



**CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS – NÍVEL DE
MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

MAYARA ZANATTA FANK

**FACES DA DUPLICIDADE E RECONFIGURAÇÕES MÍTICAS EM ANJO
*NEGRO E SORTILÉGIO – MISTÉRIO NEGRO***

CASCAVEL - PR
2020

MAYARA ZANATTA FANK

**FACES DA DUPLICIDADE E RECONFIGURAÇÕES MÍTICAS EM
*ANJO NEGRO E SORTILÉGIO – MISTÉRIO NEGRO***

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras - nível de Mestrado e Doutorado – área de concentração Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz.

CASCADEL – PR

2020

MAYARA ZANATTA FANK

**FACES DA DUPLICIDADE E RECONFIGURAÇÕES MÍTICAS EM
ANJO NEGRO E SORTILÉGIO – MISTÉRIO NEGRO**

Esta Dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – Nível Mestrado e Doutorado, área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE
Orientador

Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE
Membro Efetivo (da Instituição)

Prof. Dr. Acir Dias da Silva
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE
Membro Efetivo (da Instituição)

Profa. Dra. Diana Araújo Peireira
Universidade Federal da Integração Latino Americana (UNILA)
Membro Efetivo (convidado)

Cascavel, 03 de março de 2020

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Antonio Donizeti da Cruz, pelo acolhimento, orientação, dedicação e paciência. Pelas conversas valiosas e aprendizado único. Pela liberdade que me concedeu na realização da pesquisa.

Aos professores convidados, Acir, Lourdes e Diana, pelas contribuições significativas e pelas palavras de motivação, tão acalentadoras.

À minha mãe (*in memoriam*), Juni, por todo amor dedicado e por todo o incentivo até o último momento.

Ao meu pai, Marino, por me ensinar desde cedo o valor da leitura com seu exemplo.

À minha irmã e meu cunhado, Mariely e Jolmir, pela amizade e companheirismo.

Ao meu companheiro, Artur, pelas cores, sabores e iluminuras de minha vida.

Aos meus colegas, Amanda, Marcelo e Silvia, companheiros de jornada.

Às minhas amigas, por me fortalecerem diariamente, com todo carinho.

Ao meu amigo, José Luiz, pela ajuda e apoio desde a graduação.

A todos que direta e indiretamente contribuíram para a minha formação, o meu muito obrigada.

À minha mãe, com todo amor e saudade.

FANK, Mayara Zanatta. **FACES DA DUPLICIDADE E RECONFIGURAÇÕES MÍTICAS EM ANJO NEGRO E SORTILÉGIO – MISTÉRIO NEGRO**. Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, 2020, 84f.

RESUMO

Esse estudo tem como *corpus* de pesquisa as obras *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues, e *Sortilégio – Mistério Negro*, de Abdias do Nascimento, cujo objetivo de análise se dá na identificação e na reconfiguração de mitos, dentre eles os de origem grega: Medeia, e Electra, ambas tragédias euripedeanas; de cunho social: o mito do amor materno, ao enfatizar a relação social empregada na relação afetiva entre mães e filhos; bem como os que envolvem a esfera africana, como o mito de Exu e dos demais Orixás abordados por Nascimento, observando como suas presenças são encaixados na obra por meio de rituais e Pontos Cantados, que se complementam dando significado à esfera dramática da peça, sempre enfatizando a simbologia por trás deles. Pela questão das obras girarem em torno do preconceito racial, e da enfatização e exaustão do negro em uma sociedade de dominação branca, visa-se, também, abordar o *Teatro Experimental do Negro*, a fim de compreender a maneira e a importância que Rodrigues e Nascimento buscaram na valorização do ator negro, para tanto, alguns aspectos biográficos dos autores serão relevantes. Nesse sentido, tem-se, também, como objetivo analisar os preconceitos que giram em torno das personagens negras, observando como resultado desta questão uma duplicidade do eu em Ismael e Emanuel, tendo como base o mito do Duplo. A metodologia utilizada - mitocrítica e mitanálise - permitiram que, ao focar no imaginário, fosse possível a interpretação da reconfiguração dos mitos presentes nas obras. Para isso, utilizou-se como suporte teórico autores como Gilbert Durand (1996-2012), Otto Rank (1939), Rosset (1988), Bravo (1997) Oliveira (1999), Prado (1988), Faria (2011), Proença Filho (1995), Elisabeth Badinter (1985), Hendrika Halberstadt-Freud (2006), entre outros.

Palavras-Chaves: Nelson Rodrigues; Abdias do Nascimento; Mitologia; TEN; Dupla Personalidade.

FANK, Mayara Zanatta. **DUPLICITY SIDES AND MYTHIC RECONFIGURATION IN DARK ANGEL AND SORTILEGE: BLACK MYSTERY**. Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, 2020, 84p.

ABSTRACT

This work aims at addressing the plays *Dark Angel*, of Nelson Rodrigues, and *Sortilege – Black Mystery*, from Abdias do Nascimento, whose objective consists on the Myths identification and reconfiguration, among them, there are *Medeia* and *Electra*, both Greeks tragedies; the Myth of maternal love, emphasizes the social relationship employed on mother and children relationship; as well as that which involves African context, as the Myth of Exum and others Orixas treated by Nascimento, observing how its presences are fitted on the play by the rites and specifics songs which complement each other giving the meaning to the dramatic play's atmosphere, emphasizing the symbology behind them. Because the question is around the racial prejudice and black people exaltation, the intention is approach the Black Experimental Theatre, in order to understand the manner and the importance which Rodrigues and Nascimento intended with the black actor valorization, for this purpose, some biographical aspects are relevant. By this way, another objective is to analyses the black character's prejudice, focusing on the result of this question: the duplicity of themselves. The methodologies allow for the interpretation of the myths reconfigurations. This study is based on Gilbert Durand (1996-2012), Otto Rank (1939), Rosset (1988), Bravo (1997) Oliveira (1999), Prado (1988), Faria (2011), Proença Filho (1995), Elisabeth Badinter (1985), Hendrika Halberstadt-Freud (2006), among others.

Keywords: Nelson Rodrigues; Abdias do Nascimento; Mithology; TEN; Split Personality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. FORMAÇÃO DO ESTILO DESAGRADÁVEL NO TEATRO RODRIGUEANO	16
1.1 A ESFERA MÍTICA DE NELSON RODRIGUES	21
1.2 MITO E SÍMBOLO EM <i>ANJO NEGRO</i>	28
1.3 VIRGÍNIA E A MATERNIDADE	33
1.4 ANA MARIA E ELECTRA.....	39
2. ABDIAS DO NASCIMENTO: TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO	43
2.1 MITO E RITO EM <i>SORTILÉGIO – MISTÉRIO NEGRO</i>	51
2.1.1 Exu e Filhas de Santo	52
2.1.2 Os Pontos Cantados	54
3. FACES DA DUPLICIDADE: EMANUEL E ISMAEL	64
3.1 MITO DO DUPLO.....	66
3.2 ISMAEL: A ILUSÃO DO EU	67
3.3 EMANUEL: A CIRCULARIDADE DO DUPLO.....	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
REFERÊNCIAS	81

INTRODUÇÃO

Até meados do século XX, o teatro brasileiro seguia estruturas provenientes da Europa, em que cânones ditavam o modelo para arte da encenação.

Diferente das manifestações artísticas apresentadas na Semana de 1922, não houve representantes que levassem a dramaturgia à adentrar em uma nova perspectiva. Foi então, apenas em 1940, que o teatro brasileiro iniciou seus novos rumos e temáticas, com “Vestido de Noiva” de Nelson Rodrigues.

A vasta obra de Nelson Rodrigues é a mais estudada no âmbito da dramaturgia brasileira, não apenas em seu país de origem, mas é possível encontrar pesquisas em diversas línguas, que tenham suas peças e crônicas como *corpus* de pesquisa, observadas sob diversos ângulos e temáticas.

Neste trabalho, teremos por escopo analisar a peça *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues, e *Sortilégio – Mistério Negro*, de Abdias do Nascimento, com vistas aos estudos comparados, centrados na **Mitocrítica** e Mitanálise.

Durand (1996, p. 158) compreende tais abordagens como:

A amplitude de uma tal profusão mitocrítica em diferentes campos da literatura e dos <<discursos>> estéticos em geral incita, com efeito ao não isolamento da pesquisa num único autor, ou mesmo num único texto, mas sim a alargar a sua análise ao conjunto do discurso social, político, banal, ideológico, etc., de uma sociedade e de uma época. A pesquisa pede então auxílio a outros pontos de vista metodológicos para além da perspectiva da <<ciências da literatura>> por si limitadas. É assim que se passa de uma mitocrítica pontual a uma mitanálise mais generalizada (DURAND, 1996, p. 158).

Dessa forma, a mitocrítica contribuirá para a investigação dos mitos que as obras abordam, enquanto a mitanálise auxiliará a compreensão dos efeitos dos mitos nas esferas sociais, levando à compreensão do discurso racial do século XX.

Utilizaremos, também, visto que, para Adalberto de Oliveira Souza (2005, p. 206) tanto a literatura quanto a psicanálise têm como base de estudo a linguagem, seja oral ou escrita, bem como a subjetividade:

Nota-se, portanto, que há vários fatores pelos quais a psicanálise associou-se à literatura e esta, por sua vez, apropriou-se das descobertas realizadas pelos psicanalistas. Sobretudo porque a psicanálise, cumpre-se repetir, é uma experiência que se constrói

unicamente pela linguagem, sendo esta sua base metodológica (SOUZA, 2005, p. 206).

Tal metodologia apoiará o entendimento acerca da duplicidade nas personalidades, nos comportamentos e nas ações das personagens, que serão exemplificados adiante.

Anjo Negro é uma peça teatral escrita em 1948, cujo conteúdo se relaciona aos problemas sociais ausentes na dramaturgia da época, como as questões do preconceito racial, submissão da mulher, incesto, infanticídio, estupro, adultério, entre outras. Nelson Rodrigues a elaborou pensando no movimento criado por Abdias do Nascimento, denominado *TEN – Teatro Experimental do Negro*.

NELSON FALCÃO RODRIGUES (Recife, 23 de agosto de 1912 — Rio de Janeiro, 21 de dezembro de 1980), iniciou sua carreira aos catorze anos com o artigo: *A Tragédia de Pedra*, “[...] que tratava o dinheirismo a que se entregara o “homem moderno”, com o seu frio oportunismo e insensibilidade aos valores da natureza [...]” (CASTRO, 2002, p. 62), mostrando-se um jovem, com uma escrita promissora e contemporânea de seu tempo. A vida marcada por uma sequência de tragédias, envolvendo assassinatos, doenças, suicídios, parece ter interferido consideravelmente para a formação do seu estilo e temática literária. Suas personagens revelam aspectos sombrios da personalidade humana. Prado (1988) analisa que a marca inconfundível de estilo em Nelson Rodrigues está atrelada à obsessiva atmosfera dramática que o dramaturgo cria em boa parte de sua obra, sendo ela formada por 17 peças de teatro, organizadas por Sábato Magaldi em 4 linhas de estilos: *Peças Psicológicas, Peças Míticas, Tragédias Cariocas I e Tragédias Cariocas 2*; Como um grande amante do futebol e do time Fluminense, também escreveu 14 coleção de crônicas, cuja maioria são futebolísticas e várias sobre as suas memórias, resultando no livro *A Menina sem Estrela*; 5 coletâneas de contos, dentre elas a famosa *A Vida Como Ela É*; e 9 romances. Parte considerável de sua obra já motivou a produção de cinema, telenovela e seriados.

ABDIAS DO NASCIMENTO (Franca, 14 de março de 1914 — Rio de Janeiro, 24 de maio de 2011) foi ator, diretor, dramaturgo, jornalista, professor, parlamentar, poeta e pintor, habilitado em inúmeros ramos de atividades, mas a mais importante para a história brasileira foi ser ativista na causa do negro. Em sua incansável busca pelo reconhecimento de seu povo, fundou o TEN – Teatro Experimental do Negro, que reúne textos dramáticos de diversos autores, cujo objetivo era “restaurar, valorizar e

exaltar a contribuição dos africanos à formação brasileira, desmascarando a ideologia da brancura [...]” (NASCIMENTO, p. 19, 1961).

De acordo com Soraya Martíns Patrocínio (2013, p. 37), o movimento do TEN tinha “o propósito de expor a cor da pele negra em sua plenitude e de estabelecer novos paradigmas à massa de negros e negras estigmatizados pela hegemonia da lógica branca reinante”. Sendo assim, Abdias procurou inserir personagens negros nos palcos, para além de artefatos caricaturados geradores de riso, mas que ocupassem papéis reconhecidos socialmente, como os heróis. Por esse intermédio, diversos atores negros foram lançados e destacados, quebrando as fronteiras de cor no teatro brasileiro.

Dessa forma, também faz parte do corpus desta pesquisa a peça *Sortilégio – Mistério Negro*, de Abdias do Nascimento, escrita em 1944, inaugurando o TEN, que assim como em *Anjo Negro*, a temática se volta para o preconceito racial e cultural, caracterizado pelo protagonista em detrimento à cultura afrodescendente.

Considerando o novo caminho que Nelson Rodrigues e Abdias do Nascimento trilharam na dramaturgia brasileira, o presente estudo se reportará na análise das personagens Ismael, de Nelson Rodrigues e Emanuel, de Abdias do Nascimento, tornando-os elementos chave de análise de nossa pesquisa, visto que, através da aproximação das personagens negras, poderá ser possível observar como seus papéis sociais e pessoais eram rodeados de mitos e duplicidade.

Além disso, a aproximação das peças ocorre por outros pontos de vista, como o respectivo contexto histórico brasileiro, a carga da censura, devido às temáticas e, principalmente, pelos papéis sociais que as personagens negras representavam (advogado e médico), abordam conflitos que envolvem a questão racial, e utilizam metáforas míticas

Ao escrever *Anjo Negro*, Nelson Rodrigues criou a personagem Ismael inspirado no ator negro chamado Abdias do Nascimento, seu amigo pessoal, para retratar a questão racial, pois percebera que, naquela época, no Brasil, além do “branco” não gostar do “preto”, o “preto” também não gostava de ser “preto” (RODRIGUES, 1994).

A grande vontade do dramaturgo era que o próprio Abdias fizesse a representação de Ismael, podendo-se constatar a partir do relato de Castro (2002, p. 204):

Escrever uma peça sobre negros era uma antiga ideia sua, diria Nelson depois, mas apelos mais urgentes o tinham feito adiá-la. O que finalmente o motivara a sentar-se e escrever fora o seu convívio com Abdias do Nascimento, o jovem ator com quem ele se encontrava diariamente no “Vermelhinho”, o café dos escritores e jornalistas na Cinelândia, em frente a ABI. Mexendo o cafezinho para que ele esfriasse, Nelson dizia a Abdias: ‘Nos Estados Unidos, o negro é caçado a pauladas e incendiado com gasolina. Mas no Brasil é pior: ele é humilhado até as últimas consequências’ (CASTRO, 2002, p. 204).

Apesar da inspiração do amigo, e do sucesso obtido pela peça, não foi convincente o suficiente para que o dramaturgo se conformasse com a ideia de não ter Abdias representando Ismael, pois a presença de um ator negro deixaria a personagem fidedigna ao texto. O argumento contrário, utilizado pela produção da peça, foi que a situação chocaria o público ao ver um médico negro, bem sucedido economicamente interpretado por um negro de fato. O mesmo acontece com Emanuel, fazendo com que “Sortilégio – Mistério Negro” permanecesse em censura por quatro anos.

Gilbert Durand (2012, p. 91), caracterizaria tal estranhamento social e angústia diante da situação, como “psicologicamente baseada no medo infantil do negro¹, símbolo de um temor fundamental do risco natural, acompanhado de um sentimento de culpabilidade”.

Nesse sentido, o objetivo geral da pesquisa será percorrer uma caminhada acerca do imaginário que fez com que o negro fosse visto como um ser “inferior”, para que o entendamos como um mito de esfera social, derivado de arquétipos e caricaturas, pois, para Durand (2012, p. 62-63), o mito é:

[...] um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa. O mito é já um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias (DURAND, 2012, p. 62-63).

Compreenderemos a duplicidade no olhar direcionado às personagens negras de tais formas: criando-se uma ideia do exótico, o ser diferente da realidade em que está inserido, de fascínio ou deslumbramento, e, por outro lado, repúdio e

¹ Durand se refere à cor negra em geral. Tal alusão foi proposta pois os conflitos nucleares das tramas são gerados por conta da cor das personagens.

estranhamento, em que faz-se olhar as diferenças como sendo aberrações da natureza, e por conta disso, tornam-se os que cometem atrocidades como uma revolta pela sua cor. Tal noção será usada para observar nas personagens Ismael e Emanuel, cujas características são de negros ditos como charmosos, com carreiras profissionais promissoras, nada convencional para a época em contexto. Em contraponto, tem-se eles como os estranhos, que cometem atos repudiosos, gerando-se mitos envoltos à imagem do negro, como “piores elementos”, como salienta Durand (2012), o corvo, o diabo, o contraponto do herói loiro.

Para Durand “o mito vai ao encontro da história” (1996, p. 87), portanto, ao abarcar o negro como um ser inferior, remete-nos a pensar em como a história do negro adentrou e foi imposta no Ocidente, desde quando foram trazidos do continente Africano como se fossem animais, mas que, por serem racionais, muitas vezes não eram passíveis da barbárie, gerando revolta e enfatizando ainda mais o olhar negativo perante a eles.

Iremos observar, como objetivo específico, a maneira que os autores utilizam as personagens em questão como a contradição do pensamento social e de seus próprios pensamentos, culturas, históricos familiares, gerando uma duplicidade em suas personalidades. Dessa forma, a teoria do duplo será utilizada para observar a relação das personagens com a sociedade majoritariamente branca, bem como a forma que tornam suas esposas “desejáveis” de si mesmos, o que, para Gislene Aparecida Santos (2002, p. 280), se caracteriza como o: “[...] ‘outro eu de mim próprio’” mas que, criado para dar segurança ao eu contra aquilo que horroriza, não pode mais ser entendido como duplo e é tomado como um outro diferente e estranho”.

Observaremos, também, como mitos gregos são metaforizados, abordando a ressignificação de Medeia, Electra e dos Orixás africanos. No âmbito dos mitos que envolvem a esfera social, focaremos o mito do amor materno, observando a relação de mães e filhos nas obras.

Nesse sentido, nosso trabalho será dividido em três partes. No primeiro capítulo será abordado aspectos biográficos de Nelson Rodrigues, justificando-se importante visto que foram primordiais para a formação de seu estilo. No que diz respeito à sua obra, serão destacadas as que deram início à dramaturgia rodrigueana, bem como as peças suas peças míticas, cujo objeto de estudo será *Anjo Negro*, em que buscaremos analisar as personagens Virgínia e Ana Maria em consonância com os mitos de Medeia e Electra, bem como símbolos presentes na tragédia, para isso, utilizaremos

como base para essa explanação, autores como Sábado Magaldi (1992/2003), Ruy Castro (2000), Décio Almeida Prado (1998), Domício Proença Filho (1995 - 2004), Elisabeth Badinter (1985), Gilbert Durand (1996-2012) entre outros.

No segundo capítulo será realizado uma explanação de aspectos biográficos de Abdias do Nascimento, que levaram à criação do Teatro Experimental do Negro. Deste modo, focaremos na obra *Sortilégio – Mistério Negro*, abordando, os mitos e ritos de origem africana, que envolvem os personagens, observando como tais mitos são (re)criados em uma nova cultura, bem como se dá a negação de crenças e origens. Será abordado, também, como os Pontos Cantados nos rituais de Umbanda tornam-se significativos para o contexto da peça. Para tanto, utilizaremos como base Abdias do Nascimento (1947), Prandi e Vallado (2010), Paul Zumthor (2001), Barros e Gomes (2014), Barros (2001), entre outros.

Por fim, no terceiro capítulo, faremos uma análise das protagonistas Ismael e Emanuel, observando suas convergências e divergências, com o amparado das obras acima citadas, buscando verificar como os conflitos derivados da cor da pele podem gerar a duplicidade do “eu”, de modo que uma parte do ser se envolve no que é “corretamente” proposto, enquanto a outra parte não encontra um encaixe significativo de vida. Autores como Otto Rank (1939), Rosset (1988), Bravo (1997), entre outros, nos darão subsídios para que possamos discorrer sobre o assunto.

Ao realizar uma busca por trabalhos que utilizam o corpus e temáticas semelhantes às dessa pesquisa, encontramos no banco de periódicos da CAPES o artigo *A Espiral do Pensamento Mítico em Duas Tragédias: De Nelson Rodrigues a Poe*, que reflete sobre a ressignificações de mitos na peça *Anjo Negro*, aproximando-a ao conto *Gato Preto*, de Edgar Allan Poe.

No Banco de Dissertações e Teses da UNIOESTE, encontramos as dissertações: *Nelson Rodrigues e seus múltiplos: uma escritura performática*, de Patricia Radaelli Barth, escrita em 2016; *Leituras de Medeia: o mito e o lastro cultural*, de Pedro Leites Junior, 2012, bem como a tese de doutorado do mesmo autor, intitulada *O mito de Electra: labor estético, retorno e diferença*, apresentada em 2016.

Em 2013, Soraya Martins Patrocínio escreve a dissertação *Identidades afro-brasileiras: Sortilégio, Anjo Negro e Silêncio*, pela UFMG, que mais se aproxima da proposta aqui pensada, pois aborda os textos que escolhemos como corpus de pesquisa, a fim de observar o processo de formação da identidade afro-brasileira,

onde realiza uma análise social do contexto de produção das obras, utilizando os personagens como uma representatividade de seu povo.

Sendo assim, os estudos darão subsídios para a realização de nossa pesquisa, de modo que ela contribua para ampliar o conhecimento de leitores que venham a se interessar pelo assunto.

A pesquisa pretende estabelecer relações entre a literatura e a sociedade do séculos XX, sob o viés do imaginário e da mitologia, esperando-se, assim, compreender como o inconsciente coletivo faz com que diferentes culturas sejam marginalizadas, por não seguirem um padrão pré-estabelecido, e, ainda, observar as consequências que tais noções acarretam, pela análise comparativa das personagens principais. Espera-se, também, que nossa pesquisa contribua para ampliar o conhecimento de leitores e/ou pesquisadores que venham a se interessar pelo assunto.

1. FORMAÇÃO DO ESTILO DESAGRADÁVEL NO TEATRO RODRIGUEANO

Numa palavra, estou fazendo um “teatro desagradável”, “peças desagradáveis”.

Nelson Rodrigues

Segundo as ideias constatadas por Jean-Jacques Wunenburger (2007, p. 43) em que “Num plano individual, a obra se enraíza em determinações biográficas (trauma, fantasia, complexos) que delineiam uma espécie de prefiguração do imaginário explícito”, e por meio das diversas declarações do dramaturgo, que sugerem que elementos trágicos de sua biografia foram primordiais para a composição de sua obra, faz-se necessário pontuar alguns traços marcantes na vida do autor, para que se compreenda a formação de seu estilo.

Nelson Falcão Rodrigues ou apenas Nelson Rodrigues, como é conhecido, nasceu em Recife, no dia 23 de agosto de 1912. Filho de Mário Rodrigues e Maria Esther foi criado com seus catorze irmãos no Rio de Janeiro. Tinha treze anos quando seu pai inaugurou o jornal *A Manhã*, empreendimento que obteve êxito e permitiu que sua família tivesse boas condições econômicas por um longo período. O primeiro contato e início de carreira jornalística de Nelson, de acordo com Ruy Castro (2002), ocorreu neste jornal, pois ele escrevia a coluna conhecida como “coluna da página 3”. O sucesso da mesma deu-se em função da propriedade e maturidade dos artigos e crônicas publicados, devido à linguagem elaborada de forma estética e temas marcantes, alguns demonstravam apelo poético, o que confundia seus leitores em relação à idade do escritor, na época apenas com quinze anos (CASTRO, 2002, p. 63).

Aos catorze anos Nelson Rodrigues escreveu seu primeiro artigo: *A Tragédia de Pedra*, “[...] que tratava o dinheirismo a que se entregara o “homem moderno”, com o seu frio oportunismo e insensibilidade aos valores da natureza. [...]” (CASTRO, 2002, p. 62).

Devido à falência do Jornal *A Manhã*, o pai de Nelson Rodrigues, Mário Rodrigues, fundou o Jornal *A Crítica*. Foi no interior deste que em 26 de dezembro de 1929 ocorreu uma tragédia para a família Rodrigues, o assassinato de Roberto, irmão mais velho de Nelson. O episódio foi descrito em um *site* dedicado à biografia de Nelson Rodrigues:

O fato ocorreu por conta de uma reportagem acusatória. "Crítica" ia publicar "as causas ocultas" do divórcio de uma mulher da sociedade. O motivo não alegado publicamente seria o adultério. Quando soube que a matéria sairia no jornal, Sylvia Seraphim foi até a redação para tomar satisfações (NELSON RODRIGUES, [s.d], [s.p]).

O objetivo inicial de Sylvia não era atingir a Roberto, mas Mário, porém, ao não encontrá-lo e, ao saber que o jovem também era filho de Nelson, deferiu alguns tiros contra este, que falece após três dias entre a vida e a morte.

Inconformado com a morte de Roberto, o pai de Nelson Rodrigues se entrega à bebida, pois sentiu-se culpado e morre alguns meses depois. É perceptível que Nelson tinha uma boa relação com seu pai, pois o descreve com ternura em suas memórias, publicadas em crônicas no jornal *O Correio da Manhã* em 1967 e, mais tarde, acopladas no livro *A Menina sem Estrela*:

Que figura doce era meu pai e capaz de cóleras tamanhas. Cólera contra os outros, contra o mundo, mas trêmulo de ternura para a mulher e para os filhos. Morreu aos 44 anos de idade e jamais me deu um vago e merecido cascudo. Na hora, porém, do revide polêmico, era um Zola a decompor o exército francês. Mas meu pai não era homem de passar muito tempo longe de minha mãe (RODRIGUES, 1994, p. 17).

Percebe-se, a partir deste testemunho, que o dramaturgo mantinha uma relação intensa com a família, tendo na figura do pai uma referência marcante. No entanto, a relação com os irmãos também mostrava-se de amizade e cumplicidade. Em relação à mãe, Nelson Rodrigues destaca em várias passagens a dedicação dela para com a família.

Alguns meses após a morte do pai o caos reinava na família, o jornal *A Crítica* foi destruído por vândalos, em plena revolução de 1930, e a partir disso a fome tornou-se a maior aliada da família, fato descrito também nas memórias de Rodrigues:

Depois da Revolução de 30, e até 35, eu e toda a minha família conhecemos uma miséria que só tem equivalente nos retirantes de Portinari. Ainda agora, quando me lembro desse período, tenho vontade — vontade mesmo — de me sentar no meio-fio e começar a chorar. Eu e meu irmão Joffre passamos fome e foi a fome que estourou os nossos pulmões (RODRIGUES, 1994, p. 16).

Diante da crise que envolvia a família Rodrigues, os irmãos chegaram a passar fome, como explica a citação a cima. Nesse período Roberto Marinho assumira a

direção do jornal *O Globo* e sua primeira contratação foi, segundo Ruy Castro (2002), seu “amigo de sinuca” Mario Filho, que impôs a condição de que para trabalhar teria que levar seus dois irmãos, Nelson e Joffre. Marinho não tinha condições para pagar o salário dos três, mas ofereceu boa proposta a Mário.

Nelson e Joffre trabalham para *O Globo* mesmo sem receber remuneração, também foram trabalhar em outros jornais, o primeiro no *O Tempo* e o segundo no *A Nota*. O dinheiro que ganhavam era razoavelmente suficiente para que sua mãe, Maria Esther, sustentasse a casa.

Em 1934 Nelson Rodrigues contrai tuberculose, doença denominada “peste branca”. Na época não existia cura imediata, logo a maioria das pessoas não resistiam. O jovem de 22 anos se tratou em Campos do Jordão, em um local chamado de “Sanatorinho Popular”. Aparentemente curado, retornou ao lar, porém, ao longo de 15 anos, contraiu a doença por mais três vezes.

Cansado de escrever sobre esportes, Nelson Rodrigues passa a ser redator do *Globo Juvenil*, um tabloide de histórias em quadrinhos, apesar de que seu desejo era ser crítico de óperas. Sustentou o assunto dentro da redação do jornal até que escreveu sua primeira crítica sobre a obra *Esmeralda* de Carlos de Mesquita, em 1936.

A carreira do jovem como crítico de ópera foi interrompida de imediato por mais uma tragédia na família Rodrigues, desta vez com Joffre, que também contrai a “peste branca” e morre após oito meses de internamento, aos 21 anos de idade. Esse fato abala o escritor de forma significativa, segundo Castro (2002), pois falavam que eram gêmeos, devido à personalidade de ambos serem extremamente compatíveis, apesar da idade cronológica não ser a mesma.

Inconformado com a morte do irmão, Nelson Rodrigues fica deprimido profundamente, acreditava que ele havia contagiado o caçula. Não se alimentou regularmente durante 15 dias, por conta da tristeza que sentia, o que ocasionou a volta da tuberculose e fez com que fosse internado novamente em Campos do Jordão. Após seis meses de tratamento venceu a doença mais uma vez e retorna ao Rio.

Em 1940 Nelson Rodrigues casou-se com Elza, sua primeira esposa e colega na redação do jornal *O Globo*. Tiveram dois filhos, Joffre, em homenagem ao seu irmão e Nelsinho. Por ordens médicas Nelson Rodrigues não pôde ficar próximo de seu primeiro filho recém-nascido e, nesse período, recebeu a notícia que estava com uma úlcera no duodeno, fato que Castro nos esclarece como:

A úlcera não tinha hora para atacar. Nelson podia estar muito bem num dado momento, ouvindo discos de Vicente Celestino e sentindo o que ele chamava de “uma leve embriaguez auditiva”. De repente, era como se alguém lhe acendesse um isqueiro nas entranhas e o fogo se irradiasse até as suas costas, queimando lhe todo o estômago (CASTRO, 2002, p. 143).

Constata-se, portanto, que o escritor, em vários períodos de sua vida passou por diversas enfermidades, além da tuberculose.

Nelson Rodrigues sempre esteve no meio jornalístico, fazendo críticas e escrevendo crônicas, mas foi em 1941 que escreveu a sua primeira peça de teatro *A Mulher sem Pecado*, o que causou estranheza entre as pessoas que fizeram a leitura inicial da peça, pois o que agradava o público na época era o gênero comédia. Segundo Castro (2002), se Nelson tivesse conseguido escrever comédia apenas por dinheiro logo de início, porém as marcas do drama humano estavam presentes em sua vida, tanto que começaram a transparecer em suas obras, sendo esse estilo e essa temática que o agradavam, apesar das reações contrárias da sociedade.

De acordo com Sabato Magaldi, a intenção do dramaturgo não era revolucionar o teatro brasileiro a partir da peça, sua expectativa era escrever uma chanchada e ganhar dinheiro, o que não obteve êxito, então, o sucesso da *Mulher sem Pecado* parece ter se formado a partir da vocação do autor:

O espetáculo, lançado pela Comédia Brasileira, subsidiada pelo Serviço Nacional de teatro, no Teatro Carlos Gomes, em 9 de dezembro de 1942, alcançou êxito de estima. O poeta Manuel Bandeira saudou a peça num simpático artigo. O pintor e cenógrafo Santa Rosa, um dos mais sérios intelectuais do nosso teatro, publicou também um incentivador comentário, sob o título “Nelson Rodrigues descobriu o Teatro moderno” (MAGALDI, 1992, p. 11).

A peça *A Mulher sem Pecado*, portanto, apresenta ao público um dos melhores escritores de teatro do país e o que seria o teatro moderno, em aspectos temáticos e estéticos.

Em 1946, ao terminar a terceira peça denominada *Álbum de Família*, Nelson Rodrigues foi surpreendido, pois o texto foi censurado em nível federal. Segundo Castro (2002), a censura afirmou que ela “preconizava o incesto” e “incitava o crime”.

Facina ressalta que as polêmicas em torno de Nelson Rodrigues, a partir de *Álbum de Família*, contribuem para formar a imagem do autor:

Embora ainda considerado gênio por muitos, nessas polêmicas aos poucos vai se configurando a imagem de autor maldito, obscuro, tarado. O que esboça em *Álbum de Família* acaba se confirmando em *Anjo Negro* [...] A cada controvérsia pública, a cada debate gerado por sua obra, a relação de Nelson com o campo artístico e intelectual torna-se mais tensa (FACINA, 2004, p. 49).

Deste modo, pode-se perceber que o estilo e temática do dramaturgo estavam gerando conflitos, principalmente porque suas obras abordavam temas considerados tabus naquela época.

Apesar das grandes polêmicas, em 1948, com a encenação da peça *Anjo Negro*, a vida do escritor tomou um novo rumo, pois conseguiu comprar sua casa própria. Neste período, Nelson Rodrigues já era um escritor consagrado e, mesmo casado Nelson Rodrigues mantinha casos extraconjugais, tivera três filhos com uma mulher espanhola chamada Yolanda, embora tenha reconhecido apenas o menino João. Em 1990 após a morte do autor, foi realizado um exame de DNA, no qual ficou provado que Sonia e Maria Lúcia também eram suas filhas.

Em 1961, Nelson Rodrigues apaixonou-se por uma jovem chamada Lúcia e ao descobrir que ela estava grávida fora morar com ela, separando-se de Elza. A filha Daniela nasce prematura e com paralisia cerebral, muda e cega. Segundo Castro (2002), ao olhá-la o escritor já percebera que era cega, pois seus olhos eram azuis. O sentimento diante à coloração dos olhos cegos pode ser percebido na peça *Anjo Negro*, pois na mesma o dramaturgo descreveu personagens cegos com esta mesma característica, entre eles Elias, irmão de Ismael, e Ana Maria, filha de Elias com Virgínia.

Em 1972, em plena ditadura militar, seu filho Nelsinho é preso por subversão e durante sete anos em que esteve na prisão, conforme observa Castro (2002), Nelson Rodrigues decide não escrever nenhuma peça de teatro, para não haver interferências políticas. Segundo Prado (1988) o autor obteve reconhecimento de crítica a partir das primeiras peças escritas devido à originalidade das diferenças que apresentava em relação ao teatro produzido até aquele momento no Brasil.

Em 1977, após muitos relacionamentos amorosos, Nelson e Elza retomam o casamento, porém não durou muito tempo, três anos depois, após complicações cardíacas e embolia pulmonar o dramaturgo falece, aos 68 anos de idade, no dia 21 de dezembro de 1980, nas palavras de Castro:

Na madrugada de 21 de dezembro, ele resistira a sete paradas cardíacas. Entrara de novo em coma e doutor João Elias aplicara-lhe um marcapasso. Mas, pela manhã, Nelson morreria de trombose e de insuficiência cardíaca, respiratória e circulatória. Tinha 68 anos. Por tudo que passara, parecia velho de séculos (CASTRO, 2002, p. 400).

Esta sequência de tragédias na vida pessoal de Nelson Rodrigues, iniciando com o cruel assassinato de Roberto, parecem ter interferido consideravelmente para a formação do seu estilo e temática literária. As suas obras revelam o ser humano que age com frieza e que realiza coisas brutais, atrocidades terríveis. Aspectos sombrios da personalidade humana são retratados desde a publicação de *A Mulher Sem Pecado* (1941). Prado (1988) analisa que a marca inconfundível de estilo em Nelson Rodrigues está atrelada à obsessiva atmosfera dramática que o dramaturgo cria em boa parte de suas peças. Estas constatações podem ser percebidas também no relato do escritor em entrevista concedida para o *Jornal da Tarde* em 1974, disponível no site Nelson Rodrigues:

E esse assassinato está marcado no meu teatro, nos meus romances, nos meus contos. Minha biografia está refletida na minha obra. Todo o autor é autobiográfico e eu sou. O que acontece na minha obra são variações infinitas do que aconteceu na minha vida (NELSON RODRIGUES, [s.d], [s.p]).

Portanto, “Sob o texto legível operam dessa maneira esquemas, figuras, arquétipos, que agem como matrizes de sentido e como operadores, condutores que fazem um sentido universal passar por um particular, e inversamente” (WUNENBURGER, 2007, p. 43), sendo possível afirmar que as criações de Nelson Rodrigues, embora possam ser reconhecidas em outros campos universais, como os mitos ressignificados por ele, são dotadas de traços referentes às tragédias ocorridas em sua vida.

1.1 A ESFERA MÍTICA DE NELSON RODRIGUES

Diante das 17 peças teatrais escritas pelo dramaturgo, Sábado Magaldi faz uma divisão em que as separa de acordo a linha de estilo que as aproxima, sendo nomeadas como *Peças Psicológicas*, *Peças Míticas*, *Tragédias Cariocas I* e *Tragédias Cariocas II*, sendo válido abordar de forma mais detalhada seu primeiro texto dramaturgico, *A Mulher sem Pecado*; *Vestido de Noiva*, que alavancou a carreira de

Nelson Rodrigues no teatro; para então focalizarmos nas peças que envolvem reconfigurações míticas: *Álbum de Família*, *Senhora dos Afogados*, *Dorotéia*, e, abordando-se uma análise mais profunda: *Anjo Negro*.

A Mulher sem Pecado (1941) foi o primeiro texto teatral escrito por Nelson Rodrigues, cuja intenção, segundo relatos do autor, era ganhar dinheiro, mas que com o decorrer de seu desenvolvimento, o desejo pela literatura foi tomando conta de si:

Eu me lembro da minha primeira peça, *A mulher sem pecado*. Minha intenção inicial, e estritamente mercenária, era fazer uma chanchada e, repito, uma cínica e corajosa chanchada caça-níqueis. Todavia, no meio do primeiro ato, começou a minha ambição literária. E o curioso é que, até então, eu me sentia romancista e não teatrólogo (RODRIGUES, 1994, p. 153).

No entanto, em seu contexto de produção, sabe-se que a forma que o autor conduziu a trama não era o que popularmente fazia sucesso até então, visto que esses eram os que provocavam uma série de risos e diversão ao público, cujo caráter não era o proposto por Nelson, como nas chanchadas, à maneira que o apresenta de maneira reflexiva, o que destinar-se-ia ao público mais elitizado ao fazer um teatro julgado “sério”. Segundo Facina:

Esse “teatro sério” era voltado especialmente para um segmento do público teatral mais elitizado, cujo referencial cultural era da Europa. Esse público acompanhava encenações das companhias teatrais estrangeiras que se apresentava no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, assim como as temporadas de óperas. Em parte, essa elite intelectualizada era formada nos quadros da Faculdade Nacional de Filosofia e buscava, no teatro, mais do que diversão, a formação de um padrão específico de gosto bastante aristocratizado e ligado ao conhecimento dos clássicos. É preciso notar ainda que tal padrão de gosto se relacionava a uma visão da arte como uma atividade elevada, quase sagrada, e que, provavelmente, consideraria grosseria e mau gosto a encenação de boa parte das peças de Nelson Rodrigues (FACINA, 2004, p. 35).

Assim, a escrita do dramaturgo tomava caminhos que o levaria a um destino totalmente distinto do pensado inicialmente. Partindo, então, para a produção de *Vestido de Noiva*, em 1943, tida como o estopim na carreira dos palcos.

Para se compreender tal sucesso, abordamos que no ano de 1941 o diretor polonês Ziembinski exilou-se da Segunda Guerra Mundial e desembarcou no Rio de Janeiro com o intuito de fazer uma breve visita ao Brasil, visto que seu destino era

Nova Iorque. Ao ver quão antiquado estava o teatro brasileiro em relação ao europeu, considerado teatro expressionista, cujas características era a interação entre atores e cenário fantástico, encontrou um grupo de teatro amador chamado *Os Comediantes*, foi quando o grupo apresentou ao experiente diretor a peça *Vestido de Noiva* (1941), de Nelson Rodrigues, que viera a revolucionar a história da dramaturgia brasileira.

De acordo com Prado (1988) essa famosa peça já havia sido oferecida a muitos diretores, porém nenhum mostrou interesse sobre ela, visto que causaria impacto e choque à sociedade, mas foi justamente estes aspectos que chamaram a atenção de Ziembinski. Este, ao conhecer o cenógrafo Tomás de Santa Rosa, que normalmente eliminava o cenário realista de seus palcos e apresentava ao público uma arquitetura inovadora, tridimensional, fazendo com que o cenário fosse resultado da subjetividade das personagens, criando uma iluminação que definia espaços a ponto de que a mesma contribuía para a formação do sentido do texto, passa a empregar os mesmos recursos na produção de espetáculo com peças de Nelson Rodrigues.

A parceria entre esses profissionais fez com que o público notasse uma nova forma de fazer teatro, como explica Prado:

[...] aprendíamos, com *Vestido de Noiva*, que havia para os atores outros modos de andar, falar e gesticular além dos cotidianos, outros estilos além do naturalista, incorporando-se ao real, através da representação, o imaginário e o alucinatório (PRADO, 1988, p. 40).

O conjunto de Nelson Rodrigues, Zbigniew Ziembinski e Santa Rosa, foi de sucesso e impactou a sociedade trazendo inovação para a dramaturgia brasileira:

O choque estético, pelo qual se costuma medir o grau de modernidade de uma obra, foi imenso, elevando o teatro à dignidade dos outros gêneros literários. [...] Repentinamente, o Brasil descobriu essa arte julgada até então de segunda categoria, percebendo que ela podia ser tão rica e quase tão hermética quanto certa poesia (PRADO, 1988, p. 41).

A partir deste momento, nota-se que o teatro ganha notoriedade na produção literária brasileira. De acordo com José Roberto Faria (2011) os historiadores teatrais, com poucas exceções, consideram o espetáculo *Vestido de Noiva* um marco do teatro moderno, por seu caráter psicológico, por não ter ordem cronológica e pelo drama de amor *versus* morte.

Contudo, o desejo por aclamação não era de um público geral, como relata o autor:

Eis a amarga verdade: - durante um tempo, eu só escrevia para o Bandeira, o Drummond, o Pompeu, o Santa Rosa, o Prudente, o Tristão, o Gilberto Freyre, o Schmitd. Não fazia uma linha sem pensar neles. Eu, a minha visão do amor e da morte. Tudo, tudo passou para um plano secundário ou nulo. Só os admiradores existiam. Só me interessava o elogio; e o elogio era o tóxico, o vício muito doce e muito vil. Pouco a pouco, os que me admiravam se tornaram meus terríveis coautores (RODRIGUES, 1994, 151).

Apesar da dedicação de Nelson por fazer um teatro mais elaborado, e ser considerado revolucionário por tal, nota-se que seu objetivo sempre foi atingir um público elitizado, de grande prestígio e renome, cuja repercussão surtiria mais nessa esfera do que na esfera popular.

A peça *Álbum de Família*, a terceira peça de Nelson Rodrigues, Escrita em 1945, foi alvo de grandes polêmicas devido à censura em um período tipo como democrático após a queda do estado-novo.

A história baseia-se em um casal de primos, Jonas e Senhorinha, que se casam e juntos geram quatro filhos – três meninos e uma menina –. Uma tragédia baseada em incesto e adultério, cujos filhos mais velhos, Nonô e Edmundo, detêm um desejo desenfreado pela mãe, e o caçula, Guilherme, pela irmã, Glória. Jonas, por sua vez, envolve-se com tia Rute, a feia rejeitada em um momento de embriaguez, mas desonra todas as meninas das redondezas com o pensamento em sua filha, que cogita um relacionamento homossexual, mas seus devaneios estão ligados ao pai. Senhorinha, após ser rejeitada por Edmundo, aproxima-se de Nonô, que ficara louco pelo desejo que sentia pela mãe, motivo do suicídio do irmão do meio. Guilherme assassina Glória e se mata ao saber do desejo mútuo entre ela e seu pai, acarretando, também, no suicídio desse, no velório de seus filhos. Tia Rute é testemunha de todos os atos cometidos pelos membros da família, prometendo ir embora e revelar todos os segredos que havia ali.

Por essa sequência de fatos que causaram estranhamento e chocaram o público, Álvaro Lins faz um dura crítica ao autor:

Álbum de Família é vulgar na forma e banal na concepção. E maciça vulgaridade num caso destes, fecha todos os caminhos, não deixa lugar para outra sensação além do desencanto, da decepção e do

aborrecimento. Peça mal planejada e ainda pior executada *Álbum de Família* será condenada antes de tudo pelo sendo literário e artístico dos seus possíveis leitores ou espectadores e só poderá despertar prazer ou interesse lascivo naqueles que estejam atingidos por alguma perversão dos últimos graus de baixeza humana (LINS, 1946, *apud* FACINA, 2004, p. 43).

Assim, tais críticas fragilizavam a credibilidade do dramaturgo na questão de até que ponto poderiam considerá-lo um literato, tendo em vista o caráter ligeiramente apelativo, segundo Lins.

Apesar de uma enxurrada de críticas negativas, há quem compreendeu de fato a genialidade da peça:

Por outro lado, foram muitos os intelectuais que se colocaram da defesa de *álbum de família*. O argumento mais utilizado foi a comparação da história da peça com as temáticas da tragédia clássica, que não teriam nada de aberrante ou pornográfico. Nelson Werneck Sodré considerou *Álbum de Família* uma tragédia com uma forte dimensão de crítica social. Sérgio Millet, num artigo publicado no *Diário de Notícias* em 1946, fez um longo estudo sobre a peça, fortemente influenciado por categorias psicanalíticas, e também ressaltou suas qualidades artísticas (FACINA, 2004, p. 48).

Dessa forma, Millet compreende que *Álbum de Família* é uma exposição do que ocorre no inconsciente humano, a constante luta entre instintos e a disciplina social.

Para Facina (2004, p. 50) essa foi a obra que inaugurou o chamado “teatro desagradável”, sendo caracterizado pelo “descompromisso do autor com o gosto do público e com os padrões do que era considerado moralmente aceitável como tema para obras de arte”.

Sendo confirmado com a peça a ser escrita a seguir, em 1947, intitulada *Senhora dos afogados*, sendo liberada apenas em 1953, após uma carga de censura justificada, por general Lima Câmara, como:

[...] Se ainda, como querem os defensores da licença na arte, examinássemos as diversas produções do autor Nelson Rodrigues, encontraríamos sempre a exploração dos mesmos motivos: incestos, perversões sexuais, homicídios e suicídios. Sempre o mesmo tema, trazendo à cena, incondicionalmente, personalidades psicopáticas, eróticas e perversas (CÂMARA *apud* FACINA, 2004, p. 51).

A trama permeia sobre os universos paradoxais da casa dos Drummond, simbolizando o espaço sagrado, e o café do cais, como o ambiente profano. Iniciando com a morte de Clarinha, cujo mistério paira entre suicídio à acidente, como ressalta e afirma Moema, irmã da menina e sua verdadeira assassina, bem como de Dora. Enquanto no café do cais, o drama concentra-se em uma reflexão sobre a morte de uma jovem prostituta, ocorrido há dezenove anos atrás, pelas mãos de Misael, o patriarca dos Drummond e desprezado pela sua infeliz esposa Dona Eduarda, que quebra a fama de fidelidade das mulheres da família, dissipada por mais de trezentos anos, ao se envolver com o noivo de sua filha. Essa mostra-se completamente obcecada pelo pai, assim, é capaz de qualquer coisa para viver sozinha com ele em sua plenitude, assassinando as irmãs e induzindo-o a matar sua mãe.

Percebe-se a esfera mítica que Nelson Rodrigues recria, bem como em outras peças caracterizadas por esse teor, a tragicidade grega e os mitos que permeiam a cultura.

A noção grega do trágico ressoa em Nelson por um uso muito particular de elementos cênicos e dramáticos da matriz ática, por ele reinterpretada em alusões periféricas. Assim, se o drama grego buscava nos mitos arcaicos, conhecidos e reconhecíveis, o conteúdo exemplar da convenção formal trágica, Nelson faz ressoar nos conflitos das subjetividades e das relações afetivas, na contemporaneidade, ecos de uma substância atemporal e material própria do sujeito, em qualquer época. Trans criados por elementos da linguagem cênica (coros, máscaras, artifícios verbais, etc.), pela composição de motivações e elaboração de intrigas, pelo predomínio da teatralidade e pelo vigor da palavra em diálogo, esses ecos do trágico, como cosmovisão e forma, são recursos que Nelson insistentemente reativa, num esforço não de reduplicação especular da forma, mas, sim, de realçamento da cena fingida do palco como lugar de uma pulsão do drama humano. Do trágico, Nelson busca a idéia de um sentido para o humano, sentido este que, tanto na tragédia grega que quanto no drama contemporâneo, é a matéria que traduziria, para o dramaturgo, a natureza ainda primária e arcaica da subjetividade (MARTINS, 2000, p. 79).

Em 1949, Nelson Rodrigues escreve Dorotéia, cuja primeira apresentação se deu no Teatro Fénix, Rio de Janeiro, em 7 de março de 1950, sob direção de Ziembinski, e cenário composto por Santa Rosa.

Diferente dos outros textos abordados, Dorotéia tem uma introdução composta pela seguinte frase: “Farsa irresponsável em 3 atos”. O cenário é marcado pela casa

de d. Flávia, Carmelita e Maura, as chamadas três viúvas, que vivem em tom de luto profundo. Os figurinos de todas as personagens são compostos por máscaras, menos de Dorotéia, protagonista que propositalmente diverge dos padrões estabelecidos na peça, cujas referências nos remetem aos clássicos da tragédia grega, em que a máscara seria um elemento fundamental para a encenação.

Nesse sentido, a psicanalista Maria Mazzarello Cotta Ribeiro descreve o disposto acima como:

Na peça Dorotéia, a complexidade da vida psíquica é desenvolvida num cenário de uma casa que só tem salas, onde três viúvas beatas – como as três Parcas da mitologia grega, deusas da Morte: *Cloto*, *Láquesis* e *Átropos*, e que nosso colega, o psicanalista Anchyses Jobim Lopes, comparou às Fúrias ou Erínias (*Aleto*, a implacável; *Tisífone*, que promove a vingança; e *Megera*, que espalha a discórdia, também da mitologia grega, personagens da Oréstia de Ésquilo) que desferem o castigo, que “*punem com tormentos secretos os crimes daqueles que escapam ou zombam da justiça pública*” [...] (RIBEIRO, [s.p] [s.d]).

As viúvas, comparadas às parcas, afirmar abdicar até mesmo do sono para que sua castidade não seja rompida por meio de sonhos impuros, Ribeiro salienta:

Comparadas às Parcas, cuja ocupação era tecer o fio do destino humano e, com suas tesouras, cortá-lo quando bem entendiam, elas também cortam o fio da vida, impedindo que a pulsão sexual, a pulsão de vida, tenha um curso progressivo ao enaltecem os sintomas histéricos da náusea e do defeito de visão que acometem todas as mulheres da família na sua noite de núpcias (RIBEIRO, [s.p] [s.d]).

As náuseas e os defeitos visuais são apresentados na peça como uma maneira de fuga para que as mulheres não se relacionassem com seus maridos de forma desejosa, tradição que foi passada entre as gerações femininas da família.

Por esse motivo, Dorotéia, ao apresentar-se é vista com maus olhos, pois após largar a vida de prostituição devido à morte do filho, pede amparo às senhoras amargas, com quem mantém uma relação parental. Mas para que o pedido seja aceito e que a jovem permaneça na casa, deveria se sujeitar a viver nas mesmas condições que as três velhas: abrindo mão da beleza física, contribuindo para uma vida estritamente puritana.

Aderbal Freire-Filho destaca que:

Entre suas tragédias cariocas, pode estar a peça que rivalize com *Vestido de noiva*, ou com alguma dessas peças míticas – *Álbum de família*, *Anjo negro*, *Dorotéia*, *Senhora dos afogados* – para ser apontada como sua obra-prima. Mas este é um conjunto sólido, maior. Tanto *Senhora dos afogados*, [...] como qualquer das outras três – *Dorotéia* é uma peça única na dramaturgia de Nelson Rodrigues, em que o grotesco se alia ao absurdo para explorar ainda mais as características do seu estilo – estabelecem um nível altíssimo de criação, próprios de um autor de gênio. Nelson Rodrigues chamou de desagradáveis essas peças [...]. Depois Sabato Magaldi rebatizou-as de míticas. [...] Seja como for, essas tragédias, essas peças míticas, essas peças desagradáveis mostram, como num contraponto ao samba de Ari Barroso (“meu Brasil brasileiro”), o meu Brasil grego (FILHO *in* RODRIGUES, Nelson, 1912-1980, 2004, p. 26).

Ainda na compilação de peças classificadas por Magaldi como Peças Míticas, destaca-se *Anjo Negro*, a qual faremos uma análise mais profunda, visto que faz parte do corpus da pesquisa. Desse modo, buscaremos ressaltar como a paródia citada acima mostra-se presente na obra rodrigueana. Para isso, faremos uma comparação com mitos e elementos da tragédia grega trazidos para o teatro brasileiro.

1.2 MITO E SÍMBOLO EM ANJO NEGRO



Figura 1 - *Anjo Negro*, Nelson Rodrigues-1948-Orlando Guy-Nicette Bruno.
Fonte: FUNARTE: Brasil, Memória das Artes. Disponível em:
 <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/imagens/imagens-fotos/page/119/>>. Acesso em: 01 jan. 2020.

Anjo Negro é uma peça dramática, escrita em 1946, e encenada pela primeira vez em 1948, foi a terceira obra teatral escrita por Nelson Rodrigues. É composta por vinte personagens, tendo Ismael e Virgínia como protagonistas, Elias e Ana Maria como antagonistas. A mesma está dividida em três atos, cada ato com dois quadros.

A peça aborda vários problemas sociais, como o preconceito de cor, a submissão da mulher perante o homem, a concepção social acerca do amor materno e a questão do incesto. Assim, *Anjo Negro* foi censurada, visto que tais problemas eram considerados tabus àquela sociedade, o que causou estranhamento nos leitores e preocupação aos líderes governistas. O dramaturgo recorreu à justiça e à igreja católica para que a peça fosse liberada para apresentação. Conseguiu convencer o ministro Adroaldo Mesquita da Costa e teve o apoio do padre Leonel Franca, como coloca Castro:

Não se sabe como Adroaldo mudou de idéia. Quando a peça estreou, um crítico, o futuro ator Ruy Affonso Machado, deliciou-se em listar os crimes cometidos pelos personagens de 'Anjo negro', cada qual mais tenebroso: 'homicídios com agravantes, indução à lascívia, três infanticídios, adultério, corrupção de menor, lesões corporais graves, estupro e cárcere privado' - mas só para especular se Nelson Rodrigues queria concentrar em três atos 'todos os delitos previstos no Código Penal' (CASTRO, 2002, p. 189).

Wunenburger (2007, p. 44) salienta que “O imaginário de um indivíduo é, por exemplo, inseparável dos grandes símbolos e mitos políticos que modelam suas representações do território nacional, da instituição do poder, das transformações sociais etc.”.

Desse modo, a partir de tais afirmação, nota-se que *Anjo Negro* inaugura o “teatro desagradável”, denominado pelo próprio autor, devido à atmosfera mítica, dramática e surpreendente dos enredos das peças de Nelson Rodrigues. Conforme Prado (1988, p. 134-135) “a fusão entre matéria dramática e a escrita cênica dá-se de modo tão completo que não se pode dizer onde termina a compaixão e onde começa o sarcasmo, o que é autêntico sentimento popular [...]”.

Antonio Candido (2000) ressalta que o papel social do autor é, além de manifestar sua originalidade, corresponder às expectativas do leitor, o que mostra ser satisfatório em *Anjo Negro*, visto que, apesar do caráter não-realista, se apresenta uma aproximação entre vida real e ficção, pelas diversas questões pertinentes e reflexivas abordadas de modo impactante.

Para isso, o autor faz o trabalho de mitização de mitos conhecidos na literatura e mitos intrínsecos da vida humana. Wunenburger (2007, p. 48) evidencia que “Contar mitos é introduzir a diferença a diferença e, portanto, mitizar, isto é, participar da renovação, da recriação do mito. A mudança principal advém contudo de um trabalho de reescritura do imaginário”, utilizando-se da chamada “bricolagem mítica” (WUNENBURGER, 2007, p. 50), visto que desestruturaliza a narrativa como um todo, empregando apenas alguns elementos primordiais passíveis de recriação, que embora possa ser relacionadas aos mitos tradicionais, são sobrevivem por si só num emaranhado de construção e desconstrução, formando uma nova narrativa de efeito.

Durand define mito como uma combinação entre imagem e símbolo, que provém do imaginário, seja ele individual ou coletivo, isso é o que explica ser encontrado novos mito em diferentes culturas, abarcando um mesmo conjunto de acontecimentos, o que o autor chama de remitologização, tal fenômeno ocorre pela sua saturação:

Sorokim observa que uma estrutura mítica numa sociedade ou numa mentalidade social acaba um dia por enfadado, porque <<temos que chegue>>, e é nesse momento que nos precipitamos numa outra *Weltanschauung*, numa outra <<visão de mundo>> (DURAND, [s.d], p. 22).

Nesse esboroamento da epistemologia clássica, Durand explana a existência de dois poderes:

Um forte e outro fraco, o forte é o da ciência clássica, o fraco é o do imaginário - ora, bem entendido que se a ciência clássica se esbooa, se fende, se afunda, o imaginário encontra-se automaticamente reforçado por uma espécie de efeito de vasos comunicantes (DURAND, [s.d], p. 24).

Assim, ocorre a necessidade de utilizar o imaginário para definir explicações ainda não concretas no que concerne a ciência racional, visto que é no inconsciente individual e/ou coletivo que ocorrem as soluções de questões que vão além do que pode ser comprovado pela epistemologia.

Com o desenvolvimento da antropologia "houve uma curiosidade dos investigadores por aquilo que é, pelo menos exótico, depois pelo diferente do que é de costume fazer-se" (DURAND, [s.d], p. 24) por esse viés, se observou que, em

diversas áreas do pensamento, como a religião, a psicanálise e a própria sociologia, os mitos eram reflexos de um imaginário, que conduz explicações e uma certa concretude dos símbolos.

Durand (1981) destaca que Gaston de Bachelard teve papel fundamental na ascensão no mito nas estruturas científicas, por ser o primeiro químico a se aprofundar que as ciências exatas são findáveis e, para que haja novos descobrimentos, há de se partir da premissa da imaginação humana e do entremeio que existe na relação do signo e símbolo, nomeando-o:

[...] o primeiro reconciliador, o primeiro cientista que se apercebeu de que há uma certa ordem metodológica, epistemológica da ciência mas que há uma certa ordem metodológica da não-ciência, do imaginário, quer dizer, da poética. Esse é o seu grande mérito (DURAND, 1981, p. 44).

Nesse sentido, Bachelard classifica as primeiras imagens como empregadas em um inconsciente, em seguida se manifestam num processo natural intrínseco ao ser, neste processo ainda não há uma solidificação, e, somente então, as “imagens manifestam seu dinamismo criador quando se mostram traduzidas por palavras, vocalizadas e até verbalizadas sob forma de escrita [...]” (WUNENBURGER, 2007, p. 41-42).

Melientinski (1987, p. 190) observa que “a mitologia constitui o “solo e arsenal” das formas iniciais, quer de religião, quer de poesia”, sendo o mito, principalmente nas civilizações antigas, o estímulo ao desenvolvimento da literatura e da filosofia, visto que se detém como: a “ainda-inseparabilidade entre o homem e a natureza, a não-diferencialidade entre o pensamento lógico e a esfera emocional, a incapacidade de abstrair o concreto, etc.” (MELIENTINSKI, 1987, p. 192). É dessa oposição de signos que a mitologia se apropria, dando sentido ao abstrato produzido no imaginário, provavelmente, pela fusão entre culturas desde o início do sincretismo cultural humano, e, por esse viés, apresenta uma importante função na organização social.

Na remitologização encontrada em Nelson Rodrigues, Daniela Elyseu Rhinow destaca que:

O problema é que, ao trilhar o caminho mítico e/ou arquetípico, Nelson faz a opção necessária de lidar com os elementos do abismo da alma humana, com as forças de desejo e morte que impelem ao crime, ao incesto e à negação dessas idéias, por repressão ou sublimação. A

análise do universo interior tem de passar por tais questões, mesmo que desagradáveis (RHINOW, 2000, p. 51).

Assim, Julia Kristeva (2012, p. 146) enfatiza que “todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, se instala a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, pelo menos, como dupla”.

Portanto, quando tratamos de Literatura comparada, deve-se ter em vista que existe uma vasta gama de possibilidades de concretizar uma análise, podendo-se fazer uma relação entre textos, mas também, a relação com outros fatores não literários, como apresenta Tânia Franco Carvalhal (2006, p. 48): “Com Tynianov também fica claro que a obra literária se constrói como uma rede de “relações diferenciais” firmadas com os textos literários que a antecedem, ou são simultâneos, e mesmo com sistemas não literários”.

Nelson Rodrigues nos apresenta essa noção de maneira grandiosa, à maneira que enfatiza não apenas sua bagagem de leitura e as interferências em sua formação como escritor, mas faz uma relação da sua visão social na intencionalidade de reestruturar símbolos enfáticos e cheios de significados que vão além do superficial, como, por exemplo, a escolha inteligente dos nomes das personagens.

Sabendo-se que o nome é dotado de uma carga simbólica, Durand (1964, p. 12) define o símbolo como “uma representação que faz aparecer um sentido secreto, é a epifania de um mistério. A metade visível do símbolo, o <<significante>>, estará sempre carregado da máxima concreção [...]”

Em *Dicionário de Nomes Próprios*, Orlando Neves ressalta que:

O nome implicava uma forma de som (este, atributo fundamental), e o seu conjunto criava um símbolo a que se transmitia um sentido – ao pronunciar o nome de uma pessoa faziam-na viver ou sobreviver, dinamizavam-na. Por isso o nome era um presságio (*nomen, omen*) do destino desejado ao nomeado (NEVES, 2002, p. 21).

Assim, analisa-se a forma que o autor relacionou o símbolo ao seu significante. Iniciando pela denominação dos protagonistas: Ismael, derivado do Hebraico, tem como o principal significado “Deus ouve” foi “filho de Abraão e da sua escrava egípcia Agar, é o antepassado epônimo de um grupo de tribos árabes e uma das figuras mais importantes do Islão” (NEVES, 2002, p. 2701). A personagem de Anjo Negro é nutrido de uma resistência perante ao negro na sociedade, enfático em seus ideais, vive em

um constante paradoxo entre a aceitação pela negação de sua cor e sua história, tornando-se, para isso, tudo que representaria o contrário de uma pessoa negra naquele, em contraponto, enfatizando todos os estereótipos incumbidos pelos brancos.

Virgínia é um nome derivado do latim, que tem o significado de “virgem” (NEVES, 2000), obtém uma carga expressamente emocional no que se refere à personagem, visto que sua pureza foi ceifada no momento do em que fora estuprada por Ismael.

Ana Maria, uma junção de nomes muito simbólicos na história da humanidade. Ana “Do hebraico Hannah, <<graça de Deus>>, liga-se à mãe do profeta Samuel <<a quem Deus deu a graça de um filho>>, após tentativas sempre frustradas” (NEVES, 2000, p. 562-569). E Maria “do hebraico Miriam [...] segundo raízes semíticas poderia significar <<a rebelde>>, <<a forte>> ou ainda <<a que se eleva>> e mesmo <<a vidente, a profetisa>> ou <<a Senhora>>. Desse modo, percebemos que Ana Maria nasceu para redirecionar a vida de Ismael e Virgínia, sendo uma menina branca, mudaria o destino de morte dos filhos do casal, bem como ascenderia uma nova chama na vida da família. Porém, não foi o que aconteceu diretamente, mostrando-se uma menina rebelde com sua mãe, pelo comportamento que Ismael a condicionou a ter, mas muitas vezes forte, devido as adversidades que fora submetida.

Na sequência, faremos uma análise comparativa das personagens Virgínia e Ana Maria e os mitos de Medeia e Electra, abordando a questão da relação entre mãe e filha.

1.3 VIRGÍNIA E A MATERNIDADE

“Nem toda mulher nasce para ser mãe, e nem toda mãe é mártir. Muitas são algozes, aliás”.

Lya Luft

Elisabeth Badinter classifica o mito do amor materno como algo construído pelas épocas que estão inseridos. A autora inicia a discussão colocando em voga as mulheres do século XV que ao darem a luz aos seus filhos, os entregava para amas de leite que com elas passavam os cinco primeiros anos de suas vidas, questionando assim, se haveria o amor instintivo ao retornarem às suas casas.

Ressalta-se a figura materna como relativa e tridimensional, de acordo com Badinter (1985, p. 24):

Relativa porque ela só se concebe em relação ao pai e ao filho. Tridimensional porque, além dessa dupla relação, a mãe é também uma mulher, isto é, um ser específico dotado de aspirações próprias que freqüentemente nada têm a ver com as do esposo ou com os desejos do filho (BADINTER, 1985, p. 24).

Nota-se assim, que a figura mãe só existe por existir o pai e o filho, mostrando-se muitas vezes como papel secundário, visto que o primeiro é o que comanda a casa e educa sua prole, deixando-se apenas o papel de gerá-lo e demais papéis secundários perante o lar.

Tais papéis secundários e restritos em detrimento da figura paterna é posto desde os primórdios da civilização e ressaltados em diversos meios formadores de opiniões sociais, iniciando-se com a bíblia sagrada, livro que por muito tempo determinou valores e ascensões sociais, colocando a mulher sempre como um reflexo do homem, desde Eva, criada a partir da costela de Adão, sendo ela o ponto determinando para o pecado original acontecer.

Com o decorrer dos séculos, a figura do pai ficou ainda mais em voga, visto que a figura masculina seria a detentora de todos os poderes sociais, patriarcais e conjugais. No sentido matrimonial, é sabido que os pais detinham poderes sobre suas filhas, visto que eram eles que premeditavam seu casamento, como um acordo entre famílias, com interesses distintos, mas primordialmente monetário. Para tanto, exigia-se o mesmo caráter social das famílias cujos filhos se casariam. Segundo Badinter:

O direito canônico reconhecia portanto como válido um casamento contratado por filhos sem o consentimento dos pais, com a única condição de que o rapaz tivesse pelo menos treze anos e meio e a moça, onze anos e meio. Essa concepção do casamento traduzia-se em numerosas desordens sociais: raptos de moças que eram esposadas secretamente, crimes de bigamia, casamentos socialmente discrepantes (BADINTER, 1985, p. 42).

Para tanto, na era monarca, considerou-se digno o direito do pai em aprisionar seus filhos para que não fugissem das responsabilidades matrimoniais, chamado de “direito de correção”.

Nesse parâmetro, iniciou-se uma sociedade ausente de amor, delimitando como deveria ser o tratamento dos esposos, sendo o homem impossibilitado de demonstrar afeto demais à mulher.

A criança, por sua vez, até meados do século XVII era considerada um ser impuro, fruto do pecado original, portadora de todo o mal da humanidade, como coloca Badinter:

A infância não somente não tem nenhum valor, nem especificidade, como é o indício de nossa corrupção, o que nos condena e do que devemos nos livrar. A Redenção passa, portanto, pela luta contra a infância, ou seja, a anulação de um estado negativo e corrompido (BADINTER, 1985, p. 55).

Hoje, o amor materno é constatado pelo grande esforço feito pela mãe ao abdicar de sua vida para cuidar de sua prole, mas isso nem sempre acontece conforme manda o figurino, visto que “os cuidados, a atenção e a fadiga que um bebê representa no lar nem sempre parecem agradar aos pais” (BADINTER, 1985, p. 63).

Badinter discorre sobre tal sacrifício ser considerado impossível de se praticar pelos pais, por diversos motivos, levando-os à indiferença e, muitas vezes, ao infanticídio. Tal situação é abordada em *Anjo Negro* logo no início da trama, quando inicia-se com a morte de mais um filho de Ismael e Virgínia:

SENHORA (doce)-Um menino tão forte e tão lindo!
 SENHORA (patética) De repente morreu!
 SENHORA - Moreninho, moreninho!
 SENHORA Moreno, não. Não era moreno!
 SENHORA Mulatinho disfarçado!
 SENHORA (polêmica) Preto!
 SENHORA (polêmica) Moreno!
 SENHORA (polêmica) Mulato! (RODRIGUES, 2008, p. 7).

A conversação das senhoras no decorrer da trama nos remete aos coros da tragédia grega, que auxiliam o leitor a compreender o contexto, que faz-se entender ser o funeral do menino, que, até então, tem a causa de sua morte abafada. Nesse sentido, Rhinow reforça que:

Talvez a tragicidade elevada de raízes gregas não seja atingida por Nelson, que se vale seguidamente de recursos do melodrama, por exemplo. Mas isso não o impede de explorar o trágico, tão ligado ao mítico, ou até de recorrer a elementos da tragédia grega

deliberadamente, como o uso de máscaras e do coro, elementos que, no caso rodrigueano, enfatizam o caráter não realista da cena (RHINOW, 2000, p. 51).

Sendo o terceiro filho do casal que morrerá de maneira inusitada, induz o leitor a refletir sobre a possível coincidência que ocorre na casa de Ismael e Virgínia, que é descoberto mais a frente quando Virgínia confessa que assassinara seus filhos, um a um, envenenados e afogados no tanque, respectivamente.

Ao confessar, Virgínia demonstra que não foi capaz de suportar conviver com filhos negros, entendendo-se que “É fora de dúvida que o infanticídio puro e simples é geralmente manifestação de um desespero humano considerável. O assassinio consciente de uma criança jamais é prova de indiferença” (BADINTER, 1985, p. 63).

Virgínia tanto não é indiferente às crianças, como realmente apresenta um certo desespero ao verem nascer negros. Em certo ponto ela sugere que pretendia poupá-los a serem fadados ao destino do pai, aquele em que o negro é visto com uma visão estereotipada e que deve incessantemente buscar se alinhar aos modelos pré-determinados para se encaixar em um determinado contexto social, nem que para isso deva abdicar suas origens e suas tradições.

Por outro lado induz-nos a pensar que seus atos foram cometidos como uma espécie de vingança ao sofrimento que Ismael lhe causara, desde o estupro, até o cárcere em seu próprio lar, de modo que não tivesse contato com outros homens brancos, esquecendo-os como são, beirando a loucura.

ISMAEL (cortante) - Mas é verdade?

VIRGÍNIA (espantada) - É.

ISMAEL - Aos outros dois você deu veneno.

VIRGÍNIA (hirta) - Sim.

ISMAEL - Porque eram pretos.

VIRGÍNIA (abandonando-se) - Porque eram pretos. (súbita veemência) Mas se você sabia por que não impediu? (RODRIGUES, 2008, p. 52).

Nesse momento, a mitologia grega nos parece estar sendo ressignificada, com o mito de Medeia, escrito por Eurípedes, com sua primeira representação na Grécia antiga em 431 a.C. Uma mulher à frente de seu tempo, visto que independente dos casamentos serem arranjados, Medeia, além da personalidade forte, era conhecida como feiticeira, escolheu seu destino matrimonial independente dos gostos de seu pai. Medeia casou com Jasão pelo seu livre arbítrio, após apaixonarem-se, e além

disso, o ajudou a conquistar seus objetivos que dariam destaque no Panteon, a jovem causou a morte de seu pai e de seu irmão para facilitar a conquista de seu amado. Jasão volta à sua terra casado com Medeia,

Jasão não honra seu casamento e troca Medéia pela filha de Creonte, o Rei de Corin, ao sentir-se traída sabia-se que ela seria capaz de qualquer coisa para não ficar por baixo. Foi quando Creonte, ao saber da fama da jovem, a expulsou de seu reino com seus dois filhos que tivera com Jasão.

Com seu orgulho ferido e abandonada por seu amado, após abdicar de seus familiares para viver seu grande amor, decide utilizar seus poderes de feitiçaria e argumentação para convencer o rei Creonte a ficar mais um dia no reino, a fim de ganhar tempo para colocar em prática sua vingança. Se mostra arrependida a frente de Jasão e para provar tal arrependimento oferece enviar presentes a sua nova mulher, que fica encantada com a beleza das roupas enviadas, toca-as sem saber que estavam enfeitiçadas, e instantaneamente absorve a magia e morre, assim como seu pai.

Não satisfeita, Medeia acredita que sua vingança ainda não está completa, e mesmo com sofrimento aparente, decide assassinar os filhos que tiver com Jasão, pois acreditava que valeria a pena causar tamanha dor no pai para concluir seus planos.

Jasão

Ai, execranda assassina dos filhos!

Medeia

Vai para casa enterrar a tua esposa.

Jasão

Vou, mas privado de ambos os meus filhos.

Medeia

Não chores ainda; aguardes a velhice...

Jasão

Ó filhos tão queridos!

Medeia

À mãe, não a ti.

Jasão

Que depois mataste?

Medeia

Para te castigar (EURIPEDES, 1991, p. 53).

Nesse momento o coro muda de partido, e vai contra Medeia por não ser coerente a ordem dos acontecimentos, assemelhando-se ao coro das Dez Senhoras de *Anjo Negro*:

Coro

Desgraçada, eras de pedra ou de ferro, tu que os filhos, esses frutos que geraras, com a própria mão mataste! (EURIPEDES, 1991, p. 48).

SENHORA - Futuro anjo negro que morrerá como os outros?

SENHORA - Que matareis com vossas próprias mãos?

SENHORA - Ó Virgínia e Ismael!

SENHORA - Vosso amor e vosso ódio não têm fim neste mundo?

TODAS - Branca Virgínia, negro Ismael! (RODRIGUES, 2008, p. 56).

É interessante observar a semelhança que Virgínia apresenta com o mito grego, não apenas pelo ato do infanticídio, mas pela busca de vingança por seu orgulho ferido, o jogo de amor e ódio, visto que a história se parte do núcleo central, quando sua tia e sua prima avistam ela beijando o noivo da segunda, que era seu grande amor, causando o suicídio da mesma. Dessa forma, a vingança da tia acontece ao contratar Ismael para abusá-la sexualmente e em seguida casar-se com ela, fadando-a a um cruel destino prisioneiro.

Tanto na tragédia grega, quanto na tragédia moderna, observa-se o papel social da mulher, quando na primeira questiona-se:

Medeia

[...] De quanto há aí dotado de alma e de razão, somos nós, mulheres, a mais mísera criatura (EURIPEDES, 1991, p.11).

[...]

Medeia

Assim farei. Nem eu desconfiarei da tua palavra. Frágil é a mulher e nascida para as lágrimas (EURIPEDES, 1991, p. 33).

Provocando o leitor a refletir sobre o papel da mulher em relação ao homem desde os primórdios da civilização, fazendo necessário, assim, observar a personagem Ana Maria, cuja relação conflituosa derivou-se da traição de Virgínia a fim de gerar um filho branco, e sua relação com Ismael, seu pai adotivo, em detrimento do mito grego de Electra, também do autor Eurípedes.

Portanto, nota-se que o preconceito é o tema que atravessa o drama inteiro e se constitui como um dos principais elementos trágicos do texto de Nelson Rodrigues, visto que é por esse motivo que Virgínia assassina todos os filhos que vem a ter com Ismael. Assim como Medeia, Virgínia vê na sorte de seus filhos, uma maneira de atingir Ismael, não permitindo que ele seja eternizado através de sua prole.

1.4 ANA MARIA E ELECTRA

Complexo de Electra é um termo cunhado por Carl Jung para explicar o conjunto de atitudes emocionais de uma menina em relação à sua mãe, cuja profunda identificação entre elas, faz nascer inconscientemente o desejo da filha de eliminar a mãe para ficar com seu pai.

Tal explicação derivou-se do mito de Electra, abordado pelos três grandes tragediógrafos da Grécia Antiga, Sófocles, Esquilo e Eurípedes, que seja o nosso foco inicial.

Electra é filha de Agamêmnon e de Clitemnestra, cujo relacionamento conturbado acaba com o assassinado do patriarca, cometido por sua esposa em conjunto do amante Egisto.

Electra levada pelas fúrias decidiu montar um plano e induzir o irmão Orestes a matar vossa mãe, embora Clitemnestra antes de morrer confessara que a amava muito, mas que a tratava mal porque Egisto não se sentisse com ciúmes e não a maltratasse, não a comoveu, pois o amor que sentira pelo pai a cegava, encorajando, assim, Orestes a perpetrar em sua mãe e seu amante os golpes sangrentos que os levaram à morte.

Podemos comparar o mito de Electra e o prolongado estudo psicanalítico eludindo o mesmo com a existência de Ana Maria na peça de Nelson Rodrigues.

Após cometer os assassinatos dos filhos que nasceram negros, Virgínia mostrou-se em colapso por não poder conviver com outras pessoas brancas devido ao cárcere que o marido a mantinha. Até que recebem na casa a visita de Elias, irmão branco e adotivo de Ismael, por ter sido sempre o motivo de sua revolta, pois enxergava nele tudo que não poderia ser conquistando naturalmente na sociedade em que estavam inseridos, Ismael cegou-o a fim de condená-lo a uma vida de sombras.

Virgínia, após obrigar Hortência, sua criada, a abrir a porta, envolve-se com Elias, a fim de, então conceber um filho branco, para que não precisasse mais conviver apenas com Ismael como figura masculina na casa.

Por ironia do destino a criança nasce menina, com a pele alva e cabelos claros. Ismael, por sua vez, embora sabendo que não fosse sua filha consanguínea, sempre a tratou como se fosse, e mais, ampliou o poder que tinha sobre Virgínia à menina, reproduzindo o ato que praticara com o irmão, cegou-a para que, assim, pudesse acreditar somente no que seu suposto pai lhe contasse.

Observamos como Ismael utiliza do mesmo recurso para se empoderar das pessoas brancas que cruzavam seu caminho, de acordo com Agripina E. A. Ferreira:

O “olho é o projetor de uma força humana”. O olho é luz que vem das profundezas do ser humano para iluminar o mundo, abrindo-lhe o caminho da arte e da sabedoria. O olhar é uma força de grande alcance e magia, podendo captar uma realidade visível, invisível, profunda e infinita e quem sabe até o que mais [...] Pode petrificar, aniquilar ou encantar. Tudo depende do viés do olhar (FERREIRA, 2013, p. 139-140).

Foi então, que a personagem tira de seu irmão e se sua filha a possibilidade de transformar imagens em conhecimento e, assim, formar suas próprias conclusões sobre o mundo, induzindo Ana Maria a acreditar que ele era a única pessoa branca no mundo, e todo o resto negros, sempre utilizando essa visão de forma depreciativa de sua própria cor.

Ana Maria passou a odiar Virginia, visto que a enxergava como uma ameaça para sua relação com Ismael, pois nunca fora lhe contado a verdadeira versão dos fatos sobre sua mãe. Assim como acontece na tragédia grega após o assassinato do pai de Electra e ela ter sido fadada a uma vida de miséria, mesmo sendo filha de uma das figuras mais importantes da Grécia, visto que, segundo Halberstads-Freud (2006, p. 33), “Ela odiava a mãe com a mesma intensidade com que amava o pai, como se ela tivesse dividido seus afetos em dois polos opostos”.

Mesmo com a tentativa das genitoras de exporem suas versões e suas angústias, ambas personagens aparecem irredutíveis a compreendê-las, comparamos as cenas abaixo:

VIRÍGINIA (*em tom de conclusão*) – Foi o que aconteceu, desde que ele entrou na minha vida...

ANA MARIA – E ele não é meu pai?

VIRGÍNIA – Juro!

ANA MARIA – E pensa que eu acredito?

VIRGÍNIA (*num transporte*) – Se tivesses conhecido teu pai. E como ele era belo – nunca vi lábios tão meigos! (*enamorada*) Ele poderia possuir a mim, ou qualquer outra mulher, e não haveria pecado – nenhum, nenhum! O corpo ficaria mais puro do que antes...

ANA MARIA (*com certa doçura*) – Há três noites que mentes...

VIRGÍNIA (*espantada*) – Três noites, já?

ANA MARIA – Mas a culpa não é tua – porque és doida – eu sinto loucura nas tuas palavras...

VÍRGINIA – Foi ele que te disse isso? Foi, não foi? Que eu sou doida?

ANA MARIA (veemente) – Não. Não foi ele!

VIRGÍNIA (doce, persuasiva) – Confesse. Foi?
 ANA MARIA – Pois foi. Disse. Mas antes, muitos antes que meu pai falasse... (RODRIGUES, 2008, p. 81).

Nesse sentido, Helberstadt-Freud destaca que:

A menina sente-se freqüentemente ameaçada pela figura materna internalizada, porque teme vingança de sua parte. Ela ouve sua mãe dizer que ela não é boa ou que ela causa tristeza. Sua voz interna a persegue, e não raro a mulher, mesmo na maturidade, segue temendo a opinião da mãe (HELBERSTADT-FREUD, 2006, p. 45).

O mesmo acontece quando Clitemnestra relata à Electra o motivo do assassinato de Agamêmnon, mostrando claramente que essa não era a sua vontade, mas por ter seu orgulho ferido após ter matado Ifigênia, sua filha: “[...] matou minha filha! No entanto, embora cruelmente ferida, não me irritaria tanto, e não mataria esse homem [...]” (EURIPEDES, 2005, p. 69). Se prolonga dizendo que como se não bastasse estrondoso ato, Agamêmnon fere as leis do matrimônio levando outra mulher para sua casa, e então confessa: “[...] Seria conveniente, pois, que não morresse aquele que sacrificou minha filha, e que eu continuasse maltratada por ele? Matei-o [...]” (EURIPEDES, 2005, p. 69).

Embora o esforço que Clitemnestra fizera para justificar seus feitos, recebe como resposta de Electra: “Defendeste tua causa, mãe; mas é uma causa vergonhosa, pois uma mulher digna deve, em tudo, ceder a seu marido. E aquela que não atende a esse preceito, não merece minha consideração [...]” (EURIPEDES, 2005, p. 70).

As suas personagens em questão são destinadas a não conviverem com suas mães, Electra por ter sido destinada ao casamento, Ana Maria por ter sido mantida trancada em seu quarto por dezesseis anos, acreditando que elas fossem a causa de suas frustrações, como ressalta Helberstadt-Freud:

Independentemente da questão se a menina de fato afasta-se da mãe, é de se esperar que afetos negativos criem um vínculo mais intenso do que afetos positivos. O ódio prolongado e a decepção com a mãe conduzem a problemas. Esses problemas femininos são interpretados pelo mito de Electra (HELBERSTADT-FREUD, 2006, p. 44).

A sequência comparativa apresentada, mostra que, não somente o mito de Electra é resignificado em *Anjo Negro*, mas que em nível psicológico Ana Maria

possui o complexo de mesmo nome da personagem trágica grega, visto que embora a argumentação de Virgínia fosse coerente, não foi o bastante para que ela se convencesse, visto que:

Geralmente a menina perdoa com maior facilidade o pai do que a mãe, cuja ligação é mais arcaica, como vimos no caso de Electra. Ela idealiza o pai, na esperança de que com ele finalmente o idílio, que fracassou com a mãe, possa se realizar (HELBERSTADT-FREUD, 2006, p. 50).

O que de fato acontece, quando Ana Maria confessa que se relacionava sexualmente com Ismael, instigando a fúria de Virgínia de modo que a história toma outro rumo, quando a mãe confessa que nunca a amara, conotando uma visão de rivalidade e espelhamento, em que a mãe se vê na situação na filha e não a aceita:

VIRGÍNIA (para si mesma) – Oh, quando ele disse que era menina e não um menino! Eu vi que não teria nunca – nesta casa – o amor de dois homens! Há 16 anos que não faço outra coisa senão ter ódio de ti [...] (RODRIGUES, 2005, p. 88).

Encerrando a trama com o enclausuramento de Ana Maria em uma caixa de vidro no quintal, formando uma esfera emocional tipicamente encontrada nas tragédias gregas, demonstrando, assim, quanto Nelson Rodrigues utiliza da remitologização das personagens para dar-lhes um novo sentido dentro da dramaturgia brasileira moderna.

No próximo capítulo será abordado o movimento ao qual a peça analisada acima fez parte - o Teatro Experimental do Negro -, bem como a história de seu criador Abdias do Nascimento.

2. ABDIAS DO NASCIMENTO: TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO



Figura 2 - Todos os Filhos de Deus têm Asas: Ruth de Souza e Abdias do Nascimento.

Fonte: Acervo Ipeafro. Disponível em:

https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/abdias-nascimento/o-teatro-dentro-de-mim/?content_link=2 Acesso em: 02 jan. 2020.

Abdias do Nascimento Franca, 14 de março de 1914 — Rio de Janeiro, 23 de maio de 2011, foi um ator, artista plástico, dramaturgo, poeta, professor universitário, ativista da causa negra brasileira, e o segundo dos sete filhos de José Ferreira do Nascimento e Georgina Ferreira do Nascimento. Teve uma infância muito pobre, mas desde pequeno aprendeu com a avó materna coisas sobre o passado de sofrimentos de seu povo e escravidão no Brasil, fatos que, embora muito jovem, o deixavam inconformado com a situação de falta de apoio das classes dominantes para com a população recém liberta, mesmo não tendo consciência de todas as estratégias impostas pelos brancos para obter controle sobre os negros.

Quando foi inserido ao meio educacional, desde as primeiras letras era notória a exclusão do negro, até em celebrações de fim de ano, quando havia declamações e encenações, o aluno negro nunca era aproveitado, além de insultos provocados por colegas e professoras, como relata em sua biografia:

[...] numa brincadeira infantil, mas de muito mau gosto e carregada de maldade e de preconceitos. O problema é que não era só a perversidade dos companheiros de brincadeiras e de peraltices de criança, mas das pessoas adultas também. As pessoas brancas da estrutura de dominação, os parentes dos fazendeiros, essa gente. Isso tudo já me irritava muito. Eu não sei, até hoje, o que é que eu tinha dentro de mim, que não conseguia me conter. Era um veneno, ou uma semente, ou uma luz, mas o certo é que, desde criança, eu reagia contra esse tipo de tratamento. A educação era a mesma, tanto para mim quanto para os meus irmãos, mas eles não reclamavam dessas coisas, enquanto eu criava um caso danado, não me conformava. Eu era sempre um problema porque enfrentava essas pessoas; e isso, é claro, me deixava em dificuldades, sem falar na situação da minha mãe, porque eu a assustava com aquelas reações, embora fosse muito criança (NASCIMENTO *in* NASCIMENTO, p. 101, 2014).

Abdias afirma que tais brincadeiras não eram permitidas por ele e sua família, pois quando acontecia, imediatamente tomava ao conhecimento de sua mãe, que saía em defesa do filho com quem quer que fosse.

Relata, ainda, que uma situação ocorrida com seu colega de rua:

[...] certo dia encrencou com o Filisbino e, em pleno meio da rua, começou a bater no menino, aplicando-lhe uma surra tremenda [e procurando] humilhar o garoto pela sua origem e pela cor da sua pele, enquanto as pessoas olhavam aquilo com a maior passividade e indiferença. Mas a minha mãe, quando viu aquela situação de violência e covardia, interveio em socorro do Filisbino. Minha mãe era uma pessoa meiga, tranquila; essa foi a primeira vez que eu a vi Abdias Nascimento entrar em luta corporal com alguém, e ela estava uma fera. [...] Aquela atitude de minha mãe foi, de fato, uma lição formidável de que eu jamais esquecerei (NASCIMENTO *in* NASCIMENTO, 2014, p. 104-105).

Tal caso, que contou com a intervenção de sua mãe, aparenta ser uma das grandes lições para lutar ainda mais pela causa negra no Brasil.

Seu Bem-Bem, apelido dado carinhosamente a José, era diferente de sua esposa, buscava proteger seus filhos da sociedade injusta que estavam inseridos, poupando-os do sofrimento:

O pai de Abdias não encorajava os filhos a avançar na educação. Evocava o caso de um menino órfão, negro, adotado por um médico chamado Dr. Petraglia. Este investiu na educação do rapaz, que se tornou médico. Entretanto, quando foi praticar a profissão, descobriu logo que ninguém queria se consultar com ele, pois quem já se viu, um médico negro? Sem clientela, e se sentindo devedor humilhado diante do homem que havia sustentado a sua formação, o filho do Dr. Petraglia se suicidou. O pai de Abdias ensinava aos filhos o valor da

humildade; eles deviam evitar ser orgulhosos e não exagerar nas aspirações para não sofrer desilusão. Já a mãe tinha outra atitude: “ela botava fogo, estimulava, dava força para a gente não desistir” (NASCIMENTO, 2014, p. 106).

Porém, o gosto pelo circo e pelas encenações, e a ânsia de uma vida promissora sempre esteve intrínsecos no ser revolucionário que se transformara:

Fascinado pelo circo e pelos espetáculos de rua das procissões católicas, Abdias reproduzia as apresentações das quais a escola o excluía, com a ajuda do irmão Rubens: “... reuníamos as garotas e os garotos da vizinhança, e fazíamos, na nossa casa, uma réplica de quase todos aqueles números das festas de fim de ano no Grupo Escolar”. Católico praticante, o pai de Abdias participava de espetáculos das cavalhadas e contradanças no período de Reis, e o menino o acompanhava na feitura da barba postiça de fibras de pita (NASCIMENTO, 2014, p. 104).

Ao se formar no Ateneu Francano, em 1926, com 14 anos, ofereceram-lhe um emprego de guarda livros rural, cujo salário seria melhor do que de qualquer membro de sua família. Os donos da fazenda passaram buscar lhe com uma carroça com uma parte traseira, composta por gradeados com animais, assim solicitaram que ele seguisse viagem junto a esses, a recusa fora imediata, visto que se fosse branco a situação teria sido diferente:

Não se tratava apenas do trabalho de guarda-livros, pois o acordo feito foi de que eu seria também escriturário e professor dos filhos dos colonos, e inclusive dos próprios colonos. Como é que eu ia chegar lá na fazenda, para exercer uma atividade dessas, no meio de um monte de galináceos? Eles queriam é que eu já chegasse envergonhado, humilhado... Não, eu não fui, não. Nem naquele dia, nem nunca mais. Esse tipo de situação se repetiu por várias vezes na minha vida. E por várias vezes eu tive que brigar muito, argumentar, endurecer, recuar. Mas jamais deixei que esse preconceito, esse racismo, me atropelasse como se eu estivesse desatento diante das circunstâncias da vida (NASCIMENTO *in* Nascimento, 2014, p. 106).

Mesmo com as estruturas da família abaladas após esse episódio, Abdias seguiu firme em seu propósito, sendo oportunizado por Orozimbo Campos, também negro, que trabalhava na Companhia de Eletricidade, a ser seu auxiliar direto.

Diante da crise acometida na família Nascimento, por não terem documentação legal de onde habitavam, que fora tomado por jagunços e imigrantes europeus, seguiu para São Paulo, onde se alistou no exército, durante esse período participou da

revolução de 1930. Logo após, em 1936 foi ferido e desligado do exército por um incidente racista na porta de um bar, em que os seguranças do local ordenam que ele e o amigo Rodrigues Alves, que estava em sua companhia, entrassem pelas portas dos fundos, novamente se recusaram a tal blasfêmia, gerando uma confusão, que resultou na prisão dos amigos, com diversos episódios de tortura.

Desaparecemos na noite, que, aliás, era de carnaval. Mas fomos afinal descobertos: sempre há um delator. Certa manhã, quando estávamos ainda dormindo, [as forças policiais] cercaram com um bruto aparato bélico a casa onde alugávamos um quarto. Eles nos dominaram à força; iguais a novos Tiradentes pretos, lá fomos eu e Rodrigues Alves levando porradas pelas ruas de São Paulo até o famoso Gabinete de Investigações da rua dos Gusmões, que era a própria imagem do pavor (NASCIMENTO in NASCIMENTO, 2014, p. 129).

Assim, partiu para o Rio de Janeiro em busca de uma nova vida, mesmo com as condições contraditórias mais uma vez, não fizeram com que Abdias desistisse de seus ideais, vendo no integralismo sua oportunidade de ascensão social, pois por meio do movimento pôde conhecer grandes figuras de renome brasileiro, aprender sobre política, artes, literatura, bem como as relações internacionais e econômicas no país.

Seu ativismo se tornava cada vez mais forte dentro do integralismo, em que desempenhava variadas funções, como a de entrevistar grandes intelectuais, porém, as fotos dessas entrevistas nunca eram publicadas, fazendo com que Abdias percebesse novamente que estava sendo discriminado por sua cor, acarretando em seu desligamento no ano de 1937.

Em 1938 organizou um episódio inédito para a cultura negra brasileira, o chamado *Congresso Afro-Campineiro*:

Tratava-se de acontecimento inédito: um evento em que ativistas negros propuseram e realizaram uma série de debates sobre a situação do negro numa cidade onde cinemas e outros espaços públicos eram segregados, os negros deles barrados. Com colaboração da Escola Normal, o Congresso teve lugar em um dos espaços mais elitistas da cidade, o Instituto de Ciências e Letras, com a ajuda do diretor Nelson Omega¹⁸⁵, que era jornalista e abriu caminhos para a publicação de notícias e artigos na imprensa local. Demonstrando excepcional compreensão do assunto, Omega “deixava fluir as nossas iniciativas e decisões sem se meter, sem paternalismo, tanto no Instituto quanto no jornal”. Coisa rara (comenta Abdias), porque normalmente o colaborador branco aparece

“querendo nos ensinar o que fazer e como fazer” (NASCIMENTO, 2014, p. 134).

Tal acontecimento foi de grande importância em sua vida e dos participantes que ali estavam, pois um novo olhar de esperança fora enraizado em suas existências.

Nessa mesma época, conhece um grupo de poetas, que formam um grupo chamado *Santa Hermandad de la Orquídea*, composto por três poetas e intelectuais argentinos, e três brasileiros.

A Santa Hermandad de la Orquídea foi outra escola de vida de Abdias Nascimento. Aprofundou-lhe os conhecimentos gerais e literários ao dinamizar a criatividade e o pensamento crítico dos jovens escritores. Em aventura livre, lançaram-se a uma viagem pela Amazônia e América do Sul: “Perdidos nos mistérios dos ritos do cosmos amazônico, os irmãos orquídeos Godofredo Tito Iommi, Efraín Tomás Bo, Juan Raúl Young, Napoleão Lopes Filho e Abdias Nascimento embarcaram na aventura pré-malgrada de decifrar o indecifrável, enigma do humano da natureza frente ao divino” (NASCIMENTO, 2014, p. 141).

Viajaram por diversos países da América do Sul. Até chegarem em Lima, no Peru, onde outro incidente racista foi a porta de entrada para o Teatro Experimental do Negro (TEN), criado em 1944, sendo o marco inicial de valorização do ator negro.

Abdias do Nascimento, ao assistir à peça *Imperador Jones*, de Eugene O’Neil, no país supracitado, encenada pelo *Teatro del Pueblo* de Buenos Aires, foi surpreendido ao ver atores brancos pintados de preto para que pudessem interpretar personagens negros, nas palavras do autor (2004, p. 210):

Naquela noite em Lima, essa constatação melancólica exigiu de mim uma resolução no sentido de fazer alguma coisa para ajudar a erradicar o absurdo que isso significava para o negro e os prejuízos de ordem cultural para o meu país. Ao fim do espetáculo, tinha chegado a uma determinação: no meu regresso ao Brasil, criaria um organismo teatral aberto ao protagonismo do negro, onde ele ascendesse da condição adjetiva e folclórica para a de sujeito e herói das histórias que representasse. Antes de uma reivindicação ou um protesto, compreendi a mudança pretendida na minha ação futura como a defesa da verdade cultural do Brasil e uma contribuição ao humanismo que respeita todos os homens e as diversas culturas com suas respectivas essencialidades. Não seria outro o sentido de tentar desfiar, desmascarar e transformar os fundamentos daquela anormalidade objetiva dos idos de 1944, pois dizer teatro genuíno – fruto da imaginação e do poder criador do homem – é dizer mergulho nas raízes da vida. E vida brasileira excluindo o negro de seu centro

vital, só por cegueira ou deformação da realidade (NASCIMENTO, 2004, p. 210).

O TEN possibilitou uma nova visão do ator, não mais com papéis secundários, mas focando na rica cultura afro-brasileira, bem como seu papel social como um todo, apresentando o negro em diversas esferas de uma sociedade, afastando a visão estereotipada, abarcada pelo mito da democracia racial, escondida atrás do branco, visto que sempre foi o ser, de acordo com Martins (1995, p. 40):

Invisível, porque percebido e elaborado pelo olhar do branco, através de uma série de marcas discursivas estereotipadas, que negam sua individualidade e diferença; indizível, porque a fala que o constitui gera-se à sua revelia, reduzindo-o a um corpo e a uma voz alienantes, convencionalizados pela tradição teatral brasileira (MARTINS, 1995, p. 40).

Dessa forma, Abdias do Nascimento percebe no teatro uma forma de alavancar a cultura negra, visto que é o gênero que sempre esteve muito próximo ao público, por representar uma situação estreita entre o palco e o espectador, possibilitando uma reflexão acerca do tema proposto.

Elisa Larkin Nascimento (2014, p. 157) ressalta que:

Esse fato realça a segunda frente de trabalho do TEN: a criação de uma dramaturgia brasileira adequada desse ponto de vista. Àqueles que o criticavam por estreitar com peça de autor estrangeiro, Abdias Nascimento mostrava os limites da literatura dramática brasileira, que reduzia o negro aos estereótipos do moleque safado ou pitoresco, a mãe preta sofrida e abnegada, o pai João idem, e a mulata fácil (NASCIMENTO, 2014, p. 157).

Para tanto, iniciou-se um processo de recrutamento de atores, preconizavam-se indivíduos marginalizados na sociedade, como empregadas domésticas, funcionários públicos, operários e outros sem profissão e expectativa de vida. Primeiro desfocava-se a visão mitificada e estereotipada propagada pela maioria branca, para, então, posicioná-los em sua real situação social no contexto brasileiro, explorando o que havia de melhor, para tanto, Nascimento (2004, p. 2011) salienta que:

Verificamos que nenhuma outra situação jamais precisara tanto quanto a nossa do distanciamento de Bertolt Brecht. Uma teia de imposturas, sedimentada pela tradição, se impunha entre o observador e a realidade, deformando-a. Urgia destruí-la. Do contrário,

não conseguiríamos descomprometer a abordagem da questão, livrá-la dos despistamentos, do paternalismo, dos interesses criados, do dogmatismo, da pieguice, da má-fé, da obtusidade, da boa-fé, dos estereótipos vários. Tocar tudo como se fosse pela primeira vez, eis uma imposição irreduzível (NASCIMENTO, 2004, p. 2011).

Assim, o autor o usou como uma forma de manifestação política, como afirma Patrocínio (2013, p. 42):

[...] o teatro de Nascimento entra em cena, elege o palco como ferramenta de luta política e social, cujo objetivo era fazer um teatro negro político que veiculasse uma série de imagens significantes, traduzindo a experiência e a memória do negro no Brasil; destruísse os estereótipos que reproduziam os preconceitos raciais; e processasse a reposição do negro de objeto enunciado a sujeito enunciativo da sua própria história (PATROCÍNIO, 2013, p. 42).

Desse modo, o TEN fora criado não apenas como uma manifestação pessoal de Abdias, mas também como forma de denúncia e repúdio à marginalização do Negro, visto que esse somava-se metade da população brasileira, e não havia representantes dos mesmos nos palcos, não por falta deles, mas pela imposição racial que os brancos reforçavam, fazendo disso uma verdade absoluta, fazendo com que o teatro agisse na contramão do que é teatro.

Após grande esforço por parte dos líderes da companhia, no dia 8 de maio de 1945, ocorreu a estreia do TEN no Teatro Municipal, na cidade do Rio de Janeiro, que ocorrera por intermédio de Getúlio Vargas, amigo pessoal de Nascimento, fato histórico e marcante para o Brasil, visto que fora a primeira vez de um negro no estimado palco, e, por uma coincidência provocada, a peça a ser encenada foi *Brutus Jones*, de O'Neil, considerando uma questão de luta pessoal de Abdias, que outrora o deixou grandemente insatisfeito. Uma mistura de sentimentos abarcou o momento, como destaca Nascimento (2004, p. 203):

Na sua unanimidade, a crítica saudou entusiasticamente o aparecimento do Teatro Experimental do Negro e do grande ator negro Aguinaldo Camargo, comparando-o em estrutura dramática a Paul Robeson, que também desempenhou o mesmo personagem nos Estados Unidos. Henrique Pongetti, cronista de *O Globo*, registrou: "Os negros do Brasil – e os brancos também – possuem agora um grande astro dramático: Aguinaldo de Oliveira Camargo. Um anti-escolar, rústico, instintivo grande ator" (NASCIMENTO, 2004, p. 203).

Embora houvesse críticas negativas daqueles que buscavam ressaltar a tradição europeia, o sucesso da encenação abriu portas para que peças fossem criadas exclusivas para o movimento.

Autores como Lúcio Cardoso, Rosário Fusco, Joaquim Ribeiro, Agostinho Olavo, Romeu Crosuê, Tasso da Silveira, bem como Nelson Rodrigues e Abdias do Nascimento, formavam o time de dramaturgos que compunham o Teatro Experimental do Negro, com peças escritas especialmente para este fim, compiladas em *Drama para Negro e Prólogo para Brancos*, em que, nas palavras de Nascimento (2014, p. 160):

Abdias Nascimento já levantava a questão das origens da cultura ocidental, no caso o teatro, na África Núbia e egípcia. Ele menciona pesquisas cujos resultados desmentem a tese que prevalece até hoje, segundo a qual o teatro e outras artes nasceram na Grécia (NASCIMENTO, 2014, p. 160).

Provocando, assim, uma reflexão sobre o que se conhecia como tradicional em detrimento da realidade dos fatos apresentada pelo autor, focando na cultura afro.

Além disso, o TEN promoveu diversos concursos de beleza, que fugiam da padronização da mulher europeia, buscando ressaltar a real beleza brasileira, direcionando atenção às negras e mulatas, de modo que alavancasse a autoestima destas. Embora os concursos tenham sido suspensos devido às interferências negativas da imprensa, a discussão sobre o modelo padrão estético de beleza continuava em pauta principal do movimento, “no desafio de repensar as implicações racistas e excludentes dos padrões de estética vigentes” (NASCIMENTO, 2014, p. 162).

Ademais, o TEN foi importante para fortificar a valorização do negro nas artes plásticas e na música: “Os participantes dessa e outras atividades do TEN compunham um grupo diverso e eclético, incluindo personalidades destacadas na cultura brasileira e estrangeiros visitantes” (NASCIMENTO, 2014, p. 165).

Sendo assim, verifica-se que Abdias do Nascimento, ao criar o Teatro Experimental do Negro, contribuiu significativamente para a valorização da cultura afrodescendente, mas, principalmente, para a valorização dos negros em sua essência, desconstruindo a ideia de que sua imagem se faz nas sombras de uma sociedade dita caucasiana.

A vasta obra de Abdias do Nascimento conta com críticas, ensaios, romances, poemas e peças teatrais, que faz parte o drama *Sortilégio – Mistério Negro*, tema de análise a seguir.

2.1 MITO E RITO *EM SORTILÉGIO – MISTÉRIO NEGRO*



Figura 3 - Abdias Nascimento in a scene in the play *Sortilégio: Black Mystery*.
Fonte: Iepafro's Collection. Disponível em:
<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/abdias-nascimento/o-teatro-dentro-de-mim/?content_link=2>. Acesso em: 01 jan. 2020.

Sortilégio – Mistério Negro foi escrita em 1951, por Abdias do Nascimento, e a primeira peça com atores negros em funções valorizadas na sociedade a ser apresentada no Teatro Municipal no Rio de Janeiro, em 1957.

O drama conta com a história de Emanuel, um jovem negro que busca adequar-se à uma sociedade branca, abdicando e renegando aparentemente tudo que faz parte da sua cultura, porém, nota-se que o jovem tem consciência e sofre por não poder viver a vida que lhe seria por direito, devido à repressão, falta de oportunidades e preconceito. Para tanto, torna-se um advogado de renome, casa-se

com Margarida, uma jovem alva, abdicando de seu amor por Efigênia, a fim de romper com a linhagem negra que o atormentava.

Nesse sentido, Augusto Boal analisa que: “Emanuel é, acima de tudo, um negro alienado da sua condição mesma de negro [...] Colocou na face uma máscara que não tinha a forma de seu rosto. Assimilou atitudes da sociedade branca. A sua adaptação significou a negação de si mesmo” (BOAL *apud* NASCIMENTO, 1961, p. 150).

Tendo em vista que, no texto, as imagens de Exu e das Filhas de Santo estão constantemente presentes, demarcando uma forte importância para ressaltar a cultura afro-brasileira, é válido destacá-las, a fim de compreendê-las melhor, como apresentaremos no próximo tópico.

2.1.1 Exu e Filhas de Santo

A peça inicia-se com um ritual de passagem do Umbanda - religião que contempla a cultura afro juntamente com elementos brasileiros - que caracteriza-se por um ato fúnebre, em que diversos símbolos são trazidos em cena. Para Carlinda Pate Nuñez (2000, p. 14) “os símbolos constituem a fonte documental indispensável com que se pode demonstrar como a linguagem conserva mapas que não se acham em nenhum território”. Dessa maneira, três Mães de Santo conferem diferentes oferendas simbólicas dentro da religião afro:

I FILHA DE SANTO – ... azeite de dendê... farofa...
 II FILHA DE SANTO – ... marafo... charuto...
 III FILHA DE SANTO – ...galo preto...
 [...]
 I FILHA DE SANTO – Pronto: obrigação cumprida.
 II FILHA DE SANTO – O despacho está feito.
 III FILHA DE SANTO – Despacho forte.
 TODAS (*juntas*) – Serviço bem feito.
 II FILHA DE SANTO – Daqui a pouco começa a festa. Emanuel não demora (NASCIMENTO, 1961, p. 163).

Tais oferendas estão diretamente ligada a Exu, pois são as prediletas do Orixá que, segundo a mitologia africana, nascera faminto, devorando todos os animais da terra. Ao não satisfazer sua fome, Exu volta-se à sua mãe, dizendo que ela deverá ser

seu alimento, consume-a, após seu consentimento, como coloca Florence Marrie Dravet:

Exu, ao nascer, já tem fome. Exige de sua mãe que lhe dê comida. Ele come assim todos os peixes, todos os preás, todos os pássaros e todos os animais da terra. Depois que termina de comer todos os seres vivos da terra, do mar e do ar, diz para sua mãe que terá de comê-la, porque ainda está com fome. E sua mãe, sempre solícita em dar alimento ao filho, lhe responde que coma. *Exu* devora então a própria mãe (DRAVET, 2015, p. 18).

Não satisfeito, recorre ao seu pai, para que assim, alimente-se dele também, porém não obteve o mesmo sucesso de sua mãe:

[...] o pai o persegue e com sua espada o divide em duzentos pedaços, espalhando-os sobre a terra. Mas, do último pedaço que restou, *Exu* ergue-se novamente, inteiro, e volta a correr; novamente o pai o persegue e o divide em duzentos pedaços e assim, nove vezes sucessivas, até que todos os recantos do mundo estejam povoados por pedaços de *Exu*, que se tornam novos *Exus* (DRAVET, 2015, p. 18).

Ao perceber que quanto mais o dilacerara, mais os pedaços de seu filho se propagavam, recorre a Orumilá – o senhor do destino, que tudo sabe e tudo vê –, de modo a encontrar uma solução. Esse propõe que chame *Exu* e ofereça-o o que quiser:

Exu, explica Orumilá, haverá de ser a força que realizará sobre a terra todas as necessidades de seu pai. E assim, quando o pai pede que lhe devolva sua mãe e os seres que comera, *Exu* obedece e vomita tudo: peixes, preás, pássaros, animais e a própria mãe. Assim fazendo, ele devolve a vida, mas também entrega aos seres seu próprio sopro. E os seres passam a ser animados com a força de *Exu*, uma força dinâmica e viva: o princípio animador da existência, oriundo da união das forças fecundas do ar (*Oxalá*, o pai) e geradoras da água (*Oduduá*, a mãe) (DRAVET, 2015, p. 18).

Assim, *Exu* tornou-se o Orixá mais importante da mitologia africana, o senhor das encruzilhadas, que muitas vezes no sincretismo é comparado ao diabo, mas, na verdade, só reflete o mal àqueles que não seguirem suas ordens, caso contrário, só ecoará o bem, como confirmado pelas Filhas de Santo, quando comentam sobre o crime cometido por Emanuel:

III FILHA DE SANTO (*sádica, perversa*) – Exu tremia de ódio, espumava de raiva quando ordenou: “Eu quero êle aqui, de rastros, antes da hora grande.”

I FILHA DE SANTO (*contemporizando*) – Tremia. Não de ódio. Exu só tem amor no coração. Exu só faz o bem.

III FILHA DE SANTO – E o mal. Faz também o mal. A cólera de Exu vai desabar sobre a cabeça dele. Aqui, quando...

II FILHA DE SANTO - ... soar doze badaladas, Exu sai para a rua.

III FILHA DE SANTO (*terrível*) – É a hora de Exu. A hora grande da meia-noite. Hora de sucessos espantosos.

I FILHA DE SANTO – Tenho pena.

III FILHA DE SANTO (*continua sem ouvir*) – De arrepiar os cabelos.

Exu vai parar, vai confundir o tempo: passado e presente, o que foi e o que estiver acontecendo (NASCIMENTO, 1961, p. 164-165).

Dentro da religião umbandista, uma Filha de Santo deve entregar-se totalmente ao seu Orixá, vivendo de acordo com suas regras, adequando-se a cultuá-lo, respeitando a forma de vestir-se, os alimentos que irão ingerir, entre outros. De acordo com o Dicionário da Umbanda, [s.d], p. 120 “Filhos ou Filhas de santo [...] são os médiuns já desenvolvidos ou ainda em desenvolvimento, que cedem seus corpos à manifestação dos Orixás”.

As Filhas de Santo têm um papel fundamental no drama, visto que direcionam a narrativa, lembrando, igualmente, as senhoras de *Anjo Negro*, o coro das tragédias gregas, assim como “no drama euripidiano, as jovens micênicas trazem certa leveza e impulsividade à cena” (NUÑEZ, 2000, p. 27), fazendo o leitor se apropriar, ainda mais, da enfática cultura afro em detrimento à sua negação estabelecida por Emanuel. São elas também, que direcionam as giras e os Pontos Cantados, que veremos abaixo.

2.1.2 Os Pontos Cantados

Aqui, faremos uma análise dos Pontos Umbandistas presentes no terreiro que se passa a cena de *Sortilégio – Mistério Negro*.

Os Pontos são elementos ritualísticos, criados em cada terreiro, com a função de evocar orações com rimas e ritmo. A performance vem atrelada às giras, reuniões de médiuns que têm por objetivo incorporar os Orixás.

O primeiro Ponto apresentado na peça é o de Obatalá:

No fundo do mar “ta” de ronda...
 de ronda lemanjá
 Quem “ta” lá de cima de ronda...
 de ronda é Obatalá

o meu pai Oxalá – “Saravá”
 “Ta” no meu canzoá – “Saravá”
 Olha gira-gira – “Saravá”
 Aqui no meu gongá – “Saravá”

A corimba de cá – “Saravá”
 A corimba de lá – “Saravá”
 O meu pai Oxalá – “Saravá”
 É quem pode “mandá” – “Saravá”

(NASCIMENTO, 1961, p. 168).

Para uma melhor compreensão do Ponto acima, vejamos o significado de alguns termos, segundo o Dicionário da Umbanda.

Obaratá, de acordo com Altair Pinto ([s.d], p. 133) significa “Céu. Abóbada celeste. Deus”.

Ronda:

Círculo central formado pelos médiuns e Falanges espirituais durante os trabalhos e que sustentam a sessão contra a invasão espiritual de espíritos obsessores e perturbadores. Linha, Falange ou Grupo espiritual que vela pela manutenção da ordem durante a sessão (PINTO, [s.d], 164).

Assim, conclui-se que a proteção vinda do mar deriva-se de lemanjá, e a proteção de todo o mundo ao deus Obatalá. Ambos estão em trabalho espiritual frente ao gongá, local onde está sendo realizado o ritual.

O segundo Ponto cantado é de Ynhasã:

Prá Ynhasã, abará prá Ynhasã
 Acarajé e conquém prá Ynhasã

Bate cabeça, bate palma prá Ynhasã
 Que vem trazendo a sua espada na mão
 Aqui “baixou” a companheira de Xangô
 Oi Santa Bárbara Senhora Ynhasã (NASCIMENTO, 161, p. 171).

Ynhasã, ou Inhasã é a deusa africana dos raios e trovões, considerada a Orixá do fogo, guia dos desencarnados e guardiã dos cemitérios. Tal evocação é feita no

momento em que as Filhas de Santo e Emanuel retomam o crime cometido por ele, o assassinato de sua esposa Margarida:

EMANUEL (*grita de dor*) – Ai minha cabeça. (*descritivo*) Caí. Uma escuridão de morte. Não enxergava mais nada. Na minha frente, se liberando das trevas, surgiu uma flor, uma flor esquisita...
 I FILHA DE SANTO – Muita branca...
 II FILHA DE SANTO – Igual um lírio...
 I FILHA DE SANTO – Gigantesco de lírio de haste ferida, escorrendo um mar de sangue (NASCIMENTO, 1961, p. 170)

Nesse momento, nota-se que as raízes da religião africana ainda permeiam a mente de Emanuel, aludindo o símbolo da flor à Orixá Ynhasã, fato que ligeiramente é negado, novamente, pela personagem:

EMANUEL (sem ênfase) – [...] Mas que tem a ver uma flor bonita como lírio com esse Exu boa vida? [...] (NASCIMENTO, 191, p. 170).

A rubrica a seguir, apresenta o seguinte texto:

(Acende o defumador. Envolve na fumaça e no meio do tronco que se ilumina fracamente, aparece Efigênia com um foco de luz esverdeada no rosto. Uma negra jovem, vestida espalhafatosamente de mau gosto. Fuma constantemente. Tanto quanto possível, gesticula e se movimenta mecanicamente, como boneco. Sempre que entra, ouve-se o "ponto" de Inhansã, pelo côro invisível dos filhos e filhas de santos. Saúdam: "Êpa Rei. Êpa Rei") (NASCIMENTO, 1961, p. 170).

Efigênia, desde a adolescência, foi o grande amor de Emanuel, um amor que sufocara pela cor da jovem. A partir dessa informação, fecha-se o elemento simbólico do ponto de Ynhasã, visto que a deusa, além da representação descrita acima, remete-se, também, à:

Orixá da provocação e do ciúme. Paixão violenta, que corrói, que cria sentimentos de loucura, que cria o desejo de possuir, o desejo sexual. É a volúpia, o clímax. Ela é o desejo incontido, o sentimento mais forte que a razão. A frase estou apaixonado (a) é o orixá que faz nossos corações baterem com mais força e cria em nossas mentes os sentimentos mais profundos, abusados, ousados e desesperados. É o ciúme doentio, a inveja suave, o fascínio enlouquecido. É a paixão propriamente dita. É a falta de medo das conseqüências de um ato impensado no campo amoroso. Inhansã rege o amor forte, violento, Por estes motivos é o orixá que nos dá a força para lutarmos em busca do amor almejado.
 (Disponível em:

<<http://www.tendadeumbandadopaitomas.com.br/Inhasa.html>>. Acesso em: 15 dez. 2019).

Sendo assim, o cântico estabelece uma relação entre a morte da razão e a retomada da emoção inerente ao personagem.

O terceiro Ponto, de Yemanjá, é evocado quando, em momento de alucinação, Emanuel observa Margarida envolta à uma rede:

Chegou... chegou a dona Janaína
Neste terreiro veio a dona Yemanjá

Abençoi os filhos d'lôbubá
Oh!... compaixão nossa mãe Yemanjá
Nossa senhora veleira do mar
Que tome conta deste nosso canzoá (NASCIMENTO, 1961, p. 176).

Yemanjá, também conhecida como Dandalunda, é uma das orixás mais famosas da Umbanda, por ser a protetora das águas. Emanuel afirma nesse momento que Margarida era sua devota, e indignasse com o fato de uma branca adorar um santo de negro:

EMANUEL (*seguindo Margarida com o olhar*) – Tão branca e acredita em superstição de negro. Ou será que Yemanjá está no corpo dela? Dizem que filha de dona Janaína não escolhe... Quer é ser emprenhado seja lá por quem fôr... Não, essas são as filhas de Pomba Gira... Ah, talvez seja por isso. Afirmam que negra não tem pudor... Mas se entregarem aos brancos só por serem brancos, é estupidez (NASCIMENTO, 1961, p. 175).

Aqui, a personagem exterioriza seus complexos internos, de modo que o fato descrito foi efetivado pelo próprio, se entregando à uma mulher branca, apenas por ser branca, deixando seus reais sentimentos de lado, dando indícios de que projeta sua personalidade em Margarida.

O próximo Ponto cantado é o de Xangô:

Solo: Quem vence demanda?
Côro: Xangô! Xangô! Xangô!
Solo: Quem é da linha de umbanda?
Côro: Xangô! Xangô! Xangô!

Côro: Cerveja na pedreira
 Cerveja prá Xangô
 Hoje é quarta-feira
 Dia e noite de Xangô (NASCIMENTO, 1961, p. 183).

Xangô, de acordo com a mitologia africana:

[...] teria sido o quarto rei da cidade de Oió, que foi o mais poderoso dos impérios iorubás. Depois de sua morte, Xangô foi divinizado, como era comum acontecer com os grandes reis e heróis daquele tempo e lugar, e seu culto passou a ser o mais importante da sua cidade, a ponto de o rei de Oió, a partir daí, ser o seu primeiro sacerdote. Não existem registros históricos da vida de Xangô na Terra, pois os povos africanos tradicionais não conheciam a escrita, mas o conhecimento do passado pode ser buscado nos mitos, transmitidos oralmente de geração a geração. Assim, a mitologia nos conta a história de Xangô, que começa com o surgimento dos povos iorubás e sua primeira capital, Ilê-Ifé, fala da fundação de Oió e narra os momentos cruciais da vida de Xangô (Prandi e Vallado, 2010, [s.p]).

Nessa perspectiva, Paul Zumthor explana que todo texto escrito contém seus “índices de oralidade”:

Por “índice de oralidade” entendo tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua publicação – quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na mesma memória de certo número de indivíduos. O índice adquire valor de prova indiscutível quando consiste numa notação musical, duplicando as frases do texto sobre o manuscrito (ZUMTHOR, 2001, p. 35-36).

Assim, para que haja tais textos escritos e cantados, nesse caso evocando um mito, cuja existência real é desconhecida, passa-se pela oralidade durante muito tempo, para que, enfim, seja aceito e replicado como uma verdade.

Xangô, por ser, também, o deus da justiça, é cultuado em um momento de reflexão, em que o Orixá surge, apontando uma lança a Emanuel, afirmando que ele é realmente culpado pelo assassinato de Margarida, como exemplificado na rubrica:

(O ponto de Xongó cresce vibrante. O Orixá surge, aponta a lança de Exu. Emanuel assusta-se, recua agachado, de rastros, observa a ribanceira). (NASCIMENTO, 1961, p. 182).

Desse modo, gera uma reflexão da personagem para consigo mesma, transmitindo que ali deveria ser punido pelo seus atos ilícitos.

Observa-se, ainda, que a Xangô é ofertado cerveja, pois a cerveja preta é sua bebida preferida. Como acontece em diversas religiões ritualísticas, a bebida alcoólica é primordial nos momentos de recepção das entidades pelos médiuns – na Umbanda propriamente nas giras, que correm conforme a música, em forma de saudação à entidade espiritual –, visto que elas auxiliam no transe para se chegar a elevados estados de consciência, como descreve Daniel Ítalo Alencar Barro e Melina Sousa Gomes:

Esta dimensão ritual também é fundamental no que diz respeito à efetivação do transe, pois é sabido que o batuque repetitivo e em alto volume tem propriedades, juntamente com os fenômenos da sugestão e histeria coletiva, quase que hipnóticas, possibilitando que sejam atingidos estados alterados de consciência sem a necessidade da ingestão de psicoativos. A utilização de bebidas alcólicas, nesse sentido, poderia ser encarada como instrumento de manutenção do transe (BARROS; GOMES, 2014, p. 61).

Portanto, a fusão entre música e bebidas alcoólicas, bem como a performance das giras, agem em consonância ao ato de justiça, evocado e intermediado por Xangô.

O quinto Ponto cantado é em homenagem a Oxunmaré:

Oxunmarê tem as sete cores
As sete cores também tem neste “pegi”
Oxunmarê êh meu orixá!
Oxunmarê é um amigo leal

Oxunmarê é um grande general
É mandão da água doce
Em Angola é angorô
Oxunmarê vem que vou te “coroá”
E na fé de Zambe-Ampungo
A demanda vou “ganhá” (NASCIMENTO, 1961, p. 185).

De acordo com Helen Mabel Santana Silva, Marise de Santana e Edson Dias Ferreira:

Oxumaré é um orixá originário do Mahi, no antigo Daomé. Na região de Ifé é chamado de Ajé Sâlugá, ou ainda, aquele que proporciona a riqueza aos homens. Filho de Nanã Buruku com Oxalá, na mitologia Fon, Oxumaré está ligado à criação do mundo, a fecundação da

existência, a renovação da vida (SILVA; SANTANA; FERREIRA, 2018, p. 57).

O Orixá é representado por uma serpente, com as cores do arco-íris, que percorre, através dele, a dimensão celeste, por isso o ponto apresenta que nele há sete cores. Por ser, também, o deus da felicidade, o que intermedia qualquer situação de aflição, o ponto é cantado em momento que Emanuel está retomando a consciência de suas origens, surgindo indagações sobre sua cultura e suas crenças, até que se rende:

(Volta-se para a imagem, acende duas gigantescas velas que ladeiam Exu. Ajoelha-se bate a frente no solo em sinal de reverência)
(NASCIMENTO, 1961, p. 187).

Mostrando que suas raízes assolam sua existência.

O sexto Ponto cantado é o de Ogun:

Ogun mairê-ê
Ogun de ronda
Ogun de lê-ê
Ogun do Cariri

É capitão
É dono da estrada
É orixá que abre encruzilhada
Vem duelando
Na mão tem sua espada (NASCIMENTO, 1961, p. 191).

Ogun, de acordo com Marlúcia Mendes da Rocha:

É o fundador da cidade de Ifé considerada a capital iorubana. É o irmão mais velho de Exu e sobre ele exerce grande influência e poder. Tem domínio sobre os caminhos. Tal como Exu, Ogum gosta de vir à frente, de lançar-se sobre os caminhos e à luta com garra, determinação e objetividade. É o símbolo do trabalho, do pioneirismo, da atividade criadora do homem e seu poder de transformação, produção e expansão (ROCHA, 2001, p. 15).

Interpreta-se, que ao recobrir o sentido da luz de sua existência, Ogun aparece para trilhar o caminho correto a ser seguido por Emanuel:

(Efigênia surge dentro do pegi. Traz o gigantesco lírio sangrento. Ponto de Ogun. Emanuel volta-se para ela, cai de joelhos, abraça suas pernas. Fala aflito apressado) (NASCIMENTO, 1961, p. 190).

O lírio conota um grande significado nessa passagem:

O lírio é também a flor do amor, que carrega ambiguidades e pode ser tanto irrealizável, reprimido ou sublimado. Quando o amor é sublimado, o lírio simboliza a glória do amor. E por ser Oxum uma Orixá sedutora mas de ar jovial, o lírio é a principal flor que devemos apresentar a todos os trabalhos e banhos a seus filhos (Disponível em: <<http://umbandayorima.blogspot.com/2015/07/o-uso-das-flores-na-umbanda.html>>. Acesso em: 03 jan. 2020).

A flor que marca a representação de Ogun é a crista de galo, e o lírio representa Oxun, seu feminino, como disposto acima, deixando subentendido que um *juntó* – junção de Orixás em um mesmo culto – estava sendo feito.

Por saber que pegi se trata de um local destinado ao Orixá, e pelo lírio ser a flor referente a Ogun, carregado por Efigênia, o amor reprimido de Emanuel, percebe-se que o Orixá fora recebido por ela, como uma maneira sedutora de traçar o destino da personagem, que ao apresentar-se sangrento, indica-se a morte. No sentido do duelo, citado na canção, entende-se a luta do jovem em uma dicotomia entre homem mulher, amor *versus* razão, certo *versus* errado, branco *versus* negro.

O penúltimo Ponto cantado a ser apresentado é o de Exu, que acontece ao soar das doze baladas:

Ê pomba-gira-ê – “Vamo Saravá”
 Eu quero a pema-ê – “Vamo Saravá”
 Prá “risca” ponto-ê – “Vamo Saravá”
 “Na minha terreiro” ê – “Vamo Saravá”

Ê Kolôbô-ê
 Abre caminho-ê
 Na fé de Zambê-ê
 Esse quimbanda-ê

Ê pomba-gira-ê – “Vamo Saravá”
 Exu-Tranca-Rua-ê – “Vamo Saravá”
 Exu Tiriri-ê – “Vamo Saravá”
 Exu Barobê-ê – “Vamo Saravá” (NASCIMENTO,

1961. p. 194)

Neste momento, Emanuel entra no pegi e começa a evocar os Exus, ação inédita vinda da personagem. A pomba-gira, mencionada no canto, tem uma função primordial na religião umbandista, a de fazer a ligação entre os Orixás com as pessoas que habitam o mundo terreno, se manifestando, também, através de médiuns. Ela é capaz de reconhecer os desejos e paixões humanas, de forma transparente, bem como Exu. Saravá, por se tratar de uma interjeição, saúdam os Exus que aparecem em cena:

(Emanuel entra no pegi e, invisível para o público, faz a invocação dos Exus. À medida em que são invocados, os Exus surgem como sonhos fantásticos entre as árvores) (NASCIMENTO, 1961, p. 195).

Entre eles estão: Exu Pagão, Exu dos Ventos, Exu das Trevas, Exu Tranca Ruas, Exu das Matas e Exu da Lua, que nessa mistura contextual, mostra o caminho da escuridão para Emanuel.

O último Ponto cantado é o de Jubiabá:

Ô-ô-ô-ô Jubiabá
Ô-ô-ô-ô Jubiabá

Não vem mais aqui no terreiro
Pai de santo que foi guerreiro

Para o reino de Olorum
Ele foi junto com Oxun (NASCIMENTO, 1961, p. 196).

Jubiabá é o pseudônimo de Severino Emanuel de Abreu, cuja origem se deu pelo pai de santo incorporar o caboclo – entidades mestiças de branco e indígenas – com esse nome. É colocado como guerreiro, pois também foi capitão do exército na Bahia, mais tarde homenageado por Jorge Amado, em um polêmico romance.

Por ser um ponto fúnebre, de passagem, é cantado no momento da morte da personagem Emanuel:

(Emanuel, agora calmo e decidido, vai até à gameleira e ajoelha-se entre o despacho, abaixa a cabeça na direção do pegi. Aceita o sacrifício. As Filhas de Santo rapidamente o evoluem e o atravessam com a lança de Exu. Ponto fúnebre de Jubiabá) (NASCIMENTO, 1961, p. 197).

Assim, Barros e Gomes colocam que:

A relação entre mito e rito não é excludente, e sim complementar. É difícil afirmar categoricamente qual se sobrepõe a qual, mas é possível afirmar que, no caso da Umbanda, os mitos e os ritos estão profundamente imbricados inclusive no que diz respeito à criação de uma identidade nacional (BARROS; GOMES, 2014, p. 54).

Portanto, é válido ressaltar que a Umbanda abrange mitos derivados da África e reconfigura-os de acordo com cada terreiro, inserindo elementos nacionais, como a cachaça e flores nativas, bem como o sincretismo com o catolicismo, espiritismo, entre outras, criando pontos adequados para cada situação ritualística, e se apropriando, geralmente, do samba como forma rítmica, se tornando uma religião propriamente brasileira.

3. FACES DA DUPLICIDADE: EMANUEL E ISMAEL

Ismael e Emanuel são duas personagens de contexto distintos, mas que se assemelham em suas personalidades, bem como em seus nomes. Ambos foram pensados por seus autores como uma forma de valorização do negro nos palcos de teatro, ao representarem profissionais importantes na sociedade, fato não visto anteriormente, quando atores negros mantinham o entretenimento do público através de encenações espalhafatosas e irracionais para provar o riso. Tem-se, então, que o Teatro Negro surgiu como uma manifestação política e formas de mostrar seu potencial crítico, em que Nelson Rodrigues e Abdias do Nascimento efetivaram suas maneiras de pensar no teatro, estando dentro do teatro, dando vida, então, às personagens a serem analisadas neste capítulo.

Ambas personagens refutam sua cor, buscando o embranquecimento por meio de suas atitudes. Kabengele Munanga coloca que existem duas tentativas de assimilação dos valores culturais do branco, uma a partir do embranquecimento:

Na sua totalidade, a elite negra alimentava um sonho: assemelhar-se tanto quanto possível ao branco, para, na sequência, reclamar dele o reconhecimento de fato e de direito. Como tornar real essa semelhança a não ser através da troca de pele? Ora, para nisso chegarem, pressupunha-se a admiração da cor do outro, o amor ao branco, a aceitação da colonização e a subjacente ao amor pelo colonizador, há um complexo de sentimentos que vão da vergonha ao ódio de si mesmo. O embranquecimento do negro realizar-se-á principalmente pela assimilação dos valores culturais do branco (MUNANGA, 1988, p. 16).

Podemos confirmar tais afirmações quando Elias, ao falar sobre Ismael à Virgínia, conta como era seu irmão quando jovem, que sempre odiou sua cor e que fazia de tudo para não a lembrar, observando tal afirmação no trecho abaixo:

ELIAS (*apaixonadamente*) – Quando ele era rapaz, não bebia cachaça porque achava cachaça bebida de negro. Nunca se embriagou. E destruiu em si o desejo que sentia por mulatas e negras [...] (RODRIGUES, 2005, p. 28-29).

Tal ponto pode ser observado, também, quando Emanuel se depara com o ponto inicial de um ritual umbandista:

Emanuel – (...) Exu é gozado. Não pode ouvir doze badaladas. Sai atrás de charuto e cachaça. (pensativo) Imaginem, eu falando como se também acreditasse nessas bobagens. Eu, o doutor Emanuel, negro formado, que fêz primeira comunhão em criança. Mamãe rezava comigo... me ensinava o catecismo... Voz de negra velha (suave) – Ave Maria – Cheia de graça – O Senhor é convosco (NASCIMENTO, 1961, p. 169).

A outra seria o que denomina-se erotismo afetivo: “Uma outra maneira de embranquecer está naquilo que se costuma chamar de erotismo afetivo. São as relações sexuais entre a mulher negra ou mestiça com o homem branco, e vice-versa” (MUNANGA, 1988, p. 17).

Ismael, além de se formar médico, casa-se com Virgínia, branca, a fim de se autoafirmar socialmente e não ser visto como um negro qualquer:

SENHORA – O preto desejou a branca!
 SENHORA (gritando) – Oh! Deus mata todos os desejos
 SENHORA (num lamento) – A branca também desejou o preto!
 SENHORA – Maldita seja a vida, maldito seja o amor! (RODRIGUES, 2008, p. 8-9).

Emanuel, por sua vez, entrega-se à Margarida, também branca, embora mantivesse amor por Efigênia, negra, com o mesmo objetivo de autoafirmação de Ismael:

EMANUEL (*explicativo, sincero*) - Você já observou como os brancos olham para você? Com ar de donos? Está assentado na consciência dêles. Nem se dão ao trabalho de exame. Basta desejar uma negra, e pronto: dorme com ela. Oh, que altera mais uma negra no bordel? Tinha certeza que você não seria minha. Nem minha nem de qualquer outro rapaz de côr. Uma negra formosa como você? "Meu cisne noturno", era como lhe chamava então. Lembra-se? (*pausa breve*) Estou me tornando um sentimental estúpido. Devia te meter o chicote. te rasgar os seios. Arrancar a pústula que você tem no lugar de coração. (*mordaz*) E eu, certo de haver encontrado meu amor imortal! Não existe amor, seu bêsta. Existe... esta negra decaída te perseguindo (NASCIMENTO, 1961, p. 173-174).

Assim, percebe-se que as personagens estão em constante luta interna, mostrando uma personalidade fragmentada entre o negro e o branco. Para isso, compreenderemos a seguir, a duplicação do eu, o mito do duplo.

3.1 MITO DO DUPLO

Nicole Fernandez Bravo (1997, p. 261) destaca que “uma das primeiras denominações de duplo é o *álter ego*”, podendo ser chamado em outro contexto de *sósia*.

Caracteriza-se o duplo como um mito presente em diversas disciplinas de estudo e da existência humana, que por não haver certeza de sua finitude, aposta-se em diversas teorias, tendo como princípio o paradoxo vida e morte.

A morte é o oposto da vida, amparando-se nos dois extremos de uma existência, destacando-se, assim, autores de grande renome mundial que partiram da proposta do duplo para a composição de suas obras, como Edgar Allan Poe, Maupassant e Stevenson, que tratam da personificação e projeção de uma nova consciência que se identifique com o meio em que estão inseridos. Para tanto, o inconsciente cria uma personalidade que move-se e altera-se de acordo com situações distintas.

Esse olhar para o íntimo da personalidade humana se deu a partir do período romântico, em que uma nova percepção do homem começou a ser proposta, considerando cuidadosamente sua essência.

Bravo explana ainda que:

[...] o duplo é ao mesmo tempo idêntico ao original e diferente – até mesmo o oposto – dele. É sempre uma figura fascinante para aquele que ele duplica, em virtude do paradoxo que representa (ele é ao mesmo tempo interior e exterior, está aqui e lá, é oposto e complementar), e provoca no original reações emocionais extremas (atração/repulsa). De um e outro lado do desdobramento a relação existe numa tensão dinâmica (BRAVO, 1998, p. 263).

Assim, percebe-se que o sujeito fragmentado é dotado por dualidade de opostos que habitam o ser humano.

Otto Rank (1939), em *O Duplo*, faz uma análise de sujeitos fragmentados presentes na literatura, focando no transtorno de dupla personalidade, em que as personagens se veem em um desdobramento, um outro eu em mim próprio, destacando que ta problema é acarretado pelo medo da morte.

Entretanto, para se chegar à teoria do duplo Manuel Antônio Castro (2009) parte da premissa e da diferença entre a dobra e o duplo, destacando que em cada disciplina a ser estudada, tais pressupostos são tratados de formas distintas. O autor define a dobra como questão, e o duplo como conceito: “O originário é esse vigor que não se esgota; pelo contrário, consoma-se no estar vigorando. Se falarmos em princípio, ele será o vigor originário vigorando” (CASTRO, 2009, p. 72), portanto, para o autor, a dobra se dá em elementos mais profundos da psique humana, como no ato de silenciar. Está dobra como fonte originária não esgotável, pode dar origem a vários duplos.

Já Clément Rosset (1988) apresenta que o tema do duplo, geralmente, é tratado na literatura como o desdobramento da personalidade, como colocado acima, mas que, na verdade, vai muito além de um único conceito, discorrendo então sobre o espaço da ilusão: “na ilusão oracular, ligada à tragédia grega e aos seus derivados (duplicação do acontecimento), ou na ilusão metafísica inerente às filosofias de inspiração idealista (duplicação do real em geral: o “outro mundo”) (ROSSET, 1988, p. 19). É por esse viés, que faremos a análise da personagem Ismael no item a seguir.

3.2 ISMAEL: A ILUSÃO DO EU

Diferente do que acontece em diversas obras conhecidas mundialmente em que há um desdobramento de personalidade de forma patológica, aqui o duplo se dá por condições miméticas conscientes, visto que ambas as personagens desejam ser alguém que o outros deseja que eles sejam, no caso uma sociedade uma sociedade branca que não reconhece alguém como um ser humano detentor da capacidade de racionalizar, que não compartilhe de mesma cor, nas palavras de Rosset (1988, p. 11): “Nada mais frágil do que a faculdade humana de admitir a realidade, de aceitar sem reservas a imperiosa prerrogativa do real”.

A recusa do real, segundo Rosset (1988) pode se dar de três maneiras racionais: o suicídio, a ruína mental – loucura – e a cegueira voluntária, em que finge-se não vê-lo. Coloca ainda as formas mais comuns: a percepção inútil, em que “não me recuso a ver, e não nego em nada o real que me é mostrado. Mas minha complacência para por aí” (ROSSET, 1988, p. 13); e, por fim, a técnica geral da ilusão, que se insere o paradoxo do duplo:

[...] transformar uma coisa em duas, exatamente como a técnica do ilusionista, que conta com o mesmo efeito de deslocamento e de duplicação da parte do espectador: enquanto se ocupa com a coisa, dirige o seu olhar para outro lugar, para lá onde nada acontece (ROSSET, 1988, p. 18).

Diante do fato de nas obras analisadas não haver diretamente um sentido patológico, como um transtorno de personalidade ou uma esquizofrenia, partiremos do princípio da ilusão, visto que as personagens recusam o real, mas mantêm a consciência de que ele existe, gerando assim, um mundo duplicado. O duplo nesse sentido é o universo recriado de modo a amparar as fraquezas das personagens, tornando, à medida que a história acontece, o real.

Ismael cresce em condições sociais não favoráveis às pessoas negras, por isso apresenta um grande medo de seu destino. Desde criança projeta esse medo e o desejo pela cor branca nas pessoas que o cercam. Tendo consciência disso, inicia o processo de anulação do real, não só para consigo, mas em uma tentativa de aplicá-la às pessoas que o cercam.

O fato de provocar a cegueira de Elias e de Ana Maria apresenta-se como uma tentativa de iludi-los e provocar-lhes a percepção de seu mundo duplicado, sufocando lhes, de mesmo modo, o mundo real. Nas palavras de Rosset:

Às vezes se diz que o iludido não vê: ele está cego, cegado. É inútil a realidade de se oferecer à sua percepção: ele não consegue percebê-la, ou a percebe deformada, tão completamente está apenas aos fantasmas de sua imaginação e de seu desejo (ROSSET, 1988, p. 13).

A cegueira metaforizada pelo teórico, transpõe-se para a realidade em *Anjo Negro*:

ELIAS (num lamento) – Foi uma fatalidade; eu estava doente dos olhos e Ismael, que me tratava, trocou os remédios. Em vez de um, pôs outro... Perdi as duas vistas... Mesmo depois de cego ele me atormentava [...] (RODRIGUES, 2005, p. 29).

O trecho induz o leitor a crer que a troca de remédios foi premeditada, visto que a personagem conclui dizendo que Ismael continuava a atormentar lhe, pelo fato de ser branco, não demonstrando arrependimento de seus atos.

De mesmo modo com Ana Maria:

VIRGÍNIA – [...] Ana Maria tinha um ano, dois anos, seis meses, não sei, não sei... Você a levou e eu pensei que fosse para afogá-la no poço; e até para enterrá-la viva no jardim. (com espanto maior) Só não pensei que você fosse fazer o que fez – uma criança, uma inocente – e você pingou ácido nos olhos dela – ácido! [...] (RODRIGUES, 2005, p. 69).

A menina confirma à sua mãe que Ismael a fazia acreditar em um mundo que todos eram negros, menos ele, o único branco, distanciando-a da verdadeira realidade e transpondo-a para uma metafísica criada por ele para justificar seus traumas e sua expectativa frustrada de destino, como coloca Rosset:

A análise de expectativa frustrada revela que, na verdade, inventa-se, paralelamente à percepção do fato, uma idéia espontânea segundo a qual o acontecimento, ao se realizar, eliminou uma outra versão do acontecimento [...] (ROSSET, 1988, p. 24).

Ismael, portanto, utiliza essa projeção em Ana Maria, a fim de seus anseios sejam viabilizados, e a menina o visse com grande admiração, essa que nem sempre mostrou-se presente em sua vida, nem mesmo por ele.

Outra passagem analisada, é o fato de Ismael manter Virgínia em cárcere:

ISMAEL – Era isso que eu queria, também. E quero esse lugar, essa vida. Por isso criei todos esses muros, para que ninguém entrasse. Muros de pedras e altos.
 VIRGÍNIA (*com espanto, virando-se para o marido*) – O mundo reduzido a mim e a você, e um filho no meio – um filho que sempre morre (RODRIGUES, 2005, p. 17).

A personagem enxerga, assim, uma maneira de distanciar a mulher de uma realidade que sempre o distanciou, importando apenas “a igual insuficiência do real para dar conta de si mesmo, para assegurar a sua própria significação” (ROSSET, 1988, p. 53). O que se confirma na passagem que Virgínia mostra-se à beira da loucura:

VIRGÍNIA (*num apelo*) – Ismael, quero que você me arranje um quadro de Jesus! Jesus não tem teu rosto, não tem os teus olhos – não tem, Ismael!
 ISMAEL – Não – aqui não entra ninguém.
 VIRGÍNIA – Mas, é um quadro, Ismael, um retrato, uma estampa – Eu ponho ali, na parede. Não é um bom lugar? Aqui, Ismael! Se você

quiser, nem olho, é bastante pra mim saber que há na casa um novo rosto. Sim, Ismael?

ISMAEL (*segurando-a*) – Não quero, não deixo! Se eu quis viver aqui, se eu fiz esses muros; se juntei dinheiro, muito; se ninguém entra na minha casa – é porque estou fugindo. Fugindo do desejo de outros homens. Se mandei abrir janelas muito altas, muito, foi para isso, para que você esquecesse, para que a memória morresse em você para sempre. (*com uma paixão absoluta*) Virgínia, olha para mim, assim! Eu fiz tudo isso para que só existisse eu. Compreende agora? Não existe rosto nenhum, nenhum rosto branco! – só o meu, que é preto... (RODRIGUES, 2005, p. 18-19).

Desse modo, Ismael duplica em sua casa um mundo ideal, onde ele seja sempre evidenciado, distanciando a lembrança do homem branco no mundo real do seu mundo idealizado. Tal noção de duplicação é possível ser compreendida, apenas, por saber que ambas personagens têm conhecimento do real originário, diferente de Ana Maria, que acreditava ser o único existente.

O quarto é um outro elemento simbólico que demarca o mito do duplo em Ismael:

VIRGÍNIA (*indicado a cama*) – Ninguém mais dormiu ali... A cama ficou como estava; não mudaram o lençol, não apanharam o travesseiro, nem o crucifixo de cristal, que se partiu naquela noite... Tudo como há oito anos... Ismael não quer que eu, nem ninguém, mexa em nada... (RODRIGUES, 2005, p. 33).

A ideia de que o local permaneça intacto, reflete um cenário novamente de duplicação de um acontecimento – o estupro de Virgínia cometido por Ismael –, visto que antes era uma casa comum e um quarto comum, e agora estava dotado de um profundo significado para ambos. Rosset explana que:

A rejeição automática do presente no passado ou no futuro é, geralmente, a ação de um indivíduo que não pensa que outra coisa venha monopolizar a sua atenção, mas está, ao contrário, fascinado pela própria coisa, presente, da qual tenta desesperadamente se desligar, e só consegue isso relegando-a, como por magia, para um passado ou para um futuro próximo, pouco importa onde nem quando, contanto que a coisa não esteja mais no presente nem aqui. [...] Um duplo, por piedade, parece buscar a pessoa que o presente sufoca: o duplo encontra o seu lugar natural um pouco antes ou um pouco depois (ROSSET, 1988, p. 48).

Por isso, para ele não importa o quanto Virgínia sente-se sufocada com as memórias do que aconteceu ali, pois é a forma de manter as lembranças de um momento em que poderia começar um novo destino, com filhos mestiços, vivas.

Adiante, Ismael confirma toda essa ilusão, ao confessar à Virgínia que mentira para Ana Maria:

ISMAEL (*apaixonado*) – E ela, não! (*com rancor*) Ela se dá como o pai possuía – Com tanta pureza!... (*exalta-se*) Não seria como tu... Não teria o medo que sempre tiveste... Não gritaria... Ama sem sofrimento e sem pavor... e não sabe que eu sou preto, (*tem um riso soluçante*) não sabe que sou “negro hediondo”, como uma vez me chamaram... só me ama porque menti – tudo o que eu disse a ela é mentira, tudo, nada é verdade! (*possesso*) Não é a mim que ela ama, mas a um branco maldito que não existiu! (RODRIGUES, 2005, p. 93).

Aceitando, assim, o enclausuramento da jovem em uma caixa de vidro no jardim, premeditado por Virgínia, que acaba por confessar que sempre o amou dizendo:

VIRGÍNIA – Ela gritará muito tempo, mas não ouviremos seus gritos. Vem. O nosso quarto também é apertado como um túmulo. Eu espero você (RODRIGUES, 2005, p. 95).

Nas palavras de Rosset:

As versões deste outro mundo podem variar; sua função – afastar o imediato – permanece sempre a mesma: a função oracular, que duplica o acontecimento, fazendo deste último a imagem de um outro acontecimento do qual ela só representa uma imitação mais ou menos bem-sucedida, porque mais ou menos falsificada (ROSSET, 1988, p. 49).

Finalizando a ideia de mundo de ilusão criado por Ismael, com a duplicação do duplo criado por sua imaginação, uma recriação da masmorra que fizera de sua casa, para abafar um universo existente apenas em seus pensamentos.

A seguir, seguindo o tema do duplo como fonte, faremos a análise da personagem Emanuel, de *Sortilégio – Mistério Negro*.

3.3 EMANUEL: A CIRCULARIDADE DO DUPLO.

Assim como Ismael, Emanuel sofre diversos conflitos interiores pela sua cor. Por esse motivo, buscou, também, ser bem sucedido na vida, escolhendo ser advogado, para receber o vocativo de doutor.

O primeiro indício de tais conflitos vividos por Emanuel se dá quando ele chega ao terreiro de Umbanda, após ter assassinado Margarida, dizendo:

EMANUEL – Não têm. Primeiro – eu não queria matar. Minha consciência não me acusa de nenhum crime. Não assassinei. Apesar dela ter morrido aqui nestas minhas mãos... (NASCIMENTO, 1961, p. 167).

Com essa fala, nota-se que a personagem não demonstra total consciência de seus atos. Rank (1939, p. 14) destaca que “O passado de um indivíduo está ligado tão intimamente à sua existência, que tornará desgraçado se tentar desligar-se dele”. O que aparenta estar acontecendo com Emanuel, ao tentar recriar uma nova ideia de presente, rompendo suas lembranças do passado, apresenta uma dissociação do sujeito criminoso, com o sujeito presente no terreiro.

Ao se encontrar em um beco sem saída, pois a polícia estava à sua procura, a personagem reflete:

EMANUEL - Que situação! Não posso atravessar o "terreiro" com todo êsse movimento. Não temo os orixás. Mas... é loucura provocar negros possessos (NASCIMENTO, 1961, p. 169).

Emanuel busca, a todo momento, distanciar-se da realidade. Não se vê semelhante aos negros presentes no terreiro, formando uma “angústia que desfaz a realidade do mundo causando um sentimento de horror ao próprio corpo” (BRAVO, 1997, p. 270) e todos que se igualam a ele. Como acontece com a repulsa que sentira de Efigênia, mas é à ela que se volta no processo de retorno à sua consciência:

EMANUEL - Não... não matei. Se houve vítima, a vítima fui eu. As duas se odiavam. Mas contra mim, agiram como aliadas. Me liquidaram antes de eu acabar de vez (*pausa*) Efigênia!... Para onde você foi? Onde se escondeu? Volta, Efigênia, volta... (*completamente transtornado*) Efigênia... Efigênia... (NASCIMENTO, 1961, p. 173).

Nesse momento, a personagem se vê no estado de vítima, fantasiando que quem realmente matou Margarida fora Efigênia, alegando que foi ela que induziu a traição da esposa, mostrando-se completamente fora de si, como exemplificado nas rubricas.

Com as visões de Efigênia, Emanuel começa a questionar sobre sua consciência, não sabendo diferenciar o real do ilusório:

EMANUEL - Cruz credo (*ao voltar-se para Efigênia, esta já desapareceu*) Foi-se embora mesmo... Ou não tinha ninguém aí e eu estava vendo uma assombração? (NASCIMENTO, 1961, p. 172).

[...]

EMANUEL - Estou tão confuso... Não sei o que digo, o que faço. Não sei nem mesmo onde estou... (NASCIMENTO, 1961, p. 173).

Bravo (1997, p. 270) destaca que o fenômeno do desdobramento “é sinônimo da perda de uma inocência da inconsciência que permitia ao homem formar um todo indivisível com a natureza. A consciência humana, com sua capacidade de desdobramento, seu poder de imaginar, torna-se fonte de terror”. Terror este possível de identificar nas falas dispostas acima. E continua:

EMANUEL - Minha cabeça está zozna. Estou ouvindo coisas, meu Deus (NASCIMENTO, 1961, p. 175).

A negação do crime cometido e o estado de confusão mental, a projeção de seus atos sobre Efigênia, é colocado por Bravo (1997, p. 276) como “uma estratégia de defesa baseada na busca de uma negação do eu doloroso”.

Adiante, Emanuel parece estar recobrando a noção de quem ele realmente é:

EMANUEL - Que mironga é esta no meu pescoço? Quem está tentando me enfeitiçar? Não acredito em macumba, já disse. (*pausa, reflete...*) Sempre debochei dessa cangira..., Mas... se tudo fôr verdade? Se estiver acontecendo mesmo? Afinal de contas, é o culto do meu povo. Só porque me formei vou desprezar a religião do meu sangue? (NASCIMENTO, 1961, p. 178).

Ao receber um colar de algas marinhas no pescoço, destinado à Orixá Yemanjá, mostra-se relutante, mas ao mesmo tempo pensativo e questionador. Demonstrando um antagonismo de consciência, em que “O sujeito de desejo entra

em choque com a personalidade, imagem imposta pela sociedade” (BRAVO, 1997, p. 179).

Não deixando-se enfraquecer, o seu duplo retoma de maneira perseguidora:

EMANUEL - [...] O pior é essa cantoria que me deixa zozzo, zozzo. É preciso ser macho mesmo para aguentar a situação. Mas você tem nervos de aço, negro. Vamos... Calma e firmeza. (sorri) [...] (NASCIMENTO, 1961, p. 181).

Tal perseguição é compreendida quando a personagem passa a falar em terceira pessoa, como o outro de mim falando para mim. Essa luta entre o real e o duplo continua:

EMANUEL (*com expressão estranha*) - [...] Não tomo nem mais um gole. Imagine se o marafo me sobre para os miolos? [...] (*bebe e ri, no segundo gole estaca; quebra a garrafa no chão*) Estúpido. Quer ficar embriagado e ser prêso? Quer que Exu tome conta do seu corpo? (NASCIMENTO, 1961, p. 181).

Enquanto o real buscava se afastar ainda mais por meio da bebida, o duplo insiste em manter sua consciência para que não seja inserido de volta ao seu meio. A segunda rubrica em destaque esclarece tal afirmação, quando em questão de segundos passa da risada à quebra da garrafa.

A mudança das duas constantes segue frequente:

EMANUEL (fanfarrão) - Caô uma ova. Qual Exu qual nada, seu doutor. O que você quer agora é um bom charuto (NASCIMENTO, 1961, p. 182).

Desse modo, “A dupla estrutura acha-se à mostra o tempo inteiro na história: na composição, que se encaixam, alternando-se [...]” (BRAVO, 1997, p. 273).

Bravo explana ainda que:

Os conflitos representados são os de uma alma à procura de si mesma. O mito do duplo se torna aqui a metáfora ou o símbolo de uma busca de identidade que leva ao interior – mesmo se, na cena do exterior, o original tem pela frente um duplo que é objetivo. Passamos do exterior para o interior. O conflito essencial transfere-se para a luta por um melhor eu na escolha entre o bem e o mal (BRAVO, 1997, p. 269).

O conflito descrito é no notório na personagem, que não consegue mais identificar sua real existência, ressaltando diversas vezes que não sabe como o assassinato aconteceu e que ele não é o culpado, mesmo sabendo que praticou o ato.

Rank (1939, p. 16) salienta que “nada mais é do que o problema da morte que ameaça constantemente a Personalidade”. Sendo claro na vivência de Emanuel quando coloca, em um momento de transtorno e volta à infância:

EMANUEL (*transfigurado*) - Mamãe... Emanuel... Deus conosco... Comigo? Mamãe... [...] Estamos sempre fugindo de alguém, de alguma coisa. Mesmo negro que nunca trepou nessas grimpas como eu, por instinto sabe onde botar os pés e as mãos. Como fera na selva (NASCIMENTO, 1961, p. 1986).

Chama por sua mãe em um momento de aflição, como o modelo de proteção de todos os males mundanos, e segue dizendo que o homem negro, em uma sociedade, está sempre rodeado de ameaças, sugerindo que essa condição fez com que uma outra personalidade fosse criada, para conseguir superar as adversidades.

Refletindo essa condição em um solilóquio:

EMANUEL - Vida... morte... tudo é igual. Acho que não vou durar muito. Meu fim está próximo. Acabo com um estranho, Estrangeiro que fui no mundo que brilha lá embaixo. Parece que cintila de felicidade. Será mesmo uma cidade feliz? Não sei. Ninguém sabe. Sei que nesse mundo não houve lugar para mim. Um canto onde pudesse viver sem humilhações. Um país que não fosse hostil. Em tôdas as partes é o mesmo. Eles, os brancos, de um lado. De um lado, não... Por cima. E o negro... surrado... roubado... assassinado... Oh estou sozinho... E vencido! (NASCIMENTO, 1961, p. 190).

Aqui, percebe-se que a constante vida e morte não importa mais para Emanuel, dando-se por vencido por uma realidade que não se mostra estruturada para admitir uma pessoa negra, principalmente bem sucedida, como em seu caso. A disparidade entre o negro e o branco independe de questões financeiras, voltando-se apenas à cor da pele.

Embora muitas reflexões permeiam seus pensamentos, Emanuel ainda não toma consciência sobre a sua real culpabilidade, projetando-a à Efigênia, não somente pela morte de Margarida, mas pela morte do filho que carregava em seu ventre:

EMANUEL - [...] Apenas discuti com Margarida. Minhas mãos tocaram de leve a garganta dela. Não a estrangulei. Ela deu um gemido

assustado, tombou sobre a cama. Foi só. E foi tudo (pesaroso) Oh meu filho já não existia mais...

VOZ DA II FILHA DE SANTO - Se não fêsse seu filho?

VOZ III FILHA DE SANTO - Se o pai fôsse outro?

EMANUEL - Foi melhor assim. Êle nem ter chegado a nascer... Mortes... Sempre mortes... Por quê? Por quê? Assassina... Assassina... (NASCIMENTO, 1961, p. 192-193).

Rank (1939, p. 55) explana que “[...] o Duplo combate as iniciativas do protagonista e o desfecho é sempre provocado por uma mulher, que causa o assassinio do detestável Duplo, isto é, o suicídio”. Assim, Emanuel ainda apresenta conflito entre ele e seu duplo, como observado na rubrica, mas mostra estar recobrando a consciência de si:

EMANUEL - São êles. Vêm subindo. Me levaram as duas. A espôsa e a mulher amada. Me roubaram tudo. Melhor. Muito melhor assim. (*gritos, intercalados de forte riso de triunfo que vai até o fim da peça*). Agora me libertei. Para sempre. Sou um negro liberto da bondade. Liberto do mêdo. Liberto da caridade, da compaixão de vocês. Levem também êsses molambos civilizados, brancos (NASCIMENTO, 1961, p. 193).

Nessa passagem, despe-se, como uma forma de libertação de um mundo imposto por terceiros para que ele pudesse ter uma vida digna, e ao tomar compreensão de si as joga ribanceira abaixo como num manifesto. Desfazendo-se das roupas, desfez-se também do outro criado, renascendo em sua plenitude:

EMANUEL - Tomem seus trocos. Com estas tapeações vocês abaixam a cabeça dos negros. Arrancam o orgulho dêles. Lincham os coitados por dentro. E êles ficam domésticos... castrados... mansos... bonzinhos de alma branca. Como se engaram. Nada de mordança na minha bôca. Imitando vocês que nem macaco. 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 corneado por uma loura. Branca azêda idiota. Tanta presunção e nem percebia que eu estava simulando. Como mulher tu nunca significou nada para mim. Olha: quem tinha nojo era eu. Aquelas coxas amarelas que nem círio de velório me reviravam o estômago. Teu cheiro? Horrível. O pior: teus seios mortos de carne de peixe; E o nosso filho... Lembra-se? Tu matou para se desferrar da minha côr, não foi? Outro êrro teu. Eu não podia amar uma criatura que teria a marca de tudo que me renegou. Sonhei com um filho de face escuta. Escuridão de noite profunda. Olhos pretos como abismo. Cabelos duros, indomáveis. Pernas talhadas em bronze... punhos de aço para esmagar a hipocrisia do mundo branco. Brancura que nunca mais há de me oprimir, estão ouvindo? Está ouvindo, Deus do Céu?

Quero que todos ouçam. Venham todos, venham! (NASCIMENTO, 1961, p. 193-195).

E termina confessando que realmente assassinou Margarida, seguido da entrega à sacrifício na lança de Exu:

EMANUEL (patético, frente para o público) - Eu matei Margarida. Sou um negro livre (NASCIMENTO, 1961, p. 197).

Nas palavras de Bravo:

[...] ao mesmo tempo que o mito se lê como um trajeto dirigido à procura de um melhor eu, a ambivalência nele presente manifesta-se em sua relação privilegiada com a figura da circularidade (Borges). Mas o duplo renasce das cinzas que marcam a relação com a morte. Mais que o círculo, é a imagem da espiral que viria ao acaso, o símbolo da morte-renascimento. O duplo está apto a representar tudo o que nega a limitação do eu, a encenar o roteiro fantasmático do desejo (BRAVO, 1997, p. 287).

Emanuel, cumpriu a ideia da circularidade do duplo projetando um ser social em contraponto com o ser individual, bem como nas projeções à Efigênia, de forma que compreendemos que o amor sufocado fora um grande motivo para toda sua personalidade fragmentada. Ao entregar-se à sacrifício, após recobrir sua consciência originária, desfalece-se, mais uma vez, na ambivalência da morte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa teve como intuito fazer uma análise comparativa das peças *Anjo Negro* e *Sortilégio – Mistério Negro*. Por ambos textos terem sido criados para o movimento do Teatro Experimental do Negro, elas se assemelham em diversos pontos, como na esfera dramática criada em torno da personagem negra, as ressignificações dos mitos feitas pelos autores, grandes leitores de tragédias gregas clássicas, referência que fica clara em vários aspectos dos dramas, mas principalmente por suas protagonistas: Ismael e Emanuel.

Nelson Rodrigues, considerado o precursor do modernismo no teatro brasileiro - embora Oswald de Andrade e Graça Aranha já tivessem adentrado à nova estética -, utiliza esses elementos para formar um teatro de opinião, inovador, que causasse emoções ao público, abordando fatos que até então eram considerados tabus sociais.

Abdias do Nascimento, por sua vez, acumulou diversos acontecimentos em sua bibliografia por sua cor de pele, e ao criar o TEN, buscou trazer a valorização do ator negro em cima dos palcos, como uma forma de protesto pela condição da pessoa negra no Brasil, visto que, embora esta detivesse as mesmas capacidades físicas, mentais e cognitivas que uma pessoa branca, a última sempre prevaleceria.

Apesar de todo o contexto racial que envolvem as peças, e não há como distanciar-se ao analisá-las, visto que as tramas giram em torno do preconceito de cor, o foco de nossa pesquisa foi observar como as reconfigurações míticas foram trazidas pelos autores.

Em *Anjo Negro* observamos uma nova reestruturação para o mito de Medéia e Electra, dois clássicos da tragédia grega, que aqui, em específico, do autor Eurípedes. O ambiente familiar da casa de Ismael contou com vários episódios sombrios de infanticídio, o que fez com que pudéssemos compará-lo ao ambiente de Medéia, cujos assassinatos dos filhos se dão por razões de vingança, igualmente para com Virgínia, que afoga seus filhos negros como forma de não dar continuidade à linhagem do marido, sob esse viés, observamos, também, o mito do amor materno, destacado, por Badinter, que este é um amor construído e está atrelado ao contexto social que cada mãe se insere, bem como o período histórico.

Com a esperança de ter um filho homem e branco, Virgínia relaciona-se com Elias, no intuito de ter um novo rosto para poder direcionar seu olhar. Porém, nasce Ana Maria, que vai de encontro a tudo que ela planejara, e quem direciona a vida da

menina é Ismael, criando nela o complexo de Electra, cujo ódio por sua mãe foi construído com base no amor imposto pelo “pai”, amparando-nos na comparação com a tragédia euripedeana.

Em *Sortilégio - Mistério Negro*, pudemos observar diversos elementos da cultura africana trazidos em forma de ritual religioso, focando na personagem Emanuel, que muito assemelha-se a Ismael. A junção dos mitos dos Orixás, dos símbolos empregados a eles, e dos Pontos cantados que compunham o enredo, fazem com que o leitor aproxime-se ainda mais do que o autor busca proporcionar: a ênfase da hibridização cultural entre povos, fenômeno caracterizado por Homi Bhabha como um terceiro espaço:

[...] Mas para mim a importância da hibridação não é ser capaz de rastrear os dois momentos originais dos quais emerge um terceiro, para mim hibridação é o "terceiro espaço" que permite a outras posições emergir. Este terceiro espaço desloca as histórias que o constituem e gera novas estruturas de autoridade, novas iniciativas políticas, que são inadequadamente compreendidas através do saber recebido (BHABHA, 1990, p. 36).

Ou seja, do processo de adjeção de culturas resultam-se novas unidades, no caso analisado a religião Umbanda, que "fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação - singular ou coletiva - que são início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade" (BHABHA, 1998, p. 20).

Nesse processo mítico e social de relação entre culturas, observamos que conflitos interiores permeiam as protagonistas, acarretando comportamentos peculiares. A partir destes comportamentos, pôde-se fazer uma crítica interpretativa, amparada em aspectos psicanalíticos. Constatou-se que os conflitos internos e mal resolvidos de Ismael e Emanuel para com uma sociedade extremamente preconceituosa, possivelmente desencadearam reações psicológicas como forma de resistência, uma duplicidade de suas personalidades, a fim de uma adequação ou de uma imposição para obterem reconhecimento e direito à uma vida que lhes tinham por direito.

Desse modo, como uma fuga, a dupla existência levaram as personagens a criarem imagens idealizadas de si próprios, bem como do contexto que foram

inseridos, fazendo de tudo para serem vistos como pessoas brancas, mostrando a necessidade de afeto e aprovação social.

Em muitos momentos das tramas percebem-se as consequências dessas defesas como o medo de serem desmascarados, o despreço por negros e as tendências sádicas, constantes nos enredos.

Estereótipos, preconceito, e a busca pelo “embranquecimento” ficam evidentes na contribuição para as personagens criarem uma duplicação de mundo ilusório, podendo ser considerada como resultado de fatores externos, afirmando, portanto, que a sociedade contribui significativamente para a formação de personalidade e caráter do homem.

Assim, torna-se nesse espaço a frase de um autor desconhecido “a mácula do nascimento está na cor e não na origem”, pois independente da origem, credo ou classe social, a cor da pele ainda é vista como formadora de caráter.

Por fim, ressalta-se que a problematização da questão racial feita por Nelson Rodrigues e Abdias do Nascimento, além dos elementos míticos trazidos da tragédia grega e dos ancestrais africanos, e temas ditos inapropriados, de modo que acarretaram censura das peças, induz o espectador/leitor a observar os modos de vida e valores morais daquele período, mas que transcendem a contemporaneidade, permitindo as reconfigurações das duplas faces acerca do tema proposto.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Alberto Filipe; ALMEIDA, Rogério de. **Fundamentos metodológicos do imaginário: mitocrítica e mitanálise**. Têssera | Uberlândia, MG | v.1 | n.1 | p.18-42 | jul./dez. 2018 | ISSN 2595-8925. Disponível em: <<https://doi.org/10.14393/TES-V1n1-2018-2>> Acesso em: 15 abr. 2019.

BHABHA, Homi K. The third space. An interview with Homi Bhabha *In*: RUTHERFORD, Jonathan (org). **Identity- community, culture, difference**. Londres: Lawrence & Wishart. Trad. Regina Helena Fróes/Leonardo Fróes, 1990.

BARROS, Daniel Ítalo Alencar; GOMES, Melina Sousa. "**Me bote uma dose no copo, acenda uma vela e me faça oração**": Os Pontos Cantados Na Umbanda E Seus Ensinamentos. Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli | v. 3., n.1., jun. 2014, p. 51-72. Disponível em: <<http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MacREN/article/viewFile/742/624>>. Acesso em: 02 jan. 2020.

BRAVO, Nicole Fernandez. **Duplo**. *In*: BRUNEL, P. Dicionário de mitos literários. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 261-288.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

CARVALHAL, Tania. **Literatura Comparada**. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1986.

CASTRO, Manuel Antônio de. **Poética: a dobra e o duplo**. *In*: O insólito e seu duplo / Organizadores, Flavio García, Marcus Alexandre Motta. – Rio de Janeiro: EdUEJ, 2009. p. 67-105.

CASTRO, Ruy. **O Anjo Pornográfico**. A Vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras: 2002.

DRAVET, Florence Marie. **Corpo, linguagem e real: O sopro de Exu Bará e seu lugar na comunicação**. Ilha do Desterro v. 68, nº 3, p. 015-025, Florianópolis, set/dez 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2015v68n3p15>>. Acesso em: 03 jan. 2019.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário: Introdução à Arquetipologia Geral**. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. **Campos do Imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

_____. **A fé do sapateiro / Gilbert Durand**; trad. De Sérgio Bath. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

_____. **Imaginação simbólica**. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1964.

_____. Mito Símbolo e Mitologia, [s.d].

EURIPEDES. **Electra**. Tradução de Mello e Souza. Rio de Janeiro: Jackson/Ediouro, 2005.

EURIPEDES. **Medéia**. Tradução, apresentação e notas de Jaa Torrano. Edição bilíngue. São Paulo: Hucitec, 1991.

FACINA, Adriana. **Literatura e Sociedade**. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004b.

_____. **Santos e canalhas**: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004a.

FARIA, José Roberto. **A Revolução Nelson Rodrigues**. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/media/Revista%20Brasileira%2070%20-%20CICLOS.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

HALBERSTADT-FREUD, Hendrika. Electra versus Édipo. **Psyche (São Paulo)**. São Paulo, v. 10, n. 17, p. 31-54, jun. 2006. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-11382006000100003&lng=pt&nrm=iso>. Acesso: em 09 jul. 2019

KRISTEVA, Julia. (1969). **Introdução à semánalise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 3. ed. revista e aumentada. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MAGALDI, Sábato. **Depois do Espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Nelson Rodrigues**: Dramaturgia e Encenações. São Paulo: 1992.

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

_____. **A Fatalidade do Desejo**: senhora dos afogados, de Nelson Rodrigues *In*: Aletria, 2000, p. 78-85. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1217/1303>>. Acesso em: 24 out. 2019.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude. Usos e sentidos**. 2ed. São Paulo: Ática, 1988.

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

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

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **Abdias Do Nascimento** - Grandes vultos que honraram o senado. Senado Federal: Biênio 2013-2014.

OLIVEIRA, Paulo Roberto Correia de. **Aspectos do Teatro Brasileiro**. Curitiba: Juruá, 2002.

PATROCÍNIO, Soraya Martins. **Identidades Afro-Brasileiras: Sortilégio, Anjo Negro e Silêncio**. Faculdade de Letras da UFMG: Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-95AG68?show=full>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

PATE NUÑEZ, Carlinda Fragale. **Electra ou uma constelação de sentidos**. Goiânia: Ed. Da UCG, 2000.

PINTO, Altair. **Dicionário da Umbanda**. Editora Eco. 6 ed. [s.d]. Disponível em: <<https://ticun.files.wordpress.com/2015/09/dicionacc81rio-da-umbanda-altair-pinto.pdf>>. Acesso em: 03 jan. 2020.

PRANDI, Reginaldo. VALLADO, Armando. **Xangô, rei de Oiô**. *In*: AULO BARRETTI FILHO. (org.). Dos yorùbá ao candomblé kétu. 1 ed. São Paulo: Edusp, 2010, v. 1, p. 141-161. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/xangorei.htm>>. Acesso em: 02 jan. 2020.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

PROENÇA, Domício Filho. **Pós-Modernismo e Literatura**. São Paulo: Ática: 1995.

RANK, Otto. **O Duplo**. Trad. Mary B. Lee. Rio de Janeiro, 1939.

RIBEIRO, Maria Mazzarello Cotta. **O Feminino em Dorotéia, ultrapassado ou atual?** Círculo Brasileiro de Psicanálise. Disponível em: <www.cbp.org.br/artigo1.htm>. Acesso em: 19 dez. 2019.

RHINOW, Daniela Elyseu. **A Mitologia Desagradável de Nelson Rodrigues** *In*: Dossiê Cult: Nelson Rodrigues. São Paulo: Última Hora, 2000.

RODRIGUES, Nelson. **A Menina Sem Estrela**. Memórias. São Paulo: Companhia das Letras: 1994.

_____. **Anjo Negro**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. **Teatro Completo de Nelson Rodrigues, 2: pelas míticas / organização e introdução de Sábado Magaldi** – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ROSSET, Clément. **O Real e Seu Duplo** – Ensaio sobre a Ilusão. Trad. José Thomaz Brum. L&PM Editores S/A. São Paulo, 1988.

SANTOS, Gislene Aparecida dos. **Selvagens, Exóticos, Demoníacos. Idéias e Imagens sobre uma Gente de Cor Preta**. In: *Estudos Afro-Asiáticos*, Ano 24, nº 2, 2002, pp. 275-289.

SILVA, Hellen Mabel Santana; SANTANA, Marise de; FERREIRA, Edson Dias. **"Oxumaré Também Mora Aqui!"**: O Olhar de Crianças de Terreiro Sobre a Festa de São Bartolomeu. Revista Periferia, v. 10, n. 1, JAN./JUN. 2018 - AFRODIÁSPORA E TERREIROS. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/view/31528>>. Acesso em: 03 jan. 2020.

SOUZA, Adalberto de Oliveira. Crítica Psicanalítica in: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs) **Teoria Literária – Abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: EDUEM, 2005.

WUNENBURGER, JEANS-JACQUES. **O Imaginário**. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**: A "literatura" medieval. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.