infeliz para a Filha e pede para que pense bem, uma vez que há outro homem em sua vida. Na juventude, ela também teve dúvida sobre quem escolheria: o branco ou o negro.

⁸² Os personagens principais da peça são: a Filha, a Mãe I, o Pai, o Namorado, o Branco, a Mãe II e uma Menina.

Mas, tendo escolhido o negro, acabou perdendo-o para uma mulher branca. Fato que se revela como o primeiro conflito familiar da peça. Ou seja, a mãe viveu situação semelhante à da filha, que é a de possuir um corpo dividido entre o amor, o sexo e uma “obrigação”. Em que medida a diferença de cor intensifica o desejo? Isso seria relevante na peça? Ou esse desejo decorre somente do objetivo da mulher em branquear seus descendentes? Por parte do homem branco, revela-se um desejo explícito, o que também reverbera na mulher em relação ao branco e aí não se sabe o que vem primeiro, se o “desejo” de clarear a pele ou apenas o de satisfazer os apelos da carne. A tensão do drama se avoluma por se constituir de polêmicas sobrepostas: o sexo em si, que já é um tabu, o fator “racial” e a relação sexual com finalidade de branqueamento da raça. Esse último o mais problemático, do ponto de vista da identidade e da auto-affirmação do negro.

Seguindo esse raciocínio, observamos que ao longo da peça encontramos elementos que propiciam à reflexão, sobretudo nas cenas em que há referências ao cotidiano, como frases preconceituosas, a gravidez “indesejada” e o julgamento social, indicando a necessidade de se ter controle sobre a vida e o corpo do outro, como se esse corpo (esse outro) sempre parecesse mais atraente, ou mais pecaminoso. Outro ponto interessante é que os personagens não têm nome provavelmente porque trata-se de uma farsa composta por personagens alegóricos. Ao não nomear os personagens, eles também adquirem significantes mais abrangentes, podendo fazer referências a tipos sociais distintos.

Para analisar o personagem Branco, aqui unimos e expomos algumas afirmativas extraídas de vários versos que compõem sua conversa com a Filha. Essas demonstram que ele é somente um veículo para se cumprir o que já está escrito. Lembrando que “veículo” também pode ser utilizado para se referir ao “mulato” como única alternativa de passagem, ponte para o processo de branqueamento.

BRANCO - Só sei que te quero. [...] Será como está escrito. [...] Então, o que vai ser já é. [...] O pedido aceitarás, como ficou combinado. [...] O que disser todo mundo não modifica o destino. [...] Cumprirás tua missão. [...] Teu filho será mais claro. [...] Será um homem importante. [...] Covarde, não. [...] Malandro, não. [...] Não há desgraça na cor. [...] A desgraça está na alma. [...] Tua alma é branca.

BRANCO - Meu amor te clareou.
 Branca estás.
 Branca serás.
 Pela tua geração. (FUSCO, 1961, p. 139)

Estão em cena a Filha e o Branco. Um anjo preto conduz o namorado pela mão. Ninfas negras dançam. Há música, corações brancos e pretos de papelão. O Namorado empunha uma faca. O coro alterna falas com o Namorado. As bailarinas saem, o casal se aproxima do meio do palco. Trevas. Há um longo diálogo entre os dois até que se realiza a tocaia ao som de acordes musicais (FUSCO, 1961, p. 142). O corpo do Branco cai. Este, ignorando o que se passa, sente-se traído pela moça. E esta, por sua vez, tem seu corpo cindido, dividido. A profecia se concretiza. Corpos são sacrificados: o da Filha e o do Branco. Surge um terceiro: um inocente, que já se encontra no ventre materno. Mas há também um corpo político (no sentido de Müller) no momento de aproximação da moça em direção ao Branco. Questão que se redireciona quando ela prova sua fidelidade ao negro, ao escolhê-lo para se casar (FUSCO, 1961, p. 17).

Na discussão entre a Filha e o “amante”, eles tocam na questão do sangue. Ela diz que seu sangue não vale nada, mas o Branco a corrige fazendo-a crer que o sangue de seu pai branco vale muito. Mais tarde ele diz que “não há desgraça na cor”, o que contraria sua citação anterior: “Teu filho será mais claro e será um homem importante” (FUSCO, 1961, p. 140).

Mas se a cor nunca é um problema, por que o Branco se supervaloriza? Para conquistar a menina, clareando-a e a seu filho? Há uma fala da Vizinha II que mostra que o Branco somente quer se relacionar sexualmente com a protagonista, uma vez que não a ama, e sua cor, para ele, é indiferente. Em meio a toda essa alegoria o que se evidencia é o coletivo. O personagem representa características de uma cultura branca que vê na mulher negra somente um objeto de satisfação sexual.

VIZINHA II - Diz que é espírito de carne,
Como se carne espírito fosse.
Diz que não ama, deseja.
Diz que deseja, sem amar.
Mas toda mulher é fêmea
Pra com ele se esfregar.
Diz que a cor não tem importância.
Que preto faz bem ao sangue. [...] (FUSCO, 1961, p. 155)

Outra cena bastante alegórica ocorre após o anúncio da morte do personagem Branco, quando este surge andando, ensanguentado, com a faca no peito. Na verdade, quase tudo o que representa e diz está ligado ao que socialmente representa o branco na sociedade em relação ao negro, mas, sobretudo, ao que representa o homem branco em relação à mulher negra.

Miriam Garcia Mendes (1993, p. 143) observa que, na cena em que o ventre da Filha decresce, o autor encontrou um meio de contrariar o destino determinado pelas culturas brancas e negras de propiciar a mulatinização do negro. E é essa saída ou “solução” de Fusco que confere à peça um desfecho inusitado.

Buscando a presença de diferentes corpos na peça de Fusco, encontramos elementos bastante relevantes ao seu estilo textual. Diz-se que em sua obra poética predomina a noite, e, pelo menos na peça em questão, isso se confirma. Quase todo o tempo se está no escuro, e, por vezes, há neblina, o que nos remete a espaços que possibilitam o ocultamento e a indistinção. Predomina o irreal. A noite com seu corpo negro pode ser vista como perigosa para muitos: sua cor espessa, escura, nos incapacita de ver o perigo, tornando-nos alvos fáceis e indefesos. Por outro lado, ela também pode ser libertadora para aqueles que se aproveitam dessa mesma cor e condição para se esquivar e se proteger em seus delitos e “transgressões”. Os sentimentos provocados pela sombra e escuridão podem ser opostos. Haverá sempre os que vão temê-las e os que se sentirão bem, pois a noite abre caminho para certas práticas subversivas como a violência e o sexo, por exemplo, por se tornar mais livre da visão e, consequentemente, da censura. À luz do dia somos vistos e vigiados e, por isso, controlamos nossos instintos e ações. Por outro lado, à luz da noite, tornamo-nos “iguais”. Há uma cena em *Aruanda* em que o personagem Pai João responde porque gosta da noite. A resposta é longa e, sobretudo, poética. Ao fim diz:

Louvado seja a pretidão da noite. No fundo da noite, pêto... mulato... quiolo... (*levanta-se e dá um passo à frente*) inté branco! Todos se parece. Me leva noite, me leva. (*Continua a andar demonstrando no semblante grande tristeza e desaparece*). (RIBEIRO, 1961, p. 291)

A linguagem de Fusco também é enigmática e produtora de certo suspense, como se houvesse sempre um sentido oculto ou um algo a dizer. Todos parecem prever o que vai acontecer, pré-anunciando o que está predestinado à moça. A presença de versos, com rimas e repetições também é significativa. Um exemplo é quando se diz que o destino da Filha é clarear. Da primeira vez, quem diz é uma voz anônima seguida do coro, depois a própria Filha, mas até o fim da peça os versos serão repetidos novamente por outros personagens. Aqui temos um corpo vocal, um corpo (coro) sonoro que induz, busca e alcança um eco na mente do leitor. E esse corpo que recita, sozinho ou não, traz uma carga corporal diferenciada, semelhante a uma vibração. Não é uma fala coloquial, realista. Ela tem ritmo, é recitada, rimada, repetida, provocando um efeito mais musical e teatral.

Além disso, também há um corpo místico e religioso. No primeiro quadro a rubrica indica o fim de uma macumba e, em outros momentos, surgem expressões próprias de um sincretismo de crenças e práticas. Na ocasião da macumba, o ambiente é de neblina, há um cheiro de alfazema e sugere-se que o incenso alcance a plateia. Várias pessoas se encontram em cena, com destaque para duas bailarinas nuas envoltas em gaze branco e lilás que dançam ao som de um coro lamentoso solfejado. Temos novamente um corpo sonoro e corpos que bailam, ladeando os demais personagens, imprimindo a eles um ar celeste, místico. (FUSCO, 1961, p. 133)

O Namorado surge em cena, confuso, e o Pai lhe aconselha a limpar a honra, a matar quem o perturba, a fazer justiça, pois outro meio não há. Momento de invocação a São Jorge e Santo Antônio. Também diz que “feitiço de sexo é assim, bota um cristão abobado”. O pai o benze em gestos largos com alecrim, arruda e salsa do mato. E conclui: “Se o remédio não der certo, é que teu mal não tem cura”. E o coro repete: “É que teu mal não tem cura” (1961, p. 133). Novamente um “corpo místico e religioso”. Um corpo que se apropria do poder e outro que se submete a ele:

CORO - Mas sangue de branco é forte.
E o dela outro pedia.
Porém, a honra da gente
não tem cor, não tem matiz:
Clareia a tua com a morte
De quem te faz infeliz. (FUSCO, 1961, p. 134)

A religiosidade também vai aparecer quando os personagens se benzem e quando a Filha entra à casa das vizinhas dizendo: “Louvado seja Nossa Senhor”. E as outras respondem: “Seja louvado” (FUSCO, 1961, p. 147). Essas mulheres constituem um corpo intruso, mensageiro de mau agouro que reproduz o lugar-comum da sociedade hipócrita. Elas se fazem de solidárias e religiosas, mas incitam à discórdia.

VIZINHA II - (*benzendo-se*)
Mulato não é gente, gente,
É bicho que mente, mente,
E tem fel no coração.
[...]
E faz tudo à traição. (FUSCO, 1961, p. 137)

Já dissemos que os personagens não possuem nome, mas quais as implicações desse fato em relação às Vizinhas I e II? Certamente, cumprem a missão que lhes cabe: a da sociedade que vigia e regula. Modelo de hipocrisia que, mostrando-se “protetora” e solidária,

não perde tempo em apontar as “falhas” alheias. Mas, além disso, as vizinhas também formam um tipo de coro, uma vez que há outros presentes.

Em certo momento, as Vizinhas começam uma discussão, xingam-se e se ofendem por meio de representações e estereótipos do corpo feminino. Elas se agredem, tentando inferiorizar uma à outra a partir de suas características físicas, até que uma se confessa amante do marido da companheira. Ao fim, a Vizinha I, traída, diz: “Maminha vazia: seio sem leite. Coxa sem fogo... negra, negra, negra” (FUSCO, 1961, p. 147). O ápice da apelação verbal toma o corpo como objeto a ser depreciado, agredido e vulgarizado, seja por preconceito, seja por inveja. E o auge da agressão e da ofensa parece ser quando uma chama a outra de “negra”.

Ainda que haja cenas fortes e pesadas como essa, a peça também apresenta momentos de leveza e beleza plástica, através dos corpos de bailam. São bailarinas negras que, em movimentos coreografados ou não, parecem trazer um clima de poesia e suavidade à cena. São figuras alegóricas que cruzam o palco sem interagir com os demais. Quando os amantes se encontram, elas se aproximam e com a chegada do Noivo traído se afastam, como forma de pressentimento de algo ruim que possa acontecer (FUSCO, 1961, p. 139).

Quase ao fim, a rubrica diz que “à porta da casa o grupo pára... Na frente o namorado, seguido imediatamente pelo Anjo. Atrás, os vizinhos negros, vestidos de largas túnicas alvas... Entram na casa da Filha em silêncio, perfilados: tomam posição nos bancos laterais”. Há um corpo ritual que obedece a uma sequência, com marcação de tempo e espaço. “Dez violeiros para cada lado, no mínimo” (FUSCO, 1961, p. 152). Todo esse aparato ocorre enquanto o pedido de casamento se realiza, também ritualizado pela fala das personagens que recitam versos. E, embora haja um coro nesse momento e a presença das Vizinhas, os violeiros que compõem a cena complementam essa função com gracejos e a execução da música.

Após saber da morte do Branco, este aparece ensanguentado com a faca no peito, momento em que a Filha, sentindo-se livre, aceita o pedido do noivo. Seu corpo se liberta.

FILHA - Amor, livre estou. Estou livre. Não te posso recusar: Meu destino está cumprido.

CORO - Cumprido.

NAMORADO - E o meu cumprido está.

A rubrica final indica que o coro repete o verso, em ritmo de martelo, sumindo-se com as luzes, gradativamente, até a treva mais completa: “E o teu cumprido está...” (FUSCO, 1961, p. 158).

A sensação é de alívio, liberdade. Trata-se da liberdade da Filha e do Namorado. Salvação principalmente para a mulher que se desfaz de um corpo marcado, que se isenta da obrigação de ter que gerar um corpo que representa simultaneamente liberdade e escravidão. Liberdade por se tratar o branqueamento de um afastamento da cor que os aprisiona, mas também um corpo que, após seu nascimento, como muitos outros, ainda seria marcado por uma cor, pela presença de mais ou menos melanina, marcado pelo conflito da identidade.

O texto sugere que cada um tem sua missão. Ao Pai cabe a missão de explicar ao filho e à mulher a razão de se fazer justiça. Diz que assim tem que ser, uma vez que o destino da moça é clarear, já que está no sangue. Nesse momento, a mãe diz que se a vingança vier a ocorrer, de fato, esta também será dela, pois o pai de seu filho, um negro, também foi levado por uma branca. Ela confessa ter se sentido como uma “trouxa”, que foi obrigada a carregar duas trouxas: uma na cabeça e a outra no ventre (FUSCO, 1961, p. 135). A esta coube a missão de dar a faca ao filho. O Namorado cumpre sua missão matando o Branco. O Branco cumpre sua missão como veículo para “clarear” e morrer após seu “encontro” com a Filha. E a Filha, mulata, simboliza, segundo Müller, a duplicidade, a ambiguidade, um meio ou veículo para o embranquecimento; “o que está em jogo entre os três não é o amor, mas a trama da salvação e purgação da cor” (MULLER, 1988, p. 19).

O texto apresenta vários corpos marcados pelo destino: um corpo coletivo, sujeitado, que não se corrompe e nem subverte a ordem “natural” dos fatos. Com exceção do filho no ventre da moça, elemento que soluciona e permite o rompimento da “fatalidade” da cor.

Como esta foi a primeira peça do trabalho, analisada sob tal ponto de vista, adiantamos que somente as peças do TEN selecionadas se valeram de tantos elementos da tradição cultural de matriz africana. Por essa razão, para compreendermos melhor a importância da questão das identidades que os textos do TEN suscitam, recorremos à fala da pesquisadora Leda Maria Martins presente em *Afrografias da Memória*:

[...] as culturas negras que matizaram os territórios americanos, em sua formulação e *modus constitutivos*, evidenciam 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, identidade esta que pode ser pensada como um tecido e uma textura, nos quais as falas e gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interações com o outros, transformam-se e reatualizam-se, continuamente, em novos e diferenciados rituais de linguagem e de expressão coreografando a singularidade e alteridades negras. (MARTINS, 1997, p. 26)

Quando Martins diz que são as encruzilhadas que formam nossas identidades num processo vital móvel, formando diferentes tecidos e texturas, pensamos que isso pode ocorrer de várias formas. Se há diferentes tecidos podemos pensar em várias tramas, várias conjunções, várias densidades, várias cores, cortes, vários elementos que se combinam, com várias texturas, sentidos, sentimentos, motivações, energias e formas. Tudo dentro de outras grandes variáveis como tempo, espaço e etnia.

Essas encruzilhadas se apresentam fortemente ligadas à cultura e à religiosidade afro-brasileira porque tanto a presença como a forma como isso é posto no palco são fundamentais para o processo de assimilação cultural, seja pelos atores, seja pela plateia. A presença (e a ausência) de alguns elementos nos informa, faz-nos conhecer e lembrar de sua existência. E a encenação reatualiza e ressignifica tais referências.

Um artigo de Luiz Alberto Brandão dos Santos aponta para a força e o “cuidado” necessário para uma representação dramática. Segundo ele, o personagem não deve se sobrepor ao ator em matéria de importância. Eles devem coexistir. E mesmo que seja uma ficção, o teatro tem o poder de criar e renovar significados continuamente. A ficção, portanto, não seria empecilho para uma interpretação e/ou criação de algo novo. O texto é inevitavelmente atravessado por vários olhares e percepções que se completam, atribuindo novos sentidos ao texto e às palavras. Tudo isso porque o teatro seria a arte figurativa por excelência a propiciar tantas imbricações, por possuir tanto o elemento ficcional, como corpo real, presentes em uma representação única (SANTOS, 2000, p. 280).

O artigo *Dança e Pluralidade Cultural: corpo e ancestralidade* de Inaicyra Falcão dos Santos, embora trate de dança, traz algumas reflexões que se relacionam ao nosso tema ao enfatizar como seu estudo “permite a ressignificação da ancestralidade, que é transformada criativamente na interação com a história individual” (SANTOS, 2009, p. 31). Temos ancestralidade *versus* identidades.

Seu estudo busca refletir sobre a contribuição da cultura africana em determinado processo criativo da dança contemporânea a partir de elementos originários da cultura Nagô/Iorubá⁸³, segundo ela, os resquícios de cultura africana que predominam no Brasil. Trabalhando de forma bastante plural, ela colhe os dados para o seu estudo das mais variadas formas: em seu aspecto mítico, simbólico, por meio da cultura oral, falada ou cantada e por meio da corporeidade, observando e analisando as diversas qualidades de movimentos

⁸³ Os povos que vieram do Sul e do Centro de Daomé e do Sudoeste da Nigéria, vindos da terra iorubá, ficaram conhecidos no Brasil como o nome genérico de *nagô*. Eram portadores de uma grande riqueza cultural: costumes, filosofia, religião, música, literatura oral e mitológica. Tais princípios inaugurais foram mantidos aqui nas comunidades-terreiro (SANTOS, 2009, p. 33).

presentes nessas manifestações. Tal estudo não nos deixa dúvida da relevância dessa herança que hoje se encontra permeada em nossa cultura. Afinal, foram mais de três séculos de influência direta com a chegada de povos vindos de três regiões diferentes da África: África Ocidental, Equatorial e Oriental, como nos lembra a pesquisadora.

Conhecer esta herança é uma forma de assumir as múltiplas influências da tradição, razões de existência e resistência, que nos fortalecem enquanto identidade e ajudam a compreender melhor a cultura brasileira como um todo, valorizando as nossas diversidades. (SANTOS, 2009, p. 33)

Por isso a dança presente nesta peça contribui de forma contundente para o arsenal simbólico e para a produção e disseminação de uma riqueza cultural ligada a identidades africanas. Segundo Nei Lopes, os povos da diáspora recriaram tradições coreográficas riquíssimas e muito variadas, ligadas ou não à religiosidade, terreno de extrema força nesse quesito (LOPES, 2004, p. 227).

Daí podemos dizer que *Auto da Noiva* corrobora nosso argumento de se tratar de um texto que contribui para a valorização e fortalecimento da cultura afro-brasileira, além de afirmar diferentes modos de apresentação do corpo, o que nos permite observar várias formas de representação do sujeito na dinâmica da constituição de suas identidades, sejam elas de gênero, social, cultural e/ou religiosa.

3.3 – Corpo e identidades em *Além do Rio (Medea⁸⁴)* de Agostinho Olavo

3.3.1 – O corpo do autor

Infelizmente não encontramos uma ampla biografia sobre Agostinho Olavo, mas sabemos que era carioca e que não era afrodescendente, pelo menos não pela cor da pele. Segundo a Antologia de Nascimento, ele foi, ao lado de Lúcio Cardoso, um dos responsáveis pela fundação de “Os Comediantes” e do “Teatro de Câmera” (1954). E, dentre as tantas funções ligadas ao teatro, chegou a atuar como diretor, autor, figurinista, cenógrafo e administrador.

A primeira peça que escreveu foi *Mensagem sem rumo*, encenada pelo “Teatro de Câmera”, iniciada em Londres e terminada em Niterói com colaboração de Maria Caetana.

⁸⁴ A "Medea" de Agostinho Olavo é escrita sem o "i" de "Medéia" presente na versão de Eurípedes.

Essas informações foram encontradas no site *Docpro*⁸⁵, de tecnologia brasileira, que possui um acervo de jornais digitalizados e, nesse mesmo site, encontramos um artigo divulgando sua peça e informações sobre seu contexto de criação. O artigo encontra-se no Jornal *Correio da Manhã*, datado de 30 de novembro de 1947. Neste diz-se que Olavo pertencia a uma família tradicional do Rio de Janeiro e que teve oportunidade de estudar e viajar para muitos países, em especial para alguns da América do Norte e da Europa. Entre os trechos que descrevem sua personalidade, temos que era “elegante de espírito, de conversa cintilante, belas ideias, humor permanente e tímido...”. Diz-se também que era um apaixonado pelo teatro, de tal modo que onde estivesse não perdia os espetáculos em cartaz. Sobre suas habilidades anteriores à escrita teatral, tem-se que era desenhista, decorador e muito hábil na escrita. Mas um dos fatos curiosos presentes no texto refere-se ao elenco que encenou uma peça sua, entre eles uma ilustre figura do teatro negro, iniciada no TEN: Ruth de Souza. Na época, a atriz fazia parte de um grupo numeroso ensaiado pelas senhoras Ester Leão e Maria Caetana, “primeira figura do famoso Teatro Anchieta”. Outras duas peças de autoria de Agostinho Olavo também foram publicadas e encenadas: *O anjo*⁸⁶ e *O homem do sótão*, conforme indicação na orelha da capa da Antologia de Abdias Nascimento (1961).

Ao que parece, o autor era um homem de desenvoltura e habilidades múltiplas. Era um corpo em trânsito pelas viagens no espaço e nas letras. Um indivíduo curioso, atento, em busca de suprimentos para alimentar sua arte e ofício. Tinha gosto especial pela caneta que ora usava para escrever, ora para desenhar. Certamente um apreciador das artes plásticas, já que atuou na função de decorador, cenógrafo e figurinista.

3.3.2 – A peça

Além do Rio, escrita em 1957 e publicada em 1961, diferentemente das demais peças do autor é pouquíssimo conhecida por estudiosos da área. Foi a primeira adaptação brasileira do mito grego de Eurípedes, havendo posteriormente *Gota d'água* de Chico Buarque e Paulo Pontes (1975), *Des-Medéia* de Denise Stoklos (1995) e *Kseni, a estrangeira*, de Jocy de

⁸⁵ Cf.: Site do Jornal *Correio da Manhã*. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_05&pagfis=39128&pesq=&url=http://memoria.bn.br/doctreader#>. O site ainda possui outros jornais, como *A Noite*, que noticia a representação de outras peças do autor.

⁸⁶ Stênio Garcia e Tereza Rachel começaram juntos na carreira artística em 1956 com a peça *O Anjo*, com direção de José Maria Monteiro, em um festival de teatro do Distrito Federal. Cf.: Site Ego Globo. Disponível em: <<http://ego.globo.com/famosos/noticia/2016/04/stenio-garcia-vai-plantar-arvore-em-homenagem-tereza-rachel.html>>.

Oliveira (2006). Montagens que mereceriam um comentário mais apurado, caso estivessem mais relacionadas ao nosso objetivo principal.

A tímida repercussão da peça pode ter sido causada por sua não representação⁸⁷, embora, em certa ocasião, tivesse sido selecionada para levar o TEN a um Festival Mundial em Dakar. Todavia, precisando da aprovação do Governo, acabou sendo impedida. Quem nos conta o episódio é a professora e pesquisadora Maria Cecília de Miranda Coelho, que escreveu um artigo sobre a peça.

Em 1966, o governo brasileiro impediou o Teatro Experimental do Negro de apresentar a peça *Além do Rio* no Primeiro Festival Mundial das Artes Negras, no Senegal, por não considerá-la representativa da cultura brasileira (Dakar era, naquele momento, a capital da *négritude*, movimento protagonizado pelos poetas Aimée Césaire, Léon Damas e Léopold Senghor). O evento, patrocinado pela UNESCO, dependia, porém, de que cada país aprovasse as delegações que iria enviar, e no caso do Brasil, o Ministério do Exterior não autorizou a viagem do grupo de teatro; o país foi representado por capoeiristas. O repúdio à atitude do governo foi manifestado por meio de carta de Abdias do Nascimento, e curiosamente, a peça que o grupo havia ensaiado para apresentar era *Além do Rio*. Talvez, em função deste voto, a peça jamais tenha sido encenada por uma companhia profissional, e hoje é, infelizmente, uma obra quase esquecida. (COELHO, 2005, p. 160)⁸⁸

Uma das questões que instigam a autora se refere ao fato de o TEN ter escolhido uma peça clássica, de tradição ocidental, escrita por um branco, para ser levada a um Festival na África. Uma adaptação “reelaborada” conjugando elementos próprios das duas culturas. Wilson Filho Ribeiro de Almeida, em seu artigo *A personagem Medea no teatro de Agostinho Olavo: um estudo de feitiçaria africana*, fala a respeito de uma possível razão para sua não representação: “Esquecida em decorrência da ditadura do regime militar, a peça de Agostinho Olavo merece ser lida e encenada, além de constituir valioso objeto de pesquisa de estudo” (ALMEIDA, 2010, p. 104). Uma opinião de Coelho corrobora a fala de Almeida tentando justificar essa “censura” devido ao seu teor, ao conteúdo forte e violento da peça que apresenta uma tragédia envolvendo uma mãe negra que mata os próprios filhos brancos. Dois pesos num mesmo ato: um infanticídio e uma questão racial.

Uma infelicidade, portanto, a peça não ter sido encenada até o momento⁸⁹, uma vez que é no palco que, de fato, o teatro toma corpo pela presença dos atores e também da plateia,

⁸⁷ Informação que temos até o momento, com uma pequena exceção, como veremos adiante.

⁸⁸ Cf.: Revistas Eletrônicas da FFLCH da USP. Disponível em:

<<http://www.revistas.fflch.usp.br/letrasclassicas/article/viewFile/721/626>>.

⁸⁹ Na verdade houve uma representação em 2015 de uma cena da peça pela *Cia. Espaço Preto*, de Belo Horizonte, na Mostra Encruzilhadas, um evento de cenas curtas de teatro negro realizado no curso de teatro da

elementos imprescindíveis para a existência do processo dialógico de que já falamos. Lugar de enunciação e de reverberação de múltiplas vozes.

A Medea de Olavo, inserida no contexto da colonização brasileira do século XVII, é uma rainha africana que trai sua família, o pai e o irmão, além de toda sua gente, para ficar ao lado de Jasão, um homem branco, traficante de escravos. Medea confessa que ao conhecê-lo sentiu-se enfeitiçada, desejo e sedução que, mais tarde, corroem nossa protagonista de arrependimento.

Chegando ao Brasil, Medea deve aprender a conviver com o desprezo de todos: o desprezo daqueles de sua própria origem e cultura por tê-los abandonado e traído, e também dos brancos, por julgarem-na uma entidade oriunda de uma cultura negra bárbara e perigosa por seus conhecimentos em feitiçaria. A ilha em que mora reforça esse isolamento e muitos personagens como as lavadeiras, os vendedores, os escravizados e quase todos que passam diante dela demonstram uma atitude de afastamento, seja por medo, desprezo ou raiva.

Conhecida como um ser maléfico, a heroína demonstra sua humanidade por meio de seu amor e de seu ódio, assim como as vizinhas lavadeiras que, a princípio receosas, posteriormente demonstram compaixão quando descobrem que ela foi traída por seu homem. O exemplo que se segue é o do momento em que Medea se descobre traída: “AS LAVADEIRAS - (*em coro*) - Dor de branco... dor de negro... ela é sempre a mesma dor” (OLAVO, 1961, p. 226).

Mesmo previsíveis, há muitas relações entre a *Medeia* de Eurípedes e a Medea de Olavo que merecem ser apontadas, além de alguns elementos que fornecem uma noção das características principais da Medea africana.

Ambas vêm de uma cultura que é desconhecida, mitificada e, consequentemente, não muito aceita. A protagonista de Olavo vem de uma tribo africana, negra, considerada um ídolo bárbaro e temido. Já a Medea de Eurípedes é, segundo a lenda, escolhida para se apaixonar por Jasão a fim de ajudá-lo com seus poderes a executar uma tarefa considerada impossível. Cumprida a missão, ele pode tomar seu trono de direito, usurpado por seu primo Pélias. No momento em que Jasão é desafiado a cumprir tal desafio, ele tem que prometer casamento e fidelidade à Medea, que deixa sua terra natal para acompanhá-lo. Mas, na verdade, ela sai em fuga e seu pai, inconformado, manda seu filho Absirtes para resgatá-la. Esta, decidida de sua intenção, mata-o, impiedosamente, e foge com Jasão. Na versão para o teatro negro o Jasão

brasileiro não tem uma missão especial, a não ser cumprir sua rotina de trazer novos escravizados para o Brasil, portanto a presença de Medea é de outra ordem no novo enredo.

Em Olavo os personagens são: Lavadeiras I, II e III, Medea, Ama, Egeu, Vendedores (de flores, frutas, pássaros e tripas), As Enamoradas (3 escravas dançarinhas), Sinhazinha, Batista, Creonte, Criança I e II (filhos de Medea), Serafim, Creusa, Jasão e escravos negros de ambos os sexos. É curioso que o nome da noiva de Jasão tenha sido alterado de Glauce⁹⁰ para Creusa⁹¹, pois não há uma explicação disponível do autor para a mudança, mas podemos depreender que Creusa é (ou já foi) um nome típico na cultura brasileira, sendo Glouce mais incomum. Outra razão é que, sendo filha de Creonte, haveria uma relação gráfica e fonética mais próxima e, por isso, bastante convincente ou plausível. O curioso é que tenha mudado somente o nome dessa personagem, mudança um tanto quanto ambígua, pois se trata de um nome de sonoridade forte, com significado de “domínio” na origem grega e, no entanto, é tornada vítima de Medea.

O cenário é uma ilha. Há uma margem pedregosa onde as lavadeiras se encontram lavando roupas, a casa de Medea e uma ponte ligando a ilha à margem do primeiro plano. Já no início da peça tem-se o som das batidas ritmadas de atabaques, tantãs, marimbas e agogôs tocando um ponto de macumba.

Os principais elementos ligados à cultura negra são: a música e a origem africana de Medea. Os atabaques, presentes desde o primeiro momento, são um prenúncio. No início da peça, ao ouvir um ponto, Medea canta e dança numa espécie de transe. Na cena estão as lavadeiras brancas que, enquanto lavam as roupas, falam de Medea. Chamam-na de perigosa, de negra suja. À margem do rio conseguem avistá-la, mas todas a temem. O tantã toca rápido e a protagonista dança “como se uma força sobrenatural a impelisse” (OLAVO, 1961, p. 203).

MEDEA - Anagogô... auê... auá... Ogun já chegou, Ogun vai baixar. (*Da floresta, responde o coro dos negros*): Anagogô... auê... auá... Ogun já chegou, Ogun vai baixar. (*parando bruscamente e lutando contra a atração do ritmo*) Mas por que me chamam assim? Por que não param de tocar?

AMA - É o tantã de nossa gente. É a nossa raça chamando a sua rainha Jinga⁹².

MEDEA - Não me chames mais assim! Os brancos me batizaram Medea e eu prometi a Jasão. (OLAVO, 1961, p. 204)

⁹⁰ Do grego *glaudós*, que quer dizer “verde”. Gláucia era filha de Escamandro na mitologia grega e foi o grande amor de Deímaco durante o episódio da guerra de Troia.

⁹¹ Do grego “que domina”.

⁹² O nome remete à rainha Nzinga Mbandi, que viveu na atual Angola, de 1582 a 1663. Sucedendo seu irmão a partir de 1624, resistiu às investidas dos portugueses. Em 1640 recebeu ajuda dos holandeses que capturaram Luanda; e na década seguinte, com a retomada da importante cidade por uma expedição enviada do Rio de Janeiro, assinou sua rendição, em 1656, ficando conhecida, desde então, como governante firme e hábil, símbolo de resistência daquele país ao colonialismo (LOPES, 2004, p. 484).

Em vários momentos ocorre uma profusão de sons, de ritmos, ora um ponto de macumba, ora o maracatu, ora o lundu. Em determinado momento tocam os tambores que vêm dos supostos “quilombos” e ouve-se, de outra parte, uma música de festa que instiga, intrigue e revolta nossa personagem central. Desse modo, o ambiente propicia a presença de um corpo dançante e vibrante. Ao longo da peça vários grupos dançam, cantam e recitam versos: ora escravos, ora vendedores, ora as enamoradas (três escravas negras), além de alguns brancos e da própria Medea.

As lavadeiras, sempre presentes, lavam e ensaboam seus lençóis brancos também de forma ritmada, conforme a rubrica. E nos chama a atenção o fato de os tecidos serem descritos como brancos. Pois o branco, tornado sujo pelos próprios brancos, deve ser clareado pelas lavadeiras negras. Elemento similar ao que ocorre na peça *Auto da Noiva*: “Negra, seu destino é clarear, seu destino é tornar limpo, aquilo que o branco sujar”.

Devido à forte presença de música, festa e dança, o corpo efetivamente se destaca. Um exemplo é a fala de Egeu quando chega à casa de Medea:

EGEU - Cantam os negros das fazendas, dançam os crioulos o lundu. Dança o negro e dança o branco, lá na praça do arraial. O vinho rola das pipas, porque Jasão, o nosso guerreiro mais bravo, nos braços da linda Creusa dança a dança do noivado (*dá uma risada*). (OLAVO, 1961, p. 214)

Diante disso, Medea não suporta ouvir a música e ver a alegria expressa pelo povo que festaja o noivado. Mas como dito acima, inclusive ela se sente impelida a dançar, mas não tem permissão devido à promessa feita a Jasão de abandonar suas práticas de origem. Durante todo o tempo ela se contém, com exceção do final, quando, após ter conhecimento do sucesso de seu plano de matar Creusa, Medea comemora dançando um passo de macumba⁹³.

Mas se a dança parece estar em tudo, não está em todos. No drama em questão, ela é uma prática quase que exclusivamente negra. Dança Medea ao ouvir o chamado de seu povo, dançam os vendedores negros, as Enamoradas negras, a Mucama negra de Creusa, o negro Batista e, quando não se contém de felicidade, a noiva branca também dança com seu novo colar no pescoço, juntando-se aos negros, ato que só ocorre após a permissão de Jasão. E o modo como isso se dá é curioso: quando Creusa se aproxima do grupo, todos param de dançar, por medo ou receio. Mas a Batista – que representa um tipo de liberdade física, ágil e

⁹³ Nome genérico, popularesco e de cunho às vezes pejorativo, com que se designam as religiões afro-brasileiras, notadamente a umbanda e o candomblé. O vocábulo é de origem banta, mas de etmo controverso. (LOPES, 2004, p. 405)

habilidoso bailarino – é pedido que comece a bailar para que os demais o acompanhem, o que acaba acontecendo de forma contagiatante.

A linguagem em Medea é repleta de expressões e termos oriundos da cultura afro-brasileira. Os nomes dos personagens são os mesmos da versão de Eurípedes, com exceção de Medea que possui outro nome de origem – que é conhecida por Rainha Jinga – e Creusa, como já dissemos. Mas a força da linguagem africana se apresenta efetivamente no ritmo das músicas e dos próprios versos.

A lírica está presente em toda a peça na fala de diversos personagens. Tudo é suspense e suspeito nos diálogos ao redor da protagonista, até que toma ela conhecimento do casamento de Jasão. Uma mucama, vendo as lavadeiras no trabalho, diz:

MUCAMA – Que estão fazendo aí vosmecês? Hoje ninguém deve trabalhar. Tudo é dança, tudo é festa na praça do arraial. Vosmicês não vão à festa? Santo Deus! Não é possível! Iaiá preparou presente, botou vestido de seda e mantilha de renda e prata. Vejam só que boniteza! Olha o colar de ouro, que minha dona escolheu e esta saia de ganga foi o padrão que me deu. (OLAVO, 1961, p. 213)

[...] MUCAMA – Sinhá dona, minha gente, vejam só a fidalguia dos que vêm lá da roça trajando cerguia! (*Todos se viram para olhar o bando de negros que chega cantando e dançando ao som do maracatu.*) (OLAVO, 1961, p. 221)

A variedade linguística predominante é o padrão da norma culta, com uma ou outra expressão característica do personagem, tal como o “vosmicê” utilizado pela mucama e pelas lavadeiras, o que gera um efeito proposital de passado colonial.

III LAVADEIRA – Se lembra do Bastião?

II LAVADEIRA – Vosmicê já se esqueceu que eu acabo de chegar? [...]

III LAVADEIRA – Pra mim ela fez macumba.

I LAVADEIRA – Muita gente diz que sim.

II LAVADEIRA – Mas quem é que está tocando? No arraial, me contaram que ela vive sozinha e não fala com ninguém.

I LAVADEIRA – Vem lá da mata, não ouve?

III LAVADEIRA – São os negros fugidos do chicote do feitor. Vivem em bando, passam fome, dormem no mato, ao sereno, tremem de febre – maleita... (OLAVO, 1961, p. 201)

[...] III LAVADEIRA – Não ria tão alto. Se nos ouve, é praga na certa. Conhece tanta mandinga e canjerê!... A gente pode ficar aleijada para sempre. Com essas coisas não se brinca. (OLAVO, 1961, p. 202)

3.3.3 – O corpo de Medea

Nossa protagonista é intensa desde a primeira página. Analisando a Medeia original, Mário da Gama Kury diz que uma das melhores coisas da peça é a caracterização da heroína. E isso se justifica pelo fato de ela se constituir efetivamente o centro de toda a trama. Personagem temida e fascinante, poderosa e corajosa, mesmo que essas habilidades nem sempre sejam utilizadas para o bem.

A ama que vive com ela desde o aleitamento é vidente. Em uma ocasião em que se encontram juntas, no início da peça, lembra-se de como foi triste a fuga de Medea de sua terra natal. Diz que saiu dançando e que todos a seguiam em seus passos até que, de repente, foram capturados por Jasão e trazidos num lamentoso navio negreiro – trecho que revela o poder fascinante e envolvente da dança e da mulher, ferramenta utilizada para o mal, como forma de atrair seus compatriotas. E são histórias como essas que fortalecem o imaginário do corpo pecaminoso. Como se a mulher tivesse seu corpo fora de controle, ou tomado por alguma força demoníaca ou sobrenatural. Por isso um corpo belo, exposto e dançante, por vezes, transmite a imagem de uma ameaça.

Sabemos que não são raros os contextos em que a dança é mal vista. A religião católica, por exemplo, possui uma doutrina que reprime o corpo de vários modos, e quase tudo relacionado à sua sexualidade. Há pesquisas que apontam para a existência histórica de um corpo “disciplinado” e “educado” mostrando que as pessoas, por muito tempo, devido a vários fatores – como os culturais e religiosos – deveriam controlar seus ímpetos, desejos, movimentos e mesmo sentimentos a fim de se educarem e se tornarem “virtuosos” cidadãos, entre outros adjetivos. Mas cientes de que corpo e mente estão interligados, imaginamos o quanto isso não influenciou e não influencia na formação das identidades dos sujeitos, nem sempre de forma positiva.

Um artigo de Iranilson Buriti (2009), *Foucault com Vargas: corpos domados*, reflete sobre o tempo de implantação do escotismo no Brasil, que coincide com o militarismo de Vargas. À época, iniciava-se um governo que visava a um maior controle da população e, para isso, era necessário educá-los desde a mais tenra infância. A partir de parâmetros europeus e norte-americanos visava-se a uma educação do corpo e da mente para que, no futuro, houvesse um exército de bons soldados da pátria (BURITI, 2009, p. 139). As expressões de controle comumente utilizadas eram diversas, tais como “formação de almas” e “disciplina social”.

Fundado por um inglês, o movimento escotista chegou ao Brasil em 1910 com o apoio de Olavo Bilac e Mário Cardin. A justificativa para sua implantação no nordeste, por exemplo, foi por perceberem a necessidade de referências masculinas na sociedade (BURITI, 2009, p. 141). Seus princípios norteadores da “reeducação dos cidadãos” eram bem amplos, mas muitos se voltavam para a disciplina do corpo. Era urgente uma “modelização atlética do corpo e a obediência às autoridades, sem questionamento”. Tentaram formar o “homem ideal” enquanto lutavam contra a ameaça das “mulheres-macho”, que haviam invadido o mercado de trabalho masculino após a Primeira Guerra Mundial (BURITI, 2009, p. 142). Era um verdadeiro “treinamento para o silenciamento e para a militarização do corpo”. Fazendo alusão aos principais propósitos de disciplina corporal da época, o autor diz:

Só um corpo educado convenientemente poderá se tornar dócil e produtivo, delgado, ágil, esperto, ereto, entusiasta, viril, com atos e pensamentos puros, militarizado espiritualmente, assegurando os caracteres de uma família brasileira ou de uma brasiliadez regenerada corporal e psiquicamente, com atitudes intrépidas, honestas, perseverantes. (BURITI, 2009, p. 145)

Não citaremos obras de referência sobre o histórico da opressão do corpo e do sexo ao longo dos séculos, conforme seus contextos, gêneros e culturas, pois não teríamos tempo hábil para assunto tão amplo e complexo. Entretanto, esse pequeno exemplo nos fornece uma ideia do quanto ele foi “pensado”, regulado e vigiado.

Voltamos agora para o corpo religioso de Medea. Ela é a mãe de santo que os negros fugidos aguardam em seus rituais. Eles tocam na mata, aguardando sua presença para baixarem os espíritos que desejam. As lavadeiras que estão próximas a sua casa é que nos fornecem tal informação, por isso a temem e, de certa forma, relacionam sua maldade à sua cor e aparência (OLAVO, 1961, p. 202).

Apasionada e fiel à promessa a Jasão, não se entregava a práticas violentas ou de feitiçaria, desde que fora batizada com o nome de Medea pelo povo branco. Mas a partir do conhecimento da traição do marido e da expulsão de sua própria casa, sua face violenta se aflora e ela clama por vingança. “Eurípedes, através dela, exprime a vida humana em termos de humanidade e de livre escolha do bem e do mal” (KURY, 2009, p. 14). E Olavo não a descaracterizou nesse aspecto.

As maiores desilusões que acometem a protagonista se apresentam como a traição do marido e a ameaça de exílio. Sentindo-se profundamente ultrajada, Medea revela que já sabia que não era bem quista, uma vez que era proveniente de um povo de reputação funesta, em

que até seus dons mais desenvolvidos eram malditos. Ou seja, a diferença cultural, como tudo o que não se conhece, é mal vista, distorcida ou sugere ameaça.

Ambiguamente, ela aparenta orgulho de seus poderes como rainha, mas também se alegra ao ter os filhos brancos no colo: “Quando os tenho nos braços, quando a tarde já começa a desmaiar, sinto-me branca, tão branca como a espuma do mar.” [...] “Eles são dois punhais afiados para cortar as cordas que me prendem à minha raça” (OLAVO, 1961, p. 208). Esta fala de Medea demonstra o quanto ela era feliz com a ideia de se sentir menos negra. A união a Jasão e a geração de filhos brancos é que permitem tal sentimento. Por isso ela os compara a punhais que a separariam de sua cor e origem. Esse fato talvez seja uma de suas maiores decepções ao se vir traída e abandonada por Jasão que, claramente, nunca deixou de vê-la como “diferente” e, de certa forma, como obstáculo a uma vida plena. Ele não se mostra arrependido e nem se desculpa por tê-la traído. Justifica seu casamento com Creusa pelo bem dos filhos:

JASÃO - Um dia te verão preta e vão perguntar espantados o que fazem junto a ti. [...] Não podes compreender. Com o meu casamento com Creusa, queria dar a meus filhos uma nobre posição. (OLAVO, 1961, p. 230)

Certamente a vingança de Medea ultrapassa todos os limites da crueldade, uma vez que tem a coragem de matar os próprios filhos. Mas não deixa de ser curiosa a reação de Jasão quando os descobre mortos. Incapaz de se assumir traidor da mulher e de uma promessa, ele continua a julgá-la por sua origem. Sua fala revela que a escolha por alguém de outra cultura foi seu grande erro. Ele tenta diminuir Medea comparando-a às mulheres de sua cultura branca.

JASÃO - Fui um louco em pensar que de uma terra de bárbaros podia trazer uma mulher para mim, (*ri desesperado*) uma mulher que depois de haver traído a tribo, depois de matar pai e irmão, deita-se nos meus braços e troca juras de amor. Tu és o gênio do mal que os deuses enviaram contra mim para pagar pelos escravos que fiz acorrentar nas praias da África. Nenhuma mulher branca ousaria fazer o que fizeste.

MEDEA - Sou mais humana que as brancas, mas também sou mais rainha [...] (OLAVO, 1961, p. 230)

Medea é um corpo negro, bárbaro, primitivo, estranho e excluído na visão da civilização de Jasão, daí também se tornar um corpo solitário. Medea sai de sua terra, abandonando-a e a sua família, sem remorsos. No entanto, seu companheiro não se mantém fiel e esta passa muito tempo vivendo só, na companhia de seus filhos e de sua ama. Em certo trecho em que pressente que algo de ruim a aguarda, ela diz: “As sombras já vêm chegando e

com ela a solidão”. Solidão que se avoluma por viver isolada da comunidade local, em uma ilha. Mas o fato de ser “feiticeira” também intensifica tal sentimento, na medida em que as pessoas se afastam dela por temê-la. A violência contra os escravizados no Brasil colonial tinha certo respaldo nessas crenças, segundo Wilson Filho Ribeiro de Almeida, que possui um artigo intitulado *A personagem Medea no teatro de Agostinho Olavo: um estudo de feitiçaria africana* (2010). Ele diz que a sociedade colonial via nessa “crença” razão mais que suficiente para castigar seus escravizados: “construindo-se coletivamente o estereótipo da bruxa, encontrava-se um meio de resolver os conflitos internos à vida da comunidade, identificando e excluindo o responsável pela desgraça” (ALMEIDA, 2010, p. 96). Outra relação que podemos estabelecer entre a trama da peça e nosso contexto colonial se refere ao poder de Jasão sobre Medea, análogo ao poder do homem branco sobre o negro, em especial na época da escravidão. Segundo Edvanda Bonavina da Rosa, em seu artigo *De Eurípedes a Agostinho Olavo: Medéia e Medea*,

o sentimento de Medea pelo homem que a conquistou, essa fraqueza da mulher perante a atração exercida pelo homem amado, e que foi a causa de sua perdição e a de seu povo, representa a fraqueza do conquistado negro diante da astúcia do conquistador branco. (ROSA, 1993, p. 82)

Mas há outro elemento de poder, não humano, que consideramos importante na cultura africana e que detectamos com bastante relevância na peça: a presença constante da água. Mas o que representa? O que seu corpo fluido e sua transparência podem nos indicar?

Observamos que o amor de Medea chega pelo mar, e por meio dele ela abandona sua família e seu povo para unir-se a Jasão. Chegando ao Brasil, é curioso que se instale em uma ilha, cercada pela água e por aqueles que a temem e a odeiam. Sua única chance de fuga não poderia ser por outro lugar, como mostra Egeu ao convidá-la a ir embora com ele. Ao fim, após a execução de seu plano de vingança contra Jasão, conduz os filhos ao rio para que morram afogados, momento em que lamentam as lavadeiras, chorando a tragédia que invade as águas que se “tingem de vermelho”. A inserção do elemento água nesse drama está também relacionada a elementos da cultura africana e por isso se faz tão presente na Medea brasileira.

A água é um elemento muito importante na mitologia africana. Muitas divindades estão ligadas ao rio. Oxum e Obá, respectivamente a segunda e a terceira das esposas de Xangô⁹⁴, após uma briga entre elas, temendo a fúria do marido, ambas fugiram e se transformaram em rios. (ALMEIDA, 2010, p. 99)

⁹⁴ Grande e poderoso orixá iorubano, senhor do raio e do trovão. Segundo alguns relatos tradicionais, uma divindade superior, tendo participado da Criação como controlador da atmosfera. (LOPES, 2004, p. 687)

Aparentemente existe um poder feminino que vem desse elemento em um processo contínuo de transformação. Oxum e Obá são divindades ligadas à água e, ao mesmo tempo, são a própria água, defesa e proteção. Medea se aproxima da água por também possuir o corpo fluido, movente e, por isso, poderoso. Medea e a água são úteis, tornando-se meio e travessia. Desse modo, a travessia pelo mar se liga à feitiçaria da Medea. Ambas fortes e poderosas, para o bem ou para o mal. O mar que circunda a terra, em forma de ilha, impede a entrada fácil de qualquer pessoa e o poder da rainha também é empecilho para a aproximação de estranhos. Capazes de segregar, tanto Medea quanto a água possuem o poder de causar terror e morte. São implacáveis. O remorso em Medea só ocorre quando pensa na maldição do primeiro encontro com Jasão, momento de paixão e cegueira. As duas possuem o poder da fertilidade e, paradoxalmente, podem gerar e também destruir. Entre as diferenças, observamos que a destruição causada pela água é inocente e faz parte de seu curso natural. Já a outra, tem o poder de escolha. E se, tradicionalmente, um dos maiores símbolos da água é sua capacidade de limpeza e purificação, talvez isso não possa ser dito em relação à Medea que, predominantemente, deixa um rastro funesto por onde passa, seja em sua família de origem, seja na que originou. No entanto, talvez possamos dizer que, apesar de a protagonista matar os filhos por meio das águas que se tingem de vermelho, ela também se purifica, voltando a ser negra, perdendo seu vínculo com a cultura branca.

Observando Medea mais atentamente, percebemos que, mesmo afastada, permanece ligada a sua identidade ancestral. Como já vimos, uma das características mais acentuadas da peça e que representa um diferencial em relação à original, está no fato de haver várias expressões da cultura e religiosidade afro-brasileiras. Olavo se apropria de um texto da história clássica ocidental, branca, mas consegue transpô-lo para um dado contexto brasileiro de presença africana. O corpo de Medea e de alguns outros personagens é marcado por uma forte ancestralidade que precisa ser lembrada e rememorada como meio de fortalecimento de uma série de identidades.

E focando a questão da identidade de Medea, partiremos do fato de ela se constituir uma “estrangeira” num país “estranho”, utilizando o pensamento de Julia Kristeva em *Estrangeiros para nós mesmos* (1994). Nossa aparência inevitavelmente causa no outro uma imagem carregada de signos que, muitas vezes, dialogam e se relacionam com a nossa personalidade e origem. Portanto, o corpo de Medea é um primeiro indício de sua diferença naquele meio, pois, para quem a vê (por exemplo, as lavadeiras), cada detalhe faz diferença.

Coerentemente com o que se fala dela, o que veem passa a impressão de um ser poderoso, mágico e perigoso:

Veste diferente dos outros negros que aparecerão depois. É como um ídolo bárbaro. Os cabelos esticados e presos por um círculo de ouro, abrem-se no alto da cabeça em volutas desordenadas, formando-lhe estranha coroa natural. Traz ao pescoço um colar em forma de serpente e nos braços e pernas rodilhas de ouro bruto. (OLAVO, 1961, p. 203)

A escolha lexical do autor fortalece essa imagem. Termos como: *bárbaro*, *ouro*, *coroa*, *serpente* e *bruto*, exprimem força e se relacionam ao contexto de origem da personagem, assim como dos símbolos ligados a ela.

Kristeva diferencia estrangeiro de exilado, dizendo que este normalmente possui uma raiz. Por isso Medea pode ser considerada uma exilada, mas ainda que tenha uma raiz, ela cria uma nova, pois sua paixão e ações ligam-na a uma nova comunidade quando gera os filhos do homem amado. Mas seria esse novo laço ou essa nova raiz suficientes para ela se sentir “em casa”? Ou seria Medea uma estrangeira para si mesma? Pergunta possível diante do fato de a africana ter se desgarrado dos seus a fim de se unir a um homem diferente dos de seu povo.

O sentimento de estrangeiro habita em nós e pode arruinar nossa morada. Nenhum obstáculo pode reter o estrangeiro, nenhum sofrimento, insulto ou rejeição, até que encontre sua “terra prometida”. Ou seja, Medea foi capaz de cometer as atrocidades que cometeu a fim de fugir de “seu lugar”, em busca de outro em que se sentisse “em casa”. E aqui nos perguntamos se o encontrou, no isolamento social, afetivo e geográfico em que se encontrava.

É possível ser estrangeiro e ser feliz? O estrangeiro suscita uma nova ideia de felicidade. Entre fuga e origem: um limite frágil, uma homeostase provisória. Assentada, presente, às vezes contestável, essa felicidade, entretanto, sabe estar em trânsito, como o fogo que somente brilha porque consome. A felicidade estranha do estrangeiro é de manter essa eternidade em fuga ou esse transitório perpétuo. (KRISTEVA, 1994, p. 12)

O perigo dessa fuga está justamente em não saber o que vai encontrar nesse lugar estranho. Lugar em que exclui e é excluída. Teria Medea imaginado que sofreria uma rejeição dupla? Pelo seu povo e pelo povo de seu companheiro? Basicamente o estrangeiro está ligado a questões de ordem social, religiosa e cultural, daí Medea concretizar-se uma estrangeira no Brasil. Alguém que está a mais, que sobra e incomoda (KRISTEVA, 1994, p. 11). Mas se além de sua presença há uma história funesta ou turva em sua origem, esse sentimento só tende a se intensificar na concepção daqueles que a “recebem” em sua casa.

Diante da situação de encontro com um estrangeiro, tem-se a opção de acolhê-lo ou rejeitá-lo e, de forma quase unânime, é a rejeição que marca a relação da africana com os habitantes do entorno da ilha. Um fato curioso ocorre entre as lavadeiras que, rejeitando-a e temendo-a inicialmente, logo a “acolhem” a partir de seu sofrimento de mulher traída, suscitando um sentimento de irmandade feminina.

Mas embora sua aparência seja de mulher forte e poderosa, Medea por vezes é estrangeira do próprio corpo na medida em que se alegra com a possibilidade de se sentir branca, quando próxima de Jasão e dos filhos, fato que se dilui com seu retorno ao povo negro, onde sua presença provavelmente a faz sentir-se em casa, reconhecendo-se parte de uma comunidade, dona e habitante do próprio corpo. Esse sentimento de pertencimento ou de estranheza de Medea, portanto, é oscilante e constituiu-se um processo na peça, pois quando ela sai de seu lar não sabemos bem o que a impulsiona de fato nessa fuga. Depois, deve enfrentar uma nova situação em que predomina a rejeição e a solidão e, ao fim, retorna a sua origem de forma triunfal, esperada pelo povo negro, que guarda o lugar da rainha Jinga.

O que constituiu a personalidade da protagonista como interessante, forte ou intensa, ou o que nos chama atenção em Medea, talvez sejam os contrastes ou incoerências de suas identidades; incoerências que nos pertencem e nos consomem. Se temos, a princípio, uma mulher apaixonada, intensa e fiel, também temos uma mulher que parece ter perdido a fé na humanidade, uma mulher capaz de toda maldade, aparentando ausência de princípios e laços. Segundo Kristeva, o exílio é de certa forma uma explosão corporal, sexual. Explosão que liberta de convenções e tradições. Fato que também gera estranheza na comunidade de Jasão, por manter uma relação conjugal “não oficial” com uma “estranya”.

Mas ao que parece, apenas depois de trazer Medea para sua terra natal, Jasão descobre o quanto ela é estrangeira. Por isso ele busca uma noiva “de fato” para ser a “mãe” de seus filhos. Sendo assim, em meio à hostilidade interna e externa que sofre, Medea se comporta de maneira intensa e fria, revela-se e solitária por trás de sua arrogância, mostra-se cruel e dominadora, para que, enfim, possa tomar suas próprias decisões e se sentir viva.

Diferentemente do desfecho original, o fim de Olavo permite e determina que a protagonista volte para sua aldeia e que continue seu reinado, restituindo o poder da guerreira e, de certa forma, a proteção de sua gente, responsável pelo chamado dos tambores que são ouvidos desde o início da peça. Não tendo meios para voltar para sua terra natal, vai ao encontro de sua comunidade, por ora instalada nas florestas brasileiras. Uma das últimas falas de Medea é a que se segue:

MEDEA - Mulheres! Mulheres! Elas também já se foram para nunca mais voltar. As sombras já me rodeiam, calaram-se as vozes da mata, só me resta a solidão. Vozes, ó vozes da raça, ó minhas vozes, onde estão? Não ouso cruzar o rio e tenho medo da ilha, de seu silêncio tão grande. [...] A negra largou o branco. Medea cospe este homem e Jinga volta a sua raça, para de novo reinar. [*Lentamente começam os atabaques, os tantãs e os agogôs a tocar um ponto de macumba. A floresta vai-se iluminando de archotes. Vultos se recortam entre as árvores. São os negros fugidos, seminus, que numa macumba sangrenta festejam a volta de Medea à raça.*].

MEDEA – Ainda tocam o ponto. Ainda precisam de mim. Ainda sou rainha. Ainda sou preta e orixá. (OLAVO, 1961, p. 231)

Como esse final dialogaria com o contexto atual, em relação à presença negra na sociedade e no teatro brasileiro? Vemos que seja possível lê-lo imaginando que há afrodescendentes que se sentem mais ou menos inseridos no teatro. E acreditamos que os que mais se aceitam são aqueles que, de algum modo, retornaram à sua cultura de origem. Não no sentido de necessariamente assumir, obrigatoriamente, práticas culturais e religiosas do povo africano, mas no sentido de se reconhecer e de se conscientizar de algumas delas, identificando traços e vestígios, apropriando-se do que lhe convém. Ou seja, ainda mostra-se urgente a instauração de um processo que leve o sujeito a um sentimento de pertença a sua comunidade, seja ela qual for, que culmine com o desenvolvimento de sua autonomia e autoaceitação. Assim como ocorre com Medea que, sentindo-se só, recorre às vozes de seus ancestrais, vivos naqueles que ainda clamam por sua presença.

Sabemos e já dissemos que na tragédia clássica há um desfecho em que a personagem que comete a “falha” para que, de alguma forma, ela purgue seus pecados. Olavo contraria esse padrão permitindo que Medea retorne a sua gente de forma gloriosa, momento em que percebe que nunca perdeu seu lugar de rainha. São muitas as dores por que passa, mas também são muitos e cruéis os delitos que comete. A perda de parte de seu corpo, por meio da morte dos filhos, por mais dolorosa que seja, também foi uma escolha dela, fato que faz com que essa tragédia apresente feições diferentes da tradição aristotélica e que, como consequência, permita que ela tenha uma nova chance.

3.4 – Corpo e identidades em *Fala pra eles, Elisabete* de Ubirajara Fidalgo

3.4.1 – O corpo do autor

Figura 12 – Ubirajara Fidalgo em cena.



Fonte: Acervo Ubirajara Fidalgo, Rio de Janeiro, 2015.

Já dissemos bastante sobre Ubirajara Fidalgo no primeiro capítulo. Portanto, não cabem aqui informações repetidas, salvo as que possam reforçar ou esclarecer como o autor lidava com a questão do corpo.

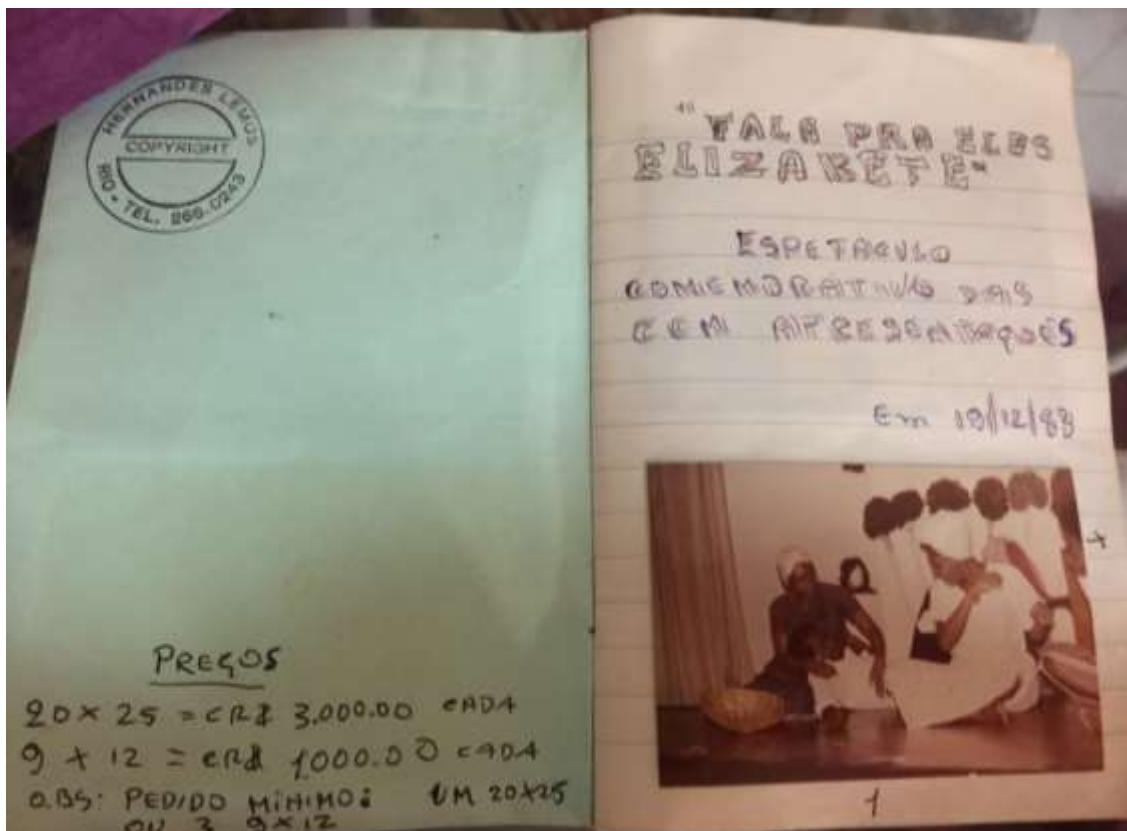
Jesus Chediak conheceu Fidalgo no curso que ministrava em São Luís. Era o único negro da turma, mas não só por isso se distingua. Segundo Chediak, ele possuía uma postura corporal diferenciada.

Depois, já no Rio de Janeiro, continuou seus estudos na área e também se matriculou em uma escola de balé clássico. Anos passados, já trabalhando com teatro, paralelamente atuava como estilista, promovendo, junto à esposa Alzira Fidalgo, um curso de Corte e Costura, pois, como disse uma de suas irmãs, desde muito novo já mostrava habilidades com o desenho. Atuando no palco foi descrito como uma pessoa de extrema energia e desenvoltura. Representava monólogos intensos e longos que tratavam das questões do negro – ou seja, que diziam respeito a ele próprio – e também encenava peças nas quais tinha que atuar como vários personagens. Tudo isso sem considerar que tinha uma enfermidade renal grave que o levou a se afastar de suas atividades em várias ocasiões, levando-o à morte precoce.

Diante dessa pequena amostra de suas atividades, constatamos que Ubirajara Fidalgo foi um homem que se expressava fortemente por meio do corpo e que buscava seu aperfeiçoamento físico e intelectual. Sua ligação ao desenho também se relacionava ao corpo. Era estilista de alta costura e chegou a trabalhar para mulheres da alta sociedade carioca. Tudo isso nos permite dizer que possuía um olhar diferenciado para o corpo e que, por meio dele, estabeleceu seu diálogo com o mundo. O trabalho corporal a que se submeteu não repercutia somente em si. Ele o utilizava como meio de comunicação e expressão teatral. Seja atuando nos palcos, seja pela escrita ou pelo modelismo, essas atividades tornaram-se uma forma de Fidalgo ver o mundo e de ser visto. A estética do corpo estava presente em todas as suas atividades, ainda que esse mesmo corpo sofresse de um mal tão severo.

3.4.2 – Fala pra eles, Elisabete

Figuras 13 e 14 – Fotos da encenação de *Fala pra eles, Elisabete*.



Fonte: Acervo Ubirajara Fidalgo, Rio de Janeiro, 2015.

Figuras 15 e 16 – Fotos da encenação de *Fala pra eles, Elisabete* (cont.).



Fonte: Acervo Ubirajara Fidalgo, Rio de Janeiro, 2015.

Figura 17 – Foto da encenação de *Fala pra eles, Elisabete* (cont.).



Fonte: Acervo Ubirajara Fidalgo, Rio de Janeiro, 2015.

Figura 18 – Elenco de *Fala pra eles, Elisabete* e *Os gazeteiros*.



Fonte: Acervo Ubirajara Fidalgo, Rio de Janeiro, 2015.

Como já foi dito na sinopse, a peça é uma versão de *Desfuga*, um monólogo escrito pelo autor, anos antes, e que foi remodelada a fim de ser representada pelos atores do curso de sua companhia. A ideia era que a adaptação contemplasse a presença de aproximadamente trinta atores para que todos que estivessem se formando pudessem representar. Destaquemos que a peça não é um musical, não possui cenas coreografadas e, ainda assim, a equipe contou com a presença do coreógrafo Mauro César em alguns espetáculos.

É interessante pensar sobre o primeiro nome da peça – *Desfuga* – e o que ele poderia acrescentar em nossa análise. De imediato o nome aponta para uma “fuga ao contrário” considerando a utilização do prefixo “des”. Toda a vida do protagonista e a de seus familiares foi uma eterna fuga de sua cor, que justifica a “necessidade de clarear” seus descendentes. Ao final do drama percebemos que, para que todos os acontecimentos o levassem a constituir-se um novo sujeito, com uma nova consciência, fora preciso desfazer o caminho já feito, “deixar de fugir” e ir em busca da afirmação e celebração de sua negritude.

Fala pra eles, Elisabete inaugurou o Espaço Cultural Teatro Luiz Figueiredo em 12 de agosto de 1980, e quando chegou à sua centésima apresentação, houve uma montagem comemorativa, realizada em 19 de dezembro de 1983. Entre os principais personagens, temos: Elisabete (quase branca), Zé baiano (negro, pai de Elisabete), Celina (esposa branca de Zé baiano) e Genival (amigo branco de Zé Baiano). Os demais aparecem ao longo dos *flashbacks* que surgem na história. O conflito se inicia no momento em que Zé Baiano fica sabendo que não foi convidado para a festa de formatura de sua filha. Ele toma conhecimento do evento por meio de uma conversa telefônica com o compadre Genival e, não compreendendo a razão de Elisabete, passa a refletir sobre como tem vivido até aquele momento e a recordar muitas das agruras por que passou desde jovem – especialmente por ser negro – e das dificuldades enfrentadas para oferecer uma boa educação a ela.

A moça, já adulta, tornara-se muito bela, quase branca, causando um inegável contraste entre ambos. Com a separação dos pais, ela se encontra cada vez menos com ele e seu círculo de convivência praticamente se resume a pessoas brancas. Por meio da conversa, fica-se sabendo que chegou a ficar noiva de um rapaz loiro de olhos azuis, proveniente de uma família rica do sul do país, mas, ao fim, ela o troca por um rapaz negro de origem humilde. Estes últimos acontecimentos, assim como sua gravidez, são narrados rapidamente nos momentos finais da peça, a fim de que Zé Baiano se reposicione perante a sua própria existência.

Ao longo da dramaturgia, notamos a predominância de uma variedade linguística urbana, bastante coloquial, por vezes repleta de palavrões grosseiros e obscenos. Além disso,

ainda observamos o uso de termos e expressões típicas e próprias de determinado contexto cultural e social, presentes nas falas dos nordestinos Zé Baiano e Genival. Há uma cena exemplar que narra a chegada dos amigos do nordeste ao Rio de Janeiro, ocasião em que se deparam com um cambista, figura típica local. O diálogo revela bastante de uma expressão de linguagem até então desconhecida por eles:

CAMBISTA - Só isso malandragem, com essa grana aí vocês tão fu na Guaná, podes crer.

GENIVAL E ZÉ BAIANO - “Fu na Guaná”. Que é isso?

CAMBISTA - Fudidos na Guanabara, oh, palermas... com essa micharia vocês não vão topar hotel nenhum agora de noite, pode ser que dê pra alugar uma vaga numa bira. (ANEXO 7, p. 5)

Podemos observar no trecho acima como o corpo das palavras pode ser múltiplo e marcado, tal qual o corpo humano. Cheio de “calos”, “tropeços”, descuidos, com seu “bom” e “mau” usos, e que, juntos, também remetem a determinado segmento da população ou a um tipo de identidade. Acerca desse tema, fala Joel Rufino dos Santos no artigo *Culturas negras, civilização brasileira* (1997). E são particularmente duas as principais questões que ele aborda. A primeira diz sobre como nos apropriamos de nossa língua, deixando rastros de nossa identidade, traços percebidos nos aspectos visíveis e invisíveis, tais como o léxico e a prosódia. Situação que geralmente ocorre nas línguas pertencentes a países que sofreram o processo de colonização, lugares de confluência de diversos falares. A segunda questão faz referência especificamente à influência africana no português brasileiro. Cuidadas por amas negras, as crianças teriam sido as primeiras a receber tal influência, na medida em que ouviam de suas cuidadoras sílabas moles e doces, tais como: *cacá, bumbum, papato* e *neném*, o que Rufino chega a comparar com a papinha que recebiam para comer, já triturada, amassadinha, mole e doce (SANTOS, 1997, p. 5).

No geral, os personagens utilizam o padrão da norma culta; às vezes, palavrões, expressões locais e gírias, como no trecho: “ELISABETE – Ah, pai, não fica legal pintar coroa na festinha, só vai lá em casa umas colegas baderneiras e não vai ter nada demais... prefiro que a gente almoce juntos num bom restaurante para comemorar...” (ANEXO 7, p. 36).

Conforme a teoria de Duarte sobre a concepção de literatura afro-brasileira, percebemos que pela linguagem as marcas são explicitadas pelo tema que aborda. Não temos um ritmo específico, nem referências a elementos da cultura ou personalidades africanas, no

entanto, há questionamentos inclusive sobre o termo “negro” e algumas cenas com a presença de sincretismo religioso com termos e rituais próprios do candomblé e da umbanda.

Não deixa de ser pela linguagem que o sincretismo religioso se apresenta desde as primeiras cenas do passado. Há rogos por santos da igreja católica e até uma cena em que se realiza uma oferenda. Esta é descrita em uma rubrica indicando a encenação de um ritual. Zé Baiano está ao telefone quando é conduzido ao despacho que, segundo ele, foi o que o salvou: “... vela preta, frango... farofa... dendê e puta que pariu... não fosse meu pai xangô: saravá... eu não tinha saído dessa não” (ANEXO 7, p. 5). Ao se despedir da família, ainda na Bahia, as mulheres rogam por proteção:

ZÉ BAIANO - Bem, mãe, o chofer já está saindo, vamos senão o pau de arara não espera a gente...

(*choradeira da mãe e das irmãs*)

CENIRA - Eh, Zé... meu irmãozinho, vai com Deus e Oxum.

GRAÇA - Iansã que te ajude meu irmão... não se esquece da gente...

DOLORES - Meu filho, Xangô está contigo, três vezes no dia, três vezes na noite, Xangô, Oxossi, na tua Guia, Saravá, meu Pai...

(*Xangô baixa em Zé*)

TODOS (*menos Genival*) - Atotô meu Pai Xangô...

DOLORES - Xangô, leva meu filho com Deus e com a Virgem Maria... Saravá, meu pai... (ANEXO 7, p. 24)

No trecho descrito, o corpo do personagem é tornado ritual. Há um corpo religioso, sincrético. Um corpo que ginga conforme a crença, conforme o santo. Que fuma, reza, benze e despacha. E o ritual é o momento de integralização do corpo por excelência. Nele o corpo torna-se, ao mesmo tempo, sujeito e objeto, individual e coletivo. Corpo e alma não se dicotomizam (SODRÉ, 1997, p. 31).

Mas a forma como a religião afro-brasileira é representada nesse drama não muda muito em relação às peças do TEN, a não ser pela frequência em que aparece. Houve muita crítica sobre a presença desse elemento utilizado de forma folclórica e mesmo superficial na antologia de Nascimento, a exemplo do que diz Moema Parente Augel (2000, p. 12) a respeito da literatura negra: em geral, muitos autores se contentam com a inserção de um instrumento de percussão e a prática de algum ritual para identificar sua obra dentro de determinado contexto, porém, muitas vezes isso descharacteriza os preceitos e rituais das religiões afro-brasileiras. O resultado, quase sempre, é um esboço de fé religiosa confundida com feitiçaria. Em *Fala pra eles, Elisabete*, o que nos parece é que a religiosidade é mostrada, de fato, de forma superficial, apesar de que, com uma ambientação cênica e temática dessa natureza, não acreditamos que fosse válido (ou necessário) outro tipo de abordagem. Por outro lado, não

deixamos de nos perguntar se haveria a necessidade da inserção desse elemento e, portanto, qual a sua relevância nesse contexto, já que no repertório dos dois grupos quase sempre o negro que quer se distanciar de sua origem africana e de sua cor falha e não consegue se ver livre de sua religiosidade ancestral.

Sabemos que as religiões afro-brasileiras possuem, em alguns momentos, aspecto bastante “teatral”, ainda que não intencional. Podemos diferenciar a existência de um ritual étnico, inconsciente, sem “deliberação estética”, mas há também um outro, criativo, nascido como proposição artística. Por isso, de acordo com Inaicyra dos Santos (2009), a linguagem artística e a religiosa podem se aproximar e se alimentar uma à outra, mas “o conhecimento de ambos os contextos é que ajudaria a definir as diferenças”, condição importante para a clareza do artista em relação ao significado de seus gestos (SANTOS, 2009, p. 35).

3.4.3 – Preconceito de cor

Agora entramos no tema central do drama, que possui várias passagens em que se explicita o preconceito. Na noite em que chegam ao Rio de Janeiro, pernoitam em uma hospedaria e há uma pequena discussão quando Zé Baiano acende a luz do quarto coletivo no meio da madrugada:

ZÉ BAIANO - Desculpem... eu... pensei que...
 FUINHA - Pensa nada, crioulo não pensa, crioulo só caga meu irmão... é isso aí, morou!
 GENIVAL - O rapaz aí tem nome seu moço, e eu não dou permissão pra ninguém falar assim com meu amigo não... (ANEXO, p. xx)

Essa será só uma entre as dezenas de cenas em que Genival age em favor do amigo, seja por sinal de amizade, seja pelo pedido que a mãe de Zé Baiano fez a ele para que cuidasse do filho.

O preconceito cotidiano é quase uma norma. E o que Fidalgo quer nos mostrar é que, de tanto ouvi-lo e sofrê-lo, o próprio negro também interioriza esse preconceito chegando a praticar um autorracismo, ainda que não perceba, tamanha a variedade e quantidade de formas em que se apresenta. Por vezes, basta haver um corpo negro. E o que é um corpo negro? Ser negro e sentir-se negro é uma coisa, ser visto como um é outra. Ou seja, há um elemento ativo e um passivo no preconceito. E, por mais frequente que ele ocorra, Fidalgo nos mostrará

como, muitas vezes, o próprio negro será, paradoxalmente, o primeiro a negar ou mascarar sua cor e origem e, por isso, a fortalecer tal preconceito.

Não sozinho, Fidalgo propiciou o debate sobre a condição do ser negro em uma época em que ainda não se utilizava termos como *afro-brasileiro* ou *afrodescendente*, que “resgatam a negritude de todo esse contingente de pessoas que buscam se afastar de sua identidade negra, mas que têm o negro profundamente inscrito no corpo e na cultura”. (CARNEIRO apud DUARTE, 2005, p. 5)

Enquanto conversa ao telefone com Genival, há um momento curioso na fala de Zé Baiano que mostra bem do que estamos falando. Ele diz ao amigo que se encontra sozinho com sua secretária em casa, embora já seja muito tarde, então o outro diz:

GENIVAL - Serão, é? Já conheço teus serões com secretárias.
 ZÉ BAIANO - Não sacaneia não, que é que há ô cearense, pra cima de mim?
 GENIVAL - Não canta de galo baiano, você agora tá metido a carioca, é?
 [...] O crioulo tá metido!
 ZÉ BAIANO - Sou crioulo sim, até demais, se não sabia, fique sabendo.
 GENIVAL - Mas olha como ele está, se metendo a besta comigo, ô negro Zé? Há há... fala negro.
 ZÉ BAIANO - Negro!... Negro não, que é que há? Sou crioulo, mas não sou negro!...
 GENIVAL - Como é que é, você é crioulo mas não é negro?
 ZÉ BAIANO - Então tu não ouviste falar do meu pai, tratante...? (ANEXO, p. 21)

O trecho acima, assim como alguns outros citados, toca na questão da força da palavra. E, neste caso, ela sela e revela sua força negativa ou seu “teor pejorativo”. Originalmente, nas culturas africanas a palavra “é dotada de energia vital, tem o poder de manipular forças, é fonte de conhecimento e, por isso, deve ser valorizada e manejada com prudência.” E sua força é ainda maior nas sociedades orais, por seu caráter de testemunho à tradição oral (PETTER; FIORIN, 2009, p. 9). Diante disso podemos atribuir o incômodo de Zé Baiano ao ser chamado de “negro” ao seu não reconhecimento a seu contexto semântico, já que o protagonista não se sente membro da comunidade negra. Essa negação, ou recusa, também prova que o termo o remete a algum tipo de memória da qual quer distância, por representar para ele uma história dolorosa. Por isso, palavras como *negritude* e outras, de semântica similar, lhe soam tão agressivas. Ele tenta se ajustar a algumas, mas sempre se esquivando de outras que talvez ele eleja como mais “ofensivas”. Ainda sobre esse aspecto é interessante observar que, quando ele se encontra no despacho, em meio aos familiares ou não, as palavras proferidas estão repletas de africanidade e, nesse momento, ele não tem a mesma atitude. E por quê? Talvez porque nesse contexto a palavra venha imbuída de um

sentido de proteção ancestral e sagrada, trazendo conforto e segurança, sentimentos opostos ao que a palavra “negro” para ele representa. Para ilustrar, apresentamos abaixo um poema de Cuti (1982, p. 82):

A PALAVRA NEGRO

A palavra negro
tem sua história e segredo
veias do São Francisco
prantos do Amazonas
e um mistério Atlântico

A palavra negro
tem grito de estrelas ao longe
sons sob as retinas
de tambores que embalam as meninas
dos olhos

A palavra negro
tem chaga tem chega!
tem ondas fortes suaves nas praias do apego
nas praias do aconchego

A palavra negro
que muitos não gostam
tem gosto de sol que nasce

A palavra negro
tem sua história e segredo
sagrado desejo dos doces voos da vida
o trágico entrelaçado
e a mágica d’alegria

A palavra negro
tem sua história e segredo
e a cura do medo
do nosso país

A palavra negro
tem o sumo
tem o solo
a raiz.

Voltando à peça, eles se recordam do dia em que deixaram a Bahia, quando a mãe de Zé Baiano pediu a Genival que cuidasse dele. Essa cena parece marcar e guiar todos os passos e pensamentos do protagonista. Segundo Dona Dolores, ele devia sair em busca de uma vida melhor e se unir a uma mulher branca, momento de extrema semelhança ao que ocorre em *Auto da Noiva*, cujo mote era:

VOZ - Alveja, negra, limpa, negro,
 Lava, negra:
 - Seu destino é clarear
 Seu destino é fazer branco,
 Aquilo que o branco sujar. (FUSCO, 1961, p. 131)

Na peça de Fidalgo, o mote é substituído pelo verbo “caprichar”, que resumirá qual a “obrigação” do negro, semelhante ao que ocorre na peça de Rosário Fusco, em que várias vezes é dito que cada um tem um destino a seguir ou uma missão a cumprir. Essa transferência geracional desses “deveres” reforça a existência de um corpo aprisionado. Mas, sobretudo, a inexistência de autoestima num corpo que deve ser clareado, caso contrário, tornar-se-á rejeitado, anulado. Eis um trecho do diálogo entre Zé Baiano, Genival, suas irmãs Cenira, Graça e a mãe Dolores.

GRAÇA - Mas o Zé ainda tá muito novo pra ir sozinho pro Rio de Janeiro.
 CENIRA - Sozinho não, ele vai com o Genival.
 GRAÇA - O Genival também é muito novo... pra cuidar dele.
 DOLORES - Seu Genival é novo mas é branco, por isso já serve de proteção. Não é seu Genival?
 GENIVAL - É sim, Dona Dolores, eu cuido do Zé direitinho, é só ele me obedecer.
 GRAÇA - Hum, e o Zé obedece alguém, é teimoso como jumento.
 ZÉ BAIANO - Me respeita, Graça.
 GRAÇA - E porque é que eu vou te respeitar, Zé?
 ZÉ BAIANO - Eu sou teu irmão mais velho.
 GRAÇA - Mas não é meu pai.
 CENIRA - E nem podia ser.
 ZÉ BAIANO - Por quê?
 DOLORES - Porque o pai de vocês é alvo, bem alvo.
 ZÉ BAIANO - Só por isso?
 DOLORES - E tu acha pouco, escuta menino, tu devia dar graças a Deus por ter a mãe que tem, porque essa nega aqui teve capricho...
 CENIRA e GRAÇA - Ih, mainha, de novo aquela história do capricho!
 GENIVAL - Capricho!
 DOLORES - É seu Genival, [...] Sempre fui uma negra de capricho, desde menina já falava pra minha mãe que eu tinha que parir dum homem bem claro na cor, pra meus filhos não serem mais carvão como eu e como a mainha minha velha. [...] “arranjei um homem branco mode ser pai de vocês”, que era pra ir clariando a família, cumprir minha obrigação, vocês são pretos mas já são meio entremeados... agora se as meninas tiverem capricho e se juntarem a um homem claro... o José de Arimateia, arranjar uma mulher alva... já fica bem mais fácil... os bichin quando nascerem já vão vir bem descascadinho... já vem mais parecido com gente... (ANEXO 7, p. 22)

Na peça, o termo “capricho” tem sinônimo de branqueamento e, se pudéssemos categorizar Zé Baiano conforme os modos de lidar com sua própria identidade, diríamos que ele até se assume afrodescendente, mas de forma envergonhada. Tanto que é necessário

lembra, a todo momento, o pai branco que o gerou, a fim de que não tenham dúvida sobre sua “real” cor, como se a lembrança por si só minimizasse sua quantidade de melanina. Tudo isso, a fim de ascender no padrão social vigente que é o do branco. Nesse aspecto, nossos dois autores de origem afrodescendente, Fusco e Fidalgo, estão atentos e preocupados em tocar a questão da raiz familiar e em debater as consequências dessa conjunção de cores. Explorando esse assunto dessa forma, talvez tenha sido (e quem sabe ainda seja) possível pensar em relações “interraciais”, sem restrições ou censura. Nos contextos em que escreveram suas obras, até que ponto seria importante saber a cor de quem os gerou? E até que ponto ainda deveria ser importante a cor da pessoa com quem desejamos nos unir para gerar descendentes? Sem conseguir escapar dessa situação, nosso protagonista segue à risca o desejo da mãe, como podemos conferir na cena em que se vangloria ao amigo por ter cumprido sua promessa de se casar com uma branca.

Zé Baiano conversa com Brígida, que conhece a família há muito tempo. Eles começam a se lembrar da infância da menina, de como sua beleza sempre chamou a atenção de todos. Ficam se lembrando de acontecimentos ligados à Elisabete, sobre sua habilidade em se relacionar com as pessoas. Lembram-se de seus amigos, dos lugares que frequenta, até que, de repente, algumas questões surgem.

ZÉ BAIANO - Se mainha viesse da Bahia pra ver ia ficar satisfeita... nem parece que a Elisabete quando nasceu era tão parecida comigo.

BRÍGIDA - Quem vê agora com aquele tipo... Garota de Ipanema...

ZÉ BAIANO - Mesmo morando na praia do Flamengo há, há...

BRÍGIDA - Ninguém vai acreditar que...

ZÉ BAIANO - Que ela seja filha... de um negro.

BRÍGIDA - Que conversa é essa seu José! O senhor não é negro não... se todo negro fosse como o senhor, não tinha negro nesse mundo... o senhor é um moreno escuro... escurinho claro.... quer dizer... [...] ela é muito bonita mesmo, na casa dela todo mundo é branco, não é?

ZÉ BAIANO - A mãe é branca, o padrasto é branco, aquele filho da puta [...]

BRÍGIDA - Os tios por parte da mãe e do padrasto são todos brancos, os primos também, até o padrinho também é branco, não é seu José? [...]

ZÉ BAIANO - Será que essa menina tem vergonha de mim? [...] Será porque eu sou preto?

BRÍGIDA - Vai ver que é isso, não é... do jeito que vive... no meio de dondocas e granfinos... [...] tem professores brancos, amigos brancos...

ZÉ BAIANO - Namorado e família então, tudo “Super-Branco”, vai ver até que tomam banho com sabão em pó, os miseráveis... (ANEXO 7, p. 32-33)

E rememorando os últimos aniversários da filha, ele se recorda de que ela vinha, recorrentemente, o convidando para almoçar sozinho com ela, enquanto à noite, muitas vezes, chamava os amigos “mais próximos” para uma festinha em que ele não devia ir, pois podia

ser “chato” para ele. Ao escolherem o restaurante, ele sempre sugeria algum mais chique para o lado da zona sul, enquanto ela insistia que não precisava, que poderiam ficar mais perto da casa dele, nas proximidades de Madureira.

Ele se lembra de que não pôde comparecer à sua festa de quinze anos e que Genival teve que dançar a valsa com ela, e, não somente desta vez, se passou por seu “pai bacana”:

ZÉ BAIANO - Tem razão, com um pai crioulo ninguém passa por bacana. Bacana só pode ser branco.

BRÍGIDA - A não ser que o crioulo seja rico, famoso...

ZÉ BAIANO - Jogador de futebol, morando nos States, fotografado com tudo que é loura e olhe lá... (ANEXO 7, p. 36)

Voltando ao passado, quando a menina ainda era uma criança, Zé Baiano lembra-se de que, toda vez que ele ou Genival iam visitá-la, a primeira coisa que a menina perguntava era se tinham levado presente para ela. Genival sempre levava uma boneca para aumentar a coleção. Já Zé Baiano sempre se esquecia e prometia levar em uma próxima vez. Por causa disso, a ex-mulher sempre implicava e a menina, numa dessas ocasiões de esquecimento, pergunta se o que fazia ele esquecer as coisas era sua pretice. Zé Baiano fica bravo, acha que isso é coisa da mãe dela. Então a filha se justifica dizendo que o padrinho branco nunca se esquece, então pensou que teria relação com sua cor. A cena é narrada à Brígida e, voltando ao presente, em tom de revolta ele diz: ZÉ BAIANO - [...] Agora me lembro que desde que eu me conheci como gente sempre me vi às voltas com essa minha pretice... sempre isso na frente para atrapalhar... / BRÍGIDA - Meu Deus! (ANEXO 7, p. 38).

3.4.4 – Corpo marcado: cor e estereótipo

Zé Baiano alimenta um sentimento de revolta. Ele se lembra da mãe se sentindo superior à própria mãe por ter arrumado um pai branco para os filhos. Mas, apesar de na vida do protagonista se repetirem as situações de preconceito contra o negro, na peça ele também destaca o estereótipo de nordestino pobre. Mas o quadro ainda pode piorar se, somado a tudo isso, tratar-se de uma mulher, mãe solteira, caso de outra personagem. A cena ocorre em um bar chamado Lisboeta, de propriedade de Manuel. Nele trabalham o dono, o empregado Genésio e há uma placa com oferta de emprego. Nanci chega ao estabelecimento, cumprimenta Genésio e pergunta por Manuel. Este a chama para entrar. Devagar, ela se aproxima do português que lhe dá uma tapinha no traseiro. Nesse instante sabemos que ela é

sua amante e espera um filho seu. Ela precisa de dinheiro. Ele lhe dá e pede que se apresse para ir embora. Nanci põe a mão de Manuel em sua barriga para que sinta a criança. Ele a toca desajeitado (está no quarto mês) e logo diz:

MANUEL - Ai Jisus... um filho mulatinho... o que é que eu vou dizer em Portugal!

NANCI - O Zezinho e a Tita toda hora perguntam por você e o Cícero também.

[...]

MANUEL - Não engana os meninos, não quero que me chamem de pai.

NANCI - Por quê?

MANUEL - São pretinhos demais, logo vão entender que o pai não pode ser eu... Oh, mulher, tu já me tomaste muito tempo... [...] (ANEXO 7, p. 45)

Como vimos, trata-se de uma mulher bem representada pelo estereótipo da mulata. E sabemos como o seu “tipo” se manifesta no corpo: de fêmea reproduutora e sensual. Figura que, diferentemente da “matriarca” e sábia “baiana”, perde no quesito intelectual para salientar seu erotismo. Conforme argumenta a pesquisadora Denise Mancebo Zenicola, a mulata é uma mulher que “perde sua origem, logo, seu passado e enraizamento ancestral, fica solta na escala social” (ZENICOLA, 2007, p. 112). O estereótipo da mulata é um dos mais utilizados na literatura brasileira que, sabemos, é atravessado por várias questões que poderiam ser mais aprofundadas, caso fosse nosso interesse neste trabalho. Não sendo, destacamos sua presença na peça a fim de apontar a variedade de tipos eleitos por Fidalgo.

No mesmo bar, por causa do anúncio de emprego, Zé Baiano pergunta se ainda há vaga. Rápido e alegremente, Genésio o atende dizendo que sim e chama Manuel. Este, por sua vez, assim que vê Zé Baiano, diz que a vaga já foi preenchida. O desempregado bem que insiste, mas não obtém êxito e sai. Depois disso, Manuel tem uma discussão com Genésio, dizendo:

MANUEL - O gajo já foi?

GENÉSIO - Já sim, senhor.

MANUEL - [...] Então tu não viste que o gajo é negro?

GENÉSIO - Sim, quer dizer, ele é escurinho, mas...

MANUEL - Mas o quê Genésio, tu não prestas atenção ao que fazes, homem! Então tu não estás vendo que eu não vou colocar um negro para trabalhar no meu estabelecimento comercial, estás querendo me arruinar, desgraçado?

GENÉSIO - Mas seu Manuel... eu pensei que o senhor gostasse da cor... eu... err... [...] bem, eu que pensei né, vendo o senhor com a Nanci, quer dizer a Dona Nanci.

MANUEL - Isso é outra coisa, não te metes nisso não, estás me ouvindo, não te metas nessa história. (ANEXO 7, p. 48)

As cenas mostram claramente os preconceitos que fazem com que o português veja e trate os negros conforme alguns estereótipos. Seja o da mulata sensual, seja o do negro como incapaz ou inferior na execução do trabalho. O corpo negro aqui é visivelmente um impedimento de acesso a oportunidades que venham a garantir uma vida digna e honrada. O português se relaciona com Nanci às escondidas e, além disso, não quer gerar filhos escuros; ele precisa de um empregado, mas não pode ser um negro, mesmo que esse seja tão ou mais capaz que um branco. Seu receio? O que os outros vão pensar. Justificando a existência de um imaginário coletivo e negativo acerca do negro. Eduardo de Assis Duarte nos apresenta vários pensadores sobre esse assunto em sua antologia já citada e alguns abordam exatamente algumas dessas questões. Dentre os escritores e pesquisadores presentes, chama-nos a atenção o pensamento de Alaôr Eduardo Scisínia⁹⁵ que, de modo semelhante ao neologismo *Desfuga* de Fidalgo, fala da importância de um “desrecalque”, somente possível pela libertação da educação recebida na infância, por meio de livros “indicados pelos brancos.” Em certo momento conta como sempre pareceu natural (e mais que justificável) andar sobre a lâmina que divide, ou dividia, o mundo branco do mundo negro, dizendo: “[...] ora empurrado pela educação ocidentalizada, ora amedrontado pela miséria que me parecia sempre mais próxima do negro, ora acovardado pelo racismo que não nos queria franquear as portas que se abrem para os esplendores da vida, ora oscilando entre duas origens remotas: a portuguesa e a negra, e sempre ameaçado pela estrutura socieconômica elitizada que só oferecia trégua aos que se branqueavam, ocupando os seus espaços (DUARTE, 2011, v. 1, p. 24).

Desse modo, a Zé Baiano vão minando as possibilidades de ser o que é. Mas como deixar de sê-lo? Fugindo de sua cor, branqueando-se? O trecho que narra o episódio no Bar do português é um bom exemplo da menção de Scisínia. Ainda na propriedade de Manuel, logo entra Genival perguntando da oferta de trabalho, o proprietário diz que a vaga está aberta, mas, assim que consegue o emprego, diz que é para um amigo, momento em que retorna Zé Baiano. O português quase tem um ataque, fica furioso e manda ambos embora. Genival o acusa de racista, Genésio o defende e a briga se intensifica até que Manuel ameaça chamar a polícia e os amigos saem.

Entre as tantas tentativas, somente quando Zé Baiano consegue uma carta de referência é que obtém um emprego digno – faxineiro *freelancer* –, seu primeiro passo rumo ao progresso profissional, ainda que com a ajuda de uma assistente social e, posteriormente, dos patrões.

⁹⁵ Professor, jurista e poeta da geração de 1945. Cf.: DUARTE, 2011, v. 1, p. 24.

Anos depois, já bem sucedido, casa-se com a jovem e humilde Celina, com quem tem Elisabete. Mas, passado algum tempo, a desarmonia se instaura em seu lar. Há uma cena em que Celina se encontra em um salão de beleza com amigas que narram suas viagens e passeios. Quando perguntam a ela o que tem feito, percebem que que a amiga se encontra desanimada. Todas veem que algo não vai bem, então começam a lhe dar conselhos. Pelo tom da conversa parece que há tempos ela se queixa do marido, então todas a incentivam a abandoná-lo, principalmente por se tratar de um negro. A sequência da conversa é deprimente. Elas criticam e diminuem a população negra reduzindo-a por meio de suas características físicas, de forma grotesca e preconceituosa. Elas dizem que ele se casou com ela por interesse, mas também ela assume que, sozinha, sem emprego, entregou-se a ele por dinheiro. Após a cena do salão, Celina vai pra casa e, assim que chega, inicia-se uma discussão com o marido.

CELINA - Ah, meu Deus, mas que vida desgraçada essa minha! Também o que é que eu tinha de me casar com um crioulo!

ZÉ BAIANO - Oh, sua filha da puta, será que eu me pintei quando te pedi em casamento, hein? Responde... tu não sabia que eu era preto desde o princípio... responde caninana, responde... (ANEXO 7, p. 58)

A discussão se prolonga, eles se acusam de terem se unido por interesse até que, ao fim, ela o chama de “complexado” e pede o divórcio. Já separado, Zé Baiano adoece e está internado num hospital quando recebe a inesperada visita de Genival, já alguns anos fora do Brasil. Sem casa, sem dinheiro, Zé Baiano se mostra desmotivado e sem esperanças.

GENIVAL - Não se preocupe, Zé, eu te hospedo lá em casa, quando você sair do hospital por alguns dias até você começar a cuidar sozinho da tua vida.

ZÉ BAIANO - Você não é amigo Genival, é um pai... o pai branco que nunca quis saber de mim... é você... meu pai branco, a bença, papai... (ANEXO 7, p. 60)

Mais uma vez o personagem, também um estereótipo do branco paternalista, acode o amigo em necessidade. E, com a ajuda de Genival, Zé Baiano consegue se reerguer abrindo uma loja de perucas chamada Idacuí⁹⁶, estabelecimento que o torna economicamente estável.

Volta-se ao presente, à conversa com a secretária e seu amigo Dodô. Então chega Genival, preocupado após a interrupção da ligação telefônica. O baiano continua nervoso e

⁹⁶ Por ser um nome de origem étnica, buscamos seu significado e encontramos que Idacuí lembra o nome de uma índia lendária, chamada Diacuí.

confuso. Acusa-o de se achar superior só porque é branco. Genival tenta acalmá-lo, mas ele continua:

ZÉ BAIANO - ... Tudo que você fez comigo a vida inteira... seu cearense desgraçado... você sempre me humilhou...

GENIVAL - Mentira, eu sempre briguei por sua causa crioulo sacana, eu vivia pra te defender...

ZÉ BAIANO - Defender pra me humilhar, pra me espezinhar... você quis tudo de mim... você roubou o amor de minha filha, seu branco nojento... (ANEXO 7, p. 62)

A discussão aumenta, Genival tenta minimizar a tensão, mas é em vão. Sentindo-se injustiçado, diz:

GENIVAL - [...] Você está muito enganado, viu? [...] Eu também sofri muitas discriminações... ou o que é que você está pensando? Que basta ter a pele clara pra ficar livre de preconceitos? Aí é que você se engana... "Oh, Paraíba!", Foi o que eu sempre ouvi quando cheguei aqui. Todo nordestino é Paraíba e Paraíba não é gente, é sub-raça, mestiço, filho de puta com gigolô, ou sei lá que porra for... (ANEXO 7, p. 63)

Então ele tenta mostrar a Zé como ele mesmo se colocou nessa armadilha a partir do momento que nunca valorizou sua origem negra, assim como nunca se valorizou. Sempre teve vergonha da cor e afastou a filha de suas raízes. Genival consegue envolver o amigo em seu raciocínio e daí começam a questionar a sociedade como um todo, incluindo o que é veiculado na televisão, o fato de os negros quase não aparecem nos comerciais, nas novelas, enfim, sobre qual tem sido o papel do negro na sociedade. A cena prossegue e então surge um trecho que se relaciona com uma questão presente na Medea de Agostinho Olavo. A segunda fala do diálogo com Genival toca no ponto:

ZÉ BAIANO - Nas novelas, as negras são sempre loucas pelos heróis brancos, os namorados das patroas... a ponto de deixar a conquista de dois negros para se entregar aos brancos mais feios e idiotas do elenco.

GENIVAL - Assim por onde ela (*Elisabete*) andou, por onde ela passou o negro estava sempre na pior...

ZÉ BAIANO - É doido, pra se esfregar num branco para se sentir menos negro... (ANEXO, p. 64)

Vejamos a fala de Medea dizendo sobre seu sentimento em relação aos filhos com Jasão: "MEDEA - [...] E quando os tenho nos braços, quando a tarde já começa a desmaiar, sinto-me branca, tão branca como a espuma do mar... (OLAVO, 1961, p. 208). E, em contrapartida, a fim de compararmos e corroborarmos com os nossos argumentos aqui apresentados, transcrevemos a fala de nosso protagonista quando admite: "ZÉ BAIANO - Aí

eu sempre vivi nessa expectativa de clarear para melhorar... clarear para melhorar, isso é ter capricho". (ANEXO 7, p. 65)

Retomando a obra de Duarte, destacamos a fala de outro autor que manda um recado direto ao nosso protagonista, concordando com este ao dizer que ser negro, no Brasil, por muito tempo foi visto como "defeito". Por isso ser justificável o desejo da mãe de Zé Baiano de se clarear, como única forma possível de alcançar uma forma de vida melhor que a dela. Duarte cita Liv Sovik, que diz:

[...] a branquitude mantém uma relação complexa com a cor da pele, formato de nariz e tipo de cabelo. Complexa porque ser mais ou menos branco não depende simplesmente da genética, mas do estatuto social. Brancos brasileiros são brancos nas relações sociais cotidianas: é na prática – é a prática que conta – que são brancos. A branquitude é um ideal estético herdado do passado e faz parte do teatro de fantasias da cultura do entretenimento. (DUARTE, 2011, v. 1, p. 25)

Abandonando a dúvida entre a assunção e o recalque, surge uma personagem na peça como porta-voz desse novo tempo, de uma nova postura, que é de mudança. Personagem de uma só cena, mas de presença marcante e necessária. Ainda estão na casa de Zé Baiano, quando Dodô, amigo de Brígida, se faz visível. Ele se mantém em silêncio durante algum tempo até que, de repente, faz um comentário e é reconhecido como o sargento da época em que os amigos estavam no exército.

ZÉ BAIANO - Quer dizer que o bravo Sargento Boreau resolveu tirar a casaca de vez, né, virou a mesa?

DODÔ - Não é? Agora eu sou gay assumidíssimo... e sabe o que quer dizer ser gay, não sabe? Dar a volta por cima soldados, ir à luta... chega de choradeira, o negócio agora é "assumir e sorrir" o mundo espera por nós... bichas, piranhas, crioulos e paraíbas... todo mundo mais cedo ou mais tarde vai ter que sair na banda, há, há, há... (ANEXO 7, p. 66)

Discurso mais que atual, a mensagem fica dada, mas o clima descontraído não dura muito. Minutos depois, ainda reunidos, ele recebe uma ligação da ex-mulher para que compareça à sua casa para resolver uma questão com Elisabete. Ele hesita em responder a seu chamado, ainda rancoroso com a desfeita da filha. O que Celina conta rapidamente é que a menina desata o noivado com o rapaz loiro e começa de chamego com um negro, de nome Narciso, que se encontra na festa. Parece inconformada com a atitude da moça. Não quer aceitar o "tipo de gente" que está em sua casa, gente de "toda cor". Não reconhece a educação que deu à filha. Diante do desespero de Celina, Zé Baiano e Genival saem em direção à casa de Elisabete.

Este trecho sugere uma certa incoerência, pois se Celina tanto o despreza, assim como a filha nos últimos anos, a ponto de não convidar o pai para sua festa de formatura, por que razão teria ligado para Zé Baiano para contar sobre o rompimento do noivado de Elisabete? Quem teria mais autoridade aos olhos de Celina? O pai ou o padrasto? Mesmo sem resposta, a pergunta nos aponta para algumas questões: primeiramente, a possibilidade de o autor não perceber tal incoerência, uma vez que seu objetivo era mostrar, ao final, o quanto a presença e o reposicionamento de Zé Baiano na vida da filha eram importantes, seja do ponto de vista pessoal, seja do familiar; ou, ainda, que esta incoerência deve ser encarada como as tantas que devemos enfrentar em nossa vida, quando nos deparamos com situações previamente subestimadas ou superestimadas. Não é nada incomum sermos sempre invisíveis para alguns, mas quando somos “necessários” nossa participação torna-se urgente.

O que importa é que chegam à casa da filha no momento da festa. E lá veem Elisabete com Narciso. Nanci se aproxima com Zé Baiano e o padrinho. A moça apresenta a família aos amigos rapidamente e sai, chateada, atendendo ao pedido dos pais. Então o que se segue é uma série de revelações e reflexões da menina que espantam a todos. Ela já sabe qual o “problema”, mas quer ouvir deles. Ninguém fala nada, então Celina exige de Zé Baiano uma palavra, ele se embaralha e não consegue, então pedem a Genival que os ajude. Sem querer se intrometer, o padrinho fala claramente qual o problema sob o prisma de Zé Baiano, que não quer que a filha sofra tudo o que ele já passou. Explica que sua união a um negro reportaria a toda a sua história de angústias e humilhações. Ela continua questionando-os e, aos poucos, cada um fala um pouco sobre como ela deveria evitar se envolver com negros e ter filhos de pele escura. Assim, todos se utilizam do mesmo discurso, para grande surpresa e decepção da menina. Então ela resolve explicar a todos porque terminou o noivado com o rapaz branco. Bem resolvida e confiante, revela que está grávida. O espanto é geral. Querem saber quem é o pai e ela diz que não faz diferença, confessa que não sabe, mas que pode ser de qualquer um dos dois. A mãe entra em crise histérica e Zé Baiano começa a chorar soluçando. Elisabete quer saber por que o pai chora e ele diz que se sente culpado de tudo, acha que não soube educar a filha. Ela lhe explica que não quer um filho amarrado em ninguém, que vai assumir a responsabilidade e que, para ela, não importa quem é o pai, sentimento também partilhado por Narciso. Elisabete quer seu corpo livre e o do filho também.

Diante da prostração do pai, ela diz:

ELISABETE - Covarde e medroso... com essa mania de ser preto, querer clarear, porque a minha avó falou ... a minha avó disse e essas cretinices todas. [...] Olha aqui, eu cansei de tudo isso e não é só você não, a mamãe

também e o Dindo, estão todos obcecados com esse negócio de casar com homem louro, ter filho de olho azul e não voltar a ser preto porque preto é fome, é miséria e é feiúra.

ZÉ BAIANO - E não é?

ELISABETE - Não, não é. Durante muito tempo pensei que fosse, cheguei a ter ódio de pretos, vergonha... mas agora é diferente, estou me encontrando... (ANEXO 7, p. 78)

Então o pai pergunta como ela fez para descobrir isso e ela conta que aprendeu com a vida. Diz que na faculdade leu e conheceu muita coisa. Conversou e conviveu com muita gente que mostrou a ela a riqueza da cultura do povo negro. É uma fala extensa, um momento que revela um corpo vibrante que se orgulha de si e de sua identidade afro-brasileira. Admirado, Zé Baiano parece não acreditar no que ouve e Elisabete insiste para que ele também se descubra, que se liberte e se sinta feliz sendo quem é, independente de sua cor. Esta cena envolve somente pai e filha, que acabam se abraçando, momento selado pela chegada dos demais que perguntam o que está acontecendo: “ZÉ BAIANO - Fala pra eles, Elisabete. / ELISABETE - Não, pai, você é que tem que falar” (ANEXO 7, p. 80).

A última fala da peça aponta para uma vida nova de todos os familiares. Sua atitude é sinal de ruptura, pois quebra muitos paradigmas e todos serão obrigados a rever seus (pré)conceitos acerca de si e dos outros. Como em *Auto da Noiva*, o protagonista se descobre livre da necessidade de se clarear e embranquecer seus descendentes. As revelações e reflexões apontam para esse sentimento de liberdade. Todos devem repensar a premissa que diz ser a cultura branca a única de valor, pois as identidades, não importam quais sejam, devem ter seu espaço de expressão.

Ser negro, mulato ou branco, portanto, nada quer dizer. A questão é sentir-se digno de uma vida em que todos sejam valorizados pelo que são e não pelo que seu corpo mostra ou indica. A discussão sobre a questão da valorização das identidades negras se apresenta aqui bastante enfática e clara, mas os conflitos que podem surgir nem sempre são simples de se resolver. O autor apresenta aos personagens centrais a “faca” e o “queijo”, o problema e a solução. De forma gradativa e dramática, o problema se instaura. Zé Baiano é rejeitado pela filha e busca um motivo para tal. Assim que reconhece ser sua negrura (ou sentimento dela) a razão de todo o problema, ele desaba, inferiorizando-se ainda mais, apresentando (e aparentando) um corpo frágil, débil. Ele refaz mentalmente o trajeto de sua existência de forma linear, revendo as constantes situações de humilhação por que passou. Ele mergulha no pequeno espaço social e mental que lhe restou, inocente em relação às armadilhas escondidas nos (inter)ditos. Suas crenças encontram-se cristalizadas. Não vê saída possível.

Incompreende e é incompreendido, até que ocorre o reencontro com a filha, ambigamente problema e solução da questão. O corpo a corpo é vital. Prova da reflexão acerca de sua consciência e existência, a menina vai além, muito além do que o pai podia imaginar. Ela consegue fazê-lo perceber que há toda uma vida a se repensar, para se reencontrar com seu novo eu. Ele percebe que o medo e outros sentimentos que nutriu desnecessariamente devem ser ignorados. Mas ainda é difícil andar sozinho. Ele pede ajuda à filha e esta o responde, dizendo: “Pai, agora é com você”.

Daí provém, certamente, um dos valores da obra de Fidalgo, que é usar e abusar de um “olhar descentrado” no dizer de Eduardo de Assis Duarte, no sentido de fomentar uma arte que se expanda em seus conceitos puramente estéticos, abarcando insistente e necessariamente, o cultural e o político (DUARTE, 2005, p. 115).

Outro valor depreendido é em relação à discussão e conservação de tradições da cultura afro-brasileira. O protagonista e sua família reproduzem o sentimento de muitos afrodescendentes que não se sentem felizes em fazer parte desse grupo. Por isso não o valoriza, menosprezando-se a si próprios. No pensamento de Stuart Hall, seria necessário um tipo de “desvio” ao passado para estabelecer ligações com suas tradições culturais e capacitar o indivíduo a se produzir de novo, como novos tipos de sujeitos. O importante não é o efeito da tradição em uma pessoa, mas o que a pessoa pode realizar ou produzir por meio dela. “Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é questão de ontologia, de ser, mas de se tornar” (HALL, 2009, p. 43).

Por meio de seu teatro, a partir da palavra e do corpo, o dramaturgo conseguiu demonstrar, conforme o pensamento de Inaicyra dos Santos, que o ser humano é resultante das relações históricas e sociais que estabelece, relações que definem, ainda que transitoriamente, a forma do homem ser, pensar e movimentar-se (SANTOS, 2009, p. 33). Movimento que ultrapassa o corpo externo, pois, antes, existe um movimento interno, um corpo interno e mental, repleto de sistemas, de fluidos sólidos e abstratos.

Elisabete é um corpo crítico e revolucionário. Mostra, entre tantas coisas, que as mulheres podem e devem ser bem informadas, devem se conscientizar, tomar o rumo de suas vidas e viver sua sexualidade. É um corpo que não se prende a ideias e a julgamentos alheios. Não se prende a tradições e nem a possíveis determinantes genéticos. Ela faz de seu corpo um templo. Um lugar para gerar vida, aberto ao mundo.

3.5 – Corpo e identidades em *Tuti* de Ubirajara Fidalgo

Essa peça em três atos⁹⁷, de Ubirajara Fidalgo, foi a campeã em público, reprises e remontagens, mas esses dados e informações já foram disponibilizados no capítulo anterior e alguns encontram-se em anexo. Último trabalho encenado antes de sua morte, *Tuti* revela um texto importante porque trata de um momento mais maduro e profissional do TEPRON. Um dos cartazes, já exibido, mostra um corpo feminino dividido ao meio, uma parte preta e outra branca. Temos um corpo cindido, e um homem divido entre os dois. O subtítulo é “uma mulher guerreira” e a peça é apontada como uma promoção da Fidalgo Produções Artísticas. Constanam como atores da peça: Walkiria Souza, Thiago Justino e Denise Izecsohn, com direção de Procópio Mariano e produção de Adélia Sampaio.

Após a morte de Fidalgo, a peça foi dirigida por Cyrano Rosalém⁹⁸, na Lona Cultural João Bosco, na Vista Alegre. Mais tarde, houve uma leitura aberta em 24 de fevereiro de 1999, no SESC de Copacabana, no Rio de Janeiro. Quando Rosalém adaptou a dramaturgia, acreditava em seu potencial e no trabalho da produtora Alzira Fidalgo, além da atualidade e força temática da peça.

Segundo Sabrina Fidalgo, a protagonista foi escrita para Léa Garcia, fato novo para a artista que, em entrevista, mostrou-se surpresa com a revelação. A atriz foi amiga de Alzira Fidalgo, esposa de Ubirajara Fidalgo, e realizou uma leitura dramática pouco tempo depois do falecimento do dramaturgo.

3.5.1 – *Tuti*

Tuti é o apelido da protagonista, uma prostituta negra, carioca, com a idade aproximada de 34 anos. Demóstenes é professor de literatura, também negro, paulista, com aproximadamente 29 anos; e Gardênia, noiva de Demóstenes, é branca, economista, paranaense e tem por volta de 33 anos.

O tipo de linguagem pode revelar características dos personagens que nos ajudam a delinear seu perfil. Nessa peça, da mesma forma que em *Fala pra eles, Elisabete*, é utilizada uma variação linguística do português coloquial, vulgar, repleto de palavrões e gírias, comuns a determinados contextos e comunidades.

⁹⁷ A peça foi escrita em 1975, mas a primeira montagem de "Tuti" foi em 1985, no teatro Calouste Gulbenkian, no Rio de Janeiro.

⁹⁸ Cyrano Rosalém é de Três Lagoas (MS), nasceu em 1957, é ator, diretor e dramaturgo.

DEMÓSTENES – Cala a boca.

TUTI – Escuta aqui cara, nenhum veado me manda calar a boca, sacou?

DEMÓSTENES – Olha o respeito, você não está no seu chinfrin.

TUTI – A aula, bicho, começa logo essa droga, porque eu não vou sair daqui sem ela, eu não dou de graça pra ninguém. Mete isso na cuca. (ANEXO 8, p. 23)

A linguagem como um todo muda conforme os personagens. Depois de algumas horas com Tuti, Demóstenes, além de nervoso, parece se apropriar da forma de falar da personagem que utiliza um palavreado diferente do dele. No momento em que confessa à noiva que não tem casa, dinheiro e nem familiares ricos, diz:

DEMÓSTENES - Não é tão fácil assim como pensa, se quando a gente parte pra conquistar uma garota fala logo de miséria, o papo micha, não dá pedal.

GARDÊNIA – Falando gíria, agora! E o professor de literatura onde fica? Você não tem recebido boas influências, dá pra notar! (ANEXO 8, p. 30)

Em algumas cenas, nota-se que o autor utiliza frases de duplo sentido, sugerindo realidades que se escondem por trás do corpo das palavras e de cada personagem. Mesmo Tuti, que é franca e corajosa em suas expressões, alimenta sentimentos e desejos que prefere ocultar. Logo de início, após um beijo ardente entre eles, o professor diz:

DEMÓSTENES - Menina, por que não te encontrei antes...

TUTI – Antes? Quando?

DEMÓSTENES - Mais cedo, logo que cheguei na adega hoje, isto é, ontem. Já passava da meia noite, não é?

TUTI - Ah, está falando é da adega?

DEMÓSTENES – Sim, papuda, não foi lá que nos encontramos?

TUTI – Então é só isso que você tá lamentando, chará, não ter me encontrado mais cedo da noite na adega?

DEMÓSTENES – Assim poderíamos ter ficado mais tempo juntos, minha querida.

TUTI – (*desentrelaçando-se dele*) pô... sou mesmo uma imbecil!

DEMÓSTENES – Eh, que é que há criatura, ficou zangada?

TUTI – Nada não, bicho, deixa. Frescura minha. (ANEXO 8, p. 3)

Revelando a Demóstenes seu gosto por livros, ela também conta porque se sentiu atraída por ele. Achando graça da história, ele ri. Tuti diz que até chegou a achar que ele fosse rico, já que os negros com quem convive não possuem o grau de instrução intelectual do jovem.

TUTI – Sei lá, malandro. Os caras que lê fica diferente, né não, que nem você. É isso aí. [...] Quando eu pintei na adega hoje, malandro, eu saquei

logo tua figura; pensei cá com meus botões: “esse crioulo ou não é daqui, ou então deve ler pra burro”. (ANEXO 8, p. 4)

Em relação às quatro peças selecionadas, vemos profundas diferenças entre os tipos de linguagem utilizados entre as peças do TEN e do TEPRON. No primeiro não encontramos essa fala urbana e coloquial, pois seria imprópria, sobretudo em se tratando de tragédias ao modo clássico, como *Além do Rio*. Ainda mais rebuscada é a linguagem em *Auto da Noiva* em que os diálogos são em segunda pessoa e, em ambas, há trechos em versos e com rima, compondo uma lírica particular. Nesse sentido o ideal de teatro que almejou Abdias Nascimento é totalmente diferente do que realizou Ubirajara Fidalgo.

Na peça, Tuti se envolve com Demóstenes quando se conhecem em uma adega e ele a leva a sua casa para um “programa”. O professor não tem dinheiro e, mesmo dizendo que havia avisado antes, essa situação causa uma grande confusão que se transforma em uma reviravolta na vida do rapaz. Depois de poucas horas juntos, ainda conversando, inicia-se uma longa discussão entre ambos.

Chegando a sua residência, uma casa de cômodos, ela percebe, de fato, que ele não tem como pagá-la. Daí, ela sugere que ele a compense com aulas particulares, já que é professor de literatura, atitude já tomada por ela anteriormente com outros na mesma condição. Temos aí dois corpos que se desejam sexualmente, assim como duas mentes envolvidas em corpos sedentos de saber. Para Tuti aquele momento não parece ser só um programa, ela tem atitudes que revelam certo interesse em Demóstenes. Ela se interessa por sua instrução e também quer “letrar-se”, já que em sua vida não teve muitas oportunidades. Demóstenes também se encontra atraído por Tuti, mas a princípio é só um interesse sexual.

Ela se mostra curiosa, esperta e começa a criticá-lo acerca de seu estilo de vida. O tempo passa e ele continua recusando a ideia de Tuti. O problema é que mesmo não gostando da sugestão, Demóstenes fica admirado com o interesse dela por seus livros. Aproxima-se de vários, conhece alguns pelo título, outros pelo autor.

Pouco depois ela descobre que o rapaz tem uma noiva branca e diz a ele o quanto isso é absurdo e inaceitável. Tuti lhe dá argumentos, explica seu ponto de vista, mas não é fácil fazê-lo compreender. Ele também argumenta, mas o diálogo passa à agressão verbal e depois à física. Tuti não se contém e diz: “Só podia ser. Aliás, eu já tava sabendo da branquice dela. Só quis ver a foto pra ter certeza. Você é um sujo, cara” (ANEXO 8, p. 11). Demóstenes a acusa de racista e não quer lhe dar satisfação, mas ela é insistente:

TUTI – Seja lá como for, a verdade é que você não passa de um crioulo convencido, tal e qual esses jogadores e cantores que são da cor, malandro, mas tem vergonha de ser e parte pro casamento com uma branca para...

DEMÓSTENES – Ora pro diabo. E que mal há nisso, não são os brancos os donos do progresso?

TUTI – Não sabe de nada professor, o progresso pertence a cada um.
(ANEXO 8, p. 11)

Tuti o questiona todo o tempo. Ele se sente preso em uma armadilha, a um pesadelo, mas, sem escolha, mantém o diálogo. Ela tenta convencê-lo de que se casando com uma branca ele não vai melhorar nada, que sua “obrigação” é se casar com uma negra. Ela acredita que somente uma pessoa da mesma cor saberia compreendê-lo por ter vivido sentimentos e situações semelhantes. Ele se justifica dizendo que foi a afinidade intelectual que os uniu, já que, em meio a negras, é muito mais difícil encontrar mulheres bem educadas e com formação intelectual: “DEMÓSTENES – [...] as pretas nunca estão por perto, quero dizer, são pouquíssimas as pretas que fazem universidade e essas poucas também estão querendo marido branco de preferência ricos” (ANEXO 8, p. 13).

Tuti continua insistindo na inconsistência de seus argumentos e diz que, caso ele quisesse, arrumava uma negra instruída. E fala que cada vez que um negro escolhe uma branca, uma negra vai ter o destino que ela teve. Demóstenes diz não ter responsabilidade sobre essa situação e Tuti o contraria, mais uma vez, afirmado que todos temos essa responsabilidade. Tentando mudar sua cabeça, ela consegue fazê-lo refletir sobre a situação. Ele diz não ter preferência por cor, mas a verdade é que, muitas vezes, a mulher de pele negra não oferece a ele todos os pré-requisitos que busca. Assim como a mulher negra instruída também não os encontrará na maior parte dos homens de sua cor, o que se transforma em um círculo vicioso difícil de ser rompido.

Outro círculo vicioso que já mencionamos se apresentava no teatro brasileiro até meados da década de 1970, quando os dramaturgos justificavam a ausência de bons papéis para negros devido à falta de bons atores. E os atores negros diziam que dificilmente atuavam ou faziam sucesso porque, em geral, não havia bons papéis para eles (MENDES, 1993, p. 187).

O fato é que Fidalgo, ainda que não fosse negro, já era parte desse novo momento do teatro brasileiro em que criou personagens verossímeis em situações próximas de diversas realidades cotidianas. Contudo, sendo negro, o posicionamento e as discussões que sua obra suscita estão ainda mais em sintonia com a realidade da época ao apresentar personagens que debatem seus problemas de forma sincera e transparente, obtendo com isso um discurso

desconstrutor do preconceito e da opressão, tanto em relação ao homem, quanto em relação à mulher negra.

Tuti é provocante e provocadora, desequilibra-o emocionalmente. A discussão parece não ter fim, mas após o ápice da briga, eles se envolvem sexualmente e dormem. Quando Demóstenes acorda, Tuti está preparando o café. Ele fica irritado ao descobrir que ela ainda se encontra lá. Quervê-la longe, mas ela continua cobrando a aula para que possa ir embora. O “trato” ainda não está selado quando, de repente, batem à porta. É Gardênia que chega de forma inesperada. O clima é tenso. As cenas envolvem uma série de ditos e interditos. O protagonista é visivelmente alguém que se esconde por trás de máscaras sociais e Tuti se revolta porque não vê razão pra isso, quervê-lo livre. Diferentemente do que muitos pensariam, ela não tem o que esconder. Não tem do que se envergonhar. Assume suas condições reais de vida, seus pensamentos, embora tenha sonhos frustrados e um passado doloroso. O que contrasta com o estilo e postura de vida do professor.

Após a chegada de Gardênia ao quarto de Demóstenes e a saída de Tuti, a noiva quer saber como ele a conheceu. Ela o ouve atentamente e, tomando as dores da moça, percebe que Demóstenes não é o homem que imaginou e o relacionamento entre ambos se rompe para tristeza do professor. Quase um ano depois, mais amadurecido e convencido dos argumentos de ambas, ele procura Tuti e a pede em casamento. O diálogo se prolonga mais uma vez, mas, ao fim, a jovem recusa o pedido por acreditar que ele mereça uma mulher com o mesmo nível social e intelectual que ele. Sua última fala é: “TUTI – [...] Você vai conseguir conquistar a mulher ideal, tem muita negra boa nessa terra. Só falta um criolo de vergonha como você pra dar o primeiro passo” (ANEXO 8, p. 46).

Essa recusa de Tuti é no mínimo inesperada, mas tem suas razões de ser. Se por um lado ela tem muitos motivos para aceitá-lo, deve ter outros para recusá-lo. Seria fácil, cômodo e romântico que terminassem juntos, mas a própria personagem o alerta para uma provável incompatibilidade de trajetórias que poderiam vir a macular o relacionamento dos dois. Demóstenes diz: “O mais importante você tem.” E Tuti: “Será que tenho mesmo?” E começa a chorar. Diz que é porque é a primeira vez que alguém a pede em casamento e porque ele sonha em ter filhos com ela, mas ela já não pode gerá-los. Ele tenta acalentá-la. Diz que podem adotar, que isso não é problema. Mas ela continua triste. Ao fim, reconhecendo que esse foi um dos momentos mais felizes de sua vida, Tuti diz que, no futuro, suas diferenças vão pesar e que, com o tempo, seu passado, seu jeito de ser e de falar vão incomodá-lo e a seus amigos.

Enfim, o objetivo principal de Tuti foi alcançado. Ela libertou Demóstenes de seu sentimento de inferioridade, recalques e o fez ver como é preferível que ele se una a uma mulher negra para compartilhar vivências, sentimentos e ideais. Por outro lado, ela não se sente “preparada” para as mudanças que uma vida a seu lado implicariam.

3.5.2 – O lugar do corpo

Protagonizam na peça dois corpos negros: um que não se aceita e busca a ascensão social à custa de um apagamento de si, de sua origem e cor; e outro que comprehende essa postura, sabe o que ela significa, mas se recusa a cair em tal armadilha. Tuti não teve oportunidade de exercer suas escolhas na vida, sobretudo por ser mulher e negra. Vive como pode, lutando para sobreviver embora tenha seus ideais. Por isso insiste para que Demóstenes vire o jogo e se imponha. Ele se encontra acomodado a sua máscara, à sombra da noiva branca e de toda uma sociedade dominada por valores brancos.

O argumento mais forte de Tuti durante a discussão com Demóstenes é que, estando em meio aos negros, em família, com os filhos e orgulhoso de sua vida e escolhas, ele nunca precisará abaixar a cabeça para ninguém, pois estará ocupando o seu lugar. Nesse momento ele até concorda com ela e diz: “É, isto é, ora que diabo, você está querendo me confundir, logo você, caramba?” E ela pergunta: “Por que logo eu?” E a resposta, claro, é que ela não estaria no “lugar” de dizer aquilo, afinal, quem ali é o professor? Quem ali está em condição de ensinar algo a alguém? Quem foi que “se deu mal na vida”? Também nessa hora é que ela acaba por dizer que, não fossem os negros terem passado uma vida escolhendo as brancas, ela estaria no lugar que merece, junto a um negro, com decência e dignidade. Depois de julgá-la por ter optado por uma profissão indigna, Demóstenes ouve a triste história de Tuti. Ela chora e ele se comove, em silêncio.

Na atitude africana o silêncio não é um simples ato deliberado, a decisão voluntária de uma consciência, mas uma espécie de pudor ontológico de um tipo de homem que, ciente da insuficiência da fala ou dos limites da comunicação discursiva, dá lugar a outra realidade, a do corpo. Silêncio não é falta de algo, mas outra realidade, situada antes e depois da palavra. (SODRÉ, 1997, p. 32)

Nessa pequena reflexão sobre o silêncio, Muniz Sodré diz que ele é o “ponto-zero”, ou o ponto de partida, pois é a partir dele que nos colocamos à disposição de tudo a nossa volta:

ouvir, falar, intuir. Segundo os iorubás, é o silêncio que permite o sentido das coisas. E como o silêncio se liga ao corpo? De várias maneiras, mas certamente de modo mais consistente pela via da *arkhé*⁹⁹ africana. Simbologia que considera o silêncio verbal manifestado pelo corpo, por suas fibras, nervos, respiração e outros aspectos fisiológicos. A celebração, como experiência central dessas culturas, é inseparável de sua corporalidade, assim como do silêncio, por ser o ponto de partida de qualquer movimentação possível: para o trabalho, para a dança ou outra ação de construção (SODRÉ, 1997, p. 33). Quebrando o silêncio, o professor se confessa impressionado com a percepção e argumentos de Tuti e diz:

DEMÓSTENES – [...] O fato é que me convenceu duma realidade que nos açoita dia-a-dia e faz com que a gente se sinta pequeno e inseguro para assumir; aí então... procura-se o caminho mais fácil.

TUTI – Fácil. É? Já bem vê que não sou a única prostituta aqui dentro!
(ANEXO 8, p. 16)

O lugar da prostituição aqui é bem posto e a prostituta em questão é quem lhe faz enxergar isso. Tuti quer convencê-lo de que ele tem a obrigação de formar uma família de negros para servir de exemplo. No entanto, ele diz que seu coração já escolheu Gardênia. Só para constatar, ela quer saber se sua noiva também o ama. Ela percebe que ele não está seguro disso. Inicia-se novo arsenal de perguntas que irritam Demóstenes. Ela busca um meio de provar que esse relacionamento com uma moça branca tem poucas chances de dar certo. Seguindo sua intuição, quase uma investigação, ela descobre mentiras e omissões que só fazem reforçar que existe ali uma relação de aparências e interesse, de ambos os lados.

O problema é que Tuti não tem a percepção de quando parar. Ela fala ininterruptamente, julgando Gardênia, acusando-a de trair o noivo, provocando ciúmes e ira em Demóstenes. Ele se irrita a ponto de bater nela e nem assim ela desiste. Só quando ele cai em crise histérica profunda, Tuti diminui o ritmo, mas, ainda assim, quer mostrar a ele o quanto sua vida vai mal por estar fazendo as escolhas erradas.

Quando Gardênia chega e encontra os dois, é visível o constrangimento de Demóstenes. Naturalmente, os três não deveriam se encontrar. Há um deslocamento de todos, uma inadequação decisiva, essencial à reviravolta. Ela pensa em sair, sente-se “sobrando” naquele ambiente, mas o noivo implora que fique, principalmente porque acredita que assim pode apressar a saída de Tuti. Três pessoas, três corpos sem lugar. A noiva, que chega inesperadamente e flagra os dois. A prostituta que sabe que incomoda a ambos, mas é a

⁹⁹ O termo grego *arkhé* é utilizado por Muniz Sodré para caracterizar culturas que se mantém ligadas a seus ancestrais, pela vivência e reconhecimento, seja pelo passado, seja pelo futuro. (PETIT; CRUZ, 2008)

menos incomodada, e Demóstenes que, mesmo sendo o dono da casa, é o menos à vontade, o mais deslocado de todos por ser o responsável por aquela situação. E ele não consegue disfarçar, perde totalmente o controle ao expulsar Tuti de forma rude e violenta, revelando um corpo à flor da pele.

O encontro do casal de noivos também é inusitado, pois Gardênia, até então, desconhecia onde morava Demóstenes, que só pensa em se livrar de Tuti. Esta o observa aguardando seu pagamento. Ele repete que não dará aula para ela, insistindo para que volte outro dia. Mas ela também insiste, pede o dinheiro já que ele não vai cumprir o “combinado”. Ele se irrita e a noiva acaba fazendo o pagamento para que Tuti se vá. Com sua saída, Gardênia percebe que o momento é perfeito para uma boa conversa.

DEMÓSTENES – Por que essa ansiedade agora, meu bem, está tudo bem entre nós... vamos casar... seremos uma família... viveremos um para o outro e pronto, não vai ter ninguém para interferir...

GARDÊNIA- Ninguém?

DEMÓSTENES – Claro, meu bem, só nós dois vamos viver e o resto não importa...

GARDÊNIA - Não sei, eu... Estou tão insegura. (*chora*). (ANEXO 8, p. 31)

Nesse momento Demóstenes exige da noiva sua postura de feminista durona e corajosa. Ele ainda não conhece as razões de sua insegurança e momentânea fragilidade. Então ela revela que tem uma filha de dez anos, que é criada pela mãe, em Curitiba, e que sua família rompeu a ligação com ela desde a gravidez. Ele comprehende a situação e aceita trazer a menina para junto deles, no entanto, Gardênia diz que é impossível, pois, além de ter sido afastada da família, eles jamais aceitariam entregar a menina vendo-a junto a um homem negro. Encerra-se o assunto. Ela pede que ele lhe conte seu passado, até então oculto. Depois quer saber sobre Tuti e aí se inicia uma discussão em que Gardênia verá, na outra, qualidades e características de uma mulher consciente e repleta de valores, momento em que percebe que Demóstenes, ao contrário, precisa de um tempo para se conhecer e tomar uma nova postura diante de si e da vida. Perguntando o que ele sente por Tuti, ele se ofende, não vê possibilidade de aproximação entre os dois. Então Gardênia afirma:

GARDÊNIA – Existe afinidade intelectual independente da instrução, existe afinidade sexual e acima de tudo, existe uma afinidade de raça, agora nega, nega isso pra mim.

DEMÓSTENES – Há, há, há... você está dando asas demais a sua imaginação, querida... há, há... (ANEXO 8, p. 35)

Diante da negação de Demóstenes, fica claro que ele não quer aceitar a verdade. Ele afirma não haver afinidades entre eles e diz que gosta de brancas. Então Gardênia pergunta:

GARDÊNIA – Se gosta de mulher branca por que traz para sua cama à noite uma prostituta negra, tem tantas brancas nas esquinas, nas *boites*...
 DEMÓSTENES – Está bem, você ganhou, gosto de mulher preta, mas só pra ir pra cama. (ANEXO 8, p. 35)

Esta confissão de Demóstenes é crucial. Ele acaba tendo que concordar que possui afinidades com Tuti e que seu relacionamento com Gardênia seria “incompleto”. Aparentemente, poderíamos dizer que Fidalgo reproduz nesse momento o “mito” da atração sexual que a mulher negra “provoca”. Todavia, de acordo com o contexto da peça e com o teatro de Fidalgo, é mais plausível a explicação de que o professor tenha, de fato, mais afinidades com Tuti, incluindo a sexual. E, ainda que queira ter dito outra coisa ou suscite outras interpretações, o que importa é que o autor definitivamente não deseja “enquadrar” ninguém. O que ele pretende é romper padrões e proporcionar visibilidade ao negro enquanto pessoa comum, mas também como cidadão que precisa lutar, mais que o branco, para alcançar seus objetivos de vida, devido ao preconceito de cor que ainda permanece.

Nesse ponto, a conversa entre os noivos se transforma em discussão e acusações mútuas. Ela percebe que o momento é de revisão e transformação. É necessário mudar de posição, de lugar. Gardênia parece estar diante de um novo Demóstenes que ela não conhecia: “mentiroso”, oportunista, omisso, preconceituoso em relação às mulheres e à própria cor. Isso a coloca em vantagem porque é ela quem resolve se abrir e também decide que é hora de desmascararem-se um ao outro. Ela é a primeira a revelar algumas verdades, medos e frustrações e, ainda assim, percebe que Demóstenes quer continuar se prendendo a ideias preconceituosas e aprisionantes. Ele também tenta se abrir, mas se vê diante de sentimentos confusos e contraditórios com os quais ainda não sabe lidar. Gardênia percebe que ele precisa amadurecer, conhecer-se e que isso leva tempo.

3.5.3 – Transformação e conscientização dos corpos em *Tuti*

No terceiro ato, ressurge Tuti à casa do professor. Já faz dez meses do primeiro encontro. Ela o procura em resposta a dezenas de bilhetes pedindo urgência emvê-la. Ele está mudado. Discursa longamente sobre sua nova trajetória, suas descobertas filosóficas de leitura, estudos e admite que ela estava certa em relação a seus pontos de vista. Ele lhe dá um

vestido de presente e pede que o experimente. Nesse momento surpreende que Tuti revele certa ligação com a religião afro-brasileira, elemento pouquíssimo presente nas peças de Fidalgo. Em *Fala pra eles, Elisabete*, essa referência aparece na religiosidade da origem familiar de Zé Baiano. Em *Tuti*, a primeira surge quando ela prepara o café enquanto Demóstenes vai ao banheiro, e entoa: “Ô ierê, ierê, ierê, ô, ô, ôoooo...”¹⁰⁰ (ANEXO 8, p. 24). Já na cena do reencontro, Tuti diz que ele deve ter sido iluminado por um grande “orixá”, sem contar que, nessa mesma cena, ele pede que ela tire seu turbante para que possa ver seus cabelos. Momento quase poético quando, ao descobrir os cabelos, mostra-se desnuda, para deleite do rapaz. Ao mesmo tempo em que o turbante nos remete a um determinado contexto cultural, o momento em que ela o retira também explicita sua alteridade. Trata-se de uma figura ornada por sua natureza e também por uma vestimenta que a distingue e a liga a sua comunidade ancestral. Sem o adorno, Tuti é reverenciada por Demóstenes que se rende a seus encantos e beleza, culminando com a proposta de casamento. Ela se emociona, dança junto dele, envolve-se, mas diz que as diferenças vão pesar no futuro. Ela lhe devolve o vestido pedindo que o dê para a mulher mais apropriada que encontrar.

Sua recusa é consciente. Acredita que esse não é o seu lugar, ainda que fique feliz por ter sido a responsável por despertá-lo de seu medo e cegueira. E o fato de tê-la escolhido como companheira a deixa feliz, embora o pedido tenha vindo tarde, muito tarde. Ela se despede, pedindo que ele se cuide. Ele abraça o vestido e assim termina a peça, enquanto são projetadas imagens de Demóstenes com a família dos sonhos: mulher, filhos saudáveis brincando em parques, praia, andando de carro e em casa. Resta ao nosso protagonista o vestígio de Tuti que fica no corpo do vestido e na memória. Com essa imagem final, o que Fidalgo nos sugere é que Demóstenes alcança seu ideal de vida que é o da maioria das pessoas: constituir uma família com filhos, com momentos de lazer e condições dignas de sobrevivência que lhe permitem acesso a bens materiais como uma casa e um carro.

Todo o teatro de Fidalgo, mas especialmente o tratamento dado à personagem Tuti, a sua figura mental e física, revela que o autor estava em consonância com os movimentos negros e contraculturais em voga na ocasião, resumido pela frase *Black is beautiful*.

A expressão anuncia o projeto de construção de uma enunciação coletiva. Esta ancora-se em uma representação prazerosa do corpo, traduzido, figurativamente, como uma imagem assertiva e diferencial, uma impressão

¹⁰⁰ O que lembra a saudação a Oxum: “Ora iê iê ô” Que se traduz por “Salve a Senhora da bondade; ou ainda Salve mãe-zinha benevolente”. Cf.: <<http://irmandadeumbandistaluzdearuanda.blogspot.com.br/2012/07/significado-das-saudacoes-aos-orixas.html>>.

jazzística, que desafia os ideais da cultura dominante. Essa fala constrói-se pela releitura do corpo, pela reversão da história, pela revitalização da memória. Pela vontade política de promover mudanças no *status quo*, inserindo-se no efervescente panorama de contracultura e de movimentos contestatórios da América de então. Há que exibir o corpo como imagem desejada, ostentar a imagem como prazer, inscrever a cor como texto, a raça como *griffe*, signos da identidade afro que se quer, assim, realçar. (MARTINS, 1995, p. 145)

Como vimos, a peça nos apresenta dois corpos femininos. Um negro e um branco pertencentes a duas mulheres bastante distintas e, no entanto, extremamente conectadas, visto viverem dramas semelhantes e se sentirem mutiladas e vulneráveis diante da impossibilidade de criar seus filhos. Uma foi impedida de se realizar como mãe pela própria família, por receio de um julgamento social hipócrita. E a outra pela fatalidade de ser uma criança órfã que cresceu frágil e vulnerável a todo tipo de violência. A peça enfatiza a presença do corpo feminino e algumas das implicações a ele relacionadas: a orfandade (um corpo sozinho), o assédio (um corpo-objeto), o abuso e a violência sexual (o corpo violado), a gravidez precoce (o corpo imaturo), o aborto (o corpo morto), o abandono, a exclusão, os preconceitos e as prostituições diversas porque têm que passar.

Na tradição da literatura negra, Miriam Garcia Mendes nos aponta que, em geral, havia uma distinção clara entre a representação da negra e da mulata, sendo a segunda mais presente quando se trata de personagens com atributos físicos sensuais ou erotizados. Citando vários exemplos, a autora mostra que o TEN não fugiu à regra apresentando mulatas bonitas e sensuais em quase todas as peças da antologia (1993, p. 177). Dentro da dramaturgia nacional, a exceção seria Chica da Silva que, negra, fascinou intensamente dois dos personagens em *O Tesouro de Chica da Silva*. Temos, portanto, em Tuti, uma companheira para esta última que, sendo negra, também é descrita como mulher atraente e sensual.

Outra questão interessante nas peças de Fidalgo em comparação com as do TEN é que o autor mais recente optou pela construção de personagens que pudessem servir de modelo para seu público. Tuti, embora leve sua vida sofrida, em uma profissão “illegal” e repleta de tabus, é exemplar no quesito coragem e autoaceitação. Também é louvável sua aptidão com as letras e sua forma de lidar com os imprevistos da vida, tal a solução encontrada para a situação de Demóstenes em não poder pagar por seu programa. A personagem demonstra a todo momento a necessidade de se conscientizar de que a vida não é fácil mesmo, sobretudo para a mulher, mas que isso não pode ser empecilho para que se desista de viver de forma digna, responsável e criativa.

Enquanto nas peças do TEN temos como tema recorrente relacionamentos interétnicos problemáticos, o TEPRON parece resolver tal “problema” insistindo no fortalecimento da comunidade negra a partir da formação de famílias de afrodescendentes que possam superar melhor, juntos, qualquer adversidade. Daí também termos Demóstenes como um modelo passível de admiração na peça, primeiramente por ser um homem negro de formação acadêmica, financeiramente independente, ainda que pobre, e que, a tempo, consegue se libertar de seus medos e machismo e se assumir enquanto afro-brasileiro.

Depois de meses sem “suas” mulheres e refletindo sobre sua vida, resta a Demóstenes seu amor próprio, sua nova realidade de corpo/mente consciente. Diferente do inicio da peça, no final o jovem apresenta um corpo novo, com autoestima e autoconfiança. Ele sabe-se e torna-se capaz.

Comparando rapidamente *Tuti* e *Fala pra eles, Elisabete*, vemos que a maior semelhança entre elas talvez esteja no fato de ambas conterem um protagonista negro que necessita se conscientizar em relação a si mesmo e ao seu lugar no mundo. Ele precisa deixar seu corpo como sombra para se tornar independente, com luz própria; ato necessário, segundo o autor, para disseminar os ideais a toda a sua comunidade que, aparentemente, ainda permanece alheia de si, desvalorizando seu corpo como um todo. Resta, portanto, toda uma negritude por se lutar e conquistar.

Isso nos leva a uma constatação – já apontada por Fidalgo em alguns de seus depoimentos – sobre a importância das mulheres em sua vida: mãe, avó, tias, esposa e filha. Mulheres que o protegeram e o ensinaram valores que jamais esqueceu. Pelo contexto geral das duas peças, nota-se o valor que ele atribui à presença da mulher na sociedade e na família brasileira. Além do quanto estariam “à frente” dos homens em uma série de quesitos, apresentando-se mais fortes, conscientes e seguras de si, ainda que atingidas por tantos ou mais preconceitos. Repetidamente considerado um sonhador, Fidalgo permite que ambas as peças tenham um final feliz sendo que, ao fim, quem define os rumos da história, apontando qual caminho seguir, são as mulheres.

Mas se na primeira peça tínhamos uma jovem nesse papel, aqui temos Gardênia e Tuti, dose dupla de personagens mais maduras que, separadas ou juntas, colocam-se contra e ao mesmo tempo a favor do protagonista, a fim de ajudá-lo nesse processo de conscientização, aceitação e valorização de sua cor e identidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que meu objeto de pesquisa trouxe de novo para o campo do conhecimento literário-dramatúrgico? Primeiramente um novo nome para o grupo de autores teatrais brasileiros, além de uma descrição da atividade diferenciada que realizou profissionalmente, a fim de criar oportunidades aos que sentiam e viviam dificuldades para se inserir no meio teatral, no caso, uma parcela da população afro-brasileira. Outra “novidade” que o trabalho traz é a apresentação de um novo repertório – assim como um estudo parcial das obras desse autor – confrontada com algumas peças da antologia do TEN. Além disso, analisamos algumas questões pertinentes encontradas nesses textos, observando como o “corpo” e as identidades perpassam esse teatro e seus personagens.

Mas embora tenhamos eleito o corpo para realizarmos nossa análise, sabemos que ele não é o elemento mais importante de uma obra literária, ainda que possua a relevância que já demonstramos. E é fácil detectar esse fato: raramente os sujeitos e os “personagens” da literatura são lidos por esse viés, e foi por isso que o elegemos, além do que, tratando-se de literatura negra, ou de personagens negros, a temática do corpo aparece de imediato na constatação da cor da pele. E conforme o gênero dos personagens, ela se apresentará como uma rede de referências, principalmente associada a uma tradição literária de estereótipos.

Nesse sentido, na literatura afro-brasileira, a cor da pele do corpo é um dos focos. Mas somente pela epiderme não é possível dizer muito, como aspectos culturais do sujeito e as identidades que o compõem. O corpo revela e sugere uma série de informações, mas não se basta e pode, muitas vezes, ser mal interpretado. Meu modo de andar e de me movimentar, meu cabelo e meu vestuário sempre vão imprimir no outro algum tipo de identificação a meu respeito, nem sempre correta. Uma exterioridade que pode ser construída e que, mesmo assim, pode não se identificar com a pessoa que a produziu. Segundo Stuart Hall (2009), a “casca” do afrodescendente há muito tem sido “a matéria do acontecimento”, como se seu corpo fosse o único capital cultural que restou (p. 324).

É preciso dizer que nosso intuito era apontar questões referentes a corpo e identidades, pois sabemos que falar somente do corpo físico não basta. E, além disso, precisamos esclarecer que a escolha de nossa abordagem nos isenta do aprofundamento em temas tão importantes quanto complexos que estão relacionados aos nossos objetos de forma a atravessá-los, dentre os quais poderíamos citar: questões religiosas, de gênero, de orientação sexual, de ancestralidade, entre outros.

Partindo das peças do TEN, como o corpo se apresenta em *Auto da Noiva* e *Além do Rio*? Na primeira, como já dissemos, há corpos reprimidos que se conformam a tradições

culturais e sociais. Corpos que sofrem preconceitos e são vigiados, como bem mostra o coro das vizinhas. O autor, no entanto, quebra o círculo que vem se perpetuando ao eliminar o elemento “branco” como agente de branqueamento e o filho bastardo como obrigação da filha. Ao fim se fortalece a união das famílias negras e a obrigação se desfaz, ainda que tenha havido derramamento de sangue e que todos tenham agido conforme o “destino” de cada um. Em *Além do Rio*, diferentemente, nossa complexa protagonista tem o poder de decisão sobre si desde o início. Todas as tragédias e grande parte das ações partem dela, mas, no íntimo, também ela sofre. Seja com o afastamento de sua cultura de origem, seja com a traição do companheiro, seja com a solidão, consequência de suas atitudes.

E no TEPRON, como o corpo se apresenta em *Fala pra eles, Elisabete e Tuti?* Na primeira, vemos um protagonista fragilizado dentro de um corpo cuja cor da pele não aceita. Disso decorre toda a sua tentativa de criar a filha cada vez mais longe de valores e elementos da cultura negra. O resultado é uma equação inexata. Ele tem que prestar contas à filha e à sociedade por seu “desprezo” à sua negritude. O conflito se resolve quando a jovem tenta e consegue conscientizar o pai da situação de mascaramento que ele tem alimentado. Nessa peça, Fidalgo apresenta corpos que se reencontram e se redescobrem em um processo de libertação. Em *Tuti* também temos um sujeito aprisionado pela ideia do branqueamento que tem ocultado, para si e para a sociedade, identidades com as quais deve aprender a lidar. Mas as glórias vão para a protagonista que, desde jovem, teve que aprender a se defender da crueza da vida assumindo-se enquanto mulher, negra, pobre, prostituta e semianalfabeta, demonstrando o quanto sabe lidar com tais identidades a seu favor.

Focando nossa análise comparativa, o que temos em comum nas quatro peças selecionadas é que todas possuem dramas em que grande parte dos personagens negros não são conscientes ou são alienados em relação às suas identidades negras. Nas peças do TEN esses temas são postos de forma distante da realidade social brasileira contemporânea, embora possamos fazer uma ponte para reflexão.

Ao contrário, nas peças de Fidalgo é possível identificarmos as questões que surgem de forma mais direta com comunidades negras, cariocas ou não. Temos personagens que estão em busca da sobrevivência, mas, sobretudo, que lutam contra um branqueamento social injusto, cruel e que não soluciona seus conflitos. E, não por coincidência, ao final muitos são despertados dessa condição e temos, pois, finais “felizes” à custa de muita dor mas que apontam para o caminho da esperança de um futuro que reserva aos negros menos desigualdades de direitos, pois estarão mais atentos à discriminação e dispostos a lutar pelo que for preciso. Nas duas peças, o autor sela sua gratidão às mulheres de sua vida.

Um ponto interessante que também as diferencia é a poesia. Nas tragédias da antologia de Nascimento, ela é uma constante. São corpos, imagens e sons de um lirismo pungente. Nas peças do TEPRON esses momentos são raros, apresentando-se de forma totalmente diversa, como um flagrante ou um descuido do “real”. Desse modo, a tragédia que abate os personagens do TEN éposta de forma “suavizada”, apresentando aspectos de delírio ou loucura de uma “realidade” e possibilidade distante. Enquanto isso, nas peças de Fidalgo há um embate psicológico e mental dos protagonistas masculinos, que é exposto e debatido durante toda a peça de forma direta e quase didática. Enquanto um apresenta personagens amaldiçoadas e sacrificadas, que agem motivadas por ódio e vingança, o outro mostra vítimas sociais que tentam se libertar desse papel de forma mais racional e digna. Todas as quatro, no entanto, redirecionam seus personagens para um retorno às origens familiares de sua cultura ancestral esquecida e menosprezada.

As possíveis razões para tais diferenças já foram discutidas, algumas podem permanecer sem resposta, mas o que importa é que ambos, Nascimento e Fidalgo, criaram e dirigiram suas companhias de teatro negro de forma a atingir seus principais objetivos e também os de outros já engajados com as questões do povo afrobrasileiro. O primeiro será sempre lembrado por seu pioneirismo e perseverança, e o segundo pela continuidade do trabalho do TEN, com uma nova proposta e roupagem. E, em todos os trabalhos desenvolvidos aqui analisados, ressaltam-se a questão das identidades negras como elemento a ser refletido continuamente por meio de ideias e conceitos que atravessam nossos corpos.

Diante dos tantos escritores, entre outros artistas engajados que encontramos pelo caminho, não foram poucas as vezes que o termo *heroico* ou *herói* surgiram, então pensamos em acolher tal ideia, buscando estabelecer relações ou identificar sua presença na dramaturgia apresentada. Encontramos uma citação de Susan Sontag¹⁰¹, presente na obra organizada por Mario Câmara, em que afirma que a literatura moderna produziu um tipo de escrita em que o autor, por vezes, se coloca na posição de herói (SONTAG apud CÁMARA, 2014, p. 117). E, pensando a respeito, podemos inferir que tanto Nascimento como Fidalgo representam tal postura, na medida em que ambos foram líderes que se cercaram de atividades, em diferentes áreas de atuação, conquistando êxitos após muitas lutas e obstáculos.

No caso de Abdias Nascimento isso se revela literariamente, principalmente por meio da realização de sua antologia. O que não é pouco a julgar pela dificuldade, naquele contexto, de se conseguir peças com a temática requerida. No caso de Fidalgo, isso se apresenta

¹⁰¹ Escritora nova-iorquina, nascida em 1933 e falecida em 2005, que se tornou conhecida como ativista, grande pensadora e filósofa. Suas obras mais conhecidas são *O amante do vulcão* (1993) e *Na América* (2001).

literariamente por meio de sua dramaturgia, mesmo sem ter conseguido publicar nenhuma de suas peças. Em *Fala pra eles, Elisabete*, o protagonista pode ser visto como herói no sentido de ter alcançado seu maior desejo que era o de educar a filha da melhor maneira possível, apesar de sua condição de vítima de diversos preconceitos. Em *Tuti* temos, pelo menos, uma heroína. Uma mulher que, como Zé Baiano, também enfrentou dificuldades ao longo da vida, com o “inconveniente” de ser mulher. Ela também venceu. Mas sua vitória está em um patamar mais libertador. Ela venceu a hipocrisia, a autopiedade e a baixa autoestima. Não conseguiu um emprego que lhe oferecesse dignidade social, mas venceu a missão de despertar Demóstenes de sua condição de inferiorizado.

Para ser herói é necessário ousar, como um inventor. É preciso coragem para inventar, criar, ser autor. Atos que atravessam o corpo das mais diferentes formas. O corpo pode delirar de prazer e também pode sofrer durante esse processo. Nascimento e Fidalgo certamente tiveram seus corpos atravessados pelas paixões que os moveram e os conduziram em suas realizações. Sofre o algoz, sofre a vítima. Algo do nosso trabalho sempre respinga em nós, sem contar quando somos nós mesmos o próprio sacrifício.

Diferentemente dos heróis tradicionais, temos em Fidalgo heróis exclusivamente urbanos. Na década de 1970, morando no Rio de Janeiro, Fidalgo estava envolvido com teatro e com grupos ativistas. E na forma como escreve transparecem essas experiências, tanto no sentido de tratar de questões referentes a problemas vividos por ele, mas por outros em condição semelhante, como a de ser negro, nordestino e de origem humilde.

Sendo assim, em suas peças há personagens com uma forte carga transgressora. Daí a presença de corpos tão vivos, sedentos de justiça e com sentidos tão aflorados. Corpos sensuais e revolucionários. Heróis de carne e osso. Fidalgo não se priva de inserir uma cena de Zé Baiano recebendo um orixá, de chorar copiosamente após as revelações da filha e, ainda, de caracterizar Elisabete como uma jovem livre para escolher seus parceiros e assumir uma gravidez de forma independente. Na mesma peça, traz personagens conservadores, estereotipados e outros que alcançaram sua liberdade sexual à custa de muita coragem. Dessa variedade fazem parte a mulata Nanci, o português Manuel, Celina, Brígida e Dodó.

Em *Tuti*, de forma semelhante, o autor aponta: a situação econômica desfavorecida do professor, aspectos da vida de uma prostituta negra que não se envergonha da profissão e também aspectos da vida de uma mulher branca que é punida e censurada pela família e por toda uma sociedade. Todos personagens que, em algum momento, apresentam seu caráter heroico.

Em *Além do Rio* também temos uma protagonista com esse perfil já bastante discutido. A exceção seria *Auto da Noiva*, drama em que não encontramos nenhuma personagem com tal característica, a não ser o Noivo negro que, quando mata o branco, liberta a Noiva de sua obrigação de clarear. Conclusão somente possível se acreditamos que se trata de uma morte simbólica.

Escreveríamos certamente outro trabalho se analisássemos diferentes peças do TEN, por haver, dentro da antologia, dramas mais próximos da contextualização urbana do TEPRON. No entanto justificamos, mais uma vez, a escolha de *Auto da Noiva* e *Além do Rio*, por apresentarem os corpos de diversos personagens de uma forma mais enfática e plástica, com movimento, dança e ritmo, aspectos considerados mais ligados à cultura e religiosidade africana e afro-brasileira. Por meio dessa escolha, partimos de diferenças já marcantes, mesmo antes da análise.

Como abordagem do corpo no sentido de uma estética física, seria bastante interessante um trabalho que contemplasse a recepção dessas obras efetivamente em suas encenações. Mas mesmo que essa não tenha sido nossa opção, é possível fazer uma relação entre os aspectos abordados nas peças e suas possíveis implicações na plateia. Sem contar que, se esse público é composto por brancos ou por afrodescendentes, essa recepção se diferenciaria completamente. A questão da experiência ou vivência de que fala Eduardo de Assis Duarte, importante na realização de uma literatura afro-brasileira, também seria relevante nesse aspecto. Quando um ator ou atriz negros representam personagens que tratam de questões próximas daquelas que têm vivido ou que já viveram, de fato, isso certamente vai diferenciar seu entendimento do personagem e sua atuação. Da mesma forma a recepção da encenação se diferenciará conforme o grau de aproximação da plateia com o conteúdo e contextos tratados na representação.

Provavelmente nenhum teórico contemporâneo explorou as implicações políticas da relação espetáculo-plateia de maneira tão penetrante e original quanto o diretor latino-americano Augusto Boal, com sua obra capital Teatro do oprimido. [...] Boal tenta abater a muralha entre atores e espectadores. [...] O teatro se torna “um ensaio da revolução”. (CARLSON, 1997, p. 459)

De forma um pouco mais ou menos consciente também atuaram Nascimento e Fidalgo dentro do que poderíamos chamar de um teatro de resistência como força motriz, especialmente Fidalgo que surge em um contexto de protesto contra a censura, tema recorrente nas obras de diversos escritores da época.

Segundo Guinsburg, as características desse teatro ideológico foram apontadas criticamente no começo dos anos 1980. A ênfase nas palavras – portadora do conteúdo que se

queria veicular – teria esvaziado a cena enquanto linguagem (GUINSBURG, 2009, p. 296). Isso justifica a opção dos autores de se dedicarem mormente ao texto em detrimento dos outros elementos cênicos, como provavelmente ocorreu com os monólogos de Fidalgo, como *Desfuga*. E se para Guinsburg os anos 1980 foram o auge desse teatro, isso quer dizer que, anteriormente, ele já estava sendo desenvolvido a conta-gotas desde os pioneiros do teatro e movimento negros.

Somente ao final deste trabalho constatamos um grande “diferencial” do TEPRON em relação ao TEN, no quesito plateia. Ambos trabalharam com atores de origem simples, mas somente o TEPRON focou em temáticas que abordam questões mais aproximadas da realidade brasileira, em especial da população negra, apresentando-se, na maior parte das vezes, para essa mesma população. Mendes reflete sobre essa questão ao demonstrar como o TEN buscou o inverso. Ela mostra como o grupo de Nascimento privilegiou assuntos que não se relacionavam diretamente aos problemas e conflitos da população afro-brasileira, distanciando-se dela em vários sentidos. Por alguma razão, o TEN não se apresentava nas periferias, e, embora também fosse um teatro urbano, não dialogava e nem refletia os conglomerados da população negra da cidade.

[...] A população negra carioca, bastante urbanizada, integrada na sociedade de classes em seus níveis mais baixos, estava na situação que inviabilizava ou dificultava a existência de uma comunidade. A ausência desta leva o indivíduo a isolar-se dentro da coletividade e cultivar e defender interesses pessoais. E isto, aliado ao dado econômico – os baixos salários que dificultam a sobrevivência individual, para não dizer da família – talvez tivessem sido os fatores que levaram o negro a desinteressar-se de um teatro que não recriava as suas experiências de vida na sociedade em que estava integrado. (MENDES, 1993, 161)

Desse modo, ainda que desconhecido do grande público e dos profissionais da área, não podemos menosprezar sua iniciativa e realizações de Fidalgo e de seu teatro no sentido de que sua ação e diálogo com o público, em alguns momentos, podem ter sido mais contundentes que as iniciativas do TEN, uma vez que este contava com uma plateia basicamente branca e tratava de temáticas que, nem sempre, alcançavam a ressonância pretendida. Entretanto, em nenhum momento estamos a diminuir o trabalho de quaisquer companhias. Estamos decerto atentos às suas diferenças de abordagem, considerando sua diversidade de atuação como realizações “pioneiras”, ousadas e necessárias. Já vimos que muitas são as diferenças entre seus fundadores e sua época de atuação, portanto não seria previsível e nem desejável TEN e TEPRON que tivessem conduzido seus trabalhos de igual maneira.

O importante é saber que o teatro de Fidalgo provavelmente desenvolveu um diálogo mais profícuo com o público a que se destinava, pois, segundo Leda Martins, a eficiência e convencimento do teatro crescem à proporção que aquilo que se apresenta cria uma maior identificação ao projetar “as várias máscaras que habitam nosso inconsciente” (MARTINS, 1995, p. 190). Ocorre, pois, uma espécie de deslizamento entre o somatório sínico do que se vê na relação entre ator e plateia. E, ainda que vivendo os resquícios da censura, é interessante quando Leda Maria Martins (1995) diz que no teatro podemos burlá-la quando nos expressamos sem receios, revelando (mesmo que de forma fugaz) o íntimo de nossos sentimentos e desejos que perpassam nossos eus e ações.

A autora acredita ainda que o teatro negro, especificamente, cumpriria esse papel de forma mais enfática que o teatro não negro por ter como um dos seus objetivos traçar, (re)criar e fortalecer imagens, além de desconstruir lugares para o afro-brasileiro até então pré-estabelecidos pela cultura dominante branca. Por isso, simultaneamente, o *teatro negro* seria capaz de causar identificações por semelhanças e diferenças, apresentando personagens que poderiam se assemelhar a alguém do público, no entanto com atitudes e posturas diferenciadas, “deslocando os modelos de representação do negro e do branco” simulando, assim, “a própria complexidade dos sujeitos, em contínuo e perene processo de constituição e de devir [...]” (MARTINS, 1995, p. 191) reposicionando, alterando e alternando as posições dos sujeitos, usualmente vistos ao centro ou à margem.

A fim de ilustrar um trabalho contemporâneo pautado nessa desconstrução de valores e paradigmas, apresentamos trechos de uma entrevista de Aldri Anunciação¹⁰² à Kultafro (ANUNCIAÇÃO, 2013). Para Aldri, o *Nova Dramaturgia da Melanina Acentuada* é importante para dar visibilidade a outros dramaturgos contemporâneos e a seus trabalhos. Como assunto que não chega à grande mídia, as palestras, debates e leituras dramáticas do evento são uma grande oportunidade para esses artistas. Ele ainda diz que seu empreendimento constitui-se uma continuidade do TEN e do TEPRON, na medida em que propõe discussões que apontem para uma transformação do pensamento atual acerca do êxito do trabalho em teatro do artista negro. Questionado pelo entrevistador sobre a quase ausência de temas de cunho racial no evento, Aldri diz que o escritor contemporâneo

¹⁰² O baiano Aldri Anunciação é ator e um importante nome na dramaturgia contemporânea. Sua primeira peça *Namíbia, não!* (2012) alcançou um grande sucesso de público e venda, fora as indicações e a conquista de vários prêmios. Já citado anteriormente, ele é especialmente importante para este trabalho, pois foi a partir de sua mostra anual *Nova Dramaturgia da Melanina Acentuada* que o nome de Fidalgo tronou-se conhecido e difundido nas mídias contemporâneas.

tem feito uma dramaturgia mais ampla, discutindo questões humanas de alcance que vão muito além da questão étnica. Portanto considero reducionista a ideia de que o dramaturgo negro-brasileiro-contemporâneo escreve peças somente sobre racismo. (ANUNCIAÇÃO, 2013)

Mesmo dizendo que o tema racial não é mais tão recorrente e nem mais importante que outros, Anunciação diz que seu evento, de nome marcadamente voltado para a questão étnica, é importante porque desmistifica o fato de que muitos pensam que ele é um dos únicos dramaturgos negros. Cansado de ouvir tal comentário, ele percebeu a necessidade de mostrar às pessoas a existência de diversos teatrólogos jovens e negros. “Não sou um dos únicos dramaturgos negros, mas sim um dos *muitos* dramaturgos negros que existem!” (ANUNCIAÇÃO, 2013). Anunciação nos mostra que a presença do negro no palco ou nas telas é percebida como minoritária porque ela o é de fato. No entanto, na dramaturgia o afrodescendente é considerado inexistente, pois como sua atuação não é física e aparente como a do ator, dificilmente o público supõe que o autor de um texto seja negro, sobretudo quando ele aborda temáticas que não apresentam apenas o contexto do racismo.

O depoimento de Anunciação é importante para nós porque, como autor contemporâneo de sucesso, é visto como “caso isolado ou minoria” pelos críticos da área, ainda que o não seja, como bem disse sobre a existência de muitos outros autores. Outra importância de seu depoimento está no fato de ele afirmar que hoje já não é necessário que se fale somente de racismo, ou que se tenha que abordar tal temática, o que permite ao autor a liberdade de tratar de qualquer assunto. Ou seja, diante de seu depoimento, temos a impressão de que a transformação almejada por nossos pioneiros tem-se realizado, na medida em que tocar em certos assuntos já se torna desnecessário, mas nem tanto, como podemos constatar com diversos exemplos de artistas respeitáveis como Cuti, já citado, e a atriz Taís Araújo, que tem um pequeno histórico como vítima de preconceito.

A artista dispensa comentários sobre o sucesso alcançado em sua carreira. É considerada padrão de beleza em vários quesitos, casada com outro ator de renomados trabalhos e atuações, e é filha de uma pedagoga e um economista. Ela reconhece que sempre contou com suporte familiar, com muito carinho e, mesmo tendo estudado em escolas particulares, nunca se viu livre do preconceito de cor. Diante disso, ela se cobra muito na educação dos filhos, e, em seu trabalho, sempre que possível, reveste-se de porta-voz ou de canal de reflexão sobre a questão do preconceito, assim como outros temas que considera relevantes para a formação do cidadão, em especial brasileiro.

Em entrevista ao canal GNT em 7 de maio de 2016 (ARAÚJO, 2016), a atriz comenta sobre a peça *O topo da montanha*, em que interpreta uma camareira que encontra o líder civil Martin Luther King (interpretado pelo marido Lázaro Ramos) em seus últimos momentos, em um quarto de hotel. E, em entrevista ao programa *Saia Justa*, do qual se tornou integrante recentemente, no mesmo canal, em 10 de março de 2017, vemos como a atriz se mantém envolvida em trabalhos relacionados à cultura negra, de forma sempre engajada (ARAÚJO, 2017). Durante o programa ela fala sobre vários temas ligados à questão de ser negra, sobre a criação que recebeu de seus pais e sobre a que tem dado aos filhos. E ela cita uma recente produção norte-americana *Estrelas além do tempo*, com três indicações ao Oscar, que trata de três mulheres negras que foram responsáveis por um grande empreendimento espacial da NASA, na década de 1960¹⁰³. Em certo momento, Taís relaciona o racismo no Brasil ao dos Estados Unidos, percebendo várias semelhanças a partir do livro de Ta-Nehisi Coates, obra já citada neste trabalho e que a fez refletir bastante sobre seu modo de educar os filhos. E tudo o que diz vai ao encontro do trabalho de Anunciação, no sentido de que, hoje, há muitas pessoas produzindo um material rico e diverso a respeito da população afro-americana. Sua trajetória até então revela que seu sonho de igualdade de direitos ultrapassa o campo do ideal e se confirma em material de trabalho diário.

Diante de tudo o que foi dito, acreditamos que este trabalho cumpriu o objetivo de apontar um paralelo entre as obras de Abdias Nascimento e Ubirajara Fidalgo, mas, principalmente, acreditamos que ele pode se ampliar, criar raízes mais profundas e continuar seu diálogo com nossos pioneiros, além de conversar com os pensadores de hoje e de amanhã, ecoando fora dos muros da universidade.

¹⁰³ Comédia dramática, baseado em fatos reais e narrados no livro de *Hiddens Figures*. Cf.: Site Pragmatismo Político, disponível em: <<http://www.pragmatismopolitico.com.br/2017/02/lcoes-filme-estrelas-alem-do-tempo.html>>.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDIAS NASCIMENTO. Biografia. O que falam de Abdias. **IPEAFRO** – Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros, Rio de Janeiro, [2010?]. Disponível em: <www.abdias.com.br>. Acesso em: 04 set. 2017.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. A cultura negra e seus questionamentos na produção dramatúrgica/espetacular contemporânea. In: DUARTE, Eduardo de Assis. **Literatura e afrodescendência**: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, 4 v., p. 340.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. Formas de representação do corpo negro em performance. **Revista Repertório**: Revista Eletrônica de Teatro e Dança, ano 12, n. 12, 2009. Disponível em: <http://www.revistarepertorioteatroedanca.tea.ufba.br/12/arq_pdf/Formas%20de%20representacao%20do_12-8.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2017.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. Marcas da Violência: vozes insurgentes no Teatro Negro Brasileiro. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 123-147, jan/jun. 2012. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/26168>>. Acesso em: 28 abr. 2017.

ALMADA, Sandra. Minha vida: Alzira Fidalgo. **Revista Raça**. Ano 3, n. 27, nov. 1998.

ALMADA, Sandra. **Abdias Nascimento**. São Paulo: Selo Negro, 2009.

ALMEIDA, Marco Rodrigo. Vanguardismo moldou talento precoce de Rosário Fusco. Folha de S. Paulo, 3 jul. 2010. <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2010/07/761030-vanguardismo-moldou-talento-precoce-de-rosario-fusco.shtml>. Acesso em: 7 abr. 2016.

ALMEIDA, Wilson Filho Ribeiro de. A personagem Medea no teatro de Agostinho Olavo: um estudo de feitiçaria africana. **Revista Intertexto**. Disponível em: <<http://seer.utm.edu.br/revistaelectronica/index.php/intertexto/article/view/106>>. Acesso em: 12 maio 2017.

AUGEL, Moema Parente. A Fala Identitária: teatro afro brasileiro hoje. In: **Afro-Ásia**. n. 24, 2000. p. 291-323. Disponível em: <<http://150.164.100.248/literafro/data1/artigos/artigomoema01.pdf>>. Acesso em: 18 abr. 2017.

AUGEL, Moema Parente. Teatro Afro-brasileiro Contemporâneo. In: MENDES, Marília. **A língua portuguesa em viagem - Actas do Colóquio Comemorativo do Cinquentenário do Leitorado de Português da Universidade de Zurique, 20 - 22 jun. 1996**, editado por Marília Mendes (2003), p. 121-150.

AUGUSTO, Ronald. As atrizes-cantoras negras e o sorriso largo e obediente no Encontro com Fátima Bernardes. **Geledés**: Instituto da Mulher Negra, São Paulo, 23 set. 2013. Disponível em: <<http://www.geledes.org.br/ronald-augusto-atrizes-cantoras-negras-e-o-sorriso-largo-e-obediente-encontro-com-fatima-bernardes/#axzz3ZZCpgf2F>>. Acesso em: 28 abr. 2017.

BARROS, Orlando. **Corações de Chocolat**: a história da Companhia Negra de Revistas, (1926-1927). Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.

BASTIDE, Roger. Estereótipos de negros na literatura brasileira. In: **Estudos afro-brasileiros**. Introdução. São Paulo: Perspectiva, 1983, p. 113-128.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BOAL, Augusto. Carta à Elisa Larkin. In: **Abdias Nascimento** – o que falam de Abdias, 18 mar. 2004. Disponível em: <http://www.abdias.com.br/o_que_falam/falam.htm>. Acesso em: 04 set. 2017.

BOAL, Augusto. Os Ulisses retomam Ítaca – Depoimentos. Augusto Boal. In: GARCIA, Silvana (Org.) **Odisseia do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002. p. 237- 268.

BOECHAT, Breno. Peça é cancelada por teatro de São Paulo após acusações de conteúdo racista: Presença de ator pintado de negro gerou acusações de racismo e peça foi cancelada. **Extra Online**, 4 maio 2015. Disponível em: <<http://extra.globo.com/noticias/brasil/peca-cancelada-por-teatro-de-sao-paulo-apos-acusacoes-de-conteudo-racista-16049744.html>>. Acesso em: 28 abr. 2017.

BRASIL, Lei n.10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. **Ministério da Educação** – MEC, D.O. de 10 jan. 2003, p. 1. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm>. Acesso em: 31 ago. 2017.

BURITI, Iranilson. Corpos Domados. In: GOMES, Daniel de Oliveira e SOUZA, Pedro de (orgs.) **Foucault com outros nomes**: lugares de enunciação. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2009. p. 139-154.

CALLADO, Antônio. **A revolta da cachaça**: teatro negro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

CÂMARA, Mario. **Corpos Pagões**: usos e figurações na cultura brasileira (1960-1980). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CAMPÊLO, Samuel. Biografia. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/comum/dsp_personalidades_imp.cfm?cd_verbete=8990. Acesso em 28 de abril de 2017.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**: Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

CARVALHO, Adélia Aparecida da Silva. Além do Rio: uma Medea na dramaturgia do teatro negro no Brasil. **Urdimento**, v.1, n.24, p. 06-27, jul. 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/viewFile/1414573101242015006/4474>>. Acesso em: 14 maio 2016.

CASTRO, Alex. Ta-Nehisi Coates emociona em carta ao filho sobre racismo. **Folha de S. Paulo**, 2 jan. 2016. Disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/01/1725110-ta-nehisi-coates-emociona-em-carta-ao-filho-sobre-racismo.shtml>>. Acesso em: 12 abr. 2017.

COELHO, Maria Cecília de Miranda Nogueira. **Medeia**: Metamorfoses do gênero. Letras Clássicas, n. 9, p. 157-178, 2005.

CORREIO DA MANHÃ. Um novo autor, Agostinho Olavo, amanhã, no “Teatro de Câmera”, 30 nov. 1947. In: **Biblioteca Nacional Digital**: Correio da Manhã (RJ): 1940 a 1949. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_05&pagfis=39128&pesq=&url=http://memoria.bn.br/docreader#>. Acesso em: 2 maio 2017.

CÔRTES, Gustavo, SANTOS, Inaicyra Falcão dos, ANDRAUS, Mariana Baruco Machado (orgs.). **Rituais e linguagens da cena**: trajetórias e pesquisas sobre corpo e ancestralidade. Curitiba: Editora CRV, 2012.

CULT. Revista Brasileira de Cultura. Dossiê O Corpo Falante: sobre o inconsciente no século 21. Ano 19, abril de 2016. p. 34-51.

CUTI, (Luiz Silva). **Batuque de tocaia**. São Paulo: Ed. do Autor, 1982.

CUTI, (Luiz Silva). **Literatura negro-brasileira** - Poesia contra a discriminação racial. Entrevista concedida a Renate Hess. Darmstadt, Alemanha, jan. 2013. Disponível em: <<http://www.cuti.com.br/entrevrenatehess>>. Acesso em: 04 set. 2017.

DIA DA CONSCIÊNCIA NEGRA: a luta pela igualdade está presente nos palcos. **Globo.com**, Rio de Janeiro, 21 nov. 2014. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globoteatro/reportagens/noticia/2014/11/dia-da-consciencia-negra-luta-pela-igualdade-esta-presente-nos-palcos.html>>. Acesso em: 04 set. 2017.

DIONYSOS. Especial: Teatro Experimental do Negro. Rio de Janeiro: MinC/FUNDACEN, n. 28, 1988.

DOUXAMI, Christine. Teatro Negro: A realidade de um sonho sem sono. **Afro-Ásia** – Revista do Centro de Estudos Afro-Orientalis e da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, 25-26 (2001), p. 313-363. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/issue/view/1555/showToc>>. Acesso em: 04 set. 2017.

DUARTE, Eduardo de Assis (org.). Abdias Nascimento. In: **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, v. 1, p. 417-438.

DUARTE, Eduardo de Assis. Entre Orfeu e Exu, a afrodescendência toma a palavra. v. 1 In: DUARTE, Eduardo de Assis (org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 4 v., 2011, p. 13-48.

DUARTE, Eduardo de Assis (org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, 4 v.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Literatura, política, identidades**. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2005.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In: **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, v. 4, p. 375-400.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In: **Portal Literafro**, 2011. Disponível em: <<http://150.164.100.248/literafro/data1/artigos/artigoeduardoassis2.pdf>>. Acesso em: 3 maio 2017.

DUARTE, Regina Horta. **Noites circenses**: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa211044/rosario-fusco>>. Acesso em: 28 set. 2017.

ESTRELAS ALÉM DO TEMPO (sobre o filme). Comédia dramática, baseado em fatos reais e narrados no livro de Hiddens Figures. Disponível em: <<http://www.pragmatismopolitico.com.br/2017/02/licoes-filme-estrelas-alem-do-tempo.html>>. Acesso em: 12 abr. 2017.

EURÍPEDES. Medeia. Trad. Miroel Silveira e Junia Silveira Gonçalves. São Paulo: Martin Claret Ltda, 2009.

FABIÃO, Eleonora. Corpo Cênico, Estado Cênico. **Revista Contrapontos - Eletrônica**, Vol. 10, n. 3, set-dez 2010, p. 321-326. Disponível em: <<http://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256/1721>>. Acesso em: 22 fev. 2017.

FARIA, Daniel. Uma história em tempos dilacerados: a vida acidentada de Rosário Fusco. **Revista Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, v. 8, ano 8, n. 2, maio-ago 2011. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF26/Dossie_02_Daniel_Faria.pdf>. Acesso em: 8 abr. 2016.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2004.

FERREIRA, Maria Zita. **Dança, negro, ginga e história**. Belo Horizonte: Editora Mazza. 1998.

FIDALGO, Sabrina. Disponível em: <<http://sabrinafidalgo.com/category/filmes/>>. Acesso em: 28 abr. 2017.

FILHO, Domício Proença. A trajetória do negro na literatura brasileira. **Estudos Avançados**, 18 (50), 2004, p. 161-193. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v18n50/a17v1850.pdf>>. Acesso em: 4 abr. 2017.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura Negra: os sentidos e as ramificações. In: DUARTE, Eduardo de Assis (org.). **Literatura e Afrodescendência no Brasil**. Antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, 4 v., p. 245.

FONSECA, Jair Tadeu da. Cruz e Sousa: as expansibilidades do emparedado. In: **Aletria**. v. 9, 2002, p. 61-67. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1298/1395>>. Acesso em: 12 mar. 2017.

FREITAS, Fernando Vieira de. Ubirajara Fidalgo e o dramaturgo negro: autonomia no Teatro Profissional do Negro na década de 1970. **Geledés**: Instituto da Mulher Negra, São Paulo, 03 out. 2013. Patrimônio Cultural. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/ubirajara-fidalgo-e-o-dramaturgo-negro-autonomia-no-teatro-profissional-do-negro-na-decada-de-1970-por-fernando-vieira-de-freitas/>>. Acesso em: 31 ago. 2017.

FUSCO, Rosário. Auto da Noiva. In: NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: Edição do Teatro Experimental do Negro (TEN), 1961, p. 127-158.

GARCIA, Silvana (org.). **Odisseia do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

GIRON, Luís Antônio. Pornorama Fusco. **Revista Época**, 2015. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT608270-1661,00.html>>. Acesso em: 3 abr. 2016.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, Edições SESC-SP, 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HALL, Stuart. Que negro é esse na cultura negra? In: **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2009, p. 317-330.

IANNINI, Gilson. Dossiê “O corpo falante”. **CULT**. Ano 19, abril de 2016. p. 34-51.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

KURY, Mário da Gama. Medeia. In: EURÍPEDES. **Medéia**. Editora Martin Claret Ltda. São Paulo, 2009. p. 11-16.

LAU, Francisco. Os Crespos lançam o primeiro número da Revista Legítima Defesa na Funarte. **Geledés**: Instituto da Mulher Negra, São Paulo, 25 mar. 2015. Disponível em: <<http://www.geledes.org.br/os-crespos-lancam-o-primeiro-numero-da-revista-legitima-defesa-na-funarte/#axzz3WuhM6IOI>>. Acesso em: 28 abr. 2017.

LEAL, Maria Lucia. Anjo Negro: cor e desejo. **IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador, 28-30 maio

2008. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14654.pdf>>. Acesso em: 7 jul. 2015.

LEGÍTIMA DEFESA: Uma revista negra de teatro. Publicação da Cia. Os Crespos da Cooperativa Paulista de Teatro. Ano 1, n.1, 2º semestre de 2014.

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum.** São Paulo: Unicamp, 2010. (Tese). Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000778472&fd=y>>. Acesso em: 28 abr. 2017.

LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana.** São Paulo: Selo Negro, 2004.

LORCA, German. Léa Garcia como a velha em O Imperador Jones, de Eugene O'Neill. São Paulo, São Paulo, 1953. Fotografia. **IPEAFRO – Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros,** Rio de Janeiro, [2010?]. Disponível em: <http://www.abdias.com.br/teatro_experimental/teatro_experimental.htm>. Acesso em: 28 abr. 2017.

LUCRÉCIO, Francisco. Frente Negra Brasileira. **Quilombhoje – Literatura Afrocontemporânea.** Trecho extraído do depoimento de Francisco Lucrécio para o livro Frente Negra Brasileira [2009?]. Disponível em: <<http://www.quilombhoje.com.br/frentenegra/franciscolucrecio.htm>>. Acesso em: 04 set. 2017.

LUIZ, Macksen. (Blog) **Macksen Luiz:** Críticas, opinião, notícias e indicações teatrais. Disponível em: <<http://macksenluiz.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 28 abr. 2017.

MACHADO, Heden Anthony. **Rosário Fusco e o Estado Novo.** Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2008. (Dissertação). Disponível em: <<http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/91764>>. Acesso em: 30 set. 2016.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro.** São Paulo: Global, 2004.

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

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

MARTINS, Leda Maria. Negro (Teatro do). In: GUINSBURG, J., FARIA, João Roberto e LIMA, Mariangela Alves de (orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro:** temas, forma s e conceitos. São Paulo: Perspectiva, Edições SESC SP, 2009, p. 226-227.

MEDEIROS, José. Abdias Nascimento e Cacilda Becker numa cena de *Otelo*, de Shakespeare. Rio de Janeiro, RJ, 1946. Fotografia. **IPEAFRO – Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros,** Rio de Janeiro, [2010?]. Disponível em: <http://www.abdias.com.br/teatro_experimental/teatro_experimental.htm>. Acesso em 4 jul. 2015.

MEDEIROS, José. Cena da peça *O filho pródigo*, de Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro, RJ, 1947. Fotografia. **IPEAFRO** – Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros, Rio de Janeiro, [2010?]. Disponível em: <http://www.abdias.com.br/teatro_experimental/teatro_experimental.htm>. Acesso em: 28 abr. 2017.

MEDEIROS, José. Duas mulheres negras co-fundadoras do Teatro Experimental do Negro: Arinda Serafim e Marina Gonçalves, ensaiando o papel da “velha nativa” em *O imperador Jones*, de Eugene O’Neill. Rio de Janeiro, 1945. Fotografia. **IPEAFRO** – Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros, Rio de Janeiro, [2010?]. Disponível em: <http://www.abdias.com.br/teatro_experimental/teatro_experimental.htm>. Acesso em: 4 jul. 2015.

MEDEIROS, José. Elenco da peça *O filho pródigo*, de Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro, RJ, 1947. Fotografia. **IPEAFRO** – Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros, Rio de Janeiro, [2010?]. Disponível em: <http://www.abdias.com.br/teatro_experimental/teatro_experimental.htm>. Acesso em: 28 abr. 2017.

MEDEIROS, José. Léa Garcia e Abdias Nascimento como Ifigênia e Emmanuel na peça *Sortilégio: Mistério Negro*, de Abdias Nascimento. Rio de Janeiro, RJ, 1957. Fotografia. **IPEAFRO** – Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros, Rio de Janeiro, [2010?]. Disponível em: <http://www.abdias.com.br/teatro_experimental/teatro_experimental.htm>. Acesso em: 28 abr. 2017.

MENDES, Marília. **A língua portuguesa em viagem - Actas do Colóquio Comemorativo do Cinquentenário do Leitorado de Português da Universidade de Zurique, 20 - 22 jun. 1996**, editado por Marília Mendes, 2003.

MENDES, Miriam Garcia. **A personagem negra no teatro brasileiro**: entre 1838 a 1888. São Paulo: Ática, 1982.

MENDES, Miriam Garcia. **O negro e o teatro brasileiro**. (Entre 1889 e 1982). São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.

MOREIRA, Deborah. Dramaturgo negro pioneiro será homenageado em São Paulo. **Portal Vermelho**, 15 fev. 2013. Disponível em: <http://www.vermelho.org.br/noticia.php?id_secao=11&id_noticia=206017>. Acesso em: 28 abr. 2017.

MOSTAÇO, Edélcio. O legado de Set. **Dionysos**. Especial: Teatro Experimental do Negro. Rio de Janeiro: MinC/FUNDACEN, n. 28, 1988, p. 53-63.

MOURA, Christian Fernando dos Santos. **O Teatro Experimental do Negro - Estudo da personagem negra em duas peças encenadas (1947-1951)** (Dissertação). São Paulo: UNESP, 2008.

MÜLLER, Ricardo Gaspar. Identidade e cidadania: o Teatro Experimental do Negro. **Dionyisos**. Especial: Teatro Experimental do Negro. Rio de Janeiro: MinC/FUNDACEN, n. 28, 1988, p. 11-52.

MUSEU AFRO BRASIL. Biografia de Abdias Nascimento. *Site* da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo [201?]. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/hist%C3%B3ria-e-mem%C3%B3ria/hist%C3%B3ria-e-mem%C3%B3ria/2014/12/10/abdias-nascimento>>. Acesso em: 04 ser. 2017.

NABOR JÚNIOR, José. **CULTNE** - Acervo digital de Cultura Negra. Revista O Menelik 2º ato: afrobrasiliades e afins. Vídeo, 27 jan. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lgv_DNtknMk>. Acesso: 28 abr. 2017.

NABOR JÚNIOR, José. Ubirajara Fidalgo: Lembranças afetivas / Entrevista com Sabrina Fidalgo. **LEGÍTIMA DEFESA**: Uma revista negra de teatro. Publicação da Cia. Os Crespos da Cooperativa Paulista de Teatro. Ano 1, n.1, São Paulo, 2014, p. 62-73. Disponível em: <https://issuu.com/oscrespos/docs/ld_01>. Acesso em: 23 fev. 2017.

NASCIMENTO, Abdias. Biografia. **IPEAFRO** – Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros, Rio de Janeiro, [2010?]. Disponível em: <<http://ipeafro.org.br/>>. Acesso em: 14 de nov. de 2015.

NASCIMENTO, Abdias do (introd. e org.). **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: TEN, 1961.

NASCIMENTO, Abdias. Sortilégio: In: NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: TEN, 1961. p. 159-197.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **O Sortilégio da cor**: identidade, raça e gênero no Brasil. São Paulo: Selo Negro, 2003.

NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. In: **Estudos Avançados**, v. 18, n. 50. São Paulo, jan./abr. 2004. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142004000100019>>. Acesso em: 28 abr. 2017.

OLAVO, Agostinho Além do Rio (Medea). In: NASCIMENTO, Abdias (introd. e org.). **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: Edição do Teatro Experimental do Negro.TEN, 1961. p. 199-231.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEREIRA, Terezinha. Benjamin de Oliveira sob o olhar da pesquisadora Ermínia Silva. (*Site*) **MUSPAM** – Museu Histórico de Pará de Minas, [2008?]. Disponível em: <http://www.muspam.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=150:benjamim-de-oliveira-sob-o-olhar-da-pesquisadora-erminia-silva&catid=36:textos&Itemid=89>. Acesso em: 28 abr. 2017.

PETIT, Sandra Haydée; CRUZ, Norval Batista. Arkhé: corpo, simbologia e ancestralidade como canais de ensinamento na educação. **31ª Reunião Anual da Associação Nacional de**

Pós-Graduação e Pesquisa em Educação. Caxambu/MG, 19 - 22 out. 2008. Disponível em: <<http://31reuniao.anped.org.br/1trabalho/GT21-4159--Int.pdf>>. Acesso em: 05 out. 2017.

PETTER, Margarida; FIORIN, José Luiz (orgs.). **África no Brasil:** a formação da língua. São Paulo: Contexto, 2009.

PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

PRATA, Sebastião Bernardes de Souza Prata. Biografia. **Museu AfroBrasil.** Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/hist%C3%B3ria-e-mem%C3%B3ria/hist%C3%B3ria-e-mem%C3%B3ria/2014/07/17/grande-otelo>>. Acesso em: 28 abr. 2017.

QUILOMBO: vida, problemas e aspirações do negro. Edição fac-similar do jornal dirigido por Abdias Nascimento; São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo; Ed. 34, n.1, 2003.

QUILOMBO: vida, problemas e aspirações do negro. São Paulo, n. 4, jul. 1949. Disponível em: <<http://ipeafro.org.br/acervo-digital/leituras/ten-publicacoes/jornal-quilombo-no-04/>>. Acesso em: 09 nov. 2017.

RIBEIRO, Joaquim. Aruanda. In: NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para brancos.** Rio de Janeiro: TEN, 1961, p. 287-307.

RISTOW, Fabiano. Pesquisa escancara ausência de artistas negros no cinema brasileiro - Diretor e atriz dizem que preconceito na indústria é evidente, mas apontam melhorias. **Globo.com**, 06 mar. 2016. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/pesquisa-escancara-ausencia-de-artistas-negros-no-cinema-brasileiro-18815033#ixzz4bnqMVhjX>>. Acesso em: 04 set. 2017.

ROCHA, Denise. **O Emparedado, peça teatral de Tasso da Silveira (1861-1968): os labirintos das cores.** Cidade: Editora, 2014.

RODRIGUES, Nelson. Anjo Negro. In: NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para brancos.** Rio de Janeiro: TEN, 1961. p. 309-374.

RODRIGUES, Nelson, (entrevista com). Há preconceito de cor no Teatro? In: **Quilombo:** vida, problemas e aspirações do negro. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo; Ed. 34, n. 1, 2003, pp.1-6.

ROSA, Edvanda Bonavina da. De Eurípedes a Agostinho Olavo: Medéia e Medea. **Itinerários: Revista de Literatura**, n. 6, 1993. p. 77-86. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/107169>>. Acesso em: 2 maio 2017.

SANCHES, Edmilson. Ubirajara Fidalgo, caxiense, o primeiro dramaturgo negro do Brasil. **Textos Encantadores**, 19 nov. 2014. Disponível em: <<http://textosencantadores.blogspot.com.br/2014/11/ubirajara-fidalgo-caxiense-o-primeiro.html>>. Acesso em: 07 set. 2017.

SÁNCHEZ, Lícia Maria Morais. **A dramaturgia da memória no teatro-dança.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

SANTOS, Gilca Ribeiro dos. As contribuições pedagógicas de Ironides Rodrigues para o “pensamento educacional” no Brasil, entre 1940 e 1960. **X Jornada do HISTEDBR** (Grupo de Estudos em História, Sociedade e Educação no Brasil), Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), 26 a 29 de julho de 2011. Disponível em: <http://www.histedbr.fe.unicamp.br/acer_histedbr/jornada/jornada10/_files/TDgXtDbv.pdf>. Acesso em: 05 set. 2017.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade:** Uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. Salvador. EDUFBA, 2002.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. Dança e Pluralidade Cultural: corpo e ancestralidade. **Revista Múltiplas Leituras**, v. 2, n. 1, jan./jun. 2009, p. 31-38. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/ML/article/viewFile/325/323>>. Acesso em: 04 set. 2017.

SANTOS, Isabel Silveira dos. Arthur Rocha: Um Intelectual Negro no “Mundo dos Brancos”. **Anais do X Encontro Estadual de História** (UFSM/UNIFRA), jul. 2010. Disponível em: <http://www.eeh2010.anpuhrs.org.br/resources/anais/9/1279496410_ARQUIVO_arthurochaumintelectualnegronomundodosbrancos.pdf>. Acesso em: 04 set. 2017.

SANTOS, Joel Rufino dos. **A História do Negro no Teatro Brasileiro.** Rio de Janeiro: Novas Direções, 2014.

SANTOS, Joel Rufino dos. Culturas Negras, Civilização Brasileira. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, IPHAN/MinC, 1997. Disponível em: <<http://www.palmares.gov.br/sites/000/2/download/04%20a%2009.pdf>>. Acesso em: 16 fev. 2017.

SANTOS, Joel Rufino dos (org.). **Negro Brasileiro Negro.** Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº 25. Rio de Janeiro: IPHAN/MinC, 1997. Disponível em: <<http://www.palmares.gov.br/sites/000/2/download/04%20a%2009.pdf>>. Acesso em: 04 out. 2017.

SANTOS, Luiz Alberto Brandão. O corpo no teatro. **Revista Aletria**, UFMG. Belo Horizonte, v. 7, 2000, p. 279-285. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1237>>. Acesso em: 3 mar. 2017.

SANTOS, Manoel. Os 90 anos do Padre João Mohana. **Blog Jornal Pequeno.** Disponível em: <http://blog.jornalpequeno.com.br/manoelsantos/2014/11/13/os-90-anos-padre-joao-mohana/>. Acesso em: 07 set. 2017.

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

SILVA, Eduardo. **D. Obá II D'África, o princípio do povo:** vida, tempo e pensamento de um homem livre de cor. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SILVA, Ermínia. **Circo-teatro:** Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Altana, 2007.

SILVA, Hermeson Freitas. Um mito grego no Brasil em Além do rio de Agostinho Olavo. **II Congresso Nacional Africanidade e Brasilidades** - Universidade Federal do Espírito Santo, p. 1-9, 2014. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufes.br/cnafricab/article/view/9542/6541>>. Acesso em: 14 maio 2016.

SODRÉ, Muniz. Corporalidade e Liturgia Negra. **Revista do IPHAN**. n. 25, 1997, p. 30. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&pagfis=8959>>. Acesso em: 31 ago. 2017.

SODRÉ, Muniz. Cultura, corpo e afeto. **Dança:** Revista do Programa de pós-graduação em Dança. Salvador, v. 3, n. 1, p. 10-20, jan./jul. 2014. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/13161>>. Acesso em: 16 fev. 2017.

SOUZA, Ruth de. Pioneirismo e luta. MÜLLER, Ricardo Gaspar (org.). **Dionysos**. Especial: Teatro Experimental do Negro. Rio de Janeiro: MinC/FUNDACEN, n. 28, 1988, p. 121-130.

SUCENA, Eduardo. **A dança teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1988.

SUPLICY, Marta. A favor das ações afirmativas. **Folha Uol**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/78969-a-favor-das-acoes-affirmativas.shtml>>. Acesso em: 8 maio 2015.

TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO (TEN). Histórico. **Geledés:** Instituto da Mulher Negra, São Paulo, 23 set. 2013. Disponível em: <<http://arquivo.geledes.org.br/atlantico-negro/afrobrasileiros/abdias-do-nascimento/11375-teatro-experimental-do-negro-ten>>. Acesso em: 7 jul. 2015.

TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO (TEN). Histórico. **IPEAFRO** – Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros, Rio de Janeiro, [2010?]. Disponível em: http://www.abdias.com.br/teatro_experimental/teatro_experimental.htm. Acesso em 4 de jul. de 2015.

TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO (TEN). Histórico. **Encyclopédia Itaú Cultural**, 16 ago. 2016. Disponível em: <<http://encyclopedia.itaucultural.org.br/grupo399330/teatro-experimental-do-negro>>. Acesso em: 28 abr. 2017.

TELES, Tércia Ataíde França. **Linguagem e identidade social** – uma abordagem sociolinguística, 2005. Disponível em: <http://cetrans.com.br/artigos/Tercia_Ataide_Franca_Teles.pdf>. Acesso em: 27 mar. 2017.

TRIBUNA DA IMPRENSA. Rio de Janeiro, 7 e 8 de setembro de 1985, p. 12.

UBIRAJARA FIDALGO RECEBE HOMENAGEM NO TEATRO DE ARENA (SP) – Leitura dramática da peça 'Tuti' e bate-papo com a cineasta Sabrina Fidalgo lembram a vida e a obra de ícone do teatro negro brasileiro. **FUNARTE** – Portal das Artes, São Paulo, 20 fev. 2013. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/teatro/ubirajara-fidalgo-recebe-homenagem-no-teatro-de-arena-sp/>>. Acesso em: 09 set. 2017.

UNE. Site da União Nacional dos Estudantes, São Paulo: [2017?]. Disponível em: <<http://www.une.org.br/memoria/historia/>>. Acesso em: 5 ago. 2017.

VIFE, Fernando. Ubirajara e Alzira Fidalgo e a experiência política do Teatro Profissional do Negro. **Geledés**: Instituto da Mulher Negra, São Paulo, 13 out. 2013. Disponível em: <<http://www.geledes.org.br/ubirajara-fidalgo-e-o-dramaturgo-negro-autonomia-no-teatro-profissional-do-negro-na-decada-de-1970-por-fernando-vieira-de-freitas/#gs.90j760E>>. Acesso em: 18 set. 2015.

VIDAL, A. Eduardo. Heterogeneidade Deleuze-Lacan. In: ALLIEZ, Éric (org.). **Gilles Deleuze**: uma vida filosófica. São Paulo. Editora 34. 2000, p. 479-491.

WENSCESLAU, Ana Carolina. **O negro na dança**, 2013. Disponível em: <<https://onegronadanca.wordpress.com/artistas-negros/>>. Acesso em: 28 abr. 2017.

WERNECK, Ronaldo. Rosário Fusco, “o gigante voraz”: Escritor mineiro admirado por Mário e Oswaldo de Andrade hoje é quase desconhecido. **Blog da Ateliê** – Ateliê Editorial, 2 out. 2012. Disponível em: <<http://blog.atelie.com.br/2012/10/rosario-fusco-o-gigante-voraz/#.VwGASnosCgM>>. Acesso em: 3 abr. 2016.

ZENICOLA, Denise Mancebo. Dança de malandros e mulatas. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). **Representações performáticas brasileiras**: Teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007, p.106-119.

VÍDEOS ON-LINE:

ABDIAS NASCIMENTO, um afro-brasileiro no Mundo. **IPEAFRO**: Rio de Janeiro, 2006, 26min.38sec.

ABDIAS 90 ANOS, Memória Viva. **IPEAFRO**: Rio de Janeiro, 2006, 23min. 48sec.

ANUNCIAÇÃO, Aldri. **Nova Dramaturgia da Melanina Acentuada**. Entrevista de Aldri Anunciação concedida à Kultafro, 06 jan. 2013. Disponível em: <<http://negroearte.blogspot.com.br/2013/01/nova-dramaturgia-da-melanina-acentuada.html?m=0>>. Acesso em: 08 out. 2017.

ARAÚJO, Taís. “Meus pais acreditaram no mito da democracia racial”, diz Taís Araújo. Entrevista de Taís Araújo ao Programa Saia Justa, 10 mar. 2017. Disponível em: <<http://gnt.globo.com/programas/saia-justa/videos/5711996.htm>>. Acesso em: 12 abr. 2017.

ARAÚJO, Taís. Taís Araújo sobre filho mais velho: “João foi criado com referências negras. É um menino muito seguro”. **GNT Fashion** - Entrevista de Taís Araújo ao GNT Fashion, 07

maio 2016. Disponível em: <<http://gnt.globo.com/programas/gnt-fashion/videos/5006227.htm>>. Acesso em: 12 abr. 2017.

NASCIMENTO, Abdias. **CULTNE DOC** - Black Experimental Theater - Teatro Experimental do Negro - Abdias Nascimento. Youtube, Brasil [out. 2016]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6Vv2wkQBaQs>>. Acesso em: 04 set. 2017.

MEMÓRIA NEGRA. Direção: Antônio Olavo, Portfolium: Salvador, 2008, 95 min.

RENASCENÇA CLUBE. **História.** [2017]. Disponível em: <<http://www.renascencaclube.com.br/o-clube/historia/>>. Acesso em: 07 set. 2017.

ENTREVISTAS:

ADAUTO, RAS. Entrevistando Ras Adauto. Entrevista concedida a Girlene Verly Ferreira de Carvalho Rezende. [E-mail] Rio de Janeiro, Brasil, 2015.

ARAÚJO, Alex. Entrevistando Alex Araújo. Entrevista concedida a Girlene Verly Ferreira de Carvalho Rezende. [Gravação] Rio de Janeiro, Brasil, 2015.

CHEDIAK, Jesus. Entrevistando Jesus Chediak. Entrevista concedida a Girlene Verly Ferreira de Carvalho Rezende. [Gravação] Rio de Janeiro, Brasil, 2015.

DI JORGE, Elias. Entrevistando Elias Di Jorge. Entrevista concedida a Girlene Verly Ferreira de Carvalho Rezende. [Skype] Rio de Janeiro, Brasil, 2015.

FIDALGO, Luiz. Entrevistando Luiz Fidalgo. Entrevista concedida a Girlene Verly Ferreira de Carvalho Rezende. [Facebook] Rio de Janeiro, Brasil, 2014.

FIDALGO, Maria Cristina. Entrevistando Cristina Fidalgo. Entrevista concedida a Girlene Verly Ferreira de Carvalho Rezende. [E-mail] Rio de Janeiro, Brasil, 2015.

FIDALGO, Sabrina. Entrevistando Sabrina Fidalgo. Entrevista concedida a Girlene Verly Ferreira de Carvalho Rezende. [E-mail] Rio de Janeiro, Brasil, 2015.

GARCIA, Léa. Entrevistando Léa Garcia. Entrevista concedida a Girlene Verly Ferreira de Carvalho Rezende. [Gravação] Rio de Janeiro, Brasil, 2015.

JUSTINO, Thiago. Entrevistando Thiago Justino. Entrevista concedida a Girlene Verly Ferreira de Carvalho Rezende. [E-mail] Rio de Janeiro, Brasil, 2015.

MATHEUS, Élcio. Entrevistando Élcio Matheus. Entrevista concedida a Girlene Verly Ferreira de Carvalho Rezende. [E-mail] Rio de Janeiro, Brasil, 2015.

OLIVEIRA, Asfilófio de. Entrevistando Asfilófio de Oliveira. Entrevista concedida a Girlene Verly Ferreira de Carvalho Rezende. [E-mail] Rio de Janeiro, Brasil, 2015.

ROMUALDO, Pedro. Entrevistando Pedro Romualdo. Entrevista concedida a Girelene Verly Ferreira de Carvalho Rezende. [Gravação] Rio de Janeiro, Brasil, 2015.

SEMOG, Éle. Entrevistando Éle Semog. Entrevista concedida a Girelene Verly Ferreira de Carvalho Rezende. [E-mail] Rio de Janeiro, Brasil, 2015.

ANEXOS

ANEXO 1

Descrição do acervo de Ubirajara Fidalgo

O material encontra-se no apartamento de sua filha, Sabrina Fidalgo, no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro, com exceção das peças (datiloscritos) que se encontram aos cuidados da SBAT. Em uma visita rápida em abril de 2015, fotografei papéis ligados ao TEPRON e fiz algumas poucas anotações. Do que foi fotografado fiz uma triagem que resultou no material descrito abaixo:

Jornais do Rio de Janeiro:

- *Jornal da Vale* – Março de 1984 – matéria sobre o ator Alex Araújo;
- Recorte do jornal *Tribuna da Imprensa: Tuti ou o teatro do negro*, texto de Valeia Rodrigues, de 7 e 8 de setembro de 1985;
- Pequeno recorte de *O Globo* de 1999 sobre representação de *Tuti*;
- Pequeno recorte de *O Globo* de 9 de agosto de 2000, com nota e pequena foto sobre a representação de *Tuti*;
- Meia página de *O Dia*, de 25 de março de 1999, sobre a representação de *Tuti*;
- Meia página do *Sessão Extra*, de 25 de março de 1999, sobre a representação de *Tuti*, com uma foto e a manchete: *Amor, traição e preconceito*;
- Coluna de página de jornal com a manchete: *Desfuga, um monólogo com o próprio autor*; e uma foto de Fidalgo. Não é possível ler o nome do jornal, que é de 16 de novembro de 1981;
- Recortes de jornal¹⁰⁴ de 25 de março e 27 de dezembro de 1982, ambos com nota sobre o Curso de Teatro do TEPRON;
- Página que pode ser de jornal ou revista com o título *Nem Guarnieri escreve teatro pra nós: O Negro e seu espaço*, com foto centralizada de Ubirajara Fidalgo. Data não encontrada;
- Agenda cultural de teatro, impressa com notas e fotos de vários espetáculos, entre eles: *Desfuga* de Fidalgo;

¹⁰⁴ Parece ser do *Jornal do Brasil*, mas no recorte só se lê as iniciais: "Jornal do...".

- Meia página de jornal ou revista de 27 de dezembro de 1982, com crítica de Macksen Luiz e imagem centralizada de Fidalgo com o seguinte título: *Conferência Dramatizada*; referente à representação de *Desfuga*;
- Recorte do *Caderno B* de 14 de agosto de 1983, com crítica de Macksen Luiz intitulada: *Desrespeito em nova sala*; sobre o espetáculo *Fala pra eles, Elisabete*;
- Recortes de *O Dia D* de 25 de março de 1999, sobre a representação de *Tuti*;
- Recorte de Jornal do *Tribuna BIS* com texto crítico de Mônica Loureiro de 24 de março de 1999, sobre a peça *Tuti*;
- Página de Jornal *Esquina Carioca* seção *Janela da Cultura* com nota e foto sobre a representação de *Tuti* de 2000;
- Página do Jornal *Esquina Carioca* com nota e foto da representação de *Tuti* de 2000;
- Página do *Sessão Extra* com nota sobre a representação de *Tuti* em 24 de junho de 2000.

Textos e documentos diversos:

- Cartas escritas por Fidalgo como a endereçada ao Ministro da Cultura daquele momento, o senhor Doutor Celso Furtado, em abril de 1987;
- Formulários para apresentação à censura da época, como uma de 6 de dezembro de 1982;
- Fichas técnicas de apresentações como *Os Gazeteiros* de 20 de setembro de 1982;
- Ficha técnica de *A boneca da Lapa*, com aprovação da censura, apresentada no Teatro da Tijuca Tênis Club em 1978, época em que já existia a Fidalgo Produções Artísticas Ltda.;
- Fichas de inscrição e de avaliação dos candidatos ao curso de teatro de 1983;
- Release de peças como *Os Gazeteiros*;
- Release denominado: *O teatro negro outra vez no tablado carioca*, de autoria desconhecida, sem data, com um histórico breve do grupo, anunciando a apresentação de *Tuti*, a última peça de Fidalgo encenada antes de sua morte;
- Textos avulsos datilografados, como o intitulado: *Mário Lago e João Nogueira: conversa de botequim no seis e meia*; que depois anuncia o monólogo *Desfuga*, de Fidalgo, da autoria de Helena Carone;
- Nota sobre a seleção de novos atores para dois novos espetáculos do grupo: *A boneca da Lapa e Bamba's son*, assinada por Fidalgo;

- Documento acerca dos direitos autorais da peça *Fala pra eles, Elisabete*, na responsabilidade da SBAT;
- Contratos de locação e representação teatral pelo Centro de Cultura Teatral Brasileira Promoções Ltda.;
- Estatuto da Associação Teatro Profissional do Negro – TEPRON;
- Fotos dos grupos e de várias encenações;
- Convite para a leitura aberta de *Tuti*, em 24 de fevereiro de 1999, pela Associação Cultural e Teatral Ubirajara Fidalgo;
- Convite (cupom desconto) da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro para a representação de *Tuti*, sem data;
- Programa do mês de maio do *Renascença Clube* localizado no Andaraí, RJ. É um encarte triplo, com cinco páginas. Na capa o cartaz de *Fala pra eles, Elisabete*; na primeira página um texto intitulado: *O teatro negro no Renascença Clube já é história*; na segunda: a programação com as peças de Fidalgo *Os Gazeteiros* e *Fala pra eles, Elisabete* e o anúncio do curso de teatro do TEPRON com sua respectiva sinopse. Na terceira página, há a ficha técnica de cada item da programação e, no verso da página 4, anúncios gerais que incluem o Curso de Modelagem industrial com o “modelista e estilista Ubirajara Fidalgo”. A última página é totalmente dedicada a Abdias Nascimento como homenageado do mês de maio. Ao fim da mesma consta o seguinte texto: “Exposição de livros, autógrafos, quadros, recortes de jornais e um sensacional encontro da velha guarda do teatro negro carioca”. Consideramos esse trecho no mínimo curioso, pois quem estaria dando autógrafos? E quem seria essa “velha guarda”? Uma imagem que gostaríamos de ver registrada para sabermos exatamente de quem se tratava, já que só nos ocorre pensar em Solano Trindade e, talvez, os integrantes de seu grupo, o *Teatro Popular Brasileiro*, Haroldo de Oliveira e os companheiros de Abdias Nascimento, ex-integrantes do tem, e ainda Haroldo Costa e os integrantes da *Brasiliiana*;
- Página do elenco de *Fala pra eles, Elisabete*, carimbado com a aprovação da censura, em que constam 50 integrantes, número elevado por serem, quase todos, atores formados pelo curso do TEPRON;
- Pequeno encarte do evento *Arte Negra no Teatro*, realizado pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, com programação de novembro de 1998 a janeiro de 1999;

- Apostilas do curso de teatro do TEPRON – aula número 1 completa, com 7 páginas e questionário ao fim, de 20 de março de 1982;
- Cartaz do monólogo *Desfuga* de 1982, em honra a Zumbi, com referência ao fórum após a dramatização e participação de vários estudiosos convidados;
- Texto de duas páginas sobre *Tuti*, do diretor Cyrano Rosalém;
- *Revista Raça*¹⁰⁵ de novembro de 1998, com entrevista de quatro páginas com Alzira Fidalgo;
- Lista de formandos do curso de Teatro do TEPRON em 1983 que receberam certificado¹⁰⁶;
- Diplomas de cursos e eventos dos quais participou Ubirajara Fidalgo como o ministrado em São Luís, no Maranhão, pelo então professor Jesus Chediak, em 1986: um de introdução teatral em 1972, no Rio de Janeiro, e uma participação no Festival de Teatro amador, em 1971, na mesma cidade;
- Carta de 25 de maio de 1984 de Joel Rufino dos Santos, então diretor da ACAAN (Associação Cultural de Apoio às Artes Negras), em que solicita ao próprio Ubirajara Fidalgo seu desligamento do quadro de diretores;
- Carta de Ubirajara Fidalgo em resposta a Joel Rufino dos Santos em que discute tal decisão;
- Recibos gerais e outros documentos de ordem burocrática.

Outros

- Recortes de *O Dia D* de 25 de março de 1999 sobre a representação de *Tuti*. O título é *Triângulo amoroso*, com a foto dos atores em cena. A nota diz que simultaneamente haverá uma exposição com fotos das atrizes: Chica Xavier, Ruth de Souza e Léa Garcia. Sobre a peça a sinopse diz: “Tuti percebe que o professor de literatura namora uma moça branca porque quer ascender socialmente. As duas se aproximam e falam de questões pertinentes à temática, o casal se desfaz e, quando o professor pede a Tuti pra se casar com ele, ela o recusa.”
- Recorte com nota de *O Globo* de 1º de abril de 1999, intitulado *Teatro Negro de volta*, dizendo que a peça, só encenada em 1985, voltava aos palcos interpretada por Jorge Maya, Jalusa Barcelos e Carla Costa, no Teatro Sesc Copacabana.

¹⁰⁵ Ano 3, número 27.

¹⁰⁶ Manuscrito em caderno pautado.

- Recorte com nota de *O Globo* de 9 de agosto de 2000. Há um pequeno slogan: “Você acha que a sua vida é difícil? Para Tuti isso não é nada!” A peça é interpretada pelos atores: Daniele Ornellas, Déo Garcês e Dalny Dias César, com adaptação e direção de Cyrano Rosalém. Há uma pequena foto com os três atores. Apresentações na Lona Cultural dos bairros: Bangu, Vista Alegre e Anchieta.
- O *Esquina Carioca* também lança uma nota sobre a peça com o subtítulo *Tuti e Walquíria*, com uma pequena foto da interpretação dos atores: Walquíria de Souza e Thiago Justino. O elenco completo conta ainda com Cláudia Ferreira, Denise Izeckohn e direção de Procópio Mariano¹⁰⁷. O pequeno texto fala do retorno do grupo à cena teatral com o objetivo de discutir a situação do negro no Brasil e encerra dizendo que “para quem não quiser perder a oportunidade de curtir um trabalho sério e criativo, é só pintar no Teatro Calouste Gulbenkian”. Observando a página do jornal é interessante notar que, dos três anúncios presentes, todos possuem fotos e todos possuem artistas negros. Um deles é sobre outra peça em cartaz: *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos; e o terceiro sobre uma apresentação do cantor Jorginho Telles que ocorreria nos dias 18 e 19 do mês corrente, que provavelmente seria novembro, pois no texto consta que os atores da peça estariam organizando para a segunda quinzena de novembro a “Semana de Zumbi”, que levaria ao Circo Voador várias atividades voltadas para as expressões culturais e artísticas do povo negro.

¹⁰⁷ Produtor e ator de cinema, teatro e televisão que atuou no Teatro Experimental do Negro. Nascido em 1935, no Rio de Janeiro e falecido em 1992, na mesma cidade. Cf.: Blog Elenco Brasileiro. Disponível em: <<http://elencobrasileiro.blogspot.com.br/2014/02/procopio-mariano.html>>.

ANEXO 2

Sinopses das peças do TEN comentadas

O filho pródigo

Dados técnicos: Esta peça de três atos de Lúcio Cardoso foi escrita especialmente para o TEN. Teve a participação de Ruth de Souza no papel de Aíla e Aguinaldo Camargo no papel de Manassés. A direção foi de Abdias Nascimento e a cenografia de Santa Rosa, que participaram da primeira encenação. Houve outras encenações em diferentes espaços e com outros profissionais.

A peça homônima de *O filho pródigo* da Bíblia possui um eixo narrativo bastante semelhante à narrativa original. A grande diferença está nas questões voltadas para a cor da pele negra em contraposição à branca, a presença de novos personagens e outros elementos que a tornam uma tragédia. O primeiro elemento é o clima de suspense que se apresenta desde o princípio, com a presença de algumas falas e atitudes das personagens que parecem infelizes, atraídas e obcecadas por um mundo desconhecido e, por isso, simultaneamente atraente e perigoso. A aproximação com a tragédia também pode ser notada por certo sentimento de agouro ou mau pressentimento que a peça apresenta desde o início, a presença de figuras proféticas em alguns peregrinos, além do fato de o protagonista desencadear uma série de conflitos em família que culmina com a sua dissolução e com a morte do irmão.

Os principais personagens compõem uma família negra composta pelo pai, três filhos, uma filha e uma nora. O lugar onde moram e onde se passa toda a história é uma casa situada no que parece ser um deserto, coberto de pó e monotonia. O filho mais velho se dedica arduamente ao trabalho no campo, seu nome é Manassés e é casado com Aíla. Assur, o filho do meio, é o filho pródigo, mas há ainda o irmão menor, Moab, e a irmã menor Selene. A casa fica à beira de uma estrada, por isso ao longo da peça surgem alguns peregrinos em busca de água, alimento ou repouso.

Assur cobre de perguntas e curiosidade cada peregrino que surge, fazendo-os contar histórias dos lugares por onde passaram e sobre os mais diferentes povos. Toda vez que isso ocorre, Assur se inebria e se revolta por viver longe de “tudo”. O problema é que sendo tão inquieto e curioso, acaba influenciando os irmãos e a cunhada com suas ideias de sair para conhecer o mundo, com exceção do pai e do irmão mais velho.

Uma das distinções desse enredo em relação à versão bíblica é a presença de tais peregrinos. Alguns decisivos para os rumos da história. Um deles, o segundo a aparecer, é uma mulher misteriosa vestida com uma túnica preta que a cobre por inteiro. Sua presença chama a atenção de toda a família e eles a questionam sobre como seriam as terras distantes. Suas respostas são enigmáticas, o que os enche ainda mais de curiosidade. Em certo momento, os donos da casa pedem que ela retire a túnica para que possam vê-la. O espanto toma conta de todos quando constatam que se trata de uma mulher branca. Depois de contemplá-la durante algum tempo, eles se retiram deixando a sós Assur e a moça. Ele continua a questioná-la e, percebendo seu enorme fascínio por sua narrativa, ela o incita a fugir com ela. A fim de atiçá-lo ainda mais, ela tira a túnica novamente e dança para ele, vestida com uma roupa dourada. Ao serem surpreendidos pelo pai e pela filha mais nova, Assur comunica que partirá com a mulher. O pai se entristece, tenta mostrar a ele que esta não parece ter um bom coração, mas vendo que suas palavras são inúteis e que o filho encontra-se enfeitiçado, nada resta senão despedir-se. Então ele diz que o filho pode voltar quando quiser, pois a porta da casa lhe estará sempre aberta.

Tempos depois, voltando da longa viagem, Assur reaparece com numerosos presentes a todos. Aíla, ainda inconformada por ter sido “abandonada” e cada vez mais descontente com a aspereza e o comodismo do marido, avança em direção a Assur no intuito de beber dele algo que a satisfaça. Manassés, diferentemente dos demais, não quer nenhum presente, não quer festejar a volta do irmão e, por isso, aumenta seu atrito com a esposa.

A tragédia se dá quando Aíla, insistente e obcecada, tenta convencer Assur a matar Manassés e a fugir com ela. Ele não aceita a proposta, mas a cunhada vendo que Assur não terá coragem para o ato, embriaga o marido e o mata, tornando o irmão cúmplice. O pai aparece e, assim que toma conhecimento do fato, expulsa ambos de casa.

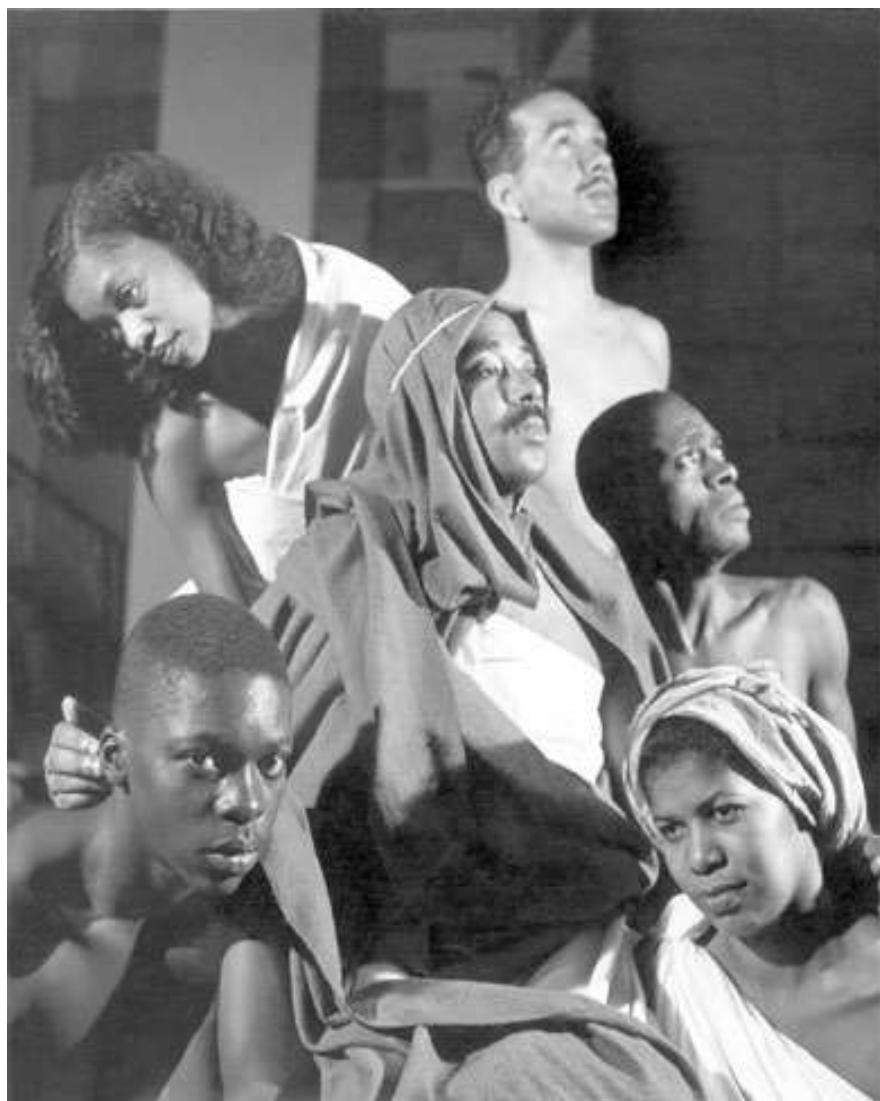
Tempos passados, Assur retorna: sozinho, pobre e roto. O pai novamente acolhe Assur e este decide nunca mais deixá-lo, nem a sua terra, já que esta é sua única certeza de segurança, trabalho e sustento. Ao fim, portanto, estão somente o pai e o filho pródigo, visto que os demais também saem em busca da promessa de uma vida melhor.

Tema e conflito: A atração ou o desejo de conhecer outra cultura, em detrimento da sua: o menosprezo pela pele negra em comparação à pele branca; o abandono do lar em busca de um mundo melhor que nem sempre se concretiza.

Muitos, incluindo o próprio Abdias Nascimento, afirmam que essa peça não se encontra dentro do propósito do Teatro Negro. Nascimento chega a dizer que ela não devia ter

feito parte da antologia, pois só depois da morte do autor, teve acesso ao seu diário e descobriu o quanto ele era racista. A análise posterior da peça o fez interpretá-la como superficial, análise que se encontra no artigo intitulado *A energia do inconformismo*, presente na Revista *Dionysos* especial sobre o TEN, organizada por Ricardo Gaspar Müller. No texto de introdução, este pesquisador aborda amplamente o trabalho do TEN e sobre a referida peça diz haver uma falha no fato de a família admirar a pele branca sem nunca tê-la visto. E, transpondo um dos conflitos do texto para a realidade do “embranquecimento”, Müller aponta que a brancura se fez mais forte porque os negros se desuniram, favorecendo o processo de miscigenação brasileira.

Figura 19 – Elenco da peça *O filho pródigo*, de Lúcio Cardoso.



Legenda: Da esquerda para a direita: Roney da Silva (Moab), Ruth de Souza (Aíla), Abdias Nascimento (Pai), José Maria Monteiro (Assur), Aguinaldo Camargo (Manassés) e Marina Gonçalves (Selene). Rio de Janeiro, Teatro Ginástico, 1947. Foto: José Medeiros.

Fonte: Acervo Abdias Nascimento / Site IPEAFRO.

O castigo de Oxalá

Dados técnicos: Esta peça em três atos de Romeu Crusoé foi encenada por Agnes Xavier no papel de Leonor e Wlademir José no papel de Raimundo, foi produzida por *Os Peregrinos* e dirigida por Aylton de Menezes. Estreou no Teatro da Escola Dramática Martins Pena em 26 de janeiro de 1961.

Os personagens principais são Raimundo, Leonor, Rita, Belarmino, Isidro e Ernesto. Leonor é branca e casada com Raimundo que é negro. Rita, ex-namorada de Raimundo, é negra e tem inveja de Leonor. Isidro e Belarmino são empregados de Raimundo; o primeiro é ambicioso, invejoso e ingrato, o segundo um homem honesto, generoso e de bom coração, exemplos típicos de personagens planos. Ernesto é branco, foi abandonado por Leonor na cidade em que morava anteriormente, está à sua procura e pretende levá-la de volta já que vivia à custa dela como cafetão. Ele se infiltra no meio social de Raimundo planejando vingança contra o oponente, homem honesto e trabalhador, dono de uma madeireira que emprega muitas pessoas na vila em que vive, tais como Belarmino, Isidro e o próprio Ernesto.

Recorrentemente, Raimundo se irrita com o forte barulho provocado pelo terreiro que há perto de sua casa, pois renega o candomblé e proíbe que Leonor se aproxime ou se envolva no que ele chama de “coisa de gente atrasada”. Rita o previne quanto ao que diz, mas ele não se importa.

Ernesto consegue entrar na casa do casal e insiste com Leonor para que roube Raimundo e fuja com ele. Ela se nega. Então, sabendo que Isidro não gosta de Raimundo, eles se unem e, juntos, tocam fogo na fábrica. Nesse momento Ernesto revela a que veio, quer matar Raimundo, há um embate passional, Leonor se coloca à frente do marido, é atingida e morre. Ao fim, diante da tragédia, Belarmino anuncia que toda a desgraça que se abateu sobre Raimundo é castigo de Oxalá.

Tema e conflito: Preconceito racial, ciúme, inveja e a questão religiosa que pressupõe que um ex-praticante do candomblé não pode renegar sua ligação com suas origens, correndo o risco de um castigo.

Filhos de Santo

Dados técnicos: Drama de 1948, em 3 atos, de autoria de José de Moraes Pinho. Estreou em 27 de março de 1949 no Teatro Regina, no Rio de Janeiro, com texto cedido por Bibi Ferreira (DIONYSOS, 1988, p. 246). A peça foi produzida pelo Teatro Experimental do Negro, sob a direção de Abdias Nascimento e cenário de Santa Rosa. O enredo se passa em um subúrbio pobre de Recife. Teve em seu elenco: Mariana Gonçalves como Ana, Deise como Laurinda, Ruth de Souza como Lindalva, Abdias Nascimento como Josias, Natalino Dionísio como Roque, Antônio Barbosa como Lourenço e Luiza Barreto Leite como Lúcia (DIONYSOS, 1988, p. 246).

Os personagens são: Ana, Laurinda, Lindalva, Josias, Roque, Lourenço, Lúcia e Conde. Ana é mãe de Lindalva e Lourenço e tudo se passa na casa desta família. Conde é uma criança vizinha que, apesar da idade, é apaixonado por Lindalva, moça negra jovem e bela. Laurinda, vizinha e amiga de infância de Lindalva, também parece sofrer de amores por ela e, totalmente vulnerável, entrega seu corpo descontroladamente aos poderes dos santos. Josias é vizinho da família, amigo de infância dos jovens e visivelmente apaixonado por Lindalva, mas esta guarda seu coração para um homem branco, casado, com o qual sua mãe insiste que tenha um relacionamento por interesse econômico.

A princípio Lindalva não gosta da ideia da mãe, mas uma visita inesperada de Lúcia, a mulher traída, muda tudo. Ela tenta agredir Lindalva e isso a atiça para ficar com o homem. Seu irmão, Lourenço, é procurado pela polícia e, para complicar a situação da família, surge Roque, um pai de santo de araque que tenta conquistar Ana e Lourenço. Utilizando-se de suas artimanhas, rapidamente o canastrão consegue a adesão de ambos e, de certa forma, torna-se responsável pela grande tragédia que acomete a família.

Na verdade, o maior interesse de Roque é uma união com Lindalva, pois acredita que ela pode lhe dar um filho poderoso que se tornará um grande chefe de terreiro. O problema é que ela não simpatiza com ele, uma vez que é um sujeito de modos estranhos, atrevido e violento.

Próximo ao fim da peça, depois de uma série de transtornos, aparentemente Lindalva ficará com Josias, o bom moço. Mas Lúcia, a mulher traída, retorna à casa de Lindalva com o discurso inverso, pede que ela retome seu relacionamento com seu marido, pois este se encontra inconsolável desde o rompimento. Ao ouvi-la, Lindalva muda de fisionomia e, como que enfeitiçada, sai ao encontro do pobre homem, abandonando Josias, em prantos.

Tema e conflito: o conflito principal está em torno da personagem Lindalva que, sendo bela e atraente, é cobiçada por vários personagens, incluindo sua amiga de infância, Laurinda. Mas, além das questões passionais, temos a presença do candomblé utilizado por um vigarista e pessoas que são levadas facilmente a acreditar nesses charlatães. Péricles Leal¹⁰⁸ faz uma crítica a esse drama, publicada em uma edição de *Quilombo* de 1949 (p. 51). Ele diz que a temática do charlatão é muito pertinente à cultura dos homens de cor de certo período, visto que grande parte deles era adepta do candomblé e que alguns, pouco informados, acabavam sendo levados por gente desonesta.

Mas Leal diz mais, ele reconhece que a peça não é perfeita, mas merece muitas glórias uma vez que o autor é estreante e seu teatro possui muitas virtudes, dentre elas “instantes do melhor teatro, cenas de beleza pura como aquela do fim da história” no diálogo entre Lindalva e Laurinda (QUILOMBO, 1949, p. 51). Para ele, quem mais pecou foram os críticos que só enxergaram em *Filhos de Santo* seus defeitos sem se aterem a sua “extraordinária importância”. Como leitor, afirma a existência de uma grande influência de O’Neill em Pinho e acredita que esse drama “representa um marco na história do teatro brasileiro, que neste instante renasce” (QUILOMBO, 1949, p. 51).

Outro crítico que também elogia muito a peça e não comprehende a razão de sua posição obscura na dramaturgia é Edélcio Mostaço, responsável pelo artigo *O legado de Set*, presente na *Dionysos* especial sobre o TEN. Segundo ele, Pinho demonstrou estar em consonância com a dramaturgia realista estrangeira, optando por um “realismo social desenvolvido pelo Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena (1958), com a vantagem de ter subido à cena em 1949” (MOSTAÇO, 1988, p. 59).

Uma abordagem interessante ocorre no polêmico caso do relacionamento com um homem casado, consentido pela própria família. A princípio rejeitado pela protagonista, ao fim o pretendente torna-se a sua escolha, entre os tantos outros, o que também se relaciona a esse realismo social, uma vez que esse tipo de postura era comum na sociedade.

Uma qualidade atribuída a essa peça por Nascimento é que, ao lado de *Aruanda*, seria um texto modelo por constituir-se fundo e forma brasileiros como registrou o Correio da Manhã em 1º de fevereiro de 1949) em matéria presente na Revista Dionysos (1988, p. 181). Miriam Garcia Mendes também dá sua contribuição indo ao encontro dos que a tomam como um trabalho de valor. Ela diz: “é uma peça que trata de conflitos humanos dentro de uma camada social negra, não de conflitos entre negros e brancos ou por causa de brancos”

¹⁰⁸ Escritor e crítico paraibano, com trabalhos em teatro, cinema, rádio e artes em geral.

(MENDES, 1993, p. 147). E aponta o autor como alguém que já enxergava o negro como um brasileiro como outro qualquer, que não necessitava trazer sua origem africana e todo o peso que ela pudesse representar. Na peça, a religião surge como algo que enriquece a narrativa, mas não como tema central.

Segundo as leituras já realizadas, notamos que esta é uma das poucas peças da antologia em que esse embate entre negritude e brancura não aparece como tema central. É um enredo com vida própria, embora, como as demais, também acabe em tragédia. Diferentemente dos outros dramas em que o negro tem a obrigação de clarear, aqui parece que a protagonista também tem a sina de melhorar de vida, aceitando se relacionar com um homem branco e casado. A proximidade com o homem branco seria um meio de ascender economicamente, e não socialmente, caso fosse para gerar filhos mais claros.

Aruanda

Dados técnicos: Peça de 1946, de Joaquim Ribeiro, com três atos. Foi escrita especialmente para o TEN, dirigida por Abdias Nascimento e teve cenografia de Santa Rosa. Houve uma encenação em 1948 no Teatro Ginástico e outra em 1950, no Teatro Follies, ambas no Rio de Janeiro.

Os personagens de *Aruanda* são: Clementino (Quelé), Rosa Mulata, Tia Zefa, Pai João e Benedito. Rosa Mulata é casada com o pai de santo Quelé e são vizinhos de Tia Zefa e também do velho Pai João. O cenário é o porão de uma casa velha, como muitas que compõem as ladeiras de Salvador, rodeado por torres de igrejas e coqueirais. No interior da casa, muitos símbolos religiosos, imagens como uma de São Jorge e alguns rosários, entre outros. A inserção do batuque ocorre em várias cenas, o que explicita a coexistência de crenças e rituais de religiões diferentes, com ênfase nas expressões da religiosidade afro-brasileira.

Pelo porão sempre passam muitas pessoas, negros moradores da ladeira, baianas vendedoras de comidas típicas e também o menino Benedito que persegue Zefa pedindo que conte suas histórias. Um dia, Rosa Mulata está em casa conversando com Tia Zefa quando a primeira se queixa do tempo que o marido passa fora de casa devido ao trabalho e ao candomblé. A mulher diz que nos dias em que o marido vai ao terreiro, chega em casa exausto. Zefa a aconselha a deixá-lo com suas necessidades e obrigações. No entanto, Rosa Mulata não aceita, culpa o candomblé e acha que tudo se resume a espíritos maus que vêm

para assombrar as pessoas. Zefa tenta tranquilizá-la mas não obtém sucesso e, ao fim, sente que “gente de Aruanda está rondando”. A mulata fica confusa e a outra explica que, na juventude, seu coração não se afligia pois sabia que não existiam somente espíritos maus e que conheceu um que só a oferecia amor. Ela confessa que, quando moça, era só chamar e “ele” vinha de Aruanda para confortá-la e amá-la. Rosa Mulata se anima com a história e quer saber detalhes. Então, Zefa revela como evocava o espírito de Gangazuma de Aruanda para acalentá-la. Bastava cantar seu ponto e ele vinha forte e viril lhe dar amor. Mas agora, depois de velha e enrugada, ele não a quer mais. Enquanto isso ele continua jovem, pois “gente de Aruanda não envelhece” (RIBEIRO, 1961, p. 293). Zefa até entoa o ponto sagrado de Gangazuma, mas, rouca, sabe que ele não a escuta mais. A moça fica atenta ao ponto e às revelações de Zefa que, muito saudosa, diz que quem ama Gangazuma não o esquece jamais.

Já em casa, Rosa Mulata espera Quelé, que chega cansado e abatido, buscando sossego. Rosa tenta animá-lo, dizendo que precisa de seu amor. Mas seu pedido é em vão, ele quer se deitar e dormir. Então a Mulata resolve entoar o ponto de Gangazuma para que Quelé o receba. E fazendo como Zefa lhe disse, ela consegue trazer o espírito que incorpora no pai de santo. Assim feito, ele se enche de energia e ama vigorosamente a mulata até saciá-la.

Depois desse dia, Rosa Mulata passa a recorrer ao espírito outras vezes. O problema é que Quelé começa a observar mudanças no comportamento da mulher e acredita que está sendo traído. Muito inquieto e confuso, o pai de santo desabafa com Tia Zefa. E esta, querendo ajudar, mas sem desconfiar de nada, obtém a confissão de Rosa Mulata de que tem invocado Gangazuma, através do ponto. Zefa se sente traída e repreende a jovem. A conversa entre ambas fica tensa e é ouvida por Quelé que aparece transtornado e decepcionado. Tomado de ira, ele agride a esposa. Ela pede ao marido que a mate, mas ele quer outro tipo de vingança. Não faz o que pede a esposa e a fere no rosto e nos seios para que, marcada e deformada, nunca se esqueça de seu erro.

Nesse momento, surge Zefa para zombar de Rosa, sentindo-se também vingada. Ainda tentando invocar o espírito de Gangazuma sobre Quelé, ele surge, mas este não a quer mais, ele a ridiculariza empurrando-a no chão. Ela implora por seu amor, mas é em vão, uma vez que se encontra mutilada e Gangazuma gosta da beleza das mulheres. Então ele sai de cena, desaparecendo aos poucos, enquanto ri diabolicamente, em busca de uma nova fêmea.

Temática e conflito: Traição, ciúme e vingança. Presença de vários elementos da religião africana.

Péricles Leal escreveu uma nota sobre *Aruanda* no jornal *Quilombo*, em 1950 (p. 108, 2003). Para ele, o tema da peça recai sobre o fato de que os mortais muitas vezes são movidos por espíritos ou forças sobrenaturais que agem de forma arbitrária controlando suas atitudes e isso seria uma das crenças que permeia várias religiões como as de origem africana. Ele aponta algumas falhas no texto, tais como a mediocridade dos diálogos mal construídos que menosprezaram a riqueza temática. Ele diz que as ações ocorrem rapidamente, de forma arbitrária e sem qualquer tipo de preparo psicológico ao leitor, o que faz com este tenha que deduzir quais seriam os sentimentos e o comportamento dos personagens. Ao fim, elogia mormente o cenário de Santa Rosa e a direção de Nascimento que buscaram preencher as lacunas do texto e, ao fim, diz que, apesar de tudo, a peça é uma contribuição certa ao movimento de renovação do teatro brasileiro.

O que chama atenção no texto de Leal é que ele demonstra estar atento à literatura produzida até então, à cultura e religião negras e, também, a um “movimento de renovação do teatro brasileiro” (QUILOMBO, 2003, p. 108). Sem fazer referência ao TEN ou a um teatro negro específico, ele comprehende a importância da “novidade” e da relevância temática, sobretudo na área teatral. Edélcio Mostaço também aborda *Aruanda* em seu artigo já citado, dizendo:

Esse imaginário negro, calcado sobre a índole de energias poderosíssimas de sua psiquê, aparece retratado na peça com lirismo e simplicidade de meios expressivos, porém com alto poder de sugestão cênica, tendo a registrar-se uma rica vertente para o TEN explorar em busca de sua afirmação. (MOSTAÇO, 1988, p. 59)

Ele nos aponta que, de certo modo, a duplicidade que acomete Quelé pode ser vista como uma maneira de demonstrar como a população negra advinda de África passa a apresentar uma verdade e uma conformação que oculta, mesmo que inconscientemente, um imaginário simbólico sobre um outro modo de vida que traz, além de uma cultura, toda uma ancestralidade. E, ainda que alguns tenham detectado certo folclorismo no dramaturgo, vale ressaltar seus pontos positivos. Nascimento disse em um artigo na *Revista Dionysos* intitulado *A energia do inconformismo* que *Aruanda* foi uma das peças que mais correspondia à proposta do TEN, pois “procurava colocar os heróis dentro de seu contexto cultural. Não era só folclore, assim à primeira vista” (DIONYSOS, 1988, p. 111).

O *Diário Trabalhista* também registrou, em 23 de junho de 1946, uma pequena notícia acerca da preparação para a encenação de *Aruanda* pelo TEN. O autor não faz nenhum tipo de crítica negativa e, dentre as qualidades apontadas, fala da experiência do autor como estudioso

da cultura e do folclore brasileiros, fato que o levou a escrever uma peça de “bom gosto... bem arquitetada... bem ambientada...” e, por isso, uma produção de se prender a atenção (DIONYSOS, 1988, p. 167).

Por fim, tomemos a crítica de Sáculo Magaldi publicada no *Diário Carioca* em 22 de julho de 1950. Ele começa elogiando a iniciativa do TEN e afirma que gosta muito da peça. Diz que ela transmite uma “sugestão poética de grande beleza”, de uma “história de amor e ciúmes de incontestáveis riquezas”. Como ponto negativo, fala de uma falta de forma ou desarticulação da peça. Ele a vê como quadros isolados, sem continuidade ou “ganchos” que lhe deem coesão. Sobre a montagem, ressalta a presença de alguns bons atores que sustentam o espetáculo, tais como Ruth de Souza e Zeni Pereira. Para ele, Abdias Nascimento, como diretor e ator, deixa muito a desejar e, embora haja boa música, ela não se apresenta bem executada (DIONYSOS, 1988, p. 215).

Aruanda foi outra peça que, ao lado de *Filho de Santo*, primou por sua contextualização específica. Mesmo com seus “problemas” textuais e cênicos, tratou de uma temática menos recorrente, ressaltando aspectos de uma cultura ancestral africana. No entanto, ainda aqui temos a presença do elemento trágico.

Anjo Negro

Dados técnicos: Esta peça de três atos, de Nelson Rodrigues, foi encenada em 1946 e escrita para que Nascimento atuasse no papel de protagonista, mas diante de contratemplos dos quais não temos muito conhecimento, isso não foi possível. No artigo *Teatro Experimental do negro: trajetória e reflexões*, Abdias Nascimento conta um pouco da história:

Infelizmente, a encenação de *Anjo negro* (1946) não correspondeu à autenticidade criadora de Nelson Rodrigues. O diretor Ziembinski adotou o critério de supervalorizar esteticamente o espetáculo, em prejuízo do conteúdo racial. Foi usada a condenável solução de brochar um branco de preto para viver no palco o Ismael. Tal fato estava intimamente ligado a outro: *Anjo negro* teve muita complicação com a censura. Escolhida a peça para figurar no repertório de temporada oficial do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, impuseram as autoridades uma condição: que o papel principal de *Anjo negro* fosse desempenhado por um branco pintado. Temiam, naturalmente, que depois do espetáculo, o Ismael, fora do palco e na companhia de outros negros, saísse pelas ruas caçando brancas para violar... (NASCIMENTO, A., 2004, p. 9)

Para quem quiser se aprofundar na polêmica há um artigo intitulado *Anjo Negro: cor e desejo*, da pesquisadora Maria Lucia Leal (2008), que aborda exatamente essa questão da escolha do ator protagonista da peça. Na ocasião o elenco foi composto por: Orlando Guy no papel de Ismael, Maria Della Costa no de Virgínia, Joseph Guerrero no de Elias, Nicete Bruno como Ana Maria, Italia Fausta como Tia e Pérola Negra como Criada.

A peça possui os seguintes personagens: Ismael, Virgínia, Elias, Ana Maria, tia, primas, criada, coveiros e coro. Ismael é negro, médico, veste-se de branco e é casado com a branca Virgínia que vive de roupas negras. Após sucessivas mortes de seus filhos, nasce Ana Maria, fruto da relação extraconjugal entre Virgínia e Elias, irmão branco de Ismael. A relação entre marido e mulher é doentia. Ele a aprisiona numa casa cercada por muros altos e, fora a presença do casal e de uma criada, somente as vizinhas entram na casa, para velar.

Durante o velório da morte do terceiro filho, surge o cego Elias pedindo para ficar em sua casa. Ismael rejeita sua presença, quase o expulsa, mas, ao fim, aceita que fique por uma noite. Pede à criada que não deixe Virgínia sair do quarto, mas esta acaba por saber da existência do irmão na casa e encontra-se às escondidas com ele. Quase no mesmo momento, chegam a tia e as primas que veem Elias. Instigada pela tia, Virgínia assume que se entregou ao jovem e a mulher ameaça contar a Ismael. Ciente do caso, ele ameaça de morte o filho branco, da mesma forma que ela fez com os filhos negros que gerou. Eles discutem, Elias surge e é morto pelo irmão. Ao ver que a criança é uma menina, Ismael não a mata, mas a cega para que o acredite branco.

No último ato, Ana Maria encontra-se com quinze anos. Ele a manipula para que não acredite em Virgínia e para que aceite todas as mentiras que inventa. Contudo, ao final Virgínia seduz o marido novamente e eles abandonam a filha num mausoléu para continuarem a viver sua eterna “loucura”. A peça não se pretende moralista ou exemplar, no entanto, trata e se sustenta por meio de referências a violência e o preconceito de cor. Em falas como a que Ismael é citado como “médico negro, mas de muita competência”, revela-se a infinidade de sombras que povoam a mente de todos os personagens.

Tema e conflito: Preconceito de cor e desvio dos padrões de comportamento familiar e social.

Esta peça, assim como *Sortilégio*, é objeto de uma variedade de pesquisas. Entretanto, como não se constitui como nossa selecionada, não abordaremos tais estudos, sobretudo porque, tratando-se de Nelson Rodrigues, eles não se mantiveram na obscuridade como os estudos acerca de outras que fazem parte da antologia. Apenas citamos as análises de Miriam

Garcia Mendes e Leda Maria Martins por se constituírem, especificamente, estudosas de referência do “drama” negro.

Mendes diz que o autor não discute a questão central, mas a apresenta aos moldes de suas peças “desagradáveis”. Segundo a autora, nesta ele se supera ao suscitar tamanha polêmica e provocar tal mal estar. Aparentemente, o que fica é a impressão de que a relação entre uma branca e um negro trará sempre o peso da discriminação (MENDES, 1993, p. 144).

Martins nos mostra a que ponto chega a ambiguidade dos protagonistas, a ponto de não sabermos, ao fim, onde está a verdade. O jogo de cores e de representações assumido pelos dois é atravessado por uma série de ditos e interditos que têm seus significados em constante deslizamento. Dessa forma, os valores atribuídos por convenção ou preconceito sobre o negro e o branco não se firmam e nem se confirmam devido à sua constante reversão. Ela diz que o autor oferece ao espectador novas possibilidades de sentido, levando-o a questionar suas próprias percepções, causa que instiga e transforma (MARTINS, 1995, p. 170).

O destaque vai, portanto, para o autor que, diferentemente de outros, inova em vários aspectos, incluindo na ausência de limite ao preconceito de cor. Em Ismael, o preconceito é representado pela anulação de sua alteridade, seus gostos alimentares, vestuário, etc. Assim, ambos são capazes de mentir, traír e matar para mascarar seus sentimentos e a própria realidade, ainda que a peça se configure por elementos ficcionais fantasiosos.

O emparedado

Dados técnicos: Peça de 1949 de Tasso da Silveira inspirada na vida e obra de Cruz e Sousa, sobretudo no seu poema intitulado *Emparedado*, sem intenção biográfica. Sua representação consta de 1961, ano em que Geraldo Campos de Oliveira, inspirado pelo TEN, também já havia criado seu Teatro Experimental do Negro em São Paulo e encenava várias peças, dentre elas, *O Emparedado*.¹⁰⁹

Os personagens principais são: João da Cruz, negro de 30 anos, poeta; sua esposa Maria de 28 anos, também negra; Anselmo, seu amigo branco, também escritor, irmão de Clarinda; Clarinda, a moça branca; a mulata Amália de 18 anos, João Cláudio e o Maestro Jacinto.

¹⁰⁹ Cf.: Enciclopédia Itaú Cultural, disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399330/teatro-experimental-do-negro>>.

João da Cruz é profundamente atormentado por sua cor e por tudo que possa estar ligado a ela. Para desabafar escreve poemas noite e dia sobre sua amargura. O amigo lhe mostra quão talentoso é e ao mesmo tempo o previne da necessidade de ser menos cruel e negativo em relação a si mesmo. Ele e a esposa perdem um filho recém-nascido e, logo a seguir, Maria morre por falta de carinho e atenção do marido. Clarinda descobre que Amália é apaixonada por João e acredita no sucesso desse amor, mas o poeta, na verdade, já possuía interesse pela primeira, que é branca. O desencanto amoroso põe um ponto final na vida de João da Cruz que se entrega ao sofrimento e morre.

Em meio à peça, são citados alguns trechos de poemas de Cruz e Sousa, atribuídos a João da Cruz. Em vários momentos, o protagonista se vê e vive em outra dimensão que reforça o deslocamento e a exclusão do sujeito negro. Os personagens João Cláudio e Maestro Jacinto vão a sua casa e o convidam para escrever uma peça para um Teatro de Revista intitulada “Macumba de Vila Velha”. O poeta fica indignado, expulsa os dois e mais uma vez se deprime por constatar a inconsciência da população em relação às realidades do povo negro.

Tema e conflito: o preconceito racial do negro em relação a ele próprio. O tom de angústia e sofrimento da peça é semelhante ao do poema homônimo de Cruz e Sousa. E é sobre essa característica que fala Miriam Garcia Mendes, destacando a grande semelhança entre a angústia de João da Cruz com a vida de Cruz e Sousa, que possuía esse mesmo “anseio de embranquecimento e amou, liricamente, só belas e alvas mulheres” (MENDES, 1993, p. 145). Esse “emparedamento”, título e sentimento que permeia a peça e o poema de Sousa, significariam a angústia da constatação, à época, de uma única estética possível: a da brancura. Estética e exigência presentes tanto da literatura, como no convívio social.

Não parece haver muitas referências à peça, mas encontramos um artigo chamado *O Emparedado, peça teatral de Tasso da Silveira (1861-1968): os labirintos das cores* de Denise Rocha, na época docente da UNILAB¹¹⁰, em cuja conclusão diz:

O fascínio pela cor branca e o asco pela cor negra, como sinal de recusa de João da Cruz de si próprio, de sua raça e de suas raízes africanas, refletem o labirinto de sua alma, plena de conflitos entre a dimensão das cores físicas e sociais. Ou seja, os acidentados percursos existenciais do poeta, que não aceitava a cor de sua epiderme, o desorientaram cada vez mais, a ponto de destruir seu matrimônio com uma mulher negra, de repudiar o filho nascido

¹¹⁰ Artigo apresentado no II Congresso Nacional Africanidades e Brasilidades 4 a 6 de agosto de 2014, na Universidade Federal do Espírito Santo, no GT Africanidades e Brasilidades no Teatro Experimental do Negro: 100 anos de Abdias Nascimento.

de cor escura e de desejar ardenteamente Clarinda, a moça branca. (ROCHA, 2014, p. 14)

Outro artigo que trata do tema é *Cruz e Sousa: as expansibilidades do emparedado*, de Jair Tadeu da Fonseca. O autor não trata da peça de Silveira, mas reforça um aspecto curioso da obra de Sousa que notadamente é o aspecto estudado por nós neste trabalho. Ele diz:

Pode ser interessante também compreender, nessa leitura alegórica, que o poeta, em última instância, está emparedado em seu corpo e que as paredes bem podem ser sua pele. Afinal, é também o corpo que diz da “raça” em relação a outros corpos, é o corpo que se expõe nos embates da vida social, é o corpo que sofre os baques da existência, mas também resiste e sonha. Entre o dentro e o fora está a pele, em que se gravam as marcas do tempo, os signos da “raça” e da condição social, sublimados nos poemas que são uma paradoxal materialização da transcendência. Cabe perceber que Cruz e Sousa, poeta da transcendência, da desmaterialidade, da espiritualidade, é também um poeta sensual, um poeta do corpo. (FONSECA, 2002, p. 64)

ANEXO 3

Documentos do acervo sobre as peças representadas pelo TEPRON (imagens, notas e comentários diversos)

***Desfuga* (monólogo “incompleto” de 28 páginas)**

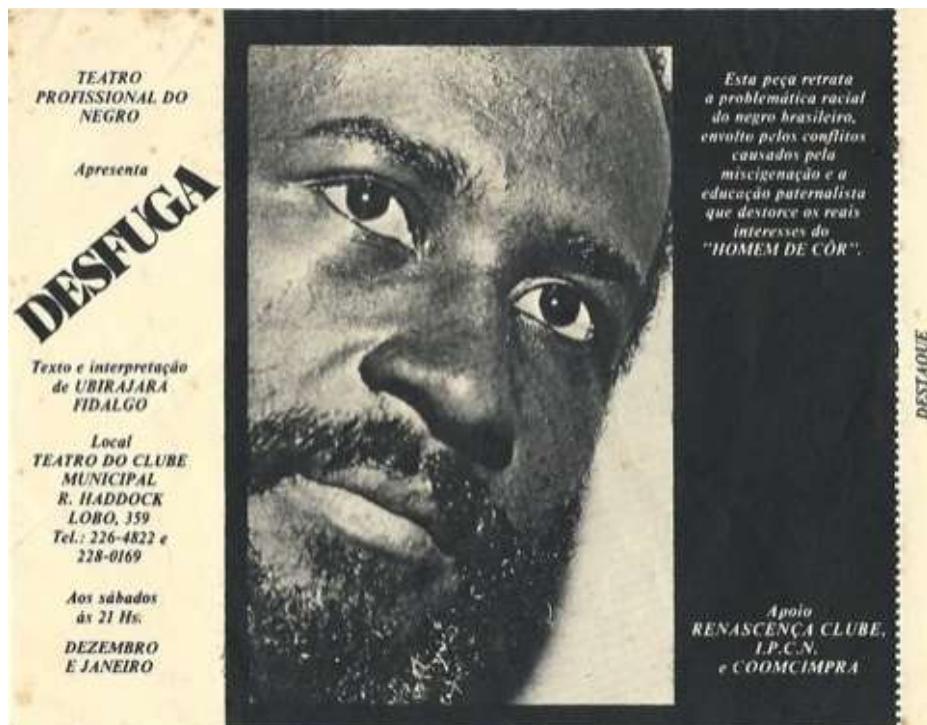
Como essas foram as peças encenadas, elas apresentam um maior número de documentos, referências e imagens digitalizadas do arquivo. Devido à diversidade do material, acreditamos que ficaria mais claro colocar as informações em forma de tópicos.

Recortes de Jornais

- Página de jornal xerocada, em que não dá para ler qual o nome, mas é datado de 16 de novembro, uma segunda-feira, de 1981. A página é uma agenda cultural com destaque para a peça *Desfuga*. Metade da página fala de diversos espetáculos – incluindo o de Fidalgo com sua foto – e a outra metade é um longo texto sobre a peça intitulado *Desfuga, um monólogo com o próprio autor*. O texto (presente na íntegra em outro anexo) fala que, quando Fidalgo começou sua empreitada no teatro como autor e diretor, ainda não tinha percebido a importância de uma dramaturgia negra, engajada. Daí ele dizer, mais tarde, que o eixo do teatro negro é o texto. Só a partir desse momento ele começou a escrever as peças que tornariam seu trabalho reconhecido, como *Tuti*, *Desfuga*, *Fala pra eles*, *Elisabete* e *Bamba's son* (que não chegou a ser encenada por sua morte precoce). Não foi fácil, como podemos notar pelos relatos presentes em seus depoimentos, mas é inegável que Fidalgo conseguiu, em seu pouco tempo de vida, um considerável retorno do trabalho junto à esposa e ao TEPRON;
- Recorte pequeno datado de 21 de dezembro de 1981 que fala do aniversário de *Desfuga* com uma foto de Fidalgo e um pequeno *slogan*: “Um ano de apresentações, trabalhos e luta pela consciência do negro livre de agora”.
- Recorte (de origem incerta) que convida *Desfuga* a ser representada no Teatro do Clube Municipal, em dezembro e janeiro. Há uma foto grande do autor ocupando metade do espaço e uma pequena nota sobre o drama: “Esta peça retrata a problemática racial do negro brasileiro envolto pelos conflitos causados pela miscigenação e a educação paternalista que

distorce os reais interesses do ‘HOMEM DE COR’”. A peça é uma realização do TEPRON, com o apoio do Renascença Clube, I.P.C.N. e COOMCIMPRA.

Figura 20 – Recorte de cartaz (*Desfuga*).



Fonte: Acervo Ubirajara Fidalgo, Rio de Janeiro, 2015.

- Filipeta ou recorte de um cartaz. É um convite para a peça a realizar-se no Teatro Gil Vicente, sem data. Abaixo, note-se: “Faça o curso de Teatro do TEPRON grátis”.

Figura 21 – Filipeta de *Desfuga*.



Fonte: Acervo Ubirajara Fidalgo, Rio de Janeiro, 2015.

- Meia página de jornal ou revista de 27 de dezembro de 1982, com crítica de Macksen Luiz e imagem centralizada de Fidalgo com o seguinte título: *Conferência Dramatizada*, referente à representação de *Desfuga*.

Texto avulso

- Texto de Helena Carone, intitulado: *Mário Lago e João Nogueira: conversa de botequim no seis e meia*, que anuncia dois espetáculos, sendo o segundo o monólogo *Desfuga*, de Fidalgo; o texto encontra-se assim:

Para o negro nem sempre assumir a negritude é espontâneo e imediato como o fato de sê-lo. O percurso da escravidão à democracia racial – ou embranquecimento do negro, como queira – é complexo e pontilhado de sincetismos. Pois a miscigenação e os problemas do negro no Brasil de hoje é o tema principal do espetáculo *Desfuga*, no Teatro do Clube Municipal, Tijuca, Rio de Janeiro, aos sábados, às 21horas, em todo o mês de janeiro.

Não há o ano do evento, mas fala-se que a peça é uma realização do TEPRON, com o apoio do Renascença Clube, I.P.C.N. e COOMCIMPRA. E pelo comentário presente, embora a peça ainda não tenha ocorrido, nota-se, pelo menos, simpatia e compreensão ao tema.

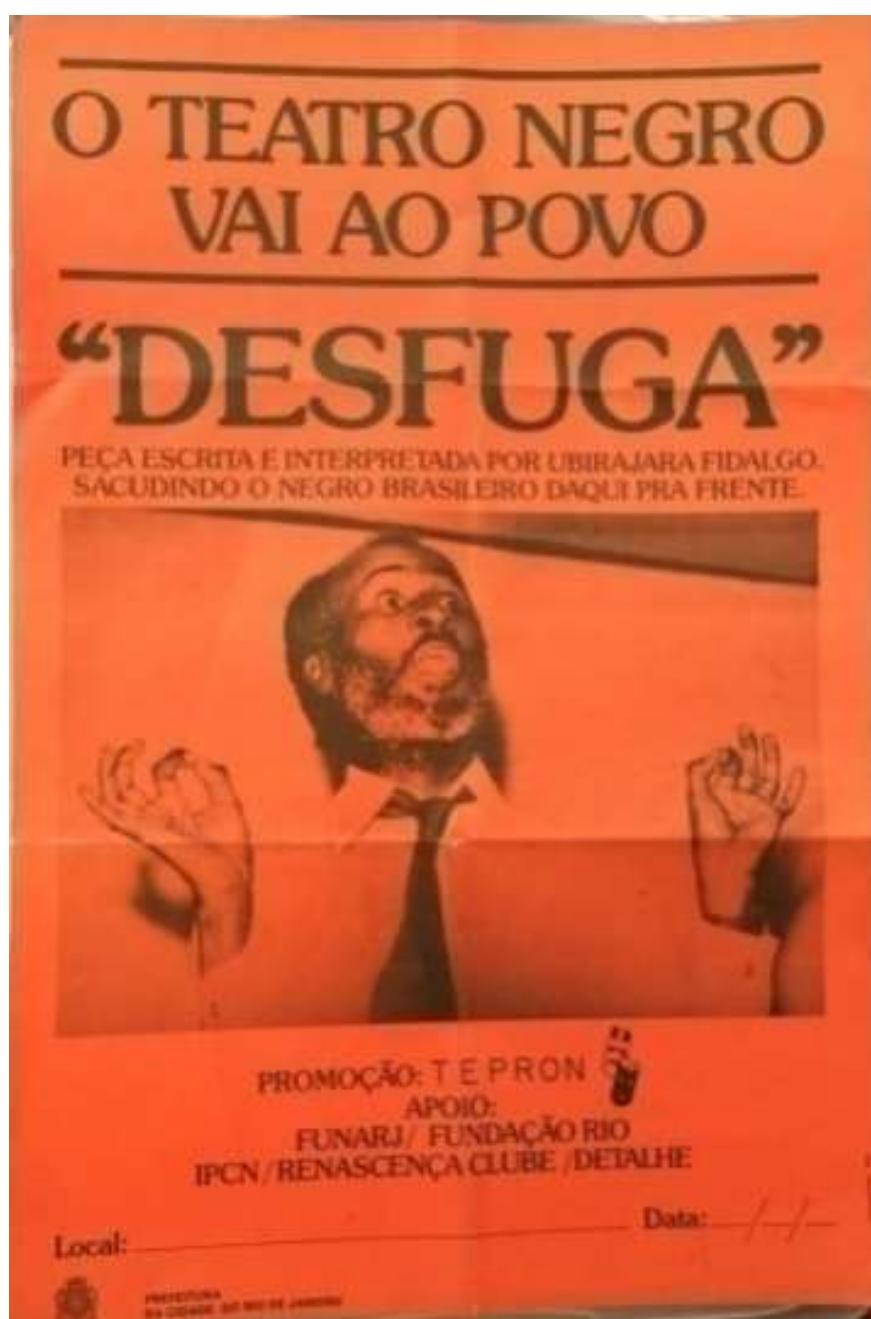
Cartazes

- Cartaz amarelo sobre esta peça de quando foi apresentada pelo TEPRON no Teatro do Clube Municipal, aparentemente trata-se de um informativo do TEPRON. A página está dividida entre uma foto de Ubirajara à esquerda, encenando, e um longo texto à direita. O título é: “Você já foi ver *Desfuga*? Não!!!!... Então vá agora”. O texto fala que o sucesso da peça já dura dois anos.

Ao fim o texto chama todos ao teatro: “Vamos ao teatro, *Desfuga* espera por vocês”. De quarta a sábado, a partir de 8 de dezembro, às 18h30. Há também a informação de que a peça é de Ubirajara Fidalgo, interpretada por este, com a participação de Solange Bastos, Rui Gabriel, Zira Fidalgo, Dawison Lima, Graziete Ferreira, Wilma de Alcântara, Diassis Diniz e outros. Ao pé da página tem-se: “Promoção: TEPRON, Teatro Profissional do Negro” e a dupla de máscaras que representam o teatro.

- Cartaz laranja (quase vermelho) com o título da peça, uma grande foto de Fidalgo ao centro e o seguinte texto: “Peça escrita e interpretada por Ubirajara Fidalgo. Sacudindo o negro brasileiro daqui pra frente”. Apresentação com o apoio da FUNARJ, Fundação Rio, IPCN (Instituto de Pesquisa das Culturas Negras), Clube Renascença. Este cartaz mostra como o trabalho do TEPRON buscou seu espaço de forma contundente, com uma impressão em grande formato, com título e temática bem evidenciados e, ainda, uma foto do autor em um momento de forte expressão dramática.

Figura 22 – Cartaz de *Desfuga*.



Fonte: Acervo Ubirajara Fidalgo, Rio de Janeiro, 2015.

- Cartaz do monólogo de 1982 em honra a Zumbi, com referência a um fórum após a dramatização com participação de várias personalidades convidadas.

Figura 23 – Cartaz *Zumby 82*.



Fonte: Acervo Ubirajara Fidalgo, Rio de Janeiro, 2015.

Os gazeteiros (peça infantil de 3 atos e de 16 páginas)

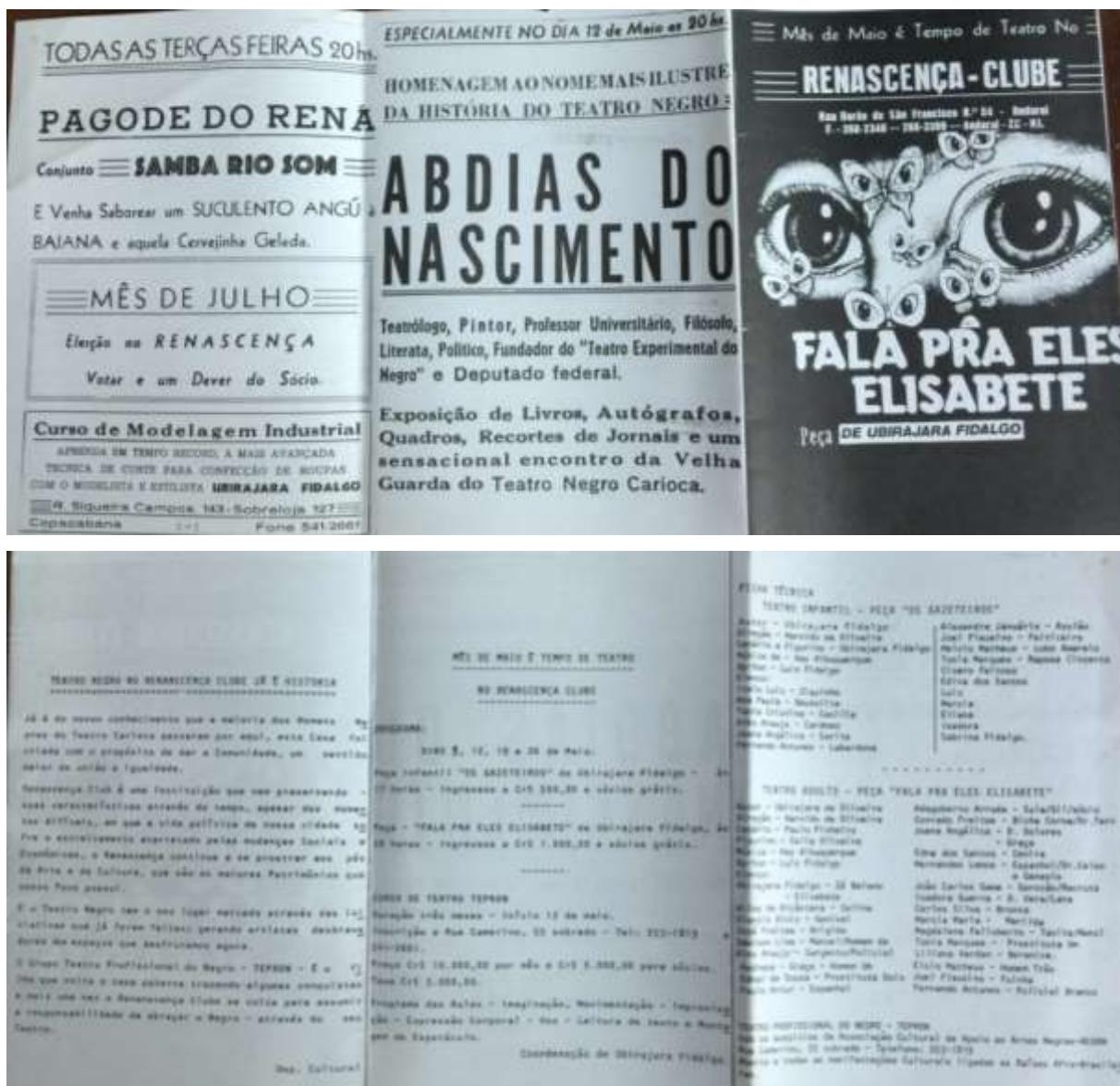
Informações na peça datilografada:

Setembro de 1967 – Cidade de Caxias – Estado do Maranhão. Montada pela primeira vez no Teatro Fenix com o grupo infanto-juvenil de escola Presidente Kennedy; posteriormente remontada pelo grupo TEREMA (Teatro Recreativo Maranhense) no Teatro Artur Azevedo em São Luís do Maranhão em outubro de 1968 – Depois foi encenada pelo grupo de teatro do Renascença Club no Rio de Janeiro em 1973.

Textos diversos

- Convite de abertura da Campanha “Teatro vai ao povo” com *Os Gazeteiros* e também *Fala pra eles, Elisabete*, no Renascença Clube, no Andaraí, casa de espetáculo que foi criada com o propósito de dar à comunidade [negra] um sentido maior de união e igualdade. [...] O TEPRON é o filho que volta à casa paterna trazendo algumas conquistas e mais uma vez o Renascença Clube se volta para assumir a responsabilidade de abraçar o Negro - através do seu teatro.
- Programa triplo da referida temporada. Na página principal, a peça *Fala pra eles, Elisabete*. No topo da folha: “Mês de maio é Tempo de Teatro no Renascença Clube”. Na página 2, um pequeno texto do departamento cultura do Renascença Clube falando sobre sua história com o teatro negro. Na página 3, o programa com as duas peças e a propaganda do curso de teatro com valores, contatos e programa do curso. As apresentações estão marcadas para 5, 12, 19 e 26 de maio. Na página seguinte, a ficha técnica das duas peças; na penúltima, algumas propagandas; e na última a homenagem a Nascimento: “homenagem ao maior nome do Teatro Negro: Abdias Nascimento – sob os auspícios da Associação Cultural de Apoio às Artes Negras ACAAN”.

Figuras 24 e 25 – Encarte triplo de *Fala pra eles, Elisabete* (parte interna e externa).



Fonte: Acervo Ubirajara Fidalgo, Rio de Janeiro, 2015.

- Contrato de locação do Teatro Tereza Rachel para montagem de *Os Gazeteiros* no Centro de Cultura Teatral Brasileira Promoções Ltda., correspondente aos meses de novembro e dezembro, assinado em 20 de outubro de 1982.
 - Ficha do serviço de censura aprovando a representação da peça em seis de dezembro de 1982, no Teatro Tereza Rachel.

- Ficha técnica de *Os Gazeteiros*, datada de setembro de 1982, com produção do TEPRON na responsabilidade de Ubirajara e Alzira Fidalgo com Luiz Fidalgo como auxiliar de produção e direção de Haroldo de Oliveira. Consta a lista dos atores que representaram no Tereza Rachel.
- *Release* da peça e “Homenagem a Zumbi”. Neste, além da propaganda da peça, o grupo convida a todos para um encontro no dia 20 de novembro em razão das comemorações a Zumbi dos Palmares, dia da Consciência Negra. Uma pequena sinopse diz que se trata de “uma família negra de nível médio, preocupada em educar as crianças para o convívio saudável dentro desta sociedade”. Nessa página datilografada, há uma imagem da peça com vários índios.
- Há vários recortes de jornal com a foto de Sabrina Fidalgo com cinco e seis anos, da época em que representava essa peça. No subtítulo o espírito infantil: “Sabrina, a atriz gazeteira”, ou “Sabrina, a gazeteira”. E em uma das notas o seguinte texto:

Uma nova linguagem político-cultural na dramaturgia seja a nível de [sic] texto como pela ideologia de montagem proposta pela produção e desenvolvida criteriosamente por seus organizadores. Assim é definida a peça *Os Gazeteiros*, de Ubirajara Fidalgo. [...] Segundo o diretor Haroldo de Oliveira o texto já foi montado e remontado quatro vezes – sempre com sucesso – e retrata a vida da classe média brasileira, falando de índios americanos na época do bangue-bangue. Ele diz ainda que a proposta central do espetáculo é superar o conceito absurdo de que a família negra só pode ser mostrada como cartão postal de miséria e subdesenvolvimento.

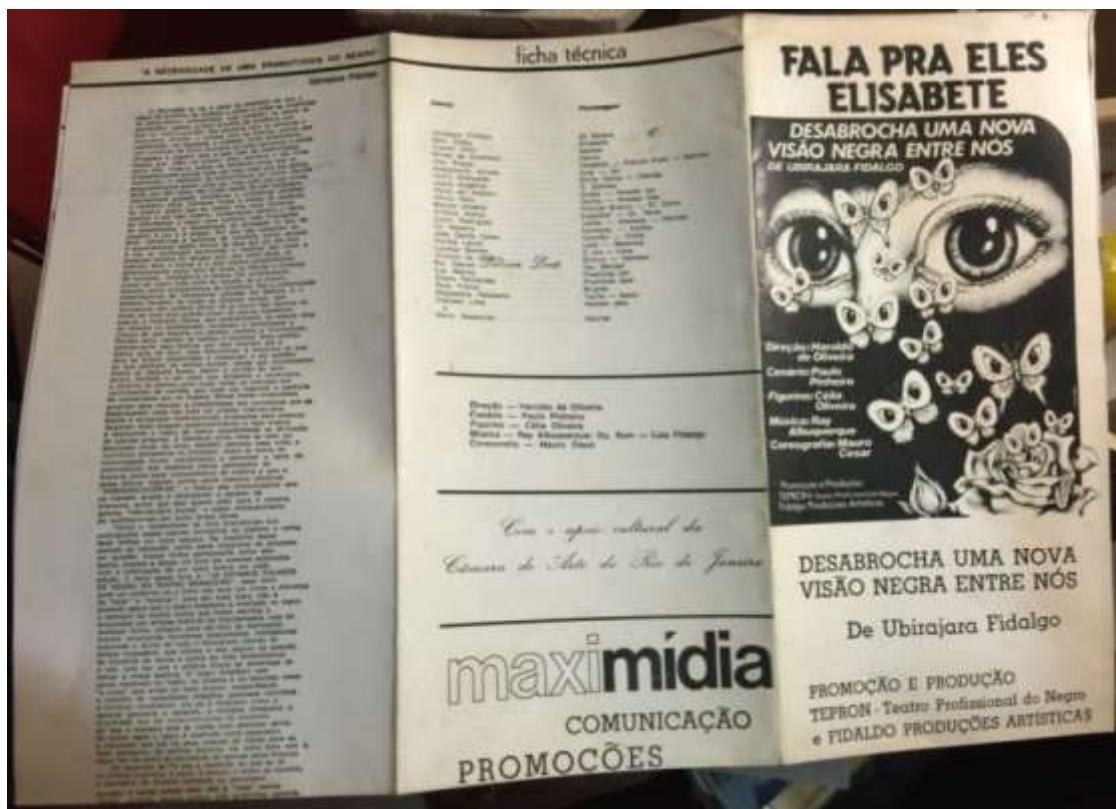
Fala pra eles, Elisabete (Versão do monólogo *Desfuga*, com 80 páginas)

- *Release* em folha datilografada que fala da trajetória do TEPRON desde o início com a peça *Desfuga*; do curso de teatro que encenou *Os Gazeteiros* e *Fala pra eles, Elisabete* durante dois anos; e *Tuti*, atual montagem, após um período de “reciclagem”;
- Programa triplo com seis páginas, já referido acima, bastante ilustrado. Como já dissemos, a última página é dedicada a Abdias Nascimento como o homenageado do mês de maio. Ao fim da mesma consta o seguinte texto: “Exposição de livros, autógrafos, quadros,

recortes de jornais e um sensacional encontro da velha guarda do teatro negro carioca". Além da ilustração há as seguintes informações: Direção de Haroldo Oliveira, cenário de Paulo Pinheiro, figurino de Célia Oliveira, música de Ray Albuquerque e coreografia de Mauro César. Está quase apagado, mas lê-se: Produção e Promoção do TEPRON: Teatro Profissional do Negro e Fidalgo Produções Artísticas;

- Sobre esta mesma peça há um cartaz simples e encarte em papel mais encorpado, com o subtítulo: "Desabrocha uma nova visão negra entre nós":

Figura 26 – Folder de *Fala pra eles, Elisabete.*



Fonte: Acervo Ubirajara Fidalgo, Rio de Janeiro, 2015.

- Cartaz ilustrado com um casal de crianças negras fugindo dos índios e o seguinte *slogan*: “O espetáculo mais recomendado para as crianças, um sucesso absoluto”.

Figura 27 – Cartaz de *Os Gazeteiros*.



Fonte: Acervo Ubirajara Fidalgo, Rio de Janeiro, 2015.

- Página do elenco de *Fala pra eles*, Elisabete, carimbado com a aprovação da censura, em que constam 50 personagens, número elevado por serem quase todos atores formados pelo curso do TEPRON;
- Filipeta que convida para a peça. O papel de fundo contém, como em marca d’água, o seguinte escrito repetido em toda a extensão do papel: “Câmara de arte do Rio de Janeiro”,

dando a impressão de uma estampa homogênea em vermelho. E ainda: “Inaugurando o novo Espaço Cultural Teatro Luiz Figueiredo”, de 12 de agosto a 14 de outubro.

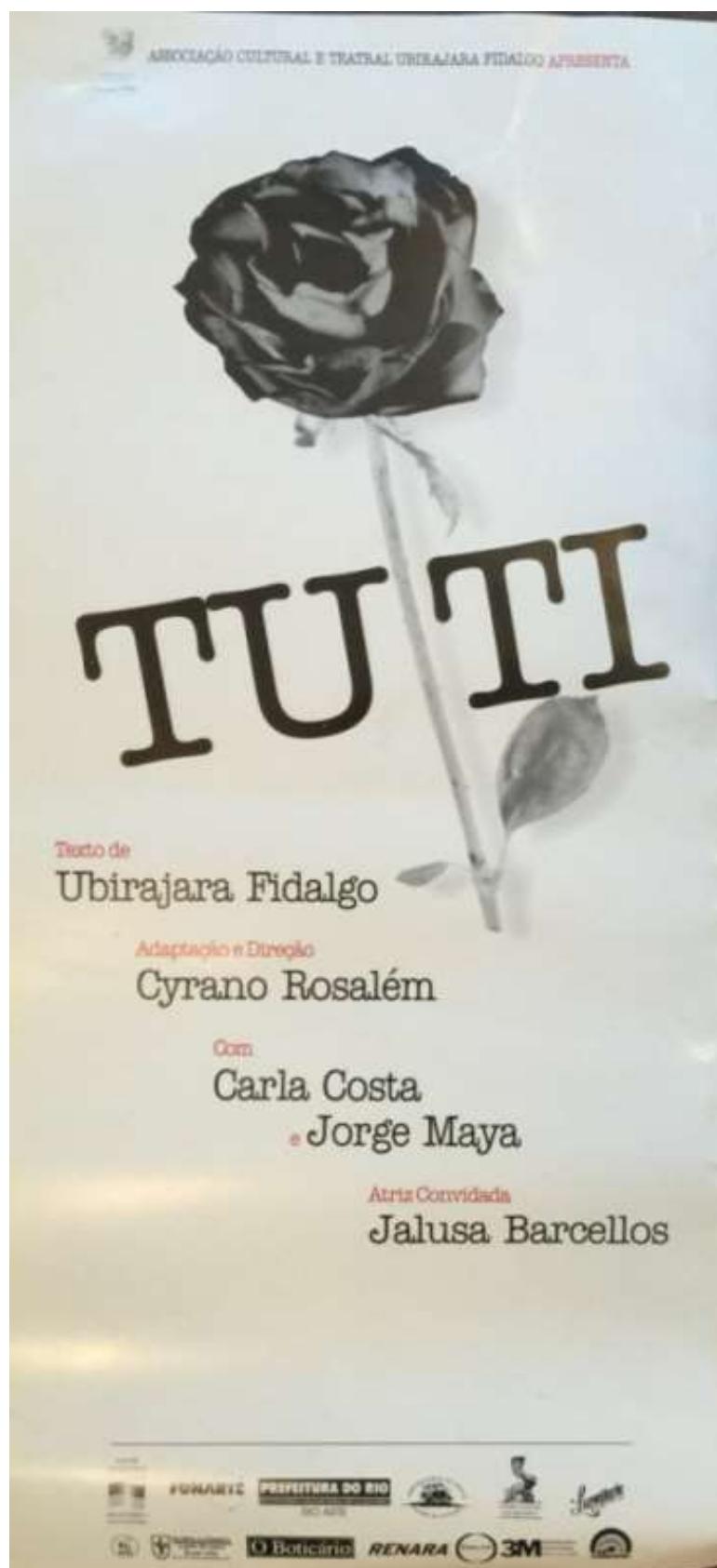
- Caderno grande, pautado, quase inteiro sobre a peça. Na primeira página, está escrito: “Espetáculo comemorativo das cem apresentações, em 19/12/83”. E abaixo, uma foto de uma das cenas. Nas páginas seguintes, há várias fotos coloridas coladas na ordem da apresentação.
- Ficha da SBAT em que o autor cede a peça para a Associação, constando seus direitos autorais, de setembro de 1983.
- Recorte do *Caderno B*, de 14 de agosto de 1983, com crítica de Macksen Luiz intitulada: “Desrespeito em nova sala, sobre o espetáculo Fala pra eles, Elisabete”. O texto se encontra nos anexos.

***Tuti* (3 atos e 47 páginas)**

Cartazes

- Há um cartaz bastante exemplar de um novo momento do TEPRON já exibido aqui à página xx. O cartaz possui um desenho polissêmico. Vê-se um corpo feminino dividido ao meio, uma parte preta e outra branca. O cartaz se refere a uma apresentação no Teatro Calouste Gulbenkian.
- Entre os cartazes menores há alguns da Prefeitura do Rio de Janeiro pela Secretaria Municipal de Cultura e um da Associação Cultural e Teatral Ubirajara Fidalgo, ambos posteriores à morte de Fidalgo e dirigidos por Cyrano Rosalém. O primeiro representado em 16 e 17 de agosto, na Lona Cultural João Bosco, na Vista Alegre, e o segundo caracterizado por uma leitura aberta em 24 de fevereiro de 1999, no SESC de Copacabana, no Rio de Janeiro. O primeiro tem como subtítulo “Uma comédia muito séria”;
- E este abaixo é o último realizado, já com a adaptação e direção de Cyrano Rosalém.

Figura 28 – Cartaz de *Tuti*.



Fonte: Acervo Ubirajara Fidalgo, Rio de Janeiro, 2015.

Textos

- Texto impresso de duas páginas do diretor Cyrano Rosalém;
- Recorte de jornal do *Tribuna BIS*, com texto crítico de meia página de Mônica Loureiro, de 24 de março de 1999, intitulado “O racismo se abre em um triângulo” e uma foto dos três atores em cena. Quase como uma legenda da foto lê-se: “Espetáculo mostra os equívocos das relações sociais, enfatizando temas como o machismo”. E, utilizando citação da atriz da peça, Jalusa Barcellos, Loureiro diz: “A grande importância do espetáculo é trazer para o palco a discussão de ideias”. Fala-se brevemente sobre a fundação do TEPRON e cita o diretor Cyrano Rosalém, que diz: “primeira vez que tive contato com o texto, escrito em 1975, percebi que precisaria de uma atualização da linguagem – tinha um tratamento panfletário e o racismo como ponto principal. Dei um maior equilíbrio explorando temas como machismo, feminismo e exploração social”.¹¹¹
- Há um *release* em folha datilografada denominado: “O teatro negro outra vez no tablado carioca”, de autoria desconhecida, sem data e que fala da trajetória do TEPRON e da montagem de *Tuti*. A sinopse diz que esta peça “procura questionar relações conflituosas entre um professor de literatura negro, uma profissional liberal branca e uma prostituta negra, *Tuti*”, falando da opressão em que se encontra grande parte da população brasileira.

Tuti foi a última peça de Fidalgo encenada antes de sua morte, texto importante porque trata de um momento mais maduro e profissional do grupo. A estreia foi marcada para 14 de setembro, no Teatro Calouste Gulbenkian, e a montagem contou com a seguinte equipe técnica: direção de Procópio Mariano, cenários e figurinos: Zira Fidalgo e Ubirajara Fidalgo, direção de produção: Adélia Sampaio, e elenco: Walquíria de Souza, Thiago Justino e Denise Izecksohn;

- Página de jornal, seção *Janela da Cultura* de José Louzeiro¹¹², com nota e foto da representação no ano 2000. O texto é intitulado “Tuti é o negro firme no palco”. Assim começa o texto: “Uma das melhores peças que está sendo apresentada na cidade é *Tuti*, que tem como autor Ubirajara Fidalgo”. Depois continua: “Poucas vezes o problema do negro foi tão bem equacionado como neste texto ágil, irônico, e porque não dizer doloroso de Ubirajara Fidalgo”. Adiante, ele também ressalta a qualidade dos atores e disponibiliza as informações

¹¹¹ Citado por Mônica Loureiro em seu texto disponível no Anexo 4, Texto 5.

¹¹² Na época presidente do Sindicato dos Escritores do Rio de Janeiro.

sobre a agenda da peça. Diante de um comentário dessa natureza fica explícito que a peça teve uma considerável relevância, uma vez que o autor do texto, além de presidente de um sindicato de escritores, possui uma página cultural sob sua responsabilidade. Nesta edição, especificamente, as outras notas não se referem a nenhuma outra peça teatral e, só para constar, a nota fornece uma foto com a cena do casal de atores em cena, já citado.

- Página do *Sessão Extra* com nota sobre a representação de *Tuti*, em 24 de junho de 2000. Neste, afirma-se que “discutir o racismo no palco é a função social da peça”, a ser apresentada no Teatro de Arena Elza Osborne.
- Meia página do *Sessão Extra* com nota sobre a representação em 25 de março de 1999. O título é “Amor, traição e preconceito, *Tuti* fala de relacionamento interraciais”, a nota também apresenta foto dos atores em cena.

ANEXO 4

Textos de jornais transcritos (sobre o TEPRON)

Texto 1: *Desfuga*, um monólogo com o próprio autor¹¹³

Nos finais de semana o Teatro Gil Vicente, na Faculdade de Letras da Avenida Chile, é palco de um espetáculo de proposta diferente das habituais. É lá que está sendo encenado o monólogo *Desfuga*, de Ubirajara Fidalgo, com interpretação do próprio autor. O espetáculo pertence ao movimento negro empresarial que tem como objetivo proporcionar opções alternativas para o profissional negro do teatro. É o movimento do teatro profissional negro, sempre acompanhado de debates onde se trocam experiências e depoimentos para que soluções sejam propostas no limitado mercado artístico oferecido ao negro no Brasil. “- Há muito tempo os negros analisam e discutem o porquê da falta de oportunidade na faixa de personagens principais nos espetáculos teatrais. Já com Solano Trindade e Abdias Nascimento, através do Teatro Experimental do Negro, o assunto foi muito debatido”, diz Ubirajara Fidalgo, acrescentando: “Em 1974, um grupo de atores negros sob a direção de Haroldo de Oliveira montou a peça *Orfeu Negro*, de Vinícius de Moraes e, também, *Os Gazeteiros*, escrita e dirigida por mim. A montagem foi importante, pois dali saíram profissionais, como é o caso de Paulão, Marcos Vinícius, Filó, Geraldo Rosa e Sidnei Marques. Conseguimos provar que o ator negro pode encenar independente da identificação do personagem com o negro”. CONSCIENTIZAÇÃO - Mesmo com a interrupção do trabalho, Ubirajara Fidalgo questiona encontrar uma forma de vitalizar suas ideias iniciais. “Resolvi, então, começar um trabalho de conquista, dentro do próprio universo negro, através de uma conscientização da negritude. Passei a escrever textos que abordassem a sua problemática social e atual”. Em 1979, ele escreveu o primeiro texto dentro deste objetivo, numa linguagem que iniciava com uma poesia lírica e se dirigia para o realismo que poderia ser encenado como Teatro de Vanguarda (busca de novas formas de expressão, quer na interpretação, quer na linguagem). Ainda em 1979, Ubirajara criou a peça *Tuti* tendo como proposta social a figura de uma prostituta negra que assume sua negritude. “Não concluí o segundo ato, pois, mais uma vez, não encontrava alguém disposto a produzir o trabalho, o que

¹¹³ Página de jornal xerocada (presente no acervo), em que não dá pra ler qual o jornal, mas é datado de 16 de novembro, uma segunda-feira, de 1981. A página é uma agenda cultural com destaque para a peça *Desfuga*. Metade da página fala de diversos espetáculos, incluindo *Desfuga* com a foto de Fidalgo e a outra metade é um longo texto sobre a peça intitulado “*Desfuga*, um monólogo com o próprio autor”.

me desmotivou. Só voltei ao texto de *Tuti* com a abertura política, liberando-a na censura. No Rio – continua Ubirajara – ainda escrevi *Bamba's son*. Nesta ocasião, com sérios problemas de saúde, mudei-me para Muriaé, cidade da Zona da Mata mineira, perdendo a esperança de fazer teatro negro. Foi um período em minha vida que analisei meus trabalhos, minha proposta e cheguei à conclusão que tinha que iniciar sozinho, contando comigo mesmo. Então, a partir de experiências e aproveitando a história real de um amigo, nasceu *Desfuga*, que é a não fuga, que é encarar a realidade social do negro identificando-me com ela".

ACEITAÇÃO – Ubirajara voltou ao Rio e procurou vários diretores para tentar uma produção para o monólogo *Desfuga*, a resposta era o mesmo descrédito, apesar das suas justificativas citando monólogos consagrados como *As Mão de Eurídice*, de Pedro Bloch, *Esta noite choveu prata*, com Procópio Ferreira ou *Apareceu a Margarida* com Marília Pera. "Acreditei no meu trabalho e, talvez, motivado pelo próprio tema do monólogo, caminhei sem fugir, na busca de um crédito, de uma chance. Esta oportunidade apareceu com o apoio de Ailton presidente do Renascença Clube... [ilegível] para que em dezembro de 1980 estreasse no Teatro do Clube Municipal. A princípio foi duro, sem muito público, mas com grande aceitação dos que assistiam ao espetáculo. Aos poucos, *Desfuga* conquistou uma plateia maior e diversificada de africanos, universitários e pessoas ligadas a entidades negras" [não possuímos o fim do texto].

Figura 29 – Página de jornal: *Desfuga, um monólogo com o próprio autor.*

TEATRO

DUAS VEZES TEATRO — Reunião do teatro. Terceira Chevresa, adaptação de história de Wilson Ings e Mário Natural, adaptação de história de A. A. Milne. Com o grupo Luz de Sétimo: Eduardo Andrade, Soninha Dávila, Cleóro Santos, Adriana Grecchi, Carlos Eduardo Meneses e outros. Teatro das Praças, Rua Francisco Claviano 131, 6º e sub., às 21h e dom. às 18h. Preço único: Cr\$ 200. Censura 16 anos. Último dia.

O MELHOR DOS PEÇADOS — Comédia de Sérgio Vitti. Dir. de Babi Ferreira. Com Dulcina de Moraes, Roberta Faria, Heloísa Helena, Terezinha Calado, Noêmio Fielho, Margarida Moreira. Teatro Clara Nunes, Rua Marquês de São Vicente, 52 — 3º (274-9696). De 3ª a 6ª, às 21h30m; sub. às 20h e 22h30m; dom. às 18h, às 17h. Ingressos: 3ª, 4ª, 5ª e dom. Cr\$ 600; sub. Cr\$ 500. Último dia.

Uma atriz que havia abandonado o teatro indo morar em Brasília, volta ao Rio para ensaiar uma peça. Até dia 1º de novembro.

AS TIAS — Texto de Aquimido Silva e Doc Companhia. Dir. de Luis de Lima. Com Isolda Rossi, Débora Duarte, Vítorius Salvadori, Ednei Jovanezzi, Nilda Parente, Roberto Lopes. Teatro da Lapa, Av. Borges da Medeiros, 1.428 (274-7998). De 4ª a 6ª, às 21h30m; sub. às 20h30m e 22h30m e dom. às 18h e 21h30m. Ingressos: 4ª, 5ª e dom. Cr\$ 600 e Cr\$ 400 (estudantes); 6ª e sub. Cr\$ 400.

Numa casa de Paripópolis, um inseparável logo de verdade, que esclarece o passado e os problemas de quatro homossexuais e da mulher que os sustenta.

O BEIJO DA MULHER ARANHA — Texto de Manuel Puig, adaptado de sua novela. Dir. de Ivan de Albuquerque. Com Rubens Corrêa e José de Abreu. Teatro Ipanema, Rua Prudente de Morais, 824 (247-8794). De 2ª a 6ª, às 21h30m; sub. às 20h e 22h30m; dom. às 18h30m e 21h30m. Ingressos: 2ª a 6ª e dom. Cr\$ 700 e Cr\$ 500 (estudantes).

Reunidos na cela de uma prisão, um homossexual e um guerreiro resistem ao desespero, fazendo surgir entre si uma complexa relação humana.

VILLAGE — Comédia musical de Ile Evans. Dir. de Wolf Man. Com Eliane Massa, Alexandre Marques, Sérgio Forata, Cláudio Secco, Guilherme Karan, entre outros. **Papagaio Café Cabaret**, Av. Borges de Medeiros, 1.428 (274-7998). De 5ª a dom. às 21h30m. Ingressos de 5ª a dom. a Cr\$ 600 e Cr\$ 300 (estudantes); 6ª e sub. a Cr\$ 600. No intervalo de cada sessão haverá sorteio de camisetas.

Um jovem novo-iorquino aprende a assumir-se como homossexual.

BARRADO — Texto de Ana Elisa Gregor. Dir. de Luis Mendonça. Com Mirian Pires, Elizabeth Sestini, Fernando Elias, Germano Filho, Camilo Bevilacqua, Luís Carlos Nílto, Marília Barbosa e outros. Teatro dos Quatro, Rua Marquês de São Vicente, 82-3º (274-9696). De 2ª a 6ª, às 21h30m; sub. às 20h e 22h30m; dom. às 18h e 21h30m. Ingressos de 2ª a 6ª e dom. a Cr\$ 800 e Cr\$ 500; sub. a Cr\$ 300. Censura 14 anos.

O amor de um jovem casal de apeno nadas desencadeia na permanência e ameaçadora presença de personagem Morta.

A CORRENTE — Comédia dramática em três atos, de Consuelo de Castro, Lauro Cesar Muniz e Jorge Andrade. Dir. de Luis de Lima. Com Roseane Martinho e Mauro Mendonça. **Theatro Sáenz Peña**, Rua Pompeu Lourenço, 48 (255-2841). De 2ª a 6ª, às 21h30m; sub. às 20h e 22h30m; dom. às 18h e 21h30m. Ingressos de 2ª a 6ª e dom. a Cr\$ 600 e Cr\$ 500; sub. a Cr\$ 300.

Infiltrado conseguil como recuso d'escorrido escuro, e como ele se manifesta em três diferentes camadas de societadis-

UBIRAJARA FIDALGO, autor e intérprete de *Desfuga*; peça produzida pelo Teatro Profissional do Negro

VIVA SEM MEDO AS SUAS FANTASIAS — Comédia de John Tavares. Adm. de Julio Bethencourt. Dir. de Jair Reis. Com Pepe Rodrigues, Cláudio Orsi e Castro, Heloísa Helena, Carlos Eça, Desconhecido. Teatro Olímpico da Praça da República, 107 (255-8384). De 2ª a 6ª, às 21h30m; sub. às 20h e 22h30m; dom. às 18h e 21h30m. Ingressos de 2ª a 6ª e dom. a Cr\$ 600 e Cr\$ 400; estudantes a 2ª a 6ª, a Cr\$ 200.

Cassas cariocas da noite assumem identidades diferentes para liberar a festa e o deserto.

A HISTÓRIA DA CANTORA SEM DISCO — Musical de Angela Hart. Direção de Coletivo Canta. Teatro Olímpico da Praça da República, 107 (255-8384). De 2ª a 6ª, às 21h30m; sub. às 20h e 22h30m; dom. às 18h e 21h30m. Ingressos de 2ª a 6ª e dom. a Cr\$ 600 e Cr\$ 400; estudantes a 2ª a 6ª, a Cr\$ 200.

Desfuga, um monólogo com o próprio autor

NOS finais de semana, o Teatro Gil Vicente, na Faculdade de Letras da Avenida Chile, é palco de um espetáculo de proposta diferente das habituals. É *Il* que está sendo encenado o monólogo *Desfuga*, de Ubirajara Fidalgo, com interpretação do próprio autor. O espetáculo pertence ao movimento negro empresarial que tem como objetivo proporcionar opções alternativas para o profissional negro.

E o movimento do teatro profissional negro. Sempre acompanhado de debates onde se trocam experiências e depoimentos, para que soluções sejam propostas no limitado mercado artístico oferecido ao negro.

Há muito tempo os negros discutem, se questionam e analisam o por que da falta de oportunidade, na faixa de personagens principais nos espetáculos teatrais? Já, com Solano Trindade e Abdias Nascimento, através do Teatro Experimental Negro, o assunto foi muito debatido — diz Ubirajara, acrescentando:

Em 74, um grupo de atores negros sob a direção de Haroldo de Oliveira montou a peça *Orfeu Negro*, de Vinícius de Moraes e, também *Os Gazeleiros*, escrita e dirigida por mim.

Em 74, um grupo de atores negros sob a direção de Haroldo de Oliveira montou a peça *Orfeu Negro*, de Vinícius de Moraes e, também *Os Gazeleiros*, escrita e dirigida por mim.

Ubirajara Fidalgo conta que as dificuldades na época foram muitas, e, apesar do grupo ter se dispersado, a iniciativa foi de grande importância para o ator negro.

A montagem foi importante, pois dariam profissionais, como é o caso de Paula, Marcos, Vinícius, Filó, Geraldo Rossi e Sidnei Marques. Conseguimos provar que o ator negro pode encenar independente da identificação do personagem com o negro.

CONSCIENTIZAÇÃO

Mesmo com as interrupções de Ubirajara, Ubirajara consegue encantar, uma forma de vitalizar suas ideias iniciais.

Resolví, então, começar um trabalho de conquista dentro do próprio universo negro, através de uma conscientização da negritude. Passei a escrever textos que abordassem a sua problemática social e atual.

Em 76, eu escrevi o

objetivo, numa linguagem que iniciava com uma poesia lírica e se dirigia para o realismo que poderia ser encenado como Teatro da Vanguarda (busca de novas formas de expressão, quer na linguagem). Ainda em 79, Ubirajara, criou a peça *Tuti*, tendo como proposta social a figura de uma prostituta negra que assume sua negritude.

Não conclui o segundo ato, mas uma vez não encontrava alguém disposto a produzir o trabalho, o que me desmotivou. Só voltei ao texto de *Tuti* com a abertura política, liberalizada na censura.

No Rio — continua Ubirajara — ainda escrevi *Bambu's Son*. Nesta ocasião, com sérios problemas de saúde, mudei-me para Mata Mineira, perdendo a esperança de fazer teatro negro. Foi um período de minha vida em que analisei meus trabalhos, minha proposta e cheguei à conclusão que tinha de iniciar sozinho, contando comigo mesmo. Então, a partir de experiências e aproveitando a história real de um amigo, nasceu *Desfuga*, que é a não fuga, significa encarar a realidade social do negro identificando-me com ela.

ACEITAÇÃO

Ubirajara voltou ao Rio e procurou vários diretores para tentar uma produção para o monólogo *Desfuga*; a resposta era a mesma: descredito, apesar das suas justificativas citando monólogos consagrados como As Mãos de Eurídice, de Pedro Bloch. Esta Noite Choveu Praia, com Procópio Ferreira ou Aparecida e Margarida, com Marília Peixoto.

— Acreditei no meu trabalho, e, talvez, motivado pelo próprio tema do monólogo, caminhei, sem fugir, na busca de um crédito, de uma chance. Esta oportunidade apareceu com o apoio de Altino, presidente da Rádio Jangadeiro, para que em dezembro de 80 estresse no Teatro do Clube Municipal.

A princípio foi duro, sem muito público, mas com grande aceitação dos que assistiam ao espetáculo. Aos poucos, *Desfuga* conquistou uma platéia maior e diversificada de afro-brancos, universitários e pessoas ligadas a comunidades.

Fonte: Acervo Ubirajara Fidalgo, Rio de Janeiro, 2015.

Texto 2: Conferência dramatizada – Macksen Luiz

Rio de Janeiro, segunda-feira, 27 de dezembro de 1982.

Teatro/*Desfuga*

Quando um texto teatral, respeitadas suas particularidades dramáticas, serve apenas como libelo a uma causa, por mais justa e sincera que seja, tende a perder o seu valor. Afinal, a exposição inflamada de uma tese fica melhor numa conferência ou num simpósio do que num palco de teatro. *Desfuga*, de Ubirajara Fidalgo, incorre neste erro ao tentar ajustar a discussão do problema negro aos procedimentos dramáticos. O que se lamenta é que Fidalgo, extremamente sincero em seus propósitos, confunde o envolvimento na questão com um teatro melodramático e piegas. Não há porque acreditar que só com lágrimas e emoções baratas se consegue sensibilizar o público. Ou então que a vivência e o conhecimento de um problema sejam suficientes para atingir uma transcendência teatral. *Desfuga* conta a história de um homem que, vindo da Bahia, passa por uma série de vicissitudes, não só por sua condição econômica, mas também porque é negro. Através de um telefonema fica sabendo que sua filha – é separado da mulher e está relativamente bem de dinheiro – se forma naquele dia. Sua angústia está no fato de não ter sido convidado. A partir desse conflito o personagem se pergunta a razão de ter se casado com uma branca, de se considerar apenas mulato, de camuflar suas raízes étnicas e sociais. Como ideia até que seria tolerável, já que as contradições de não assumir com firmeza a sua etnia numa sociedade que tenta marginalizar essa fração da nacionalidade são muito fortes no cotidiano do negro. Mas não se comprehende que se transforme a boa intenção de fazer um depoimento em uma tribuna exaltada de uma má compreendida análise da Negritude (teoria que reforça os valores negros criada pelo poeta senegalês Leopold Sedar Senghor). Como espetáculo, *Desfuga* não tem o molejo tão necessário para fazer com que o espectador que vai ao Teatro Tereza Rachel não confunda o que assiste com uma tediosa conferência dramatizada. O fato de ser um monólogo ainda agrava mais esta impressão de que *Desfuga* tem pouca identidade com a linguagem teatral e mais com a perspectiva de difundir uma questão particular da questão negra. Pode-se perceber, aqui e ali, algumas ideias de espetáculo, mas são muito tênues para conferir qualquer solidez à montagem. É apenas um depoimento sincero.

Desfuga. Texto, direção e interpretação de Ubirajara Fidalgo. Com Solange Bastos, Rui Gabriel, Zira Fidalgo, Dawison Lima. Teatro Tereza Rachel. Tempo de duração: 1h20min.

Figura 30 – Meia página de jornal com o texto: *Conferência Dramatizada*.



Fonte: Acervo Ubirajara Fidalgo, Rio de Janeiro, 2015.

Texto 3: “Nem Guarnieri escreve teatro para nós” – Os negros e seu espaço

Com a encenação da peça *Imperador*, de Eugene O'Neill, em 1945, no Teatro Municipal do Rio, um grupo de atores marcava um momento importante na luta pela abertura do mercado de trabalho e credibilidade ao ator negro no Brasil. Este seria o primeiro espetáculo do Grupo Experimental do Negro, movimento de conscientização e valorização profissional da raça negra, liderado por Abdias Nascimento, Solano Trindade, Haroldo Costa, Ruth de Souza, Zeni Pereira e Léa Garcia, entre outros. Este teatro experimental do negro surgiu da necessidade de se dar ao ator negro a oportunidade de uma atuação profissional digna diante de um texto. Até então, o ator negro era desprestigiado e desacreditado. Eles não conseguiam nem mesmo interpretar textos que exigem atores negros – os atores brancos se

pintavam de preto e encenavam o espetáculo. A única exceção era Grande Otelo, que já atuava profissionalmente no teatro de revista.

Em consequência deste trabalho, iniciativas semelhantes surgiram em todo o país. Em São Paulo, nasceu o Teatro Experimental do Negro, comandado por Geraldo de Oliveira. Mais tarde, movimento idêntico surge no Maranhão, orientado por Américo Azevedo, sobrinho de Artur Azevedo. Deste movimento participou Ubirajara Fidalgo. Hoje, este ator, diretor e roteirista está no Rio, para onde veio em 1970, com o objetivo de dar continuidade ao seu trabalho.

- Três anos depois de chegar, conheci Haroldo de Oliveira, que montava a peça Orfeu Negro, no Renascença. Juntei-me a ele e resolvemos dar continuidade aos objetivos do Teatro Profissional do Negro. Montamos, então, em 1975, Os Gazeteiros, com um elenco exclusivamente negro.

O texto de *Os Gazeteiros* é do próprio Ubirajara que recebeu, este ano, uma nova montagem, estando em cartaz aos sábados e domingos, no Teatro Tereza Rachel. Ubirajara tem outro texto em cartaz. Trata-se do monólogo *Desfuga*, também em cartaz no Tereza Rachel.

- Na época da primeira montagem de Os Gazeteiros, o grupo idealizado por mim e Haroldo não durou muito porque não me apercebi de que a base para o verdadeiro teatro negro é o texto. Passei, então, à pesquisa e constatei a necessidade de se questionar o elemento negro quanto às suas conquistas e anseios. Verifiquei, ainda, existir, em certos casos, um excesso de paternalismo impedindo que algumas iniciativas fossem levadas adiante. E, com isso, o ator negro se tornou cada vez mais subserviente.

Ubirajara esclarece, entretanto, que o termo negro tem, para ele, uma abrangência maior que a da própria raça:

- Negro, para mim, são as pessoas sacrificadas, marginalizadas por um poderio branco, e que muitas vezes não ousam colocar num palco um texto sobre a realidade negra, por não saber se o público branco ou o negro de maior poder aquisitivo, que comparece ao teatro como expectador branco, está disposto a ouvi-las.

Ubirajara critica até mesmo textos de nossos maiores autores, como João Cabral de Melo Neto, Gianfrancesco Guarneri e Plínio Marcos:

- Todos eles, ao retratarem a realidade e miséria brasileiras, marginalizam o negro. Mesmo ao retratarem personagens pobres, colocam o negro sempre numa escala inferior, de subalternos e mendigos. O negro está sempre por baixo. Não existe espaço para ele na concepção dos teatrólogos brasileiros. É como se ele não pertencesse à comunidade, à

sociedade. Ao escrever Desfuga, analisei estes aspectos e verifiquei que uma das soluções seria a conscientização da negritude, de sua independência profissional e financeira, da valorização de seu próprio estereótipo.

Com todos esses ideais, Ubirajara Fidalgo continua apoiado por inúmeras pessoas e mantém sua ideia inicial do Teatro Profissional Negro, com aulas de conscientização e técnicas, no anfiteatro do Instituto de Educação, na Rua Mariz e Barros, 273, Tijuca. Lá ele forma atores à medida que seus trabalhos estreiam em casas de espetáculos.

Figura 31 – Página de jornal: *Nem Guarnieri escreve teatro para nós*.

“Nem Guarnieri escreve teatro para nós”

Os negros e seu espaço



Ubirajara Fidalgo

COM a encenação da peça *Imperador*, de Eugene O'Neill, em 1945, no Teatro Municipal do Rio, um grupo de atores marcava um momento importante na luta pela abertura de mercado de trabalho e credibilidade ao ator negro no Brasil. Este seria o primeiro espetáculo do Grupo Experimental do Negro, movimento de conscientização e valorização profissional da raça negra, liderado por Solano Trindade, Abílio Nascimento, Haroldo Costa, Ruth de Souza, Zeni Pereira e Léa Garcia, entre outros.

Este teatro experimental do negro surgiu da necessidade de se dar, ao ator negro, a oportunidade de uma atuação profissional digna diante de um texto. Até então, o ator negro era desprezado e desacreditado. Eles não conseguiam nem mesmo interpretar textos que exigem atores negros – os atores brancos se pintavam de preto e encenavam o espetáculo. A única exceção era *Grande Otelo*, que já atuava profissionalmente no teatro de revista.

Em consequência deste trabalho, iniciativas semelhantes surgiram em todo o País. Em São Paulo, nasceu o Teatro Experimental do Negro, comandado por Geraldo de Oliveira. Mas tarde, movimento idêntico surge no Maranhão, orientado por Américo Azevedo, Sobrinho de Artur Azevedo.

Deste movimento participou Ubirajara Fidalgo. Hoje, este ator, diretor e roteirista está no Rio, para onde

velo em 1970, com o objetivo de da continuidade ao seu trabalho.

– Três anos depois de chegar, conheci o Haroldo de Oliveira, que montava a peça *Orefeu Negro*, no Renascimento. Juntei-me a ele e resolvemos dar continuidade aos objetivos do Teatro Profissional do Negro. Montamos, então, em 1975, *Os Gazeteiros*, com um elenco exclusivamente negro.

O texto de *Os Gazeteiros*, é do próprio Ubirajara que recebeu, este ano, uma nova montagem, estando em cartaz, aos sábados e domingos, no Teatro Teresita Rachel. Ubirajara tem outro texto em cartaz. Trata-se do monólogo *Desfuga*, também em cartaz no Teatro Teresita Rachel.

– Na época da primeira montagem de *Os Gazeteiros*, o grupo idealizado por mim e Haroldo não durou muito, porque não me apercebi de que a base para o verdadeiro teatro negro é o texto. Passei, então, à pesquisa e constatei a necessidade de se questionar o elemento negro quanto às suas conquistas e anseios. Verifiquei, ainda, existir, em certos casos, um excesso de paternalismo impedindo que algumas iniciativas fossem levadas adiante. E, com isso, o ator negro se tornou cada vez mais submissivo.

Ubirajara esclarece, entretanto, que o termo negro tem, para ele, uma abrangência maior que a da própria raça:

– Negro, para mim, são,

as pessoas sacrificadas, marginalizadas por um poder branco, e que muitas vezes não ousam colocar num palco um texto sobre a realidade negra, por não saber se o público branco ou o negro de maior poder aquisitivo, que comparece ao teatro como expectador branco, está disposto a ouvi-las.

Ubirajara critica até mesmo textos de nossos maiores autores, como João Cabral de Melo Neto, Gianfrancesco Guarnieri e Píndio Marcos:

– Todos eles, ao retrataram a realidade e miséria brasileiras, marginalizam o negro. Mesmo ao retratarem personagens pobres, colocam o negro sempre numa escala inferior, de subalternos e mendigos. O negro está sempre por baixo. Não existe espaço para ele, na concepção dos teatrólogos brasileiros. É como se ele não pertencesse à comunidade, à sociedade. Ao escrever *Desfuga*, analisei estes aspectos e verifiquei que uma das soluções seria a conscientização da negritude, de sua independência profissional e financeira, da valorização de seu próprio estereótipo.

Com todos esses ideais, Ubirajara Fidalgo continua apoiado por inúmeras pessoas e mantém sua ideia inicial do Teatro Profissional Negro, com aulas de conscientização e técnicas, no anfiteatro do Instituto de Educação, na Rua Mariz e Barros, 273, Tijuca. Lá ele forma atores à medida em que seus trabalhos estreiam em casas de espetáculos.

Fonte: Acervo Ubirajara Fidalgo, Rio de Janeiro, 2015.

Texto 4: *Tuti ou o Teatro do Negro*

Valéia Rodrigues

Mais uma vez, Ubirajara Fidalgo, criador do Teatro Profissional do Negro, leva ao palco a discussão e a problemática que envolve sua raça. *Tuti*, a história de um triângulo amoroso, entre uma mulher branca de classe média, uma prostituta negra e um professor de literatura negro, estreia dia 9 no Teatro Calouste Gulbenkian. Há cinco anos, Fidalgo encenou a peça monólogo *Desfuga*, no Clube Municipal e nos Teatros Gil Vicente e Teresa Raquel. Autor e único intérprete, Fidalgo permanecia uma hora e meia em cena.

Apesar dos aplausos, o escritor e ator maranhense não estava satisfeito. *Desfuga* foi reescrita e o monólogo desdobrado, deu vida a 52 personagens. Com o título de *Fala pra eles, Elisabete*, foi encenada em 1982, na Associação Brasileira de Imprensa. Fidalgo conseguiu provar o contrário do que argumentavam todos aqueles que se recusavam a financiar o teatro negro. “Também a plateia branca se interessava por esse tipo de espetáculo”, explica.

A preocupação em fazer um trabalho como ator que reflita também sua condição de negro vem de poucos anos atrás. Embora participe do teatro desde os 17 anos, Ubirajara Fidalgo só despertou para o fato de que era um “negro falso”, como ele mesmo diz, depois da montagem, ainda no Maranhão, de *Maleine, Negro, Maleine*, que significa, em nagô, “Perdão, Negro, Perdão”. O casamento com Zira, uma moça negra, acelerou o processo de conscientização do ator.

Em 1973, montou a peça infantil *Os Gazeteiros*, com um elenco todo formado por atores negros. “Eu queria ver negros interpretando papéis de cidadãos como é o caso desse espetáculo, que conta a história de uma família de classe média”. Fidalgo, porém, tem no texto, *Buscando o Infinito*, o marco de sua estreia como ator. Pouco depois escreveu *Tuti* e procurou negros famosos para avaliar seu trabalho e se juntarem para criar um espaço alternativo como opção profissional.

“Todos, a princípio, ficaram fascinados com a ideia, mas desistiram ante a dificuldade de se conseguir verbas”. Fidalgo continuou apostando na possibilidade de comercialização da dramaturgia negra. Escreveu *Desfuga*, onde a problemática é a tentativa de embranquecimento do negro como forma de lutar pela ascensão social. O autor não pretendeu que o texto fosse autobiográfico. A história é calcada na experiência de um conhecido seu da Bahia, mas as sensações, conta Fidalgo, “são minhas”.

O grupo Tepron – Teatro Profissional do Negro – foi a maneira encontrada por Ubirajara Fidalgo, que até hoje ainda trabalha como modelista de confecções, para chamar a

atenção das pessoas para a falta de um espaço para o ator que não é branco. Durante três anos, cerca de 300 alunos de teatro passaram pela escola de Fidalgo, vinte e cinco deles foram aproveitados na montagem de *Fala pra eles, Elisabete*, na ABI.

“Tenho uma mãe negra, uma mulher negra, uma filha negra. E minha profissão é muito feminina. Talvez por isso eu esteja tão voltado para escrever sobre a participação da mulher na sociedade”. *Tuti*, diz, está sendo encenada no momento exato. “A peça questiona o problema da mulher numa hora em que o assunto está sendo muito discutido. *Tuti* mostra os dois lados do fato. Enquanto o homem negro perde seus valores brancos e machistas, passando a respeitar a mulher de sua cor, há também uma identificação entre a branca e a negra, independente da raça de cada uma”.

No próximo ano, ele pensa em montar *Bamba's son*, um texto inédito que trata do conflito de gerações no seio de famílias negras ligadas ao samba e à favela. A peça nasceu de uma pesquisa feita por Fidalgo na comunidade do Morro da Mangueira. O lançamento do livro “Já estão falando do Negro no Teatro Brasileiro” também está nos planos de Ubirajara Fidalgo.

Figura 32 – Meia página de jornal: *Tuti ou o Teatro Negro*.



Fonte: Acervo Ubirajara Fidalgo, Rio de Janeiro, 2015.

Texto 5: O racismo se abre em um triângulo

Mônica Loureiro

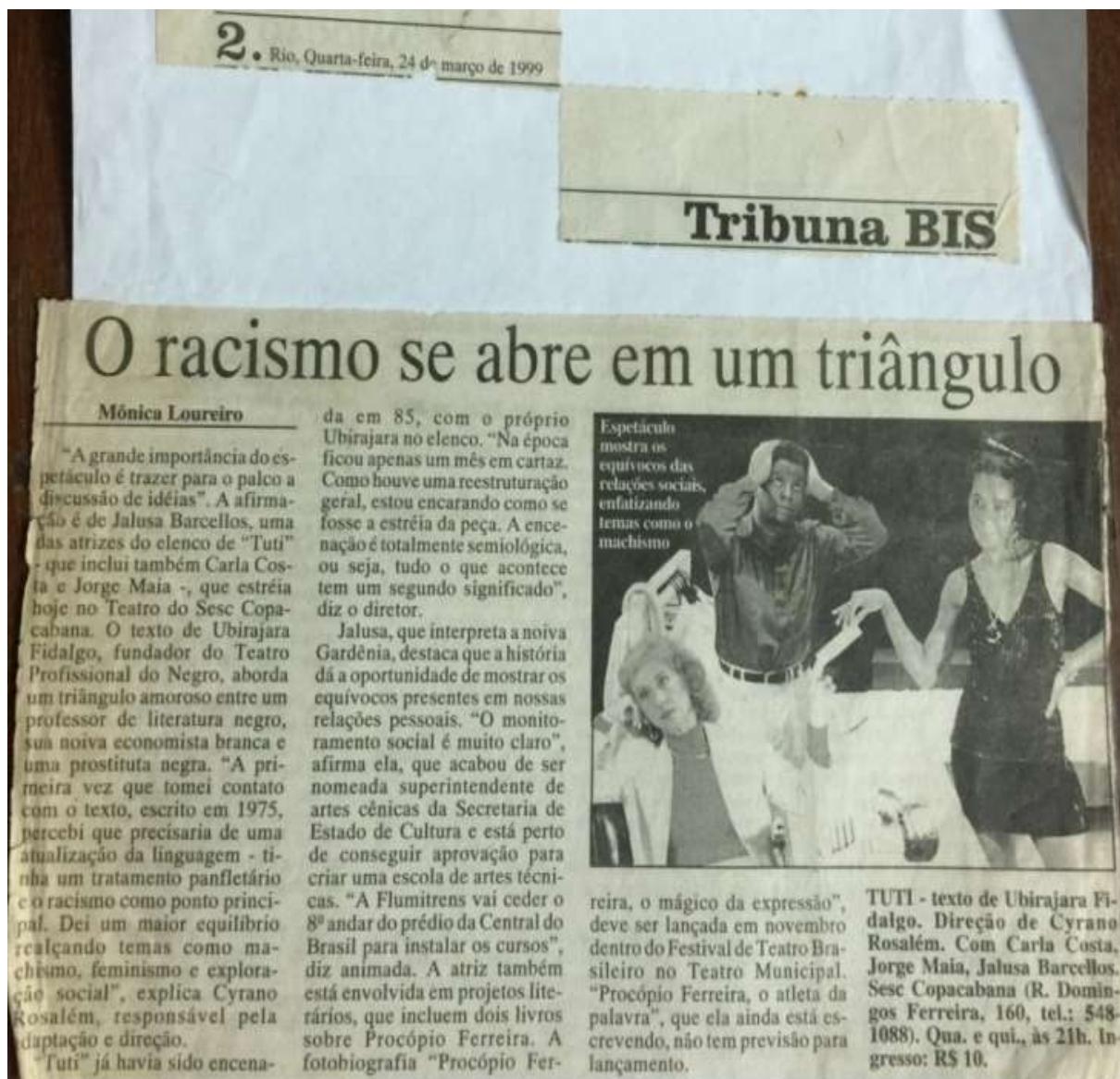
“A grande importância do espetáculo é trazer para o palco a discussão de ideias”. A afirmação é de Jalusa Barcellos, uma das atrizes do elenco de *Tuti* que inclui também Carla Costa e Jorge Maia –, que estreia hoje no Teatro do Sesc Copacabana. O texto de Ubirajara Fidalgo, fundador do Teatro Profissional do Negro, aborda um triângulo amoroso entre um professor de literatura negro, sua noiva economista branca e uma prostituta negra. “A primeira vez que tive contato com o texto, escrito em 1975, percebi que precisaria de uma atualização da linguagem – tinha um tratamento panfletário e o racismo como ponto principal. Dei um maior equilíbrio explorando temas como machismo, feminismo e exploração social”. Explica Cyrano Rosalém, responsável pela adaptação e direção.

Tuti já havia sido encenada em 85, com o próprio Ubirajara no elenco. “Na época ficou apenas um mês em cartaz. Como houve uma reestruturação geral, estou encarando como se fosse a estreia da peça. A encenação é totalmente semiológica, ou seja, tudo o que acontece tem um segundo significado”, diz o diretor.

Jalusa, que interpreta a noiva Gardênia, destaca que a história dá a oportunidade de mostrar os equívocos presentes em nossas relações pessoais. O monitoramento social é muito claro, afirma ela, que acabou de ser nomeada superintendente de artes cênicas da Secretaria de Estado de Cultura e está perto de conseguir aprovação para criar uma escola de artes técnicas. “A Flumitrens vai ceder o 8º andar do prédio da Central do Brasil para instalar os cursos”, diz animada. A atriz também está envolvida em projetos literários que incluem dois livros sobre Procópio Ferreira. A fotobiografia “Procópio Ferreira, o mágico da expressão”, deve ser lançada em novembro dentro do Festival de Teatro Brasileiro no Teatro Municipal. “Procópio Ferreira, o atleta da palavra”, que ela ainda está escrevendo, não tem previsão para lançamento.

TUTI – texto de Ubirajara Fidalgo, Direção de Cyrano Rosalém. Com Carla Costa, Jorge Mais, Jalusa Barcellos. Sesc Copacabana (R. Domingos Ferreira, 160, tel.: 548-1088). Qua. e qui., às 21h. Ingresso R\$10.

Figura 33 – Meia página de jornal: *O racismo se abre em um triângulo*.



Fonte: Acervo Ubirajara Fidalgo, Rio de Janeiro, 2015.

ANEXO 5

Texto de Ras Adauto

Texto enviado por e-mail sobre Abdias Nascimento e Ubirajara Fidalgo, escrito especialmente para este trabalho.

Uma pequena memória minha de teatro negro:

Abdias Nascimento e Ubirajara Fidalgo

Abdias é o tribuno eloquente, das palavras rápidas, ácidas e cortantes, gestos largos, como se estivesse sempre falando para as multidões do púlpito, tanto é que em momentos de sua vida transforma-se no personagem político, quando vira deputado federal e depois senador da República. Seu teatro é épico, quase uma alegoria da diáspora, que vai retratar a luta do negro/a, mesmo na condição de escravo, como um fato heroico, por isso se entende depois o Abdias falando em Quilombismo em seus livros sobre a história da Luta da gente Preta no Brasil. Ubirajara por sua vez, para mim, é o *soft*, a sutileza do teatro social marcante e cirúrgico, formado por personagens sutis e críticos, mesmo que em um momento alienados de sua própria situação marginalizada. É uma crítica aberta à sociedade racista em torno, principalmente em confronto à classe média pequeno burguesa, onde o cancro do racismo se instala com mais acidez e corrosão. Ao mesmo tempo, diferente de Abdias, Ubirajara – juntamente com a sua companheira a grande produtora e cenógrafa Alzira Fidalgo – estende a sua força teatral, tanto como ator e diretor como ativista negro para profissionalizar e levar oficinas itinerantes de teatro e artes profissionalizantes de interpretações dramáticas a grandes camadas de jovens nas periferias, a quem orientaram com as suas mágicas personagens da cena da ribalta e seus monólogos cortantes. [...] Esses dois momentos deveriam sempre ser lembrados como datas marcantes na História do Teatro Negro Brasileiro e do Teatro Brasileiro como um todo. (RAS ADAUTO, 2015)

ANEXO 6 – ENTREVISTAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG

Pós-Graduação em Letras - Teoria da Literatura e Literatura Comparada
Entrevistadora e doutoranda: Girlene Verly
Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre
Abril de 2015

Entrevista com pessoas ligadas ao Teatro e/ou ao Teatro Negro para contribuição à tese de doutorado intitulada: A DRAMATURGIA DO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO (TEN) E DO TEATRO PROFISSIONAL DO NEGRO (TEPRON): CORPO E IDENTIDADES

Importante: Lembramos que as informações fornecidas nesta entrevista serão tornadas públicas já que poderão ser utilizados (e publicados) vários de seus trechos na tese a que se destina.

Entrevistado: Alex Araújo

Rio de Janeiro, 24 de abril de 2015, 20 horas, entrevista com Alex Araújo, em sua residência no bairro do Flamengo. Entrevistadora Girlene Verly; objetivo: construção da tese de doutorado intitulada “A dramaturgia do Teatro Experimental do Negro e do TEPRON: corpo cênico e identidades”. Acompanhante: Sabrina Fidalgo.

GIRLENE - Nome completo:

ALEX - Bom, meu nome completo é Alexandre Francisco Araújo, mas meu nome artístico é Alex Araújo e todo mundo só me conhece realmente por Alex Araújo. Às vezes, eu até me confundo... [risos] que nem eu mesmo me lembro mais do Alexandre.

GIRLENE - Qual foi sua formação principal ao longo de sua vida em que você mais trabalhou?

ALEX - Eu sou economista... fiz direito até o terceiro ano... e sou ator.... profissional! E fiz um monte de coisa aí... acho que de quase tudo um pouco.

GIRLENE - E como você conheceu Ubirajara Fidalgo? Como e quando?

ALEX - Quando eu realmente não me lembro [ri], porque tem muito tempo! Agora como? Eu... eu não sei se por indicação, ou se foi pelo jornal que saía um anúncio de um curso, que era o TEPRON. Aí eu fui, Copacabana... e conversei, na época, com Bira, e me inscrevi no

curso. Me inscrevi no curso e logo, de imediato, na montagem de *Os Gazeteiros*, um infantjuvenil... que ficou em cartaz por muito tempo! Saiu depois voltou. Viajamos pra vários lugares do Rio de Janeiro. Em seguida veio *Fala pra eles, Elisabete*, adulto, e nós estávamos em cartaz no Tereza Raquel, Copacabana, com *Os Gazeteiros* e... tinha o adulto aqui, no centro da cidade. Só pra você ter uma ideia, eu trocava de roupa dentro do taxi, às vezes, pra dar tempo de fazer um espetáculo... porque um acabava as seis horas e o outro começava 7 ou 8 horas... era mais ou menos assim. Era fantástico isso! Fantástico!

SABRINA - Onde que era?

ALEX - Era na [Rua? Avenida?] não sei Presidente Vargas numa empresa, que o Ubirajara conseguiu, um empresa grande, não sei se era da CEDAE ou da Light... Conseguimos... eles tinham um auditório, mais ou menos e a gente conseguiu... porque todo mundo ajudava... Ubirajara conseguiu e depois nós compramos refletores... e fizemos o teatro. E por incrível que pareça... é impressionante isso, quando eu me lembro disso! Que muitas das vezes, era incrível, enchia, lotava! Poxa, era fantástico! E olha que, modéstia parte, com toda humildade o que eu vou dizer aqui... na época, em que esse espetáculo estava... na Presidente Vargas, o *Fala pra eles, Elisabete*, nós estávamos disputando com artistas famosos que estavam em cartaz! Inclusive estava no jornal peça de Fernanda Montenegro... [incompreensível] então as pessoas escolhiam, não sei porquê, *Fala pra eles, Elisabete*. Foi fantástico! Muito interessante! Muito válido! Eu acho que... de tudo que eu já fiz na minha vida ... a melhor coisa foi fazer teatro.

GIRLENE - Qual a razão de ser do teatro, pra você?

ALEX - Ah, acho que a razão é você se tornar uma pessoa melhor, é você conhecer as pessoas. É... antigamente, antes de eu fazer teatro, eu passava na rua, às vezes tinha uma pessoa sentada ali... um bêbado, pra mim era normal! Depois que eu fui fazer teatro não, eu prestava atenção, naquele bêbado, não só porque eu poderia vir a fazer um bêbado, entendeu? Mas porque foi me modificando! Eu era super inibido... eu sou ainda, [riso] mais ou menos... tímido, e o teatro foi fazendo que eu me soltasse. Pra você ter uma ideia eu nunca me imaginei dançar! Dançar em público, em espetáculo pago! Tímido da maneira que eu era... isso tudo foi por meio do teatro... que eu consegui fazer isso.

GIRLENE - Você vê diferença entre teatro e teatro negro?

ALEX - Olha... muita diferença! Hoje talvez seja menos... porque, na realidade, os atores... negros, atores e atrizes negros, têm muito menos oportunidades! Sabe? A... a maioria dos atores, noventa por cento dos atores de televisão são atores brancos. Talvez pela... dificuldade dos negros... ah, não sei... dificuldade mesmo financeira... porque, quando você vai fazer

teatro, pra você sobreviver de teatro, é muito difícil! Eu, por exemplo, moro sozinho no Rio de Janeiro. Não tinha família, não tinha suporte nenhum pra ir fazer curso de teatro. Então como é que você vai fazer curso de teatro? Eu já perdi oportunidades, inclusive o filme, *Quilombo*, eu fui fazer o teste, fui até indicado pelo Haroldo de Oliveira, que já... subiu também. Eu passei num dos melhores papéis! Mas eu tinha que ficar três meses fora do Rio. E eu não aceitei fazer, porque eu trabalhava o dia todo e tinha que pagar aluguel, comer, essas coisas todas... então a maioria dos negros não tem essa estrutura... por trás pra fazer alguma coisa. Eu me lembro na época do Ubirajara Fidalgo, eu cansei... porque na época eu tinha um bom emprego, eu cansei de pagar dinheiro para um ator pagar a condução! Sim, porque ele não tinha. Muitas das vezes! Então, é muito difícil falar disso... esse negócio... de... o negro é coitadinho! Não, não sou mesmo! Eu acho que todo mundo tem que ir à luta! Sou igual a todo mundo, não me considero melhor nem pior do que ninguém... por ser negro. Não estou nem aí pra esse negócio... mas existe! Você não pode deixar de enxergar. Então, existem essas coisas.

GIRLENE - Relacionado a isso, então qual seria a maior virtude de Abdias Nascimento e do TEN? Ele favoreceu de algum modo essa situação?

ALEX - Sim. Abdias foi o primeiro que se preocupou... porque eu não sou muito a favor de... porque eu não sei te falar muito claramente, sobre o Abdias. Eu não sei se na época do Abdias só podia ser negro... isso eu não sei. Mas eu já vi alguma coisa, já vi algumas fotos que só tinha negros. E... eu sou contra isso! Sabe, eu não sou a favor de: ah, só pode ser negro! Já existe esse preconceito de só pode ser branco, então só pode ser negro... eu não sou muito... eu nem posso te falar direito sobre isso porque eu não sou a favor disso...

GIRLENE - Então não TEPRON não havia essa diferença, não é? Eu sei que havia uma abertura... embora houvesse o título Teatro Profissional do Negro, na verdade havia essa abertura...

ALEX - É... era um curso, qualquer pessoa podia fazer... montava-se o espetáculo, todo mundo que quisesse participar participava, independente de ser negro ou branco. Só que tinha uma coisa que eu achava legal: os melhores papéis eram dos negros! Mas isso não quer dizer que se você não tivesse condições, nem capacidade, que você ia fazer, não! Que se não tivesse... você era testado, tá? E se eu fosse branco e você negro, e nós fizéssemos o teste e você passasse, quem ia fazer era você!

GIRLENE - Quem fazia o melhor papel era o melhor ator?

ALEX - O melhor ator, certo. Apesar de ser um teatro... mais focado no negro. Então inclusive no elenco de... *Os gazeteiros*, tinha... várias pessoas brancas, tinha índios... porque era um espetáculo focado nos índios... tinha negro, índio, e... eu sempre dei sorte porque eu

sempre fiz os melhores papéis! [risos] e tinha até uma garota, está na Itália a menina, que fazia a minha esposa... [incompreensível] Então *Fala pra eles, Elisabete*, tinha negro, branco... azul, amarelo, tinha tudo! É claro que o Teatro, tanto de Abdias, como o de Ubirajara, dava essa oportunidade para os negros. Não tinha, não existia, você não via... se não fosse no teatro dos negros... não tinha. Isso não quer dizer que... era focado... pô, porque geralmente quando você vê um grupo, uma companhia de teatro, dificilmente você vê um negro! Às vezes... agora... eu li não sei aonde, tinha até cota aí, porque tinha que ter negro... um negócio desses assim: novela... só que eu não entrei muito assim... nesse detalhe, não. Eu me decepcionei... eu acho que eu tive sorte. Eu me decepcionei porque eu não tive coragem de largar tudo e tentar mesmo! Sabe? Com medo de não ter onde morar... de comer... essas coisas todas... e fiz economia que não tem nada a ver comigo! Nada, nada, nada! Não entendo nada. Só fiz por fazer mesmo. Pra ter um curso superior.

GIRLENE - E sobre o Ubirajara? Como você definiria Ubirajara?

ALEX - Ah... Ubirajara... a gente brigava muito! Brigava muito, mas eu gostava muito dele! Ele era dose, ele era dose, mas ele era fantástico! Porque ele tinha coisas que ele não admitia de jeito nenhum!

GIRLENE - Por exemplo?

ALEX - Por exemplo, se você chega... numa reunião por exemplo... se você chegasse e... começasse brincando... ele virava... [muito riso] era incrível! Ele era muito difícil, mas tinha um coração, sabe? Ele não era fácil não! Ele não admitia muitas coisas não. E, às vezes, eu acho, que ele achava, que minha maneira de ser, eu estou falando isso aqui comigo... eu acho que ele achava que eu me sentia melhor que os outros alunos, lá! Eu acho... eu tinha essa impressão. Porque eu trabalhava. Trabalhava numa empresa maravilhosa, na Vale do Rio Doce. Não precisava de... tinha dinheiro pra tudo, pra tudo assim... o que os outros não tinham eu tinha... por exemplo, se ele dissesse: "vamos fazer uma vaquinha pra comprar não sei o quê" Eu não estava nem aí! Na hora eu dava o dinheiro e muita gente não tinha! Só que eu não fazia aquilo pra mostrar que eu tinha dinheiro, jamais! Em tempo algum! Era minha maneira de ser. Tá legal! Vamos fazer! Eu não estava nem aí se fulano não tinha, também não tinha nada a ver eu dar escondido o dinheiro pro fulano... mas na hora eu falava e, realmente, parecia que eu estava me colocando... sabe? Tinha esse problema. Eu lembro disso.

GIRLENE - E o que você se lembra da Alzira Fidalgo?

ALEX - [riso] Zira... é... ela participava, ela era ativa, ela praticamente estava todos os dias no teatro. Eu lembro quando o Bira fazia o protagonista dessa... no *Fala pra eles, Elisabete*, que depois eu que fiz... e eu lembro de uma coisa: ela tinha muito cuidado com ele, por ...

porque ele tinha problema, eu não sei o que era... isso me chamou muito a atenção, todos os dias ela levava a marmitinha dele... com a dieta, entendeu? Então isso me chamou muita atenção, entendeu? E ela levava todos os dias aquele... ela levava, ele comia... antes do espetáculo. Essas coisas. Ela tinha muito cuidado! Tinha uma filhinha dele que era uma peste! [riso] Uma menininha que quando era criança me dava beliscão. [muito riso] E a Zira fez até um... acho que o Bira já tinha morrido... ela fez uma exposição na Câmara dos vereadores... com as peças, as fotos deles... isso mesmo... minha foto estava lá... Mas ela era ativa! Ela participava muito! Eu... eu não posso ficar te falando muito... porque eu ... eu não era amigo dele, eu trabalhava com ele. Eu não era amigo de frequentar a casa deles... em final de semana, essas coisas todas... mas eu tinha um bom relacionamento com eles... eu tinha mais... tinha o Haroldo de Oliveira, que era amigo comum... é ...eu saía, dava festa lá em casa, ele ia, dormia lá em casa! Aprendi muito com ele... Aprendi muito com Haroldo de Oliveira, muito mesmo! E ele nos dirigiu... pelos menos nessa época que eu estava no teatro do Bira, quem nos dirigiu foi o Haroldo.

GIRLENE - E quanto tempo você ficou no TEPRON?

ALEX - Olha, eu acho que eu fiquei.... sinceramente, nem sei o que dizer... acho que eu fiquei o tempo todo. [riso]. O... *Os Gazeteiros*, quando a gente estreou *Os Gazeteiros*, foi no Tereza Raquel e... diferente de hoje que você fica um mês no teatro, três semanas, ficamos meses lá! Depois fomos pra um outro local... depois fomos pro Renascença. Depois viajamos, fomos fazer fora do Rio. Depois fomos fazer aqui... perto do Rio-Sul... tinha uma escola ali de... que era... e depois o *Fala pra ele, Elisabete* que foi, eu acho que depois, não sei... eu acho que depois que eu saí... depois desse espetáculo... acho que teve uma segunda montagem... não sei se foi a *Tuti*... que eu até li uma vez esse texto... eu acho que eu só vi essa montagem. Acho que foi a última... [Sabrina concorda ao fundo] eu fui ver esse espetáculo, porque eu já tinha lido, aí ia ver... e foi a última montagem...

GIRLENE - Sobre o *Fala pra eles, Elisabete*, o que é que você lembra? Sobre a sua apresentação, ou sobre a reação do público...

ALEX - Ah, eu acho que a reação do público foi maravilhosa! E a minha participação foi fantástica! Porque eu fazia... três personagens: eu fazia um sargento, repressivo pra caramba! E que era gay enrustedido... entendeu? E quando eu me transformava a plateia ia abaix... [risos] isso eu nunca me esqueço... e até a menina que contracenava comigo, quando eu falava: “Menina, fui reconhecida”! A plateia ia abaix, e uns amigos meus que iam assistir, no dia seguinte, menina... e depois eu fazia o... o noivo da Elisabete. E, depois que o Bira saiu, eu fui fazer o protagonista... que ele que fazia, contracenava com todo mundo, era muita gente...

vinte e duas pessoas... e era muita fala! Aí deu problema e eu tive que ensaiar... igual a um louco ensaiando... pra você ter uma ideia, eu morava em Botafogo na época aí eu saía e... nunca me esqueço desse fora que eu dei... peguei o metrô pra vir trabalhar, que eu trabalhava aqui no centro... no Graça Aranha... eu tinha uma semana pra pegar o personagem, pra decorar o texto do Bira... era demais! A peça toda ele contracenava... então eu estou sentado assim: “quem é você...” [falta alto, encenando o acontecimento dentro do metrô]... menina, todo mundo olhou pra mim assim... e eu aquela com aquela vontade de quebrar a porta do metrô e pular! Porque eu estava lendo o texto e tinha que decorar... eram duas sessões sábado e duas no domingo... Então, foi fantástico pra mim!

GIRLENE - O que você diria que são as principais diferenças entre o TEN e o TEPRON?

ALEX - Bom, eu estou te falando...eu não acompanhei muito o... TEN, eu lia alguma coisa, mas... não posso, não tenho capacidade nenhuma pra te dizer a diferença, eu não sei como é que era... o que eu acho que eu sei... eu não vi... nas fotos que eu vi, eu não vi um branco. Entendeu? Não sei se foram aquelas fotos... que só tinha atores e atrizes negros ou se... as que eu vi eram assim... eu sei que ele foi um dos fundadores do Teatro do Negro... essas coisas todas, muito interessante! Que levantou essa coisa aí de fazer teatro negro... achei fantástico! Acho que o Ubirajara continuou, deu continuidade... não sei se o Ubirajara continuou... não, acho que não... o Ubirajara fez, também [enfático] não deu continuidade... do outro não, acho que não. Ele fez o trabalho dele! Não é que o Abdias fez e o Ubirajara deu continuidade, não... acho assim que são duas coisas distintas. São dois grupos, com a mesma intenção, sabe, mas, com cabeças, com métodos diferenciados, acho... porque na realidade, eu estou te falando do TEPRON. Não tinha essa de... realmente a maioria era negro, mas não tinha essa de fazer só teatro negro... só atores negros. Tinha atores brancos, mulatos, tinha índio, tinha tudo...

GIRLENE - Durante a preparação para atuação nas peças, vocês tinham um trabalho de voz, de corpo?

ALEX - Tinha trabalho de corpo com um cara incrível... acho até que ele está fora do Brasil. Acho que era Mário Minhoca. Chamava Minhoca porque ele era incrível!

GIRLENE - Ele era negro?

ALEX - Era.

GIRLENE - E você acha que o negro tem uma desenvoltura diferente do branco? No modo de se movimentar em cena... no modo de dançar...?

ALEX - Eu acho que o negro, a maioria, não todos, dependendo, tem mais facilidade, de jogo de cintura, de dançar...

GIRLENE - E havia momentos dançados?

ALEX - Havia. Nos *Gazeteiros* a gente dançava, cantava... [interrupção da entrevistadora] Por exemplo eu..., fazia aula. E uma das melhores coisas... pro corpo. Pena que não é muito divulgado... eu fazia aula com Isaura de Assis, de Copacabana, boa pra caramba! Trabalhou com Mercedes de Souza. E... eu... aí quando chegava lá com grupo... muitas das vezes eu passava... passava alguma coisa com o grupo... das aulas que eu fazia. E eu posso te falar da capacidade negra... porque... inclusive eu dei aula pra grupo de criança e adolescente, a facilidade que eles tinham de dançar! Nós fizemos inúmeros espetáculos... na comunidade...

GIRLENE - Dança?

ALEX - Dança afro. Mas a gente dançava outro tipo de dança também...

GIRLENE - Nessa comunidade a maioria era negra?

ALEX - Mais ou menos... meio a meio.

GIRLENE - Gostaria de acrescentar algo? Eu só tenho duas perguntas pra finalizar. Local e data de nascimento:

ALEX - Eu nasci no interior da Bahia. Em 11 de agosto de 1946.

GIRLENE - Quantos irmãos?

ALEX - Nossa, era uma penca! Eram... 11 parece... só que... agora só tem eu... e... mais duas irmãs.

GIRLENE - Muitos artistas entre os irmãos?

ALEX - Uma coisa que meus irmãos faziam e... que eu nunca... nunca soube é tocar instrumento. Eu tinha um irmão, por exemplo, que tocava... era autodidata, pegava violão e tocava, cavaquinho, pandeiro... e eu não... eu sou desafinadíssimo! Super desafinado! Dançar tudo bem, mas cantar e tocar instrumento... nada, nada, nada. E meus irmãos tinham essa facilidade, meus sobrinhos também têm essa facilidade... e o único que saiu pra fazer teatro fui eu.

GIRLENE - A sua primeira experiência com teatro foi como e quando?

ALEX - Foi no curso de Jaime Barcelos e no Liceu de arte moderna. O Jaime Barcelos era aos sábados e domingos. E do Liceu era todo dia à noite. Eu fui primeiro ver um curso de fotografia, mas tinha acabado as inscrições, aí tinha o curso de teatro, aí fui... depois é que apareceu o do Jaime Barcelos...

GIRLENE - E como é que apareceu o TEPRON?

ALEX - Eu acho que eu li um anúncio... do TEPRON. Na verdade não sei se eu li um anúncio, ou se alguém falou ou me indicou... Era na Siqueira Campos... aí eu fui lá... conversei com o Bira... mas era um curso diferente, mesmo! Era um curso diferente, não era

curso de teatro que você vai e... você já ia sabendo que... e isso aí, pô... colocava todo mundo lá no alto. Você já sabia que ia fazer o espetáculo. Entendeu? Você já sabia que ia montar o espetáculo! Então... todo mundo queria fazer. Quem quer fazer curso de teatro por fazer? Eu fiz... eu fiz vários cursinhos... [enumera vários cursos]. Eu nunca me esqueço quando eu fiz *Fala pra eles, Elisabete*... veio uma menina, uma negra, repórter, querendo me entrevistar... dizendo que o espetáculo era maravilhoso, não sei o quê.... e outras pessoas que iam nos cumprimentar... pra você entender, eu fiz amizade com pessoas... que foram ver a peça... no final, geralmente a gente saía, em grupinho... tinha um cara que foi ver a peça três vezes... a gente saiu, sentamos no Amarelinho, ficamos amigos... tinha uma menina, a Sarita Rodrigues...

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG

Pós-Graduação em Letras - Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Entrevistadora e doutoranda: Girlene Verly

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre

Abril de 2015

Entrevista (por e-mail) com pessoas ligadas ao Teatro e/ou ao Teatro Negro para contribuição à tese de doutorado intitulada: A DRAMATURGIA DO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO (TEN) E DO TEATRO PROFISSIONAL DO NEGRO (TEPRON): CORPO E IDENTIDADES.

Importante: Lembramos que as informações fornecidas nesta entrevista serão tornadas públicas já que poderão ser utilizados e publicados vários de seus trechos na tese a que se destina.

Entrevistado: Asfilófio de Oliveira Filho, em 29 de abril de 2015.

GIRLENE - Nome completo:

ASFILÓFIO - Asfilófio de Oliveira Filho.

GIRLENE - Local e data de nascimento:

ASFILÓFIO - Rio de Janeiro, 23 de novembro de 1949.

GIRLENE - Endereço atual:

ASFILÓFIO - Estrada do Rio Grande, 3868, casa 2 – Jacarepaguá – Rio de Janeiro.

GIRLENE - Sua principal formação ou ocupação atual?

ASFILÓFIO - Engenheiro Civil e Produtor Cultural.

GIRLENE - Você trabalha ou trabalhou com teatro? Quando?

ASFILÓFIO - 1972.

GIRLENE - Quais os principais trabalhos realizados?

ASFILÓFIO - Como ator na Peça *Os Gazeteiros* dirigida por Ubirajara Fidalgo em 1971/2 (Renaissance Clube) e como produtor na peça *Orfeu Negro* em 1972 (Renaissance Clube e Teatro Tereza Rachel).

GIRLENE - O que você entende por teatro negro e qual seria seu principal valor?

ASFILÓFIO - Meu entendimento vem da necessidade do negro em se expressar nas suas mais variadas formas. O Teatro Experimental do Negro criado nos anos 40 por Abdias Nascimento me contempla nessa proposta. Se eu tivesse vivido aquele momento em que

Abdias se escandalizou ao ver o ator branco, o argentino Hugo D'Evieri interpretando um personagem, protagonista negro na peça *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill, no Teatro Municipal de Lima (Peru), eu teria feito o mesmo na busca de mudar este paradigma. O valor é esse: A necessidade do negro em se expressar nas suas mais variadas formas como ator, diretor, autor, etc.

GIRLENE - Qual a maior qualidade ou benefício desse teatro?

ASFILÓFIO - Sua expressão cultural e política.

GIRLENE - Qual sua maior crítica?

ASFILÓFIO - Falta de formação de técnicos e autores negros para teatro, assim como no cinema.

GIRLENE - Você saberia me dizer qual ou quais as principais diferenças entre o teatro convencional e o teatro negro?

ASFILÓFIO - Não me aventuro, visto que minha área de atuação hoje é o cinema.

GIRLENE - O que você tem a dizer sobre Abdias Nascimento e o TEN?

ASFILÓFIO - Abdias Nascimento foi um “necessário raivoso” revolucionário. Meu tributo a ele pode ser visto no Acervo Cultne, online no link: <http://www.cultne.com.br/portfolio-items/teatro-experimental-do-negro-ten/>.

GIRLENE - Quais as principais conquistas do TEN?

ASFILÓFIO - Vide vídeo.

GIRLENE - Qual seu principal “equívoco”?

ASFILÓFIO - Na minha opinião, nenhum. Ele cumpriu seu papel. Só estava muito adiantado no tempo para aquele momento na visão dos seus oponentes.

GIRLENE - Como e quando conheceu Ubirajara Fidalgo?

ASFILÓFIO - Renascença Clube em 1971, apresentado pelo ator Haroldo de Oliveira que o convidou para montar uma companhia de teatro no clube. O seu núcleo foi criado a partir da primeira montagem em 1972 da peça infantil *Os Gazeteiros* de Ubirajara Fidalgo.

GIRLENE - Como você o definiria?

ASFILÓFIO - Visionário, competente e super dedicado.

GIRLENE - O que você teria a dizer sobre Alzira Fidalgo?

ASFILÓFIO - Foi a grande articuladora para o trabalho de Ubirajara Fidalgo em sua curta trajetória profissional. Foi modelo, figurinista, cenógrafa, produtora cultural, fez de tudo um pouco. Após a morte de Ubirajara lutou para visibilizar o legado de Ubirajara Fidalgo. Sem dúvida o TEPRON tem sua grande parcela de contribuição.

GIRLENE - Qual a importância do TEPRON, do Teatro Profissional do Negro?

ASFILÓFIO - Trabalhou em cima do legado do TEN, com o diferencial de encenar as suas peças de autores negros. Claro que os tempos foram diferentes. O TEN de Abdias moldou o TEPRON de Ubirajara.

GIRLENE - Qual a maior conquista desse grupo?

ASFILÓFIO - Seu legado... sua fé incondicional.

GIRLENE - Qual o seu maior “equívoco”?

ASFILÓFIO - Nenhum...

GIRLENE - Fale sobre os papéis que representou no TEPRON.

ASFILÓFIO - Atuei no papel do “Seu Cardoso”, o pai de Ziquinho na peça infantil *Os Gazeteiros* em sua primeira montagem no Renascença Clube em 1972. Foi uma grande experiência ao lado de atores que se destacaram nesta companhia, como Geraldo Rosas, Marcus Vinícius, Cidinho e Paulão.

GIRLENE - Há algum fato curioso que queira partilhar?

ASFILÓFIO - Trabalhar com Ubirajara e Alzira e fazer parte da família TEPRON, mesmo em tão pouco tempo de trabalho, foi fundamental para o meu entendimento cultural, político e racial. Salve Ubirajara Fidalgo.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG

Pós-Graduação em Letras - Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Entrevistadora e doutoranda: Girlene Verly

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre

Fevereiro de 2015

Entrevista com pessoas ligadas ao Teatro e/ou ao Teatro Negro para contribuição à tese de doutorado intitulada: A DRAMATURGIA DO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO (TEN) E DO TEATRO PROFISSIONAL DO NEGRO (TEPRON): CORPO E IDENTIDADES

Importante: Lembramos que as informações fornecidas nesta entrevista serão tornadas públicas já que poderão ser utilizados (e publicados) vários de seus trechos na tese a que se destina.

Entrevistado (por e-mail): Éle Semog

GIRLENE - Nome completo:

SEMOG - Luiz Carlos Amaral Gomes.

GIRLENE - Local e data de nascimento:

SEMOG - Rio de Janeiro, 07/12/1952.

GIRLENE - Sua principal formação ou formações:

SEMOG - Analista de Sistemas, Especialização em Administração de Empresas e Pedagogo.

GIRLENE - Você tem ou já teve alguma relação com teatro?

SEMOG - Sim. Nos anos de 1980 participei de um grupo de teatro de resistência chamado Garra Suburbana, que reunia poetas, músicos, bailarinos, cartunistas que eram os atores. A primeira peça encenada *O homem que não dorme há trinta anos com medo de ser assaltado*, uma criação coletiva dirigida por Marcos Borges, foi proibida por ser censurada em todos os artigos do código de censura da ditadura.

GIRLENE - O que você entende por teatro negro e qual seria sua principal função?

SEMOG - A forma clássica como o teatro negro se apresenta não é tão estranha ao teatro grego. Mas o teatro negro no Brasil, especialmente a partir de Abdias Nascimento, é necessariamente um teatro político e de combate ao racismo. A função do teatro negro é entreter, fazer refletir, educar. O que buscamos com o teatro negro é uma outra dimensão do

drama que expresse sobretudo o protagonismo negro e seu modo de estar no mundo. Não é possível afirmar que a alegria, o afeto, a patologia de uma personagem negra seja diferente de uma personagem branca, mas é certo que a personagem negra, quando interpretada por uma atriz/ator negro vem prenhe de um tônus cultural próprio da vivência dessa atriz/ator. Imagine o quanto se perdeu de interpretação pelo fato do personagem Otelo ter sido vivido por tantos atores brancos pintados de preto. Alguém pode argumentar: mas Benjamim de Oliveira vivia pintado de branco para interpretar seus personagens no circo-teatro.

GIRLENE - Qual sua maior crítica a esse teatro?

SEMOG - Não tenho uma crítica ao teatro negro, ele por si só tem muitas dificuldades, não tem acesso aos incentivos fiscais, os atores vivem no maior sufoco, as companhias negras têm que curtir um dobrado.

GIRLENE - Dentro da dramaturgia negra quem você destacaria? Por quê?

SEMOG - Destaco com louvor a pertinência dos textos, sempre comprometidos com o drama real que vive a população negra brasileira. Autores como Cuti, Abdias Nascimento, Elisa Lucinda, Carmem Luz e companhias como Bando Olodum, Cia dos Comuns, Rubens Barbot, artistas que produzem textos para o incômodo do ser.

GIRLENE - Qual ou quais as principais diferenças entre o teatro convencional e o teatro negro?

SEMOG - O teatro convencional, nós, do Grupo Garra Suburbana, chamávamos de teatrão, teatro burguês. Feito para deleite... e eu, na minha jovem ignorância revolucionária, julgava-os todos – espetáculo, atores e plateia, como um bando de diletantes. Hoje, um pouco mais maduro, continuo ignorante... mas acredito que o teatro negro vai demorar muito para alcançar o status de arte pela arte, a condição de simples diletantismo.

GIRLENE - Qual sua relação com Abdias Nascimento e o TEN?

SEMOG - Tive com Abdias uma relação de amizade e de luta. Depois trabalhei com ele como assessor parlamentar no senado. Foi o sujeito mais competente e compenetrado na luta pela superação do racismo que conheci. Só tive contato com o TEN quando comecei a estudar para escrever sua biografia.

GIRLENE - Quais as principais conquistas do grupo?

SEMOG - Foi sem dúvida mudar a cena do teatro brasileiro. Estampar a figura de atores negros num cartaz de teatro era inimaginável. Ser negro e protagonista era impossível. Mas o TEN não era só um grupo de teatro. Numa palestra que dei no Museu de Arte do Rio, em 2014, fiz uma abordagem sobre o Sistema TEN, uma articulação integrada de macrofunções

nos campos da educação, formação profissional, imprensa, articulação e ação política, produção científica e formação política.

GIRLENE - Qual seu principal “equívoco”?

SEMOG - Não sei se posso considerar um equívoco, mas Abdias Nascimento era considerado por muita gente de seu tempo como um centralizador. Por outro lado, o que havia de abutres tentando dar uma beliscada no TEN, não estava no gibi. No livro *O griot e as muralhas* tem algumas dessas estórias.

GIRLENE - Você sabe se havia uma preocupação com o trabalho corporal no TEN? Como era isso?

SEMOG - Considero que o corpo é alma do ator, tudo se expressa nesse território, além da voz. O trabalho corporal do TEN era dirigido pela coreógrafa e dançarina Mercedes Batista, a primeira bailarina negra a integrar o corpo de balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1947. As fotos dos atores nos espetáculos do TEN são verdadeiras esculturas e expressam bem a existência de um trabalho de educação corporal para o teatro.

GIRLENE - O que sabe sobre o TEPRON, o Teatro Profissional do Negro, fundado por Ubirajara Fidalgo e Alzira Fidalgo?

SEMOG - Sei que foi uma iniciativa dos anos de 1970, mas não tive contato e não me lembro de tê-los conhecido.

GIRLENE - Entendemos corpo cênico como uma presença marcante do corpo do ator em cena, em especial no teatro negro, com vistas a uma maior exploração corporal. Como escritor e espectador você acredita na existência desse corpo cênico diferenciado no teatro negro em contraposição ao teatro convencional? Qual seria uma possível explicação para isso?

SEMOG - Acredito, mas depende muito do diretor e muito mais ainda de quem prepara os atores. Na pergunta 11 falei a esse respeito. Na minha infância, quando meus pais me levavam as festas no terreiro de candomblé, ficava encantado com os negros e negras naquelas danças rituais, sincronizadas ao ritmo de cada orixá, eram poucos brancos, ou talvez nem existissem naquele espaço. Depois, na juventude e vida adulta, frequentei rodas de capoeira e espaços de samba, onde percebi a presença de muitos brancos e, tanto no jogo de capoeira, quanto na dança do samba, as diferenças de movimentos são perceptíveis, embora as coreografias sejam basicamente a mesma. Recentemente fui convidado para uma celebração num terreiro de candomblé e o ritual estava repleto de brancos, e eles, certamente imbuídos de fé, dançavam aos orixás, mas com um molejo diferente, os corpos não fluíam ao chamado do rum, do rumpi e do lé. Costumo sempre comparar a dança afro com o balé clássico. Na dança os corpos dos

dançarinos parecem extensões do mundo, no balé, os corpos parecem contidos, por mais amplos que sejam os movimentos, como se fossem pedaços de propriedades privadas. Mas me oponho totalmente ao senso comum que afirma: no esporte os negros são ótimos corredores e os brancos ótimos nadadores.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG**Pós-Graduação em Letras - Teoria da Literatura e Literatura Comparada****Entrevistadora e doutoranda: Girelene Verly****Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre****Fevereiro de 2015**

Entrevista com pessoas ligadas ao Teatro e/ou ao Teatro Negro para contribuição à tese de doutorado intitulada: A DRAMATURGIA DO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO (TEN) E DO TEATRO PROFISSIONAL DO NEGRO (TEPRON): CORPO E IDENTIDADES

Importante: Lembramos que as informações fornecidas nesta entrevista serão tornadas públicas já que poderão ser utilizados (e publicados) vários de seus trechos na tese a que se destina.

Entrevistado (por e-mail): Elcio Matheus, em 17 de fevereiro de 2015.

GIRLENE - Nome completo:

ELCIO - Elcio Matheus de Carvalho.

GIRLENE - Local e data de nascimento:

ELCIO - 07/08/1961 – Volta Redonda – RJ.

GIRLENE - Sua principal formação ou ocupação atual:

ELCIO - Supervisor de Call Center.

GIRLENE - Você trabalha ou trabalhou com teatro?

ELCIO - Sim, trabalhei.

GIRLENE - Quando?

ELCIO - De 1985 a 1999.

GIRLENE - Quais os principais trabalhos realizados?

ELCIO – Teatro Adulto: *Pedro Mico*, direção: Carmen Luz; *Fala pra eles*, *Elisabete*, direção: Haroldo de Oliveira; *Verde como o céu*, direção: Jorge Luís Matheus.

Teatro Infantil: *Os Gazeteiros*, direção: Haroldo de Oliveira e *Viveiros de pássaros*, direção: Pratinha (José Prata).

Televisão: *Pacto de Sangue*, pela Rede Globo de Televisão; *Corpo Santo*, pela Rede Manchete; *Chiquinha Gonzaga*, pela Rede Globo.

Cinema: *Policarpo Quaresma*, direção: Paulo Thiago; *Lambada, o filme*, produção italiana; *Uma aventura no Rio*, produção italiana; *Rio cidade chapa quente*, Direção: Ricardo Brasil.

Leituras Dramatizadas: *O beijo no asfalto*, direção: Antonio Pompeo; *A falecida*, direção: Carmen Luz; *Toda nudez será castigada*, direção: Carmen Luz; *Hamlet*, direção: Wavá de Carvalho.

GIRLENE - Há algum fato curioso que queira partilhar?

ELCIO - Que ser ator negro no Brasil é uma barra. É preciso ter outra profissão sempre.

GIRLENE - O que você entende por teatro negro e qual seria seu principal valor?

ELCIO - Um teatro voltado para temas negros, valorizando o artista negro, procurando dar maior visibilidade. Acredito que o valor seja a conscientização e transformação de um mercado totalmente tendencioso.

GIRLENE - Qual a maior qualidade ou benefício desse teatro?

ELCIO - Tirar o negro do anonimato, ou melhor, é uma tentativa.

GIRLENE - Qual sua maior crítica?

ELCIO - Falta de união dos atores negros para tocar um projeto, falta de companheirismo entre eles. “Negro não ajuda negro”. É fato.

GIRLENE - Você saberia me dizer qual ou quais as principais diferenças entre o teatro convencional e o teatro negro?

ELCIO - Teatro convencional não tem negros, se tiver vão continuar fazendo bandidos, serviciais e por aí em diante.

GIRLENE - O que você tem a dizer sobre Abdias Nascimento e o TEN?

ELCIO - Um grande revolucionário, um líder que nos dias de hoje faz uma grande falta ao teatro, independente de ser teatro negro ou não.

GIRLENE - Quais as principais conquistas do TEN?

ELCIO - Ter aberto espaço para atores negros que conseguiram se manter no mercado. Deixou um marco na história do artista negro no teatro nacional. Uma referência para os atores negros.

GIRLENE - Qual seu principal “equívoco”?

ELCIO - Não ter dado prosseguimento e ter não ter formado atores capazes de dar continuidade a um trabalho tão importante.

GIRLENE - O que sabe sobre Ubirajara Fidalgo?

ELCIO - Foi um grande empreendedor, um grande ator, um autor ímpar, fazia acontecer no meio artístico. O Tepron sem ele não tinha vida, tanto que não sobreviveu. Foi um homem inovador, generoso, o melhor que já conheci em toda minha curta história dentro do cenário teatral. Ubirajara e Haroldo de Oliveira faziam a parceria perfeita dentro do Tepron.

GIRLENE - Como, quando e onde se conheceram?

ELCIO - Conheci Ubirajara em 1983, em uma seleção para o Espetáculo *Os Gazeteiros*.

GIRLENE - O que você teria a dizer sobre Alzira Fidalgo?

ELCIO - Uma guerreira, uma parceira que sempre esteve ao lado do Ubirajara. Dizem que por trás de um grande homem tem uma grande mulher. Isto é fato.

GIRLENE - O que você pode dizer sobre o TEPRON, o Teatro Profissional do Negro?

Uma companhia que revolucionou o mercado, que teve um grande líder. Acredito que se o TEPRON ainda tivesse em ação o mercado para os atores negros seria completamente diferente, teríamos mais visibilidade.

GIRLENE - Qual a maior conquista desse grupo?

ELCIO - Ter aberto as portas em tão pouco tempo para diversos atores independente da cor. No Tepron não tinha distinção de raça.

GIRLENE - Qual o seu maior “equívoco”?

ELCIO - Não ter dado sequência após a morte do Bira. A luta dele não podia ter parado. Muitos atores fariam tudo para dar continuidade ao TEPRON. Manter o TEPRON vivo era tornar cada vez mais viva a memória de Ubirajara e seu principal objetivo, inserir o ator negro no mercado e fazê-lo ser respeitado.

GIRLENE - Entendemos “corpo cênico” como uma presença marcante do corpo do ator em cena, em especial no teatro negro, com vistas a uma maior exploração corporal. Como artista e espectador, você acredita na existência de um corpo cênico diferenciado no teatro negro em contraposição ao teatro convencional?

ELCIO - Não acredito.

GIRLENE - Qual seria uma possível explicação para isso?

ELCIO - Não acredito em contraposição, acredito no teatro, acredito que não deva haver diferenças entre atores pela cor da pele, ator é aquele que empresta o seu corpo, que empresta sua alma para a personagem e que tenha potencial para isso. Adoraria que o TEPRON tivesse vivo para que os negros pudessem fazer trabalho de ator independente da cor.

GIRLENE - O TEPRON se preocupava com essas questões?

ELCIO - Sim, no TEPRON ator era ator e não somente uma raça.

GIRLENE - Como era o trabalho de corpo com os atores?

ELCIO - Não tinha um trabalho corporal específico.

GIRLENE - O que você diria sobre a dramaturgia de Ubirajara Fidalgo?

ELCIO - Uma dramaturgia ousada, corajosa e visionária.

GIRLENE - Sabe como era o processo criativo das peças?

ELCIO - Texto criado exclusivamente por Ubirajara, dirigido por Haroldo de Oliveira, um grande profissional e com produção coletiva.

GIRLENE - Fale tudo o que sabe sobre a criação, realização e representação de *Tuti* e *Fala pra eles, Elisabete*.

ELCIO - *Fala para eles, Elisabete* é uma peça de reflexão, conscientização, direção brilhante de Haroldo de Oliveira e montado sem nenhum patrocínio. Ficou anos em cartaz e o mais interessante de tudo, apesar da companhia se chamar TEPRON (Teatro Profissional do Negro), brancos e negros tinham oportunidades iguais. Não posso falar sobre *Tuti*, pois não participei do processo de montagem.

GIRLENE - Você gostaria de sugerir outros nomes que trabalharam com Fidalgo e no TEPRON que deveriam ser entrevistados?

ELCIO - Sim: Sarito Rodrigues, que fez *Elisabete*; Alex Araújo, que substituiu Ubirajara Fidalgo em *Fala pra eles, Elisabete*; Elias Di Jorge, que fez um personagem importante; Thiago Justino, que participou de *Tuti*.

Gostaria de sugerir que os herdeiros de Ubirajara não deixassem todo o trabalho feito por ele e por Alzira permanecer em uma gaveta. Existem vários atores como eu, que gostariam de dar continuidade a esse sonho de transformar o mercado para os atores negros. Infelizmente depois da partida do Bira (nome que todos nós o chamávamos carinhosamente), o teatro para o ator negro ficou mais pobre, não existe uma companhia que invista no trabalho do ator como o TEPRON investia. No TEPRON a primeira coisa que contava era a arte e não o dinheiro. Ubirajara era o único e vai permanecer único por muitos anos.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG

Pós-Graduação em Letras - Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Entrevistadora e doutoranda: Girelene Verly

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre

Fevereiro de 2015

Entrevista (por Skype), com pessoas ligadas ao Teatro e/ou ao Teatro Negro para contribuição à tese de doutorado intitulada: A DRAMATURGIA DO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO (TEN) E DO TEATRO PROFISSIONAL DO NEGRO (TEPRON): CORPO E IDENTIDADES.

Importante: Lembramos que as informações fornecidas nesta entrevista serão tornadas públicas já que poderão ser utilizados e publicados vários de seus trechos na tese a que se destina.

Transcrição da Entrevista com Elihas Di Jorge

Entrevista com Elihas Di Jorge em 28 de fevereiro de 2015, via Skype, como contribuição à tese de doutorado intitulada *A dramaturgia do Teatro Experimental do Negro (TEN) e do Teatro Profissional do Negro (TEPRON): corpo cênico e identidades*, com a orientação do professor Marcos Antônio Alexandre e tendo como entrevistadora a pesquisadora Girelene Verly.

GIRLENE - Nome completo:

ELIHAS - Jorge Elias da Silva Nascimento.

GIRLENE - Local de nascimento:

ELIHAS - Rio de Janeiro.

GIRLENE - Data:

ELIHAS - 23/04/1965.

GIRLENE - Qual sua principal ocupação hoje?

ELIHAS - Eu sou ator, bonequeiro, aderecista, maquiador e dono de botequim.

GIRLENE - Qual sua principal formação?

ELIHAS - Teatro.

GIRLENE - Você trabalha com teatro desde quando?

ELIHAS - Desde os anos 90. Comecei a estudar, fiz parte de grupos experimentais, amadores, foi quando eu conheci o TEPRON. Participei de dois espetáculos com eles e depois eu corri atrás de me formar, eu procurei uma escola de teatro onde me formei.

GIRLENE - Seu primeiro contato com o TEPRON aconteceu quando, você se lembra?

ELIHAS - A data exatamente não me lembro, mas foi nesse período de antes da escola onde eu fiz *Os gazeteiros*, peça infantil, e depois *Fala pra eles, Elisabete*.

GIRLENE - Fora seu trabalho no TEPRON, você gostaria de falar sobre o seu trabalho no teatro, o que você considera mais relevante...

ELIHAS - Bom, eu fiz muita coisa intercalada, né! Não tive uma sequência seguida de atividades. É, mas eu acho que o meu trabalho como aderecista é um trabalho bem bacana que eu venho desenvolvendo há pouco tempo, [...] como maquiador eu tenho um trabalho com cinema também que tem dado certo e... como bonequeiro, desde 95, eu tenho trabalhado direto, estreado muitos espetáculos... muita coisa pra mim. Hoje eu tenho uma performance chamada *Os Dançarinos animados* que eu danço com uma boneca de tamanho natural que é o meu carro chefe de trabalho, assim... vamos dizer.

GIRLENE - Elihas, o que você entende por teatro negro?

ELIHAS - Eu entendo que é uma manifestação justa, de uma classe, de um grupo, talvez uma chamada minoria, onde é difícil dizer que é minoria já que... que não é porque sabemos que somos uma população brasileira basicamente mestiça, e... eu acho fundamental e o meu medo é o excesso, quando o preconceito toma a mesma face, o outro lado da moeda. Mas fora isso, acho justo, digno, importante, né?!

GIRLENE - Você acredita que o TEPRON se firmou como teatro negro?

ELIHAS - Eu acho que sim. Tanto que está sendo pesquisado, né... eu acho que teve sua importância. O Ubirajara Fidalgo foi... conseguiu manifestar a ideia dele de uma forma bem bacana com respeito, dignidade e qualidade.

GIRLENE - Você teria alguma coisa a me dizer em relação ao Abdias Nascimento, sobre o teatro?

ELIHAS - Ah, um ícone, né! Um homem importantíssimo! Eu não tenho um profundo conhecimento sobre a história do Abdias, mas eu sei da importância que ele tem na cultura brasileira.

GIRLENE - E o que você diria do TEN?

ELIHAS - Eu tenho muito pouca informação, pra falar a verdade... eu era muito jovem quando eu entrei para o TEPRON, eu tinha 17, 18, 19 anos, por aí... então tudo pra mim era uma descoberta enorme. E... eu vim de uma estrutura... bem precária, financeira e tal... então

pra mim era o máximo! Aquele povo todo, aquela coisa maravilhosa que era o teatro. Então eu era muito ignorante... [riso] ... eu confesso.

GIRLENE - Pra você quem foi Ubirajara Fidalgo?

ELIHAS - A princípio um homem assustador pra mim... [riso]. Era uma figuraça, era imponente, tinha um jeito específico de falar... e, ele não ia muito com a minha cara não! [riso]. Porque eu era assim muito novinho, muito bonitinho, e não era negro, moreno... Enfim... ele me achou muito galázinho, mas me deu espaço e é isso que eu acho muito bacana! Assim que eu entrei já fui logo trabalhando, eu achei muito bom!

GIRLENE - Então vocês se conheceram no trabalho do grupo?

ELIHAS - Sim, através da Sarito Rodrigues e Pedro Romualdo que eu conheci logo depois... Na verdade, quando o conheci já estava fazendo o espetáculo *Os Gazeteiros*... Eh, a Sarito fazia parte desse grupo, ela comentou comigo que ele existia eu fui me aproximando das pessoas. Uma pessoa muito importante naquele processo foi o Alex Araújo que me segurou muito pra fazer o *Fala pra eles*... e foi assim.

GIRLENE - O que você pode me dizer sobre Alzira Fidalgo?

ELIHAS - Uma figuraça também, muito bonita, muito elegante sempre! Eh... mas eu tinha muito pouco contato, ela não ia muito aos ensaios. Só mesmo nas estreias, ou no final dos espetáculos, às vezes... pra ver coisas da produção... mas não tive muito contato.

GIRLENE - Quanto tempo você ficou no TEPRON?

ELIHAS - Eu fiquei uma temporada com os *Gazeteiros*, provavelmente seis meses, e uns oito meses fazendo o *Fala pra eles*, *Elisabete*... Já substituindo o elenco.

GIRLENE - E qual foi seu maior ganho em participar do TEPRON?

ELIHAS - ... Conhecer o teatro... ser dirigido por Haroldo de Oliveira, que foi um diretor fantástico! E o meu primeiro contato com o teatro mais profissional. Isso foi muito importante pra mim!

GIRLENE - Até então qual tinha sido o seu contato com teatro?

ELIHAS - Eu tinha feito teatro de rua, onde eu fazia parte de um grupo chamado Grupo Corpo, nós íamos apresentar oficinas, né! Muito baseado no teatro do... Augusto Boal. O pessoal do Tá na Rua... nós éramos muito influenciados pelo pessoal do Tá na Rua. E... logo depois eu entrei em contato com o... o Bira e o pessoal do TEPRON.

GIRLENE - Existe uma questão nessa tese que é a do corpo no teatro negro do TEN e do TEPRON, a que chamamos de corpo cênico nessas peças. Uma presença marcante do corpo. Então você como artista, como expectador, como ator... você acredita na existência de um corpo diferente nas peças do teatro negro?

ELIHAS - Eu acredito, sim. Pode até ser uma questão meio sutil, mas eu acho que sim. Por exemplo, a gente, no *Fala pra eles, Elisabete*, a gente tinha uma cena em que todos dançávamos, né! Uma dança de... uma dança de roda... uma dança africana, quase que uma macumba e... então isso está incorporado com a dança afro...

GIRLENE - Embora você fosse muito novo, você se recorda se nos ensaios todos tinham a mesma desenvoltura pra realização da dança, havia algum trabalho corporal?

ELIHAS - Eu já entrei substituindo, então eu não peguei o início do trabalho, né! Mas eu me lembro de uma pessoa muito importante que era a Joana Angélica, uma atriz maravilhosa! E que também era bailarina afro... eu acredito que ela tenha contribuído muito para que isso acontecesse no espetáculo. Mas a desenvoltura, com certeza, não... [risos] até porque eram muitas pessoas diferentes, com formações diferentes, havia muitos amadores... muita gente que estava começando a fazer teatro, então não havia esse trabalho elaborado, vamos dizer assim, dentro do espetáculo.

GIRLENE - Então o grupo possuía uma bailarina de dança afro?

ELIHAS - Sim. E ela fazia o papel de mãe dele no espetáculo.

GIRLENE - E sobre a escrita da peça, você acredita que Ubirajara tinha alguma característica interessante que você queira comentar? Dramaturgicamente você diria o quê do trabalho do Ubirajara Fidalgo?

ELIHAS - Eu acho que era a sensibilidade em relação à questão... como ele colocava tudo de uma forma sem ser agressiva ou panfletária... ele fazia uma coisa sutil... falando da... não tanto em *Fala pra eles, Elisabete*... que ele foi mais direto, ele foi bem firme, e eu acho que muito feliz na proposta. Mas nos *Gazeteiros*, por exemplo, era muito leve essa questão. Os atores principais negros... acho que isso era o grande barato! A família negra... não se via muito no teatro. Um casal bonito! De filhos bonitos! Bem apresentados... que tirava aquela ideia do negro sujo... do negro abandonado. E colocava o negro quase como que de alta classe média.

GIRLENE - Você falou de uns nomes novos: Joana Angélica, Alex Araújo... Tem mais algum nome que você se lembra?

ELIHAS - Alex Araújo substituiu Ubirajara nessa temporada em que eu entrei. Tem o Romualdo da Câmara Neto, também um ator contemporâneo da gente... Tinha muita gente! É difícil lembrar o nome, mas tinha muita gente legal!

GIRLENE - Você ainda tem tempo pra algo que você ache pertinente...

ELIHAS - Eu acho bacana esse interesse por... por um ator assim tão... tão esquecido, né! Não se fala muito aqui no Rio sobre ele. Fala-se muito pouco. Deveria se falar mais... de

autores jovens, né... que já tem um tempo, mas é muito contemporâneo ainda! Eu acho muito bacana sua pesquisa, parabéns!

GIRLENE - Você acha que depois do TEPRON alguém encenou as peças do Ubirajara?

ELIHAS - Não sei informar... eu não tive contato mais sobre isso. Acho que houve algumas tentativas, mas não sei se chegaram a ser realizadas. Eu também entrei em outro processo, entrei na escola... comecei a trabalhar com coisas bem diferentes. Mesmo depois de formado eu só fui começar a atuar uns dois anos depois. E aí já o teatro de bonecos. Meu foco foi bem diferenciado.

GIRLENE - Eu agradeço sua disponibilidade e disposição, mas devo precisar entrar em contato com você novamente para esclarecer alguns pontos, você me permite?

ELIHAS - Claro! Mas aqui eu acho muito importante você procurar o Alex Araújo! Talvez Sarito tenha o contato... ele foi de grande importância... no período... na Companhia... ele manteve o TEPRON enquanto o Ubirajara esteve ausente. Ele vai se lembrar de muito mais coisa... ele viveu muito mais!

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG

Pós-Graduação em Letras - Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Entrevistadora e doutoranda: Girlene Verly

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre

Primeiro semestre de 2015

Transcrição de entrevista

Importante: Lembramos que as informações fornecidas nesta entrevista serão tornadas públicas já que poderão ser utilizados e publicados vários de seus trechos na tese a que se destina.

Rio de Janeiro, 25 de abril de 2015, 16h30, entrevista com Jesus Chediak, em seu escritório, na Avenida Nossa Senhora de Copacabana, tendo como entrevistadora a pesquisadora Girlene Verly. Objetivo: construção da tese de doutorado intitulada *A dramaturgia do Teatro Experimental do Negro e do TEPRON: corpo e identidades*. Acompanhante: Sabrina Fidalgo.

Entrevistado: Jesus Chediak

ÁUDIO 1

GIRLENE - Nome completo:

JESUS - Jesus Chediak.

GIRLENE - Local e data de nascimento:

JESUS - Belo Horizonte, 10 de agosto de 1941.

GIRLENE - Sua principal formação e principal ocupação atual:

JESUS - Bom, eu sou uma pessoa que me dediquei ao teatro, ao cinema e ao jornalismo. Então eu sou uma pessoa multifacetária, profissionalmente. Agora, nesse momento eu sou diretor cultural da Associação Brasileira de Imprensa, a ABI. E sou secretário da cultura da cidade de Duque de Caxias. E, em Caxias também sou presidente do Conselho do Negro. Sou o único branco lá... estavam brigando muito então eu entrei pra botar ordem na casa... Mas minhas ocupações são realmente... agora acabei de terminar um filme... um longa metragem, lancei em Belo Horizonte, no Palácio das Artes, com o apoio da Academia Mineira de Letras e... do Estado de Minas... e fui... lancei também em São Paulo, em Brasília e aqui no Rio. [O

entrevistado relata sobre o filme, chamado *Pacto para liberdade*, que conta a história do mineiro Pedro Aleixo. Além disso está escrevendo vários roteiros para variados projetos.]

GIRLENE - Eu gostaria que você conceituasse Teatro Negro.

JESUS - Eu vou te responder, falando sobre Zumbi... As pessoas dizem: Zumbi é um herói negro, eu digo não, é um herói nacional! [compara Zumbi a Tiradentes, aproximando os dois tipos de morte que tiveram... diz que Zumbi foi o primeiro herói que lutou pela liberdade no Brasil...] Bom, eu me dei muito com Abdias. Com o Abdias Nascimento.

ÁUDIO 2

GIRLENE - Como foi seu primeiro contato com ele?

JESUS - Meu primeiro contato com Abdias foi quando eu fui diretor do Rioarte, e nós trabalhamos lá juntos. Ele era amigo do presidente do Rioarte... e eu fui amigo íntimo da ex-mulher dele, a Léa Garcia. Léa é amicíssima minha, Léa e Ruth de Souza... inclusive eu fiz um filme com elas, que só tinha atores negros e eu fazia o papel de Tiradentes... *Ladrões de cinema*, com Grande Otelo... Bom eu conheci o Abdias e me tornei muito amigo dele. Inclusive nós éramos da mesma Irmandade, entramos juntos no mesmo dia, eu e ele, que é um culto de negros... eu tenho uma coisa... [conta de sua grande afinidade com pessoas negras desde a infância]. Mas o Abdias teve um papel muito importante porque ele foi o precursor da participação dos negros no teatro... com o Teatro Experimental do Negro. Por quê? Pelo seguinte: porque não existiam negros no teatro... na verdade quem ia fazer papel de negro pegava um rolha queimava e se pintava de preto com ela. Um negócio grotesco, não? Aí Abdias vai e cria o TEN. E o Abdias era uma pessoa muito culta. Ele conseguiu estudar muito! Deu aula nas universidades dos EUA... e eu, como presidente da ABI, consegui que o indicassem para o Prêmio Nobel da Paz... a Elisa que era mulher dele, também muito amiga... ela me procurou e... eu o indiquei. Outra pessoa muito importante que também fazia parte desse movimento era o Solano Trindade... inclusive eu vou tombar a casa dele que fica em Caxias... e lá em Caxias nós temos um teatro feito pelo Oscar Niemayer... que se chama Teatro Raul Cortez... e eu no meu sonho daria a esse teatro nome de Abdias Nascimento [quis dizer Solano Trindade e depois corrige]... por que o que é que Raul Cortez tem a ver com Caxias? Nada! E o nosso Solano sim, viveu lá... e tudo o mais, inclusive Solano era um homem de esquerda... Abdias não tinha isso, ele defendia a questão do racismo... o Solano era ideologicamente uma pessoa de esquerda...

GIRLENE - Qual seria a diferença do teatro negro para o teatro convencional?

JESUS - Eu acho que o teatro, o teatro é o teatro... não existe teatro negro, teatro... existe sim um conteúdo dramático que... determina um tipo de teatro... Berthold Brecht, por exemplo, fazia um teatro distanciado, político, que não era aristotélico... e o teatro do negro tem como conteúdo um teatro de afirmação... talvez a primeira ação afirmativa do negro no Brasil, culturalmente falando... [diz que talvez tenham havido outras pessoas, antes... mas que no teatro essa foi a primeira ação efetiva e afirmativa]. O Abdias escrevia, contestava, brigava, então foi um teatro de resistência! ... A favor dos negros, como nós tivemos na década de 60 um teatro de resistência contra a ditadura...

GIRLENE - E você teria alguma crítica em relação a como tudo isso foi conduzido?

JESUS - Eu... eu não teria... é o seguinte: ... a minha discussão com eles é a seguinte: nós não podemos querer criar um racismo ao contrário... senão os negros serão os novos donos da chave da prisão. Nós queremos é destruir essa prisão e não construir uma nova. Então o que eu defendo é o seguinte: o sincretismo, é a participação cultural, quer dizer... dentro da cultura brasileira... porque o Brasil é o ponto de encontro... nossa cultura é multípara, ou seja, ela tem várias mães. Ela vem da África, ela vem da Europa, dos índios... entendeu? E ela tem toda uma capacidade de sincretismo, que poucas culturas têm. Por exemplo: nos EUA não tem. Você tem um branco aqui, um negro ali... na própria cultura branca você tem o italiano, o grego... eles têm o que eles chamam de multiculturalismo. Várias culturas... no nosso caso não, nós temos o sincretismo... um caldeamento...

GIRLENE - E que trabalho vocês realizaram juntos?

JESUS - Trabalho mesmo não realizamos, nós tivemos um convívio muito próximo... por causa do Rioarte... e ele quase diariamente ia lá... nós conversávamos muito sobre cultura, filosofia, política... e ele foi candidato e eu fiz campanha pra ele dentro do PDT... ele foi senador... e eu fui um dos que fizeram a campanha do Abdias...

GIRLENE - Mudando um pouco, eu te pergunto: Como profissional do teatro, você costumava dar importância ao trabalho de corpo dos atores?

JESUS - Eu acho o seguinte: o teatro é uma arte acústica, e o cinema é uma arte tátil... eu fui professor universitário um tempo... então a parte tátil é aquela que você tem... e a acústica é a que ocorre num espaço acústico... a palavra é de suma importância no teatro! Agora, é claro que a palavra ela... ela... não pode existir fora do corpo. Por outro lado, você não tem necessariamente que criar um universo unicamente de expressão corporal desconectado da palavra. Aí nós vamos fazer dança, um outro tipo de arte. Porque o teatro, a melhor definição que eu conheço de representação é do Actors Studio de Nova Iorque. Até feita pelo Elia Kazan, que é o seguinte: representar é reagir verdadeiramente a estímulos imaginários...

entendeu? É sempre um faz de conta. Então essa reação é uma reação integral. É de corpo, é de palavra, é de emoção... sentimento... encenar é transformar uma ideia em ação, uma psicologia em comportamento... também é uma definição do Actors Studio.

GIRLENE - E você já trabalhou com peças voltadas para esse conteúdo voltado para o negro?

JESUS - Especificamente, não. Mas eu posso te... Existe uma peça... uma peça de duas personagens, são duas lésbicas, mas isso ocorre nos anos 60 ou 70... e eu quis encenar essa peça... aliás, eu encenei. Convidei a Léa pra fazer uma das personagens... ela aceitou, mas no meio ela começou a chorar e disse, Chediak, eu não consigo. Eu não estou preparada pra isso! Porque tinha aquela rubrica da mulher negra... essas coisas...

GIRLENE - Gostaria de saber se você teve contato com essa dramaturgia pra me dizer se nessas peças haveria um trabalho de corpo diferenciado.

JESUS - Eu vou te dar um exemplo: *Gimba*... um clássico do Callado... em que Milton Moraes foi pintado de preto... então é uma questão muito séria, isso! [conta sobre como prioriza a cultura negra em Caxias] O negro tem realmente uma ginga própria... e disso eu tenho certeza, eu vejo nos meus amigos de infâncias, nas mulatas... eles têm uma coisa, eles têm uma ginga própria. Uma raça muito voltada pra dança, pra música... pro sentimento... entendeu? [fala dos efeitos imediatos da abolição] O que eu quero dizer é que os negros têm uma capacidade muito grande, amor à vida! Jogam muito melhor com o corpo, com o sentimento, com a alegria!

GIRLENE - Agora passamos para o TEPRON. Como e onde conheceu Ubirajara Fidalgo?

JESUS - [Ele conta como foi pra São Luis, no Maranhão, onde morava Fidalgo, para ministrar um curso de teatro que visava à reinauguração de um importante teatro local.] Eu fui dar o curso e só tinha um negro. E eu tinha um carinho muito especial por ele porque, como eu já disse, meus melhores amigos eram negros e a gente tinha uma empatia muito grande. Dei a ele tudo o que eu podia dar de conhecimento e a gente se dava muito bem. Depois, passam-se os anos e a gente veio se encontrar aqui no Rio... e aí eu fiquei feliz, disse: ah, Ubirajara você seguiu... ah, mas teve um outro também que seguiu... o Fakury (José Fakury Heluy) que hoje é secretário de cultura de Cabo Frio [conta mais sobre este]. E o Ubirajara era uma pessoa muito desenvolta! Ele se destacava das outras pessoas, ele... se colocava, se distingua, inclusive o padre (de São Luís) gostava muito dele também. Padre João Mohana¹¹⁴

¹¹⁴ Cf.: Blog de Manoel dos Santos para maiores informações. Disponível em: <<http://blog.jornalpequeno.com.br/manoelsantos/2014/11/13/os-90-anos-padre-joao-mohana/>>. Acesso em: 7 maio 2015.

era uma pessoa importante no contexto... ele escreveu livros, alguns premiados na Academia de Letras do Maranhão. Uma figura muito interessante... ele já morreu.

GIRLENE - E sobre o trabalho no TEPRON, você acompanhou alguma coisa?

JESUS - Não... acompanhei assim... comentários, mídia...

GIRLENE - Conheceu Alzira Fidalgo?

JESUS - A mulher dele? Conheci muito, muito... a Alzira era uma mulher forte! Era bonita! Era mais forte que ele! Eu brincava... ali quem botava o pau na mesa era ela... [risos... diz que como secretário da cultura pode usar palavrões porque fazem parte da cultura brasileira.].

GIRLENE - Qual sua maior conquista?

JESUS - Eu acho o seguinte: eu acho que a maior conquista dele foi, num momento muito difícil... do Brasil, se firmar... com uma identidade negra, quando você já não tinha Abdias... não tinha mais ninguém. Aquilo tinha sumido... ele foi uma pessoa que veio e se impôs, de uma maneira muito mais difícil! No caso do Abdias tinha muitos intelectuais por trás apoiando... existia até um paternalismo... em relação aos negros, os intelectuais: vamos apoiar os negros... Ubirajara não, fez seu trabalho sem esse tipo de coisa... só podia contar com ele mesmo, por determinação própria... essa foi a grande conquista que ele teve...

SABRINA - Quando ele fez o curso com você, você já notava que ele tinha algum interesse nessa coisa do negro no teatro?

JESUS - Não, não... eu percebia nele uma coisa que eu vejo muito no Pelé... ele era do tipo que eu sou negro e você é que é branco... ele não tinha complexo... ele não tinha a menor... essa questão da cor... não tinha revolta, não tinha timidez, era totalmente integrado.

GIRLENE - Nós gostaríamos de saber quando é que ele tomou consciência da existência do TEN...

JESUS - Acho que foi quando ele começou a tomar uma consciência política... já no Rio de Janeiro... não tenho dúvida... naturalmente quando ele chegou aqui no Rio, um *apartheid* nessa arte... deve ter sentido uma onda... porque lá no Maranhão, ele não era discriminado e nem tinha que ser... agora aqui no Rio existia... e ele deve ter tomado conhecimento disso na própria carne... imagino, é uma conjectura, que ele deve ter tentado se integrar nos grupos já existentes e não conseguiu... existiam limites... aí ele deve ter se organizado para lidar com esses limites, criou um movimento em defesa da autonomia dos negros... [Sabrina quer saber mais sobre o curso que Chediak ministrou em São Luís e ele conta que foi discípulo de Gianni Ratto].

GIRLENE - Você teve contato com a dramaturgia, se lembra das peças, assistiu a alguma?

JESUS - Você acredita que não... [Pergunto de *Tuti*] É uma peça que fez sucesso... foi reconhecida e... foi uma das alegrias dele, tenho certeza... mas infelizmente não sei muito... [Pergunto sobre *Fala pra eles, Elisabete*] Também foi outra de sucesso... a dramaturgia dele era muito pessoal... ele tinha uma forma de abordar as coisas muito própria, muito criativa...

GIRLENE - Pelo pouco que sabe, você diria que o TEPRON cometeu algum equívoco?

JESUS - Eu acho o seguinte: caminhante... não há caminho, se faz caminho ao andar... [cita a frase de um poeta espanhol para dizer que Ubirajara fez o que tinha que fazer, que nada é por acaso. E Sabrina pede que ele fale mais do pai no curso em São Luís.]. Ele era muito afetivo, cordial, atencioso, totalmente integrado ao grupo. E ele tinha uma coisa que era o seguinte, essa coisa do negro mesmo... esse jogo de corpo, essa expressão corporal livre... é... sabe por quê? Sabe o que prende o guarda? O prisioneiro. [ele retoma a situação de dominação branca que é a origem de sua própria prisão] E como o negro foi a vítima, ele não tem que guardar ninguém nem nenhum desses valores vigentes estéreis que não servem pra nada. E o Ubirajara era livre... outra coisa que eu me lembro é que ele falava muito bem! Além do corpo, ele era expressivo, acreditava no que dizia... Veja bem: é reagir verdadeiramente a estímulos imaginários, então é preciso acreditar pra reagir verdadeiramente... então isso é uma das coisas mais importantes do ator. Tanto que só ele e o Facury vieram aqui pro Rio e continuaram... então ele tinha, realmente, um talento especial! [conta que na ocasião do curso, o grupo formado estreou com a peça *Abraão e Sarah*, do Padre Mohana, peça que foi de extremo sucesso, ficando 15 dias diretos em cartaz].

ÁUDIO 3

JESUS - O que o Ubirajara diferencia desses outros movimentos é que... ele seguiu um caminho próprio, ele não pegou coisas de terceiros, ele buscou seu próprio caminho, assim como Abdias e Solano Trindade, pessoas singulares que têm um trabalho próprio. Mas eu acredito que Ubirajara estava mais pra Abdias do que pra Solano Trindade... Ubirajara não tinha um eixo ideológico... como Solano tinha, Abdias também não tinha...

SABRINA - Muitos rotularam meu pai de primeiro dramaturgo negro... e existe essa questão polêmica... o que você acha?

JESUS - Não... pro movimento negro é até ruim dizer que ele foi o primeiro dramaturgo... talvez ele tenha sido o dramaturgo que mais tenha produzido... dentro da temática... Isso afasta Ubirajara da inteligência nacional... uma mentira não se sustenta... esse não é nosso

trabalho. Ubirajara é um homem que teve uma expressão e uma posição própria e por isso se assemelha a Abdias e Solano Trindade. [Dá exemplos de pessoas que pegaram carona, que não criaram nada.] O verdadeiro artista tem que ser original. Ele pega uma realidade que existe, mas que não é aparente... então ele dá forma e faz com que ela fique aparente. Essa frase é do Luis Buñel, vou citar pra não ficar achando que eu disse como minha... [Dá vários exemplos de pessoas, artistas originais que não se importavam em ser aceitos pela sociedade, mas sim por si mesmos. Como Van Gogh.]

SABRINA - A partir da informação de que Ubirajara escrevia todos os textos encenados pelo TEPRON, qual você diria que é a principal diferença com o TEN?

JESUS - É que no TEPRON já existe um trabalho mais de maturidade. Daí cito Aristóteles que dizia que a excelência é uma repetição... logo a excelência é um hábito... então o teatro em francês o que quer dizer, a *répétition*... um exemplo é o Ziraldo... [fala mais sobre Ziraldo] Outra coisa é dedicação... o teatro necessita de uma companhia permanente... coisa que o Ubirajara conseguiu manter... e não é fácil sobreviver com um grupo dessa forma... [conta sobre um trabalho seu... diz da dificuldade de manter o grupo que, em 8 meses, passaram 100 pessoas. Diz que um trabalho realmente artístico como o de Ubirajara é muito raro: trabalhar, escrever e atuar com peças próprias, só Shakespeare fazia.].

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG

Pós-Graduação em Letras - Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Entrevistadora e doutoranda: Girlene Verly

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre

Primeiro semestre de 2015

Entrevista com pessoas ligadas ao Teatro e/ou ao Teatro Negro para contribuição à tese de doutorado intitulada: A DRAMATURGIA DO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO (TEN) E DO TEATRO PROFISSIONAL DO NEGRO (TEPRON): CORPO E IDENTIDADES

Entrevistada: Léa Garcia

Importante: Lembramos que as informações fornecidas nesta entrevista serão tornadas públicas já que poderão ser utilizados (e publicados) vários de seus trechos na tese a que se destina.

Rio de Janeiro, 24 de abril de 2015, 17 horas, no Sindicato do Chopp, Tijuca, entrevista com Léa Garcia, tendo como entrevistadora a pesquisadora Girlene Verly. Objetivo: construção da tese de doutorado intitulada *A dramaturgia do Teatro Experimental do Negro e do TEPRON: corpo cênico e identidades*. Acompanhante: Sabrina Fidalgo.

GIRLENE - Nome completo, Léa:

LÉA - Léa Lucas Garcia de Aguiar.

GIRLENE - Local e data de nascimento:

LÉA - Rio de Janeiro, 11 de março de 1933.

GIRLENE - Eu gostaria que você dissesse o nome dos seus pais, o local de nascimento deles, e a ocupação ou formação que eles tiveram.

LÉA - Bom, minha mãe se chamava Estela Lucas Garcia, natural do Rio de Janeiro, ela era uma grande modista, ela era costureira. Meu pai, José dos Santos Garcia, ele também nascido aqui no Rio de Janeiro, era bombeiro hidráulico, a formação dele era o primário... o básico, né?

GIRLENE - Você teve quantos irmãos?

LÉA - Eu sou filha única. Do casamento do meu pai com minha mãe. Agora, eu tenho uma irmã, por parte de pai, do segundo casamento do meu pai.

GIRLENE - E sua principal formação ou formações:

LÉA - [trecho confuso] Escolaridade, né, eu não fiz faculdade. No meu tempo existia clássico, científico... eu fiz clássico, primário, o ginásio e o clássico. Eu me formei no Colégio Amaro Cavalcanti. Não fiz... universidade porque muito cedo eu tive filhos, né...?!

GIRLENE - Mas eu digo formação em teatro mesmo... a atividade a que você mais se dedicou em sua vida...

LÉA - Bom... minha formação em teatro... eu fui, digamos, assim, é... Abdias me induziu ao teatro, porque meu sonho era ser escritora. Por isso eu estava fazendo o clássico, e me formei... mas meu sonho era ser escritora. Então ele me induziu ao teatro, ele me convenceu a pisar no palco. Eu relutei muito! Eu não queria... e ele me mostrou. Ele me colocava na frente do espelho e ele dizia: "você tem uma máscara muito boa! Você não pode deixar passar isso na sua vida. Você tem uma máscara e um temperamento teatral. Uma expressividade muito boa!" Acabou me convencendo... me colocou num espetáculo, chamava... *Rapsódia Negra*. Me convenceu... [risos]. Agora minha formação é assim... eu tive uma formação no Teatro Experimental do Negro. Eu tive aula de dicção com Dona Lília Eunice, que era irmã do Oscar Niemeyer, que era professora de dicção e de voz. Eu fiz todo o trabalho corporal com uma argentina chamada Lina De Luka, então minha base realmente foi essa e... minha experiência através dos trabalhos que eu fiz. Essa foi minha base. Essas duas pessoas... uma base que ... realmente me orientou. A De Luka no corpo e a Eunice no trabalho de voz. Daí foi só experiência. Eu sou uma autodidata.

GIRLENE - Então das peças que você atuou, no TEN, foi *Rapsódia Negra* e qual mais?

LÉA - *Rapsódia Negra* eu estreei, né?! Depois eu fiz umas duas ou três peças de O'Neil. Uma foi o *Imperador Jones*, *Todos os filhos de Deus têm asas*, e *Onde está marcada a cruz...* é, essas três. E... depois seguiram-se mais algumas peças que foram: a do Lúcio Cardoso, *O filho pródigo...* [incompreensível, risos]

GIRLENE - E como você conceitua *teatro negro*?

LÉA - Bom, partindo da... da... necessidade de se formar atores negros, porque dificilmente o negro atua de uma forma espontânea... nos textos brasileiros. Só quando há uma exigência na rubrica. [...] O Teatro Experimental do Negro eu conceituo como um teatro que traz uma consciência [...] não só para o ator, mas para a sociedade brasileira, da necessidade de o ator [...] representar sem ser dentro de um olhar que nos é favorável. Não da forma como nós

fomos sempre vistos. De uma forma eurocentrista. Então eu conceituo o Teatro Experimental do Negro como um teatro... necessário e de conscientização do negro.

GIRLENE - Eu queria saber como era sua atuação dentro do TEN, sua relação profissional com Abdias. Você acha que conseguia separar?

LÉA - Olha... sim. Conseguia, mas... era muito difícil porque... Abdias era uma pessoa muito... forte! Entendeu? E como diretor de teatro também era uma pessoa muito forte. [...] E eu... não sou menos forte... então era muito difícil assim, né?!... Mas eu agradeço ao Abdias todo esse incentivo, toda essa... credibilidade que ele depositou em mim enquanto atriz.

GIRLENE - E da relação pessoal de vocês, o que você diria? Os principais acontecimentos... eu gostaria inclusive que você pontuasse cronologicamente.

LÉA - O principal acontecimento foi minha fuga de casa com Abdias. Esse foi o principal acontecimento... [risos] Depois meus filhos... né?! É... o teatro, porque eu comecei a fazer teatro, eu ainda estava grávida do meu primeiro filho, então... veio tudo junto! A gravidez, a experiência teatral, e... depois, a nossa convivência, em casa, no nosso lar, com nossos amigos, e, nos separamos. E... muitas vezes a gente não sabe explicar porque que se separa, né?! Se acabou... mas não acabou porque ficou uma amizade tão grande! Mas ficou um amor, um carinho tão grande! Que eu... achei favorável essa separação porque perdurou, ou motivou ou renasceu desse convívio... nasceu uma amizade muito grande entre nós!

GIRLENE - Quantos filhos vocês tiveram?

LÉA - Dois.

GIRLENE - Nomes:

LÉA - Henrique Cristóvão em homenagem ao imperador do Haiti, Henri Christophe [...] e... Abdias [incompreensível]... que é músico. Tenho três netos do Abdias e dois bisnetos.

GIRLENE - Quanto tempo durou, ao todo, o relacionamento de vocês?

LÉA - Três anos.

[...]

GIRLENE - Ressalte um defeito e uma qualidade de Abdias.

LÉA - Bom... o defeito de Abdias pra mim foi se dar de corpo e alma a esse movimento negro... porque muita gente não entendeu. Muita gente o alijou... muita gente não entendeu a paixão que o Abdias tinha por essa causa. Então pra mim é um grande defeito porque se deu totalmente e foi incompreendido por muita gente. [interrupção] A qualidade é que, apesar do Abdias ter uma aparência violenta, ele realmente, no fundo, era um homem muito carinhoso. Uma pessoa muito carinhosa com os seus. Essa era a grande qualidade dele.

GIRLENE - E dentro do panorama do teatro brasileiro, qual foi a principal contribuição do TEN?

LÉA - Bom, a principal contribuição do TEN, eu já falei agora pouco... é essa: foi a de lançar realmente, um teatro, para ver e favorecer o negro... criar atores negros que pudessem representar ... de uma forma digna e [que] não é estereotipada.

GIRLENE - Você atuou em outras companhias. A dramaturgia do TEN favorecia ou exigia um trabalho corporal maior?

LÉA - Bom, levando em consideração que o negro, por si só, tem um corpo que fala, tem um corpo que dança, que tem um corpo com um movimento muito especial, né, eu acho que, realmente, isso aconteceu... isso acontece até hoje de uma forma muito forte!

GIRLENE - Agora a gente vai passar pro Ubirajara Fidalgo... eu gostaria que você dissesse o que você se lembra dele. Rapidamente, quem foi Ubirajara Fidalgo?

LÉA - Eu conheci Ubirajara Fidalgo e Alzira bem jovenzinhos, recém-casados, depois Alzira com uma nenê na barriga, que era Sabrina. O Ubirajara ele... era muito sonhador! Tinha uns olhos sonhadores! Sabe? Ele tinha uns olhos sonhadores... e... era muito bonito ver aquele casal porque ela... ela ficava embevecida com o que ele falava! Era lindo! E ele trazia, ele tinha... essa paixão... de Abdias! Como o Teatro Experimental... pela causa do negro! Ele tinha pelo teatro. Pelo que ele escrevia... pelo negro dentro do teatro! Então Ubirajara frequentava muito a minha casa e tinha uma garotinha levada, que pintava o sete lá em casa! A mãe ficava aflita, mas ele era calmo! Tranquilo, né?! Uma tranquilidade! Eu ficava olhando aquele olhar sonhador dele... [...] O que me traz mais lembrança do Ubirajara é a paixão que ele tinha pelo negro dentro do teatro, [...] sonhador que ele sempre foi [...] e realizador! Pena que morreu tão cedo, né!?

GIRLENE - E sobre a realização do TEPRON, naquele período em que ele existia? As coisas aconteciam, qual era a repercussão que chegava a você?

LÉA - A repercussão era de que havia um jovem, autor negro, que estava fazendo teatro com peças voltadas para o negro, e que esse trabalho dele iria... ter uma visão [...] e talvez uma possibilidade, uma amplitude de realmente se lançar! Junto à mídia... naquela época não era mídia... mas junto aos meios de comunicação.

GIRLENE - Você acredita que na época esse trabalho foi reconhecido?

LÉA - Foi. Mas é que foi breve! Ubirajara morreu cedo! Foi aquele período... pequeno... em que existiu e que Ubirajara realmente se voltou e fez as suas obras. Foi intenso. Foi bom, muito bom! Mas que breve! Ele partiu rápido! Foi muito cedo! Foi muito cedo e isso todos nós comentamos e nos doeu muito! Uma pessoa com muita possibilidade... de fazer... e foi

embora. Ele podia fazer muito mais peças. Poderia fazer uma trabalho muito mais aprofundado, muito mais amplo, e a vida o levou...[trecho incompreensível]

GIRLENE - Mesmo com tanto trabalho realizado, tendo escrito bastante peças, você chegou a ouvir na época ou mesmo hoje alguma crítica negativa em relação à dramaturgia dele?

LÉA - Do Ubirajara, não. De todo o meu coração. Nunca ouvi. Nunca ouvi. Se aconteceu alguma crítica desfavorável eu nunca ouvi. Eu fiz uma leitura de *Tuti* na... [incompreensível] da Câmara dos Vereadores, eu fiz uma leitura de *Tuti*.

GIRLENE - Você se lembra quando?

LÉA - Ah... foi há muitos anos. Eu tenho a impressão de que foi logo depois que ele faleceu. Foi uma homenagem que fizemos a ele... ele tinha acabado de falecer.

GIRLENE - Do conjunto das obras de Ubirajara e da Antologia do TEN, qual seria a diferença mais marcante entre essas duas dramaturgias?

LÉA - Eu acho que elas se aproximam muito! Eu acho que elas se aproximam muito porque o objetivo era quase o mesmo. [...] Talvez... o TEN venha com uma conotação, digamos assim, mais levantando a bandeira da negritude – tá entendendo o que eu estou dizendo? – e o Ubirajara seja mais... humano, uma coisa mais social. Cuidando desse lado, mas com essa bandeira tão forte como vinha o TEN. De uma forma muito acentuada que incomodava muita gente. A mim nunca incomodou, você está entendendo? Eu acho que foi necessário. Você tem que tomar consciência da sua situação para se localizar dentro da sociedade brasileira. Então... nunca me incomodou. O Ubirajara fazia de uma forma mais social e racial, mas não trazendo essa bandeira de uma forma tão intensa quanto o TEN. Mas consciente! Fazendo o trabalho dele consciente. Mas não levantando a bandeira. Entendeu o que eu quero dizer?

[...]

SABRINA- Deixa eu te fazer uma pergunta: você sabia que meu pai escreveu a *Tuti* pra você, né?!

LÉA - Nunca soube. Gente! Nunca me disseram isso... nem ele nunca me disse!

SABRINA - Ele escreveu pra você. Especialmente pra você.

LÉA - Pra mim, *Tuti*! Nunca soube! Nunca soube... adorava aqueles dois. Que casalzinho lindo! Sabe por quê? Era uma coisa de amor... e a Alzira ficou minha amiga, até...

GIRLENE - Você poderia dizer mais sobre sua relação com Alzira?

LÉA - A Alzira... nós ficamos as amiguinhas. Por exemplo... às vezes eu ligava pra Alzira, não pra fazer “tititi”, mas pra comentar os problemas da vida... a Alzira também comigo. Ela trabalhava lá naquele hospital do coração [...] eu fiz duas vezes... [trecho incompreensível] o Papai Noel com as crianças lá... ela me chamou... está entendendo? Fui lá distribuir presentes,

brincar com as crianças, e a minha irmã ficou doente, meu pai... Fomos pra lá e ela providenciou médico pro meu pai, pra minha irmã, pras pessoas. Então nós tínhamos um carinho, uma afetividade... muito grande. E ele foi uma mulher muito presente também no movimento todo... A Alzira não era só a mulher do Ubirajara, era uma pessoa ativa, participante! Não é verdade, Sabrina?

SABRINA - Total!

LÉA - Ela era ativa, participante... uma mulher.

SABRINA - Ela é que criou oportunidade pro meu pai...

LÉA - Exatamente... Não é? Ela é que... ele era muito manso, sonhador... ela era mais atirada. Ele criava... aquela coisa do poeta, criador... sabe como é? O Ubirajara era assim. Ele era o artista... ela era o alicerce [Sabrina fala ao fundo e Léa concorda]. Os olhos dele, aquela figura longa, afinada... aqueles olhos sonhadores... ele era um poeta... um poeta. Muito interessante... o amor entre os dois era lindo.

GIRLENE - Você já falou, mas o que eu queria saber era se existia um trabalho corporal específico no TEN que em outras peças não existiu, sobretudo por ser teatro negro.

LÉA - Sim, além disso tivemos também, a Mercedes Batista que foi uma grande coreógrafa que faleceu este ano. A Mercedes Batista foi do Primeiro Concurso da Mulata, ela foi a primeira Mulata do Beleza Negra... e ela era bailarina do Teatro Municipal. E sofria, lógico, lá no Municipal, preconceitozinhos, né?! Discriminação... [...] Ela foi a coreógrafa da *Rapsódia Negra*, e foi coreógrafa também durante todo o período de existência do Teatro Experimental do Negro quando tinha dança ou tinha alguma coisa... isso vem acrescentar, facilitar, isso vem completar essa mobilidade que o negro tem no corpo. Isso eu não tô falando... puxando brasa pra minha sardinha, porque é uma coisa visível! Não é mentira! Ele anda, ele está gingando, está dançando... A mulher está andando, ela está dançando... Então falar de corpo em relação ao negro... a gente não precisa dizer muito! É só observá-los. E quando ele tem todo um trabalho voltado para o teatro, fazendo um trabalho que venha movimentar o seu corpo que venha a ter uma movimentação corporal, aí é maravilhoso! [Lembra com grande empolgação de um lindo trabalho de Tatiana Tibúrcio].

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG

Pós-Graduação em Letras - Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Entrevistadora e doutoranda: Girelene Verly

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre

Abril de 2015

Entrevista (por e-mail), com pessoas ligadas ao Teatro e/ou ao Teatro Negro para contribuição à tese de doutorado intitulada: A DRAMATURGIA DO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO (TEN) E DO TEATRO PROFISSIONAL DO NEGRO (TEPRON): CORPO E IDENTIDADES.

Importante: Lembramos que as informações fornecidas nesta entrevista serão tornadas públicas já que poderão ser utilizados e publicados vários de seus trechos na tese a que se destina.

Entrevistado: Luiz Fidalgo da Silva.

Conversa (via Facebook) com Luiz Fidalgo da Silva, ocorrida de 11 a 19 de novembro de 2014. A conversa foi muito fragmentada, pois o entrevistado nem sempre tinha tempo ou estava disposto a responder as questões, embora dissesse que ajudaria. Aqui, encontra-se o resumo das questões mais relevantes discutidas.

GIRLENE - Nome completo, data e local de nascimento.

LUIZ - Luiz Fidalgo da Silva. Nasci dia 2 de setembro de 1962, de parteira, na zona rural, no estado do Maranhão.

GIRLENE – Você teve quantos irmãos?

LUIZ – Oito. (Depois corrigiu disse que são 10, mas que só há 5 vivos e desses, um não conhece).

GIRLENE - Qual a ocupação e escolaridade dos seus pais e nome completo?

LUIZ – Eram analfabetos, Geraldo Fidalgo da Silva e Maria José Silva.

GIRLENE - Qual o nome de sua mãe mesmo? Sabrina me disse que era Aldenora Fidalgo da Silva...

LUIZ - Ela é minha mãe biológica, mas fomos registrados no nome do meu tio Geraldo Fidalgo e Maria José, sua esposa...

GIRLENE - Quem saiu primeiro de casa?

LUIZ - Ubirajara.

GIRLENE - Quanto tempo trabalhou junto de Ubirajara?

LUIZ - Trabalhei com ele aproximadamente 3 anos... de 1982 a 1985.

GIRLENE - Quantos anos tinha?

LUIZ - Uns 20 anos

GIRLENE - O que representou essa experiência em sua vida pessoal e profissional?

LUIZ - Sou apaixonado por música, trabalhar com meu irmão foi mais um palco, ele era muito bom no que fazia, me ajudou muito...

GIRLENE - Ele era muito bom em quê especificamente?

LUIZ - Em atuar, roteiro, direção...

GIRLENE - Qual foi sua principal ocupação profissional?

LUIZ - Músico.

GIRLENE - Onde estudou ou recebeu sua formação?

LUIZ - Na Escola de Música Vila Lobos no Rio...

GIRLENE - E qual sua ocupação hoje?

LUIZ - Sofri um acidente e perdi o braço direito ... aposentei por invalidez...

GIRLENE - Você sabe de alguém que conviveu com seu irmão que eu poderia entrevistar?

LUIZ - Haroldo de Oliveira, Zezé Motta, Paulinho da Viola, que eram amigos dele.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG

Pós-Graduação em Letras - Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Entrevistadora e doutoranda: Girlene Verly

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre

Abril de 2015

Entrevista (por facebook, de 02/04/2015 a 07/04/2015) com pessoas ligadas ao Teatro e/ou ao Teatro Negro para contribuição à tese de doutorado intitulada: A DRAMATURGIA DO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO (TEN) E DO TEATRO PROFISSIONAL DO NEGRO (TEPRON): CORPO E IDENTIDADES.

Entrevistada: Maria Cristina Fidalgo

GIRLENE - Nome completo:

MARIA CRISTINA - Maria Cristina Fidalgo da Silva.

GIRLENE - Local e data de nascimento:

MARIA CRISTINA - São Pedro, Maranhão, em 24/07/1966. Hoje moro em São João a uma hora (de carro) de São Pedro, propriedade da família e também a uma hora de Caxias.

GIRLENE - Quantos irmãos?

MARIA CRISTINA - Tenho 5 irmãos: Antônio, Nazaré, Ubirajara, Luiz e Maria Elisabete. Antônio trabalha com mármore, Ubirajara foi ator, Luiz foi músico, Beth lavradora e costureira e eu lavradora e cantora.

GIRLENE - Qual sua ocupação atual?

MARIA CRISTINA - Já fui lavradora e cantora. Já cantei em Minas, no Rio e no Maranhão. Quando voltei pro interior me tornei lavradora, mas nunca larguei de cantar. Montei uma banda chamada Morena Bronzeada que possuía sete componentes. Mas eu também componho canções e agora estou aprendendo a tocar teclado e já toco alguma coisa. Já fiz de tudo um pouco, até costuro. Bordado, aprendi em Minas.

GIRLENE - Como foi sua convivência com Ubirajara Fidalgo?

MARIA CRISTINA - Minha convivência com o finado Ubirajara foi aos onze anos de idade quando ele veio ao Maranhão, sua terra natal e da maioria da família. Ele veio buscar a mãe e eu para morar no sul. Ficamos pouco tempo. Na época, Sabrina tinha mais ou menos uns 7 anos. Fui ao teatro, Ubirajara estava em cartaz com a peça *Os gazeteiros*. Cheguei até a

trabalhar numa confecção, mas não assinei a carteira porque era menor de idade. Depois voltei pra Minas, pra Muriaé, onde estudei o ginásio. Quando morei no Rio me lembro que eles frequentavam o Flamengo e o Clube Social do Negro. Também havia um ateliê de costura em que davam aula de corte e costura, e teatro.

GIRLENE - Quais suas principais lembranças dele?

MARIA CRISTINA - Ele era alegre, chique, desenhava muito bem, tudo que via uma vez só. Certa vez, ele desenhou minha mãe sentada num banquinho. Ele também fazia belíssimos vestidos para atrizes e era muito bem relacionado com atores famosos. Eu até conheci alguns. Além de modelista era ator e escrevia peças de teatro. Como pessoa era amoroso, gentil, bondoso, sensível e como profissional muito perfeccionista.

GIRLENE - Pra você o que é teatro negro?

MARIA CRISTINA - Pra mim é arte, cultura e folclore. A diferença é que o teatro negro além de ser arte ajuda a destacar valores de um povo sofrido e discriminado, ainda que sendo a maior população no Brasil e até mesmo em outros lugares do mundo.

GIRLENE - Qual ou quais as principais diferenças entre o teatro convencional e o teatro negro?

MARIA CRISTINA - Eu acho que o empenho é maior porque o ator negro se cobra mais.

GIRLENE - O que sabe sobre o TEPRON, o Teatro Profissional do Negro, fundado por Ubirajara e Alzira Fidalgo?

MARIA CRISTINA - Sei que o Teatro Profissional do Negro levou o conhecimento a um grande público sobre o profissionalismo do artista negro, durante as décadas 70, 80 e 90.

GIRLENE - Qual a imagem que sua família tem de Ubirajara Fidalgo? Há unanimidades ou controvérsias?

MARIA CRISTINA - É querido e importante. Segundo Alzira, eles deixaram de fazer uma novela para a qual foram convidados, porque queriam que eles fossem escravos. A novela era *A escrava Isaura*. Parece que não havia controvérsias sobre ele, pois era um ser humano fantástico. Sentimos muito que uma figura tão importante tenha tido essa morte prematura. Sentimos profundamente. Se pudéssemos, sua obra e seu nome jamais morreriam.

GIRLENE - Como você descreveria Alzira Fidalgo?

MARIA CRISTINA - Alzira era muito afetada pelo preconceito racial que na década de 90 ainda era muito presente. Ela foi uma dama da sociedade, muito companheira e parceira em projetos sociais.

GIRLENE - Qual o alcance do trabalho dele além do âmbito profissional e artístico?

MARIA CRISTINA - Olha, abrangia a sociedade em geral. Ele era considerado um cidadão de grande valor. Frequentava qualquer sociedade. Na alta tinha muitos amigos importantes, inclusive políticos. Ele tinha amigos artistas, diretores de televisão, teatro e cinema. Até conheci uns pessoalmente. O filho do Grande Otelo e Milton Nascimento.

GIRLENE - Você sabe que sua sobrinha, Sabrina Fidalgo, guarda o acervo do pai. Qual deveria ser o destino desse material em sua opinião?

MARIA CRISTINA - Acho que Sabrina deve fazer o que for possível para não deixar morrer a obra de arte que Ubirajara proporcionou. Tem que botar pra frente!

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG

Pós-Graduação em Letras - Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Entrevistadora e doutoranda: Girelene Verly

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre

Abril de 2015

Entrevista com pessoas ligadas ao Teatro e/ou ao Teatro Negro para contribuição à tese de doutorado intitulada: A DRAMATURGIA DO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO (TEN) E DO TEATRO PROFISSIONAL DO NEGRO (TEPRON): CORPO E IDENTIDADES.

Importante: Lembramos que as informações fornecidas nesta entrevista serão tornadas públicas já que poderão ser utilizados (e publicados) vários de seus trechos na tese a que se destina.

Rio de Janeiro, 24 de abril de 2015, 21h45 da noite, entrevista com Pedro Romualdo e Alex Araújo (casa de Alex Araújo), no bairro do Flamengo, tendo como entrevistadora a pesquisadora Girelene Verly. Objetivo: construção da tese de doutorado intitulada *A dramaturgia do Teatro Experimental do Negro e do TEPRON: corpo cênico e identidades.*
Acompanhante: Sabrina Fidalgo.

Entrevistado: Pedro Romualdo

GIRLENE - Nome completo:

PEDRO - Pedro Romualdo da Câmara Neto.

GIRLENE - Local e data de nascimento:

PEDRO - 13 de maio de quarenta e oito, Tijuca.

GIRLENE - Sua principal formação ou ocupação atual:

PEDRO - Eu sou fisioterapeuta aposentado.

GIRLENE - E além disso trabalhou como ator?

PEDRO - Como ator... fiz alguma coisa em televisão... tive uma ilusão, fui fazer um trabalho para o Hélio Costa, que tinha um programa no Fantástico. Foi uma ilusão porque ligaram pra minha casa, pegaram meu currículo... aí eu fiquei todo-todo, porque achei que era a Globo, mas não era a Globo... era para a Globo, era um programa independente que o Hélio Costa

fazia... era um programa sobre a Maria da Penha, eu fiz o irmão dela, o programa ia contar a história dela, foi a coisa mais maravilhosa que... [conta detalhes].

GIRLENE - Quando foi sua primeira experiência com teatro?

PEDRO - Quando eu tinha uns 14 anos... eu fiz aquelas “pecinha” que tem no colégio...

GIRLENE - E quando e como foi que você encontrou o TEPRON?

PEDRO - Eu desde novo tinha uma veia artística, gostava de cantar... tive grupos... eu na época da Jovem Guarda, cantava em rádio. Fiz shows com várias pessoas da Jovem Guarda... com o grupo Os Piratas... [...] Cheguei a fazer fotografia, porque eu sou baixinho... e acontece o seguinte... eu tinha que trabalhar, eu não podia viver da arte. Eu tinha família, mas eu era o mais velho de uma família muito grande e... arte no Brasil, você sabe, são poucos que vencem... Eu me chamo de “bigode”, porque eu estou sempre nas beiras, mas nunca entro na boca. Eu pensava: não é possível! Eu estou sempre aparecendo nas coisas, mas nunca num... Então fui fazer faculdade, fiz, me formei. E aí, assim que me formei eu pensei, agora vou fazer teatro. Eu estou empregado, vou fazer alguma coisa, quando foi meu irmão leu no jornal: TEPRON: Teatro Profissional do Negro. Aí fui, encontrei o Ubirajara, encontrei essa coisa aí, no mesmo dia... aí começamos o curso, que era pra montar o espetáculo... essa que era a coisa. E logo, logo Ubirajara nos botou no *Gazeteiros*. Aí, claro, evidente, todos ficaram super felizes! Só que não me deram um personagem... me deram um índio só... e que tinha uma fala. Mas eu... decorei o Lobo Amarelo que era um outro personagem, que eu não gostava do jeito que o ator fazia. Eu criava uma história para os meus personagens. E um dia o Ubirajara ligou pra mim: você vai fazer o Lobo Amarelo. Eu fiquei numa felicidade danada! Era o que eu queria! Eu já sabia que ia ser meu. O ator desistiu e foi. Aí estreamos no Tereza Raquel, foi muito legal! [conta detalhes, diz da alegria de estrear aos trinta e poucos anos no Tereza Raquel] Aí vem o *Fala pra eles*, *Elisabete*, o Bira me chamou e disse que tinha um personagem pra mim... e é uma bicha coroa. Eu gelei! Eu fiquei gelado! Era teatro adulto e eu ia começar fazendo uma bicha! Nos anos 80 era um preconceito muito grande ainda... aí eu fui pra casa e contei pro pessoal... disse que havia sido chamado pra fazer uma bicha velha... aí esse mesmo irmão que me ajudou disse: ora, se você quer fazer teatro, tem que fazer de tudo! E era isso que eu queria ouvir... que era a aprovação de todo mundo... Aí [feliz] Encarei a coisa e me dei muito bem! Fiz um trabalho muito legal! Todo mundo gostava muito. Entramos numa revista de teatro [ele não lembra o nome, mas conta que os patrocinadores eram um público certo, que foi algo muito bom, conta que o Ubirajara conseguiu arrendar, ao que parece, um auditório e lá montaram um teatro de verdade. Conta que não foram até o final: 11 meses depois a peça acabou.]

GIRLENE - O que sabe sobre Ubirajara Fidalgo, como pessoa, profissional?

PEDRO - Ele era uma pessoa inteligente, pra escrever o que ele escreveu... tanto *Os Gazeteiros* como o *Fala pra eles, Elisabete*. Porque o *Fala pra eles, Elisabete* era um monólogo... era só ele fazendo o espetáculo... o *Desfuga*, que era a história de um negro nordestino, que fazia perua e era muito revoltado... e eu vi essa apresentação que depois ele fez o *Fala pra eles, Elisabete*... nessa apresentação que foi dirigida pelo Haroldo de Oliveira, o Haroldo criava muitos lances... Assim... claro, o Bira escreveu, mas o Haroldo tinha uma sacação muito grande então aproveitava as coisas nossas... Eu bebia uma cachacinha então você vai fazer um bêbado... sem texto, sem fala, só pra você atuar... Mas eu fazia “cacos”... depois virou texto e eu tinha que falar senão as pessoas achavam que eu tinha esquecido... [conta que seus cacos viravam bordões].

GIRLENE - O que você teria a dizer sobre Alzira Fidalgo? O que você lembra dela?

PEDRO - Eu me dava bem com ela. A gente conversava muito.

GIRLENE - Qual a maior contribuição desse grupo, pra sociedade, pro teatro brasileiro?

PEDRO - Olha, poderia ter sido até mais! É... é... foi uma coisa do Bira criar um Teatro Profissional do Negro... então eu acho que poderia ter acontecido mais... não sei porquê não aconteceu.

GIRLENE - Você se lembra de como era o trabalho corporal pras peças?

PEDRO - Nós fazíamos um trabalho muito intenso, né? A gente ralava muito... a gente ensaiava lá no MAM... à noite até a madrugada... uma fome do caramba, cansado... no outro dia todo mundo tinha que trabalhar... tinha sempre um trabalho de corpo... sempre alguém era convidado pra fazer ou falar... um trabalho com a gente... mas só o nosso ensaio que o Haroldo dava pra gente, a repetição, aquilo era um trabalho de corpo... e muito suado...

GIRLENE - E todos alcançavam êxito nesse trabalho de corpo desenvolvido?

PEDRO - Acho que não... ninguém se destacava... todo mundo fazia o suficiente pro seu personagem...

GIRLENE - Nos momentos dançados, você acha que os negros se destacavam mais ou não?

PEDRO - Não havia propriamente dança... [fala da habilidade do Alex Araújo já que este fazia aulas de dança afro] eu não me lembro... não me lembro não... é que não teve mesmo...

GIRLENE - E sobre a repercussão e recepção das peças que você atuou?

PEDRO - Era muito boa! Era boa... muita gente foi ver a peça e... voltava... com a gente... saía...

GIRLENE - Quando você fala que podia ter sido mais, o que quer dizer com isso, em tempo, quantidade?

PEDRO - Não... em tempo... qualidade tinha, digo em tempo, não entendo porque o Bira parou! Verdade que ele tinha problema de doença, aquele problema renal... ficava internado, saía... [Alex interrompe concordando que era questão da saúde].

ALEX - Depois de *Fala pra eles, Elisabete*, só teve mais um espetáculo de temporada curta... *Tuti*, que eu até vi o espetáculo... eu acho que ele parou pela doença...

SABRINA - Você poderia falar um pouco mais sobre o meu pai?

PEDRO - Agora me lembrei de uma coisa, Ubirajara era figurinista... estilista e ele dava aula... eu acho que por isso ele dividia as coisas, não tinha tempo pra mexer direto com teatro... porque o teatro não dava dinheiro, o que dava dinheiro era o curso que ele dava... eu acredito nisso... agora que eu me toquei... [Alex e Pedro concordam que o problema de saúde foi responsável por ele largar o teatro, associado à outra atividade desgastante ... os três discutem de forma meio confusa e dão a entender que Ubirajara, por seu problema de saúde, recebia uma aposentadoria do governo, mas tinha uma boa aposentadoria... Alex acredita que se ele tivesse alguém pra substituí-lo talvez ele continuasse, mas não tinha. Por maior que fosse o apoio de Alzira, ela não poderia assumir suas funções de ator, escritor, diretor... Pedro diz que Ubirajara também podia dirigir, e que só chamou o Haroldo porque este era um profissional experiente e com nome... e Sabrina insiste que ele fale de seu pai como pessoa]

PEDRO - Ah... talvez você não vai gostar... mas eu via o Bira como todo artista... muito sonhador! Sonhava muito, delirava muito! Quase todo mundo no meio da arte... a gente quer muito... a gente fantasia, se ilude com muita facilidade... foi o caso do Ubirajara. Ele se deixava envolver muito rápido porque aquilo que ele visualizava se tornaria realidade. [conta um caso exemplar da falta de músico pra um ensaio da peça *Fala pra eles, Elisabete* em na mesma hora foi atrás de artistas de rua, todos negros e os levou para o ensaio, mas o problema é que ele os chamou pra tocar de graça sendo que já havia músicos pagos e brancos no local... quando ficaram sabendo foi um auê... tendo sido acusado de racista... daí ele se lembrar do semblante de frustração, de certa forma frequente, de Ubirajara. O que fez Alex lembrar do desgaste físico de Ubirajara após os espetáculos. Fato reforçado por Pedro Romualdo. Eles contam que o personagem era muito desgastante, pois contracenava com todos os demais atores. Eles percebiam a mudança física de Ubirajara ao longos dos meses, mas este não se queixava nunca e nem partilhava o que acontecia com o pessoal do teatro. E fora que é um trabalho complicado, de luta mesmo com patrocínio, mídia, etc. e ele não contava com nenhum assessor. A Zira ajudava, mas tinha a vida dela, um outro trabalho e muitas funções pra cumprir... Depois quando pergunto da presença de Luiz Fidalgo, eles dizem que se lembram dele, mas que ele ficava na dele, até porque Ubirajara era mais centralizador.

Ninguém podia ou sentia liberdade de dar palpites. Alex diz que talvez opinasse mais que o próprio irmão de Ubirajara. Segundo os dois, Luiz aprendeu o ofício de sonoplasta com o próprio irmão.]

GIRLENE - Pedro, por favor, fale um pouco do conteúdo das peças que você representou.

PEDRO - O foco principal de *Fala pra eles, Elisabete*, era o preconceito. Era um negro contando as coisas ruins que aconteciam com ele. As problemáticas que aconteciam com ele e que estavam ligadas a sua cor, ao preconceito racial. E o protagonista era um fabricante de perucas, de cabelos lisos, por ironia. [a questão é colocada muito bem por ele que conta que a grande revelação da peça se dá quando o personagem percebe que o maior preconceito do negro era o dele próprio à medida em que viva em busca de meios para se embranquecer.]

GIRLENE - E sobre *Os Gazeteiros*?

ALEX - Era a história de duas crianças que se perdiam na mata... sonhando... [conta a história] ali não tem preconceito...

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG**Pós-Graduação em Letras - Teoria da Literatura e Literatura Comparada****Entrevistadora e doutoranda: Girlene Verly****Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre****Abril de 2015**

Entrevista com pessoas ligadas ao Teatro e/ou ao Teatro Negro para contribuição à tese de doutorado intitulada: A DRAMATURGIA DO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO (TEN) E DO TEATRO PROFISSIONAL DO NEGRO (TEPRON): CORPO E IDENTIDADES.

Importante: Lembramos que as informações fornecidas nesta entrevista serão tornadas públicas já que poderão ser utilizados (e publicados) vários de seus trechos na tese a que se destina.

Entrevista com Ras Adauto, por e-mail, em 7 de abril de 2015.

Ras Adauto é, na verdade, Adauto de Souza Santos, nascido em 7 de dezembro de 1950, no Rio de Janeiro. Adauto é formado em Letras e Educação, mas também já trabalhou com teatro e hoje atua como jornalista, fotógrafo e documentarista em Berlin, na Alemanha.

Uma pequena memória minha de teatro negro: Abdias Nascimento e Ubirajara Fidalgo

Conheceu ambos: Abdias Nascimento e Ubirajara Fidalgo.

Participou do IPCN (Instituto de Pesquisas de Culturas Negras).

Participou do Teatro Oficina em São Paulo e depois foi para o Rio de Janeiro.

“Assisti a várias intervenções de Abdias do Nascimento e Ubirajara Fidalgo. Sinto a vibração até hoje daquelas palavras, discursos, poemas, textos e monólogos que ecoaram nas paredes e nos ouvidos das pessoas que lá estavam e nos teatros a que fomos assistir.”

Fez um paralelo entre os dois:

Nascimento: “eloquente, das palavras rápidas, gestos largos, ácidas e cortantes, como estivesse sempre falando para as multidões do púlpito, tanto é que em momentos de sua vida transforma-se no personagem político, quando vira deputado federal e depois senador da República. Seu teatro é épico, quase uma alegoria da diáspora, que vai retratar a luta do

negro/a, mesmo na condição de escravo, como um fato heróico, por isso se entende depois o Abdias falando em Quilombismo em seus livros sobre a história da Luta da gente Preta no Brasil.”

“Ubirajara por sua vez, para mim, é o *soft*, a sutileza do teatro social marcante e cirúrgico, formado por personagens sutis e críticos, mesmo que em um momento alienados de sua própria situação marginalizada. É uma crítica aberta à sociedade racista em torno, principalmente em confronto à classe média pequeno-burguesa, onde o cancro do racismo se instala com mais acidez e corrosão.”

“Esses dois momentos deveriam sempre ser lembrados como datas marcantes na História do Teatro Negro Brasileiro e do Teatro Brasileiro como um todo.” [fala das estreias dos dois grupos e do que foi realizado na sequência.]

“Mas a saga continua: e de dentro da família Fidalgo, levando avante a herança artística, a elegância, a sofisticação dramática do teatro negro contemporâneo levado para o cinema, Sabrina Fidalgo, a filha dileta de Alzira e Ubirajara, marca sua posição na nova geração de cineastas brilhantes no Brasil. Pois a história continua.”

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG

Pós-Graduação em Letras em Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Entrevistadora e doutoranda: Girelene Verly

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre

Setembro de 2014

Entrevista com pessoas ligadas ao Teatro e/ou ao Teatro Negro para contribuição à tese de doutorado intitulada: A DRAMATURGIA DO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO (TEN) E DO TEATRO PROFISSIONAL DO NEGRO (TEPRON): CORPO E IDENTIDADES

Importante: Lembramos que as informações fornecidas nesta entrevista serão tornadas públicas já que poderão ser utilizados (e publicados) vários de seus trechos na tese a que se destina.

Primeira entrevista com Sabrina Fidalgo

GIRLENE - Nome completo:

SABRINA - Sabrina Viana Fidalgo da Silva.

GIRLENE - Local e data de nascimento:

SABRINA - 24/09/1978 – Rio de Janeiro.

GIRLENE - Você tem irmãos? Quantos?

SABRINA - Não.

GIRLENE - Qual sua principal formação?

SABRINA - Cinema.

GIRLENE - O que a levou para este caminho?

SABRINA - Comecei a estudar Teoria do Teatro na UNIRIO, mas me dei conta que o cinema era o meu maior interesse desde pequena, muito por conta por influência do meu pai, que era um grande cinéfilo. Mudei-me para a Alemanha no final do ano 2000 e decidi mudar de curso lá quando obtive a diplomação para estudos acadêmicos em Munique no ano de 2004.

GIRLENE - Conte um pouco sobre seu envolvimento com o teatro.

SABRINA - Eu nasci nesse ambiente por conta do trabalho dos meus pais com o TEPRON e desde sempre estive envolvida direta e indiretamente nesse contexto. Algumas vezes eu atuava nas peças, fazia uma abertura como no monólogo *Desfuga* e muitas vezes apenas

acompanhava os bastidores. Virei a mascote do TEPRON por volta dos 4 anos de idade quando integrei o elenco fixo da peça infantil *Os Gazeteiros* e lá permaneci por 3 anos seguidos.

GIRLENE - Já trabalhou com teatro negro? Quando e como?

SABRINA - Sim, fui mascote do TEPRON e atuei em várias temporadas da peça infantil *Os Gazeteiros*.

GIRLENE - O que sabe sobre Abdias Nascimento e o TEN?

SABRINA - Abdias é um intelectual de enorme importância para a história do Brasil e do Teatro Negro no Brasil. Através do TEN atores negros pela primeira vez tiveram a chance de atuar em grandes papéis e em obras teatrais de autores mundiais.

GIRLENE - O que seus pais diziam a respeito?

SABRINA - Meus pais tinham enorme respeito pelo TEN e pelo próprio Abdias e o TEPRON já prestou várias homenagem ao TEN, inclusive.

GIRLENE - Qual a maior qualidade e ou “equívoco” do TEN?

SABRINA - Não posso falar de nenhum equívoco, pois não tenho nenhuma propriedade para falar sobre isso. Mas reitero aqui a grande importância do TEN principalmente no que diz respeito à abertura de espaço para atuação de atores negros no contexto teatral brasileiro.

GIRLENE - Você pode dizer quais seriam as principais diferenças entre a dramaturgia apresentada pelo TEN e pelo TEPRON?

SABRINA - A dramaturgia do TEN era baseada em textos teatrais pré-existentes (muito embora fala-se de uma dramaturgia desenvolvida por Abdias posteriormente), mas o TEPRON tinha como objetivo a criação de uma própria dramaturgia negra e contemporânea e não visava à remontagem de clássicos ou textos modernos escritos por outros autores que não fossem os textos de Ubirajara Fidalgo.

GIRLENE - Entendemos corpo cênico como uma presença marcante do corpo do ator em cena, em especial no teatro negro, com vistas a uma maior exploração corporal. Você acha que a dramaturgia negra apresenta, trabalha ou revela o corpo do ator/personagem de uma forma diferente da do teatro convencional? Como?

SABRINA - Não posso responder a essa pergunta.

GIRLENE - Havia uma preocupação com o trabalho corporal no TEPRON? Como era isso?

SABRINA - Sim, pois além de um dramaturgo, ator e encenador, Ubirajara Fidalgo também foi bailarino chegando a fazer parte do corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro no final dos anos 60 e início dos anos 70. Dentro dos cursos profissionalizantes para atores

ministrados pelo TEPRON havia uma grande preocupação com a questão do corpo em cena através de aulas de expressão corporal.

Segunda entrevista com Sabrina Fidalgo

Data: 10/11/2014

GIRLENE - O que sabe sobre seus avós? Nome completo, local, data de nascimento e formação/ocupação...

SABRINA - A mãe do meu pai se chama Aldenora Fidalgo da Silva, nasceu no povoado de São Pedro em setembro de 1926, filha de uma ex-mucama chamada Prudêncio, que, segundo reza a lenda, escolheu o sobrenome Fidalgo como presente pela abolição da escravatura além de ter ganhado terras onde vive até hoje uma grande parte da família Fidalgo. O pai biológico do meu pai tinha ascendência espanhola e logo se separou da minha avó, por conta dos irmãos dessa. Meu pai foi registrado pelo irmão da minha avó, Geraldo, e por uma tia, Maria José, que veio a cuidar da educação dele posteriormente, quando esse tinha cerca de 8 anos e se mudou para Caxias.

GIRLENE - Nome completo, local e data de nascimento de sua mãe.

SABRINA - Alzira Viana Fidalgo da Silva, nascida em Niterói, Rio de Janeiro.

GIRLENE - Como era sua mãe? Personalidade, hábitos...

SABRINA - Minha mãe era uma mulher dinâmica, jovem, forte, muito bonita e altiva. Ela era uma produtora por natureza... Gostava de acordar cedo, de organizar as coisas, de aproveitar a vida e a natureza.

GIRLENE - Qual sua formação e/ou profissão?

SABRINA - Minha mãe era funcionária pública do estado e ocupou durante quase 30 anos o cargo de educadora de recreação do Instituto de Cardiologia Aloisio de Castro, no Humaitá, zona Sul do Rio. Paralelamente ela desenvolvia projetos culturais como presidente da Associação Cultural e Teatral Ubirajara Fidalgo, uma empresa sem fins lucrativos com a qual ela viabilizava projetos relacionados à obra do meu pai, como produção de peças, manutenção do acervo, leituras de textos etc.

GIRLENE - Qual era o envolvimento dela com o grupo?

SABRINA - Minha mãe foi cofundadora do TEPRON junto com meu pai.

GIRLENE - Quais funções ela exercia?

SABRINA - Ela era sempre a agente produtora, coordenadora, organizadora, atriz, figurinista... ela exercia mais o lado pragmático e meu pai, o artístico.

GIRLENE - O que ela dizia a respeito desse trabalho?

SABRINA - Foi o maior orgulho dela até os últimos dias. Ela e meu pai deram a vida pelo TEPRON e o TEPRON era a vida deles; era mais do que uma companhia de teatro, era um ideal, uma utopia mesmo. Eles conseguiram formar centenas de jovens e profissionalizá-los. Meu pai construiu uma sólida carreira como artista através do TEPRON. Tudo o que eles conseguiram, e isso inclui ascensão social, financeira e pessoal, veio através do TEPRON.

GIRLENE - O que sua mãe dizia de seu pai em relação ao TEPRON?

SABRINA - Minha mãe era a maior fã e admiradora do meu pai. Ela tinha um grande orgulho de tudo o que construíram juntos e o maior sonho dela era dar prosseguimento à obra póstuma do meu pai.

GIRLENE - Nome completo, local e data de nascimento de seu pai.

SABRINA - Ubirajara Fidalgo da Silva, São Pedro, Caxias, Maranhão.

GIRLENE - Como você se lembra dele no âmbito íntimo e familiar?

SABRINA - Tenho muitas e grandes memórias dele. Era um pai muito companheiro, presente, afetuoso, atencioso, engracado e tínhamos muita cumplicidade. Ele gostava de dividir tudo comigo, desde assistir filmes, ler gibis, passear, viajar, ensaiar textos...

GIRLENE - Qual sua principal formação e/ou profissão?

SABRINA - Cinema e sou realizadora.

GIRLENE - Qual foi a formação ou influência teatral que seu pai recebeu para fazer teatro realizando várias funções?

SABRINA - Meu pai foi uma criança prodígio, era autodidata em várias áreas. Mas ele começou fazendo aulas de teatro em Caxias, no Maranhão, ainda na pré-adolescência.

GIRLENE - Como nasceu a ideia do grupo?

SABRINA - Da necessidade de montar os seus próprios textos e da vontade de fazer uma dramaturgia específica sobre a problemática do negro brasileiro. Ele admirava muito o TEN e o trabalho do Abdias Nascimento, mas sentia um vácuo enorme no que diz respeito a uma dramaturgia própria do negro brasileiro que era praticamente inexistente.

GIRLENE - O que sabe sobre o início (data) e quanto tempo durou?

SABRINA - O TEPRON surgiu no início dos anos 70, por volta de 1973. E na verdade nunca acabou. Até as montagens póstumas levavam o nome TEPRON. O que acontece é que a carreira do meu pai estava convergindo para um trabalho mais autoral e não tão ligado à cia. de teatro em seus últimos anos. Na montagem de *Tuti*, no Teatro Calouste Gulbenkian, onde

ele assinou apenas a produção e autoria do texto, isso já ficava claro. Os atores ali já não eram oriundos do TEPRON e sim contratados, assim como o diretor. O teatro dele estava indo para uma dimensão mais industrial.

GIRLENE - Comente mais sobre isso:

SABRINA - Ele estava fazendo um teatro com mais “infra” de produção com patrocínio e se distanciando talvez um pouco do conceito da cia. de teatro, do grupo... No cartaz da montagem de *Tuti* dá pra ver os patrocínios todos, já estava indo pra um outro nível e se distanciando talvez do conceito do grupo de teatro, com toda aquela galera. Era mais ele e o texto ou então o texto e ele na produção e/ou direção.

GIRLENE - Quem eram os principais membros do TEPRON?

SABRINA - Não haviam membros principais, todos tinham a mesma importância e alternavam papéis nas peças. Nas matinês, muitos faziam papéis secundários na peça infantil *Os Gazeteiros* e à noite tinham papéis de protagonistas em *Fala pra Eles, Elisabete*. Era um ideal de grupo, de crescimento mútuo, não haviam estrelas.

GIRLENE - Como ocorria o processo de criação dramatúrgica do seu pai?

SABRINA - Não sei bem, mas ele poderia tanto ter tanto *insights* quanto inspirações. *Tuti* foi inspirada nas prostitutas de Copacabana, bairro onde vivemos por muitos anos. Ele fez muita pesquisa de campo em inferninhos, bordéis, calçadão...

GIRLENE - Você saberia dizer se o TEPRON encenou alguma peça, além das escritas pelo seu pai?

SABRINA - O TEPRON só encenava as peças escritas pelo meu pai. Esse era o grande diferencial. Todas as peças encenadas só poderiam ser de autoria dele.

GIRLENE - Alguma da autoria dele deixou de ser encenada? Por quê?

SABRINA - Sim, uma póstuma e ainda inédita chamada *Bamba's Son*.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG**Pós-Graduação em Letras - Teoria da Literatura e Literatura Comparada****Entrevistadora e doutoranda: Girelene Verly****Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre****Fevereiro de 2015**

Entrevista com pessoas ligadas ao Teatro e/ou ao Teatro Negro para contribuição à tese de doutorado intitulada: A DRAMATURGIA DO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO (TEN) E DO TEATRO PROFISSIONAL DO NEGRO (TEPRON): CORPO E IDENTIDADES.

Importante: Lembramos que as informações fornecidas nesta entrevista serão tornadas públicas já que poderão ser utilizados (e publicados) vários de seus trechos na tese a que se destina.

Entrevistado: Thiago Justino**GIRLENE** - Data:**THIAGO** - 19.03.2015.**GIRLENE** - Nome completo:**THIAGO** - Paulo Roberto Conceição Justino.**GIRLENE** - Local e data de nascimento:**THIAGO** - Rio de Janeiro – 05/03/60.**GIRLENE** - Sua principal formação ou ocupação atual:**THIAGO** - Ator e Formador.**GIRLENE** - Quais os principais trabalhos realizados?**THIAGO** - *Miss Daisy* (Portugal), *Vargas* (Brasil).**GIRLENE** - Há algum fato curioso que queira partilhar?**THIAGO** - Nunca ter protagonizado uma peça em teatro em 30 anos de carreira.**GIRLENE** - O que você entende por teatro negro e qual seria seu principal valor?**THIAGO** - Um teatro que explora a estética e a linguagem baseada nas influências cênicas da cultura negra ou de matiz africana.**GIRLENE** - Qual a maior qualidade ou benefício desse teatro?

THIAGO - Ser contemporâneo e inovador por ser pouco explorado.

GIRLENE - Qual sua maior crítica?

THIAGO - A falta de interesse em fomentar novas linguagens estéticas.

GIRLENE - Você saberia me dizer qual ou quais as principais diferenças entre o teatro convencional e o teatro negro?

THIAGO - O teatro convencional baseia-se numa dramaturgia eurocêntrica, onde o negro se encontra em papel subalterno.

GIRLENE - O que você tem a dizer sobre Abdias Nascimento e o TEN?

THIAGO - Foram fundamentais para abrir caminho e permitir que o ator negro se profissionalizasse e se integrasse ao mercado e ao panorama cultural brasileiro.

GIRLENE - Quais as principais conquistas do TEN?

THIAGO - Integrar o negro no panorama cultural brasileiro.

GIRLENE - O que sabe sobre Ubirajara Fidalgo?

THIAGO - Um verdadeiro homem de teatro.

GIRLENE - Como, quando e onde se conheceram?

THIAGO - Quando ele me convidou pra fazer a *Tuti*.

GIRLENE - O que você teria a dizer sobre Alzira Fidalgo?

THIAGO - Uma mulher guerreira e companheira.

GIRLENE - O que você pode dizer sobre o TEPRON, o Teatro Profissional do Negro?

THIAGO - Seguia a mesma ideologia do TEN.

GIRLENE - Qual a maior conquista desse grupo?

THIAGO - Foi disseminar essa ideologia num momento que ninguém o fazia.

GIRLENE - Qual o seu maior “equívoco”?

THIAGO - Foi supervalorizar a ideologia em detrimento da excelência artística e qualidade profissional.

GIRLENE - Entendemos “corpo cênico” como uma presença marcante do corpo do ator em cena, em especial no teatro negro, com vistas a uma maior exploração corporal. Como artista e espectador, você acredita na existência de um corpo cênico diferenciado no teatro negro em contraposição ao teatro convencional? Qual seria uma possível explicação para isso?

THIAGO – Sim, o corpo cênico no teatro negro explora o teatro, a dança, a música de uma forma integrada.

GIRLENE - O TEPRON se preocupava com essas questões?

THIAGO - Acho que não.

GIRLENE - Como era o trabalho de corpo com os atores?

THIAGO - Quando trabalhei com o Ubirajara não me recordo de serem mencionadas essas questões.

GIRLENE - O que você diria sobre a dramaturgia de Ubirajara Fidalgo? Sabe como era o processo criativo das peças?

THIAGO - A dramaturgia acho interessante por levantar as questões relativas às problemáticas de integração do negro nas sociedades contemporâneas, abordando preconceito, complexos e etc.

GIRLENE - Fale tudo o que sabe sobre a criação, realização e representação de *Tuti* e *Fala pra eles, Elisabete*.

THIAGO - Eu fiz *Tuti*. A princípio era interessante, mas muito desgastante. Perdia-se muito tempo em discussões pessoais que muitas vezes beiravam a sessões de terapias. Isso nos dispersava do foco da qualidade. Éramos muitos inexperientes.

GIRLENE - Você gostaria de sugerir outros nomes que trabalharam com Fidalgo e no TEPRON que deveriam ser entrevistados além de Élcio Matheus e Sarito Rodrigues?

THIAGO - Não tenho nomes, depois fui viver no exterior e não acompanhei o desenvolvimento do TEPRON.

ANEXO 7

" FALA PRA ELES ELISABETE"

Peça de Ubirajara Fidalgo

Cenário - Espaço infinito e adereços de acordo com cada cena.

Personagens:

Elisabete	Damião
Zé Baiano	Marilda
Genival	Leila
Celina	Manuel
Brigida	Genesio
Eleonora	Nanci
Sargento	Chefe
Tacita	Dra. Vera
Cambista	Braulio
Prostituta Um	Lana
Prostituta Dois	Berenice
Espanhol	Médico
Bicha Coroa	Narciso
Garotão	Ana Carolina
Bronka	
Fuinha	João Paulo
Mamedi	Sandra
Sula M	Jorgina
Homem Um	Lena
Homem Dois	Henrique
Homem Tres	Julia
Policial Branco	
Policial Negro	
Janete	
Dr. Terra	
Dr. Celso	
Cenira	
Graça	
Gil	
Silveira	

" FALA PRA ELES ELISABETE "

Peça de Ubirajara Fidalgo -

- Zé Baiano está no seu atelier de perucas, no final do expediente.

Zé Baiano - (falando para a empregada que acaba de sair) Thaw , vê se não dorme demais e chega cedo amanhã... tem seis encomendas atrasadas por causa dessa sacanagem de vocês chegarem tarde todos os dias...

Empregada - (Fora de cena) Pode deixar Zé, por mim vou chegar na hora certa.

Zé Baiano - Ham... Duvido muito, fecha a porta aí, senão eu acabo sendo assaltado, sózinho aqui... Porra, agora deram pra isso, todo dia elas chegam depois das oito, uma hora é o trem que atrasou, outra hora é a chuva, depois vem o cacete... Assim não dá... Elas todas têm emprego, segurança e tudo mais, agora eu se quizer que me fodo aqui no suoco, pra dar conta do recado tenho que trabalhar todo dia até de madrugada, não tem domingo, nem feriado... Puta que pariu... será que é só comigo que tem que ser assim!? (toca o telefone) já vai... sempre, foi assim... que merda shô... (toca o telefone) será que vai ser sempre assim... já vai porra... Não sabe esperar não... (atende o telefone enquanto come o sanduiche) alô, "Idacuí Perucas" as ordens, o que deseja.

Genival - Sou eu, camarada, não reconhece mais a minha voz?

Zé Baiano - Genival!?

Genival - Não Zé Baiano, é o Lobo Mau...

Zé Baiano - Mas você é o puto dum tratante né malandro, (então é só hoje que vem dar sinal de vida seu fora de hora...)

- Genival - Sempre resmungando, sempre resmungando, você não muda mesmo Zé.
- Zé Baiano - Te esperei a semana toda e essa tua cara não pin-tou por aqui, amigo, da onça, que raio de amigo é você hem?
- Genival - Minha Secretaria telefonou pra tua loja várias ve-zes e...
- Zé Baiano - Ora Genival, o que é que você quer, não vem com essa pra cima de mim, desde quando você precisa marcar audiência pra falar comigo?
- Genival - Você está sempre muito ocupado Zé...
- Zé Baiano - Que é que há Genival, a espelunca aqui é nossa ca-ra e você sabe disso.
- Genival - Sei, sei, o que é teu é meu, mas acontece que...
- Zé Baiano - Não, não Genival, não vem com desculpas prá cima de mim que não convence, afinal porra, você é amigo ou não é...
- Genival - Sou seu meu filho, você sabe disso não é de hoje.
- Zé Baiano - Então seu puto... é isso aí porra, não é de hoje, nem de ontem, a nossa viadagem começou foi na Ba-hia no tempo que a gente era Recruta há,há,há.
- Genival - Bons tempos... A sacanagem foi grossa ha, há... A turma toda ficou tonta com a gente há, há...
- Zé Baiano - Há,há, aprontamos naquele Batalhão...há,há...
- Sargento - Pelotão...Sentido...(todos em forma)- Cena do pas-sado -
— A filha da lavadeira vai com uma trouxa de roupa cantando —
- Tacita - Olê, muié rendera, olê muié rendá..tu me ensina a fazer renda, que eu te ensino a namorar...(Prepara-se para lavar as roupas no riacho).
- Sargento - Cada soldado, cuida de sua obrigação...Ninguém po-de abandonar o posto.

(Após cenas de estupidez do sargento com os recrutas, Tacita continua lavando roupa e cantando. Zé Baiano e Genival à distância combinam algo. Depois Zé Baiano se aproxima dela)

Zé Baiano - Ei Tacita...

Tacita - Ui ... = Zé você me assustou

Zé Baiano - (Agarrando-a freneticamente) Cadê a tua mãe?

Tacita - Mainha, ta dibuiando milho pro jumento, ai... Zé não faz assim comigo não... menino... não... levanta minha saia assim... tira a mão daí... ai... mãe... tu casa comigo Zé?... hem... diz que casa pelo amor de Deus... senão a mamãe me mata... ai... ih...

Genival - (Tendo se aproximado) larga ela Zé, deixa comigo...

Tacita - Meu Deus, outro homem... Zé esse moço é teu amigo?...

Zé Baiano - E... ele tambem quer te comer...

Tacita - Valha-me Deus... Zé como é que você pode fazer uma coisa dessa comigo!.. (tenta correr) socorro, mamãe me acode aqui...

(Eles a agarram e iniciam uma cena de curra, onde a princípio ela se debate, depois acaba cedendo, estão entretidos quando se veem cercados por soldados e o sargento Boreu).

Tacita - Minha Nossa Senhora, o quartel todo tá aqui - estou na boca do mundo... eu vou fugir... eu vou me matar... (sai correndo, juntando os trapos).

(Os dois ficam embaraçados)

Genival - Sargento Boreu.... Eu, eu, nós... quer dizer eu e o Zé... quer dizer o soldado Lisboa aqui...

Zé Baiano - Eu... eu... Sargento BBoreu... nós...

Sargento

Boreu - Sentido.

(O sargento submete os dois a uma série de constrangimentos à critério da direção do espetáculo)

Zé Baiano - (Voltando ao telefone) Há, há... claro que eu me lembro do sargento Boreu, um tremendo viado com pinta de machão... há, há...

Genival - (Também no telefone) Há, há... Essa vida dá muitas voltas não é companheiros. Só o que vale mesmo é a amizade, quando é verdadeira, como a nossa não é?

Zé Baiano - Claro, mas a nossa amizade é coisa firme, já estava firme quando chegamos aqui no Rio de Janeiro...

Genival - Há, há, você se lembra Zé, passamos muita fome juntos...

Zé Baiano - Muita merda juntos, até pintar um trabalhinho...

Genival - Quer dizer, "biscates" ne? e depois meu irmão . a coisa melhorou um pouco. Aconteceu "o melhor da tua vida Zé" Há, há.

Zé Baiano - É... depois me aconteceu a desgraça daquele casamento com a Celina...

Genival - Há, há... ficou russo não foi companheiro? A gente não podia mais nem ficar junto muito tempo...

Zé Baiano - É, ela separar a gente, com aquela mania miserável de restringir o meu campo de ação.

Genival - "Santa esposa" que você arranjou...

Zé Baiano - Aquela mulher é uma peste rapaz... eu só tenho pena do babaca que vive com ela agora...

Genival - Há, há... qual será o prato do dia dele Zé?

Zé Baiano - Deve estar comendo giló à milanesa!

Genival - Há, há, há... falando assim parece que você quer a mulher de volta.

Zé Baiano - Deus me livre, nem pensar numa coisa dessa. Essa mulher quase me destruiu... Passei anos vivendo

como um refugiado do Vietnam na companhia dela...
Bendito o dia em que eu me desquitei.

Genival - E ela levou muita vantagem com esse desquite, não foi?

Zé Baiano - Ela ficou com tudo, então tu não te lembra?

Genival - Mais ou menos...

Zé Baiano - Foi você quem me deu guarida no ato, que aliás eu vou te dizer uma coisa, "se você não tivesse me ajudado eu tinha pirado de vez..."

Genival - É você ficou bem por baixo...

Zé Baiano - Incrível aquela situação, meu irmão. Eu fiquei de caca fundida numa merda de fazer dó... É, tremendo baixo astral.

(Começa a encenação de um ritual de candomblé, enquanto eles continuam no telefone).

Genival - "Baixo astral." Há, há, você acha mesmo?

Zé Baiano - Eu fiquei foi na pindaíba, devendo os cabelos da cabeça, foi coisa feita rapaz...

(Zé Baiano vai sendo conduzido ao ritual enquanto continua falando com ou sem telefone)

... Nada dava certo pra mim, de todo jeito que eu fazia pra levantar a moral, levava uma porrada na molera e cada vez mais na poror, até doente eu fiquei...

Genival - É mesmo, você ficou abatido...

Zé Baiano - De cama, então tu não te lembra? Foi coisa feita meu camarada. Aprontaram um tremendo despacho pra mim na encruzilhada...

(O despacho está sendo encenado, enquanto ele descreve).

... Vela preta, frango... farofa... dendê e puta que pariu... não fosse meu pai xangô: "saravá"... eu não tinha saído dessa não.

Genival - É foi uma barra, mas felizmente você superou.

Zé Baiano - Agora é diferente, aqui, olha.
 (Mostra a guia por baixo da camisa). Guia cruzada... Xangô na cabeça, na carcaça do Zé Baiano. Aqui mandinga não entra mais, não entra porque meu pai xangô e mãe iansã: Eparrê. ... Não deixa...

Genival - Bom que você está se sentindo bem agora. Isso é que importa.

Zé Baiano - Ah, meu filho, mas eu me cuido... eu lavei a escada do Bonfim, tomo banho com alho, casca de eucalipto, palmas de castanheira e mais e mais. To firme rapaz, tô te contando...

Genival - Bem que a Celina me contou, que você agora tava por cima...

Zé Baiano - Hom. e o que foi que ela disse?

Genival - Nada... Só comentou por alto que a sua loje de perucas tava te dando uma boa grana.

Zé Baiano - Ah, não, pro inferno, ela que cuida da vida dela, porque aqui da "Idacui Perucas", cuido eu...

Genival - Claro, mas eu não disse que ela está interessada no seu negócio, só falei que...

Zé Baiano - Não, não desconversa não Genival, tem muito nego querendo botar areia no meu negócio, tu sabe que tem.

Genival - Bom, sempre tem mais quem queira derrubar né.

Zé Baiano - Mas não derruba, não derruba porque meu gongá tem força, bicho.

Genival - Tem força é?

Zé Baiano - Se tem?.. olha aqui Genival, ninguém melhor do que tu, pra falar do meu passado...
 (Cena de rua - Praça Tiradentes)

Cambista - Esta aqui é a Praça Tiradentes, moreno, osê já ouviu falar na "Praça Tiradentes" malandro?

- Zé Baiano - Tiradentes, eu sei, mas, é o hotel que agente quer saber...
- Genival - O senhor conhece algum hotel barato pra gente passar a noite e guardar as malas?
- Cambista - Hum... as malas né malandrc; donde é que vocês estão chegando com essa pinta toda companheiros?
- Zé Baiano - Da Bahia, lá do Salvador...
- Cambista - Éta, panorama meu irmão! gente boa é da Bahia...
(abraça os dois) Aí... camaradas e o cacau aí... dá pra nós?
- Zé Baiano - Cacau? pra nós !.. hem?
- Genival - Não senhor, não trouxemos cacau da Bahia...
- Cambista - Estou falando é da grana, malandragem... Vocês trouxeram uma boa grana aí. Tô sabando...
- Zé Baiano - Grana. o senhor quer dizer dinheiro, não é?
- Cambista - Menino inteligente veio da Bahia... Da prá escorregar uma notazinha aqui no bolso do cambista,hem irmãos?
- Zé Baiano - Escurregar !
- Genival - Não senhor, a gente não tem dinheiro não... Só dá prá pagar uma noite no hotel...
- Zé Baiano - Juntando o meu e o dele.
- Cambista - Quanta grana vocês tem?
- Genival - Eu tenho dois cruzeiros.
- Zé Baiano - E eu só tenho um e meio.
- Cambista - Só isso malandrage, com essa grana aí vocês tão fú na Guaná, podes crer.
- Genival e Zé Baiano - "Fú na Guaná". Que é isso?
- Cambista - Fudidos na Guanabara oh, palermas... Com essa mi- charia vocês não vão topar hotel nenhum, agora dê noite, pode ser que dê para alugar uma vaga nu ma bira.

- Genival e
Zé Baiano - Bira.?
- Cambista - Isso mesmo ô da inteligência, eu disse "bira", - hospedaria... "Aluga-se vaga para cavalheiros" - vão lá amizade, deixa o ponto aqui pra mim.
- Zé Baiano - Mas onde é que fica a bira, quer dizer a hospedaria...
- Cambista - Lá amizade, segunda rua a esquerda, Avenida Gomes Freire... os capa-brabas sabem ler? (eles afirmam confusos) então vão lá ô da conversa, tá escrito em cima "aluga-se vaga para cavalheiros".
- Zé Baiano e
Genival - Obrigado seu moço (dar a mão)
- Cambista - Não tem chuvisco malandrage, eu sou o cambista mais conhecido do ponto, quando pintar grana, vem fazer uma fezinha, morou?
- Piranha um - (Chegando) Ai cambista mor, quem são os pintas?
- Piranha dois - Porque não fez sinal prá gente... os titos lá não são de fé?
- Cambista - Cambista não perde tempo meninas... trabalhando ô pariceras... vamos a luta ô companheiras... a praça é nossa...
- (Cena : trotuar - camburão- fuga, etc. - Música hospedaria)
- Espanhol - Quarto ou vaga para os cavalheiros?
- Genival - Será que a gente pode ficar os dois num quarto só, pra ficar mais barato?
- Espanhol - Ah, mais barato. Jô entendendo, Pode sim, vão ficar muito tempo ou só uma hora mais ou menos?...
- Zé Baiano - Uma hora mais ou menos. Mas se a gente ficar só uma hora, não dá pra amanhecer o dia e...
- Espanhol - Ah, então los cavalheiros querem pernoitar...

Genival - O senhor quer dizer, passar a noite toda, não é?

Zé Baiano - É, a gente precisa dormir, não sabe? Tomar um banho e dormir prá poder procurar emprego amanhã.

Espanhol - Ah, já entendendo, mas no quarto não pode ser, que ro dizer, estão todos ocupados.

Genival - Ocupados - todos os quartos, moço?

Espanhol - Se los companheiros quizerem podem dormir numa vaga... junto com los outros...

Zé Baiano - Junto com os outros?

Espanhol - São dois cruzeiros e cinquenta centavos cada, para los dois são cinco cruzeiros.

Zé Baiano e

Genival - Cinco cruzeiros?

Zé Baiano - Mas a gente só tem três cruzeiros e cinquenta centavos.

Espanhol - Vocês podem deixar as malas aqui amanhã e depois vir pagar o restante... espero até amanhã à noite o mais tardar... vamos lá agora é pegar ou largar pô, não tenho tempo a perder... o dinheiro.

Zé Baiano e

Genival - Ah, o dinheiro... (metem as mãos no bolso e tiram o dinheiro).

(Chegam uma dupla, uma bicha coroa e um garotão)

Coroa - Um quarto para pouco tempo. Por favor.

Espanhol - (Já tendo recebido o dinheiro dos dois). Vocês podem ir, segunda porta à esquerda, cama 3 e cama nove, o banheiro é lá no fim do corredor...

- Eles vão entrando tudo inseguros e confusos.

- Cena, interior do quarto, várias pessoas dormindo enfileiradas.- Acendem a luz.

Bronka - Apaga essa luz, porra, não está vendo que tem gente dormindo?

Fuinha - Foi o criolo que acendeu, eu vi...

- Mamedi - Como é agente dorme ou não dorme nessa droga . de quarto ?
- Zé Baiano - (Apaga a luz) desculpem...eu...pensei que...
- Fuinha - Pensa nada, crioulo não pensa, crioulo só caga meu irmão... é isso aí, morou!
- Genival - O rapaz ai tem nome seu moço, e eu não dou permissão pra ninguém falar assim com meu amigo não...
- Fuinha - E quem é você pra dar permissão pra alguém ô Paraíba?
- Genival - Paraíba não shô...eu sou cearense criado em Salvador Bahia...
- Bronka - Falou companheiro agora vê se dorme tá.
- Nisto chega Sula uma bicha travesti.
- Sula - A cama dez é minha, quem é que está ocupando ?
- Zé Baiano - Sou eu...mas aqui não é a cama nove?
- Sula - "Dez" Meu filho não sabe lê? Que horror!
- Zé Baiano - Desculpe... já vou mudar...
- Os hóspedes fazem pssiu, pedindo silêncio -
- Genival - Zé baiano eu vou no banheiro vê se tomo logo um banho, to todo grudento.
- Zé Baiano - Eu também vou!
- Novo pedido de silencio - Eles se encaminham ao banheiro, ao chegarem lá tem dois homens na porta e lá dentro ruido de chuveiro, eles vão direto a porta -
- Homem Um - Tira a mão ai da porta, que é que há, tas querendo furar a fila companheiro?
- Homem Dois - Mas que cara de pau que tem esses dois!
- Genival - Ah, tem fila para o banheiro.
- Homem Um - Como é que é! Vai dizer que não tava sabendo?
- Homem Dois - Mas que cara de pau!
- Zé Baiano - Mas a gente não sabia mesmo moço...
- Homem Um - Não sabia de que moreno ?

Zé Baiano e

Genival - Que aqui no Rio tem fila pro banheiro!

Homem Dois - Mas que cara de pau?

- Chega Sula com a escova de dente na mão, cantando baixinho uma musiquinha escrota qualquer -

Homem Um - Ih, lá vem a Sula!

Homem Dois - Esse viado tá sempre rodeando!

Homem Um - O chato é que ela não tem grana.

Homem Dois - É bicha pobre não dá meu irmão, fica difícil!

- Sai um homem do banheiro enrolado numa toalha -

Homem Três - Ah... a água tava boa...

Homem Um - Tô sabendo companheiro, pelo tanto que você demorei lá dentro...

- Fala e entra no banheiro -

Homem Três - Esse cara tá sempre criando caso, porra! eu nem demorei lá dentro!

Homem Dois - Não liga pra ele bandolé, estou querendo saber é do fumo...

Homem Três - Tô armando, tô armando... Te aviso na hora certa..

- Sai de Cena -

Sula - Vocês estão tramando outro golpe de fumo agora bispo?

Homem Dois - Não te mete, nos meus lances Sula... Deixa eu me virar tá legal?

Sula - Te vira menino, quem é que está pegando? Eu hem!

- Nisto ouve-se voz vindo da portaria -

Bicha Coroa - Espanhol, chama a polícia, não deixa esse cara sair... Ele me robou o relógio...

- Todos correm pra ver -

Garotão - Roubou não vovó, conta a verdade toda.

Bicha Coroa - Não me chame de vovó porra, você é um cafetão.

- Espanhol - Vamos acabar com isso, só quero saber o que está acontecendo ?
- Bicha Coroa - Acontece o seguinte Espanhol, eu sou um homem de posição, você já me conhece, esta não é a primeira vez que venho aqui na tua hospedaria...
- Espanhol - Jô entendo...
- Bicha Coroa - Nunca tinha me acontecido isso, encontrei esse bofe na Cinelandia e ele se fez de muito amigo... Veio comigo até aqui...Agora...Tomou conta do meu relógio...Você tem que chamar a Polícia.
- Espanhol - Mas só não entendo, porque o rapaz roubou o relógio?
- Garotão - Alto lá, meu irmão, eu não roubei nada...
- Bicha Coroa - Roubou.
- Garotão - Não roubei.
- Bicha Coroa - Roubou...Roubou...
- Espanhol - Afinal, roubou ou não roubou o relógio ?
- Garotão - Não roubei.
- Espanhol - Se não roubou então porque o relógio está contigo rapaz ?
- Bicha Coroa - Ah que noite infeliz, antes tivesse dormindo, pelo menos estaria sonhando.
- Garotão - Ou tendo pesadelo, com essa cara só pode dar pesadelo coroa!
- Bicha Coroa - Você está vendo Espanhol, como ele me destrata, você está de prova...eu...uh... acho que vou ter um ataque cardíaco...
- Espanhol - Quer devolver o relógio do cavalheiro garotão, não quero confusão no meu hotel.
- Todos - Hotel!?! - (Se entreolharam)
- Espanhol - Hospedaria cacete, mas aqui é um lugar de respeito, como é garotão, vai ou não vai devolver o relógio do cidadão ?

Garotão - O negócio é o seguinte - Camarada, eu não como viado de graça sacou, e o pinta aí, não me avisou que tava duro... Aí, o relógio fica como pagamento sacou, e seguinte eu já to me mandando...

Bicha Coroa - Não deixa ele ir Espanhol, chame a Polícia, esse relógio foi herança do meu pai...

Garotão - Não sabia que bicha tinha pai amisade, podes crer!

Bicha Coroa - (Caindo em crise) Aii...Ele me fere... Ele me destroi...Ele me aniquila... Você está de prova Espanhol...

Espanhol - Oh, Garoto, quanto é que custa o teu serviço?

Garotão - Bem companheiro se você paga pelo coroa...O lance é outro.

Bicha Coroa - Paga pra ele Espanhol - Me empresta esse dinheiro, eu deixo todos os meus documentos contigo até eu vim resgatar (entrega os documentos)...Mas não deixa esse infeliz levar o relógio que foi do meu pai...

Espanhol - Quanto, garoto, vamos acabar, com isso duma vez, quanto?

Garotão - "Vinte cruzeiros"

Todos - (esboçam) "Vinte cruzeiros!"

Bicha Coroa - Vigarista... vigarista...

Espanhol - (Entrega ao garotão a quantia e diz) Só não quer mais você por aqui...Vai embora e deixa o relógio comigo.

- O garotão sai -

Espanhol - (Aos hóspedes) e vocês lo que estão fazendo aí, a festa acabou vão pra suas camas...

- Todos se retiram -

Bicha Coroa - Você não vai se arrepender Espanhol, eu vou trazer esse dinheiro amanhã, haja o que ouver eu vou conseguir esses vinte cruzeiros.

Espanhol - Agora não são mais vinte cruzeiros...

Bicha Coroa - Não...são mais vinte!?

Espanhol - Se você quizer o relógio e os documentos, traga aqui amanhã, cinquenta cruzeiros, ^e pra jô

Bicha Coroa - Cinquenta cruzeiros! onde eu vou achar essa fortuna?

Espanhol - Jô não sei.

Bicha Coroa - Você está querendo que eu assalte um Banco?

Espanhol - Jô não disse isso.

Bicha Coroa - Era preferível ter chamado a Polícia...

Espanhol - Essa é uma casa de gente direita, "Pólicia não entra aqui".

- Nisto ouve-se grito de Sula vindo do quarto).

Sula - Socorro, Polícia, fui assaltada.

Espanhol - O que ?

Sula - (Chegando de Babi-doll).

Abriram minha bolsa e tiraram todo meu dinheiro, enquanto esta velha aqui discutia com o bofe de la...Pólicia...

Bicha Coroa - Velha eu mas quem essa lambisgoia pensa que eu sou!

Espanhol - Mas que confusão, que vocês fazem.

Sula - Chama a Pólicia, chama a Pólicia...meu dinheiro tem que aparecer... deu um duro danado pra ganhar e...Pólicia socorro...

Espanhol - Pare com esse esterismo por favor...

- Nisto chega dois policiais - Um negro e um branco -

Policial

Branco - Pólicia presente, o que está acontecendo aqui?

Sula - Fui roubada moço, tiraram todo meu dinheiro da carteira e agora como é que vai ser ?

Policial Negro-Calma menina, vamos com calma!.

Policial
Branco - Quando aconteceu e a que horas, quem estava no local? Ninguém pode sair.

Espanhol - Um momento, jô, soi dono deste Hotel...
Todos - "Hotel"!??!

Policial
Negro - Onde aconteceu o furto ?
Sula - Lá no quarto três, onde estão as minhas coisas.

Policial
Branco - Todo mundo pro quarto três, agora...
Espanhol - Mas...mas...jô...
Policial
Preto - Andando meu irmão...
Espanhol - Irmão ! mas como? Jô... Soi irmão teu?!
- Todos se dirigem ao quarto três -
- Cena, os hóspedes deitados enfileirados e chega o grupo anterior -

Policial
Preto - Polícia no local, todo mundo de pé com as mãos na cabeça.

Policial
Branco - Onde estão suas coisas camarada? conta como foi tudo.

Policial
Negro - Documento, todo mundo com os documentos na mão.
Sula - Eu tinha deixado a minha carteira aqui dentro dessa sacola, enquanto fui lá fora pra ver a discussão da bicha velha com o bofe e...
Bicha Coroa - Não insulta hem menina, cuida só da tua vida...
Policial
Preto - (Para o Zé Baiano) cadê os documentos aí criou - lo?
Zé Baiano - Nhô?! (aturdido).

Policial

Preto - (Empurra Zé com a ponta do cassetete) como é que é malandro, tá se fazendo de burro pra cima de mim?

Zé Baianho - Não senhor - Não me empurra assim, moço., não me empurra.

Policial

Preto - Preso por desacato a autoridade...(Segura o Zé pelos os fundilhos da calça...)

Sula - Meu dinheiro, quero meu dinheiro...

- Inicia uma confusão de palavras, todos falam ao mesmo tempo -

Hospedes - "Não fui eu" - "Eu não vi" - "Cheguei agora" "Não sei de nada".

Genival - Solta meu amigo seu Policia, ele não fez nada...

- E a confusão vira balburdia -

Genival - (Voltando ao telefone) Há há... Você se lembra Zé... a cara do espanhol, há,há...

Zé Baiano - Há,há...Lástima...Acabei dormindo na cadeia naquele dia só saí depois da revista.

Genival - O dinheiro da bicha tava no fundo da sacola, e ninguem foi preso, só você se deu mal, aquele policial cismou com você Zé...

Zé Baianho - Infeliz, é por isso que eu digo: "Eu é quem sei onde meu calo doi"!

Genival - Agora chato mesmo é que eu conecei logo a trabalhar naquele botequim e você, ficou ainda muito tempo sem emprego.

Zé Baiano - Fui pro Arsenal de Marinha, raspar casco de navio, junto com a turma do bloco...

Genival - Bloco?

Zé Baiano - É como se chamava o grupo de vagabundos que aparecia por lá...afim de filar um rango no rancho ... Eles serviam lá uma boia groceira pra burro, mas

- pra quem tava na pior, era filé mingnon...Há ...
Há...
- Genival - Dizem que relembrar o passado é sofrer duas ve
zes, pois não é que eu me diverti ontem, quando
me lembrei daquele emprego que nós fomos procurar
juntos...
- Zé Baiano - Aquele que estava anunciava no jornal em letras
garrafais.
- Zé Baiano e
- Genival - "É a sua oportunidade de ganhar muito dinheiro,
trabalhando honestamente" Há,há,há...
- Cena de Escritório -
- Dois Homens na Mesa-
- Janete - Pode mandar entrar o próximo Dr. Terra?
- Terra - Quantos ainda tem pra ser atendido Janete ?
- Janete - Só dois, um crioulo e um paraiba.
- Terra - Hum...Manda vir o Paraíba, primeiro...
- Ela sai -
- Celso - Escuta aqui, ô Terra, precisamos agitar isso, nes
no que o corretor só traga uma proposta preen
chida, pra gente é lucro porque se ganha pelo nú
mero de corretores...Não podemos perder nem um
deles...
- Janete - Com licença, é por aqui senhores, tenham a bondade,
este é o nosso chefe Dr. Terra e o outro é o
Dr. Celso...
- Celso - Mas não era pra entrar um, depois o outro?
- Terra - Foi o que eu falei pra Dona Janete.
- Janete - Ah, desculpe Dr. Terra mas é que eles estão jun
tos e ai ficou difícil, quer dizer...
- Celso - Não tem importância Janete, por favor, sentem-se
cavalheiros, an,... como se chamam?
- Zé Baiano - Nós, bem quer dizer... meu nome é José de Arima
teia Silva Lisboa, mas pode me chamar de Zé Bai
ano.

- Genival - E o meu é, José Genaro de Souza, mas o senhor po
de me chamar de Genival.
- Terra - Humm...Baiano!.. Muito bem, e o Genival também é
da Bahia ou...?
- Genival - Eu sou de Juazeiro, Ceará num sabe, mas eu fui
criado em Salvador porque meu pai e minha mãe se
mudaram pra lá... .
- Celso - Interessante, muito interessante...ô Janete, po-
de trazer dois cafázinhos aqui para os cavalhei-
ros...
- Janete - Pois não Doutor Celso, é prá já...só um momenti-
nho.
- Terra - Vocês estão no Rio a quanto tempo ?
- Zé Baiano - A gente chegou "isturdia".
- Celso e Terra- "Isturdia!" ?
- Genival - É...O Zé quiz dizer que faz poucos dias que nós
chegamos... .
- Terra - Hum... já vi tudo!
- Celso - Vocês tem alguma experiência com vendas ?
- Zé Baiano e
- Genival - Nós...bem...quer dizer... .
- Genival - Meu pai tinha uma venda pequena lá em Salvador,
daí eu ajudava ele... .
- Terra - É mesmo, e o que tanto vocês vendiam lá na venda
do seu pai?
- Genival - Tinha muita coisa num sabe, a gente vendia sal ,
pimenta do reino, acarajé.
- Celso e Terra- Acarajé!?!?
- Zé Baiano - Era a mainha que fazia acarajé prá venda do
seu Zeferino... .
- Terra - É mesmo, e quem era o seu Zeferino ?
- Genival - Zeferino é o meu pai seu moço, óxente, intonse eu
não tô lhe contando a história!
- Celso - Há, há... (ri depois tenta se conter) E seu Zé
Baiano também vendia acarajé na Bahia?
- Zé Baiano - Eu vendia no tabuleiro porque a mainha não ti-
ha a budega dela mesmo.
- Terra - Como é que é? Essa eu realmente não entendi.
- Genival - Moço, o Zé ta contando que a mãe dele não tinha

uma venda, quer dizer uma quitanda como o meu
pai tinha num sabe...

Terra - An...sim e ai...

Zé Baiano - Por isso eu carregava o tabuleiro na cabeça, pra
vender o bolo pras pessoas na rua de Salvador.

Celso - Ah, mas então era bolo que você vendia e não a-
carajé.

Zé Baiano - Moço, o senhor já comeu Acarajé?

Celso - Bem eu. Er...claro...já comi...não tem coisa me -
lhor!

Zé Baiano - Intonse, como é que é o Acarajé?

Celso - Acarajé? Bem o Acarajé é como um Acarajé mesmo
ué! Mas você falou que vendia acarajé e depois
falou que vendia bolo.

Genival e

Zé Baiano - Mas então homem, acarajé é um bolo não é?

Terra - Há,há...Ah então Acarajé é bolo!..,

Celso - Bem vamos a luta malandros, quero dizer, ao tra-
balho cavalheiros...

Janete - Olha o cafézinho...

Terra - O trabalho aqui é o seguinte companheiros, é gra-
na certa. Só aceitamos corretores que gostem de
ganhar muito dinheiro, os senhores ~~gostam~~ de di-
nheiro?

Zé Baiano e

Genival - A gente gosta sim seu moço.

Terra - "Terra"!

Zé Baiano e

Genival - Terra?

Celso - É o nome dele, "Dr. Terra".

Zé e Genival - A sim senhor.

Terra - Se vocês trabalharem firme poderão ganhar até cem
cruzeiros por mês cada um.

Zé Baiano e

Genival - "Cem cruzeiros" moço?!

Terra - "Terra".

Zé Baiano e

Genival - Ah sim doutor.

- Celsô - Esse trabalho é moleza rapazes, tudo que vocês tem a fazer é vestir uma roupa mais an^a, adequada ... melhorar essa apariencia e
- Inicia uma música que aumenta gradativamente en quanto desenvolve a cena seguinte:
Zé Baiano e Genival recebem pastas e paletós sa em vendendo seguro de vida carnês de Motel Club, e desajeitados batem em várias portas que se fecham para eles, até que exaustos e famintos caem na calçada.
- Voltam a cena anterior do telefone, batem na porta -
- Zé Baiano Já vai ... (chega a porta) quem pode ser a esta hora ?
- Genival - O que foi que você disse Zé?
- Zé Baiano - Estou falando aqui comigo, estão batendo na porta...
- Genival - Você está sozinho aí Zé?
- Zé Baiano - Quem é?
- Brígida - Sou eu seu José, a Brígida...
- Genival - Fala Zé, responda , com quem vocês está aí?
- Zé Baiano - Pôrra, Brígida, porque diabo você não falou logo, (Abre a porta) trouxe alguma coisa que presta pra mim matar a fome?
- Brígida - Trouxe o que foi possível encontrar, sem sal, sem pimenta, sem tempero...essa sua dieta complica tu do seu José, ninguém faz comida pra vender, pensando em doentes que fazem dieta.
- Genival - Como é Zé, não vai voltar pro telefone ?
- Zé Baiano - Alto lá Dona Brígida, "doente não" eu não sou um homem doente, apcnas tenho o coração meio gasto... Mas ta dando pra levar...
- Brígida - Eu sei seu José, eu sei, dois enfartes seguidos e não toma geito...
- Zé Baiano - Para Brígida, que é que há, vais ficar pegando no meu pé agora mulher!
- Genival - Zé Baiano, fala, volta pro telefone que eu preciso cuidar da vida...

- Brígida - Eu só quero o seu bem seu José... Por isso é que me preocupo... Ah, estava falando no telefone?
- Zé Baiano - Hem! Ah sim, o telefone, ih, já tinha esquecido droga (volta ao telefone) Genival...
- Genival - Porra Zé Baiano, você continua com essa mania de me deixar irritado, que é que há?
- Zé Baiano - Vai tomar banho cearense da gota cerena, eu tinha que atender a porta ora bolas.
- Genival - Porta? A esta hora! sua loja ainda está aborta?
- Zé Baiano - Não; está fechada, a Dona Brígida foi quem chegou.
- Genival - Dona Brígida? Hem!
- Zé Baiano - Minha secretária, vai ficar me ajudando a botar em ordem essa bagunça aqui, vamos fazer serão a té as tantas...
- Genival - Serão é, eu tô, já conheço teus serões com secretárias!
- Zé Baiano - Não sacaneia não, que é que há ô cearense, pra cima de mim?
- Genival - Não canta de galo baiano, você agora tá metido a carioca é?
- Zé Baiano - Que carioca o que porrâ, eu não nego minha origem, sou baiano sim senhor. e dos bôes...
- Genival - Há, há... ih o crioulo tá metido!
- Zé Baiano - Crioulo! Tás me chingando idê crioulo hem?
- Genival - Ah, desculpe, pensei que você fosse crioulo há, há...
- Zé Baiano - Sou crioulo sim, até demais, se não sabia, pois fique sabendo.
- Genival - Mas olha como ele está, se metendo a besta comigo, ô negro zé? há há... fala negro.
- Zé Baiano - Negro!... Negro não, que é que há? Sou crioulo mas não sou negro!...
- Genival - Como é que é, você é crioulo mas não é negro?
- Zé Baiano - Então tu não ouviste falar do meu pai seu tratante...?

- Genival - Ouvi sim, aliás o tempo todo, eu só ouvi falar desse pai branco de vocês, principalmente no dia que nós saímos de casa pra vir pro Rio de Janeiro - ro...
- Cona de casebre na Baia -
- Graça - Mainha a senhora vai mesmo deixar o mano Zé ir pro Rio com o Genival?
- Dolores - E porque não menina, o Zé já tá homem, já tirou o certificado do Exército, agora o que diabo ele vai ficar fazendo aqui?
- Cenira - Eu também acho; o Zé não pode mais ir pra rua vender Acarajé no tabuleiro, depois de ter sido soldado do Exército.
- Graça - Mas o Zé ainda tá muito novo pra ir sózinho pro Rio de Janeiro.
- Cenira - Sózinho não, ele vai com o Genival.
- Graça - O Genival também é muito novo... Pra cuidar dele.
- Dolores - Seu Genival é novo mas é branco, por isso já serve de proteção... Não é seu Genival?
- Genival - É sim Dona Dolores, eu cuido do Zé direitinho, é só ele me obedecer.
- Graça - Hum, e o Zé obedece alguém, é teimoso como jumento.
- Zé Baiano - Me respeita Graça.
- Graça - E porque é que eu vou te respeitar Zé?
- Zé Baiano - Eu sou teu irmão mais velho.
- Graça - Mas não é meu pai.
- Cenira - E nem podia ser.
- Zé Baiano - Porque?
- Dolores - Porque o pai de vocês é alvo, bem alvo.
- Zé Baiano - Só por isso?
- Dolores - E tu acha pouco, escuta menino tu devia dar graças a Deus por ter a mãe que tem, porque essa nega aqui teve capricho...
- Cenira e Graça - Ih Mainha, de novo aquela história do capricho!
- Genival - Capricho!

- Dolores - É seu Genival, eu falo toda hora pra essas meninas e pro José de Arimatéia: tratem de ter capricho na vida e você se sai da lama, porque a mãe de vocês já fez o que pode, não sabe?
- Genival - Sim senhora.
- Dolores - Sempre fui uma negra de capricho seu Genival, desde menina, já falava pra minha mãe que eu tinha que parir dum homem bem claro na cor, pra meus filhos não serem mais carvão como eu e como a minha minha velha.
- Cenira - Hum... todo dia mainha conta essa história...
- Graça - A gente já sabe de cor e salteado.
- Dolores - Pois é pra ficar sabendo mesmo, se vocês não são pretos como carvão, agradeçam esse caco de mãe aqui, "arrangei um homem branco mode ser pai de vocês", que era pra ir clariando a família, cumprir com a minha obrigação, vocês são pretos mas já são meio entremeiados... Agora se as meninas tiverem capricho e se juntarem a um homem claro e o José de Arimatéia, arranjar uma mulher alva... já fica bem mais fácil... os bichim quando nascerem já vão vir bem descascadinhos... já vem mais parecido com gente...
- Zé Baiano - Pode deixar mainha, eu vou trabalhar e ganhar muito dinheiro no Rio de Janeiro pra casar com uma mulher clara, daquelas bem fogoió mesmo.
- Graça - Hum... convencido, só porque vai pro Rio de Janeiro... já pensa até numa mulher fogoió!
- Zé Baiano - Depois eu mando buscar vocês também.
- Cenira - Se for pelo homem fogoió nem precisa porque aqui mesmo agente arranja, há,há,há.
- Graça - Há,há... toda hora tem branquinho no camin da fonte querendo necher com a gente...
- Dolores - Oh meninas, vocês não tão vendo que seu Genival tá escutando tudo? o que é que ele não vai ficar pensando de vocês!
- Genival - Penso nada não dona Dolores...
- Dolores - Eu sei que o senhor é um rapaz decente seu Genival, por isso eu confio de mandar o Zé ir com o senhor pra esse mundo do meu Deus (chora) seu Ge-

nival eu lhe peço por nosso senhor do bonfim, cui da ben do meu filho...não deixa ele ser maltratado, e humilhado...o senhor também é branco como os outros por isso, defende ele... como se ele fosse seu afilhado...

- Genival - Pode deixar dona Dolores, pode confiar em mim.
- Zé Baiano - Ah mainha também não é assim, eu sou um homem também não é...
- Dolores - Meu filho, pra esses brancos um preto nunca é um homem de verdade...um preto por mais macho que seja...pra eles é sempre um reproduutor...como no cativeiro...só isso.
- (Nisto ouve-se voz fora de cena)
- Motorista - Genival ôh, genival...O caminhão já vai sair...
- Genival - Já vou Amaro, já tamos indo...
- Zé Baiano - Bem mãe o chofer já tá saindo, vamos senão o pau de arara não espera a gente...
- (Choradeira da mãe e das irmães)
- Cenira - Eh Zé...meu irmãozinho vai com Deus e oxum.
- Graça - Iansã que te ajude meu irmão...não se esquece da gente...
- Dolores - Meu filho, Xangô está contigo, tres vezes no dia, tres vezes na noite, Xangô, Oxosi e Oxum, na tua Guia, Saravá meu Pai...
- Graça, Cenira
e Zé Baiano - Saravá, Sangô, Saravá Oxosi e Saravá Oxum.
- Xangô baixa em Zé -
- Todos - - (Menos Genival) Atotô meu Pai Xangô...
- Dolores - Xangô, leva meu filho com Deus e com a virgem Maria...Saravá meu Pai...
- Motorista - (Fóra de Cena) - Genival ou vem ou fica cabra, por que eu não espero mais não; tem muita estrada pela frente...
- Ouve-se ruído do carro e Genival se despede rápido e sai pulando Zé Baiano que ainda se encontra meio aturdido, Saem de cena sob o ruído do caminhão, enquanto a mãe e as irmães ficam chorando inconsolavelmente abraçadas.
- Volta a cena do telefone -

- Brígida - Seu José, a comida pode esfriar... seu José, está me ouvindo.
- (Zé Baiano mostra-se emocionado pelas lembranças)
- Genival - Zé... Como é que é homem ficou emocionado com a lembrança!
- Zé Baiano - E o que é que você queria Genival, lembranças do passado não é... foi tudo muito duro, muito difícil... Esses anos todos parece que a mainha sempre esteve comigo, falando e repetindo aquelas coisas...
- Genival - "Cada um que faça a sua parte e Deus ajudará" era o que a sua mãe costuma falar.
- Zé Baiano - Há, há... Eu fiz a minha parte não foi Genival: "Casai com uma loura" há, há...
- Genival - Há, há, "Uma loura" a Celina há, há, mas essa ainda não é fogotó como você prometeu lembra?
- Zé Baiano - Quer dizer: "Quae loura" - Não é? Agora não dá mais pra perceber como era o cabelo dela no natural porque, é tanta porcaria que ela usa, acabou com o natural do cabelo, mas a Celina quando era nova, apesar de pobre, vinda do interior, não tinha a pinta que tem agora...
- Genival - Agora ela está uma dama chic...
- Zé Baiano - Agora a Cabeleira dela vive tão massacrada de produtos alisantes, secadores e penteados, que quem vê diz que ela é loura só porque pinta os cabelos!
- Genival - Apaixonado, você ainda está apaixonado por ela Zé...
- Zé Baiano - Deus me livre, nem pensar numa desgraça desta...
- Genival - E essa preocupação com o cabelo dela hem?
- Zé Baiano - Estou falando do cabelo porque é verdade e se é verdade tem que ser dita...
- Genival - É, mas de qualquer forma o casamento de vocês valeu a pena por causa da filha bonita que nasceu.
- Zé Baiano - Bem, nisso você tem razão, toda razão, se toda essa desgraceira que eu passei com esse casamento malogrado com a Celina teve sentido, foi unicamente por causa da minha filha.

- Genival - Bem, parece que sim.
- Zé Baiano - Não vamos, muito longe não rapaz, essa é a verdade nua e crua, o único valor dessa mulher pra mim foi ter parido a Elisabete, está na cara que se ela não tivesse me dado essa filha, não podia ter feito toda aquela cachorrada que ela fez comigo.
- Genival - Cachorrada foi...
- Zé Baiano - Sabe que as vezes eu fico pensando que quando engravidou da Elisabete, ela já tava tramando toda aquela patifaria que fez comigo.
- Genival - Não diga...!
- Zé Baiano - Que aliás eu devo reconhecer que foi um lance inteligente da parte dela..."O único lance inteligente que ela teve na vida" por ter tido essa menina comigo...
- Genival - Há,há...ainda bem que compensou não foi, a Elisabete saiu do geitinho que sua mãe a dona Leonor , pediu a Deus...
- Zé Baiano - Não sacaneia não...
- Genival - Pois tu teves sorte camarada, a tua filha é muito bonita, puchou a santa mulher que você teve,há há...
- Zé Baiano - Discordo em parte, é bem verdade que a menina é muito bonita, em muitas coisas puchou a mãe, mas também é muito parecida comigo, que aqui pro nosso gasto, eu não sou dos piores, você tá sabendo, não é, muita branquinha pôntou no meu pedaço e a maior parte saiu ganada porque, sabe como é. "O crioulo aqui, bota pra derreter" Há,há,há...
- Genival - Há, há...Estamos rindo, mas a coisa bem que é séria não é Zé, olha que você deu um duro danado pra criar bem a sua filha...
- Zé Baiano - É rapaz, pra que negar não é, essa menina é meu desespero, por causa dela eu só faltei dar nó em vara de cego pra não faltar com a responsabilidade.
- Genival - Eu sei Zé, você fez o impossível para que nada faltasse para ela, os melhores colégios, as melhores roupas ... tudo de bom ela sempre teve.
- Zé Baiano - Estudou na melhor Faculdade particular do Rio de Janeiro...

- Genival - E que por sinal, venceu todas as etapas brilhante mente, elogiada por professores e colegas...
- Zé Baiano - Graças a Deus e meu Pai Xangô, Saravá, meu pai , Saravá...
- Genival Bem Zé a conversa foi boa mas eu tenho que ir agora, só te telefonei pra saber se você vai dire toou ainda vai demorar...
- Zé Baiano - O que? que história é essa, ir pra onde Genival...
- Genival - Como "ir pra onde" também sou convidado porra, vo cê se esquece que eu sou o padrinho de batismo de la.
- Zé Baiano - Eu sei mas...
- Genival - "Mas" o que rapaz, não foi você que me ofereceu a menina pra batizar?
- Zé Baiano - Foi mas...
- Genival - Então não é de admirar que hoje ela também me con vide para esse grande acontecimento, você não acha.
- Zé Baiano - Eu sei porra, mas eu tô querendo saber é prá que ela te convidou hoje ?
- Genival - Para a festa Zé!
- Zé Baiano - Festa que festa.
- Genival - Até parece que você não sabe que sua filha está dando uma grande festa em casa hoje.
- Zé Baiano - Mas...Mas eu não estou sabendo de festa nenhuma , eu não fui convidado... Droga, merda, puta que pa riu, o que é que vocês estão me arrumando!
- Genival - Calma Zé...
- Zé Baiano - Que, calma o que Genival, como é que você me dá uma notícia dessa e depois me pede prá ficar cal mo, o que é que vocês estão pensando, vocês es tão combinando prá acabar comigo porra, vocês es tão querendo que eu tenha um colapso...ai.
- Brígida - Seu José...Seu José, está se sentindo mal, coitadinho, ai meu Deus...Senta aqui, vou ver se faço um café. (Sai)
- Genival - Zé...Zé...Fala comigo Zé...O que é que houve?.
- Zé Baiano - Escuta Genival, se é o que eu estou pensando, es tá tudo desgraçado mesmo, mas o que tiver de ser será...

- Genival - Claro, mas eu ainda não estou te entendendo.
- Zé Baiano - Essa festa da Elisabete é de que, é pra que, qual' é o motivo dessa festa?
- Genival - É a festa de formatura rapaz...
- Zé Baiano - For...Formatura...Então é hoje a festa de formatura da Elisa...Bete e ela não medisse nada...Nada. (falando a parte).
- Genival - Que é que há Zé?... A coisa lá, deve está boa rapaz, a Elisabete vai receber a visita dos futuros sogros... Parece que pretendem oficializar o noivado, você não pode deixar de ir pra conhecer o seu futuro genro...Hem Zé, está me ouvindo?
- Zé Baiano - Alô, Genival (chorando) escuta...Se você é meu compadre e é meu amigo, me diz que isso foi uma brincadeira, que você só estava querendo me ver nervoso, f...fala: É verdade o que você disse?
- Genival - Sobre a festa? Claro que é verdade Zé eu já estou indo prá lá, você quer que eu passe aí pra gente ir junto her?...alô...alô...fala Zé Baiano...
- Zé Baiano desligou o telefone e ficou ofegante.
- Zé Baiano - Não, não pode ser verdade...
- Brígida - (Acudindo) Senta aqui seu José, deixa eu desabotoar a camisa...
- Zé Baiano - Tem que haver um engano nessa conversa... é demais um negócio desse porra...
- Brígida - Ah meu Deus, coitadinho do seu José...vou preparar um café...
- Zé Baiano - A Elisabete...Era aquela menininha que corria pra me abraçar nos dias em que eu ia visita-la... por direito.
- Brígida - Direito esse, dado pela lei.
- Zé Baiano - Que lei coisa nenhuma, então ela não é minha filha...
- Brígida - Pois é seu José, é o que eu sempre digo...
- Zé Baiano - O menina me traz um copo d'água aí...
- Brígida - Pois não é pra já.
- Zé Baiano - Menina me traz um copo d'água logo...

- Brígida - Tá aqui, Tá aqui a água
Patrão, vamos tomar com calma...
- Massagia os ombros Zé Baiano enquanto ele toma água e fala...
- Zé Baiano - Eu preciso botar a cabeça pra funcionar...Preciso descobrir o que é que está acontecendo comigo com o Mundo...Como é que um macaco velho...esco-lado como eu pode estar com a mão atolada nessa cumbuca, como?!
- Brígida - Com calma seu José...Vamos recaptular...an...ve-jamos por onde começar...
- Zé Baiano - A minha filha Elizabeth, hoje com 24 anos de idade, recem formada com serviço social...está dando a sua festa de formatura em casa...
- Brígida - Presente lá estão: A mãe. O padastro, alguns professores, muitos colegas da Universidade, os amigos mais chegados...
- Zé Baiano - A empregada doméstica e quem sabe "até o portei-ro do edifício"!
- Brígida - Todos, brincando, sorrindo, cantando lorotas ... dansando...estão comemorando esse momento de glo-ria...porque é uma vitória mesmo, receber o tão suado canudo de papel...
- Zé Baiano - Em cuja cavalgada para alcançar o seu objetivo , ela sempre contou com todo apoio desse ~~trustado~~ qui: o pai!
- Brígida - Apoio de todo tipo.
- Zé Baiano - E Deus sabe em quantos eu tive que me virar para manter a estabilidade dessa criatura...
- Brígida - Só Deus sabe. E eu também...(a parte)
- Zé Baiano - Meu pai Xangô é testemunha do meu desdobramento ... (fala pro Santinho no altar) é ou não é meu Pai? me castigue se eu tiver mentindo...eu não passei tanto tempo sem fazer refeições, só na ba-se do lanchinho, porque eu tinha que economizar' pra poder manter essa menina? Eu não fiquei com' uma roupa só no corpo e sapatos, eu tive que amarrar com barbantes, porque eu tinha que econo-mizar pra poder manter essa menina...então não é verdade que eu tive que engolir a cara da mãe de

la aquela escomungada, esse tempo todo... É tudo por causa dessa menina... até chegue sem fundo eu tive que avénturar para poder ganhar mais tempo! E tudo por causa dessa menina... Então me responda pelo amor de Deus nosso Pai Oxalá, porque foi que a Elizabete não me convidou pra sua festa de formatura... (pensa)... Será que não deu tempo dela me avisar?

Brígida - Mas isso não seria possivel... porque ainda antes de ontem ela esteve aqui pra lhe pedir aquele dinheiro para... para que, que era mesmo seu José?

Zé Baiano - Era para... para... ô, diabo de memoria...

Brígida - Vai ver que o dinheiro era pra tal da festa.

Zé Baiano - Mas, ela não me disse nada, falou apenas que precisava urgente de oitenta mil cruzeiros para... para...

Brígida - Ora, deve ter inventado uma desculpa qualquer...

Zé Baiano - E eu babaca como sempre, discolei a grana sem criar caso, passei por besta e fui ferrado pelas costas...

Brígida - Tadinho do senhor seu José.

Zé Baiano - Entrei bem nessa, ... mas que Pai fulero que eu sou, me deixar lograr pela própria filha...

Brígida - Também não é assim seu José, vai ver que o motivo é bem outro.

Zé Baiano - Mas, que outro? será que ela deixou recado com algum dos meus funcionários...

Brígida - Não acredito nisso não.

Zé Baiano - Ela falou alguma coisa com a senhora dona Brígida?

Brígida - Não, conigo não...

Zé Baiano - Drogão Homem não consigo chegar a uma conclusão, que baiuca Shô!

Brígida - Tenha calma seu José, olha o coração...

Zé Baiano - Não, eu não posso acreditar que a minha filha não queria que eu fosse a festa de formatura dela, não pode ser, não tem motivo pô...

Brígida - Logo nessa festa que ela vai receber a família do namorado. Vai ver que até vão ficar noivos oficialmente hoje.

- Zé Baiano - E, ela gosta muito dele...
- Brígida - Parece que os dois estão numa Boa...
- Zé Baiano - Mas tais, outro lance desagradável, se a Elizabeth gosta tanto desse camarada e os dois estão núma boa, porque diabo ela nunca me apresentou o amaldiçoado?
- Brígida - Essa menina sempre foi muito fechada, pra se tirar qualquer coisa dela tem que suar muito por que a danada não abre a boca.
- Zé Baiano - Deve ser por causa desse maldito signo de Capricórnio!
- Brígida - É porque se fosse Geneos, não se amarrava tanto assim.
- Zé Baiano - Ainda mais comigo que sou o Pai.
- Brígida - Mas para o seu Genival ela já apresentou o noivo não foi?
- Zé Baiano - É, o Genival, aquele meu compadre duma figura... já foi apresentado antes de mim ao meu possível futuro genro.
- Brígida - Como é mesmo o nome do rapaz... o noivo?
- Zé Baiano - João Paulo Cas... Crofe... Ou Castrofe, sei lá como se fala esses nomes russos.
- Brígida - Há Há... Parece Catastrofe HáHá.
- Zé Baiano - Deve ser Catastrofe mesmo, Há Há... O bicho lá é Catastrófico... Só pode ser... Neto de Gringo, neto de Russo...
- Brígida - Família de Santa Catarina, não é?
- Zé Baiano - Hum... É cada coisa que pintano, meu pedaço... "Um Gringo na família"!
- Brígida - Ouvi dizer que ele é alto, louro e bonitão...
- Zé Baiano - Segundo a descrição do meu compadre Genival: O cabra tem olho azul!
- Brígida - Nossa mas então é coisa fina mesmo Shô...
- Zé Baiano - Para quem gosta do menu, é uma boa pedida, "olho azul"...
- Brígida - A Elizabeth sempre foi uma menina de sorte...
- Zé Baiano - Olho azul... Mas também o que é que ele quer, olho por olho, a minha filha tem os olhos verdes... Puxou a mãe...

- Brígida - Desde pequena, ela sempre impressionou com aqueles olhos que parecem bolas de vidro...
- Zé Baiano - Cresceu... Ficou uma mulher muito bonita!
- Brígida - Material pra ninguem botar defeito.
- Zé Baiano - Se a mainha viesse da Baia pra ver ia ficar satisfeita... nem parece que a Elizabete quando nasceu era tão parecida comigo.
- Brígida - Quem ver agora com aquele tipo... Garota de Ipanema...
- Zé Baiano - Mesmo morando na praia do Flamengo Há Há...
- Brígida - Ninguem vai acreditar que...
- Zé Baiano - Que ela seja filha... de um negro.
- Brígida - Que conversa é essa seu José!, o senhor não é negro não... se todo negro fosse como o senhor, não tinha negro no mundo... O senhor é um moreno escuro... escurinho claro... quer dizer,,,
- Zé Baiano - A Elizabete puxou a mãe na cor... se prestar bem atenção agente nota que ela tem uns traços de mulata mas, com aquele bronzeado de praia ela fica mesmo uma sereia, "pedaço de mulher Shô"!
- Brígida - É, ela é muita bonita mesmo, é na casa dela todo mundo é branco não é?
- Zé Baiano - A mãe é branca, o padrasto é branco, aquele filho da puta, achou mulher com casa e comida... o que é que ele quer mais...
- Brígida - Os tios por parte da mãe e do padrastro são todos brancos, os primos também, até o padrinho também é branco não sou José?
- Zé Baiano - A - e sim, aquele puto do meu compadre Genival... serviu o exército em Salvador junto comigo, porque os pais dele, seu Zeferino e a Dona Ester já moravam lá há uns cinco anos, desde a seca de 32, mas é Cearense o desgraçado,
- Brígida - Cearence não é, por isso que ele deu tanta sorte na vida...
- Zé Baiano - Milionário! Fez fortuna... quem vê agora, ninguem vai acreditar que nós chegamos aqui no Rio naquele tempo, arastando a cachorrinha numa morda de fazer gosto...

- Brigidá - Esquece o passado seu José, só faz mal.
- Zé Baiano - É mesmo, que é que adianta ficar relembrando isso agora... não vai levar a nada mesmo, o negócio é saber, porque foi que a Elizabete não me convidou pra sua festa de formatura...?
- Brigidá - Vai ver ela não queria que alguém visse o senhor por lá.
- Zé Baiano - Alguém, mas quem? o tal do namorado, quase noivo e neto do Gringo...
- Brigidá - Talvez o Gringo seja como a família dele...
- Zé Baiano - Pera lá! Então porque é que ela não quer que a gringada me conheça?
- Brigidá - Grilo dela né seu José!
- Zé Baiano - Será que essa menina tem vergonha de mim?!
- Brigidá - Quem sabe, pode até ser não é.
- Zé Baiano - Mas porque é que essa menina tem vergonha do Pai... Por eu ser... ser... Suburbano como, ela costuma dizer... Er... Brincando.
- Brigidá - Suburbano! Mas o senhor seu José, é dono dumafábrica de Perucas no centro de Madureira... um homem como o senhor... Um homem bom... Como suburbano!? pois eu não concordo com isso e depois o que é que tem demais em morar no Subúrbio? Eu Hem!
- Zé Baiano - Mas se ela tem vergonha de mim é porque... Porque o que? Porque será?... Será porque eu sou preto?!
- Brigidá - Bem vai ver até que é isso não é... do jeito que ela vive... no meio de dondocas e granfinos...
- Zé Baiano - E, se ela passa por gata, pantera, sei lá mais o que das quantas, quer dizer tudo menos negro...
- Brigidá - Tem mãe branca, padrasto branco, professores brancos amigos brancos...
- Zé Baiano - Namorado e família então, tudo "Super-Branco", vai ver até que tomam banho com sabão em pó, os miseráveis...
- Brigidá - É com essa brancura toda em volta, a essa altura... que ficar por fora né...
- Zé Baiano - Um Pai Crioulo, desquitado da mãe, tem mesmo é que ficar por fora né...

- Brigida - Mas isso quando se trata de festa, porque pra dar o dinheiro e arcar com a responsabilidade Da...Da...
- Zé Baiano - Da vida cara que elas, levam, tem que ser o Zé Baiano aqui...
- Brigida - Tadinho do seu José...
- Zé Baiano - (Chora) Drogen...É uma droga mesmo Shô...
- Brigida - (Acaricia) fica triste não seu José...A vida é assim mesmo, não vê eu...assim desse jeito...Ai meu Deus, agora me lembrei, será que o Dodô vai acertar vir aqui...
- Zé Baiano - Dodô!?
- Brigida - É um amigo meu, vizinho lá de Pilares...Ele mora sozinho num apartamento que fica no prédio ao lado da minha casa...Ele ficou de me apanhar aqui a meia noite...
- Zé Baiano - A meia Noite! Então é Vampiro.
- Brigida - Há Há...Não, que Horrar!
- Zé Baiano - Então é qualquer coisa esquezita esse seu anigo...
- Brigida - Tadinho do Dodô Há Há...
- Zé Baiano - Dodô, Hum! Esse cara é bicha, não é?
- Brigida - É, Há Há...Mas tão boazinha, quer dizer bonzinho...Sei lá... é amigo mesmo, menca me traiu.
- Zé Baiano - Traiu! Traição...É muito duro agente se sentir traído sabe.
- Brigida - O Senhor se refere a sua filha não é, por causa da festa?...Ah, mas logo ela vai convidar o senhor pra outra festa...De aniversário...Ela faz aniversário em Janeiro, dia 5, Signo de Capricornio.
- Inicia cena de lembranças—(Elizabete entra na sala)
- Elizabete - Alô, Advinha que dia é hoje?
- Zé Baiano - Hum, mas como essa moça está bonita meu Deus...!
- Elizabete - Que dia é hoje senhor José de Arimatéia Silva Lisboa?
- Zé Baiano - Hoje, Bem é, deixa eu ver...

- Elizabete - Não, Não pode olhar no calendário Pai, você vai ter que lembrar, ora mas que desconsideração!
- Zé Baiano - Ah! Dia Cinco de Janeiro, É o aniversário da menina mais bonita do Rio de Janeiro...
- (Abraçam-se)
- (Canta) Parabens Pra Você, nessa data querida...
- Elizabete - Obrigada Coroa, mas seguinte, você se esqueceu! Tá.
- Zé Baiano - Tem razão, mas foi só agora, porque logo mais eu ia comprar um presentinho para levar a noite na sua casa, vai ter festinha não vai?
- Elizabete - É, Têm,...Mas, sabe que é que é? seguinte Coroa, não dar pra você ir lá não sabe...
- Zé Baiano - Como?!
- Elizabete - Pois é paisão, lá em casa só vai dar gatinhos,... entende...vai ser muito chato pra você sacou.
- Zé Baiano - Hum! É assim é? Quer dizer que o Coroa aqui, imndo lá vai atrapalhar a festança né!...e o que é que você vai fazer com seu pai no dia do seu aniversário?
- Elizabete - Vou levar o Coroa agora para almoçar comigo num restaurante só nos dois juntos para comemorar os meus 17 anos...
- Zé Baiano - Pois então muito bem, vamos Lá.
- Brígida - Seu José o Senhor vai sair agora, tem dezenas de coisas para resolver.
- Zé Baiano - Hoje é aniversário da Elizabete, Dona Brígida... Dar licença para eu sair por umas duas horas Pra almoçar com minha filha.
- Brígida - Pois não, o Patrão é o senhor, (Noutro tom) Parabens Elizabete, (se beijam) Você está cada vez mais bonita Hem!...
- Elizabete - Obrigado Brígida, você é um amor... (ao Zé) Vamos Pai,
- Zé Baiano - Engraçado, Elizabete, no ano passado, também nos fomos almoçar fora no dia de seu aniversário... Estou começando a pensar que você está querendo me afastar de sua casa Hem?

Elizabete - Ah, pai, não fica legal pintar coroa na festinha só vai lá em casa umas colegas baderneiras e não vai ter nada de mais... prefiro que a gente almoce juntos num bom restaurante para comemorar...

Zé Baiano - Onde vamos, então... Zona Sul, não é?

Elizabete - Não, não... prá lá, quer dizer... é melhor a gente ir mesmo num restaurante daqui em Madureira, fica mais perto pra você... e depois eu quero conhecer um pouco do lugar.

- Volta a cena anterior -

Brigida - Eu me lembro sim, desde os 16 anos que ela vem pra vocês almoçarem juntos... no próximo aniversário a Elizabete já vai completar 20 e quatro a nos...

Zé Baiano - Eu ficava me sentindo culpado, achando que tudo começou porque na festa dos quinze anos dela eu não pude comparecer, estava pra São Paulo a negócio...

Brigida - Sei e o seu Genival foi quem dançou a Valsa com ela... até parece que ele é o pai... ele tem filho, seu José?

Zé Baiano - Não... acho que a mulher dele não pode ter.

Brigida - Há, então é por isso que ele se preocupa tanto com a Elizabete...

Zé Baiano - Elizabete é a afilhada de batismo dele.

Brigida - É também a filha que, ele não teve... e pra ela, seu Genival é o pai que pode ser apresentado pros amigos... É branco, rico, perfumado...

Zé Baiano - É... essa menina vem se envergonhando de ter um pai preto, não é de hoje!

Brigida - Se ela passa por granfina, filha de bacana... não pode mesmo mostrar o senhor pros amigos...

Zé Baiano - Tem razão, com um pai crioulo ninguém passa por bacana. Bacana só pode ser branco.

Brigida - A não ser que o crioulo seja rico, famoso...

Zé Baiano - Jogador de futebol, morando nos States, fotografando com tudo que é loura e olhe lá...

Brigida - Calma seu Zé, será mesmo por isso que ela não lhe convidou, ou...

Zé Baiano - Sera que eu estou fantasiando, vendo coisas? mas tudo indica que sim, essa menina desde pequena já se mostrava muito encucada...

Cena de Lembrança

Genival - Olá Celina, bom dia, como está a minha afilhada?

Celina - Oi Genival... Foi Bom você ter vindo, sabe que a Elizabete acabou de falar em você.

Genival - Mesmo! Onde está ela?

Elizabete - Dindo!(Corre e abraça) trouxe presente pra mim?
Deixa ver...

Celina - Calma Elizabete...

Elizabete - Iau... Que legal, olha mãe o Dindo trouxe mais u ma boneca pra mim...

Toca a Campanhia

Celina - Ih, quem será? (vai atender)

Zé Baiano - Onde está a Elizabete?

Elizabete - Estou aqui Pai, olha Papai, o presente que o Dindo me deu dessa vez... Não é Bonito?

Zé Baiano - Genival! Você aqui também. Companheiro.

Genival - Oi Zé, Há dias estou pra vir, trazer o presenti_nho da Elizabete... E aí como está a vida?

Zé Baiano - Labutando, Labutando... Não Tá facil não...

Elizabete - Papai, cadê o joguinho de Dominó que você prometeu, que ia trazer pra mim?

Zé Baiano - Jogo de Dominó!... Ih...! Droga me esqueci de novo... mas não fica triste não viu filinha, Papai vai trazer o seu presente da próxima vez.

Celina - Proxima Vez! Proxima Vez...

Zé Baiano - Que é que há Celina, vai começar agora é?

Celina - Espero que o Senhor da próxima vez, se lembre que a mesada da sua filha precisa ser dobrada, esta tudo muito caro, e o Colegio dela está pedindo uniforme de educação física a dias, todas as crianças já tem, menos a Elizabete... E você continua se esquecendo de tudo.

- Zé Baiano - Esqueci, esqueci...Ora bolas...
- Genival - Calma Zé, vai devagar.
- Elizabete - Papai o senhor esqueceu de trazer o meu presente é porque o senhor é preto?
- Genival - Há Há Há...Essa foi boa...
- Zé Baiano - Essa idéia só pode ter saído da cabeça duma certa megera que eu conheço!
- Celina - Vai pro inferno Hem, Não vem que não tem, que é que há, vai me culpar agora por tudo que acontece.
- Zé Baiano - Tenho certeza que foi você quem falou isso pra' ela.
- Celina - Elizabete minha filha, eu falei alguma coisa pra você Hem? Diz ai pra teu pai, quem foi que falou isso pra você?
- Elizabete - Ninguem disse nada Papai, é que o dindo, o Genival aqui, nunca esquece dos meus presentes, e ele não é preto...Dai eu fiquei pensando que o que faz o Senhor esquecer é a sua pretice.
- Zé Baiano - A minha Pretice!...
- Volta a cena Real -----
- Zé Baiano - A minha pretice... A minha pretice...Mas o que Diabo vem a ser isso meu Deus?
- Brígida - Calma seu José...coisa de criança...Crinaca e assim mesmo...olha eu tenho uma sobrinha que...
- Zé Baiano - Que criança o que lona Brígida...Agora que eu me lembro que desde que eu me conheci como gente sempre me vi as voltas com essa minha pretice... sempre isso na frente para atrapalhar...
- Brígida - Meu Deua!
- Zé Baiano - É isso mesmo, atrapalhar, é só pra que serve esta cor que a velha minha mãe me deu, por castigo só pode ser...aliás ela mesmo reconhecia isto, quando dizia que tinha capricho, por isso arranjou um Pai branco pra nos...Ela se julgava a frente da mãe dela a minha vó, porque fez o que a preta velha não pode fazer..."Dar para um Branco para ter filhos mulatos"...
- Brígida - Nossa!

- Zé Baiano - Mas, bem que a gente podia ser um pouquinho mais claro não é... (chora) afinal, o puto do pai não era branco?
- (cena de lembrança) -
- (no quartel) -
- Sargento - Sentido... posição seus topeiras... vocês estão aqui para aprenderem a ser soldados e não pra ser puta de zona... você aí, oxente. Endireita esse corpo soldado... (anda em volta de Zé) ora vejam só... que desalinho... é no que dá aprovar macaco para o Corpo da Guarda... No meu tempo isso não podia acontecer... Se apresente soldado.
- Zé Baiano - Soldado Lisboa 66, Terceira Bateria... Presente.
- Sargento - "Lisboa"!... Mas, como Lisboa! É nome de branco e você é preto soldado? ou não é?
- Zé Baiano - Sou sim sargento.
- Sargento - Sua mãe também é preta soldado? ou não?
- Zé Baiano - Sim, sargento.
- Sargento - Não! Como assim... ora soldado 66, isso até parece piada, me parece mais um "carvão" no pelotão, e como se não bastasse, ainda se chama Lisboa e diz que o pai é branco!!! está delirando cabra?
- Zé Baiano - Não senhor sargento.
 (Os outros soldados que estavam se comprimindo para não rir, acabaram explodindo numa risada).
- Todos - Há, há, há...
- Sargento - Sentindo... insubordibados... vão ficar sem o rancho até às 14 horas... para aprenderem a se conter... ninguém pode se retirar do posto.... "A vontade por 15 minutos".
 (O sargento se retira e os soldados se juntam em bate-papo)
- Genival - Escuta crioulo safado, o que você tinha de criar problema no pelotão? que frescura é essa cabra?

- Zé Baiano - Eu não criei problema Genival, foi o viado do Sargento Boreau que cismou com a minha cara.
- Os outros recrutas se aproximam -----
- Gil - Como é que é o papo aí soldado Lisboa, quer Dizer que teu Pai era Branco Há Há...
- Zé Baiano - Meu Pai é branco Sim.
- Todos Riem -----
- Silveira - E onde está teu Pai Camará, porque nunca ninguém viu ele?
- Damião - Porque o pai branco dele é invisível. Há Há Há
- Gil - Sei não camará...mas eu tô duvidando desse Pai do cabra aí.
- Damião - Pra ser filho dum branco ocê tinha que ser mais descascadinho...Há Há ...
- Silveira - Mas agora, falando serio, soldado Lisboa, quer dizer "Zé Baiano" Há Há Há...Falando serio.... Se teu pai é branco, porque é que "Tu és Preto"?
- Zé Baiano - Ben, é que a mainha é preta não sabe, mas eu já sou mais clarinho duque ela...
- Todos - Há Há Há ...
- Gil - Senhores, estamos diante de um fenomeno da natureza biologica, (ar de intelectual) gostaria que o espécime raro aqui presente, o soldado Lisboa, justificasse, explicando-nos como ocorreu a sua turvez, quer dizer esurez ou seja o empretecimento de sua tez.
- Todos - Há Há Há ...
- Silveira - Mas agora, falando serio, soldado Lisboa, quer dizer "Zé Baiano" Há Há Há...Falando serio... Se teu Pai é branco, porque é que "Tu és preto"?
- Zé Baiano - Ben, que a mainha é preta não sabe, mas, eu já sou mais clarinho duque ela ...
- Todos - Há Há Há ...
- Gil - Senhores, estamos diante de um fenomeno da natureza biologica, (ar de intelectual) gostaria

- que especime raro aqui presente, o soldado Lisboa, justificasse, explicando-nos como ocorreu a sua turvêz; quer dizer escurez ou seja o emprotecimento de sua tez.
- Todos - Há Há Há ...
- Silveira - Fala Zé, como foi que você ficou preto Camará?
- Damião - Quando nasceu já veio preto ou ficou preto depois do parto? - (Todos Riem) -
- Zé Baiano - A mainha disse que quando eu nasci estava bem branco, todo mundo viu.
- Gil - Hum! Já ouvi essa história antes, no dia em que o soldado Lisboa nasceu, ouve um eclipse no Sol...
- Todos - Há Há Há.
- Zé Baiano - Mas ouve mesmo, o céu ficou todo escuro como Breu...
- Todos - Há Há Há ...
- Damião - Poxa Camará, por pouco ocê, não virou tição Hem! Há Há Há...
- Genival - Seus...Seus cabras da Muzenca...Vamos acabar com essa Semodeza, ou intonse...
- Silveira - Que é que Há Oh Cearence, você vai querer encarar agora é...
- Damião - Claro, pra defender o pretinho dele!
- Gil - Mas é claro, ou voces ainda não perceberam há Há...
- Damião - É mesmo, os dois só andam juntos...
- Silveira - Como é que é Cearence, vai ou não vai contar para gente o que é que você e o crioulo andam fazendo atraz das Moitas?
- Todos - Há Há Há
- Genival - (Dá-lhe um tapa) Tá ficando doido cabra da mulesta.
- Ai começa uma briga envolvendo os outros rapazes até que -
- Gil - Atenção, o Sargento Boreu vem vindo Camarada..
- Sargento - Seus tripeiros, desordeiros, sentopeias... o que é que eu vou dizer ao comandante seus indí

ciplinados... Vocês estão querendo arruinar meu serviço com essa galinhagem, quem começou a baderna?

Ele - O Soldado Lisboa - não foi o Genival - eu não - foi o...

Sargento - Sentido!

Todos em forma e musica progressiva, volta a cena real

Brígida - O seu Genival sempre foi seu amigo não é seu Zé.

Zé Baiano - É, um amigão... Ele sempre foi meio sádico comigo, acho que é porque Cearence tem que ser racista mesmo, até quando não quer ser ...

Brígida - Eu Hem!

Zé Baiano - O Genival gostava de me tiranizar, cortar o meu sorriso, mas também era capaz de entrar numa briga por minha causa...

Brígida - É tem gente que é assim mesmo, até parece que ele tinha responsabilidade com o senhor seu Zé.

Zé Baiano - Ele agia como se tivesse uma dívida comigo.... uma dívida moral sei lá...

Brígida - E quando vocês vieram para o Rio de Janeiro oo mo foi no inicio?

- Cena de lembrança -

- Toca a Campanhia -

Leila - Estão tocando a Campaninha, Marilda vai logo! Ver... Não espere, deve ser o rapaz que falou comigo no telefone para alugar o quartinho dos fundos...

Marilda - O que é que eu faço, mando ele entrar?

Leila - Manda sim, seja simpática Marilda, precisamos alugar esse quarto, tem que entrar dinheiro nessa casa, vou vestir uma roupa, faz ele entrar.

- Leila sai de Cena -

Marilda - (abre a porta) o senhor é o sr.?

- Zé Baiano - José de Arimateia, falei ainda agora com senhora pelo telefone sobre o quarto...
- Marilda - Não foi conigo que o senhor falou, eu sou amiga da dona da casa...
- Zé Baiano - Ah, mas então eu er...
- Marilda - Queira entrar e sentar um instante, a dona da casa já vem.
- Zé Baiano - (Entra desconfiado)... A senhora sabe onde fica o quarto que eu vou alugar?
- Marilda - Não, mas a Leila já vai lhe mostrar.
- Zé Baiano - Leila! Quem é Leila?
- Leila - (fora de cena) Sou eu, já estou indo (Chega rádiante e logo muda) er...bom dia...
- Zé Baiano - (Se levanta) bom dia... A senhora é a Dona Leila não é? Eu...eu...e meu amigo que está trabalhando agora queremos alugar o seu quarto, quer dizer...o quarto que a senhora quer alugar... lembra, falamos no telefone e a senhora mandou vir aqui para...er...
- Leila - Pois é seu...seu...como é mesmo o nome do senhor?
- Zé Baiano - O meu nome é José de Arimateia, da Silva Lisboa, seu criado (dar a mão).
- Leila - (Não retribui e disfarça) Pois é seu José de Arimateia da Silva Lisboa, o caso é que o quarto já foi alugado sabe...
- Zé Baiano - Já foi alugado?! Mas eu acabei de falar com a senhora pelo telefone e...
- Leila - Pois é né seu José... incrível, mas quando estava falando com o senhor pelo telefone tocou a campainha e ela chegou, já alugou o quarto, não foi Marilda?
- Marilda - É foi sim, quer dizer...que pena não é seu José...mas eu cheguei primeiro...
- Leila - Ah, mas o senhor vai conseguir logo alugar outro...Até logo seu José, foi um prazer...
- (Acompanha Zé até a porta e feicha)
- As duas - Há, há, há...

Marilda - Há que loucura... Leila você é, uma artista! sa
be que eu fiquei em pânico.

Leila - Há, há... mas também você é louca, não é Marilda?!

Marilda - Eu! Mas como menina?

Leila - Então você não reflete, como é que você me deixa essa criatura entrar de porta a dentro, está querendo ser assaltada?

Marilda - Não minha filha eu tive um impacto quando vi a figura, mas como você tinha dito que podia entrar, eu disfarcei né... mas quem mandou ele entrar foi você, não foi.

Leila - Só que eu falei pelo telefone, não estava sabendo que a peça era um crioulo, imagine!

- Toca a Campainha -

Marilda - Ah... Leila, quem será? Ele voltou...

Leila - Atende lá Marilda, eu fico aqui.

Marilda - (Abre a meia porta) o que deseja?

Genival - Eu gostaria de ver o quarto que está pra alugar...

Leila - Ah, sim pode entrar... deixa o moço entrar Marilda.

Genival - Com licença (entra) o quarto ainda está vazio dona?

Leila - Está vazio sim senhor, embora já tenha muitos pretendentes, mas como o senhor é uma pessoa simpática, vê-se logo que é gente direita... Podemos negociar, venha vou lhe mostrar o quarto.

Genival - Escuta dona, o quarto não é só pra mim não, tem o meu amigo também não sabe.

Leila -

e Marilda

Hem!

Genival - (Abre a porta) vem Zé.

- Zé Baiano chega e o clima fica tenso -

Genival - Esse aqui é o meu amigo Zé Baiano, a senhora não quiz alugar o quarto pra ele porque? Só porque ele é preto não é?

- Leila - Não, de maneira nenhuma, o que é isso, moço o senhor está muito enganado...
- Marilda - Imagine pensar isso da Leila !
- Leila - Em absoluto, não tenho nada contra pessoas de cor, muito até pelo contrário, a minha babá era uma preta, minha manicure vem toda semana aqui em casa, é crioula também... Ah não moço o senhor está muito enganado...
- Inicia uma discussão, a música aumenta e a cena muda para o bar, onde se lê a frase "Precisa-se de um rapaz para atender no balcão com prática" -
- Mulata Naci- Bom dia Genesio...
- Genesio - (Está arrumando o Bar) An... Er bom dia Nanci.
- Nanci - Então o Bar Lisboeta, hoje amanheceu procurando empregado novo hem! alguém já apareceu?
- Genesio - Ainda não porque seu Manuel botou aquela placa ali na porta agorinha, faz uns cinco minutos só.
- Nanci - E cadê o seu Manuel, onde se meteu esse homem?
- Manuel - (Português) Estou aqui, oh menina se tu queres falar comigo então porque não entra pra cá...
- Nancy - Sei lá, podia ter alguém aí.
- Manuel - (Da-lhe um tapinha no trazeiro) Deixa de conversa crioula... Quem é que podia estar aqui agora se o Bar ainda não está funcionando hem?
- Nanci - Sua mulher... Ela vem aqui não vem (acaricia-o)
- Manuel - Deixa a Maria Julia prá lá, o que é que tu queres comigo?
- Nanci - Faz uma semana que você não aparece no meu bar...
- Manuel - Muito serviço, falta-me um empregado, então o serviço redobrou, só estou com o Genesio e este é lerdo demais...
- Genesio - Falou comigo seu Manuel ?
- Manuel - Que falou contigo coisa nenhuma homem de Deus, cuida do teu trabalho que o tempo está passando e a lisboeta tem que abrir as portas...

- Genesio - Sim senhor seu Manuel.
- Manuel - E tu menina, fala logo o que queres... Não posso perder tempo.
- Nanci - (Põe a mão dele na barriga) bota a mão aqui. Vê se já dá pra sentir...
- Manuel - Oh menina como posso sentir alguma coisa se está barriga ainda vai pro terceiro mês!
- Nanci - Para o quarto mês...
- Manuel - Ai Jisus... Um filho mulatinho... O que é que eu vou dizer em Portugal!
- Nanci - O Zezinho e a Tita toda hora perguntam por você? e o Cícero também.
- Manuel - Vou levar umas balinhas pra eles hoje de noite.
- Nanci - Que balinhas o que seu Manuel... As crianças estão precisando de comida e roupa, o último dinheiro que você me deu já acabou a muito tempo.
- Manuel - Ora mulher porque não pedes ao pai de teus filhos para dar dinheiro também, minha obrigação é só com este que vai nascer.
- Nanci - Os outros não tem pai, o único que eles conhecem é o senhor seu Manuel.
- Manuel - Não engana os meninos, não quero que me chamem de pai.
- Nanci - Porque?
- Manuel - São pretinhos demais, logo vão entender que o pai não pode ser eu... Oh mulher, tu já me tomaste muito tempo, pega este dinheiro e vai cuidar da tua vida... Deixa estar que de noite depois que fechar o Bar, eu dou uma passadinha na tua casa.
- Nanci - Está bem seu Manuel -
- Manuel - Vê se não faz asneira ô crioula... não vai ficar de sobe e desce naquele morro e acabar abortando.
- Nanci - Que é que há portuga, esta me desconhecendo já tive tres filhos, subindo e descendo aquele morro todo dia...

Manuel - Vai vai... Cuida da tua vida...
 Nanci - Até logo Genesio.
 Genesio - Até logo Nanci, escuta, quando é que vai nascer
a criança?
 Nanci - Só daqui a seis meses Genécio... Até logo (sai)
 Manuel - (Aparece) Como é Genesio, ainda não apareceu
ninguem pelo anuncio?
 Genésio - Não senhor seu Manuel, mas deve ser porque é
muito cedo.
 Manuel - Bem logo que chegar alguém, temos que botar pa
ra trabalhar... Muito trabalho não se pode per
der tempo, me chama hem, me chama logo que
chegar o primeiro.
 Genésio - Sim senhor seu Manuel.
 (Seu Manuel sai de cena e entra Zé)
 Zé Baiano - Bon dia... eu... é sobre o cartaz que está ali na
porta...
 Genesio - Ah, sim, o emprego não é?...
 Zé Baiano - É sim, eu estou procurando trabalho... er, tenho
prática nesse ramo.
 Genésio - Tem prática é, muito bem, vou chamar o patrão.
(grita) Seu Manuel... Oh seu Manuel aqui tem um
rapazinho querendo o emprego... Ele falou que
tem prática seu Manuel...
 Manuel - Ora pois, pois, se o gajo tem prática mesmo, vai
ter que mostrar que sabe trabalhar agora... (che
ga afobado e ao vê zé muda de atitude)... Quem
é que veio para o emprego, és tú que tá que
rendo trabalhar?
 Zé Baiano - Sim, sou eu sim senhor, sou da Bahia não sabe,
lá eu servi o exército e trabalhava no depósi
to de mantimento sabe, era assim como uma ven
da, eu servia refrigerante para os soldados e
para os oficiais, e por isso que eu falei que
tinha prática... Se o senhor quiser eu posso
começar agorinha mesmo.
 Genésio - Pois é pra começar agora mesmo não é seu Ma
nuel... eu mostro o serviço e...
 Manuel - Cala essa tua boca Genesio... Tu falas demais
homem.

Genesio - Ma - Mas... eu... er... desculpe seu Manucl.

Manuel - Escuta aqui ô rapazinho, não dar pra tu trabalhares aqui, comigo não...

Zé Baiano - Não, eu não sirvo ? Mas se o senhor deixar eu posso...

Manuel - Essa vaga já está preenchida... Já tem gente pra esse emprego... O rapaz aí (Genésio) se esqueceu de tirar o cartaz da porta, foi isso...

Zé Baiano - Ma - Mas... eu estou precisando, será que o senhor não podia...

Manuel - A vaga já está preenchida, vai procurar trabalho em outro lugar rapaz... Oh Genésio, vê se te meches e abre logo essas portas todas... (Vira as costas e sai).

... (Genésio fica desconcertado e Zé Baiano sai desmoronado, Manuel volta).

Manuel - O gajo já foi?

Genésio - Já sim senhor.

Manuel - ... Mas Genésio tu és mesmo uma topeira hem, então como é que tu me aprontas uma situação destas?

Genésio - ... Mas seu Manoel eu fiz como o senhor mandou lembra ? O senhor falou pra lhe chamar quando aparecesse o primeiro interessado e eu pensei.

Manuel - Pensaste coisa nenhuma Genésio, então, tu não viste que o gajo é negro ?

Genésio - Sim, quer dizer, ele é escurinho mas...

Manuel - ... Mas o que Genésio, tu não prestas atenção ao que fazes homem, então tu não estás vendo que eu não vou colocar um negro para traba-

lhar no meu estabelecimento comercial, estas querendo me arruinar desgraçado.

Genésio - Mas seu Manoel... Eu pensei que o senhor gosta... da cor... eu er...

Manuel - O que?! Que disparate é esse Genésio, como é que tu podés pensar que eu goste de negro, de onde foi que tu tiraste essa idéia homem?

Genésio - Bem, eu que eu pensei né, vendo o senhor com a Nanci, quer dizer a Dona Nanci.

Manuel - Isso é outra coisa, não te metes nisso não, estas me ouvindo, não te metas nessa história.

Genésio - Não, seu Manuel, eu não quero me meter, mas é que, quando a criança nascer ...

Manuel - Cala essa boca infeliz senão tu perdes essa porcaria desse emprego agora...

Genésio - Sim senhor, desculpe seu Manuel... me perdoe... eu não falo mais nada... juro para o senhor... pode acreditar...

Manuel - Ora, cuida da tua obrigação ...

- Sai de Cena -

- Entra Genival -

Genival - Bom dia moço, eu entrei por causa da placa que tem ali na porta, sobre o emprego.

Genédio - Ah, ah, o emprego... Espera um instante que eu vou chamar o patrão.

Manuel - (Chega) Já estou aqui, é sobre o emprego meu rapaz?

Genival - Sim senhor, se ainda tiver a vaga.

Manuel - Tu já trabalhaste em bar?

Genival - Ah, mais ou menos...

Manuel - Como te chamas?

Genival - José Genaro Souza seu criado, mas pode me chamar de Genival.

Manuel - Muito bem Genival, tu ficas no emprego por experiência alguns dias, se te acostumares contínuas, se não, mando-te embora... Agora cá aqui assim... O dinheiro que tu vais ganhar no princípio é... dezessete cruzeiros por mês e mais um alnacinho ali nos fundos... Se quizeres podes começar agora... O Genésio aí... ensina-te o serviço.

Genival - Sim senhor patrão, eu aceito sim, agora só uma coisinha.

Manuel - O que é?

Genival - O emprego que eu vim pedir não é para mim não... é para um amigo meu que precisa mais do que eu.

Manuel - E onde está o teu amigo?

Zé Baiano - (aparece) -

Estou aqui, sou eu sim senhor...

Genival - Esse daí é o Zé Baiano, nós viemos juntos praqui pró Rio, não sabe e...

Manuel - Esse rapaz já esteve aqui, e eu já falei que prá ele não tem emprego no meu estabecimento...

Genival - Mas porque, o senhor não acaba de me arranjar o emprego?

Manuel - Ora vocês não estão querendo trabalhar... coisa nenhuma. E eu não tenho tempo a perder... Se retirem antes que eu faça uma besteira.

- Genival - Escuta moço, o senhor é um racista tá escutando, racista...
- Manuel - Que racista que nada, se todo racista fosse como eu, tai o Genesio de prova... fala pra ele Genesio...
- Genesio - Não moço, o senhor está errado, o meu patrão não é racista não...
- Genival - Como não é racista? você é um puxa-saco de patrão está ouvindo, ... ele é racista sim, não gosta de preto.
- Genesio - Mas ele tem até uma negra por conta dele...
- Manuel - Negra!?
- Genesio - Ben que dizer... negra não, preta.
- Manuel - Preta!?
- Genesio - Ah, é criolla...
- Manuel - Crioula! Oh, Genésio...
- Genesio - Mulata... é isso, a dona Nanci é mulata e até está prenha do Seu Manuel...
- Manuel - Prenha não, "grávida" infeliz, grávida...
- Genesio - Pode acreditar moço, seu Manuel não é nada disso que o senhor falou aí.
- Manuel - Agora vão vocês dois embora daqui, não quero confusão na minha casa, viu seu bunda mole...
- Genival - Você é um paneleiro muito do sacana, viu português miserável da gota serena... e você também seu puxador de saco de patrão... com vocês só nesno una peixeira pode dar geito...
- Manuel - Vou chamar a polícia.
- (Começa a confusão, Zé puxa Genival para fora e Genesio puxa Manuel)
- Muda a cena - para um escritório de uma firma de limpeza)
- Chefe - Pode entrar você aí...
- Zé Baiano - (Com uma carta na mão). Bon dia, eu trouxe uma carta da assistente social da igreja... para o senhor me arranjar um serviço.
- (Zé entrega e ele lê a carta)

- Zé Baiano - É que eu estou um bocado de tempo sem trabalhar, desde que cheguei da Bahia, não sabe, passando pui ta precisão. Por isso a moça lá da igreja me dou aqui. ...
- Chefe - Certo, vou lhe arranjar um trabalho... deixa sua carteira profissional aqui.
- Zé Baiano - Sim senhor, mas e o serviço que eu vou fazer, o que é que é, hem seu moço?
- Chefe - Você vai trabalhar como faxineiro, certo?
- Zé Baiano - Certo. O senhor vai me dar um emprego de faxineiro, pois muito ben.
- Chefe - Vamos com calma, isso ainda não é um emprego, é a penas um bico.
- Zé Baiano - Bico?!
- Chefe - Free-lancer, você vai trabalhar como faxineiro-Free-lancer.
- (Muda a cena para um outro escritório. Zé Baiano chega com material de limpeza)
- Zé Baiano - Bon dia dona moça, eu sou...
- Dra. Vera - Bon dia, o senhor é o novo faxineiro, mandado pela "DD-Serve-se Bem", não é?
- Zé Baiano - Sou sim, sim senhora e a senhora é a doutora Vera não é?
- Dra. Vera - Isso mesmo, você como se chama?
- Zé Baiano - José de Arinatéia, mas pode me chamar de Zé Baiano.
- Dra. Vera - Muito ben, Zé Baiano, espero que você seja caprichoso e me deixe essas salas e corredores tudo brilhando, lembre-se que o expediente começa às nove, por isso às 8 e meia tudo já tem que estar pronto.
- Zé Baiano - Sim senhora, pode confiar que eu vou fazer tudo como a senhora gosta.
- Dra. Vera - Ótimo, você parece um bom rapaz... os outros faxineiros que a "DD - Serve-se Bem" me mandou eram horrorosos, desleixados e preguiçosos... mas você hem! estou fazendo fé.
- Zé Baiano - A senhora não vai se decepcionar comigo, não, doutora Vera.

- Música, Black-out, volta cena dias depois, Zé Baiano está trabalhando e chega Dra. Vera.

Dra. Vera - Bom dia Zé Baiano.

Zé Baiano - Bom dia doutora Vera, como tem passado a senhora, madame?

Dra. Vera - Bem, olha Zé, eu estou muito satisfeita com o seu trabalho. Fazem oito meses que você é mandado pela "DD - Serve-se Bem" e realmente seu trabalho é bom.

Zé Baiano - Muito obrigado madame.

Dra. Vera - Acontece que esta companhia vai desfazer o contrato com a "DD - Serve-se Bem" porque os custos estão muito altos.

Zé Baiano - Ah, mas que pena doutora, será que eu vou ficar sem serviço agora?

Dra. Vera - Não porque a "DD - Serve-se Bem" tem outros clientes...

Zé Baiano - Mas, e quem é que vai cuidar da limpeza agora aí, doutora?

Dra. Vera - Aí é que está. Você não gostaria de assumir por conta própria?

Zé Baiano - Eu?

Dra. Vera - Isso mesmo, eu conseguiria que o diretor aceitasse que a faxina ficasse sob a sua responsabilidade se isso lhe interessar.

Zé Baiano - Oh, dona Vera, eu quero sim, mas é que eu sou sozinho, não posso cuidar de tudo, como a senhora sabe, para atender à todas as salas e refeitórios aqui da Chapamel, a "DD - Serve-se Bem" bota uns vinte faxineiros "free-lancer" no serviço.

Dra. Vera - Aí é que está. Você também pode criar a sua rede de faxineiros free-lancer e montar o seu negócio.

Zé Baiano - É mesmo, e isso de conseguir os cabras pra trabalhar é fácil. Eu sei onde tem um monte de gente que vem do norte e não tem emprego.

Dra. Vera - Então como vê, você está com a faca e o queijo na mão, só falta...

Zé Baiano - Falta... a firma, eu não tenho firma doutora Vera, por isso não vou poder assinar contrato nem aqui com a Chapanel nem com outras empresas.

Dra. Vera - Era aí que eu queria chegar. Você precisa de um sócio, que entre com o capital.

Zé Baiano - Sócio, capital... mas quem é que vai ser?

Dra. Vera - Bráulio Cerqueira, o meu marido, está interessado no negócio com você.

Zé Baiano - Seu marido, doutora! E cadê ele?

Bráulio - Estou aqui - (entrando). Muito prazer sócio (dá a mão).

Zé Baiano - Prazer seu moço... há meu Senhor do Bonfim, quem dera que o Genival estivesse aqui agora!

Dra. Vera

e Bráulio - Genival!

Bráulio - Quem é Genival?

Zé Baiano - É um amigo meu, cearense, não sabe? veio da Bahia junto comigo...

Dra. Vera - E onde está o seu amigo?

Zé Baiano - Está nos Estados Unidos. Ele é branco viu, e foi trabalhar como ajudante de garçom pela Companhia do hotel, que ele trabalhava aqui...

Bráulio - Comovente, mas que tal falarmos de negócio agora José?

- Música, muda a cena para dois anos depois, no escritório da "Baianoca Serviço". Está Celina e em seguida entra Zé Baiano de terno.

Zé Baiano - Bom dia, a senhora foi a primeira que chegou, não é?

- Celina - é sim, eu levantei de madrugada prá comprar o jornal, e quando li o anúncio que o senhor botou eu vim logo correndo. Fui a primeira a chegar.
- Zé Baiano - Muito Bem, a senhorita já trabalhou de atendente?
- Celina - Não senhor, mas acho que dou pra coisa... (rir) sou desembaraçada, posso atender telefone e anotar recados... No anúncio dizia que a candidata não precisava saber datilografia, não é?
- Zé Baiano - É... Estou vendo que a gente pode se dar bem... onde você mora e como é o seu nominho filha?
- Celina - Meu nome é Celina, eu sou de São Fidelis...
- Zé Baiano - São Fidelis! Onde fica isso?
- Celina - Interior do Estado do Rio, cheguei aqui faz oito dias, e estou hospedada na casa de uma tia de terceiro gráu lá em Mesquita.
- Zé Baiano - É hem!? sabe que você é muito bonita?
- Celina - Obrigada... O senhor também é bomito, sabe?
- Zé Baiano - (cora) Ah, isso não...
- Celina - É sim, eu acho homem escuro bonito... (rir)
- Zé Baiano - É mesmo?!
- Celina - É sim, eu já tive um namorado preto... todo mundo malhava, mas eu gostava...
- Zé Baiano - Quer dizer então que... nesse caso eu posso ter esperanças com você, hem?, o que acha Celina... eu sou um homem solteiro, baiano, estou aqui no Rio a quatro anos, muita solidão...
- Celina - (passa a mão na cabeça dele) tadinho...
- Música, cena de namoro, casamento, etc., vem depois a cena em casa três anos depois - no cabeleireiro -
- Berenice - Oi Celina, como vai querida?
- Celina - Berenice, a quanto tempo, por onde você andou?
- Lana - Estados Unidos, minha filha.
- Celina - Hum... isso é pra quem pode!

Berenice - Nem vem Celina... a dois anos que você mora na Praia do Flamengo, naquele apartamento e sempre se inferiorizando...

Lana - Não é menina, é o que eu digo todo dia pra ela: Celina você tem que dar um jeito na tua vida mulher... não vale mais essa de ficar se reprimindo não.

Celina - Não é isso Lana, o problema é que eu tenho uma filha com dois anos...

Berenice - Ih, não mete a criança nessa história não, eu tenho três e todos vivendo muito bem com pais separados... eles tem tudo, bons colégios, psicólogos e empregada... agora eu é que vou sacrificar minha juventude por causa de filhos...

Lana - É sim, depois minha filha, crescem e vão cuidar da vidinha deles...

Celina - Eu sei... a Elisabete tem de um tudo estuda num bom maternal, a baba é muito atenciosa mas eu é o pai dela...

Berenice - Ora "eu é o pai dela"! você me desculpe mas se a coisa é como a Lana me contou... então...

Celina - Contou!?

Lana - Contei sim, que teu marido é crioulo, e não é mesmo?

Berenice - Que horror!... Coitada de você meu bem... Ai se martirizando por causa de um crioulo. Há há... não, isso é pia da!

Lana - É o que eu digo pra esta mulher todos os dias Berenice, minha filha, está certo você ter dado esse passo para se arrumar na vida, é humano, isso é, a sobrevivência... mas daí, a se sacrificar a vida toda... isso é suicídio...

Berenice - É, mas eu agora comprehendo a Celina, coitada... a inse- gurança, não é querida?... mas você não precisa temer náda menina, seus direitos estão garantidos...

Lana - É só não bancar a bôba, mulher. Não pode abrir mãos dos seus direitos... ele tem obrigação de sustentar a menina, você não pode ficar sem a pensão...

Berenice - E o apartamento é seu meu bem. Tem que ficar pra você morar.

Celina - Mas e ele, fica com o que?

57

Lana - Ih, ela ainda se preocupa com o que ele não vai ficar, deixa de ser bobá mulher, ele tem a firma e depois esse crioulo casou contigo por interesse... você ainda duvida?

Berenice - A quanto a isso pode acreditar... eles trabalham a vida inteira, são capazes de matar e roubar pra ficar com a gente...

Lana - Só que comigo é que não dá, eu tenho horror a essas coisas, imagine me deixar beijar, abraçar, possuir por uma coisa preta, com aqueles dentão que eles tem...

Todas - Há, há, há...

Lana - Aqueles cabelos enroladinhos, duros, como palha de aço...

Todas - Há, há, há...

Lana - E o cheiro menina, os bichos cheiram mal... Eles tem uma catinga...

Berenice - É sim, eles tem um ranço desgraçado... papai tinha um empregado que era assim, às vezes eu pegava ele olhando pra mim de um jeito!... Ah, não, eu tenho pavor!... uma vez ele teve a petulancia de me chamar de você, ah, fiz o pai dobrar a lingua dele..."Dona Berenice seu negro"!

Todas - Há, há...

Celina - É mas eu tive minhas razões pra dar esse passo triste na vida... Vim do interior sozinha, estava passando fome, foi o único jeito...

Berenice - Ah, sim, claro, isso a gente comprehende meu bem e você ainda teve sorte de sua filha ter puxado muito a você...

Lana - Morena de olhos verdes, da pra disfarçar bem...

- Música (Vem a cena na casa)

Zé Baiano - (chegando) Lástima! Então praquê é que eu estou me arrebentando de trabalhar desse jeito... (grita) ô Celina...

Celina - (chegando) Que é que há, Zé Baiano, de novo reclamando, gritando dentro de casa, qual é? Se não está satisfeito vá prá rua...

- Zé Baiano - Pois fique sabendo que se eu ainda não me separei de você foi por causa da minha filha Elisabete, está ouvindo?
- Celina - Ora pois não perca tempo, o que menos a Elisabete precisa nesse momento é de um pai como você do lado dela...
- Zé Baiano - Não fala assim comigo sua cascavel, não bota minha filha contra mim... eu acabo contigo, hem!, eu acabo contigo...
- Celina - Ah, meu Deus, mas que vida desgraçada essa minha! também! o que é que eu tinha de me casar com um crioulo!
- Zé Baiano - Oh, sua filha da puta, será que eu me pintei - de quando te pedi em casamento hem? responde... tu não sabias que eu era preto desde o principio... responde caninana, responde...
- Celina - Sabia sim, é claro que sabia...
- Zé Baiano - Então miserável, você até falou que gostava de homem preto... Agora me vem com essa sacanagem... só casou por interesse não foi? era uma morta de fome, quando me viu, pensei logo em açoitar a vida... e eu caí no laço... Coitado de mim...
- Celina - Que coitado de mim coisa nenhuma Zé Baiano, você foi mais interessado do que eu nessa estória, não vem com essa de "coitado" pra cima de mim.
- Zé Baiano - Interesse, eu?! Mas como, se você não tinha onde cair morta?
- Celina - Teu interesse era outro, pensa que eu não sei que você é doido por mulher branca? que teu maior desgosto é ser negro e tem até aquela estória de que quando você veio da Bahia, prometeu pra tua gente que ia ganhar muito dinheiro pra poder se casar com uma moça branca...
- Zé Baiano - Quem te contou isso?... como foi que você soube...
- Celina - Ora você mesmo deixou escapar,. Qualquer um percebe isso, você é um complexado, aliás, vocês crioulos são todos complexados. Devia dar graças à Deus por ter encontrado uma maluca como eu, pra limpar um pouco essa escuridão toda... tem mais, é que vou pagar por isso...

Zé Baiano - Desgraçada, mil vezes desgraçada... meu te mate, eu acabo
contigo, sua branca azeda... eu... eu...

Celina - Eu... eu... eu o quê? você não pode fazer nada comigo Zé,
você é um fraco, viu?... um cara como você não é homem é
um fraco, aliás, crioulo não é homem, é só imitação de
branco... e você sabe disso... agora o melhor que você tem
a fazer é ir embora dessa casa agora e me deixar aqui com
a Elisabete... vai ser melhor para ela, crescer num ambi-
ente tranquilo... Você pode visitar ela de vez em quando..
nos dias que o Juiz determinar... agora vá embora Zé...

- Música, muda a cena para a enfermaria do hospital, Zé
Baiano está internado.

Médico - José de Aritmélia, visita prá você...

Zé Baiano - Hem! Genival... (chora) Genival... meu amigo... você vol-
tou... (chorando)

Genival - (muito bem vestido) que é isso Zé... bancando o fraco cri-
oulo, pára com isso rapaz...

Médico - José de Aritmélia, você tem que se controlar... essas rea-
ções são prejudiciais ao seu restabelecimento.

Zé Baiano - Dr. esse aqui é o meu melhor amigo viu? aliás, o único a-
migo...

Médico - Isso eu já sabia, José, pela responsabilidade que ele as-
sumiu por você nesse hospital... tinha que ser muito ami-
go... mas não se canse, eu já volto. - (sai).

Zé Baiano - O que é que ele quiz dizer com assumiu responsabilidade
por mim aqui, Genival?

Genival - Fica tranquilo Zé... eu paguei todas as despesas e ofere-
ci meu credito para o que for preciso no seu tratamento...

Zé Baiano - Oh!, Genival, Deus seja louvado... só você mesmo... sabe
que a minha empresa de prestação de serviço faliu, depois
que eu me separei da Celina... aquela infeliz... não sei
como está minha filha agora...

Genival - Minha afilhada está bem, eu já fui visitar e providenciei
para que não falte nada pra ela até você se recuperar...

Zé Baiano - Graças a Deus... quando nós batizamos a Elisabete , dando você como padrinho por procuração... eu não achava que tão logo você voltaria dos Estados Unidos, Genival...

Genival - Voltei casado... estou morando no Leblon. Ganhei alguns dólares e estou investindo em imóveis... é o melhor negócio no momento..

Zé Baiano - Você se casou Genival, como é a moça?

Genival - Filha de granfino... gente rica mesmo... outro mundo sabe, Zé...

Zé Baiano - Ah, sim, sei... malandrão, hem!

Genival - Como você dizia, a gente tem que lutar pra sair da merda não é? foi o que eu fiz!

Zé Baiano - Você teve sorte Genival, sempre teve... agora eu só me estrepo todo e cada vez mais... agora foi o fim pra mim Ge-nival. Eu estou arruinado...

Genival - Francamente cripulo, eu estou te desconhecendo... cadê aquela coragem, aquela vibração que você tinha... hem? - foi você que me deu força para lutar e subir na vida Zé... se não fosse por você eu nunca teria saído da Bahia... E agora você me vem com esse papo!... cadê teu pai xangô, hem? você sempre confiou tanto nele... agora é hora meu filho, invoca teu orixá... te apega com os santos, sai dessa, Zé Baiano...

Zé Baiano - Você tem razão Genival... Eu vou me apegar muito com xan-gô, ele não pode me abandonar agora... Eu preciso sus-tentar a minha filha, tenho que dar o melhor para ela, en-tende, o melhor... mas... sabe que eu não tenho nem pra onde ir quando sair desse hospital... estou numa merda cara... que merda, shô!

Genival - Não se preocupe Zé, eu te hospedo lá em casa, quando vo-cê sair do hospital... por alguns dias até você começar a cuidar sozinho da tua vida...

Zé Baiano - Você não é amigo Genival, é um pai... o pai branco que nunca quis saber de mim... é você... meu pai branco, a-bençoa... papai...

- Médico - (entrando) visita encerrada... o paciente precisa repousar...
- Música - volta a cena real -
- Brigida - Ah, seu Zé, que história triste, tadinho do senhor...
- Toca a campainha -
- Brigida - Deve ser o Dodô, só pode ser
- Atende a porta - entra o Dodô que é o mesmo sargento Boreu de peruca.
- Dodô - Ái menina, que horror! Foi tão difícil encontrar isso aí, ai, eu tenho ogeriza a procurar endereço...
- Brigida - Dodô, esse é seu José de Arimatéia, meu patrão...
- Dodô - Prazer...
- Zé está transfigurado, não fala nada, nisto toca a campainha.
- Brigida - Quem será agora meu Deus?...
- Dodô - Sei lá, mulher, eu hem?
- Brigida abre a porta e entra o Genival
- Brigida - Oh, seu Genival, é o senhor...
- Genival - Cadê o Zé?
- Brigida - Está ali, seu Genival, tadinho do seu José, ele não está bem não senhor.
- Genival - (Chega perto do Zé): Que é que há Zé? eu fiquei preocupado contigo depois do telefonema rapaz,... o que é que está acontecendo afinal... hem? fala, Zé...
- Zé Baiano - É tudo uma grande merda, Genival... a gente vem ao mundo pra levar na cara...
- Genival - Sei, e faça-se o que fizer, ninguém se livra do sôco.
- Zé Baiano - Desde que eu nasci, foi porrada por cima de porrada... e não adiantou pensar que se melhora na vida porque quando menos se espera "a casa cai"!
- Genival - O que está havendo, Zé?

- Zé Baiano - Agora como se não bastasse tudo isso, as fomes, as humilhações, as decepções que eu passei por tudo de ruim que me aconteceu. A serpente da mulher que eu me casei fez o que fez comigo, me levando as últimas consequências, quase a morte... Como se não bastasse tudo isso!... Agora... Agora...
- Genival - Agora o que Zé... fala...
- Zé Baiano - Agora me vem a Elisabete com essa palhaçada toda... me regeitando desse jeito, é uma droga, mesmo, Shô..."A filha rejeita o pai porque é negro!"
- Genival - Que é isso Zé!
- Zé Baiano - (Grita) Essa menina deve ser tarada por branco não é possível...
- Genival - Se controla Zé...
- Zé Baiano - Vai pro inferno Genival...
- Genival - Não fala assim comigo Zé...
- Zé Baiano - Ah não fala assim contigo porque... Porque tu és superior a mim? É isso, você pensa que é superior a mim,... Foi sempre assim...
- Genival - Fica calmo Zé, está me desconhecendo rapaz, qual é?
- Zé Baiano - É porque você é superior?
Porque é branco não é? Só porque é branco...
- Genival - Eu não disse isso...
- Zé Baiano - Disse sim, em tudo que você fez comigo a vida inteira... Seu cearense desgraçado... Você sempre me humilhou...
- Genival - Mentira, eu sempre briguei por tua causa crioulo sacana, eu vivia pra te defender...
- Zé Baiano - Defender pra me humilhar, pra me espezinhar... Você quiz tudo de mim... Você roubou o amor de minha filha seu branco nojento...
- Genival - Não roubei coisa nenhuma porra, eu tenho culpa se você é preto e por isso ela se envergonha de você, hem, eu tenho culpa?
- Zé Baiano - Foi isso que você sempre fez miserável, jogar na minha cara essa cor maldita... Você sempre fazia questão de me lembrar isso a toda hora... Pra

mim não esquecer essa lepra... Por que diabo a tua mulher não teve filhos e você tinha que ficar o tempo todo paparicando a Elisabete, hem?

Genival - Você devia me agradecer...

Zé Baiano - Pro inferno você com seu jogo sujo... Fez tudo isso de propósito, minha filha é bonita, tem os olhos verdes, chama atenção... Por isso você achou que ela tinha que ser filha sua e não minha... Você me roubou a filha... Você roubou... Ceará ladrão... Só porque eu sou preto... E só porque eu sou preto..(Chorando ele se recolhe ao misticismo).

Genival - O que é que você quer Zé Baiano, hem?... Você está muito enganado viu... Não me venha com esse papo de "Só porque sou preto"!.. Eu também sofri muitas discriminações... Ou o que é que você está pensando... que basta ter a pele clara para ficar livre de preconceitos? Aí é que você se engana..."Oh Paraíba"! Foi o que eu sempre ouvi quando cheguei aqui... Todo nordestino é Paraíba, e Paraíba não é gente... Lá fóra... Nos Estados Unidos... Cearense é sub-raça, mestiço, filho de puta com Gigolô, ou sei lá que porra for... É tudo menos gente... Os negros não gostam e os brancos detestam... Nordestino brasileiro, é "Sub-raça", isso me doeu muito a vida inteira, e por incrível que pareça a dor é maior que a sua... vocês negros são pelo menos "Negros", e isso todo mundo já sabe que ninguém gosta mesmo, e nós, o que diabo é que nós somos...?

Zé Baiano - Aqui vocês são brancos...

Genival - Estamos "Numa terra de mestiço" Zé, aqui quem vale é o que está mais puchado pro branco... Porque é o branco que domina...

Zé Baiano - Malditos brancos... Malditos...

Genival - Para de dizer besteira Zé, Em vez de estar se lastimando porque não vê onde você errou hem?

Zé Baiano - Eu errei, eu? Logo eu... Vocês me discriminam, me humilham... até minha filha não me quer, tem vergonha de mim...

- Genival - E o que diabo mais você queria... Não foi isso que você plantou?
- Zé Baiano - Eu Plantei?!
- Genival - Ora Zé, os negros só sabem gritar que são explorados pelos brancos, mas são os maiores inimigos de vocês mesmos... Não gostam de ser pretos, não gostam dos outros pretos, não ajudam uns aos outros... vivem se arrastando pelos brancos, se diminuindo... Que culpa a Elisabete tem agora? Você não queria que sua filha fosse branca, você e sua mãe...
- Zé Baiano - Não mete a mainha no meio...
- Genival - Pois ela não foi o pivot da história, não foi isso que vocês planejaram: casar com uma mulher branca, ter um filho branco pra melhorar... A Elisabete foi criada no meio de brancos, só brincou com bonecas brancas, só teve amiguinhas brancas...
- Zé Baiano - Nas propagandas de televisão ela só via crianças brancas, quando aparecia uma criança preta era um masinha só no meio da multidão... Apareciam lá as crianças alegres, barulhentas e no meio o criolinho Sip... Sumiu!... Onde está o criolinho...?!
- Genival - Quando aparecia uma negra bonita na televisão e ra fazendo propaganda de enê... Para o cabelo ficar parecido com o cabelo dos brancos.
- Zé Baiano - ... "Soltos e Balançantes".
- Genival - Quando não é isso o negro vem como escravo, ajudante de bandido, ladrão-sinho barato, empregada doméstica, porteiro e tudo que existe de função inferior...
- Zé Baiano - Nas novelas as negras são sempre loucas pelos heróis brancos, os namorados das patroas... A ponto de deixar a conquista de dois negros para se entregar aos brancos mais feios e idiotas do elenco...
- Genival - Assim por onde ela andou, por onde ela passou... o negro estava sempre na pior...
- Zé Baiano - É doido prá se esfregar num branco para se sentir menos negro...

Genival - Pois é... A Elisabete não tem culpa de estar te rejeitando agora não, ela só está seguindo a risca o que foi preparado pra ela...

Zé Baiano - ...Como é que ela pode a essas alturas dos acontecimentos, querer um pai preto por perto, quando tudo foi preparado para que ela fosse uma branca, vivendo num mundo branco onde ser negro é sinônimo de inferioridade...

Genival - Zé você tem que admitir que quem preparou "Essa cama" pra ela foi você... Sempre quis que o filho, que tivesse um dia não fosse igual a te, mais pra preto duque pra qualquer outra coisa... Você desde criança queria que as pessoas acreditasse que Você era filho de branco, que seu pai era branco... Mas a merda é que a cor da tua pele não era suficientemente clara para provar o que osê dizia..

Zé Baiano - Ai eu sempre vivi nessa expectativa de clarificar para melhorar... Clarificar para melhorar, "Isso é ter capricho", como dizia a mainha... Coitada, ela só não queria voltar a Senzala onde meus bisavós nasceram e padeceram no chicote... Ah meu Deus do Céu... Que coisa é essa que estou sentindo agora?...

Angústia - Zé!

Sim é uma angustia... Mas uma angustia tão grande meu pai, maior duque todas as que eu já senti em toda minha vida, nem as fomes, nem as humilhações, nem as decepções, fecharam tanto a minha alma... Eu estou me sentindo culpado... (Se recolhe em mutismo).

(Com a bandeja na mão) Tadinho, não se culpe não seu José... A vida é assim mesmo... (Serve o café). Obrigado Dona Brígida... Desculpe, eu nem cumprimentei...

Brígida - Eu comprehendo seu Genival... Ah, esse aqui é o meu amigo Dodô... Vai me acompanhar até lá em casa.

Genival - Dodô!

Dodô - Meu nome é Antonio Carlos Boreu... também sou da Bahia

Genival - Boreu?!

Zé Baiano - Sargento Boreu?!

Genival - Sargento Boreu!

Dodô - (Tira a peruca) Ih menino fui reconhecida... já sei, vocês dois são: Soldado Lisboa e Soldado Ge
naro... Eu já tinha desconfiado. So que agora não sou mais sargento; dei baixa do quartel a muitos anos... agora sou o Dodô!

Genival - Mas que consciência hem?

Dodô - Pois é, e vocês pelo que eu vejo ainda estão de caso hem, há,há...

Zé Baiano - De caso?!

Genival - Muito espirituoso Dodô, mas esse não é mesmo o "nosso caso!".

Dodô - E, o que não dar pra rir dar pra chorar!

Zé Baiano - Quer dizer que o bravo Sargento Boreu, resolveu, tirar a casaca de vez né, virou a meia?

Dodô - Não é! Agora eu sou Gay, assumidíssimo...e sabe o que quer dizer; ser Gay não sabe: "Dar a volta por cima" Soldados, vão a luta...Chega de chadeira o negócio agora é "assumir e sorrir" o mundo espera por nós...Bichas, piranhas, crioulos e Paraibas...todo mundo mais cedo ou mais tarde vai ter que sair na banda, há,há,há...

Todos - Há,há,há...Grande!...É isso aí bicho, quer dizer Gay...Há,há,há...

- Toca o Telefone -

Brígida - Alô, Idacuí Perucas, o que deseja?

Celina - (Chorando) chama o Zé Baiano aí...Cham o Zé Baiano de pressa...

Zé Baiano - Quem é Brígida?

Brígida - Voz de mulher, está chorando, parece desesperada...

Genival - Mulher...Desesperada!

Zé Baiano - (No telefone) Alô, Zé Baiano, falando...

Celina - Zé você tem que vir aqui agora...correndo...aconteceu uma desgraça...

Zé Baiano - Desgraça!?

Genival - Quem é Zé, o que houve?!

Dodô - Céus!

- Zé Baiano - Escuta aqui Celina, que palhaçada é essa agora porrada, está querendo gozar da minha cara?
- Celina - Você tem que vir aqui agora Zé Baiano, eu estou disnorteada...A Elisabete...Essa menina só me dá trabalho, você tem que fazer alguma coisa Zé...
- Zé Baiano - Ah, é? Essa é boa...Você nunca me deixou dar uma opinião sequer na criação da Elisabete...Agora vem com esse papo, qual é?
- Celina - Agora é diferente Zé...Eu sei que você não aprova o que ela fez...Você pode ter todos os defeitos do mundo mas eu sei que você deseja o bem dessa menina...
- Zé Baiano - Claro! É claro que eu quero o bem da Elisabete...Mas o que houve, o que foi que ela fez?
- Celina - O problema é com o noivo, quer dizer...
- Zé Baiano - O noivo! O tal do louro alto do olho azul?
- Celina - Sim, quer dizer...É sobre ele...Mas...
- Zé Baiano - Que é que há Celina? Quando vocês estavam no "Bem Bom", aí com o louro de vocês e a família dele, não quiseram que eu aparecesse para não envergonhar a brancura de vocês...Agora que tá dando bode é que me chamam! Ora bolas, se vira...Chama o louro de olho azul aí pra resolver, ele não é o noivo?
- Celina - Não...Ele não é mais o noivo...
- Zé Baiano - Ah não, é? O que foi que esse miserável andou aprontando...Ele fez algum mal a Elisabete? Fala Celina...
- Celina - Não...Ele é um bom rapaz, ela é que despachou o coitadinho...
- Zé Baiano - Ah, É! e porque?
- Celina - É difícil falar pelo telefone Zé, Ah meu Deus que desgosto, você precisa falar com essa menina Zé.
- Zé Baiano - Falar o que Celina? A Elisabete é de maior...Deixa, se ela acabou o noivado com o cara é porque tava de saco cheio dele, não é assim que vocês fazem...depois ela volta com ele ou então arranja

- outro mais louro até e de olho mais azul ainda...
- Celina - Acontece que ela já arranjou outro...Só que esse não é louro nem tem o olho azul...É crioulo!
- Zé Baiano - O que?!
- Genival - O que foi Zé?
- Celina - É isso mesmo, está dançando agarradinho com ele ali na sala no meio dos amigos...Um bando de... de...nem sei...como chamar essa turma da faculdade dela...você precisa ver zé...tem gente de toda cor...cada um mais esquesito...onde está a educação que nós demos pra essa menina, colégios caros, aulas de piano, ballet...Zé você tem que vir aqui agora...
- Zé Baiano - Mas o que é que eu posso fazer Celina? Você quer me deixar louco...
- Celina - Não sei Zé, você é o pai, vai ter que fazer alguma coisa, a não ser que você queira que a sua filha acabe casando com o negro preto como carvão, mais preto de que você...E só por pirraça ainda por cima...Faça alguma coisa Zé, senão depois vai se arrepender.
- Zé Baiano - Essa não...Isso não pode acontecer agora... Logo comigo...Não...Assim é demais (Fora do fone).
- Brígida - Tadinho do seu José, aconteceu alguma coisa patrão?
- Dodô - Eu hem!
- Genival - Zé pelo amor de Deus, me conta o que aconteceu, o que foi que a Elisabete aprontou?
- Zé Baiano - Deixou o noivo, louro do olho azul e agora está com um "negro preto como carvão"!
- Todos - Não!
- Dodô - Hum, essa daí sabe das coisas!
- Brígida - Ah meu Deus, mas que problema pro seu José!
- Genival - Não, isso já é demais, vai começar tudo de novo! Vamos lá agora Zé...Temos que fazer alguma coisa.
- Música - muda a cena A sala está em festa, a garotada a vontade e Elisabete e Narciso o rapaz negro, estão dançando agarradinho uma música

- meio sensual, nisto chega no fundo, Celina a-
companhada de Zé Baiano e Genival.
- Celina - (Aproxima-se) Elisabete, peça licença a seus ami-
gues um momento, seu pai e seu padrinho que
vêm falar com você...
- Elisabete - Ih, gente ó que é agora hem, interrogatório pró-
cima de mim?...
- Zé Baiano - Minha filha, eu não viria aqui interromper a
sua festa se não fosse por um motivo muito sé-
rio!
- Narciso - Ah, esse aí é meu coroa Bete?
- Elisabete - É sim (a todos) Aí gente, deixa eu apresentar os
coroas da minha vida pra vocês... aqui o meu pai.
...Mamãe vocês já conhecem e o outro é meu pa-
drinho falou?
- Eles se manifestam alegramente, e cumprimentam
uns dão a mão e Narciso tenta também pegar nas
mãos de Zé Baiano e Genival mas esses se retraem
de certa forma -
- Elisabete - Agora turma, vamos dar um tempo pra mim, tenho
que dar uma atençãozinha aqui para o pessoal da
família em particular.
- Assim os quatro se recolhem a um ponto visível
do palco-
- Elisabete - É o seguinte pessoal eu acho que já estou saben-
do mais ou menos qual vai ser o papo de vocês...
Agora de antemão eu quero saber porque foram in-
delicados com o Narciso, ainda a pouco na sala?
- Celina - Hum...Narciso!
- Elisabete - Narciso sim, mãe. Qual é o problema?
- Genival - Minha filha, desculpe mas...e o seu noivo, o João Paulo Caskforsh, que você me apresentou? Pen-
sei que estivesse tudo bem e...
- Elisabete - Esta tudo bem dindo, mas acabou! A gente não se
entende mais.
- Celina - A gente não Elisabete, só você não se entende
porque o pobre rapaz falou comigo chorando...
(Aos outros) Eu não sei o que deu na cabeça des

sa menina...de uma hora pra outra ela resolve desarrumar tudo meu Deus...

Elizabete - Acabou mãe, acabou...porque é que eu vou continuar com João Paulo se não é isso o que eu quero!

Celina - Não que ele, mas essa criatura ai na sala, você quer.

Elizabete - Essa criatura tem nome sabia...

Celina - Mas...Você quer que eu enloqueça Elizabete? Como é que você joga fora um rapaz como o João Paulo...Menino fino, de familia decente, louro, bonito como é, pra depois ficar agarrada com esse...esse Narciso ai coitadinho que....que.

Elizabete - Que o que mãe?

Celina - Que além de preto...Nem se sabe de onde veio... meu Deus eu enloqueço...

Elisabete - Então é isso aí, o problema é ele ser negro.

Celina - Eu não disse que ele é negro só falei que é preto...e não é preto mesmo...

Elisabete - Vamos acabar com esse jogo pessoal e botar as cartas na mesa de vez:

Quer dizer então que essa reunião aqui em família é pra se falar do negro que eu estou namorando não é, pois muito bem. Porque vocês não querem que eu namore ou me case com um negro?

Celina - Fala Zé Baiano...Responde aí pra tua filha.

Zé Baiano - É que...Elisabete minha filha...Se você soubesse a história toda...Se ao menos advinhasse...

Elisabete - Advinhasse o que pai?

Zé Baiano - Como...como foi difícil prá seu pai chegar aqui...Como foi doido para para...

Elizabete - Pai, quer fazer o favor de criar coragem e descascar logo esse abacaxi!

Zé Baiano - Bem eu, er...eu...

Celina - Ajuda ele Genival...Você que sempre defendeu o seu compadre...Fala agora.

Elisabete - Fala Dindo.

Genival - Olha Elisabete, eu não queria mesmo me meter muito nesse drama de vocês não, sabe, por causa disso eu e meu pai já brigamos hoje... mas já que vocês me empurraram a responsabilidade... Eu vejo que de qualquer forma estou enfiado nisso até o pescoço, afinal sou seu padrinho e de certa forma tenho parte na sua educação.

Elisabete - Dindo, quer fazer o favor de se abrir logo e parar de ficar rodeando, mas que tensão, credo!

Genival - O caso é que eu conheci a sua vó, mãe do seu pai, e as irmãs dele, e acompanhei todo o sofrimento dessa gente...A luta que eles vêm tendo desde o cativéiro para...Para se melhorar...

Elisabete - Ah, sei, e daí?

Genival - Daí que seu pai esse crioulo que está aqui, que já não é mais tão preto, porque a mãe dele teve todo o cuidado, "capricho" como ela diz: a de procurar um homem mais claro, para se melhorar...

Elisabete - Estou ouvindo Dindo, continue...

Genival - Esse homem, mesmo assim sofreu misérias. Elisabete... Comeu o pão que o diabo amassou... Porque ele é preto, e se você hoje está aí toda bonita de olhos verdes e desfrutando duma vida privilegiada... É graças aos sacrifícios dessa criatura que tudo fez para casar com uma mulher bem clara e depois procurou manter você afastada dos pretos, dos pobres... da miséria... Você nem sabe o que é isso não é, sempre teve tudo, mas eu e o seu pai sabemos muito bem...

Elisabete - Sei, sei Dindo mas, onde é que entra o Narciso nessa história?

Celina - Ah não, isso é tortura mental, essa menina se faz de desentendida pra ver todo mundo doido...

- Zé Baiano - Minha filha, depois de tudo que o Genival fala, você não acha que se você casar com o Narciso...
- Elisabete - Eu não disse que vou casar com o Narciso Pa-pai, mas se fosse?
- Zé Baiano - Se você casar com ele ou com qualquer outro preto Elisabete...você...você...vai voltar pro começo...pro baixo...pisar em tudo que seu paí construiu...Se você tiver um filho preto, minha filha, você vai chorar lágrimas de sangu...como a minha māe chorou e eu e minhas irmães...Pensa nisso Elisabete...
- Elisabete - Quer dizer que ser negro é tão ruim assim, é paí?
- Genival - Não tenha dúvida Elisabete...No mundo não tem lugar para negros...O poder é branco... até mesmo na África agora está muito difícil prá negro viver...E depois, que diabo menina, você estava tão entusiasmada com o noivado com o outro que é o oposto desse...
- Zé Baiano - O outro é o caminho minha filha...É a porta aberta para a libertação...Casando com ele você pode ficar descansada, que seus filhos vão ter lugar nesse mundo.
- Elisabete - Então é isso que você quer paí?
- Zé Baiano - Sim, minha filha, é isso o que eu quero, para o seu bem e dos meus netos.
- Celina - É isso também o que eu quero, afinal eu não sou totalmente branca, tenho essa cor parda que não é nem uma coisa nem outra, eu morro de vergonha quando estou com as minhas amigas, que são brancas de verdade...
- Genival - Eu...Já disse o que queria dizer...Infelizmen-te minha mulher não teve filhos, mas se tivesse, neta de alemão, como é, ... A essas alturas meus filhos, seriam muito bonitos, mas como Deus não quiz... Eu espero que pelo menos você minha afilhada...siga bom caminho.
- Nisto os jovens se aproximam eufóricos-

- Elisabete - Chega gente, vamos parar por aqui mesmo, será que vocês não percebem o mal que fizeram uns aos outros e que com essa onda toda de proteção em torno de mim, eu só fui prejudicada também...
- Celina - Ah, essa é boa, agora a Elisabete se queixa, quando aqui todo mundo se sacrificou por causa dela, está vendo Genival !
- Genival - Não seja injusta conosco Elisabete.
- Celina - Você devia se sentir grata menina, nós todos aqui sempre cuidamos de você com todo carinho, eu então nem se fala, agora esses teus amigos lá da sala é que te puseram contra nós esse bando de... de... nem sei o que!
- Elisabete - São todos universitários, gente da minha curriola. Só isso.
- Genival - Não tenho nada contra eles, mas a algum tempo aí traz você, tinha poucos amigos, e selecionava melhor a sua "curriola" como você mesma diz..
- Celina - É o fim, é o fim... tudo jogado fora, anos de cuidados, sacrifícios e essa menina joga tudo para o alto assim. Vocês precisavam ter visto o que aconteceu ainda a pouco aqui...
- Genival - O que aconteceu ?
- Celina - Estava aí na sala o João Paulo Fluger com o pai, a mãe a irmã, que vieram de Santa Catarina especialmente pra conhecer a Elisabete... Vocês precisavam ter visto como ficaram espantados com esse bando aqui em casa...
- Genival - Mas porque foram embora...?
- Celina - Essa cabeça de vento disfez o compromisso com o pobre do rapaz, e não sei mais o que diabo ela falou pro coitadinho, que ele saiu daqui arrastando os pais que também ficaram horrorizados... Ai meu Cristo que decepção para uma mãe...
- Genival - Elisabete me conte tudo, o que foi que você disse

ao rapaz e a família dele?

Elisabete - Falei que estou grávida.

Todos - Grávida!!!

Elisabete - Isso mesmo. E já vai para o terceiro mês...

Celina - Oh... Eu não vou aguentar... sinto que não vou ter forças meu Deus....

Genival - Calma Celina.

Zé Baiano - Elisabete... Quem é o pai do seu filho?

Genival - É o branco ou é o preto?

Celina - O branco não foi, porque senão ele não tinha saído daqui naquele desespero todo.

Genival - Diga logo Elisabete, quem é o pai?

Celina - Está na cara, só pode ser o tal do Narciso...

Genival - O preto !?!

Celina - Claro, quem mais se chama Narciso aqui?

— Chega Narciso acompanhado dos colegas —

Narciso - Alguém chamou pelo meu nome.

Celina - Seu Narciso agora vamos ter uma conversa...

Genival - Calma Celina...

Narciso - Pois não!

Elisabete - Fique tranquilo Narciso, porque o grilo todo é aqui com a minha gravidez...

Collega Um - Que grilo?

Collega Dois - Você não está bem?

Collega Três - Sua família está contra o Narciso?

Genival - Vamos com calma moçada.

Narciso - Mas afinal gente qual é o problema?

Celina - O problema é que você se meteu logo com a minha filha e isso não vai ficar assim não ouviu... (grita) você vai ter que assumir...

Genival - Celina, se controle por favor.

Colega Quatro - Ai Narciso, vai assumir ou não vai?

Narciso - Não vejo motivo para agitação, em amo a Elisabete e já falei várias vezes pra ela que assumo toda a responsabilidade dela e do bebê eu quero me casar na hora que ela quiser (Segura a mão de Elisabete).

Elisabete - Você é um amor Narciso.

Colega Cinco - Falou Narciso.

Colega Seis - Assim é que se faz.

Colega Sete - Salve os dois...

Todos os Cole-

gas - Salve...

Celina - E tem mais "Seu Narciso" precisamos ter uma conversa séria, não pense que vai ser tudo assim na base da festa não senhor, filha minha tem que ser muito bem tratada, por isso eu preciso saber que condições o senhor tem e tudo mais... porque vai casar com o senhor porque...

Elisabete - Chega manãe... não gaste o seu "Latin"... Porque eu e o Narciso não vamos casar.

Todos - Não vão casar!?

Zé Baiano - Que conversa é essa minha filha.

Genival - Elisabete pense bem.

Celina - Mas vocês estão vendo (a Zé e Genival)... Essa menina faz de propósito, ela quer me matar do coração, fala alguma coisa Zé Baiano, vê se faz valer teus direitos de pai pelo menos agora, te mexe homem.

Genival - Porque não quer casar com o pai do seu filho Elisabete ?

Elisabete - O Narciso não é o pai do meu filho Dindo.

Todos - Não é o Pai?!?!!!

Elisabete - Ele sabe disso... Quer assumir porque me ama ...
Mas eu é que não quero assim.

Genival - Mas então quem é o pai ?

Celina - É o João Paulo, não é? Hem, fala menina... É ele
não é ?

Genival - Se ele é o pai quem foi embora?

Genival - Não quiz assumir?

Celina - Ah, mas vai ter que assumir sim, ou não me cha-
mo Celina da Silva Junqueira.

Genival - O filho é dele não é Elisabete ?

Elisabete - Não, não é dele não...

Todos - Não é dele...então de quem é ?

Elisabete - Eu não sei.

Todos - Não sabe??!!

Elisabete - Não, eu não sei...

Celina - Ahh... me acudam...estou mal...

— Todos procuram socorrer Celina que perde os sentidos, Genival leva-a para fora de cena seguido de Narciso e os colegas que se preocupam em chamar o médico, fica em cena Elisabete e Zé Baiano —

— Zé Baiano dá alguns passos como autônomo e senta-se e soluça estressado...—

Elisabete - O senhor está chorando !? ... Eu nunca tinha visto isso acontecer antes... (se ajoelha perto dele) fala comigo...esta muito magoado comigo não é...fala... (Ele aumenta o soluço e balança a cabeça "que não")... está sim... o senhor acha que eu fiz coisa errada não é, está decepcionado comigo...eu sei que está.

Zé Baiano - Não minha filha...eu não estou decepcionado com

você não...é comigo viu...é comigo mesmo...

Elisabete - Com você mesmo ? !

Zé Baiano - Eu falhei...Só fiz burradas...não soube ser pai... sua mãe tem razão...eu não presto pra nada... eu não sou um homem...,uma pessoa como eu não é um homem é só imitação.

Elisabete - Não fale assim...você não pode se sentir tão por baixo, só porque eu vou ter um filho e não sei quem é o pai...

Zé Baiano - Você acha simples ?

Elisabete - Eu encaro o assunto por um lado diferente, pra mim essa gravidez está sendo uma abertura nos meus caminhos...uma nova opção de vida...

Zé Baiano - De verdade, você acha isso é?

Elisabete - Sabe eu não fui pra cama com muitos homens como as pessoas podem estar pensando agora...mas o que pensam não importa porque eu quero estar livre para dispor da minha vida daqui pra frente.

Zé Baiano - Mas Elisabete, e o filho...

Elisabete - Só pode ser de um dos dois, João Paulo ou Narciso...Eu só estive com os dois na mesma época...

Zé Baiano - Então um dos dois é o pai, ah meu Deus... então ainda tem uma chance de...

Elisabete - Ah não, vamos parar por aí, é disso que eu estou querendo me libertar...

Zé Baiano - Mas você disse...

Elisabete - Estou dizendo que meu filho não vai servir de afirmação pra ninguém, não quero que esse ranço de vocês acompanhe minha criança...

Zé Baiano - Elisabete...

Elisabete - É isso mesmo, eu sinto pena de você, nesse momento está aí prostrado, sem moral sem força sem tesão nenhuma.

- Zé Baiano - Elisabete!!!
- Elisabete - Pare um bichinho acossado, o tempo todo eu te vi assim, desde menina...eu sempre tive pena de você..."e o papai coitadinho" era assim que eu lembrava de você...para a mamãe você era o fraco e pra mim o coitadinho...e tudo isso porque... porque...
- Zé Baiano - Porque eu sou mesmo um infeliz...
- Elisabete - Tudo isso porque você é um covarde,
- Zé Baiano - Han...
- Elisabete - Covarde e medroso... com essa mania de ser preto, querer clariar, porque a minha avó falou...a minha avó disse e essas cretinices todas.
- Elisabete - Olha aqui eu cansei de tudo isso e não é só você não, a mamãe também e o Dindo, estão todos obsecados com esse negócio de casar com homem louro, ter filho de olho azul e não voltar a ser preto porque preto é fome, é miséria e é feiura.
- Zé Baiano - E não é?
- Elisabete - Não, não é...durante muito tempo eu também pensei que fosse, cheguei a ter odio de pretos, vergonha de você e mais um monte de estupidez, mas agora é diferente...estou me encontrando...
- Zé Baiano - Como?
- Elisabete - Tudo começou quando no último ano de faculdade fomos fazer uma tese sobre "Realidade Cultural" nunca pensei que fosse encontrar tantas informações, tantas respostas, eu só sabia que negro tinha vindo da Africa como escravo e que era pobre, indolente e feio... A vida inteira só me ensinaram isso...
- Zé Baiano - E não é?
- Elisabete - Fiquei fascinada quando descobri que existe uma cultura negra muito forte....Falei com legítimos representantes de classes, li obras de escri-

tores e poetas negros de incalculável valor...foi
ai que eu comecei a me tocar...eu estava revendo
todo meu passado, em contato com grupos de negros
militantes, eu pude sentir a força, a alegria, a
vibração dos negros nos afoxés, ou no samba, de
repente eu deixava de ser aquela moça fria de o-
lhos verdes, criada para ser isca de brancos e es-
tava ali com o meu povo, minha gente, vibrando sen-
do eu mesma...senti um enorme prazer de ser ne-
gra, de ter um pai negro, uma avó negra, sabia de
certo que também faz parte dessa história e de
tudo que eu me envergonhava antes, agora pra mim
é motivo de orgulho...

Zé Baiano - Elisabete...Você está mesmo falando essas coisas?

Elisabete - Só que depois vinha a tristeza...Quando eu me lem-
brava que meu pai era um negro fraco, tão diferen-
te daqueles que eu estava conhecendo...muito tris-
te saber que o meu pai, sempre se arrastou aos
brancos...me queria como branca e se abominava co-
mo negro...ah papai...essa fixação por olhos cla-
ros e cabelos lisos,...sabe que eu gosto muito do
Narciso, mas eu tenho medo que ele possa me que-
rer pelos meus olhos e pelos meus cabelos pucha-
dos para o branco...

Zé Baiano - Elisabete...eu...eu nem sei o que dizer... nunca
ouvi ninguem falar assim de negros minha filha...
a vida inteira eu só tive motivos para me envergo-
nhar por...

Elisabete - Pois chega disso papai, se o voce quiser tem mo-
tivos de sobra para se orgulhar de ser negro...
Saia desse marasmo...você é um homem bonito.

Zé Baiano - Bonito eu, (cora) ah minha filha não diga isso...

Elisabete - Claro que é bonito, é só se aceitar...você é um
negro lindo...e meu filho o seu neto, quero que
seja parecido com você.

Zé Baiano - ...Seu filho Elisabete?!

Elisabete - O que importa é que sendo meu filho será seu ne -

to, e disso ele terá que se orgulhar.

Zé Baiano - Você acha mesmo ?

Elisabete - Claro papai, a criança acredita na verdade e esta é a nossa verdade "Se de um lado somos brancos e nos dizem que isso é bom" também seremos bons por sermos negros, uma cultura não pode sufocar a outra, isso é autoritarismo.

Zé Baiano - Parece que sim.

Elisabete - (Abraça) vamos pai, diga daqui pra frente: "Eu sou lindo" vamos diga Pra frente: "Eu sou lindo". Vamos diga eu sou lindo... grita Pai... Eu sou lindo

Celina - Que gritaria é essa dentro de casa?

Zé Baiano - "Fala pra eles Elisabete."

Elisabete - Não pai, você é que tem que falar.

— FIM —

Em 17 de Abril de 1983.

ANEXO 8

"T U T I" *TUTI* | | / /
Peça de Ubirajara Fidalgo

PERSONAGENS:

TUTI = Prostituta Negra, Carioca - Idade aproximada, 34 anos

DEMÓSTENES = Professor de Literatura, Negro, Paulista - Idade aproximada, 29 anos.

GARDÉNIA - Economista, Branca, Paranaense, idade aproximada: 33 anos.

O Cenário é um quarto de solteiro, desarrumado, destacando numa estante improvisada por caixotes, uma pilha de livros.

Está tudo escuro, ouve-se risadas e ele abre a porta, entra em seguida acende a luz fraca.

DEMÓSTENES - Oh! entra... Chega cá... Sabe que ainda nem sei como é seu nome Carotona!

TUTI - (Pondo só o rosto na porta, maquilagem borrada) Chi... É aí que tu te esconde hem, falou!

DEMÓSTENES - Falou o que criatura? Chega cá... Você fica a distância, vem aqui, entra...

TUTI - (Entrando) Pô, Negão, vontade de fazer xixi, onde é que fica o teu banheiro?

DEMÓSTENES - Ai fóra, no fim do corredor... Mas tenha cuidado por favor, tente fazer barulho o menos possível para não incomodar os outros.

TUTI - Outros! Que outros cara?

DEMÓSTENES - Os vizinhos é claro que estou falando dos que moram nos outros quartos aí de fora, entendeu?

TUTI - Uma casa de cômodos né chará? É isso aí, já entendi, pode deixar que vou mijar no maior silêncio, nisso eu sou craque.

DEMÓSTENES - Bom, você deve compreender, já passam das três, o novo dia já se aproxima e ninguém tem culpa se eu fui pernear por aí.

TUTI - Justifica não chará, eu manjo tudo, deixa eu ir lá...

DEMÓSTENES - (Tentando beijá-la) sem demora minha papuda, estou a te esperar tão logo venha.

TUTI - Há há há Só mijando agora cara;cê é demais... (sai)

DEMÓSTENES - (Ficando meio encabulado) Ran... essa garota!... Será que ela está me gozando? Tesk tesk sai fora complexo, vamos preparar o ambiente para a noitada, isto é madrugada ou... sei lá como se diz, não importa, quando se está "atrasado" qualquer nome serve, desde que nos ponha em dia... por falar em nome, qual será o dessa zinha lá...

(Retira a roupa meio tombando e põem uma toalha para depois tirar a cueca, ageita rapidamente a cama, quando Tuti chega).

TUTI - Como é que é malandro, já tirou os trapos, que "zorra!"

DEMÓSTENES - Oh! Que prazer ver você, de volta minha querida! (abracando-a).

TUTI - Pudera né filho, depois duma viagem tão longa -há...há...

DEMÓSTENES - Viagem! Que viagem quem viajou?

TUTI - Esquesse Canibal, deixa eu te ver... ih, puxa, vai tomar banho agora?

DEMÓSTENES - Para tirar esta inhaca filhinha, você não vai querer dor mir ao lado de um corpo suado como este não é?

TUTI - Dormir? Mas pera aí, você não está pensando em dormir ainda hoje, está?

DEMÓSTENES - (atrapalhado) Há, então o que vamos fazer?

TUTI - Amor! (se enroscando nele)

DEMÓSTENES - (envolvendo-a nos braços) isso menina, você sabe trabalhar bem, merece todo meu respeito.

TUTI - E o beijão Chará, me beija com fogo bicho, muito fogo, tô querendo incendiar...

(Beijam-se)

DEMÓSTENES- Menina, porque não te encontrei antes...

TUTI - Antes! Quando?

DEMÓSTENES -Mais cedo, logo que cheguei na adega hoje, isto é, ontem. Já passava da meia noite não é?

TUTI - Ah, está falando é da adega?

DEMÓSTENES- Sim, papuda, não foi lá que nos encontramos.

TUTI - Então é só isso que você tá lamentando chará, não ter me contrado mais cedo da noite na adega?

DEMÓSTENES- Assim poderíamos ter ficado mais tempo juntos minha querida.

TUTI - (Se desentrelaçando nele) Pô... Sou mesmo uma imbecil!

DEMÓSTENES -Eh, que é que há criatura, ficou zangada.

TUTI - Nada não, bicho, deixa. Frescura minha.

DEMÓSTENES- Santo Deus! Mas o que foi que eu fiz, você está desapontada comigo... (A parte) Será que a ofendi sem querer?)

TUTI - Livros! Quantos livros meu irmão... é tudo teu, isto é, você lê tudo isso chará?

DEMÓSTENES- Bem, quase todos, mas você gosta de livros?

TUTI - Eu não leio cara, só sei assinar o jamegão, aprendi depois de burra velha. Bicho.

DEMÓSTENES- Ah, imagino!

TUTI - Mas pô bicho! Gosto de ver livros sacou?

DEMÓSTENES- De ver! Você gosta de ver livros, é isso?

TUTI - Sim, é isso! Eu gosto de ver livros, muitos livros... Uma porrada de livros malandro!

DEMÓSTENES - Há há... interessante... continue...

TUTI --Há há... É isso aí cara... eu gosto de ver livros.

DEMÓSTENES - Escuta, mas como definir esse seu gosto por livros, já que você não os usa... isto é, já que você não sabe lê?

TUTI - Bem, eu... "Definir"... Sei lá cara qualé?

DEMÓSTENES - Bom, se você gosta duma coisa que não conhece, deve haver uma explicação.

TUTI - Ei, devagar malandro, eu não sou tão ignorante assim, eu sei o que é livro, eu conheço o que é livro.

DEMÓSTENES - E! E o que pensa sobre os livros, qual é o seu conceito de livros?

TUTI - Conceito! bom, eu acho livro uma coisa legal né!

DEMÓSTENES - Porque legal?

TUTI - Sei lá malandro. Os caras que lê fica diferente né não, que nem você. É isso aí.

DEMÓSTENES - Hum... Que nem eu... Diferente, você disse?

TUTI - Isso aí, quando eu pintei na adega hoje malandro, eu saquei logo tua figura; pensei cá com meus botões: "esse crioulo ou não é daqui, ou então deve ler pra burro".

DEMÓSTENES - Há...há... Criativo isso... fascinante menina...conclua.

TUTI - Hen!?

DEMÓSTENES - E...e então, que mais você imaginou a meu respeito?

TUTI - Pensei que você tivesse grana bicho.

DEMÓSTENES - Grana, eu! mas...

TUTI - Cê é um duro chará...

DEMÓSTENES - Então foi isso que a desapontou. Pensou que eu fosse cheio da grana não é? Mas eu teria lhe dito logo se me perguntas se lá mesmo na adega.

TUTI - Não foi preciso bicho, lá mesmo eu saquei que você não tinha com a nota. Foi só bater um papo contigo eu manjei.

DEMÓSTENES - Ah foi! Então porque a senhorita aceitou vir comigo, você só sai por dinheiro não é?

TUTI - É cara, só por dinheiro... Dessa vez foi um vacilo meu.

DEMÓSTENES - Lamento menina, mas também eu estou desapontado.

TUTI - Mas, seguinte cara, sem essa de desapontamento, vamos transar outra curtição. Podemos negociar,

DEMÓSTENES - Que outra curtição e nogociar como?

TUTI - Sei lá bicho, qual é a tua?

DEMÓSTENES - Como assim?

TUTI - Você faz o que, trabalha onde, qual é a tua transação?

DEMÓSTENES - Eu leciono, sou Professor de Literatura...

TUTI - Professor de Literatura! O que é Literatura chará?

DEMÓSTENES - Literatura é a carreira das letras... Noutras palavras, literatura é um "conjunto de produções".

TUTI - Conjunto de produções! Produções de que malandro?

DEMÓSTENES - Qualquer produção em que haja transformação motivada pela participação humana, com estramental técnico, mudando a matéria prima em determinado produto.

TUTI - Tudo isso chará!?

DEMÓSTENES - E muito mais.

TUTI - Grande, você é grande bicho.

DEMÓSTENES - Nem tanto, mas, voltando ao velho assunto, você dizia que podemos negociar...

TUTI - Isso bicho... podemos sim e eu tô a fim, só depende de você.

DEMÓSTENES - Não estou entendendo, o que você está me propondo. O que é que você deseja realmente de mim.

TUTI - Quero aprender a literatura.

DEMÓSTENES - Você quer aprender literatura?

TUTI - Sim, você me ensina literatura e em troca eu te dou carinho negão. Como é topa?

DEMÓSTENES - (A parte) ridículo!

TUTI - O que disse cara?

DEMÓSTENES - Na - nada... isto é, não pode... não dá certo.

TUTI - Não dá certo! Pô cara você não quer me ensinar!

DEMÓSTENES - Não, não se trata disso, é que você... você não pode aprender literatura assim sem base...

TUTI - Sem base...?

DEMÓSTENES - Sim, não se aprende literatura como se aprende qualquer coisa, você precisaria já ter estudado o suficiente para interpretar os termos que apresentam os recursos do aprendizado em literatura.

TUTI - Caramba! Estou cada vez mais interessada nisso. E daí?

DEMÓSTENES - E daí o que?

TUTI - Ora cara, essa não, você fazendo mistério de uma coisa tão simples. Olha ai, tem gente que diz ser doutor mais não é formado, é apenas letrado. É só uma questão de meter a cara na transação.

DEMÓSTENES - E você acha que "metendo a cara" assim pode aprender literatura?

TUTI - Claro malandro. Eu sou inteligente, você pensa que só as mocinhas filhas de papai ai, é que podem ter inteligência e transar os livros, os baratos e enfim... a literatura?

DEMÓSTENES - Não, eu não penso assim, também não sou filinho de papai e mesmo assim me formei...

TUTI - Então cara! Que legal isso, agora é a minha vez.

DEMÓSTENES - Mas não se pode começar a casa pelo teto, você se quiser aprender literatura tem que entrar para uma escola primária para em seguida galgar os conhecimentos mais elevados até chegar a literatura.

TUTI - Certo, certo bicho. Mas é você que vai me ensinar isso tudo morou.

DEMÓSTENES - Eu! porque eu?

TUTI - Porque o que cara, como porque bicho. Simplesmente você tem obrigação, só isso.

DEMÓSTENES - Eu tenho obrigação! Enloqueceu?

TUTI - Não, tô muito boa da bola.

DEMÓSTENES - É nisso que dá, trazer para casa essas. essas...

TUTI - Desembucha malandro.

DEMÓSTENES - Ora não enche.

TUTI - Encho sim senhor, encho sim malandro, eu vou encher até transbordar sacou...

DEMÓSTENES - E eu que pensei que ia ter um bom final de noite hoje.

TUTI - Mais vai ter charã, quem disse que não vai... (tentando a proximação).

DEMÓSTENES - Não dá mais, agora estou desanimado.

TUTI - Anima de novo negão vai... (beija-o) Tua nega taqui de montão, e aí de te se fracassar... estou querendo.
(Acaricia-o frenética)

DEMÓSTENES - Está bem... Mas veja se não cria caso mais... Promete?

TUTI - (Afogando-o) Prometo... Como se chama você querido?

DEMÓSTENES - Porque quer saber?

TUTI - Quando tiver gosando quero dizer teu nome "na maior" meu bem...

DEMÓSTENES - Hum...

TUTI - Então meu gostoso como é o seu nominho hen?

DEMÓSTENES - Demóstenes.

TUTI - Ei,... to sacando...

DEMÓSTENES - Que ouve, o que você está sacando?

TUTI - Escuta cara, Demóstenes não é aquele grego que falava muito.

DEMÓSTENES - Falava muito!

TUTI - Sim bicho, transava o negócio da oratória...

DEMÓSTENES - Ah, você sabe?

TUTI - Já ouví falar dele, tem também um outro que transava essa.

DEMÓSTENES - Outro.

TUTI - O Péricles... foi ele sim eu tô sabendo.

DEMÓSTENES - Como soube essas coisas da cultura grega, não pode ter lido Historia Geral... Você não sabe ler.

TUTI - Uma vez dormi com um professor de historia... Há há... Gossado né malandro.

DEMÓSTENES - Vejo que você sabe se aproveitar da profissão, para se ins
truir... Notável isso há há...

TUTI - Que é que há malandro, tá de gosação pra cima de mim!

DEMÓSTENES - Há...há...Continue assim menina, de Professor em Professor você vai acabar um dia com o diploma na mão...Fato inédito na Historia... há há... "A prostituta intelectual formada na noite pela universidade da cama" há há...

(Ela permanece anuviada)

Desculpe menina, foi apenas uma brincadeira... Você não está sentida comigo não é?

TUTI - Nada disso Demóstenes.

DEMÓSTENES - Demóstenes!

TUTI - O que há, esse não é seu nome?

DEMÓSTENES - Sim, mas... Você ainda não me tinha chamado pelo nome.

TUTI - E que nome, cai bem pra você malandro.

DEMÓSTENES - Você acha?

TUTI - E ela, como se chama? "Penélope"... "Dijanira" ou uma dessas outras aí da história da Grecia.

DEMÓSTENES - Hum! Sabe muito bem. O professorzinho de história lá te pegou com uma boa aula.

TUTI - É isso aí canibal e ela pô. Vai ou não vai dizer o nome?

DEMÓSTENES - De quem você está falando?

TUTI - Da sua noiva, namorada ou sei lá... tem uma mulher na tua vida não tem?

DEMÓSTENES - Mas, porque essa agora?

TUTI - Tem ou não tem malandro?

DEMÓSTENES - Sim, sou noivo, vamos casar no fim do ano.

TUTI - Como se chama?

DEMÓSTENES - Porque quer saber?

TUTI - Deixa de papo, qual é o nome dela?

DEMÓSTENES - Gardênia.

TUTI - Gardênia hum!

DEMÓSTENES - Que é que há, vai dizer que essa também é grega.

TUTI - Não é grega mais é flôr, Gardênia é uma "flôr".

DEMÓSTENES - Ah sim, isso também você sabe, deve ter dormido dessa vez com um botânico.

TUTI - E daí, pra isso seu prostituta, oh tu não tá sabendo disso.

DEMÓSTENES - Bem, não é todo dia que se encontra uma prostituta interessada em aprender literatura e com razoável bagagem cultural vindas de outras noites.

TUTI - Disse tudo, deixa ver a cara dela.

DEMÓSTENES - A cara dela!

TUTI - A foto da Gardênia,ocê deve ter uma né.

DEMÓSTENES - Ah, pois não, se quer conhecer a minha noiva eu apresento ela a você.

TUTI - Só quero ver a foto malandro, deixa eu ver.

DEMÓSTENES - Bom, deve estar na carteira (enquanto procura a carteira no bolso das calças que tirou)
Você ainda não me disse o seu nome "professora", como se chama benzoca?

TUTI - Tuti.

DEMÓSTENES - Puti!

TUTI - Tuti - T...uti.

DEMÓSTENES - Ah...Sim, belo nome há...há... Tuti... Um nomação... (acha a foto na carteira).
Aqui está a dona Gardênia,a quem a senhorita vai ter a honra de conhecer.

- TUTI - Chega de rocambole, passa a foto pra cá.
(toma a foto dele)
Uma branca! Ela é uma branca... Só podia ser. Aliás eu já tava sabendo da branquice dela, só quis ver a foto pra ter certeza. Você é um sujo cara.
- DEMÓSTENES - Que vem a ser isso agora, quer dar uma de racista pra cima de mim.
- TUTI - É só o que sabe dizer pra não dar o rabo pra macado morder, não é bicho!
- DEMÓSTENES - Que diabo quer você com a sua linguagem. Acha que tenho tempo a perder em lhe dar satisfações?
- TUTI - Para mim não, mas pra essa daqui você tem. (a foto)
- DEMÓSTENES - Acontece que esta aí é a minha noiva e você...é...
- TUTI - "Apenas a prostituta"!
- DEMÓSTENES - Adivinhona.
- TUTI - Acontece senhor da literatura, que a prostituta aqui manja muito bem o seu fracasso.
- DEMÓSTENES - Que fracasso?
- TUTI - Essa "Jorjetesinha", aqui a foto.
- DEMÓSTENES - "Gardênia" você quer dizer.
- TUTI - Seja já como for, a verdade é que você não passa d'un crioulo convencido, tal e qual esses jogadores e cantores que são da cor malandro, mas tem vergonha de ser e parte pro casamento com uma branca para...
- DEMÓSTENES - Ora pro diabo. E que mal há nisso, não são os brancos todos os donos do progresso.
- TUTI - Não sabe de nada professor. O progresso pertence a cada um.
- DEMÓSTENES - Sabichona!

TUTI - Isso mesmo, seocê tâ pensando que vai melhorar alguma coisa casando com uma branca está muito enganado.

DEMÓSTENES - Não estou pensando nada.

TUTI - Então porque entrou nessa de casar com ela.

DEMÓSTENES - Agente se ama.

TUTI - E não podia amar uma nega?

DEMÓSTENES - Porque uma negra! Racismo pra cima de mim?

TUTI - Ora chega de se fazer de desentendido professor. Sabe muito bem que é sua obrigação escolher uma negra pra casar.

DEMÓSTENES - Ah essa agora! E eu posso saber porque?

TUTI - Você não é criolo cara?

DEMÓSTENES - Isso você sabe.

TUTI - Então malandro, você precisa duma mulher que te compreenda morou?

DEMÓSTENES - Perfeito, você falou certo: Eu preciso duma mulher que me compreenda e por isso gostei dessa moça, tem todas as qualidades que eu procurava; é instruída, culta, enriquece meu vocabulário e sua maior qualidade é ela ser...

TUTI - E ela ser branca né malandro, porque sendo branca, você vai ser visto na rua como um preto de alma branca e onde você chegar acha que todo mundo vai te dar oportunidade por ser marido da branca e quando teus filhos nascer vão ser quase brancos e...

DEMÓSTENES - Pare com isso, eu não tenho culpa se você é complexada, se está na merda que está... tenho a minha vida diferente da sua e quero paz entendeu? Muita paz.

TUTI - Ao lado da branca não é?

DEMÓSTENES - Sim ao lado da branca e porque não?

- TUTI - Porque esse é mais um lugar que uma crioula devia ocupar bicho, vê se entende pô, bota a cuca pra funcionar.
- DEMÓSTENES - Admitamos que seja, mas você acha que uma negra como você preencheria os requissitos para ser minha esposa, para viver do meu lado o resto da vida, ser a mãe dos meus filhos; Responda? Você estaria à altura?
- TUTI - É tão exigente assim em matéria de esposa. Qual é a grande qualidade que uma criola não pode preencher em sua vida.
- DEMÓSTENES - Ora Tutí, raciocine...
- TUTI - Pô, que barato!
- DEMÓSTENES - Hem!
- TUTI - Você me chamou pelo nome pela primeira vez malandro, foi legal.
- DEMÓSTENES - Pro diabo.
- TUTI - Mas você tava me mandando raciocinar, qual é o lance?
- DEMÓSTENES - Como você sabe eu estudei, estudei muito, sou instruído, formado por uma faculdade, "tive uma formação", falo outra linguagem e...
- TUTI - Pra viver ac teu lado a cara tem que manjar da mesma transação.
- DEMÓSTENES - Isso mesmo: para viver a meu lado tem que manjar da mesma transação.
- TUTI - Falou!... Agora escuta malandro, está certo você querer uma mulher instruída, formada e mais um catatau de troço, pra ser sua mulher, certo. Mas isso não quer dizer que essa mulher tem que ser branca.
- DEMÓSTENES - Eu não disse que tem que ser branca.
- TUTI - Então porque branca chará?
- DEMÓSTENES - Porque as pretas nunca estão por perto, quero dizer são pouquíssimas as pretas que fazem universidade e essas poucas também estão querendo marido branco de preferência ricos.

- TUTI - Pouca vergonha nego, uma desculpa dessas só pro diabo engolir chará, se você quisesse se casar com uma negra instruída você conquistava ela, sem essa de desculpa bicho, o problema é que você se envergonha da cor.
- DEMÓSTENES - Não é nada disso, você está deturpando.
- TUTI - Que deturpando o que malandro. Você é da laia dos pretos que só vê os irmãos da cor quando tão na miséria. Ganhou uma grana, vai pro lado dos brancos e deixa os outros no desprezo. Sê é um covarde bicho.
- DEMÓSTENES - Não é nada disso, você mesma disse que eu não tenho dinheiro, você sabe disso.
- TUTI - Não tem grana mas tem saber, instrução, dá no mesmo chará.
- DEMÓSTENES - E daí, qual é o mal? Estou com a consciência tranquila.
- TUTI - Duvido muito cara, se você estudou tanto. Mais duque nunca sabe que se o homem preto não der valor a mulher preta ela está sempre destinada a ter um fim desgraçado como eu.
- DEMÓSTENES - Ora chega de "exagero". Nem todas as negras se tornam prostitutas. Isso é uma questão de caráter.
- TUTI - De caráter ou temperamento, isso nunca devia servir de desculpas para negros covardes procurarem brancas para casar. Brancas também se prostituem e nem por isso os brancos procuram esposas de outras raças.
- DEMÓSTENES - Está falando bem agora, mas a história está cheia de casos de missagenação, casamento entre brancos e outras raças.
- TUTI - Como vocês dizem, isso em "casos isolados". A grande verdade é que pra fazer a mistura ai das raças, nega teve que dar de graça pra branco a torto e a direito, sem essa de anel no dedo e casamento, resultado um monte de mulatos sem pai, tudo pobre e sem estudo.
- DEMÓSTENES - Bem de qualquer forma não fui eu quem criou a situação, não sou responsável por essa calamidade a que você está se referindo.
- TUTI - É responsável sim senhor, todos nós somos responsáveis por isso. Você envez de se amarrar nessa branca aí, pode muito bem, casar com uma preta e começar uma família direita. Assim os criolinhos quando nascerem já tão sacando um mundo bem diferente e melhor, morou?
- DEMÓSTENES - Lindo! Muito lindo, pra se ouvir mas, na prática a realidade é outra.
- TUTI - É outra, porque você ia se envergonhar de filhos pretos assim como agora se envergonha de ter uma namorada crioula; seu caso é branca imbecil, porque você está cego, não ver que estando junto com os teus a luta é frente a frente cara, tu nunca vai ter que abaixar a cabeça porque está no teu lugar.

DEMÓSTENES - Hem! E, isto é, ora que diabo, você está querendo me confundir, logo você, caramba!

TUTI - Porque logo eu?

DEMÓSTENES - Ora porque! Com essa beleza de profissão que você exerce com muito prazer, já deve ter dormido com pelo menos uns quinhentos gringos e aposto como quatrocentos e noventa e nove são brancos.

TUTI - Isso é comércio malandro. E depois isso tudo é o resultado da covardia e irresponsabilidade de outros negros que como você, deixaram o lugar que eu devia ocupar, preenchido por uma...

DEMÓSTENES - Já sei, bela desculpa essa. Se você fosse uma mulher de caráter estaria trabalhando como doméstica ou coisa parecida já que quer ter dignidade, mas assim é mais fácil não é?

TUTI - Não sabe nada a meu respeito cara, corta essa.

DEMÓSTENES - Ora o que não se sabe sobre uma piranha!

TUTI - Não se sabe por exemplo que essa piranha não teve culpa de ficar orfã aos 6 anos de idade e depois de vagar pelas ruas cinco anos, começa a trabalhar em casa de família aos 11 e vai seduzida pelo patrão aos 13. A dona da casa bota ela de lá para fora. A coitada fica grávida na rua, ninguém quis ajudar, ela aborta no 6º mês e fica a morte desnutrida e desamparada e pra não morrer de fome tem que dar, dar, dar, sair dando por aí em troca de sobreviver, sobreviver...
(acaba chorando)

DEMÓSTENES - Tuti... Eu sinto muito por você... a vida foi muito cruel eu sei, mas, ninguém tem culpa você entende?

TUTI - Ah tem até demais. Minha mãe não era casada por isso eu não tive pai, eu não tive marido por isso meu filho nasceu morto antes do tempo porque meu organismo de fraco não resistiu... isso acontece toda hora com centenas de negras... e a Gardênia vai ter um marido todo para ela só porque é branca... É injusto, até quando isso vai continuar... Alguém precisa começar a fazer alguma coisa... Alguém precisa não se envergonhar de ser o que é e assumir a... a...

DEMÓSTENES - A negritude...

TUTI - Isso malandro, a negritude. Alguém precisa começar a mostrar que a instrução e o dinheiro deve servir para formar famílias de negros, organizadas e a consciência de assumir com prazer os filhos pretos são lindos... são todos lindos. Porque não vê isso (chorando grosso).

DEMÓSTENES - Com todos os diabos! E essa agora!

(Ela chora e ele fica atrapalhado há um certo silêncio, depois ele fala tentando ser compreensivo).

Então Garota, estou contigo, falou um monte de verdades, não sei como pode entender tanta coisa e assimilar termos, sendo quem você é, devo admitir que se trata de alguém especial, um espírito elevado ou sei lá o que, o fato é que me convenceu duma realidade que nos açoita o dia a dia e faz com que agente se sinta pequeno e inseguro para assumir; aí então... procura-se o caminho mais facil.

- TUTI - Facil, é! Já bem vê que não sou a única prostituta aqui dentro!
- DEMÓSTENES - É, nisso também você tem razão, somos todos prostitutas nessa vida, todos querem de uma forma ou de outra levar uma vida fácil.
- TUTI - Fácil! Pô, e que fácil malandro!
- DEMÓSTENES - Mas o que vai se fazer... que posso fazer, eu tão só aqui nesse quarto dependendo do emprego a mercer de todo um complexo mundo a esmagar agente, esmagar...esmagar...é duro e difícil, sabe. É muito difícil mesmo.
- TUTI - Você não precisa resolver os problemas todos do mundo chará...basta...basta dá a sua pequena parcela...uma contribuição muito pequena...Coisa que só depende de você...
- DEMÓSTENES - O que vem lá Tuti, que é que você quer dizer. Que contribuição é essa?
- TUTI - O nome Demóstenes, dá o teu nome a quem precisa. Uma negra cara...Sê dando o primeiro passo... vai ser legal...outros caras vão se mancar e seguir seu exemplo bicho.
- DEMÓSTENES - Ora que ingenuidade sua mulher, eu nunca seria o primeiro a ter muitos negros casados por aí.
- TUTI - Não instruídos e nem sabendo das coisas como você malandro. Essa negrada que taí junta ou casada, sei lá, são unidos porque estão na mesma merda e sem nenhuma noção da negri...
- DEMÓSTENES - Negritude.
- TUTI - Isso aí. Eles não se respeitam, porque não entende a transação, a prova disso é que a maioria delas estica o cabelo para parecer brancas, eles batem nas esposas, bembem, xingam e vivem na maior ignorância... E quando um filho estuda, se forma...em vez de dar apoio a negrada, parte logo pra casar com uma branca malandro, aí os coitados ficam pensando que não valem nada mesmo porque são desprezados pelos que sobem na vida. Olha aí malandro, eu queria ver famílias de negros, desses que já estudaram e começam a ganhar mais dinheiro... Esses que já passaram da classe operária.

- DEMÓSTENES - Quer dizer então que eu como um negro formado, na concepção geral, já que melhorei o nível de vida, agora vou casar com uma branca para crescer e subir de posição.
- TUTI - É isso mesmo cara, aí você casando com uma negra, prova que não é nada disso, que você não vai ser boneco de ninguém, e luta pra teus filhos curtir uma legal.
- DEMÓSTENES - Casar com uma negra só para provar que não sou igual aos outros negros que saíram da miséria.
- TUTI - Sabe que não é nada disso chará, você vai casar com a garota que você gostar, só que essa cara tem que ser da cor.
- DEMÓSTENES - A vida não é um brinquedo Tutí, não se pode escolher o destino de um homem. Se eu gostei da Gardênia é porque tem de ser com ela certo?
- TUTI - E ela tá te querendo adoidado também?
- DEMÓSTENES - Que pergunta menina, ela me adora!
- TUTI - Você já conhece os pais dela, ela já veio aqui na sua casa, no seu quarto?
- DEMÓSTENES - Bem, nós somos maiores de idade e não precisamos dar satisfações a ninguém.
- TUTI - A família dela não te conhece?
- DEMÓSTENES - Não ou alguns, o irmão dela já me viu, só isso.
- TUTI - Os coroas dela não?
- DEMÓSTENES - Não, os pais vivem no Paraná.
- TUTI - Ah é!?
- DEMÓSTENES - O que há?
- TUTI - Já manjei tudo malandro.
- DEMÓSTENES - O que?
- TUTI - Ela já veio aqui?
- DEMÓSTENES - Ainda não, não precisa, temos muito onde ir.
- TUTI - Sê esconde alguma coisa dela cara.
- DEMÓSTENES - Oh, não começa Tutí, estou de boa paz.
- TUTI - Ela pensa que você tem um pouquinho de grana.
- DEMÓSTENES - De onde vem isso?
- TUTI - Sei lá cara, bota logo os podres pra fóra.
- DEMÓSTENES - Ficou maluca, eu não tenho podre nenhum.
- TUTI - Tem sim cara, aposto como tem, cadê tua família?
- DEMÓSTENES - Vai parar com isso.
- TUTI - A família bicho cadê a tua família?
- DEMÓSTENES - Acha que tenho mesmo que falar da minha família para você.
- TUTI - Você não tem família?
- DEMÓSTENES - Quem disse?
- TUTI - Onde está sua mãe, e seu pai, qual é a dele?
- DEMÓSTENES - Para com isso.
- TUTI - Alguma coisa vergonhosa aí por trás das letras há?

DEMÓSTENES - Que coisa? O que está querendo dizer?

TUTI - Sua mãe é piranha, seu pai é algum marginal?

DEMÓSTENES - Não é nada disso.

TUTI - Então cadê teus pais cara?

DEMÓSTENES - Não tenho... nunca tive, sei lá. Fui dado para um orfanato com um mês de nascido. Me criei lá e só saí quando completei o científico.

TUTI - Um órfão hem! Já manjava isso. E ela sabe?

DEMÓSTENES - Não.

TUTI - O que é que ela sabe de ti malandro?

DEMÓSTENES - Pensa que meus pais morreram em São Paulo.

TUTI - Sabe da tua situação de grana?

DEMÓSTENES - Hem?

TUTI - Ela sabe que você não tem grana?

DEMÓSTENES - Ela sabe que não sou rico.

TUTI - Ela sabe que você é um duro, não tem grana nenhuma e que seu dinheiro do emprego do colégio não dá para nada bicho?

DEMÓSTENES - Também não precisa exagerar, eu consigo me manter.

TUTI - Não precisa mentir pra mim malandro, sei que professor ganha uma ninharia, já tive com muitos e todos na mesma merda.

DEMÓSTENES - Eu sei que você já estudou todas as matérias... Português, Matemática, História, Geografia, "Botânica", Zoologia, e mais e mais,... sendo que o principal deve ter sido o inglês... do you speack english?

TUTI - I understand a lot of words.

DEMÓSTENES - Caramba!

TUTI - Se não deixou tudo claro com a professora... a transação de vocês não é das mais seguras.

DEMÓSTENES - Ah não, por favor chega, vamos por um ponto final nisso.

TUTI - Ela quer te fisgar para marido porque quer segurar a barra dela, mas não quer te apresentar pra família porque sabe que eles vão dar o contra e você sabe disso.

DEMÓSTENES - Admitamos que seja, e daí?

TUTI - Você quer uma esposa branca para exibir na sociedade e não se importa com o resto.

DEMÓSTENES - Que resto?

TUTI - A opinião da família dela. Eu sei o que é essa gente do Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul e São Paulo... Tá tudo bem, mas na hora da filha casar com um criolo a coisa muda de figura.

DEMÓSTENES - Sabe muito garotona!

TUTI - Assim. Para livrar a cara dos seus interessezzinhos, você também prega suas mentirinhas de leve.

DEMÓSTENES - Mentirinhas eu!?

TUTI - Aposto como fez ela pensar que você tem uma vidinha bem tranzada, ganha uns 15 a 20 mil por mês, deve ter uma herançinha dos pais e os tios que nunca existiram estão em volta te dando cobertura. Há há... picante esse romance...

DEMÓSTENES - Pro diabo você com a sua lenga-lenga.

TUTI - Há...há... Um mundo de mentirinhas, um conta para o outro...

DEMÓSTENES - Para com isso droga...

TUTI - Ela se não faz você pensar que é virgem então...

DEMÓSTENES - Não entra nesse campo, você já foi longe demais.

TUTI - Ela disse para você que é virgem?

DEMÓSTENES - Para droga.

TUTI - É virgem ou não é?

DEMÓSTENES - Não me interessa as virgens, não sou Papa virgindade.

TUTI - Então malandro, se ela não é mais virgem e vocês tranza uma legal porque...

DEMÓSTENES - Porque o que? Que diabo tem você em mente?

TUTI - Então porque você tá assim matando cachorro a grito?

DEMÓSTENES - Hem!

TUTI - "Atrasado" bicho! Você tá com cara de quem não vê mulher desde o carnaval que passou.

DEMÓSTENES - Miserável!

TUTI - Quer dizer então que a Gardenia lá ta te fazendo figa né.

DEMÓSTENES - Desgraçada!

TUTI - Já deve ter dado a torto e a direito por aí mas pra você ela entra nessa de "não dou, não dou".

DEMÓSTENES - Eu vou fazer uma carnificina hoje se você não parar com isso.

TUTI - Há...há... Só quer dar quando casar a soncinha!

DEMÓSTENES - Não vou ser responsável pelos meus atos se...

TUTI - Mas para o noivo né, porque enquanto isso, ela deve ter a turma do sarro...

DEMÓSTENES - Eu avisei porra, eu avisei. (Agarra ela sacudindo).

TUTI - E você acha que ela é besta de ficar atrasada que nem você?

DEMÓSTENES - Cala essa boca cascavel... (Tentando tapar a boca de Tutí).

TUTI - Mas ela sabe se defender marmanjo, ela a essa hora deve estar numa boa viu...

DEMÓSTENES - (Empurra ela) Eu te mato espragueijada.

TUTI - (cai, mas se levanta) E isso mesmo, você não quer ouvir por que sabe que é a verdade nua e crua.

DEMÓSTENES - (Agarra ela de novo) que verdade, infeliz, que verdade?

TUTI - Ela está dando, dando pra tudo que é cacete que passa na frente dela...

- DEMÓSTENES - (Dá-lhe um tapa) desgraçada, desgraçada, mil vezes desgraçada... (Continua dando-lhe tapas)
- TUTI - Ai covarde, criolo cretino, miserável, sem vergonha, filho da puta... (Ele continua batendo).
Sabe muito bem que ela dá mesmo aquela xoxota branca pra todo mundo... O negócio dela é dar, dar, dar até morrer.
- DEMÓSTENES - (Põe as mãos no rosto tremendo de nervosismo)
Ai meu santo saco, que mal eu fiz a Deus, porque me pusste essa praga no caminho porque?...
- TUTI - (Jogada no chão) agora tu é mesmo um negro cretino. Digo e repito...
- DEMÓSTENES - Meu pai do céu, tenha piedade. Será que esse diabo não desgruda mais de mim...
- TUTI - Onde já se viu, "bater numa prostituta negra" para defender uma lagosta espapaçada que engana ele, é falsa como Ju das e...
- DEMÓSTENES - (tendo uma crise) aí, não...não...minha maezinha (chorando) faça essa mulher calar a boca papai do céu...
- TUTI - Não sei porque diabo esses macho da cor são tão burros desse jeito...
- DEMÓSTENES - Cala...pelo amor de Deus... (Tremendo em crise)
- TUTI - Agora me responde patife...
- DEMÓSTENES - Piedade, piedade, não fale mais...
- TUTI - Diz pra mim, o que é que tem a branca que a criola não tem;
- DEMÓSTENES - (já perdendo o fôlego) ai...ai...
- TUTI - É tudo relativo meu camarada, o que uma não tem a outra tem. Se uma tem os cabelos lisos e a outra não tem, mais ai a outra tem cabelos enrolados que são lindos só imbecil não sabe disso, e a outra não pode ter... se a branca tem a pele descascada, a negra tem esse queimado natural que também é bonito pra burro...
(DEMÓSTENES, como se tivesse um ataque de epilepsia, em crise treme no chão sem mais se dar conta)
E assim meu compadre... Ei cara, que é isso? O que deu em você... (sacode-o) cara, cara...ai meu pai do céu que faço agora (sacode) Demóstenes, responda meu filho... Onde tem água aqui... (apanha uma garrafa de geladeira que está na prateleira e despeja no rosto dele)
Acorda bicho... que diabo te deu?
(Ele desperta atônito)
Anda levanta, que coisa! vem.
(Ajuda ele se levantar)
Que é isso meu garoto, desmaiado que nem mocinha, seja homem bicho. Temos ainda muito o que fazer...

DEMÓSTENES - O que?!

TUTI - Ainda temos que fazer amor hoje filho, não foi pra isso que eu vim? Vamos tirar esse "atraso" seu.

DEMÓSTENES - Oh não! (Cambaleia perdendo os sentidos).

TUTI - Demóstenes! Menino você tá mal. Precisa ver um médico, desmaiando assim é sinal de fraqueza...

(Se acocora e põe a cabeça dele nas pernas)

Meu filho querido, você não tá numa legal... Não fique zangado com a "titia" não. E que tá tudo muito errado e agente precisa abrir os olhos dos que custam a sacar a trançação...

(Demóstenes chora com a cabeça nas pernas de Tutí e ela o acaricia).

Chore meu bem, chore pra desabafar, depois tudo se resolve, chuta a branca pro alto que isso não dá resultado mesmo, pode acontecer de você ter com ela um monte de mulatinhos que depois vão ficar complexados por não ser nem uma coisa nem outra, como muita gente que eu conheço... Vive dizendo que tem um pai, um avô, um primo o sei lá quem que é branco, tem os olhos azuis, verdes e sei lá mais de quantas cores, isso tudo pra não dizer que é negro... Mais não é isso que eu quero pra você não cara... Eu quero que você encontre uma negra da raça mesmo, não precisa ser eu não, tó sabendo o meu lugar... já tô mais ou que passada e me conformo. Mas você vai encontrar a negra certa, estudada, inteligente, fina, sabendo das coisas, boa de cama também né... Sim, porque sem isso não tem graça.

E aí chará... você com ela faz uma família nova, entra em todos os lugares de cabeça erguida e a cambada quando vê vocês passar vão dizer, aqueles pretos deve ser americanos, ou então despejados da Angola... Isso no começo mais depois que acostumarão dizer assim, seu Demóstenes e a dona fulana são negros de classe, gente fina, ediceteira e tal... E quando vir as crianças ai meu Deus que fofurinhas todo mundo vai adorar e fazer elogios... E garanto que com o teu exemplo outros negros vão criar vergonha na cara e formar novas santas famílias de negros instruídos... E médicos, engenheiros, advogados, militares e daí por diante... E eu vou me sentir realizada porque sei que outras não vão ter o fim que eu tive...

DEMÓSTENES - (Se levanta cambaleando) vou tomar um banho...

TUTI - Demóstenes, (abraça-o por trás) meu filho, deixa o banho para depois, vamos fazer amor primeiro... Para deixar você mais leve homem.

- DEMÓSTENES - Me deixe, estou com muita dor de cabeça agora.
- TUTI - Está vendo, não é o que eu digo? "Já subiu pra cabeça"!
- DEMÓSTENES - Deixa eu ir pelo amor de Deus me largue.
- TUTI - (Envolvendo-o) Não meu bem, não fique assim, a Tutezinha não quer mal a você não (cobre-o de beijos) meu criolo lindo, gostoso... Vem comigo tezãozinho da mamãe... vem pra cama meu bem. (Empurra ele pra cama e se atira em cima envolvendo-o de carícia.) Promete que vai ser bonzinho hem, fala meu tesouro, coisa linda, linda... Você é a esperança da nossa gente meu gostoso... Promete pra mamãe que vai ser bonzinho, hem, promete?
- DEMÓSTENES - (Completamente envolvido) - Prometo.
- TUTI - Lindo, lindo, sou toda tua gostoso, me rasga, me morde me quebra toda.
 (A luz do palco vai diminuindo e só a voz dela fica)
 Me estrangular, me esmaga, quero me sentir tua hoje, somente tua, pelo menos uma vez na vida meu amor "eu quero me sentir mulher".

FIM DO PRIMEIRO ATO.

-X-X-X-X-X-X-X-

2º ATO

O dia já está de Sol alto, Demóstenes levanta da cama remexida e olha em volta, espreguiça e trata de vestir uma bermuda, nisto a porta abre e Tutí chega com embrulhos nas mãos.

- TUTI - Olá, já acordou monsier, bom dia, o Sol lá fora tá de bo-beira.
- DEMÓSTENES - Você ainda por aqui? Que significa isso?
- TUTI - Como "o que significa isso"? Eu fui comprar pão e leite pro café, ai na sua dispensa só tinha pó. Qualé, está achando ruim porque ainda estou aqui? Mas foi você que me trouxe, ou será que já esqueceu?
- DEMÓSTENES - Isso foi ontem a noite, hoje é um novo dia, agora a coisa muda de figura, quero paz.
- TUTI - Ah, está querendo paz as minhas custas, (atira os embrulhos sobre a mesa)
 Pro inferno com esta palhaçada. Você devia me agradecer
- DEMÓSTENES - Agradecer eu?
- TUTI - Olha aqui malandro, por mim já tinha ido embora a muito tempo, mas você é que ainda não me despachou.

- DEMÓSTENES - Ah, ainda não despachei?
- TUTI - Não me pagou.
- DEMÓSTENES - Não vem com essa, você sabe que estou sem dinheiro e depois não combinamos nada de pagamento.
- TUTI - Combinamos sim senhor, eu fiquei contigo na condição de você me dar aula de literatura.
- DEMÓSTENES - Maluca, que disparate é esse?
- TUTI - E se tiver pressazinha pra me ver pirulitar é só adiantar a aula. Eu tô aqui e sou toda ouvida professor, pode começar.
- DEMÓSTENES - Escute garota, nada de palhaçada comigo hoje. Tenho muito o que fazer e não posso perder tempo com suas birutices.
- TUTI - A presente aqui, tem o mesmo a dizer e começa logo essa droga de aula que não posso ficar o tempo todo esperando a sua boa vontade.
- DEMÓSTENES - Vai me dizer que tem mesmo interesse em aprender literatura, você nem faz ideia do que é isso.
- TUTI - Não fazia até ontem a noite.
- DEMÓSTENES - E agora já faz?
- TUTI - Literatura é a carreira das letras, noutras palavras, literatura é um conjunto de produções.
- DEMÓSTENES - E dai?
- TUTI - Pode ser qualquer produção em que haja transformação motivada pela participação humana, com estramental técnico mudando a matéria prima em determinado produto.
- DEMÓSTENES - Como conseguiu decorar?
- TUTI - Da mesma forma que suas alunas do colégio conseguem, ou seja que só elas podem ser capaz disso.
- DEMÓSTENES - Tenho que admitir que você tem boa memória e isso é raro, mas é só.
- TUTI - É só! Só o que malandro?
- DEMÓSTENES - É só o que tenho a dizer e pare de me chamar de malandro, sou um bacharelado e não me enquadro no seu linguajar, vê se põe um ponto final nessa sua visita que já não dá mais para suportar.
- TUTI - Não vem que não tem. Fui convidada pra trepar nesta esplanada e ninguém me falou em bacharelado.
- DEMÓSTENES - (pondo as mãos na cabeça) Porque essas coisas tem de me acontecer?
- TUTI - Baixo astral professor.
- DEMÓSTENES - Cala a boca.
- TUTI - Escuta aqui cara, nenhum viado me manda calar a boca, sacou?
- DEMÓSTENES - Olha o respeito, você não está no seu chinfrin.

- TUTI - A aulã bicho, começa logo essa droga, porque eu não vou sair daqui sem ela, eu não dou de graça pra ninguém. Mete isso na cuca.
- DEMÓSTENES - Se continuar assim vou ter que apelar pra ignorância.
- TUTI - Então apela seu cachorro, apela que já estou mais do que esquentada. (Derruba cadeiras e se espalha toda no quarto). Vamos covarde, o que está esperando, parte pra ignorância.
- DEMÓSTENES - Os vizinhos... Essa gente que já é faladeira, agora então... (Corre até a porta e fala como se tivesse conversando com alguém): bom dia... A senhora está bem? Desculpe o barulho, mais é que tenho uma aluna atrasada na matéria e vem tomar aula particular aos domingos... Olá seu Adalberto... E, o dia está muito calor hoje, que horas são no seu relógio, preciso acertar o meu... Obrigado, ah, onze e quinze não é... a sim, com licença. (Fecha a porta)
- TUTI - Bem, vamos ao café, estou com uma fome dos diabos.
- DEMÓSTENES - Vou ao banheiro escovar os dentes e quando voltar vamos a essa maldita áuka pra por um fim nessa aberração de comportamento. (Apanha uma toalha de rosto e põe pasta na escova enquanto fala). Onde eu estava com a cabeça ontem... são desses azares que aparecem casualmente na vida... (sai batendo a porta).
- TUTI - Ô ierê ierê ierê, ô ô ôoo... (cantarola enquanto prepara o café, põe nas xícaras e passa a manteiga no pão... enquanto come e toma café com leite olha os livros da estante, Demóstenes chega). O café está na mesa senhor bacharel, tenha a bondade de se servir.
- DEMÓSTENES - Vou aceitar, a fome está grande, não tenho alternativa.
- TUTI - Diz isso como se fosse um sacrifício provar do meu breack fast.
- DEMÓSTENES - Pior que isso. (Senta-se à mesa e começa a devorar).
- TUTI - Tem um livro aqui que eu conheço.
- DEMÓSTENES - Incrível! Qual é?
- TUTI - O Cortiço.
- DEMÓSTENES - Ah, sim você morou lá, já tinha esquecido.
- TUTI - Mas como pode ter memória tão fraca, professor, pois se o senhor foi meu vizinho.
- DEMÓSTENES - Escuta aqui ô...
- TUTI - Tô sabendo também que esse cara que escreveu o livro é irmão de outro pinta que transava o negócio do teatro.
- DEMÓSTENES - Sabe muito sobre eles! Por acaso se lembra do nome desses dois grandes autores?
- TUTI - O do livro é Aluizio de Azevedo e o outro, e irmão, aquele do teatro...

DEMÓSTENES - CONLUA.
TUTI - QUE É ISSO..
DEMÓSTENES - QUEM ERA O HOMEM?
TUTI - ARTUR AZEVEDO.
DEMÓSTENES - BRAVO! QUEM DIRIA. TENHO UMA ADVERSÁRIA NA FRENTA E NÃO ME DOU CONTA.
TUTI - Bobeira sua.
DEMÓSTENES - QUEM LHE DEU TODO ESSE CONHECIMENTO? UM CLIENTE APOSTO.
TUTI - ACERTOU... E FOI MUITO MAIS GENTIL E PASCIENTE COMIGO. UM VERDADEIRO INTERESSADO EM DIVIDIR CONHECIMENTOS.
DEMÓSTENES - É CADA UMA QUE ME APARECE! Qualquer dia desses nem sei o que poderá acontecer por aqui, vou começar a ver homenzi-nhos verde!
TUTI - E SOBRE O nosso papo de ontem?
DEMÓSTENES - Que papo?
TUTI - Vai mesmo assumir a "negritude"? Você prometeu.
DEMÓSTENES - (levanta-se bruscamente) Não prometi droga nenhuma, não comece a me atormentar de novo.
TUTI - Seja homem, onde está a sua palavra?
DEMÓSTENES - Não vem com essa!
TUTI - E a espapaçada! Vai ter que arranjar uma boa desculpa para desgrudar ela de suas calças.
DEMÓSTENES - Praga, de quem você está falando agora?
TUTI - A Gardênia, só podia ser.
DEMÓSTENES - Dona Gardênia, olha o respeito.
TUTI - Vai ter que usar uma manobra da pesada para chutar aquela gai pro alto.
DEMÓSTENES - Tuti me faça o favor de ir embora agora, pelo amor de Deus.
TUTI - Não conheço esse cara.
DEMÓSTENES - Blasfemia aqui dentro não, eu não permito. Tudo menos isso.
TUTI - Você acredita nele?
DEMÓSTENES - Claro, tenho formação católica, no internato que vivi a religião é uma constante.
TUTI - Mesmo, me fala disso camarada, deve ser um barato.
DEMÓSTENES - Drogas, drogas, drogaaa...
TUTI - Meu filho você é muito irritado, pô qualé! Não se pode nem bater um papo.
DEMÓSTENES - Porque não vai bater papo no cais do porto?
TUTI - Acha que Deus existe mesmo cara?
DEMÓSTENES - Para quem acredita, sim.
TUTI - Se ele existe só para quem acredita então não existe na verdade.
DEMÓSTENES - Existe para todos mas só para os crédulos é que seu poder se faz visualizado.

TUTI - Pô malandro que barato!

DEMÓSTENES - Praga dos diabos!

TUTI - Você acredita no diabo também?

DEMÓSTENES - Tutí vai embora, me deixa em paz, eu te peço por tudo que há de mais sagrado.

TUTI - Taí um troço que eu nunca entendi direito, esse negócio de sagrado, como é que é essa tranzação bicho?

DEMÓSTENES - (Irritado faz um gesto obsceno): Aqui olha, taquí o sagrado.

TUTI - Menino, ele baixou o verbo, quem diria, o bacharelado da literatura... Mudança nos tempos... (Ele vira as costas) Mas eu gostei do lance... Faz de novo meu bem, fiquei toda oriçada... sabe que adoro homens atrevidos assim?

DEMÓSTENES - Desculpe Tutí, eu fui um patife. Não faz parte de mim esse tipo de comportamento, você com essa sua insistência desmedida está me fazendo perder o equilíbrio.

TUTI - Deve ser o calor querido. Hoje tá quente paca.

DEMÓSTENES - Tá legal, agora vai embora por favor.

TUTI - Com prazer filho, assim que a aula terminar.

DEMÓSTENES - Não me diga que você quer mesmo o diabo dessa aula.

TUTI - Vai começar agora?

DEMÓSTENES - Tutí, raciccine, o que pode você fazer com isso, que proveito você pode tirar duma aula de literatura, meu Deus do Ceu! Será que vou ter que repetir tudo de novo?

TUTI - Não precisa, aquilo eu já aprendi, pega daí pra frente.

DEMÓSTENES - Está bem, vejamos por onde começar...

TUTI - Pega de onde sê deixou.

DEMÓSTENES - Ah não, não dá... vamos parar com isso pelo Amor de Deus.

TUTI - Que é isso chará, eu já estava começando a apreciar e você já interrompe!

DEMÓSTENES - Para com isso, vou acabar tendo uma crise.

TUTI - Outra! Igual aquela de ontem?

DEMÓSTENES - Escuta aqui garota, eu só tenho um domingo na semana para descansar, vê se entende, logo mais a noite preciso estar descansado para sair...

TUTI - Vai sair com a Gardênia?

DEMÓSTENES - Retire o nome dela da boca, você não é digna de pronunciar esse nome.

TUTI - Para quem assumiu a negritude, você está muito incoerente.

DEMÓSTENES - Aprendeu usar o "incoerente" também?

TUTI - E mais um monte de "ente" se interessa saber professor.

DEMÓSTENES - Não sou professor de puta e basta, já estou de saco cheio.

TUTI - Ora, vamos esvasiar isso garoto. (Se encaminha em direção dele).

DEMÓSTENES - Não se aproxime.

TUTI - Deixa de xilique, você está querendo ser amansado garrote.

DEMÓSTENES - Não me toque senão eu te mato, estou avisando.

TUTI - Então mata logo meu assassino gostoso...
(Tenta alcançá-lo com as mãos e ele escapole)

DEMÓSTENES - Não vem, merda, me deixa...

TUTI - Vem cá bicho, deixa nada, eu sei,ocê tá querendo, o sarro da noite foi pouco, pra quem andava numa de horror a... sa be-se lá a quanto tempo.

DEMÓSTENES - Desgruda peste...

TUTI - (Agarra ele e cobre de beijos). Menino travesso, você é uma gostosura...

DEMÓSTENES - (caem rolando no chão). Para com isso para. (Ela faz cócegas nele)

TUTI - Desperta bicho, vamos.

DEMÓSTENES - Não há há... assim não vale... cócegas não... há... há... há... para... para...

TUTI - Há...há...há... (Ela para e ele continua por cima dela)

DEMÓSTENES - Me deixa em paz agora por favor...

TUTI - Já deixei benzinho.

DEMÓSTENES - (se dá conta da posição). É!

TUTI - Só falta você tirar esse corpo de elefante em cima do meu.

DEMÓSTENES - Mas... diabos estou gostando disso aqui...

TUTI - Sê anda cheio das necessidade mesmo não é bicho?

DEMÓSTENES - Bem, eu não queria mas já que é assim.(Beija-a ardente)

TUTI - (Acaricia-o) Aproveita garotão... Enquanto a safra tá boa...

DEMÓSTENES - Tem razão... você é boa mesmo.

TUTI - É mesmo?

DEMÓSTENES - É.

TUTI - E a esbranquiçada lá também é?

DEMÓSTENES - Deixa isso pra lá.

TUTI - Vai deixar pra lá mesmo?

DEMÓSTENES - Vou pensar no seu caso.

TUTI - Você prometeu que ia acabar com essa história de se arrastar atrás de brancas e formar uma família só de negros.

DEMÓSTENES - Diabos, porque você insiste tanto nesse papo?

TUTI - Tenho uma missão a cumprir.

DEMÓSTENES - E essa agora, que missão e de onde vem isso?

TUTI - Do astral superior.

DEMÓSTENES - (levanta-se) não adianta. Você desanima. E essa agora de Astral Superior?

TUTI - Altas informações do além. Coisa em que o instrumento aqui serve de ligação.

(Batem na porta)

DEMÓSTENES - Quem será? Deve ser o vizinho, meu Jesus, acabamos incomodando o mundo inteiro. (Insiste as batidas na porta)

TUTI - É melhor atender logo garotão, o apressadinho aí tá querendo botar a porta a baixo.
(Demóstenes se recompõe e abre a porta em seguida)

GARDÉNIA - Olá, bom dia cavalheiro! Não vai me convidar a entrar em sua casa?

DEMÓSTENES - Eu er, claro Gardênia esteja a vontade, entre, tenha a bondade... é que eu ... não esperava que você...

GARDÉNIA - Descobrisse o seu endereço, não é? Mas nada é impossível neste mundo para uma mulher.

DEMÓSTENES - Lá vem você com suas teorias feministas Gardênia.

GARDÉNIA - Se não aprova, então porque não me cumprimentou com um beijo formal? Afinal isso é hábito de machão e você se dispõe a encarar o protótipo não é?

DEMÓSTENES - Gardênia, você sabe que não sou tão antiquado assim, é que fiquei surpreso com a sua chegada assim... inesperadamente.

GARDÉNIA - (Olhando para Tuti) Sei... Você estava muito ocupado não é? Sinto ter vindo interromper suas atividades bombárticas.

DEMÓSTENES - Ora, não faça mal juízo Gardênia, Tuti é apenas uma...uma...

TUTI - Aluna... Aluna madame, estava aqui tomndo aulas particular de literatura com o professor Demóstenes.

DEMÓSTENES - Perfeito, é isso mesmo e você meu amor não veio atrapalhar em nada mesmo porque Tuti já estava de saída, não é mesmo Tuti?

TUTI - Vontade eu tenho mesmo de sair professor, mas e a aula? O senhor não terminou tá lembrado?

DEMÓSTENES - Ah, Tuti, fica para outro dia, eu e minha noiva temos muito que conversar agora.

TUTI - Noiva é!

GARDÉNIA - Noiva sim bem, está assustada com que?

TUTI - E quem está assustada aqui?

DEMÓSTENES - Tuti ouça...

TUTI - Ouça o senhor professor, paguei a aula adiantada e não vou sair daqui sem ela.

DEMÓSTENES - Tuti por favor não comece, será que não tem um jeito de gente resolver isso de outra forma?

TUTI - Só pagando meu filho, eu não dou de graça, já tinha te dito isso.

GARDÉNIA - Ah entendí!

TUTI - Tá se vendo que a madame não é tãoburra como parece!

GARDÉNIA - Ah não, comigo não, então Demóstenes, é esse o nível?

DEMÓSTENES - Gardênia por favor não faça ideias absurdas, o problema é outro.

GARDÊNIA - Sei, sei que estou sendo demais aqui...

DEMÓSTENES - Não, não vá embora assim Gardênia, pelo amor de Deus, você vai me deixar numa situação difícil, tenha calma, isso já se resolve.

TUTI - Como é vai dar a aula ou vai pagar?

DEMÓSTENES - Desgraçada, você sabe que eu estou duro.

TUTI - Se não tá com dinheiro dá logo essa aula e acaba com o paço.

DEMÓSTENES - Não vou dar essa aula ainda que fosse para me salvar da forca!

TUTI - Então paga.

DEMÓSTENES - Não tenho dinheiro pra ga do diabo!

TUTI - A madame aí deve ter, pode emprestar ao senhor.

DEMÓSTENES - Não se faça de palhaça senão acabo fazendo uma desgraça!

GARDÊNIA - Demóstenes! Nunca vi você tão nervoso, sempre me pareceu tão controlado, que está havendo será que eu posso ajudar?

DEMÓSTENES - Essa mulher acabou com meus nervos...

GARDÊNIA - Mas do que se trata, que dívida é esta, eu tenho aqui meu talão de cheques se não for muito talvez eu possa emprestar... Depois você me paga.

DEMÓSTENES - Não é isso Gardênia, o problema é que... que...
(Vira-se para Tuti)
Olha o que você foi me arrumar, sua prostituta sem classe!

GARDÊNIA - Demóstenes! Que linguagem é essa? Demóstenes! Você está me surpreendendo!

TUTI - Estou esperando o pagamento.

GARDÊNIA - Quanto ele deve a você?

TUTI - Dois mil cruzeiros.

DEMÓSTENES - O que?!?!

GARDÊNIA - Bem, vou preencher o cheque depois você repõe isso na minha conta Demóstenes, está bem assim?

DEMÓSTENES - Ladra, sua ladra do inferno, que história é essa de cobrar esse absurdo, porque esse roubo, porque?!?

TUTI - Fiz o meu trabalho e mereço ser bem paga só isso.

DEMÓSTENES - Como trabalho! Que trabalho, que diabo você fez para cobrar essa fortuna hem, que Diabo você fez?

TUTI - Ora o que foi que eu fiz! Te aturei a madrugada toda, aguentei todo o seu bafo, te aliviei do atraso de duzentos anos e ainda fiz café pra você hoje de manhã, acha pouco? Pois fique sabendo que tem freguês que paga cinco mil por uma horinha só e não reclama.

DEMÓSTENES - Puta, piranha duma figura sai já daqui senão eu te mato, eu te mato.

- TUTI - Mata nada, sê não mata ninguém... Cachorro que late não morde menino, deixa de asneira.
- GARDENIA - Bem, aqui está o cheque a senhora pode retirar amanhã mesmo.
- TUTI - (Recebe) Passem bem (sai)
- (Demóstenes se atira na cama e Gardênia pega um copo d'água)
- GARDÉNIA - Toma essa água Demóstenes, você ficou muito nervoso, isso desgasta, vamos reaja. (Ele toma a água e ela senta na beira da cama).
- Foi difícil chegar aqui, tive que dar muitas voltas, fiquei com pouca gasolina. Onde é que tem um posto por aqui?
- DEMÓSTENES - Quem deu o meu endereço para você?
- GARDÉNIA - Isso não importa agora Demóstenes, aliás, eu não entendo porque você não queria que eu conhecesse sua casa!
- DEMÓSTENES - Essa casa não é minha, eu só moro aqui.
- GARDÉNIA - De acordo; você só mora aqui, mas porque não queria que eu soubesse onde você mora?
- DEMÓSTENES - Você sabe, porque.
- GARDÉNIA - Não, eu não sei, você ainda não me disse.
- DEMÓSTENES - Escute Gardênia, você sabe o motivo sim, agora se quer me obrigar a falar é porque se sente bem me vendo humilhado.
- GARDÉNIA - Humilhado! Francamente Demóstenes, você hoje me parece bem diferente do homem que conheci!
- DEMÓSTENES - Que homem! Quem você conheceu?
- GARDÉNIA - Estou falando de você.
- DEMÓSTENES - De mim! Como, que quer dizer?
- GARDÉNIA - Você me enganou Demóstenes e agora se nega a dar uma explicação alegando estar sendo humilhado, onde pretende chegar com isso?
- DEMÓSTENES - Eu não enganei você, nunca disse que era rico.
- GARDÉNIA - Assim como não mencionou uma palavra sobre quarto de casa de cômodo, uma vez chegou até a insinuar que morava com tíos quase ricos, abastados, sei lá...
- DEMÓSTENES - Bem, agora você já sabe que sou órfão e que moro nessa esplanada, porque... naturalmente o dinheiro que ganho como professor não dá para pagar um apartamento.
- GARDÉNIA - Poderia ter sido você o primeiro a me contar isso, o que chateia é eu ter descoberto por outras fontes de informação.
- DEMÓSTENES - Não é tão fácil assim como pensa, se quando agente parte pra conquistar uma garota fala logo de miséria, o papo mixa, não dá pedal!
- GARDÉNIA - Falando giria agora! E o professor de literatura onde fica? Você não tem recebido boas influências, dá para notar!

- DEMÓSTENES - Bem Dona Gardênia, devo crer que depois das terríveis descobertas sobre a minha real situação nesse planeta, devo deduzir que a Senhorita veio aqui para devolver a nossa aliança de noivado, pois não?
- GARDÊNIA - Aliança que deve ter custado um dinheiro alto para você?
- DEMÓSTENES - Sem dúvida, comprei a prestação se deseja saber.
- GARDÊNIA - Você nunca me amou Demóstenes?
- DEMÓSTENES - Isso agora não tem mais importância moça.
- GARDÊNIA - Você me usou... e eu me deixei levar... Pensei que...
- DEMÓSTENES - Pensou que eu fosse bem de vida, por isso me quiz, só por isso.
- GARDÊNIA - Não, você não tem o direito de julgar os meus atos pelos seus... se fosse interesseira, procuraria um milionário...
- DEMÓSTENES - Então porque está agora tão desapontada, ao descobrir que sou pobre?
- GARDÊNIA - Não é por descobrir que é pobre e sim porque sei agora que você nunca me amou...
- DEMÓSTENES - É mesmo, e como pode estar tão certa disso?
- GARDÊNIA - Porque você mentiu para mim, me fez crer que a sua situação era outra.
- DEMÓSTENES - Porque não para pra pensar e descobre que eu não a enganei e sim fantasiei um pouco para não me sentir tão miserável e por medo de perder você.
- GARDÊNIA - Demostenes! Mas... Então você gosta de mim; é isso que está querendo dizer?
- DEMÓSTENES - Claro meu bem, a amo... tremia só em pensar que poderia estragar tudo contando misérias para você.
- GARDÊNIA - Demóstenes... (abraça), Me abraça, preciso tanto acreditar em você.
- DEMÓSTENES - (Beija-a) Maluquinha, como pode pensar isso de mim... Eu só amo você Gardênia, só a você... Não quero que nada sirva de impecilho para nos separar.
- GARDÊNIA - Ah Demóstenes, me abraça forte... Mais forte... Preciso tanto sentir que você é meu... Quero dizer... Que vai ser meu.
- DEMÓSTENES - Mas porque essa ansiedade agora meu bem, está tudo bem entre nós... vamos casar... seremos uma família... viveremos um para o outro e pronto, não vai ter ninguém para interferir...
- GARDÊNIA - Ninguém?
- DEMÓSTENES - Claro meu bem, só nós dois vamos viver e o resto não importa...
- GARDÊNIA - Não sei eu... Estou tão insegura (chora)
- DEMÓSTENES - Gardênia você está chorando? Mas meu Deus... Não há razão para isso, controle-se meu amor, vou ver um pouco d'água para acalmar. (vai buscar a água)

- GARDÊNIA - Estou vendo as coisas por um lado tão pessimista Demóstenes oh, meu Deus como me sinto insegura...
- DEMÓSTENES - Tome essa água, isso já vai passar...
(Ela toma água nervosamente)
Vamos menina, controle-se... Onde está a moça independente, durona e auto suficiente que conheci hen? Vamos dona feminista de meia tijela, responda? (Tentando humorizar)
- GARDÊNIA - Uma feminista também é um ser humano Demóstenes, todos temos direito de enfraquecer as vezes.
- DEMÓSTENES - De pleno acordo senhorita, só que desta vez realmente não existe motivo para esse marasma de insegurança.
- GARDÊNIA - O problema é que... O passo que vamos dar é muito importante, porque envolve não apenas nós entende...
- DEMÓSTENES - Sei, sei... mas esse assunto já discutimos noutra ocasião. A família não vai interferir em nosso casamento.
- GARDÊNIA - E que... existe uma pessoa em particular... e essa pessoa pode ser um impecílio... isso depende de você, aceitá-la.
- DEMÓSTENES - De quem você está falando Gardênia, que pessoa é essa e por que depende de eu aceitá-la?
- GARDÊNIA - Eu, esperava uma ocasião mais oportuna para lhe falar sobre ela, porém acho que chegou o momento de esclarecer tudo entre a gente.
- DEMÓSTENES - Afinal, de quem se fala?
- GARDÊNIA - De Taiz, minha filha...
- DEMÓSTENES - Sua filha!? Mas, como?
- GARDÊNIA - Quando apareci grávida em casa foi um escândalo, foi no ano que me formei e minha família conforme já lhe falei, é muito conservadora em Curitiba e como não tinha mais condição de continuar lá, vim pro Rio quinze dias depois do parto.
- DEMÓSTENES - E a criança?
- GARDÊNIA - Mamãe é que cria, deve estar agora com dez anos... Tenho fotografias que mamãe me manda escondida, porque o resto da família nem quer ouvir falar de mim.
- DEMÓSTENES - E o pai da criança?
- GARDÊNIA - Não sei quem é!
- DEMÓSTENES - Não sabe!??
- GARDÊNIA - Depois da festa de formatura, fomos para uma casa de sítio de uma das colegas e ficamos lá o resto da noite, embriagados e eufóricos foi um descontrole total, nunca tinha estando com um homem até então e naquela noite...
- DEMÓSTENES - Sei... Naquela noite todo mundo te passou na cara.
- GARDÊNIA - Foi uma loucura eu sei, mas estava fora de mim e eles também.

- DEMÓSTENES - Basta Gardênia, já sei de tudo, o grande "Bacos" se sentia pequeno naquela festa de vocês.
- GARDÊNIA - E agora que já sabe, a decisão é sua, só queria que não esquecesse que o mais importante em tudo isso é que eu te amo.
- DEMÓSTENES - Agente se encontrou para se ajudar meu amor, isso é apenas uma provação, vamos assumir essa responsabilidade juntos.
- GARDÊNIA - Você amaria Taíz como filha?
- DEMÓSTENES - Já me sinto papai; vamos trazer a Taíz para nossa casa.
- GARDÊNIA - Não, Mamãe e os outros não permitiriam. Para eles eu sou uma leviana.
- DEMÓSTENES - Isso foi naquele tempo Gardênia, agora é diferente.
- GARDÊNIA - São radicais, para eles a mulher nunca pode ser independente, tem que ser casada com tudo direitinho no seu devido lugar.
- DEMÓSTENES - Mas até aí você não fica devendo nada para eles.
- GARDÊNIA - Como assim?
- DEMÓSTENES - Você voltará casada e nós adotaremos sua filha, só terão que aceitar.
- GARDÊNIA - Não se entusiasme Demóstenes, não é tão fácil assim.
- DEMÓSTENES - Não há problema Gardênia, tudo que temos que fazer é casar e em seguida ir lá para reaver a pequena Taíz. Eles terão que nos receber porque aí você já não será mais uma desgarrada... Vão te receber de braços abertos... Já que não pode mais escandalizar a família.
- GARDÊNIA - Estaria certo se o caso fosse outro.
- DEMÓSTENES - Hem! Como assim?
- GARDÊNIA - Eu aparecer lá em casa com um marido negro, o escândalo seria maior Demóstenes, não se iluda... Eles nunca te aceitariam e minha filha também nunca iria aceitar um pai preto.
- DEMÓSTENES - Então...!?
- GARDÊNIA - Então nada, agente casa aqui e por aqui fica, eu já vivo sem eles a tanto tempo, não sou mais considerada da família.
- DEMÓSTENES - E quanto a sua filha?
- GARDÊNIA - Mamãe cuida bem dela... Deixa pra lá... Só quiz que você tomasse conhecimento agora para depois não se sentir enganado.
- DEMÓSTENES - Mas... Você não quer pelo menos tentar?
- GARDÊNIA - Esqueça isso Demóstenes e agora fale de você.
- DEMÓSTENES - Não tem muito o que falar, sou órfão, fui criado num internato de onde saí depois que concluí o científico, depois já fora de lá, trabalhando e estudando, consegui me formar em literatura, desde então eu luto para sobreviver... Dou aulas como você sabe... É só.
- GARDÊNIA - E Tuti?

DEMÓSTENES - Quem, Tutí! Ora, é uma desequilibrada que encontrei na adega ontem a noite, só isso.

GARDÊNIA - Desequilibrada é? Não me pareceu isso.

DEMÓSTENES - Mais é, uma pobre preta, ignorante e cheia de opiniões, pontos de vista e mais um monte de inconveniências juntas.

GARDÊNIA - Opiniões, pontos de vista! Então ela marcou presença em você, de quem se trata?

DEMÓSTENES - Não marcou nada, só me deu muitos aborrecimentos e dores de cabeça.

GARDÊNIA - O que ela queria exatamente?

DEMÓSTENES - Conversa furada, metida a racista, querendo por força que eu deixasse você para casar com uma negra.

GARDÊNIA - Você falou para ela a meu respeito?

DEMÓSTENES - Não exatamente... er... ela encontrou seu retrato na minha carteira e tive que dizer que você é minha noiva.

GARDÊNIA - E porque ela acha que você deve se casar com uma negra?

DEMÓSTENES - Coisa de gente estúpida, segundo ela os negros são responsáveis pela distorsão das mulheres da raça, o fato de ela e as outras se prostituírem seria um massacre imposto pela rejeição masculina dos negros.

GARDÊNIA - Ela então se sente explorada e culpa os homens de sua raça pelo abandono às suas fémeas.

DEMÓSTENES - E, para ela o negro tem que casar com negra para ter filinhos negros e educá-los devidamente.

GARDÊNIA - Estranho que ela pense assim com tanta clareza sendo quem é, será instruída a dama negra?

DEMÓSTENES - Não, isto é... ela nunca foi a escola mas, tem uma extraordinária capacidade de assimilação, imagine que conhece personagens da mitologia grega, obras e autores da literatura contemporânea, além de que vasculha um enorme campo em conhecimentos gerais.

GARDÊNIA - Não diga, e como ela terá conseguido tanta informação?

DEMÓSTENES - Dormindo com Psicólogos, Botânicos, Sociólogos e por aí vai.

GARDÊNIA - Então é isso, era esse o motivo da famigerada aula de literatura que você devia para ela?

DEMÓSTENES - Desses coisas que nos acontece.

GARDÊNIA - Mas, essa mulher é uma feminista... é uma das nossas... uma inteligência rara...

DEMÓSTENES - Hem! E essa agora.

GARDÊNIA - Deu para perceber que ela é uma pessoa assumida.

DEMÓSTENES - Uma "Prostituta" assumida, você quer dizer!

GARDÊNIA - É melhor do que não assumir nenhuma, você não acha?

DEMÓSTENES - Lá vem você Gardênia, eu já conheço esse seu tom de voz.

GARDÊNIA - Falando sério, o que você sente pela Tutí?

DEMÓSTENES - Há, há... isso é piada, passei uma noite mal dormida com uma piranha qualquer e você me pergunta o que sinto por ela?

GARDÊNIA - Pode ter surgido aí dos conflitos, alguma afinidade não é?

DEMÓSTENES - Afinidade! Que tipo de afinidade poderia haver entre nós?

GARDÊNIA - Várias.

DEMÓSTENES - Por favor Gardenia, assim você me ofende!

GARDÊNIA - Ah, acha-se ofendido por eu julgar que possa existir afinidade entre um professor e uma prostituta!

DEMÓSTENES - Espero que não queira agora desfazer da minha posição, afinal passei por uma faculdade.

GARDÊNIA - É possível que a distancia entre o professor e a prostituta seja uma grande barreira Demóstenes, mas, no caso, não se trata apenas de professor e piranha.

DEMÓSTENES - O que existe mais dona sabe tudo?

GARDÊNIA - Existe a afinidade intelectual independente da instrução, existe afinidade sexual e acima de tudo existe uma afinidade de raça, agora nega, nega isso para mim!

DEMÓSTENES - Há, há... Você está dando asas demais a sua imaginação querida... há...há...

GARDÊNIA - Então você nega tudo isso?

DEMÓSTENES - Claro que nego, absurdo, uma mulher como Tuti não me deserta nenhuma afinidade e sobretudo é ridículo essa historia de afinidade de raça.

GARDÊNIA - Se você pensa assim, está provando o contrário.

DEMÓSTENES - Não sei porque, afinal para mim o que importa é a mulher, a raça dela, a cor enfim o resto não importa.

GARDÊNIA - Isso quando se trata de aventura não é, porque quando pensa em casamento a esposa tem que ser branca.

DEMÓSTENES - Não sei onde quer chegar mas, e daí, eu gosto de mulher branca, que mal há nisso?

GARDÊNIA - Se gosta de mulher branca porque trás para sua cama a noite uma prostituta negra, tem tantas brancas nas esquinas, nas boites...

DEMÓSTENES - Está bem, você ganhou, gosto de mulher preta, mas só para ir pra cama.

GARDÊNIA - E eu que pensei tanto em me realizar totalmente com você, agora vejo que nunca passei de bibelô ao lado de um negro.

DEMÓSTENES - Gardenia! Filinha não fique assim, não é nada disso, está vendo, começa com muita conversa e agente acaba se enrolando.

GARDÊNIA - O que foi dito foi dito Demóstenes, agora vejo tudo muito claro, casando com você, a noite eu seria sempre uma esposa branca na cama, porque a'mulher' continuaria a ser a negra.

DEMÓSTENES - Mas quem pôs esse absurdo na sua cabeça?!

- GARDÊNIA - Não adianta mais nada agora Demóstenes, vou embora.
- DEMÓSTENES - Ah não, Gardenia, essa não. Você não vai deixar que esse mal entendido arruine o nosso noivado, pense bem, levamos meses para nos decidir e agora você joga tudo fora num momento, onde está o seu amor por mim?
- GARDÊNIA - Esse amor não é recíproco, portanto não tem sentido.
- DEMÓSTENES - Mas eu te amo Gardenia... te amo muito.
- GARDÊNIA - Não Demóstenes... você não me ama, você ama a sua fantasia, a seu próprio complexo.
- DEMÓSTENES - Complexo! Então você me acha complexado?
- GARDÊNIA - Sem dúvida, você é complexado. Nega?
- DEMÓSTENES - Ora e quem não é complexado nesse mundo?
- GARDÊNIA - Mas, existe um mal pior em você Demóstenes, além de complexado você é um interesseiro e eu não perdoo essa falta de escrúpulo.
- DEMÓSTENES - De que diabo você está falando, quer explicar por favor?
- GARDÊNIA - Não se faça de desentendido, você sabe que se sente inferior por ser negro embora queira provar o contrário... E quer casar com uma branca para apresentar na sociedade.
- DEMÓSTENES - Diabos, você está raciocinando como a Tutí, logo você!
- GARDÊNIA - A Tutí é realmente uma mulher inteligente. Agora vejo por que quando saímos na rua você fica tão possessivo.
- DEMÓSTENES - Possessivo, eu?
- GARDÊNIA - Outro dia quase agrediu um homem, só porque estava olhando para mim.
- DEMÓSTENES - Tenho ciúmes, isso é natural.
- GARDÊNIA - A Tutí tem razão, "Os Homens são todos uns covardes" na hora "H" sempre se acovardam para salvar os interesses; completa falta de dignidade.
- DEMÓSTENES - Não pode falar isso de mim. Você agora exagerou.
- GARDÊNIA - Ah, exagerei, e posso saber em que ponto?
- DEMÓSTENES - Sou um homem simples, sem origem, mas tenho dignidade.
- GARDÊNIA - Se tivesse dignidade você teria ficado revoltado com o fato de a minha família não te aceitar, ou por eu já ter tido experiências sexuais, mas nada disso teve importância porque você não se importa de que forma eu vá para seu lado, contanto que vá, não é isso?
- DEMÓSTENES - Se queria me irritar, agora você conseguiu, porque agora está provando que não é melhor do que os outros... brancos, você é uma branquinha besta menina, pensa que essa tua cor é tudo na vida, coitada de você.
- GARDÊNIA - Coitado é de você Demóstenes, que não se acha, não se encontra, não se acredita porque não tem raiz.
- DEMÓSTENES - Para porra, cala essa boca já.

- GARDENIA - Se quizer ser alguém procura tuas verdades viu, não importa que você não tenha conhecido seus pais de quem agora se envergonharia por serem negros.
- DEMÓSTENES - Cala essa boca sua filha da puta, cala.
- GARDÊNIA - Como conselho eu sugiro que leia muito sobre cultura africana, você vai descobrir que a tua raça é forte, que foi dela que surgiram elevados princípios morais além de outros valores e que esses valores se perderam nesse país com o processo da escravidão...
- DEMÓSTENES - Vai embora...
- GARDÊNIA - E depois de feito a pesquisa, vê se assume a tua raça paz, assume a ti mesmo e para de querer ser os outros
- DEMÓSTENES - Vai embora, vai pro inferno.
- GARDÊNIA - E quando tiver passado por todo esse processo te lembra que é responsabilidade de vocês homens da raça, proteger e amparar as mulheres, de vocês, essas negras que vivem hoje ainda tão vendidas e tão exploradas por todo mundo . a dispeito da falta de consciência de negros cretinos como você, que abusa da mulher da tua raça de noite para de dia se arrastar indignamente nas saias de brancas como eu para se apegar a um casamento por interesse.
- DEMÓSTENES - Falou muito sua branca suja, mas se esqueceu de admitir que o interesse no caso é recíproco.
- GARDÊNIA - Ora não distorça.
- DEMÓSTENES - Fala de mim, e vocês brancas que se entortam todas na vida por aí e depois vem procurar solução nos braços dos negros.
- GARDÊNIA - Hem!
- DEMÓSTENES - Ora não se faça de desentendida, se eu tivesse aparecido quando você estava virgencinha na casa do pai, não teria me dado confiança não é, mas agora como já deu pra quem quis dar, agora que está a caminho da menopausa, já passada e sem esperança é que procura um negro para se casar não é?
- GARDÊNIA - Tem razão, você só tem razão... Eu também tenho que reconhecer que confundi fuga com amor, mas felizmente descobri a tempo... E agora posso te garantir que não cairei noutra, nunca mais vou servir de instrumento para nenhum negro conflitado investir suas frustrações no jogo obstinado do interesse de assenção social. Passe bem, aí vai sua aliança comprada a prestação.
- (Atira a aliança no chão e sai batendo a porta, ele fica no mesmo lugar até que a luz apaga).

3º AT 0

(Demóstenes chega (de terno) em casa, trazendo alguns livros, tira o paletó e põe no espelho da cadeira, quando alguém bate a porta, ele vai atender apreensivo).

DEMÓSTENES - Tuti! Eu sabia que você não deixaria de vir entre por favor.

TUTI - (entra) Claro que tinha de vir né malandro,ocê deixou pelo menos uns dez bilhetes pra mim, há, há... que gozação, em cada esquina que eu chegava na avenida Atlantica, tinha uma piranha com um bilhete para mim e dizia que um criolo metido a fino tinha deixado dito que precisava falar comigo urgente. (Põe os bilhetes sobre a cama)

DEMÓSTENES - Precisava muito ver você Tuti.

TUTI - É mesmo camará? Quando saí daqui naquele dia sê não tinha cara de quem queria me ver mais e olha que tá fazendo uns 10 meses hem.

DEMÓSTENES - É mais ou menos, foi em março que estivemos juntos.

TUTI - Agora já é dezembro né bicho, o fim do ano sacou? Lá se foi mais uma primavera malandro, estamos um ano mais velhos "Butucou nessa aí chará"?

DEMÓSTENES - Tem razão' Tuti, estamos um ano mais velhos e por conseguinte um ano mais vivido e aprendido, enfim um ano que deixou um saldo marcante em nossas vidas ou pelo menos na minha vida!

TUTI - Hi cara, você não tá legal! Tá cheio de salamaleques na falção aí, hum dá pra desconfiar malandro. Escuta aqui ô cara, tem alguma coisa para molhar a garganta por aqui?

DEMÓSTENES - Oh sim, claro! - Que cabeça essa minha, tenho aqui um aguadente da boca que guardei pra quando você viesse

TUTI - Há, há... Que barato, que dizer então que você tava mesmo a fim de mim e abriu mão pra cachaça né, há...há...há... caiu do galho né companheiro, e o bacharelado onde fica?

DEMÓSTENES - O bacharelado aprendeu muita coisa neste ano Tuti, agora a visão do mundo é outra pro bacharelado... um mundo muito mais amplo, descampado, perene... É isso aí Tuti, um vasto mundo pra conquistar.

TUTI - Malandro sê tá demais, menino!

DEMÓSTENES - Um brinde Tuti, um brinde ao nosso reencontro.

TUTI - Vamos nessa cara, com a animação toda que você tá, alguma coisa tem que pintar, não pode ser atoa.
(Tomam os primeiros goles)

DEMÓSTENES - Vamos ver se adivinha Tuti, porque acha que eu quis que viesse aqui novamente, depois de tanto tempo?

- TUTI - Sei lá malandro, sê é cheio dos mistérios, eu hem! Não vai me dizer que gostou tanto do sarro daquele dia que nunca mais fez nada e agora quer que eu dê conta desse atraso to do!
- DEMÓSTENES - Há...há...há... inteligente reflexo Tuti, você é demais!
- TUTI - Vou logo te avisando malandro, se o engasgo é esse eu topo, mas desta vez você vai ter que desentoxicar. Ai os cinco mil mangos aqui pra Tuti.
- DEMÓSTENES - Hummm... andou se valorizando esse tempo todo não é menina?
- TUTI - É o lema da vida meu filho, sem grana não tem graça!
- DEMÓSTENES - Há...há... É isso que eu mais aprecio em você Tuti, essa sua coragem de lutar com o mundo, esse seu jeito de ser, tão...verdadeiro e tão despreendido... maravilhoso.
- TUTI - Maravilhoso! Caramba!
- DEMÓSTENES - É isso mesmo Tuti, você não mente, você não finge... Você não vive representando pro mundo, você é você poxa!
- TUTI - Tá tudo muito bom malandro, tudo legal, tudo bem, brigado aí pelos confetes mas, tempo é grana, vai logo botando pra fora aí tuas necessidades de transar comigo, fala logo porque eu não tenho muito tempo hoje.
- DEMÓSTENES - Hii... Apreçadinha hem! Algum encontro de negócios?
- TUTI - Acertou chará, tenho um encontro marcado com um freguês pra daqui a pouco e olha que o bicho tem grana viu, muita mesmo é daqueles que paga sem reclamar qualquer preço e ainda dá gorjeta.
- DEMÓSTENES - Não se preocupe Tuti, serei breve.
- TUTI - Vai lá, qual é o lance professor, descobriu o carnaval ou a pilula contra estupor?
- DEMÓSTENES - Nem uma coisa nem outra, descobri algo muito mais significativo.
- TUTI - Vai lá, o que descobriu?
- DEMÓSTENES - A negritude.
- TUTI - Ora viva, antes tarde duque nunca é como é que foi isso professor?
- DEMÓSTENES - Tudo começou com aquele nosso encontro tempestuoso e depois o meu rompimento com Gardenia veio derrubar o meu falso pedestal...
- TUTI - Falso o que, cara?
- DEMÓSTENES - Pedestal, aquilo que eu ostentava como vitória sem perceber que era a minha anti-visão...
- TUTI - Barbaridade, vai pra frente malandro.
- DEMÓSTENES - Assim meu mundo tornou-se um caos total... e foi na luta que eu estava travando comigo mesmo para superar aquela depressão que acabei me envolvendo em novos conhecimentos. No vas descobertas.

- TUTI - Mais é hem! Foi? Me conta e aí?
- DEMÓSTENES - Conheci pessoas que me alertaram sobre valores da raça, e li obras de incalculável valor político e filosófico; conheci teorias de autores negros como Richard Write, James Baldwin, Caral Aslav e porque não Alex Haley...
- TUTI - Que bacana, mas essa gente toda existe mesmo?
- DEMÓSTENES - Ora Tuti, não só existem como são eternos.
- TUTI - Vai, vai pra frente não corta.
- DEMÓSTENES - E procurei revolver a nossa historia, nossa colonização, a nossa escravização e meditei a fundo sobre o nosso comportamento fazendo comparação com outros povos e enfim creio ter descoberto o mundo, sendo que para isso tive que descobrir a mim mesmo.
- TUTI - (Aplaudir) Bravo, bravo... Estou toda arrepiada pode ver aqui no braço.
- DEMÓSTENES - A conclusão que cheguei é que você estava certa Tuti, muito certa sobre seus pontos de vista a respeito da nossa degradação, essa nossa luta obstinada por alcançar status pelo caminho que parece mais fácil que é o da prostituição inconsciente.
- TUTI - É malandro, sé parece que tá sacando mesmo da coisa.
- DEMÓSTENES - Somos todos prostitutas nesse vai e vem e o negro por conseguinte adere ao pior que é a prostituição da prostituição você entende, é como se em vez de lutarmos pela carne, brigasse pelo osso que já foi jogado fóra e o pior é que ninguém se dá conta disso. Sei bem que a culpa recai sobre a forma de colonização a que fomos submetidos, torraram a nossa individualidade, sufocaram a nossa consciência de valores comuns, houve propositalmente todo um processo de manipulação para nos fazer crer que independente da força física controlada e dirigida por feitores, tudo que possuímos é ante valores.
- TUTI - Mas, cara que coisa, como é mesmo isso?
- DEMÓSTENES - Seguinte Tuti, enfiaram na cabeça do filho do escravo africano que além dele não possuir capacidade de evolução intelectual, a sua figura humana era a imagem de tudo que diverge do bem, do bom e do belo, ou seja que os nossos lábios grossos são bestiais em vez de sensuais, nossos olhos negros são horríveis porque é o inverso do azul, do verde e do castanho que são peculiar a natureza da raça que sempre se disse superior, o branco. E daí enfim tudo que temos é ruim e por falar em ruim está de prova o nosso cabelo que não foi aceito como "diferente" apenas, o termo que veio culminar com os reais interesses do colonizador para apagar de vez toda a nossa perspectiva de valor em matéria de beleza, foi "ruim" se você tem cabelo ruim por conseguinte você já não é bela, entendeu?

- TUTI - Mais isso não é verdade eles não pensam assim.
- DEMÓSTENES - Claro que não, nunca em hipótese nenhuma o branco achou o negro feio ou inferior em qualquer aspecto, está mais do que provado que o branco adora a beleza do negro e inveja até, o que houve foi um processo de manipulação para satisfazer interesses comerciais e salvaguardar a mão de obra escravagista que era o ponto fundamental. Em se tratando de manter em segurança o equilíbrio das reservas enfim isso tudo aí.
- TUTI - Acho que estô te entendendo agora.
- DEMÓSTENES - É isso Tuti, o mais é deturpação por parte da sociedade mestiça que herdou dos seus antepassados a mania de brigar entre si por causa do branco achando que isso é progresso quando progresso está em viver com ele, se igualar a ele e não se misturar ou tentar ser branco como ele.
- TUTI - É certo cara, há por aí até mães pretas, como a minha finada "que Deus a tenha", que jogam na cara dos filhos a vantagem de ter dado para um cara mais claro e diz pros coitados "eu já fiz a minha parte, agora quem quizer que faça a sua"!
- DEMÓSTENES - É, isso é muito comum, como também é comum ouvir num grupo de negras de cabelo esticado a henê, as seguintes frases, "o olho dele é verde"! ou então entre os homens, "ela é muito boa, os cabelos vão pelos ombros!" E assim cada vez mais nos distanciamos das nossas verdades e damos oportunidade aos outros de nos ridicularizar em piadas de botequim e já acostumamos a nos arrastar a falta de respeito ao ponto de a palavra mais nobre que define a nossa raça que é "negro" passou a ser vista como coisa má, perniciosa sei lá.
- TUTI - É, ninguém por aí quer ser chamado de negro.
- DEMÓSTENES - Não querem ser reconhecidos como "negros" e por isso vivemos tão perdidos, tão debandados, tão sem condição de acocher a nossa cultura que está tão explorada e anarquisada sem ninguém para defender mas, tantos para faturar.
- TUTI - É Demóstenes, você tá mesmo sabendo das coisas, fico muito agradecida de você confiar em mim para falar todas essas coisas que eu sinto, mas não sei dizer.
- DEMÓSTENES - Ora Tuti, você vale o que pesa, mas o mais importante está por vir, toma isso (um embrulho). É um vestido que comprei para você, veste enquanto eu falo o resto.
- TUTI - Um vestido pra mim! Mas, é mesmo hem? puxa deixa eu ver isso. (Se encaminha para trás do biombo enquanto tira a roupa e joga em qualquer lugar).

DEMÓSTENES - Pois é Tuti, juntando tudo isso, a exemplo de todos os povos que progrediram aqui e no mundo inteiro, cheguei a conclusão que a única forma do negro progredir seria fundar uma comunidade...

TUTI - (Atrás do biombo) Comunidade!

DEMÓSTENES - E, seria se isso fosse possível, mas não é, a menos que alguém faça um investimento de bilhões para doar casas e mesmo assim ainda não seria uma comunidade negra porque a grande parte está misturada e não aceitaria a perspectiva de se assumirem como negros.

TUTI - (pondendo o rosto para fora do biombo) De jeito nenhum, um mulato nunca aceitaria ser tratado como negro, eles preferem ser chamados de "morenos" há, há...

DEMÓSTENES - Há... há... disso estou certo Tuti.

TUTI - Outro dia uma piranha amiga minha leu numa revista que "nossa raça está em fase de extinção..." como é mesmo o nome meu Deus?

DEMÓSTENES - Extinção!

TUTI - É isso ai, na revista dizia que "a raça negra está em fase de extinção, e que futuramente essa terra será um país de "mulatos claros".

DEMÓSTENES - E, isso é verdade eles cogitam a esperança de tudo se resolver com a mais que possível "missagenação"!

TUTI - E você acredita também que só existe esse caminho?

DEMÓSTENES - Tudo faz crer que sim Tuti, mas, eu sei que a nossa raça é muito forte e assim como já superamos as grandes vicissitudes, assim como o negro sobreviveu a toda forma de tortura a que foi submetido, nós sobreviveremos também a essa provação. O negro não é uma raça em extinção nessa terra, apenas aqui o negro contribuiu para a iniciação de mais uma sub-raça, porém feito isso o negro continua, porque o nosso gene não está nos domínios dos homens mas nos desígnios de Deus.

TUTI - (Sai de trás do biombo aplaudindo)
Demóstenes, isso que você disse é maravilhoso, deve ser um grande orixá que está iluminando você rapaz.

DEMÓSTENES - Tuti! Você está outra, deixa ver, incrível... está... Linda!

TUTI - Gosta, foi presente seu chará e deu certo nas minhas medidas. (Estira a mão para ele pausadamente)

DEMÓSTENES - (Conduzindo a a mesinha) venha, é por aqui minha dama, tenha a bondade.

TUTI - Obrigado cavalheiro, o senhor é muito atencioso.

DEMÓSTENES - Sente-se por favor. (Puxa a cadeira para ela com gestos cortês). Hummm... Perfumada... Deixa eu tirar esse turban-te de sua cabeça Tuti, preciso ver os seus cabelos.

TUTI - Ora Demóstenes, deve está tudo amassado.

DEMÓSTENES - (Tendo retirado o turbante da cabeça dela)
Oh, Tuti!... Como eu esperava.

TUTI - O que ouve?

DEMÓSTENES - Seus cabelos são maturais... Sem sombra de alisamento forçado... isso é tudo o mais que eu precisava saber...

TUTI - Para lá camarada, de que é que ocê tá falando agora?

DEMÓSTENES - De casamento Tuti.

TUTI - Casamento!

DEMÓSTENES - Sim Tuti, eu estou pedindo você em casamento.

TUTI - (Levanta-se) está louco homem! Ah, não pra cima de mim não camarada.

DEMÓSTENES - Mas, você não gostou do meu pedido.

TUTI - Qual é malandro, porque essa de casar agora?

DEMÓSTENES - Vê se entende Tuti, quer me ouvir?

TUTI - Fala.

DEMÓSTENES - É o seguinte mulher, depois de tudo isso que acabamos de falar sobre o problema do negro, eu sinto que preciso fazer algo para minha raça, preciso contribuir com a luta pela preservação dos nossos valores.

TUTI - Você é um só nesse mundo cara, esquesse isso.

DEMÓSTENES - Não Tuti, já existe quem se preocupa em pelo menos discutir esses assuntos por aí.

TUTI - Quem, esses criolos cheios de papo que se mete a entendido nos assuntos e passa as noites em botequim jogando conversa fora, enchendo os bolsos do portuga e depois vão bajular as brancas!

DEMÓSTENES - Bem, de certa forma sim, mas o importante é que pelo menos já se fala alguma coisa e quando alguém der o primeiro passo, aí então...

TUTI - E que passo cara?

DEMÓSTENES - Iniciar uma comunidade negra, com ideias sadias e famintos de prosperidade.

TUTI - Maluco, você é um maluco cara, chama uns quatro criolo aí pra formar a comunidade que ocê vai ver a merda que vai dar.

DEMÓSTENES - Eu sei que assim não será possível, não se pode modificar um homem duma noite pro dia. Por isso sem nenhuma intensão de me iludir eu quero formar a minha comunidade de maneira muito particular.

TUTI - Como?!

DEMÓSTENES - Formando uma pequena família, casando com uma mulher negra que tenha ideias em comum comigo, uma negra assumida que me ame, que me aceite como sou, e juntos lutaremos por um mundo melhor, por uma família feliz na medida do possível,

crianças com muito amor, cuidados, educação e consciência de negritude, sem falsas promessas e muito apego pela verdade... isso é possível Tuti, eu sinto que sou capaz de as sumir esse passo.

- TUTI - Isso, isso que você disse me desmantela toda Demóstenes... é bom demais para ser verdade.
- DEMÓSTENES - Ora Tuti vamos, vibrar comigo, essa decisão eu já tinha tomado a muito tempo.
- TUTI - A muito tempo?
- DEMÓSTENES - Na verdade eu senti que seria assim desde que Gardenia me deixou, foi muito humilhante porque ela me lançou no rosto verdades que eu não queria admitir.
- TUTI - Que verdades cara?
- DEMÓSTENES - O fato de eu querer usá-la como escudo perante a sociedade fazendo-a minha esposa e obstinado com esse propósito, pouco ligava para o meu amor próprio e assim me deixei levar a enormes inconsequências que me abateram muito a moral.
- TUTI - Bom que você sacou isso a tempo não é malandro?
- DEMÓSTENES - Naquele momento eu jurei que jamais tentaria enganar a mim mesmo, permitindo que interesses infundados viesse a tomar iniciativa nos meus atos, eu só lutaria por aquilo que me conviesse de maneira absolutamente sincera, sem nenhuma sombra de persuasão por parte da visão pobre e deturpada essa sociedade mestiça que infelizmente ainda não se encontrou com seus reais valores.
- TUTI - Falou bonito chará!
- DEMÓSTENES - Quanto a você Tuti, é realmente a mulher que me interessa, em que posso confiar que entenda o meu propósito, enfim, você mais do que ninguém sabe da importância disso tudo, afinal foi você quem começou.
- TUTI - Ma, mas Demóstenes eu...
- DEMÓSTENES - Não, não diga nada agora Tuti, muita coisa não interessa mais. Se você se prostituiu esse tempo todo, não importa, porque o fez de maneira assumida por falta de opção e por outro lado, "puta por puta" eu ia mesmo casar com uma mulher que apesar da casca, tinha lá as suas "experiências sexuais" e eu não fazia nenhuma objeção.
- TUTI - Tá legal isso aí mas, não é só isso, é que...
- DEMÓSTENES - O fato de você não ser instruída não é problema também agora com tempo você poderá estudar tranquila, pode trabalhar também se quiser, se não tem profissão, trabalha como doméstica, lavadeira, arrumadeira, copeira, babá ou o que for não importa, eu não vou me envergonhar de você, pelo contrário, sentirei orgulho. O mais importante agora você tem.
- TUTI - Será que tenho mesmo?

DEMÓSTENES - Sem dúvida você preenche os principais requisitos para ser minha esposa, é negra, inteligente e me comprehende, isso é tudo.

TUTI - (Chorando) Eu não esperava isso Demóstenes..

DEMÓSTENES - Tuti você está chorando, mas minha filha, é hora de sorrir.

TUTI - É que... esse é o primeiro pedido de casamento que me acontece.

DEMÓSTENES - E será o último querida porque não vou dar essa oportunidade para outro cara, vamos sorrir, temos muito que planejar para nossa vida futura... casa, trabalho, crianças...

TUTI - Crianças?!

DEMÓSTENES - Sim meu bem, temos que ter pelo menos dois, um casal, não é? Sim porque na "atual conjutura" seria imprudente ter muitos filhos, acabaria repetindo erros já cometidos.

TUTI - (Afastase) Demóstenes... Eu não posso ter mais filhos... Tive as trompas ligadas quando tive o meu segundo filho, nasceu morto também, parto cesariano, foi horrível.

DEMÓSTENES - Pobre Tuti... Como deve ter sofrido meu amor... mas ânimo agora, a vida é outra, se não pode ter mais filhos paciência podemos adotar crianças negras, afinal deve ter muitas por aí, já que os adotadores de crianças tem maiores preferências por lourinhos de olhos azuis ou verdes, vez por outra dão colher de chá pros olhinhos castanho claro também.

TUTI - Oh, mas isso seria fantástico Demóstenes... Mas eu... (chora)

DEMÓSTENES - Hum... vejo que minha noiva está muito emocionada, já sei um bom remédio para levantar esse espírito
(vai até a vitrola por um disco)

Escute esse batuque, é todo afro, você vai gostar Tuti.
(O som de tambores começa a encher o ambiente de excitação)
Vamos Tuti, entra nessa mulher, esse ritmo é nosso, vem comemorar o noivado. (Serve bebida e os dois dançam até a música acabar, estão agarrados se beijando)

DEMÓSTENES - Tuti você estava destinada para mim... eu acho que te amo... Sinto isso tão fortemente, pra ser exato, senti isso desde que te conheci. (beijam-se)

Agora quero ouvir você dizer que aceita meu pedido.

TUTI - Quer ouvir a minha resposta?

DEMÓSTENES - Sim Tuti, isso é importante para mim saber que você aceitou o meu pedido.

TUTI - Mas...

DEMÓSTENES - Tuti, quer se casar comigo?

TUTI - (Se distancia dele tentando disfarçar o nervosismo, começa a juntar sua roupa que estava jogada pela casa)

Demóstenes, eu quero que você fique sabendo que esse foi o momento mais importante da minha vida... Eu sinto agora que valeu a pena eu ter passado por toda desgraça que passei, porque serviu pra... pra sacudir de dentro de você essa... essa...

DEMÓSTENES - Convicção.

TUTI - Sim, essa convicção que você já tinha mas o mundo que te rodeava não deixava ela... ela...

DEMÓSTENES - Fluir.

TUTI - Isso. E isso de você ter me pedido em casamento foi lindo demais, e tinha vontade de viver tudo de novo só pra sentir esse momento outra vez mas...

DEMÓSTENES - Mas...!

TUTI - Mas, a decisão que você tomou, a importância desse passo é muito grande e a responsabilidade de assumir é maior porque não podemos arriscar o resultado, tem que ser tomada todas as medidas para não falhar e por isso...

DEMÓSTENES - E por isso...!

TUTI - E por isso... (tirando a roupa) eu não posso pensar só em mim agora, não quero ser egoísta, entende? Se eu aceitar casar com você vou tá comprometendo o futuro desse propósito.

DEMÓSTENES - Ma, mas porque?!

TUTI - Porque um casamento não é feito só de lua de mel não chará, um casamento é pra durar a vida toda.

DEMÓSTENES - E daí?

TUTI - E daí, que agora tá tudo muito bem, eu sou apenas a mulher negra e você o homem, mas, e depois, o dia a dia?

DEMÓSTENES - Mas...

TUTI - No dia a dia a coisa muda cara... você vai acabar descobrindo que é o bacharelado e eu a ex-piranha... O dia a dia vai se encarregar de fazer você se encher de ouvir minhas gírias meus palavrões e eu não vou ter saco de ver você cheio de salamaleques pra lá e prá cá com seus amigos que vão achar estranho pra burro o meu jeitão.

DEMÓSTENES - Mas, você pode mudar...

TUTI - Besteira, ninguém muda da noite pro dia, você sabe disso e mais cedo ou mais tarde isso ia acabar em separação ou então numa vida de baderna e uma coisa ou outra não vai ser bom para as crianças.

DEMÓSTENES - E assim...?

TUTI - (Já vestida na roupa que chegou) Assim eu deixo esse lugar vago para ser ocupado por uma mulher que mereça, uma negra instruída, menina de família e coisa e tal, você vai saber conquistar a mulher ideal, tem muita negra boa nessa terra, Só falta um criolo de vergonha como você pra dar o primeiro passo.

DEMÓSTENES - Tuti, mas então é assim, você não quer casar comigo?

TUTI - Querer eu queria até demais, que você é uma farra na cama garotão, tem muito toucinho pra morder aí... Mas não posso não, em nome da negritude eu te deixo pra começar essa vida maravilhosa que ocê planejou ao lado duma mulher que esteja a altura... Eu tenho que reconhecer que esse não é o meu lugar... Guarda esse vestido pra ela (Joga o vestido para ele) Adeus...

DEMÓSTENES - Tuti não vá...

TUTI - (Para na porta) Adeus Demóstenes, te cuida homem, você é muito importante agora. (Sai)

(Demóstenes fica segurando o vestido, apertando contra o peito, enquanto a luz dimui e na tela vai sendo projetado imagens dele com esposa feliz, crianças robustas, nas ruas, nos parques, na praia, no carro, em casa etc.

F I M