

## A VISÃO MÍTICO-TRÁGICA NA DRAMATURGIA ABDIASIANA\*

NIYI AFOLABI  
(Tulane University)

A complexidade das relações raciais no Brasil leva Abdias do Nascimento a teorizar sobre esta temática por meio da reconstrução do conceito do herói afro-brasileiro em *Sortilégio II*. Raça e sina, ser negro no mundo branco, escravidão, alienação, a tomada de consciência e a libertação, conflitos esses dos quais não se pode fugir na sociedade brasileira. Tentar fugir desta realidade de ser provoca no indivíduo em conflito uma série de transformações física, psicológica e espiritual. Encarado com esta situação, o ser alienado acaba ou rejeitando a sua própria cultura ou sendo rejeitado pela cultura desejada.

A problemática do “herói” na dramaturgia abdiasiana não pode ser simplificada pela paródia que faz Boal da palavra de Brecht (“Feliz o povo que não tem heróis”): “Nós não somos um povo feliz. Por isso que precisamos de heróis” (Rosenfeld 1982: 28). A complexidade do motivo mítico ultrapassa o disfarce do heroísmo na visão abdiasiana. A necessidade da conscientizar o povo da sua “escravidão espiritual” apesar da emancipação física faz com que o heroísmo de Emanuel seja inevitável para cumprir a sua obrigação de “emancipação espiritual” (Boal 1966: 154).

Nesta análise de *Sortilégio II*, procurarei estabelecer os parâmetros da minha redefinição do herói mítico-trágico e por extensão, a possibilidade de contextualizar a peça de Abdias nesta perspectiva. Procurarei identificar o motivo de Abdias em tratar do problema racial como se fosse um problema “negro” e a finalidade dele pela escolha da tragédia para comunicar um problema nacional. A justaposição da macumba, do Exu, do sobrenatural, e da magia com Emanuel funciona como elementos paradigmáticos para a tese de negritude abdiasiana. Dentro dos limites da “novidade” do negro no palco brasileiro, procurarei avaliar o papel das mulheres e se Abdias poderia ter ido um pouco adiante na sua caracterização delas.

---

\* Citação indireta de Roger Bastide no “Prefácio a esta edição,” *Sortilégio II* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979). Todas as referências deste trabalho aludem a esta edição.

## DA TRAGÉDIA AO MITO IORUBANO

Para Abdias, a cultura afro-brasileira difere-se da cultura oficial brasileira por ter suas origens na cultura tradicional iorubana. A busca da estética afro-brasileira na estética iorubana visa justapor os valores africanos com os valores europeus que influenciaram a cultura brasileira como um todo, daí o conceito do racismo que Abdias se compromete para combater através da conscientização teatral. Embora ele reconheça a contribuição do Índio, Abdias afirma que a cultura popular brasileira deve muito à cultura afro-brasileira. Por isso que Abdias insiste que o teatro afro-brasileiro deva ser uma continuação da estética iorubana:

The Afro-Brazilian theatre ought to be a continuation of the Yoruba folk culture in Brazil. This folk culture is evident in the religion and mythology of the people. Black ritual is perfect theatre. There is a dialogue of men with men, men with Gods, Gods with Gods, music, dance and language. But it cannot be a purely liturgical theatre. Liturgy is ritual, and ritual obeys certain repetitive norms. Greek theatre was born in the Near East, in Africa. The Death of King Horus is the first written play. But whereas in Egypt ritual dominated, the Greeks gradually focussed on theatre. So theatre develops as it moves away from ritual but it cannot exist without ritual. It must transcend and still remain ritual. (Murray 1972: 40)

Abdias fornece aqui, a sua teoria dramática no que diz respeito aos elementos essenciais que devem orientar a trama da peça afro-brasileira: a religião, a mitologia e a liturgia. Entende-se então que a tragédia para Abdias é um pretexto para explorar a mitologia iorubana como na última palavra da Iyalorixá no fim de *Sortilégio II* em que, logo após a morte do Dr. Emanuel ela diz: “Axé para todos: para os mortos...os vivos...e os não-nascidos!” (Nascimento 79:140). A unidade entre o mundo dos mortos, dos vivos e dos não-nascidos é uma das crenças iorubanas e por extenso, da metafísica africana em que não existe nenhuma dicotomia entre os três mundos. Abdias recupera este mito para redefinir o conceito da tragédia no teatro brasileiro. O que parece tragédia torna-se um processo contínuo de ritual como o próprio sub-título da peça revela: “**mistério negro de Zumbi redivivo.**” A alusão a Zumbi e ao mistério dele comprova a mitologia do sacrifício humano para salvar o resto da humanidade. Neste caso, a morte de Margarida nas mãos de Emanuel e a conseqüente morte de Emanuel são entreligadas numa transição para a libertação e redenção do herói mítico-trágico como afirma Emanuel: “Eu matei Margarida. Sou um negro livre!” (Nascimento 79:135).

Wole Soyinka no seu *Myth, Literature and the African World*, engaja esta relação dialógica entre o mito e a tragédia iorubanos quando retoma o

conceito da libertação que Abdias explora através do herói mítico-trágico, Dr. Emanuel. A tragédia sofrida por Emanuel serve como uma busca da totalidade perdida ou do equilíbrio espiritual devido ao desequilíbrio cultural que se recupera na tomada de consciência:

Tragedy, in Yoruba traditional drama, is the anguish of this severance, the fragmentation of essence from self. Its music is the stricken cry of man's blind soul as he flounders in the void and crashes through a deep abyss of a-spirituality and cosmic rejection. Tragic music is an echo from that void; the celebrant speaks, sings, and dances in authentic archetypal images from within the abyss. All understand and respond, for it is the language of the world. (Soyinka 1976: 144)

Por isso que em vez de choro depois do sacrifício de Dr. Emanuel, o ponto de Ogum se transforma numa experiência rítmica e heróica como se fosse um festejo. O convite da Iyalorixá ao coro no fim de *Sortilégio II* para dançar e celebrar o fim da “escravidão” e o início da “libertação” marca o ponto de reconciliação e harmonia entre o mundo dos mortos e dos vivos:

#### IYALORIXÁ

Dança negro...canta negro!  
Folga negro...branco não vem cá!

#### CORO

E se vier...pau há de levar!  
pau há de levar!  
Dança negro...canta negro  
Folga negro...a escravidão acabou!  
a libertação chegou! (140)

Entende-se que só por meio do mito é que se pode explicar o significado simbólico desta celebração viva da tragédia.

## ***SORTILÉGIO II* E A CRIAÇÃO DUMA MITOLOGIA AFRO-BRASILEIRA**

*Sortilégio* faz parte das nove peças reunidas na primeira antologia do teatro afro-brasileiro, *Dramas para negros e prólogo para brancos*, organizada e publicada em 1961 pelo Teatro Experimental do Negro (TEN). Como fundador do TEN em 1944, Abdias resume os eixos principais do projeto ideológico do grupo como:

- A. A integração do negro à sociedade brasileira;
  - B. A crítica à ideologia da brancura e sobretudo às sociologias que a alimentam;
  - C. A valorização da “contribuição africana”;
  - D. O teatro como meio por excelência para este tipo de projeto.
- (Müller, “Identidade e cidadania: o Teatro Experimental do Negro.” *Dionysos* [28] 44).

Abdias leva em conta todos esses objetivos do TEN na criação de *Sortilégio* escrita especificamente para o grupo. O sub-título, “mistério negro” da primeira versão já situa a peça no plano mítico no sentido de que Dr. Emanuel é retratado como o único personagem “vivo” enquanto as filhas de santo e os fantasmas de Margarida e Exu servem como elementos sobrenaturais que reforçam o motivo mítico na peça. Outro elemento é a não-linearidade da peça, o que faz com que o enredo se desenvolve na maior parte por retrospectos. Quanto à versão atualizada de 1979 que interessa à minha análise, *Sortilégio II*, Abdias afirma no prefácio a esta edição que o motivo dele foi “reformular alguns detalhes que intensificam o engajamento do mistério” (Nascimento 79:14). Esta “intensificação do mistério” se revela no sub-título, “mistério negro de Zumbi redivivo” no sentido de igualar a figura histórica e simbólica de Zumbi na libertação do povo afro-brasileiro com Dr. Emanuel e a sua tarefa sacrificial em nome da libertação da sua escravidão mental.

O enredo gira em torno do conflito interno do Dr. Emanuel, um advogado afro-brasileiro que nega o amor de Ifigênia, uma afro-brasileira por esta aspirar a se branquear pela prostituição com brancos. Esta negação de Ifigênia implica a negação da cultura afro-brasileira da parte do Dr. Emanuel dado que este é educado e se considera “superior” aos outros afro-brasileiros sobretudo aqueles que se identificam com os terreiros de macumba e Candomblé. Em vez de Ifigênia, Dr. Emanuel casa-se com Margarida, uma branca, mas logo foi abandonado por esta, daí a fúria do advogado que acaba matando-a e refugiando-se no terreiro de macumba onde se descobre por meio de ritual. Enfim, Dr. Emanuel se entrega à lança de Exu como sacrifício necessário para a libertação da sua alienação.

## DR. EMANUEL COMO HERÓI MÍTICO-TRÁGICO

Citado por Abdias do Nascimento<sup>1</sup>, Roger Bastide observa que o retrato do herói de *Sortilégio II* comprova “o elogio do negro ‘mau’, que mata e viola a mulher branca” (Nascimento 79:13). Por esta manifestação da revolta e

descoberta da sua liberdade, entende-se que essa “maldade” de Emanuel serve como “crime” necessário para o herói mítico-trágico afirmar a sua dignidade. O conceito do “negro mau” pressupõe o negro “revoltado” que desafia o status-quo do “negro bom” no sentido do “não revoltado”. Este aceita as humilhações raciais sofridas por ser negro. Por muito tempo, o Dr. Emanuel desempenha o papel do “negro bom” antes de se descobrir. Ser um negro bom na sociedade racista é negar-se da sua natureza humana e aceitar a inferioridade imposta pelo racismo. Emanuel é infeliz por se encontrar dividido entre duas culturas: a afro-brasileira e a européia. Como herói, ele dramatiza o que Abdias chama de “choque de culturas”. Este conflito permanente só se resolve quando Emanuel toma consciência da sua própria alienação.

Desde o início, a peça estabelece o motivo mítico-trágico em que o dramaturgo fornece um aviso relativo ao ambiente de mistério, de magia, de ritual e de macumba que estrutura a peça:

O ritual da macumba constitui uma parte integral do “mistério negro”. Entretanto, a cerimônia não deverá perturbar a ação e nem prejudicar a atmosfera de magia e irrealidade fundamentais à evolução do drama real e íntimo do herói. Aliás, uma transposição naturalista da religião afro-brasileira para o palco só prejudicaria a peça, que não pretende trazer à cena a fotografia etnográfica da macumba ou do candomblé, nem a simples reprodução folclórica dos rituais negro-brasileiros (Nascimento 1979: 39).

Embora o drama do herói seja “real e íntimo”, o ritual da macumba serve como cor local para justapor a realidade do herói com a “irrealidade” do seu meio. Além da observação do autor, as rubricas fornecidas do cenário que abre a peça situam o ambiente de ritual, sacrifício e fatalidade:

Na elevação do segundo plano, existe uma pedra de mais ou menos um metro de altura por 35 centímetros de largura, lembrando a lápide marmórea de um túmulo: é a pedra do sacrifício, o templo de Ogun. (Nascimento 79:41)

A própria peça começa com as falas misteriosas das três filhas de santo e as da Iyalorixá. Através da consulta com Ifá, deus de adivinhação e premonição, revela-se que o protagonista, Dr. Emanuel está condenado à morte à meia-noite a pedido de Exu (deus do bem e do mal): “Eu quero aquele filho filho da puta aqui, de rastros, antes da hora grande” (52). No entanto, a Iyalorixá tem avisado as filhas de santo de não crer em tudo pois as palavras enganam, criando assim um ar de mistério e de suspense até a aparição de Dr. Emanuel em cena:

Procurem entender o que está além das coisas...adiante daquilo que falo. Às vezes as palavras traem. Não confiem só nas palavras; Exu conhece a linguagem dos humanos e dos seres divinos, perguntem a ele. Quem pode tocar a raiz do verbo oculto nas trevas do mistério oral? Ninguém tem o poder de revelar o segredo sagrado da fundação da palavra... (Nascimento 79:45)

Antes da chegada do Dr. Emanuel em, as filhas de santo enumeram seus “crimes”: renega a Exu, esquece os Orixás, desonra a Obatalá, daí a necessidade de sacrifício para purificá-lo. Com esta purificação, “ele retornará sem memória...puro e inocente como recém-nascido...à grande noite iluminada de Aruanda! (Nascimento 79:55)

Na exploração do fatalismo, a peça enfatiza a relação íntima entre a cor e o destino. Depois do despacho feito a Exu, “Pronto: obrigação cumprida” (Nascimento 79:49) e na espera de Emanuel chegar, “Emanuel não demora,” (49) as filhas conversam sobre a relação entre Emanuel, Ifigênia e Margarida. Trata-se de um triângulo amoroso impossibilitado pela questão da cor. Enquanto Ifigênia “tinha horror de ser negra” querendo ser branca “por dentro” e acaba se destruindo com Pomba Gira no corpo dela no sentido de ser possuída por brancos, Margarida “desde pequenina tinha uma fixação do sexo negro” mas afinal, traiu o seu marido negro, Dr. Emanuel. A contradição inerente nestas duas personagens reflete o conflito interno de Emanuel, dividido não só entre a sua cultura mas também entre duas “prostitutas” negra e branca. As falas das filhas de santo iluminam a tese de Abdias do fatalismo da cor na sociedade brasileira:

Negra. Santa negra. Ninguém escapa da sua cor. (Nascimento 79:50)

Cor da pele não é camisa que se troca quando quer...Raça é fado...é destino!  
(Nascimento 79:50)

O destino está na cor. Ninguém foge impune do seu próprio destino. (Nascimento 79:51)

O fatalismo da cor faz com que a atitude do Dr. Emanuel perante o despacho de Exu seja problemática. Embora seja afro-brasileiro, herói nega a sua cultura quando qualifica o terreiro como uma “porcaria”. O surgimento de Emanuel em cena (sem se dar conta de que estivesse no terreiro) pela primeira vez, revela este choque de culturas que sofre o herói mítico-trágico quando, de repente, observa o despacho de Exu, a aparição dele e o sumiço mágico do mesmo. Embora levou susto, o choque maior foi o medo da polícia:

Jesus! O que era isto? Assombração?... Ah!... é um despacho. Até galo preto! Então é despacho para Exu. Quanta porcaria... Isso deve ser o pegi... a gameleira sagrada deles... Neste caso o terreiro é aqui mesmo!... Qua azar! Como é que vim parar num

lugar como este? Isto aqui é perigoso... Que imprudência! A polícia costuma dar batidas nos terreiros... Prendem tambores sagrados...os crentes... até as mães de santo... (Nascimento 79:57)

Mais adiante, Dr. Emanuel critica as práticas religiosas dos terreiros como “primitivas” justapondo-as com “civilização” que ele associa com a ciência e o progresso do mundo branco. O terreiro para Emanuel simboliza o atraso do povo afro-brasileiro, o que revela sua alienação da sua própria cultura e sua postura de elite como uma pessoa educada e por conseguinte, zombeteira da macumba:

É por isso que essa negrada não vai para a frente... Tantos séculos no meio da civilização e o que adiantou? Ainda acreditando em feitiçaria...praticando macumba...culto animista! Evocando deuses selvagens...Deuses! A ciência já estudou esse fenômeno: tudo não passa de história coletiva; de qualquer forma é um estado patológico durante o qual esses fanáticos comem...bebem...dançam... Quanta ignorância! Engraçado: eles são devotos igualmente dos santos e do demônio. (Nascimento 79:58-59)

Finalmente, Dr. Emanuel se sente inseguro e ameaçado pelo meio mágico do terreiro e deseja fugir: “Não estou seguro aqui. Preciso dar o fora enquanto é tempo. Ir para bem longe” (Nascimento 79:59).

A rejeição dos valores afro-brasileiros por Dr. Emanuel cria um conflito irônico para o herói dado que embora fosse fora do seu controle, ele não pode fugir do destino já preparado para ele pelas

filhas de santo, pela Iyalorixá e pelos Orixás. De repente, Dr. Emanuel consciente de si mesmo, começa a sentir a influência da magia do terreiro, até começar a usar a linguagem do terreiro como se estivesse passando por uma transformação que ele resiste: “Imaginem...eu falando como se também acreditasse nessas bobagens...Eu, o doutor Emanuel, negro formado...que aprendeu a catecismo” (Nascimento 79:61). Esta tensão entre os valores afro-brasileiros que ele condena e o mundo do terreiro no que ele se situa atualmente, da qual não pode fugir, é reforçada e intensificada pelos tambores, pelos atabaques, pelas palavras da Iyalorixá e pelos gestos do Orixá, até que a certa altura, “Emanuel recua de costas, como se puxado contra a vontade” (Nascimento 79:60). Esta intensificação de divisão psicológica de Emanuel reflete uma desarmonia já existente ao correr da trama da peça.

Por mais que Dr. Emanuel foja da transformação inevitável da sua fragmentação física, emocional e espiritual, a uma totalidade harmoniosa através do sacrifício, a peça parece estruturada pelas forças sobrenatural e misteriosa, daí o movimento em direção ao sacrifício último ao Ogun. As filhas de santo e os rituais de beber do despacho do Exu, de flashbacks sobre a

ceremônia do casamento de Dr. Emanuel com Margarida, o estrangulamento desta sem querer, servem de metamorfoses impulsivas como na imagem de borboleta que as filhas de santo invocam:

#### FILHA II

Metamorfose?...Metamorfose igual de borboleta?

#### FILHA III

Exato. Igual à borboleta que abandona o casulo pra poder voar...Emanuel deixará a casca do ser que não é o seu próprio ser. Mas...devemos esperar os acontecimentos. Por enquanto ele é apenas uma fração de ser inquieta...incapaz de parar e repousar. (Nascimento 79:66)

A imagem da “casca do ser que não é o seu ser” resume o conflito dramático que impulsiona Dr. Emanuel a agir de forma contraditória. Embora tenha denunciado as crenças religiosas afro-brasileiras, ele acaba cumprindo o ritual da obrigação ao Exu quando, inconscientemente, bebe a cachaça de Exu, fuma o charuto dele e pega na sua lança. Aos poucos, Dr. Emanuel está se preparando simbolicamente para o sacrifício e na finalidade dele se tornar um Orixá. Quando Dr. Emanuel tentou experimentar a cachaça, foi como um desafio e zombaria da religião afro-brasileira. O efeito da bebida sobre a conduta dele é como se ele estivesse aceitando aos poucos a cultura que ele considerava “primitiva”:

Quero ver se o demônio dos negros é pior que o demônio dos brancos. Como é, Exu? Não acontece nada? Não vai me transformar num sapo ou numa cobra? Ou num demônio igual a você?...Por que será que estou me lembrando disso agora? Eu ainda uma criança...na escola primária...Os colegas me vaiando...(Nascimento 79:67)

Neste ponto, torna-se evidente que a construção do herói mítico-trágico em *Sortilégio II* não é uma simples coincidência de episódios mas implica uma consciência dos vários movimentos que se entrecruzam para criar uma totalidade de ritos de passagem. O próprio nome, Emanuel, é simbólico do ponto de vista bíblico. A imagem de Cristo como filho de Deus que se transformou em ser humano para poder passar pelo ritual de sacrifício e assim salvar o mundo pecador serve como mito necessário para que a morte dele não seja vista como tragédia, mas uma transfiguração. Da mesma maneira, o nome do protagonista, Dr. Emanuel, quer dizer “Deus conosco” como lembra a sua mãe num dos momentos de zombaria:

Não blasfema, meu filho...Tirei seu nome da Bíblia Sagrada...Emanuel quer dizer Deus conosco...Deus, está ouvindo?...Com Deus não se brinca...Nunca se esqueça (Nascimento 79:104).

A dialética perdição-salvação cabe na caracterização do conflito do Dr. Emanuel. Talvez seja neste sentido que Dr. Emanuel difere da figura de Cristo. No caso de Dr. Emanuel, ele vai salvar não só os Emanuels da sociedade brasileira mas também, ele mesmo por ser alienado e perdido das suas raízes culturais. Abdias do Nascimento alude a esta problemática quando cita o comentário de Roger Bastide sobre *Sortilégio II* para esclarecer o realismo da questão racial na macumba carioca:

There are two ways in which one can judge the play: either from the point of view of ideas, or from the point of view of theater. From the point of view of ideas, it is the drama of the Negro, a marginal person between two cultures, the Latin and the African (the same as between two women, unfortunately both prostitutes); one can argue with the solution, the return to Africa... The salvation is the mechanics tied to an African mystique, and Brazil can bring this message of cultural brotherhood to the world. But from the point of view of theater, this return to Africa is pathetic; by means of the drink of Exu and madness, a whole world returning to the darkness of its soul. (Nascimento 1979: 49)

Em primeiro lugar, duvido que a finalidade de Abdias seja um retorno à África (Aruanda) como solução ao racismo no Brasil. A salvação por meio de conscientização e transformação dos “perdidos” e “alienados” seria uma caracterização mais propícia da intencionalidade de Abdias. Em segundo, a leitura que fez Roger Bastide de *Sortilégio II*, interpreta mal o significado do desfecho simbólico da peça. Entendo o sacrifício do Dr. Emanuel como uma transformação purificadora em que ele volta ao mundo (Brasil) como um Orixá. A trama da peça funciona como construção mítico-trágica.

Portanto, a natureza da salvação que se espera do conflito do Dr. Emanuel entre Ifigênia e Margarida não ficou claro. No desenvolvimento do herói, Ifigênia representa a força mais íntima que simboliza a cultura afro-brasileira que ele rejeita. Por isso que em vez casar com ela, ele opta por Margarida como símbolo do mundo branco que ele deseja. O papel das duas mulheres na vida de Dr. Emanuel é duplo: em relação com si mesmas e com suas culturas. Emanuel encoraja Ifigênia de abandonar sua própria cultura e abraçar a cultura branca, mas volta a acusá-la de prostituição e de desejar os brancos por interesse e não por amor. Daí, ela lida com a rejeição de Emanuel, que passa a se casar com Margarida. A fúria de Ifigênia manifesta-se quando aparece Margarida na cena e observa Emanuel chorando por ela: “Só vivia enrabichado pela branca. Uma

verdadeira obsessão. Só falava em branca...branca...branca” (Nascimento 79:107).

Quanto a Margarida, o suposto diálogo entre Emanuel, Ifigênia e ela revela muito do passado. Enquanto Margarida não considera a perda de virgindade como uma coisa tão séria (“Nunca supus que os homens fizessem questão de coisa tão sem importância [111]), Ifigênia considera a prostituição como uma perdição: “Sem importância para você. Eu, desde o instante em que perdi minha “importância”, tive meu caminho traçado: o caminho da perdição” (111). Embora as perspectivas do mundo das duas mulheres sejam diferentes, ambas são retratadas como prostitutas, o que faz com que Emanuel vive sempre dividido. Margarida até sugere que o casamento dela com Emanuel foi para salvá-lo da sua solidão e miséria:

Lembra-se aquela vez que estava triste e só? Você me repeliu. Disse que a solidão te bastava...te ajudava a sobreviver...Uma solidão impenetrável de rocha...Somente pedras dentro de ti. Desanimaria qualquer outra. Mas não a mim. Eu insisti. Com dedicação.E muito sofrimento. Plantei a flor da minha ternura na face daquela rocha. (Nascimento 79:110)

A reação de Emanuel revela um arremedimento e sentimento de culpa no sentido de que não nega as acusações de Margarida mas apenas procura consolá-la:

Nunca dei ouvidos à Ifigênia. Tudo fiz para evitar o malogro do nosso casamento. Mesmo percebendo que você sofria... de noite... em nosso quarto, em nossa cama. Oh! nossas noites foram sempre flácidas... sem entusiasmo nem paixão. Você tinha nojo de encostar em mim. (Nascimento 79:112)

Com Ifigênia e Margarida fora da cena, Emanuel consegue refletir sobre a sua rejeição simbólica pelos dois mundos: negro e branco. Resta a ele reconhecer a sua alienação e voltar a se identificar com as suas raízes neste momento de desespero. É o momento de transição para Emanuel. Aos poucos, ele começa a revoltar-se, denuncia: a cultura branca que impede a sua “alma negra”, as injustiças e humilhações sociais que oprimem o afro-brasileiro até o ponto de se sentir como “estrangeiro” na sua própria terra, a sua marginalização e a dicotomia implícita entre ser negro e ser branco na sociedade brasileira:

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 79:117)

Nesta tomada de consciência, Dr. Emanuel volta a Ifigênia, símbolo de recuperação da sua cultura antes rejeitada, pedindo desculpas e reconciliação: “Mas é você que sempre senti como minha verdadeira esposa. Pedaco da minha carne, metade da minha alma” (118). É interessante notar que, de repente, Ifigênia é “metade da sua alma” embora tenha abandonado-a para casar com Margarida. Portanto, Ifigênia complica a trama quando repudia as chantagens de Emanuel dizendo: “Não há mais tempo... o tempo não volta atrás... É absurdo lembrar o que passou. Já consumimos toads as nossas esperanças” (118). Finalmente, Dr. Emanuel pede a reconciliação dos dois em vão: “Enterremos aqui, agora, as mágoas e os ressentimentos. Vamos viver. Salvar o que de bom e bonito sobrar do naufrágio” (118). Embora Ifigênia não responda positivamente senão pelo choro das emoções, Emanuel sugere a cumplicidade dela no estrangulamento de Margarida, o que é um absurdo total para Ifigênia: “Está mesmo louco! Quem se casou? De quem era a esposa? Vamos, diga? (Nascimento 79:119). O que parece loucura para Ifigênia é aliás, uma auto-avaliação da parte de Dr. Emanuel porque em matar Margarida sem querer, em perder o amor e reconciliação com Ifigênia sem querer, o herói mítico-trágico afirma a sua liberdade e sua negritude: “Agora me libertei. Para sempre. Sou um negro liberto da bondade de. Liberto do medo. Liberto da caridade e da compaixão de vocês” (Nascimento 79:122).

A revolta do Dr. Emanuel intensifica-se como um preparo para o dénouement sacrificial e simbólico. O monólogo em que ele tira suas roupas revela a sua fúria para com as injustiças sociais que ele enumera minuciosamente como se estivesse lembrando da sua própria vida no momento de auto-descoberta, no ponto culminante de anagnorisis em que ele se afirma como negro autêntico, rejeita simbolicamente a “roupa” branca e ridicula o racismo mascarado:

Tomem seus troços! Com estas e outras malícias vocês abaixam a cabeça dos negros... Esmagam o orgulho deles. Lincham os coitados por dentro. E eles ficam domésticos... castrados... bonzinhos... de alma branca... Comigo se enganaram.Nada de mordça na minha boca. Imitando vocês que nem macacos amestrados. Até hoje fingi que respeitava vocês... que acreditava em vocês. Margarida muito convencida que eu estava fascinado pela brancura dela! Uma honra para mim ser chifrado por uma loucura. Branca azeda idiota. Tanta presunção e nem percebia que eu simulava... procedia como pessoa educada, ouviu? Como mulher você nunca significou nada para mim. Olha: que, tinha nojo era eu. Aquelas coxas amareladas que nem círio de

velório me reviravam o estômago. Seu cheiro? Horrível! O pior: teus seios mortos de carne de peixe. E o nosso filho... lembra-se? Outro equívoco... novo engano de sua parte. Você o matou para se desforrar da minha cor, não foi? Mas ele era também seu sangue. Isto você deixou de levar em conta. Que eu não poderia amar uma criatura que tinha a marca de tudo aquilo que me humilhou... me renegou. Desejei um filho de face bem negra. Escuridão de noite profunda... olhos parecendo um universo sem estrelas... Cabelos duros, indomáveis... Pernas talhadas em bronze... punhos de aço... para esmagar a hipocrisia do mundo branco. (Nascimento 79:122)

A força desse “monólogo” reside no tom amargo e sarcástico de Emanuel embora sirva ao mesmo tempo, como válvula de escape para o protagonista furioso. Além de concretizar o momento de transição da peça, este “monólogo” marca um dos pontos dramáticos-chaves em que o público chega a compartilhar, resumidamente, do drama interior de Emanuel antes do sacrifício.

Analisando de perto o desfecho da peça, discordo com a afirmativa de Augusto Boal no seu artigo incisivo, “Notas de um diretor de *Sortilégio*”, em que sugere que “esta é a história de Emanuel, de um negro, e não de todos os negro” (Boal 1966:154). Do ponto de vista da conscientização, que sem dúvida alguma, faz parte do projeto abdisiano, o drama de Emanuel funciona como uma microrepresentação da realidade afro-brasileira no sentido de ser símbolo da experiência coletiva e não no sentido de que outros Emanuelis vão ser sacrificados. Este sacrifício não deve ser interpretado como ato de tristeza. Claro que existe uma tragédia em *Sortilégio II* mas presta ao motivo mítico do dramaturgo. Daí provém o meu posicionamento quanto à construção do herói mítico-trágico.

A partir do momento em que Emanuel entra e sai do pegi em preparação para o sacrifício, observa-se que a atitude dele não é de medo porque já se libertou do seu medo no “monólogo” quando rejeita a “roupa” branca simbolicamente. Pelo contrário, as filhas-de-santo e a Iyalorixá que o preparam ritualmente e musicalmente, referem-se ao Dr. Emanuel no sentido coletivo como por exemplo:

Oh, negro mistério... mistério negro do negro Emanuel... Negro **mistério do povo negro** de Emanuel! (Nascimento 79:125) (ênfase minha)

História vivente e vivificante do **nosso povo!** (Nascimento 79:126) (ênfase minha)

Liberdade do **povo negro** (Nascimento 79:137) (ênfase minha)

Quando as filhas-do-santo pedem ao Exu de fazer crescer o entendimento do Emanuel quanto ao sacrifício, a Iyalorixá responde na afirmativa, sugerindo até que Emanuel já madureceu e agora se vê unido com Ogun mesmo antes do sacrifício simbólico: “Emanuel compreendeu por si mesmo. Exu apenas ajudou. Mas foi no amadurecimento que ele se uniu e so tornou um só com Ogun. Os

dois deram um nó aos fios desunidos” (Nascimento 79:125). Daí, entende-se que Emanuel não morre como qualquer ser humano mas como um Orixá, mas já que os Orixás são espíritos e os espíritos não morrem porque já morreram, o sacrifício de Emanuel simboliza apenas um novo começo, uma reconciliação com os Orixás. Talvez isso explique os discursos metafísico e poético de Emanuel antes da meia-noite, a hora de transição em que Emanuel vai se unir com os Orixás:

Tua voz é meu ouvido, Ogun, meu hálito... minha saliva é tua boca que me grita na mudez do sangue para o sangue...Partir... Partir... Partidos fomos... divididos estamos. (Nascimento 79:130)

Compartidos nas partes sem partes...Cosmorama impartido e diverso... que nos aparta e distancia... Entretanto, o espaço promordial convoca o regresso à continuidade do ser. (Nascimento 79:130)

Meu instante é este: minha essência... minha existência. Meu caos, meu abismo... Abro minhas mãos... e os pássaros negros se libertam ao seu canto amanhecendo! (Nascimento 79:132)

A trajetória de Emanuel, da sua inocência à maturidade, da sua alienação à sua tomada de consciência da sua herança cultural afro-brasileira testemunha ao processo de auto-descoberta que se espera de todos os afro-brasileiros alienados pela realidade do racismo no Brasil. A construção do herói mítico-trágico por Abdias baseia-se no que Roger Bastide qualifica como “a catarsis que não pode encontrar a sua solução no riso; pois o problema é infinitamente mais trágico; o do esgotamento da cultura negra pela cultura branca (Bastide 1966: 98-99). Na submissão à vontade dos Orixás, Emanuel chega a uma meta harmônica dentro do caos do mundo racista. As referências às “partes”, ao “cosmorama” e à “continuidade de ser” sugerem uma tentativa de dar sentido à existência dividida através dum ato heróico na expectativa da conscientização coletiva para evitar um tal discurso de Emanuel: “Eu matei Margarida. Sou um negro livre!” (Nascimento 79:135) e das filhas: “Pronto: obrigação cumprida!” (Nascimento 79:139).

## ESTRUTURA DRAMÁTICA

A crise psicológica do Dr. Emanuel resume o fio principal que *estrutura Sortilégio II*. O engano do herói afro-brasileiro de que se pode ascender na escala social na sociedade branca por meio de educação e atitudes brancas leva-o a se adaptar até negar a sua própria cultura. No entanto, o momento anagnorístico em que Margarida, esposa e um dos símbolos da sua aceitação à

sociedade branca (além da sua educação), o trai e o rejeita, faz com que ele se descobre e comece a sua trajetória ritualística de desalienação. A suposta “coincidência” em que ele estrangula Margarida e por implicação, comete um crime, abre o caminho pela sua procura de abrigo e fuga, que de fato, torna-se uma re-imersão à cultura que ele considera ter ultrapassada.

No seu artigo sucinto, “Notas de um diretor de *Sortilégio*,” Augusto Boal comprova (embora se contradiz no mesmo artigo) o meu posicionamento de que o personagem de Emanuel só pode ser representativo duma experiência coletiva quando afirma que:

O seu escárneo é uma atitude “coletiva” porque Emanuel, no fundo, respeita a religião negra. É possível que, como advogado e homem culto, rejeitasse a macumba, mas como negro deveria respeitá-la, por ser ela uma manifestação religiosa originária da sua raça. As atitudes iniciais de zombaria são, de ponto de vista negro, atitude de um alienado. (Boal: 79:152)

Entende-se então, que a alienação de Emanuel resulta da máscara branca que ele veste para ser aceito no mundo branco enquanto no fundo, ele não consegue reconciliar o conflito interno de ser afro-brasileiro, daí a sua crise psicológica. Para chegar a uma reconciliação, Emanuel tem a obrigação de se integrar como um afro-brasileiro que reconhece sua própria cultura.

Estruturalmente, Abdias adota uma divisão dramática de ritual em que a peça pode ser apreciada do ponto de vista dos nove Orixás (Inhansã, Iemanjá, Xango, Oxumarê, Omolu, Ogun, Exu e Jubiabá) que figuram como cor local e pano de fundo para a atuação do drama interior de Emanuel ao correr do seu desenvolvimento. Estes nove pontos podem ser divididos em dois, com o ponto de Oxumarê servindo como o meio-ponto dos outros Orixás. O ponto de Oxumarê representa o momento anagnorístico a partir do qual Dr. Emanuel dirige-se ao Exu como se reconhecesse o poder deste de salvá-lo do seu fado existencial: “Meu Exu Odará... me salva!” (*Sortilégio II* – Nascimento 79:105).

Quanto aos problemas técnicos da peça, Boal sugere uma relação dialética Emanuel-Exu que se traduz na “antinomia Catolicismo x Macumba.” O catolicismo na peça manifesta-se através da Ave-Maria que canta a mãe de Emanuel embora seja pela recordação deste e a sua esposa, Margarida que representa a imagem da brancura. A macumba manifesta-se pelas filhas-de-santo, os Orixás e a música litúrgica do terreiro. Como diretor de *Sortilégio*, Boal indaga o fato de que a questão do destino mortal de Emanuel não ficou claro na peça, mas sugere medidas em que estas falhas podem ser recuperadas:

É preciso estabelecer no espetáculo, desde cedo, a idéia de fatalidade: a morte do herói é inevitável, irrecorrível. Como? Acentuando as falas da Filha III que se

referem às ordens de Exu. Exemplos: “Emanuel não demora”, dito sem pressa, com uma convicção absoluta. As filhas de santo sabem de tudo, do passado e do futuro.

Sua função, tecnicamente, é a mesma das bruxas de *Macbeth*: estabelecer a idéia, a atmosfera de fatalidade, afastando a peça e os personagens da realidade imediata. Elas são uma espécie de “espíritos dos terreiros”. Não podem, portanto, ser tratadas realisticamente. (Nascimento 79:154)

## REVISITANDO AS “PERSONAGENS” FEMININAS

Levando em conta a complexidade do projeto pioneiro do Teatro Experimental do Negro, talvez não seja um ataque justo acusar Abdias de “coisificação” das mulheres em *Sortilégio II*. como explicar a discrepância entre o destaque de personagens masculinos e femininos na peça? Além da Iyalorixá, que aliás, funciona como um papel opcional no sentido de que se pode ser desempenhado por um Babalorixá conforme a nota do autor, as outras personagens femininas desempenham papéis “marginal” como Ifigênia, simbólica como Margarida (ambas, retratadas como prostitutas) ou culturais e simbólicas como as filhas-de-santo.

Do ponto de vista da evolução de personagens, Dr. Emanuel parece o único que evoluiu enquanto os outros servem mais de figuras simbólicas do que personagens à proprement parler. Por isso que Ifigênia, para complementar Emanuel denuncia também sua identidade afro-brasileira (“Negro é maldição”), para depois entregar o corpo à prostituição como “uma arma” e fonte de renda: “Do meu talento não queria saber... nem do ser humano que eu era... A única coisa que interessava era... meu corpo!... os homens se transformaram na única razão da minha existência (Nascimento 79:99). Para Margarida, a situação não difere muito: a culpa dela reside em “não ter prevenido Emanuel da sua não virgindade” (Mendes 1993:64). Isso precipita o estrangulamento dela e a sua fuga ao terreiro como purificação do seu crime. Sem dúvida alguma, fica claro que as figuras femininas em *Sortilégio II* como um todo, servem apenas como cor local para o “monólogo de Emanuel” que a peça representa.

## CONCLUSÃO

A problemática da intencionalidade em que não se pode insistir em qualquer interpretação específica relativa à meta do dramaturgo sem cair numa crítica redutiva, leva a uma revisitação do meu argumento ao correr deste estudo. Por um lado, a minha exploração do motivo mítico-trágico em *Sortilégio II* leva em conta dois conceitos principais que se entrecruzam na

estrutura da peça: o mito afro-brasileiro de Zumbi e o implícito imperativo trágico para cumprir o seu papel simbólico de sacrifício. Por outro, a base teórica na alusão a Boal, Rosenfeld e Soyinka serve como tentativa de contextualização a partir da qual cheguei a localizar a multiplicidade de interpretação que esta peça possibilita.

Os objetivos do TEN como a intergração do negro e a valorização da contribuição africana manifestam-se sem dúvida em *Sortilégio II* como uma alegoria das relações raciais na sociedade racista. Com efeito, sem fazer uma sociologia da dramaturgia abdiasina, vai sem dizer que *Sortilégio II* pelo seu desfecho, sugere que não há como fugir do problema racial porque é um problema nacional. A tragédia de Emanuel não é apenas dum indivíduo, mas sim, das Ifigêneas e das Margaridas da sociedade na finalidade de harmonizar o mundo deles como Doris Turner afirma:

Let us remember that *Sortilégio* is ritual drama and as such is a communal experience performed in order to bind people together while attempting to order chaotic experiences. That *Sortilégio* unmask the source of its chaotic experiences is evident. In view of the reasons why Black Emanuel was sacrificed and redeemed, his death symbolizes the possible redemption of all others in his world... The affirmation of redemption in *Sortilégio* communicates the possibility, through awareness and change, for a united and harmonious world. (Turner: 1977:54)

## OBRAS CITADAS

- BASTIDE, Roger. 1966. "A propósito do Teatro Experimental do Negro". *Teatro Experimental do Negro - Testemunhos*. Rio de Janeiro: GRD. 98-103.
- BOAL, Augusto. 1966. "Notas de um diretor de 'Sortilégio.'" *Teatro Experimental do Negro - Testemunhos*. Rio de Janeiro: GRD. 150-154.
- MENDES, Miriam Garcia. 1993. "A dramaturgia do Teatro Experimental do Negro". *O Negro e o Teatro Brasileiro*. São Paulo: Hucitec/IBAC/Fundação Palmares. 53-68.
- MURRAY, R. 1972. "An Interview with Abdias do Nascimento." *Black Images* 1.3-4: 30-40.
- MÜLLER, Ricardo Gaspar. 1988. "Identidade e cidadania: o Teatro Experimental do Negro". *Dionysos* 28 (Especial: Teatro Experimental do Negro). Org. Ricardo Gaspar Müller. Brasília: Minc/Fundacen. 13-52.
- NASCIMENTO, Abdias do. 1966. org. *Teatro Experimental do Negro-Testemunhos*. Rio de Janeiro: GRD.
- \_\_\_\_\_. 1967. "The Negro Theater in Brazil". *African Forum* 2.4: 35-53.

- \_\_\_\_\_. 1979. *Sortilégio (mistério negro de Zumbi redivivo)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. (versão revisada da peça original).
- ROSENFELD, Anatol. 1982. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva.
- SOYINKA, Wole. 1976. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TURNER, Doris J. 1977. "Symbols in two Afro-Brazilian literary works: **Jubiabá and Sortilégio**". *Teaching Latin American Studies*, ed. Miriam Williford and J. D. Casteel. Gainesville: Latin American Association. 41-58.