



**A LINGUAGEM TEATRAL DE ABDIAS NASCIMENTO:
“SORTILÉGIO” E A FORÇA DO DISCURSO FICCIONAL PARA
AÇÃO POLÍTICA NEGRA.**

***THE THEATRICAL LANGUAGE OF ABDIAS NASCIMENTO:
“SORTILÉGIO” AND THE STRENGTH OF FICTIONAL DISCOURSE
FOR BLACK POLITICAL ACTION***

Rodrigo Freitas Costa¹

RESUMO: Buscando valorizar as interações entre arte e sociedade, mais especificamente as que envolvem História e Teatro, este texto recupera a trajetória teatral de Abdias Nascimento com o objetivo de analisar o texto dramático *Sortilégio*, escrito em 1951 e encenado pela primeira vez pelo Teatro Experimental do Negro, em 1957. A importância da peça se dá por vários aspectos, com destaque para a inserção de temas que envolvem a população negra nas páginas da dramaturgia nacional brasileira e em nossos palcos. Tomando o texto dramático e as condições de sua escrita como referência, exploramos duas discussões ao longo do artigo: a importância da elaboração ficcional para o discurso político e as relações que envolvem a modernidade teatral brasileira por meio da noção de negritude de Nascimento.

PALAVRAS-CHAVE: Abdias Nascimento – *Sortilégio* – História e Ficção

ABSTRACT: Seeking to value the interactions between art and society, especially those History and Theater, this paper recovers the theatrical trajectory of Abdias Nascimento with the purpose to analyzing the dramatic text *Sortilégio*, written in 1951 and staged for the first time by Black Experimental Theater, in 1957. The importance of this piece is due to several aspects, with emphasis by the insertion of themes that involve the black population in the pages of brazilian national dramaturgy and stages. Taking the dramaic text and the conditions of its writing as a reference, we explore two discussions in this article: the importance of fictional elaboration for political discourse and the relationships that involve brazilian theatrical modernity throught Nascimento’s notion of blackness.

KEYWORDS: Abdias Nascimento – *Sortilégio* – History and fiction

¹Doutorado e Mestrado em História pela Universidade Federal de Uberlândia. Professor Associado do Departamento de História da Universidade Federal do Triângulo Mineiro e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: rodrigo.costa@uftm.edu.br



INTRODUÇÃO

Com *Sortilégio* que preenche um dos espaços mais fortes do moderno teatro brasileiro, Abdias do Nascimento já não permite dúvidas quanto à sua vocação de autor teatral. Ator e poeta, retirando de si mesmo esse conteúdo temático que será mais vivo à proporção que escorre do nosso próprio sangue, sua estreia em livro como dramaturgo é tão decisiva que sua peça já se incorpora, desde agora, à mais autêntica ficção brasileira.

Adonias Filho, Diário de Notícias, 10/10/1958

Duas efemérides marcam este ano em que reeditamos *Sortilégio*, o mistério negro de Abdias Nascimento: os duzentos anos da independência brasileira e os Cem Anos da Semana de Arte Moderna. Ambas permanecem como referências basilares da identidade nacional, registradas na memória convencional como fenômenos nitidamente brancos e paulistas. Assim contribuem para um imaginário branco e paulista dessa própria identidade. A pela *Sortilégio* e o contexto de sua gênese, o Teatro Experimental do Negro (TEN), pertencem ao campo da contestação dessa memória vigente.

Elisa Larkin Nascimento, apresentação da edição do texto dramático *Sortilégio* em 2022.

Entre os diversos textos teatrais brasileiros, *Sortilégio*, de Abdias Nascimento, chama a atenção por colocar em cena a dificuldade de sobrevivência da população negra no Brasil, principalmente porque essa problemática é tratada por meio da perspectiva cultural e religiosa de origem africana, tornando, assim, a linguagem teatral e o recurso ficcional uma forma de afirmação política e expressão da coletividade africana em terras brasileiras. Esse é um projeto corajoso, para um país conservador, que invisibilizou historicamente as práticas culturais negras e onde ainda existem, infelizmente, setores sociais que nutrem profundo preconceito pela cultura e as religiões de matriz africana.

No que diz respeito especificamente ao Teatro Negro, muito ainda precisa ser explorado pelo grande público, pela crítica teatral e também no campo acadêmico com o objetivo de dar voz às diversas práticas cênicas produzidas em nosso território, pois como ressalta Leda Maria Martins, “esses grupos e movimentos configuram todo um viés da tradição teatral brasileira,



como uma linguagem estética que se instaura como rasura da doxa, como uma coreografia da diferença que realça os mais polifônicos matizes de nossas alteridades constitutivas, nos palcos e nas ruas” (2006). Nesse ambiente, a produção ligada ao Teatro Experimental do Negro (TEN) ganha destaque por seu pioneirismo e força em termos de divulgação e reconhecimento artístico e acadêmico. Por isso, este artigo tem por objetivo ressaltar os valores da população negra para o Brasil, reforçar a luta contra o racismo e reafirmar a importância cultural e política de Abdias Nascimento levando em conta os encontros entre História, Teatro e Ficção. Para tanto, lançaremos mão do texto dramático *Sortilégio*, compreendendo-o como elaboração estética destinada a pensar e redimensionar os eventos que envolvem as experiências de resistência dos povos negros em nosso país.

O drama de Emanuel e a luta pela sobrevivência dos povos negros

Escrita em 1951, encenada pelo Teatro Experimental do Negro em 1957 e reescrita em 1977, *Sortilégio* coloca no centro da arena teatral alguns meandros que envolvem a vivência e a luta pela sobrevivência de pessoas negras em solo brasileiro. A religiosidade africana, com seus ritmos e movimentos, é a base de onde os personagens estabelecem suas ações.

O texto dramático se estrutura em torno do personagem Doutor Emanuel, homem negro, recém formado em Direito e que atua como advogado. Em sua volta estão duas mulheres: Ifigênia, mulher negra, ex-namorada de Emanuel e que no momento em que se passa o enredo é prostituta, e Margarida, mulher branca e jovem, casada com o advogado. A ação da peça ocorre no alto de um morro em meio a um ritual religioso de origem africana. A vida privada e as escolhas de Emanuel – ligadas à sua condição de homem negro - são reveladas ao leitor-espectador em meio ao ritual religioso, que é composto obviamente por outros personagens articulados àquele espaço: três Filhas de Santo, a Ialorixá (ou Babalorixá), Orixás, Iaôs, Omulus, etc.

O ritual domina todo enredo da peça, aliás ele é preparado para receber Emanuel que naquele momento foge da polícia. Além de organizar o ambiente, as Filhas de Santo apresentam ao leitor-espectador os três personagens da trama:

FILHA I: O despacho está feito.

FILHA II: Despacho forte.

FILHA III: Pronto! Obrigação cumprida!



TODAS (*juntas, devagar*): Serviço bem-feito.
FILHA II: Emanuel não demora...
FILHA I (*corrigindo*): Dobre a língua. É doutor Emanuel.
FILHA III (*irônica*): Doutor lá para a branca dele. Comigo não!
FILHA II (*conciliadora*): Há uma preta também na história: Ifigênia. Não se esqueçam.
FILHA III (*polêmica*): Tinha horror de ser negra.
FILHA II: Mas botaram nela nome de santa – Ifigênia. Uma santa trigueira.
FILHA III (*veemente*): Negra. Santa negra. Ninguém escapa da sua cor.
FILHA I (*lírica*): Queria ser branca... branca por dentro... ao menos por dentro...
FILHA III (*violenta*): Ninguém escolhe a cor que tem. Cor da pele não é camisa que se troca quando quer. (*exaltada*) Raça é fado... é destino!
(...)
FILHA II: Será que cor é mesmo destino?
FILHA III (*convicta*): O destino está na cor. Ninguém foge impune do seu próprio destino.
FILHA I: Parece que está certo. Veja o exemplo de Margarida. Desde pequenina tinha uma fixação no sexo negro. Mamou no seio da ama preta... Cumpria até preceito para Iemanjá...
FILHA III: Mas no final das contas humilhou o negro seu marido. Largou na miséria a ama de leite que ela chamava de mãe.
FILHA II: Preto quando renega a Exu...
FILHA I: ...esquece os orixás...
FILHA II: ...desonra a Obatalá... (NASCIMENTO, 2022, p. 34-36)

A problemática da peça se expressa de maneira imediata: ser negro em uma sociedade branca. Emanuel renega sua origem buscando alcançar a ascensão social. É um homem negro que diz não acreditar, e até zomba, da religião de seu povo. Lembra dos ensinamentos cristãos de sua mãe, quando está diante dos elementos religiosos africanos, estuda Direito, torna-se advogado e tenta, a todo custo, ser incluso entre os brancos. Mesmo gostando de Ifigênia, sua primeira namorada, prefere se casar com Margarida, uma mulher branca que sente atração por homens negros desde o tempo em que via os trabalhadores rurais negros sem camisa na fazenda do avô. Por sua vez, Ifigênia é enganada por Emanuel e torna-se prostituta.

No Brasil, os espaços sociais e de trabalho estão demarcados, obviamente, pela perspectiva de classe, mas também pela questão racial. Aliás as práticas de exploração no mundo do capital estão bem articuladas às questões de classe, gênero e raça. Historicamente, os negros ocupam posições de trabalho inferiores e o fato de muitos conseguirem estudar e entrar no mercado de trabalho formal, não exclui o preconceito e a marginalização. Na peça, escrita na década de 1950, a narrativa do dramaturgo está voltada para a ótica individual, porém o sentido social e histórico da individualidade negra é que precisa ser percebido. Emanuel fez



de tudo para se integrar ao mundo à sua volta, abriu mão de suas práticas identitárias e do amor pela namorada, casou-se com uma branca e tornou-se “doutor”. Mas isso não fez dele uma pessoa integrada, ao contrário.

Em uma das cenas, Emanuel relata o momento em que está numa delegacia para defender um cliente e recebe voz de prisão do delegado, pois não é reconhecido como advogado pelo fato de ser negro. Ele sofre com a sua condição de pária, no mundo do trabalho não é bem recebido pelos brancos, além disso, é mal visto entre os negros e jamais será parte da família de Margarida. O drama pessoal de Emanuel, construído por Abdias, tem uma perspectiva social. Apesar da peça girar em torno de uma personagem bem definida, com todas as suas contradições pessoais, o que interessa é a construção social que gera o imbróglio pessoal.

Nesse contexto, o papel da ficção, por meio dos personagens é central, pois o discurso ficcional possibilita ao leitor-espectador se colocar diante de situações complexas e tomadas de decisões difíceis que precisam ser compreendidas a partir das condições que as geraram.

Anatol Rosenfeld, ao discutir o papel da personagem de ficção apresenta considerações importantes que nos ajudam a refletir sobre os personagens criados por Abdias Nascimento:

[...] a grande obra de arte literária (ficcional) é o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar (exemplar também no sentido negativo). Como seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. Estes aspectos profundos, muitas vezes de ordem metafísica, incomunicáveis em toda a sua plenitude através do conceito, revelam-se, como num momento de iluminação, na plena concreção do ser humano individual. São momentos supremos, à sua maneira perfeitos, que a vida empírica, no seu fluir cinzento e cotidiano, geralmente não apresenta de um modo tão nítido e coerente, nem de forma tão transparente e seletiva que possamos perceber as motivações mais íntimas, os conflitos e crises mais recônditos na sua concatenação e no seu desenvolvimento. O próprio cotidiano, quando se torna tema da ficção adquire outra relevância e condensa-se na situação-limite do tédio, da angústia e da náusea. (ROSENFELD, 2004, p. 45-46)

Um dos elementos que importam no caso da personagem ficcional, segundo Rosenfeld, é exatamente o confronto de pessoas com “seres humanos de contornos definidos e definitivos”



oferecidos pela ficção. Emanuel e os demais personagens da peça são desses seres humanos de “contornos definidos e definitivos”, porém, os que leem o texto dramático ou assistem ao espetáculo teatral são pessoas que vivem situações sociais concretas que precisam ser pensadas e refletidas criticamente. São as vivências do leitor e do espectador que importam, e elas podem e devem ser repensadas.

Ao longo da peça, as Filhas de Santo, cada uma a seu modo, atuam como o contraponto ao fato que se desenrola em cena e, com isso, faz o leitor-espectador compreender o ponto de vista da população negra diante da realidade expressa pelas escolhas de Emanuel. Narradoras, elas trazem a consciência externa da ação e essa, por sua vez, é a percepção dos povos negros. Ou seja, daqueles que sempre foram explorados e que, a partir da experiência do personagem central, precisam compreender que entre a luta e a integração, só existe um caminho possível. Além daqueles que historicamente são explorados, a “concreção do ser humano individual” é também importante como denúncia contra a “democracia racial”, importante bandeira de luta de Abdias Nascimento e das diversas ações do movimento negro espalhado pelo Brasil.

A peça não é dividida em atos, o espaço da ação ocorre inteiramente no morro e em meio ao ritual religioso, porém o tempo da narrativa muda por meio das lembranças de Emanuel materializadas em cena. Recorreremos aqui a algumas dessas lembranças, todas elas ajudam o leitor-espectador a compreender o espaço e as transações que Emanuel vai construindo ao longo de sua vida.

A situação do advogado com Ifigênia e Margarida são fundamentais para as cenas. Emanuel chega ao morro fugindo da polícia, pois há indícios que ele tenha matado sua esposa. O espectro das duas mulheres aparece nas suas lembranças e vão compondo as memórias daquele que lutou para ser inserido na sociedade branca. Estabelece-se, assim, um forte conflito pessoal. Ifigênia cobra de Emanuel o fato de ter sido desprezada e, por isso, ter se tornado prostituta, ao passo que Margarida surge como uma branca que sente atração por negros ao mesmo tempo que nutre desprezo pela população de origem africana, inclusive ela aborta um bebê que esperava de Emanuel pois não quer ser mãe de filhos negros.

[...] Emanuel desce para o primeiro plano. Tira a gravata, enxuga o suor. Ifigênia desaparece. Mais calmo, Emanuel se aproxima da ribanceira.

EMANUEL: Ainda não vejo ninguém. Mas tenho certeza de que eles virão. Nem aqui no alto do morro nos dão sossego. Negro desce toda manhã... Faz força de sol a sol, quebrando pedra, tirando lixo das ruas, carregando peso no



cais do porto... É só o que lhe permitem fazer. Ou do contrário o negro está curvado à porta dos gabinetes (*imita grotescamente*) “Sim senhor... não senhor... Sim senhor...” O negro desce o morro, mas... sabe lá se volta! Quando não é preso lá embaixo como marginal, perseguem o desgraçado até cá em cima. Quem não vira valente? Branco ou preto? E se defende? A pau... a bala... ou a faca? (NASCIMENTO, 2022, p. 55-56)

A fuga, o peso da morte de Margarida e a responsabilidade por ter deixado Ifigênia, vai fazendo de Emanuel um personagem que se situa entre a consciência social de sua negritude e a necessidade que cria para si mesmo de se inserir no mundo dos brancos. Sendo alguém que força para ser o que não é, num espaço em que é rejeitado e atacado, Emanuel apresenta momentos de compreensão da condição sobre ser negro no Brasil ao longo do tempo. A forma como o dramaturgo constrói a cena, favorece o olhar crítico do leitor-espectador, pois coloca na boca daquele que renega a sua origem, o reconhecimento de marginalidade que os negros vivem em nosso país. A culpa, a responsabilidade ou a carga que Emanuel carrega, e que é o tempo todo reforçada pelas Filhas de Santo, por Ifigênia e por Margarida, deixa de ser apenas uma questão individual, ou de foro íntimo, quando o próprio Emanuel retoma, no seu ato de rememoração, as questões sociais que dão forma e sentido à exclusão do negro ao longo de nossa história.

O drama pessoal, composto por Abdias Nascimento, não é explicado apenas pela escolha de interesses privados do personagem, mas como parte de uma coletividade. Nesse sentido, a localização geográfica da cena, no alto de um morro e em meio ao ritual, é fundamental para que a consciência do personagem surja a partir de sua condição histórica e social. A falta de acolhimento entre os brancos, aliada ao crime que ele comete, o faz buscar refúgio nas suas origens, onde consegue pouco a pouco enxergar os limites do tipo de inclusão que ele buscou entre os brancos.

O enredo continua a se desenvolver com momentos em que Emanuel renega com mais ou menos veemência as suas origens. Os diálogos com os espectros de Ifigênia e Margarida vão se intensificando e o leitor-espectador conhece as vontades e as intenções dos personagens. Mas ao final, fica claro que o ritual preparado no alto do morro pela Babalorixá e pelas Filhas de Santo é uma cerimônia que visa a volta de Emanuel para suas origens. Sendo assim, os momentos de consciência da condição de negro vão aflorando com mais intensidade e, talvez o mais importante, o personagem novamente releva ao leitor-espectador a condição social da exclusão.



FILHA I: Ancestrais... nossos mortos queridos, sejam bem-vindos!

FILHA II: Oh, vós, que nos precederam, vinde!

FILHA I: Oh, vós, continuadores da nossa família no mundo dos invisíveis, aparecei!

FILHA III: Surgi do coração da terra, oh, Eguns! Vinde e iluminai o difícil mistério da transição de Emanuel!

Toque característico de Omulu-Obaluaiê: saúdam “Atotô! Atotô!” Surge a Teoria dos Omulus, o rosto coberto de fibras longas ou tiras de pano, em cores escuras: é o presságio da morte. Emanuel estremece, fala com profunda angústia, após a dança e a saída de cena dos Omulus.

Emanuel: Vida, morte, tudo é o mesmo, é tudo igual. Acho que não vou durar muito. Sinto meu fim próximo. Acabo como um estranho, estrangeiro que fui no mundo que brilha lá embaixo. Será mesmo uma cidade feliz? Não sei... Quem o saberá? Ninguém sabe de paz, de liberdade. Somente sei que naquele mundo não houve lugar para mim. Um canto onde pudesse viver sem humilhações. Um país que não fosse hostil. Em todas as partes é o mesmo: eles, os brancos, de um lado. De um lado, não. Por cima. E o negro surrado, roubado, oprimido, assassinado. Até mesmo na África! Mesmo nas terras de Lumumba ou Henri-Christophe, não estamos seguros em nossa liberdade. Oh! estou sozinho... e vencido! (NASCIMENTO, 2022, p. 82)

“Lá embaixo” o negro não sabe o que é liberdade, se sente como um estrangeiro no mundo construído para os brancos. No processo de transição de Emanuel, o que está em jogo é o reconhecimento que existem mundos distintos, diferentes, estabelecidos e passíveis de serem sentidos conforme a origem das pessoas. No início da peça, a Filha de Santo III lembra que “raça é fado” e que “cor de pele não é camisa que se troca quando quer”. O problema, evidentemente, é a maneira como a sociedade brasileira foi construída. Há um processo histórico que exclui e aparta nos morros, nas periferias, nas favelas e em diversos outros espaços aqueles que são indesejados pelos que se enxergam como donos da terra, do poder e da ação política. A referência ao morro, acima, e à “cidade feliz, lá embaixo”, é uma forma de aludir à nossa construção histórico-social, que foi realizada por grupos sociais diferentes e em oposição aos que estão “destinados” às periferias. Nesse caso, é importante ressaltar que Abdias Nascimento potencializa no personagem o retorno às suas origens, por mais que isso seja penoso e carregado de consequências para toda a comunidade negra. É em seu meio social que Emanuel deixa de ser estrangeiro, o sentimento de exclusão pode ser superado pelo reconhecimento dos seus. Porém, esse reconhecimento carece de conversão.



O retorno de Emanuel aos seus ocorre ao final do texto dramático, que é construído para esse momento, ocasião em que as forças da ancestralidade negra se fazem presentes e dominam a ação cênica. O que o leitor-espectador tem acesso é à força do reencontro do personagem com o que ele sempre foi, por mais que desejou esquecer para ser aceito na excludente sociedade construída para os brancos.

EMANUEL: Em meu peito, oh, Oxumaré, cintila o reflexo do teu brilho... Serpente que acoirisa este céu de meia-noite, gerador de maravilhas minhas, que na minha noite busquei e me foram doadas... Neste silêncio absoluto que somente eu percebo... às presenças fundamentais que apenas meus olhos distinguem... Proclamo... Celebro...

Os tambores ruflam vibrantes, as Filhas I, II e III dançam com Emanuel por uns instantes. Depois ele avança para o centro da cena, bem à frente, e confessa com voz firme, calma e pausada.

EMANNUEL: Eu matei Margarida. Sou um negro livre!

Novamente alto o ponto de Ogum; calmo e decidido. Emanuel sobre até a pedra de Ogum, onde se coloca de frente para o público, de joelhos. O Orixá fica atrás dele, com a espada suspensa sobre sua cabeça. As Filhas estão a seu lado.

IALORIXÁ (*dirigindo-se ao pessoal da macumba*): Nossa obrigação quase cumprida está. A dele vai começar, na continuidade dinâmica do axé, na jornada mítica à outra face da existência. Emanuel se acabou, se tornou essência, força vital. (*Os atabaques vibram.*)

CORO: Axé! (NASCIMENTO, 2022, p. 97-100)

Esse retorno não significa a resolução dos problemas sociais levantados no texto dramático. Afinal, problemas históricos que adquirem características estruturais não são superados de maneira rápida e a comunidade negra, da qual Abdias é um grande expoente, sabe bem disso. No entanto, o contato com a problemática que envolve Emanuel apresenta questões profundas para a ação da população negra no Brasil. *Sortilégio* é um texto dramático que visa dialogar com negros que vivem, lutam e tentam sobreviver numa sociedade branca. É impossível dizer, do ponto de vista da recepção, que o texto dramático é voltado apenas para os negros brasileiros, mas é possível afirmar que ele coloca no palco situações que são sentidas, e por isso devem ser enfrentadas de forma diferente, pela população negra. Os brancos, que têm acesso ao texto, podem e devem reconhecer no enredo os sinais profundos de exclusão que existem no país, mas aos negros que muitas vezes precisam se esconder para se sentir aceitos



socialmente, a ação dos personagens surge como uma forma possível de expressão e de luta. Nascimento aponta o espaço ideal dessa luta: é na coletividade, na singularidade religiosa e cultural do povo negro que a ação pode render frutos. Por isso, a conversão de Emanuel ocorre no centro do palco de forma a chamar os leitores-espectadores para a luta contra as naturalizações que a construção histórica estabelece.

Qual espaço a ficção pode ocupar diante de uma situação tão complexa? Para Rosenfeld,

A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobra-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação. (ROSENFELD, 2004, p. 48)

Retomando essas considerações, podemos perceber que o uso do discurso ficcional por Abdias é uma estratégia que visa a atingir e estimular o debate de um problema histórico e social altamente complexo entre os brasileiros. Consideramos, portanto, que o trabalho de Nascimento é composto ao longo de sua vida pelo manuseio de diferentes formas de linguagem e de comunicação que procuram atingir um público amplo e de diferentes formas. A luta contra o preconceito, a discriminação e, principalmente, o reposicionamento histórico, social e político dos negros requer o reconhecimento da amplitude da ação política e, nesse caso, recorrer à elaboração ficcional e aos palcos é um passo central para quem compreende o ambiente social como um todo incapaz de ser alterado exclusivamente pelos discursos acadêmicos ou político partidários, por exemplo.

Condições de elaboração do texto dramático

Sortilégio pode ser compreendida como referência da luta dos negros para a história do teatro brasileiro, para a nossa dramaturgia e a cena teatral que, durante anos, renegou as influências culturais e artísticas de origem africanas nos palcos. Além das duras condições políticas e sociais que os negros enfrentaram, e ainda enfrentam, pouco se fala de suas influências culturais para o teatro. Leda Maria Martins ressalta que até o início do século XX a população negra sofreu fortes situações de invisibilidade nos nossos palcos. Se, desde o século XIX os negros eram estereotipados em cena, com teor preconceituoso e grosseiro, sendo



inclusive apresentados como o avesso dos personagens brancos, algo fortemente marcado pela visão eurocêntrica de mundo, no século seguinte a ausência da cultura negra dos palcos foi tida como natural. O que pode ser sentido em termos cênicos – ausência de atores negros em cena ou atores brancos com rosto pintado de negro representando personagens estereotipados – e também em termos dramaturgicos, com a inexistência quase completa de textos dramáticos que tratassem das questões negras, escritos por dramaturgos negros. Isso sem mencionar a performatividade de origem africana que, durante anos, foi sequer reconhecida. (MARTINS, 1995). Frente a isso, é importante tratar das condições em que *Sortilégio* foi elaborada com o objetivo de compreender as articulações entre a condição social e histórica do negro brasileiro e o discurso ficcional.

Não se pode negligenciar que a peça de Abdias é fruto de um contexto de luta política vinculada às ações do Movimento Negro brasileiro e do Teatro Experimental do Negro, criado no Rio de Janeiro em 1944 e formalmente em atuação até 1968, quando seu criador se exilou nos Estados Unidos devido à ditadura militar brasileira. Além do objetivo de inserir os negros na cena teatral por meio da dramaturgia e dos palcos, o TEN atuou como importante instituição de formação política. Ao congrega negros e negras em torno das artes cênicas, o grupo realizou inúmeras atividades de formação e debates, como concursos de beleza das mulheres negras e ações para estimular a presença afro nas artes em geral.

Além disso, promoveu em 1945 e 1946, a Convenção Nacional do Negro, em 1950, o I Congresso do Negro Brasileiro, Seminários de Grupoterapia e, por fim, criou o Instituto Nacional do Negro. Atualmente, o trabalho de anos desenvolvido pelas múltiplas facetas do intelectual, artista e político Abdias do Nascimento é preservado pelo Instituto de Pesquisa e Estudos Afro Brasileiros (IPEAFRO), com amplo acervo na internet e a realização de atividades em várias frentes para a promoção e ação dos povos de origem africana no Brasil.

O Teatro Experimental do Negro funcionou como um espaço de congregação, formação e engajamento político em torno de um tema fundamental para a nossa concepção histórica ao estimular e redimensionar o sentido da ação política dos negros no Brasil². Utilizar o teatro como espaço de atuação significou dar visibilidade a uma forma de ação amplamente renegada,

² Além de Abdias Nascimento, participaram dos projetos do Teatro Experimental do negro Aguinaldo de Oliveira Camargo, Lea Garcia, Ruth de Souza, Arinda Serafim, Claudiano Filho, Tibério Wilson, Ironildes Rodrigues, Teodorico dos Santos, José Herbal, Marina Gonçalves, Mercedes Batista, Haroldo Costa, Enrico Bianco, Solano Trindade. Brutus Pedreira, Augusto Boal e Santa Rosa, além de apoiadores de peso na cena teatral, como Bibi Ferreira.



como bem pontua a pesquisadora Leda Maria Martins, e chamou a atenção para um tipo de linguagem artística que geralmente se reconhece exclusivamente como europeia. Geralmente os sentidos e as formas da representação nos palcos e da literatura dramática são compreendidos a partir da formação eurocêntrica que se sobrepôs, durante anos, a outros tipos de experiências cênicas e rituais. Portanto, as artes cênicas e os vários debates que envolvem os palcos e a criação ficcional foi um espaço privilegiado utilizado por Abdias para a afirmação da presença negra no Brasil, como já exposto anteriormente.

O trabalho desenvolvido por Nascimento se colocou na esteira de ações importantes realizadas desde os anos 1920, como o jornalismo militante negro e a Frente Negra Brasileira, criada por José Correia Leite, e em atuação de 1931 a 1937.

A Frente Negra procurava um novo lugar para o negro na sociedade brasileira, e seu caráter era integracionista, como a maioria das manifestações afro-brasileiras da época. O TEN, da mesma forma que a Frente Negra, não defendia o retorno à África, nem o separatismo étnico divulgado nos Estados Unidos: seguia mais a linha da negritude dos poetas franceses que celebravam a volta à Mãe África. O conceito de negritude, recriado e repensado no Brasil por Abdias do Nascimento e Guerreiro Ramos, procurava as origens africanas do negro dentro da sociedade brasileira, e não propriamente na África. A ideia de negritude adaptou-se ao contexto brasileiro e tornou-se integracionista. Uma ilustração desta visão é a encenação pelo TEN da peça *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro, em dezembro de 1948, que buscava no candomblé da Bahia as raízes do negro brasileiro, fazendo da Bahia uma nova África mítica. (DOUXAMI, 2001, p. 322)

Em contato com o senegalês residente em Paris, Alioune Diop, militante da negritude e fundador de um teatro negro na capital francesa nos anos 1940 e do jornal *Présence Africaine*, Abdias fez parte de um espaço de atuação política que envolvia a noção de “intelectual público”. Ou seja, no ambiente francês de meados do século XX, a militância intelectual expressava suas considerações sobre os diversos temas que marcavam o debate da época e se fazia ouvir por diferentes meios, inclusive os artísticos culturais.

Após estudar na Argélia e na Sorbonne, Alioune Diop se tornou professor de literatura clássica em Paris, sendo inclusive eleito representante de Senegal no Senado Francês, em 1946. Já em 1956, fundou a *Société Africaine de Culture* e organizou o primeiro Congresso Internacional de Artistas e Escritores Negros realizado em Paris com a participação de autores de todo mundo. Além disso, trabalhou ativamente com escritores, poetas e dramaturgos como



Aimé Césaire e Léopold Sédar Senghor, importantes intelectuais da negritude e figuras importantes para a formação de Abdias Nascimento.

Fora essas questões, cabe lembrar que o colonialismo francês, em especial no norte da África com as lutas de independência dos povos africanos, foi fortemente criticado e rediscutido nesse momento e nos anos seguintes à ocupação nazista da França por nomes de peso da intelectualidade francesa, com Jean-Paul Sartre. É indiscutível a importância e o impacto das publicações de Frantz Fanon, *Pele Negra, Máscaras Brancas* (1952) e *Os condenados da terra* (1961) para a luta de libertação dos negros contra as diversas fases do colonialismo europeu.

Ao mesmo tempo em que Abdias deu continuidade à tradição de luta dos negros brasileiros organizados, por exemplo, desde a Frente Negra Brasileira, ele se integrou às formas de luta de sua época, inclusive aquelas que se estabeleciam em outras partes do mundo, especialmente na França. Tudo isso, aliado ao comprometimento com a noção de negritude, permitiu que o militante brasileiro compreendesse, ao modo de Diop e outros, que as linguagens artísticas são importantes formas de atuação quando se busca uma ação política que aprofunde o debate da integração e do redimensionamento identitário. Desse ponto de vista, Abdias soube articular a excludente realidade nacional brasileira ao debate artístico e procurou dar forma à presença negra em espaços que, até então, eram predominantemente brancos. O teatro negro brasileiro, finalmente, entra para a cena artística e política do país pelas mãos de Abdias do Nascimento, que soube dialogar com o momento da militância negra internacional e reconheceu os aspectos formais então existentes nos centros de produção teatral no Brasil.

O TEN, usando formas do teatro convencional europeu, procurava características estéticas próprias que, sob influência da cultura africana, juntava dança, teatro, música e poesia. Eles podem ser considerados os primeiros *performers* do palco nacional, visto que juntaram as artes cênicas em geral. Roger Bastide analisou o teatro negro como sendo uma simples repetição do teatro dos brancos, e o estudava somente em função do seu aspecto militante e não artístico. Porém, 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)

A noção de negritude permitiu ao dramaturgo Abdias Nascimento a construção de *Sortilégio*, que colocou no centro do palco o ritual do candomblé servindo de base para a discussão racial no Brasil. É fato que o processo de integração identitária dos negros no mundo dos brancos já havia sido discutido sob diferentes aspectos, inclusive pela literatura internacional, mas ao fazer isso com o recurso ficcional e a linguagem cênica, o dramaturgo não apenas colocou a população negra em um espaço que a ela foi negado. Ele integrou criticamente essa população nos espaços de modernidade artística que eram reconhecidamente brancos. A personagem de Emanuel, os espectros de Ifigênia e Margarida, bem como os elementos narrativos que surgem das falas das três Filhas de Santo, cumprem também o papel de inserir na chave da modernidade teatral da época o elemento negro. Os diferentes planos narrativos que a peça apresenta bem servem a esse papel.

A maior parte da literatura que trata da cena teatral brasileira moderna está pautada em marcos e atuações de grupos teatrais que, predominantemente, estavam em diálogo com noções e com os debates formais europeus (MAGALDI, 2004). A atuação de Abdias Nascimento como dramaturgo ao escrever *Sortilégio* está ligada à noção de negritude, o que permitiu ao autor um processo de integração entre o tema e o contexto da peça com os aspectos formais do drama.

A estrutura do texto dramático, como apresentamos acima, cumpre a estrutura do que pode ser reconhecido como uma tragédia no sentido clássico do termo. Emanuel de forma parecida com os heróis gregos enfrenta situações difíceis, desafia o seu próprio destino, renega suas origens, provoca os orixás e cai. Depois disso, sofre no terreiro do candomblé a purgação e retorna às suas origens. Para o público a catarse cumpre o papel da tragédia.

O efeito trágico deve deixar no espectador uma impressão de elevação da alma, um enriquecimento psicológico e moral: eis porque a ação só é verdadeiramente trágica quando o herói oferece ao público, em sacrifício, esse sentimento de transfiguração (terrore piedade). (PAVIS, 1999, p. 418)

A ação trágica de Emanuel inscreve *Sortilégio* no ambiente da cena brasileira dos anos 1950, a mesma que buscava índices de modernidade não apenas no campo dramaturgicamente, mas também na composição cênica. Sobre esse assunto, o TEN também não estava isolado. A primeira encenação do texto de Abdias ocorreu no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1957, momento reconhecidamente de busca da modernidade dos palcos por meio de



construções cênicas que se tornaram marcos definidores de nossa trajetória teatral. Em 1943, também no Rio de Janeiro, houve a encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, sob a direção de Ziembinski, com o grupo Os Comediantes e cenografia e figurino de Santa Rosa. Já em São Paulo, é preciso lembrar a encenação, em 1951, de *Seis Personagens à Procura de um autor*, sob a direção de Adolfo Celi, cenografia de Bassano Vaccarini e figurino de Aldo Calvo, como abertura dos trabalhos do Teatro Brasileiro de Comédia.

Destaca-se sobretudo no ambiente carioca a figura do cenógrafo e ilustrador Tomás Santa Rosa, profissional fundamental da encenação de 1943 de *Vestido de Noiva* e, a partir de então, reconhecido pela crítica teatral como o “primeiro cenógrafo moderno brasileiro”. Rosa atuou efetivamente junto ao TEN, além de ter sido o cenógrafo da primeira encenação de *Sortilégio*. As articulações que Abdias Nascimento promoveu em torno do seu grupo teatral incidem na composição do texto dramático e na encenação de 1957 com o objetivo de repensar a integração dos negros brasileiros a partir da pluralidade da noção de modernidade. *Sortilégio* representa, portanto, um meio para alcançar a negritude por meio dos palcos não apenas do ponto de vista temático, mas também formal. O que pode ser observado pelas próprias palavras de Santa Rosa que, em 1947, já apontava para os valores dos aspectos formais presentes no recém fundado grupo:

Acredito que o aparecimento do TEN venha ajudar à criação artística dos que, pretendendo tentar o relato da vida do negro, nos seus temas mais variados, sempre intenso de emoção, não o tenham feito pela ausência de um instrumento tão capacitado como essa modesta e corajosa organização que é o Teatro do Negro. Dirigido por Abdias do Nascimento e Aguinaldo Camargo, o Teatro Experimental do Negro coloca acima de sua característica principal a questão da Arte. Isso significa que, uma produção deve possuir valor artístico real; mesmo que o seu tema gire em torno do problema negro, para ser acatada e considerada merecedora de atenção e trabalho. (ROSA, 1966, p. 42)

Para efeito de conclusão precisamos lembrar que data de 1961 a publicação do livro *Drama para negros e prólogo para brancos*, organizado por Abdias Nascimento. Nessa obra, que tem como subtítulo “antologia de teatro negro brasileiro”, constam nove textos dramáticos escritos em colaboração com o TEN. Além de *Sortilégio*, único texto dramático escrito por Nascimento, o leitor tem acesso aos seguintes textos: *O Filho Pródigo*, de Lúcio Cardoso, *O Castigo de Oxalá*, de Romeu Crusoé, *Auto da Noiva*, de Rosário Fusco, *Além do Rio (Medéia)*,



de Agostinho Olavo, *Filhos de Santo*, de José de Moraes Pinho, *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro, *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues e *O Emparedado*, de Tasso da Silveira.

Além dos textos dramáticos, há um importante prefácio, “Prólogo para brancos”, escrito por Nascimento que remonta para a importância da influência africana para o processo teatral e aponta para a maneira como o teatro ocidental foi apagando ao longo do tempo as marcas, a gestualidade e a cultura da origem africana nos palcos.

As grandes festas religiosas – forma da vitalidade negra – com sua liturgia consubstanciada à dança, canto e pantomima, são as primeiras e autênticas cenas teatrais africanas. Farta é a documentação, no passado e no presente, revelando as bem desenvolvidas formas de teatro africano, negadas pelos incapazes de compreender o drama que não apresente o cânon tradicional do Ocidente. (NASCIMENTO, 1961, p. 10-11)

Após essas constatações Abdias deixa claro o lugar de onde fala e de onde estimula a produção teatral negra, seja no TEN ou na literatura dramática que o livro de 1961 apresenta para o público leitor brasileiro: “O Teatro Experimental do Negro é isto: um instrumento e um elemento da Negritude. Seu único valor absoluto é a sua generosidade” (NASCIMENTO, 1961: 25).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A palavra negritude e todo significado que ela carrega para a militância de Abdias e das pessoas que estão em sua volta são fundamentais para entender o texto dramático *Sortilégio*. Ele representa a experiência cênica de Nascimento que faz do texto ficcional uma forma de ser, estar e influir sobre o mundo em que vive e que busca ardentemente transformar. Esse é um trabalho que lida com as relações entre forma e conteúdo no campo da ficção com o objetivo de questionar, redimensionar e pluralizar a identidade nacional brasileira pela ótica de muitos que historicamente foram calados e, portanto, excluídos do processo histórico. Com isso, Abdias Nascimento não nega os elementos da modernidade teatral brasileira e muito menos deixa de considerar os aspectos formais clássicos que envolvem a produção teatral e, com isso, consegue ir além, inserindo no debate o conteúdo e a forma daquilo que envolve a população que ele busca o tempo todo representar e fazer ser ouvida. Enfim, a negritude como elemento



de luta e ação política está presente na concepção do TEN, e principalmente na maneira como o dramaturgo lida com as questões formais da linguagem teatral.

Por sua força política, Abdias Nascimento é um imenso intelectual brasileiro, com capacidade de reflexão e competência de aglutinar elementos que parecem distantes, mas que juntos são capazes de colocar em outro patamar aspectos complexos como a luta da população negra brasileira, a importância do discurso ficcional para o processo de transformação social e a complexidade sobre a modernidade teatral brasileira, seja por meio da cena ou do texto dramático. Não por acaso, merece destaque no ambiente de comemoração do centenário da Semana de Arte Moderna de 1922 a publicação, pela Editora Perspectiva, do texto teatral *Sortilégio*. Ele é, sem dúvidas, um índice de modernidade negra que não pode ser negligenciado quando tratamos de nossa realidade nacional, aliás esse aspecto é lembrado por Elisa Larkin Nascimento na apresentação que faz do texto dramático na edição de 2022: “Qual é o sortilégio que lança o moderno para o contemporâneo, senão a magia que emana do emergir de culturas há séculos suprimidas sob o jugo do colonialismo?” (2022).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DOUXAMI, Christine. Teatro Negro: a realidade de um sonho sem sono. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 25-26, 2001. DOI: 10.9771/aa.v0i25-26.21016. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21016>. Acesso 12 fev. 2023.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Global, 2004.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda Maria. Negro (Teatro do). In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto;

LIMA, Mariangela Alves de. **Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, Formas e Conceitos**. São Paulo: Perspectiva – SESC/SP, 2006.

NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961.

NASCIMENTO, Abdias. **Sortilégio**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, 2022.

NASCIMENTO, Abdias. **Teatro Experimental do Negro: testemunhos**. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1966.



PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Artigo recebido em: abril/2023

Artigo aceito em: maio/2023