

## IDENTIDADE E RUPTURA NO TEATRO DO NEGRO

### RESUMO

Estudo da problemática de construção da identidade do negro revelada numa dramaturgia, cuja função estética e ideológica apresenta peculiaridades no Brasil e nos EEUU.

### RESUME

Etude de la problématique de la construction de l'identité du Noir dans une dramaturgie, dont la fonction esthétique et idéologique se présente au Brésil et aux Etats-Unis d'une façon particulière.

\* Professora de Teoria da Literatura da UFOP/MG.

\*\*Texto apresentado como trabalho final da disciplina Introdução à Literatura Comparada, Doutorado em Letras, ministrada pela Profa. Dra. Eneida Maria de Souza, no II semestre de 1987.

Focalizando a tarefa do teórico da Literatura Comparada, Armand Nivelles afirma que para tal estudioso não importa tanto aclarar um fenômeno nacional, mas sim examinar sua posição em um movimento mais amplo e sobre tal base "colocar-lo dentro de este marco de referencia en un lugar diferenciado y determinar su función histórica y teórica en esta totalidad"<sup>1</sup>.

Esta afirmação de Nivelles sintetiza a minha intenção de estudar a problemática de construção da identidade nos limites de um marco de referência, o Teatro do Negro, que desempenha uma função estética e ideológica singular no contexto teatral do Brasil e dos Estados Unidos. O lugar de referência é diferenciado: a cena teatral do negro, e o foco também particular - a questão da identidade. Lugar e foco, entretanto, não se distanciam de outras questões complexas: a formação do sujeito, as identificações, a alteridade e o descentramento, no conhecimento das quais cruzam-se, necessariamente, noções do universal e do particular, da semelhança e, sobretudo, da diferença.

A expressão Teatro do Negro é aqui utilizada para identificar um certo tipo de peças que têm o negro como macro signo cênico e cujos autores tentam problematizar a sua presença em cena como vetor de tensões. Assim tomada a expressão nos remete a uma produção singular no universo das convenções teatrais pela própria elaboração dessa macro imagem cênica, pela construção de um significante que, através da operação dos vários signos dramáticos, desenvolve questões ligadas ao preconceito racial, à formação da identidade do negro e à veiculação e/ou dessacralização dos estereótipos, buscando soluções que tentam romper com o modelo tradicional de ficcionalização do negro.

Estarei, portanto, nesta reflexão privilegiando o que singulariza essa produção, o seu estatuto de diferença, acompanhado a metamorfose cênica que aí se opera, onde se fabula o problema da descoberta e reconhecimento do Eu e do Outro.

Nesta dialética, a encenação apóia-se freqüentemente na tensão que emerge das relações inter-raciais, privilegiando a problemática de formação da identidade do negro criada pela identificação ou negação de uma imago elaborada pelo imaginário do branco.

Na apresentação de sua peça *Os Negros*, Jean Genet declara:

Numa noite um ator pediu-me que escrevesse uma peça para um elenco todo negro. Mas o que é exatamente um negro? Em primeiro lugar, qual a sua cor?<sup>2</sup>

Esta provocação de Genet suscita uma série de indagações, quanto ao sentido dos signos negro e branco na definição das diferenças raciais. Na cena social, como na cena teatral, negro e branco não seriam máscaras às quais colamos significados convencionais? Assim, saber o que é um negro, não seria decodificar a máscara que o torna negro? Construir um drama negro não seria, como faz Genet em sua peça, sobrepor máscaras? Ao se perguntar o que é um negro, Genet nos questiona também: como identificamos um negro? Como o negro se identifica? Qual a sua identidade?

Segundo André Green, "la identidad está ligada a la noción de permanência, de mantenimiento de puntos de referência fijos, constantes, que escapan a los cambios que puerder afectar al sujeto e ao objeto en el curso del tiempo"<sup>3</sup>.

No teatro brasileiro, até as primeiras décadas do século XX, o retrato do negro gera-se de uma matriz: o branco e a ideologia do embranquecimento. Não apenas por serem brancos ou autôres, mas por seu centramento numa visão de mundo antropocêntrica em que o Outro (no caso, o negro) só é reconhecível a partir de uma comparação projetada de um Eu (branco) que se encena sujeito universal, uno e absoluto.

No palco brasileiro, e freqüentemente no americano, o negro é identificado sob pontos de referência fixos, numa rede semiótica que veicula o "fetiche" da brancura. Em cena, o negro é o Outro diferente, sendo a diferença aí traduzida pelos estereótipos negativos que o identificam. As peças figuram a personagem

negra como um signo cujo poder de significância reduz-se ao paradigma. Em *O Demônio Familiar*, de José de Alencar, por exemplo, podemos apontar alguns atributos colados ao personagem Pedro: réptil venenoso, presença maléfica, ladrão, mentiroso, fofoqueiro, ladino, cínico ambicioso, ingrato, etc.. Uma fala da personagem branca Eduardo é talvez mais expressiva:

Já soube de tudo, uma malignidade de Pedro. É a consequência de abrigarmos em nosso seio esses répteis venenosos. Quando menos esperamos nos mordem o coração.<sup>4</sup>

Mesmo quando tentam figurar a personagem menos pejorativamente, os teatrólogos caem no laço dos estereótipos, ressaltando então o grau de embranquecimento cultural das personagens que assimilaram valores considerados exclusivos da raça branca. É o caso de assinalarmos o mito do Pai João, do negro submisso e dócil, que transparece em peças como *O Escravo Fiel*, de Carlos Antônio Cordeiro, *O Cego*, de Joaquim Manuel de Macedo, *Mãe*, de Alencar e *Liberato*, de Arthur Azevedo, por exemplo.

Na manipulação dos estereótipos, o teatro brasileiro apóia-se num argumento de autoridade que estabelece, a priori, um valor negativo para a raça negra, símbolo de inferioridade. A experiência da alteridade, no caso, reduz-se à negação da diferença e a criação cênica dessa "imagem" compactua com os valores de uma sociedade racista. Numa relação especular com o imaginário social, o teatro veicula o "fetiche" da brancura e de uma ideologia racial assimilacionista.

Segundo Jurandir Freire Costa, na sociedade brasileira, a formação da identidade do sujeito negro dá-se "através da internalização compulsória e brutal de um Ideal de Ego branco", sendo que o "modelo de identificação normativo estruturante com o qual ele se defronta é o de um "fetiche": o fetiche do branco, da brancura". O autor acrescenta:

O feticchismo em que se acentua a ideologia racial faz do predicado branco, da brancura 'o sujeito universal e essencial', e do sujeito branco um predicado contingente e particular.<sup>5</sup>

O Teatro do Brasil até o século XIX repete a sintaxe que estrutura esse modelo social, não produzindo modificação na fun

ção das invariantes: a personagem branca vê-se como superior e ao negro como inferior. A persona negra introjeta esta caracterização e também repete o modelo em simulacro. Branco e negro, nessa estrutura binária, tornam-se signos polares e antagônicos. O signo tem assim abafado seu caráter indicial e torna-se símbolo. É lei, norma, paradigma.

Reforçando o fetiche da brancura e veiculando os paradigmas sociais ligados a noções de raça e cor, a construção das personagens ancora-se numa ilusória noção de sujeito: no prosaíco, a máscara branca como espelho do Bem e do Belo; na periferia da cena, a máscara negra, uma caricatura da branca, um pastiche onde se desenha o Mal e o Feio.

No processo de enunciação, a fala do negro e sobre o negro produz-se num lugar fora de si mesmo, num outro lugar, no discurso do branco, senhor de um saber que se quer absoluto. A fala do negro nesse teatro nunca é sua voz e menos ainda seu discurso. O texto dramático enuncia e pereniza o paradigma do negro objeto. Segundo Flora Süssekind, a personagem negra, no teatro do século XIX, funciona "quase como um elemento do cenário, como alguém que entra e sai, responde no que se lhe é perguntado, e obedece às ordens recebidas. Rouba-se-lhe assim a possibilidade de ao menos, ficcionalmente, comportar-se como sujeito de suas ações"<sup>6</sup>.

Nesse panorama, a cena teatral para a personagem negra é o lugar de um discurso plural, o discurso senhorial, sinal característico, segundo Albert Memmi, da 'despersonalização do dominado'. Esse "jamais é caracterizado de maneira diferencial: só tem direito ao afogamento no coletivo anônimo"<sup>7</sup>. O teatro não causa assim nenhum estranhamento no espectador que se defronta com paradigmas perfeitamente reconhecíveis e familiares.

No Brasil e nos Estados Unidos, o Teatro do Negro, que emerge principalmente na segunda metade do século XX, confronta a platéia com uma mudança de dicção fundamental. No Brasil, em 1944, Abdias do Nascimento idealiza o Teatro Experimental do Negro que, até o final da década de 60, revitaliza a cena teatral brasileira. Nos Estados Unidos, o Teatro Revolucionário do Negro, de Imamu Amiri Baraka (Le Roi Jones) atua ostensivamente na redefinição da problemática do negro elaborada pelo teatro.

Ainda que inserida formalmente na tradição teatral do ocidente, cujas convenções são reconhecíveis e reconhecidas desde

Aristóteles, o Teatro do Negro opera uma mudança muitas vezes radical no movimento cênico do signo negro. Essa ruptura provoca certo descentramento, deslocando o papel da persona negra e a função de sua fala, agora investida de uma atitude enunciadora que prima pela desmitificação de modelos sacralizados pela tradição teatral.

Na peça *Dutchman*, de Baraka, por exemplo, encenar a problemática da identidade do sujeito negro é dramatizar o discurso da negação. Deslocando-se da função de sujeito enunciado, a personagem negra apossa-se da enunciação do discurso, desrealizando sua construção estereotipada. A desconstrução do mito negro realiza-se nessa peça pela ironia crescente nas falas do negro, que ridiculariza as metáforas e símbolos com que tentam rotulá-lo, desmontando-os em sua natureza de construção imaginária, de convenção ideológica.

Côncscio do jogo da enunciação que mantém com sua antagonista branca, o protagonista Clay, emite suas falas como uma réplica que devolve à personagem branca um significante vazio. O significante, em muitos momentos da peça, flutua sem ancorar-se no significado que foi barrado, interditado. O sentido estereotipado desliza assim sem encontrar referente. Através da ironia, a personagem negra apossa-se do discurso do outro, não para introjetá-lo, assimilá-lo, mas para desrealizá-lo, devolvendo-o ao seu emissor desvestido do seu sentido original, num efeito bumerangue:

Clay: Are you going to the party with me  
Lula?

Lula: (Bored and not even looking)  
I don't even know you.

Clay: You said you know my type.

Lula: (Strangely irritated)  
Don't get smart with me, Buster. I  
know you like the palm of my hand.

Clay: The one you eat the apples with?<sup>8</sup>

Manipulando o caráter convencional e arbitrário do símbolo, o autor provoca ora uma hesitação no conteúdo semântico ancorado aos signos negro e branco, ora inverte este mesmo sentido, deslocando para os signos da brancura os atributos pejorativos.

Esse descentramento no nível da linguagem possibilita uma reorganização dos significantes dramáticos que constroem a per-

sona negra. Na medida em que reconhece o poder de construção e desconstrução da linguagem, a personagem negra recusa referendar um discurso que quer constituir-lo à sua revelia, alienando-o do seu desejo.

Em *Sentilência*, de Abdias do Nascimento, à recusa do estereótipo e da identidade forjada no assimilacionismo, segue-se a eleição de nova imagem de identificação para a personagem, centrada na herança africana. A recuperação, a aprendizagem de uma memória cultural, antes abafada pela amnésia da assimilação, processa-se no personagem Emanuel não apenas pela reincorporação do substrato mítico-religioso mas, fundamentalmente, pela emissão de um discurso que revela, na natureza da enunciação, o ritual de reconstrução da própria personagem, ao longo da peça.

Emanuel: ... Ainda apontam suas armas inúteis... (sorri). Não sabem que recuperarei meu tom de voz... ignoram que reencontrei minhas próprias palavras no meu Exu que resgatei.<sup>9</sup>

Este "tom de voz" é o que enuncia, ao nível do discurso, a nova dicção da personagem e do próprio Teatro do Negro.

Em *Anjo Negro*, Néelson Rodrigues joga com o caráter convencional dos signos, chocando a platéia com a flutuação semântica das cores negro e branco. O sentido deixa de ser um pré-dado fixo, absoluto, sendo construído de acordo com a oscilação e capacidade de percepção e de apreensão da realidade por parte das personagens. A oscilação cênica dos macro-signos negro e branco desmascara a ilusão dos paradigmas (mostrando-os como ilusão mesmo) e desfaz a visão maniqueísta que vê na brancura o signo do Bem e na negrura o signo do Mal.

Na alegoria da peça, a noção de negativo e positivo desloca-se dinamicamente entre os protagonistas, Virgínia e Ismael, não se fixando em nenhum dos dois. O significado ancora-se principalmente na relação que os une e no contexto que os constitui. Assim, qualquer significado anteriormente preso às cores negro e branco torna-se ilusório, na medida em que a criação de sentido e sua veiculação, na peça, não se desvinculam da inscrição do desejo.

Em algumas de suas melhores realizações, o Teatro do Negro, no Brasil e nos Estados Unidos, opera uma ruptura, provocando um

rico estrago nas convenções cênicas tradicionais. Na desconstrução da metáfora da brancura como modelo obrigatório de identificação do negro, esse teatro realiza o que Deleuze e Guattari denominaram de "literatura menor", que "não é a de uma língua menor, mas antes o que uma minoria faz em uma língua maior", sendo "a língua aí modificada por um forte coeficiente de desterritorialização"<sup>10</sup>.

Via discurso cênico, o Teatro do Negro provoca este descenramento e postula uma nova sintaxe na fabulação do negro, criticamente diferenciada de produções anteriores. A desconstrução do modelo plasmado na supremacia da brancura adquire assim uma função política em termos de uma coletividade: a minoria negra. "Toda literatura menor é política", segundo Deleuze e Guattari. "Tudo nela tem um caráter político-coletivo de reconstrução", e de "enunciação coletiva"<sup>11</sup>.

Essa função política revela-se uma marca distintiva, não apenas nas peças, como também nos textos teóricos dos ideólogos do Teatro do Negro, que fazem do teatro um veículo de disseminação de uma contra-ideologia, promovendo uma fenda estrutural na história de ficcionalização dramática do negro.

Ao publicar a primeira antologia de peças do Teatro Experimental do Negro no Brasil, em 1961, Abdias do Nascimento aponta o TEN como "um instrumento no processo da consciência negra", via do qual recusava-se a "assimilação cultural, a miscigenação compulsória, a humilhação, a miséria e a servidão"<sup>12</sup>. Imamu Amiri Baraka, nos Estados Unidos define o seu Teatro Revolucionário como um teatro político, que deve acusar e atacar tudo o que merece ser atacado. Para este autor o Teatro do Negro deve ser:

A weapon to help the slaughter of these  
dimwitted fatbellied white guys who somehow  
believe that the rest of the world is here  
for them to slobber on<sup>13</sup>.

Nessa tentativa de usar o palco como vetor de modificação da cena teatral e do imaginário social, o Teatro do Negro, em suas mais ricas realizações, encena toda a problemática da constituição do sujeito, rearticulando as noções e critérios de valor colados aos signos negro e branco. Numa atitude dialética, que rompe com a noção de sujeito absoluto e de substantivação das diferenças, esse teatro reconhece o caráter de construção e

de encenação que subjaz à formação da identidade dos sujeitos. Sua singularidade está assim em encenar a identidade enquanto um discurso, uma linguagem que, em sua articulação, na relação da rede de significantes, cria seus próprios significados. Nesse sentido, negro e branco são máscaras, convenções, efeitos de linguagem.

Assim, no Teatro do Negro, o sujeito não existe fora de um contexto, e de um processo de construção. O sujeito negro só se torna possível como elaboração, em relação a outros sujeitos, logo sua identidade é sempre rearticulada também em processo, no jogo da enunciação. Construir, portanto, uma identidade negra, quer para a personagem, quer para o teatro, é elaborar, inventar, um novo discurso, com novos centros de referência.

O Teatro do Negro encena, portanto, um sujeito em processo, cuja identidade não é paradigmática mas deslizante, de contornos deslizantes. Assim o reconhecimento de ser negro e de uma possível ou impossível individualidade advém também do reconhecimento do outro, do discurso-outro que se quer desconstruir.

A experiência de ser negro, ou de tornar-se negro, encenada por esse teatro, exige a experiência da alteridade como valor. Neste drama, o Teatro do Negro encena o que a Psicanálise e a Antropologia há muito também nos repetem: o conhecimento do Eu e a formação da identidade passam necessariamente pela descoberta do Outro e pelo reconhecimento da alteridade. Se o palco do século XIX encenava a ilusão de um sujeito branco absoluto, agente e senhor de todos os destinos, e de um sujeito negro grotesco e caricatural, o Teatro do Negro desmascara estas convicções mostrando-as como na verdade são: máscaras e modelos que podem ser remodelados e, principalmente, substituídos. Nesse teatro, fazer deslizar o significado estereotipado é construir um discurso que prima pelo deslocamento dos enunciados pré-estabelecidos e pela eleição de uma enunciação desmitificadora.

## NOTAS

1. NIVELLE, Armand. Para qué sirve la literatura comparada. In: SCHMELING, Manfred, org. *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona, Ed. Alfa, 1984. p. 208-209.
2. GENET, Jean. *The blacks: a clown show*. New York, Grove Press, INC, 1977. p. 3. (A tradução do trecho citado é da autora do artigo).
3. GREEN, André. Atomo de parentesco y relaciones edípicas. In: LÉVI-STRAUSS, Claude, org. *La identidad*. Seminário. Barcelona, Ed. Petrel S.A., 1981. p. 88.
4. ALENCAR, José de. O demônio familiar. In:\_\_\_\_. *Obras completas*. Rio de Janeiro, Ed. José Aguilar Ltda., 1960. p. 101-102.
5. COSTA, Jurandir Freire. Da cor ao corpo: a violência do racismo. Prefácio. In: SOUZA, Neuza Santos. *Tornar-se negro*. Rio de Janeiro, Graal, 1983. p. 3-4.
6. SÜSSEKIND, Flora. *O negro como atlequim*. Rio de Janeiro, Achiamê/Socii, 1982. p. 19.
7. MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Trad. de Rolaud Corbisier e Marisa P. Coelho. 2ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977. p. 69.
8. BARAKA, Imamu Amiri. Dutchman. In:\_\_\_\_. *Selected plays and prose*. New York, William Morrow and CO., 1979. p. 31-32.
9. NASCIMENTO, Abdias do. *Sorvilégio II*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979. p. 133.
10. DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Kafka; por uma literatura menor*. Trad. de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro, Imago, 1977. p. 25.
11. Idem, p. 27.
12. NASCIMENTO, Abdias do. Prefácio. In:\_\_\_\_ et alli. *Dramas para negros e prólogo para brancos*. Rio de Janeiro, TEN, 1961. p. 32.
13. BARAKA. Op. cit., p. 130-131.