

«ABDIAS DO NASCIMENTO - NEGRO DE ALMA BRANCA»

POR

ALMIR DE CAMPOS BRUNETI

Tulane University

I

O problema do preconceito de cor no Brasil continua ainda hoje sendo assunto delicado e controvertido. Apesar do grande número de publicações¹ que denunciam e especificam a versão brasileira do preconceito racial, a atitude do público em geral, o de alguns intelectuais, persiste naquilo que Florestan Fernandes denominou «preconceito de não ter preconceito»². Deste modo, para uma grande maioria, o traço característico da mentalidade brasileira ainda «é, sem dúvida, a ausência de qualquer veiosidade de discriminação racial ou preconceito de cor»³.

Posta assim em termos enfáticos e dogmáticos, esta ideologia se transforma num verdadeiro culto de igualdade racial, cujo credo, não escrito, segundo T. Lynn Smith, se resume em dois princípios: «1) em nenhuma circunstância se deve admitir que existe discriminação racial no Brasil,

¹ Ver, entre outras, Florestan Fernandes, *Circuito Fechado* (São Paulo: Hucitec, 1976); *id.*, *O negro no mundo dos brancos* (São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972); Carl N. Degler, *Neither Black nor White* (New York: MacMillan, 1971); Charles Wagley, *An Introduction to Brazil*, revised ed. (New York: Columbia Univ. Press, 1971); Phyllis B. Eveleth (ed.), *The Negro in Brazilian Society* (New York: Columbia Univ. Press, 1969); *Cadernos Brasileiros*, 10, núm. 47 (maio-junho 1968); Pierre Monbeig, *Le Brésil* (Paris: Presses Universitaires de France, 1968); *Présence Africaine*, 53 (1965); Florestan Fernandes, *A integração do Negro na sociedade de classes*, 2 vols. (São Paulo: Univ. de São Paulo, 1965); João Camilo de Oliveira Torres, *Estratificação social no Brasil* (São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965); Charles Wagley, *Race and Class in Rural Brazil* (Paris: Unesco, 1952), etc.

² Florestan Fernandes, *O negro no mundo dos brancos*, p. 25.

³ Orlando Parahym, «Estudos sobre o negro», em *Homens & Livros* (Recife: Imprensa da Universidade, 1967), p. 83.

e 2) qualquer expressão de discriminação racial que possa aparecer deve ser sempre atacada como anti-brasileira»⁴. A noção, por exemplo, de que o Carnaval, considerado a festa da integração racial por excelência, possa, ao contrário, ser interpretado como prova cabal da existência do preconceito de cor, chocaria ou escandalizaria um grande número de brasileiros⁵. A idéia que deve persistir, e que é defendida a todo custo, é a da «democracia racial brasileira», e qualquer oposição a essa ideologia é sistematicamente combatida. Não é de admirar, portanto, que aqueles elementos que tentarem, de algum modo, polemizar a questão racial e colocá-la em discussão sejam transformados pelas circunstâncias em personalidades controvertidas e ambíguas, especialmente se forem negros.

Tal tem sido a situação de Abdias do Nascimento, ator, diretor, dramaturgo, ensaísta, e pintor negro, fundador do Teatro Experimental do Negro, e organizador do I Congresso do Negro Brasileiro⁶. Tendo sofrido desde muito jovens pressões e perseguições por causa de sua cor, a ênfase da sua atividade militante tem se concentrado na denúncia e exposição de um preconceito visto principalmente em termos de «cor», em oposição a outros teóricos que colocam a questão de modo a salientar os seus aspectos sócio-econômicos, inferindo-se desta posição que a igualdade de condições econômicas implicaria no desaparecimento de todas as tensões e no estabelecimento de um *modus-vivendi* isento de conflitos⁷.

Recusando-se a aceitar como verdadeiras as premissas da teoria sócio-econômica, Abdias do Nascimento tem irritado muitos de seus proponentes, cuja reação tem contribuído para transformá-lo, cada vez mais, numa figura ambígua e controvertida. Embora para alguns ele continue sendo

⁴ T. Lynn Smith, *Brazil-People and Institutions*, 4th ed. (Baton Rouge: Louisiana State Univ. Press, 1972), p. 66; Carl N. Degler, *Neither Black nor White*, p. 97; Anani Dzidzienyo, *The Position of Blacks in Brazilian Society*, Report No. 7 (London: Minority Rights Group, 1971).

⁵ Roberto da Matta, «O carnaval como um rito de passagem», em *Ensaio de Antropologia Estrutural* (Rio de Janeiro: Vozes, 1973), pp. 121-168.

⁶ Ver Abdias do Nascimento, *O Negro Aevoltado* (Rio de Janeiro: GRD, 1968); *Teatro Experimental do Negro-Testemunhos* (Rio de Janeiro: GRD, 1966); Eliana Guerreiro Ramos Cooley, «Abdias do Nascimento», em *Newworld*, 1, No. (Fall, 1974), pp. 32-35, e «Na pintura a busca de suas raízes», em *Jornal do Brasil* (5 june 1975), etc.

⁷ Esta é, em geral, a posição do branco comum quando se tenta discutir o problema. Culturalmente, por exemplo, Wilson Martins acha que a negritude não passa de «invenção de poetas negros com [uma] mal disfarçada nostalgia de branquidão», e observa que o TEN, cujo sucesso inicial deveu-se à simpatia com que foi recebido pelos brancos, «extinguiu-se pela rápida exaustão de suas próprias premissas e não pela implacável hostilidade da sociedade branca». Ver «Um galicismo cultural», em *SLESP* (7 november 1970), p. 4.

«um precursor... [a] viver dialeticamente a *negritude*», cujo principal «obstáculo para o seu êxito social, no presente, tem sido a antecipação que marca a [sua] vida...»⁸, para outros, a dialética lítero-artístico-ativista de sua carreira, especialmente depois de seu sucesso nos Estados Unidos como professor universitário e pintor esteticamente realizado⁹, é posta em termos de oportunismo e se resumiria, simplesmente, numa pseudo-adoção da *negritude* apenas para fins inconfessados de vantagens pessoais.

O que se vai ler a seguir não é uma tentativa de justificação dos motivos de Abdias do Nascimento. Tampouco será uma demonstração da validade das premissas do preconceito de cor denunciado por ele. O que se tentará fazer, antes de mais nada, e excluindo-se qualquer outra preocupação, através do exame da peça *Sortilégio*, escrita em 1951, é avaliar o importe filosófico-existencial da ideologia subjacente à obra, e testar a fidelidade da adesão sincera do autor à linha de pensamento nela infusa. Numa altura em que o autor acaba de ingressar na casa dos 60 anos, tal exame poderia, muito razoavelmente, responder, pelo menos em parte, às indagações quanto à sinceridade de seu «commitment» às idéias que teria perfilhado apenas recentemente e com fins precípuos de servir-se vantajosamente da crista da onda da *negritude*.

II

A peça *Sortilégio*¹⁰ está estruturalmente baseada no ritual da macumba tal como ela é praticada na zona dos estados de Minas Gerais, Rio

⁸ Alberto Guerreiro Ramos, *Introdução crítica à Sociologia Brasileira* (Rio de Janeiro: Andes, 1957), pp. 215-216.

⁹ Numa carta recente ao autor deste trabalho, Abdias do Nascimento recusa-se a aceitar a definição de sua personalidade como «ambígua». Contrapõe ele que a ambigüidade que existe é colocada do ponto de vista do branco, e que a sua dedicação à causa negra tem sido sempre total, o que é verdade. Entretanto, não é de estranhar que pintores e escritores vejam nele uma personalidade ambígua já que, possuindo reduzidas credenciais acadêmicas (B. A. em Ciências Econômicas; autor de uma peça, «Sortilégio», editor de dois livros de assuntos raciais), e tendo vindo aos Estados Unidos para uma viagem de poucas semanas a convite do governo norte-americano em 1968, aqui permanece até hoje. A partir de um convite para visitar a Yale University, Abdias conseguiu novo convite para ser Visiting Fellow na Wesleyan University, e de lá foi para a SUNY at Buffalo, onde hoje ensina no Puerto Rican Studies Center. Além disso, ele que no Brasil era ator, diretor de teatro, e ativista social, revelou-se aqui como executor de uma pintura que muitos de seus colegas brasileiros consideram cópia de artistas já realizados.

¹⁰ Ver *Dramas para negros e prólogo para brancos* (Rio de Janeiro, TEN, 1961), pp. 160-197. Todas as citações referem-se a este texto. Sobre a peça, consultar:

de Janeiro e São Paulo, descontadas as diferenças regionais¹¹. Mais do que um simples ritual, forçosamente exótico e «folclórico» no palco, a peça é a exorcização, purificação, e morte do herói que se despoja gradualmente dos símbolos da dominação e opressão da sociedade branca e aceita conscientemente o «fado» da cor. É um despojamento corajoso e uma aceitação total da impossibilidade de resolver o conflito existencial pela adoção da ideologia do embranquecimento progressivo. É, acima de tudo, a submissão a uma identidade negra rejeitada ou reprimida que se manifesta imperiosamente e se impõe pela força avassaladora da diferença biológica explícita e por uma irresistível, empolgante, e atávica possessão cultural.

A peça, que o autor denomina «mistério negro», desenrola-se num bosque no alto de um morro carioca, nos limites de um terreiro de macumba, a poucos passos do pegi de Exu, e sob os ramos da gameleira sagrada. A ação dura aproximadamente uma hora, pois começa com a chegada do herói ao bosque sagrado e acaba com a sua morte ritual na «hora de Exu... a hora grande da meia-noite» (p. 165).

Como em todo ritual de macumba, a peça tem uma pequena introdução em que aparecem as filhas-de-santo no ato de realizar a cerimônia inicial obrigatória o padê de Exu. Esta cerimônia, muitas vezes erradamente interpretada como ritual propiciatório para que Exu não perturbe o desenvolvimento da macumba, toma aqui o significado de «despacho» no sentido de ganhar a benevolência do orixá¹² para que ele desempenhe seu papel de intermediário entre os fiéis e os outros orixás, e, paralelamente,

Teatro Experimental do Negro-Testemunhos, pp. 150-164; Eliana Guerreiro Ramos Cooley, «Abdias do Nascimento», em *Newworld*, 1, No. 1 (Fall, 1974), p. 33. A peça foi apresentada, em inglês, em Buffalo, em 1971, e no Inner City Cultural Center de Los Angeles, de 13 a 22 de fevereiro de 1975. Posteriormente, ela deveria ter sido apresentada pela mesma companhia em diversas localidades, e só não o foi porque Abdias do Nascimento não concordou com a direção que, segundo ele, havia transformado sua peça em apenas uma «ocorrência policial». A peça foi publicada em tradução americana em 1978, *Sortilege-Black Mystery* (Chicago: Third World Press), e publicada em nova versão em 1979, *Sortilégio II - Mistério Negro de Zumbi Redivivo* (Rio de Janeiro: Paz e Terra). Publicarei brevemente estudo comparativo das duas versões da peça.

¹¹ Ver Roger Bastide, *As religiões africanas no Brasil*, II (São Paulo: Pioneira, 1971), pp. 411-414.

¹² Ao contrário do que geralmente se acredita, Exu não é o equivalente africano do Diabo cristão, mas sim a representação do elemento dialético do cosmo. Tem a seu cargo, como mensageiro dos orixás e senhor dos caminhos, o estabelecimento e a manutenção da ordem cósmica, e a ligação entre as categorias organizatórias do mundo. Ver Roger Bastide, *O candomblé da Bahia* (São Paulo: Nacional, 1961), pp. 22-23, 208-244.

a função de atuar sobre o mundo do provável de maneira que Emanuel venha a ter exatamente a esse local. A peça, pode-se dizer, pertence a Exu, já que ele aparece durante todo o seu desenvolvimento, atraindo Emanuel para o local do seu sacrifício, forçando-o a permanecer aí quando ele tenta afastar-se, vencendo a sua resistência através de sugestões subreptícias ou de sustos aterrorizadores, obrigando o herói a beber pinga, fumar charuto, incensar-se, purificar-se, enfim. Deste modo, direta ou indiretamente, Emanuel é forçado a internalizar e aceitar aquilo mesmo que a cultura branca o havia feito renegar — a sua cor, a sua cultura, a sua religião.

É interessante notar que, embora a ação propriamente dita comece, como se disse, com a chegada de Emanuel, o veículo primário dela são as filhas-de-santo, espécie de consciência coletiva da raça que dialoga com o herói, responde-lhe as perguntas e o impele na exploração das várias sugestões que a ansiedade, o medo, o remorso, o ódio e a situação conflitiva lhe trazem à mente. Assim, a peça termina com as mesmas falas do início, só que ao final, o galo preto sacrificado no começo foi substituído pelo próprio herói, ou por outra, pela sua personalidade conflituosa, de modo que ele possa renascer livre dos desvios impostos pela tentativa de uma integração numa identidade que não é a sua.

O ritmo da peça se processa em função dos pontos dos vários orixás invocados no terreiro oculto. O primeiro ponto (Obatalá), ouve-se logo em seguida à chegada de Emanuel ao lugar sagrado. Posteriormente, à medida em que as visões trazidas à sua mente pela sugestão do local e pela meditação sobre a situação em que se encontra sucedem-se desordenadamente, ouvem-se os pontos de Inhansã, Iemanjá, Xangô, Oxunmarê, Omolu, Ogun, Exu, e Jubiabá.

Ainda estruturalmente, a peça poderia ser dividida em duas partes, sendo o seu marco divisório o ponto de Oxunmarê, colocado exatamente no meio dos pontos dos outros orixás. O ponto de Jubiabá não participa intrinsecamente da estrutura da peça e foi incluído apenas pelos tons fúnebres da sua marcação. Depois do clímax atingido com o ponto de Exu, o ponto de Jubiabá desempenha a função de marcha fúnebre, de veículo da viagem do herói mitificado ao reino de Olorum. É, por assim dizer, um anti-clímax.

O ponto de Oxunmarê, então, representaria o momento exato em que o herói começa a aceitar a sua herança cultural e a sua raça. É o momento em que se processa dentro dele a eliminação dos contrários, isto é, a cultura branca que o mantém em situação conflituosa é finalmente descartada, e Emanuel passa a pedir não mais «pelo amor de Deus», mas sim «pelas sete lanças de Exu» (p. 186). Note-se também, que até o ponto

de Oxumarê, a atitude de Emanuel é consistentemente de rejeição da identidade negra. Assim, ele rejeita o culto negro à página 167 («é por isso que essa negra da não vai pra frente»; «Exu é o anjo caído, o anjo rebelado dos macumbeiros»), duas vezes à página 169 («eu falando como se acreditasse nessas bobagens»; «é loucura provocar negros possessos»), à página 173 (Ifigênia estudando balé), à página 174 («parem pelas chagas de Cristo!»), à página 178 (estraçalha o colar de Iemanjá), à página 182 (desafia Exu), à página 184 (recita o «Padre Nosso»). O ponto de Oxumarê indica, então, a cessação da sua resistência, do mesmo modo que o ponto de Omolu, mais tarde, marca a preparação do herói para sua morte ritual, executada à meia-noite, a hora de Exu, e durante a marcação de seu ponto.

Com relação ao tempo cronológico da peça encontram-se, aparentemente, algumas incoerências. Por exemplo, à página 175 ouvem-se «apitos, buzinas, sirenas —o ano novo que rompe», quando o ato supremo do ritual, a morte do herói já liberto das cadeias que o prendiam, só acontece a partir da página 193, ao iniciar-se o ponto de Exu. Entretanto, o objetivo é exatamente destruir o tempo cronológico, instrumento de opressão da cultura branca, e pelo brancos transformado em objeto mensurável e comerciável. E não se pode esquecer, também, que Emanuel, através de cuja mente experimentamos o ritual sagrado, está, por imposição do próprio ritual da sua purificação gradativa, sacramentalmente bêbado. Além do mais, o próprio local onde se realiza o ato religioso identifica-se com o umbigo do mundo, lugar onde o tempo cronológico não existe.

Em se tratando de uma obra cujo intuito é exorcizar a brancura do protagonista, libertá-lo das cadeias impostas pela sociedade dominante, a cor branca não poderia deixar de atingir dimensões simbólicas. Com efeito, o lírio branco que Emanuel vê pela primeira vez em criança, ao ser atingido na cabeça pelas pedras atiradas por seus colegas brancos (p. 170) e, que por assim dizer, assinala o início da sua alienação ao matar em si, por medo ou conveniência, a sua negridão, vai ser o mesmo lírio que Ifigênia lhe oferece antes do sacrifício a Exu. Deste modo, Ifigênia, a mulher negra violentada, prostituída e explorada pelos brancos, embora pareça estar traindo Emanuel, vai ser mais um artifício utilizado pela identidade negra do herói a fim de obrigá-lo ao sacrifício, à morte ritual que ele se recusa aceitar. Ifigênia, então, representaria a fêmea instintiva e amoral, reveladora do mistério, cuja função sagrada foi envilecida e degradada pelo mundo dos brancos. Prisioneira de uma sociedade que discrimina contra ela por causa de sua cor, Ifigênia vai transformar aquilo que seria dom sagrado em instrumento de ascensão social, ou pelo

menos de aceitação social. Daí o seu drama e a sua punição. Entretanto, a salvação de Emanuel só pode vir através dela, personificação da raça negra oprimida e humilhada. O despojamento total do herói ao jogar pela ribanceira abaixo as roupas que o definem como participante de uma identidade que não é a sua, e a aceitação total e consciente da morte de Margarida, implicam, ao mesmo tempo, na aceitação plena e eufórica da sua cor, do seu destino. Emanuel é agora, efetivamente, um homem livre.

Desta análise sumária pode-se concluir que o «mistério negro» de Abdias do Nascimento, mais do que obra literária ou peça de teatro, transforma-se numa ousada profissão de fé de seu autor como intelectual e como homem negro. A atividade incansável por ele desenvolvida a favor da emancipação real do negro dentro da sociedade brasileira, pela sua aceitação incondicional para que ele possa ser valorizado como homem e amado como criatura humana, preservando sua concepção de vida e sua herança cultural para «fundir-se e perder-se sem desfarçar-se ou ser destruído»¹³, mostra bem que a tomada de consciência de *Sortilégio* nunca poderá ser entendida como retórica vazia ou veículo de segundas intenções.

Abdias do Nascimento é hoje, como sempre, um «negro de alma branca», porque o branco é também a cor sagrada de Oxalá, em cujo dia (1.º de janeiro) Emanuel renascerá íntegro, puro e existencialmente consciente da sua cor e da sua cultura.

«é di bom jeô Orixalá!»

¹³ Florestan Fernandes, *O negro no mundo dos brancos*, p. 195.

