UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS/ PPGAC

PEDRO HENRIQUE CORRÊA VICTOR

Dramaturgia ‘Aruanda’, de Joaquim Ribeiro: poéticas Ubuntu de um corpo aquilombado, o tempo que perfaz a ancestralidade

Uberlândia - MG

2022

Pedro Henrique Corrêa Victor

Dramaturgia ‘Aruanda’, de Joaquim Ribeiro: poéticas Ubuntu de um corpo aquilombado, o tempo que perfaz a ancestralidade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes na Linha de Pesquisa Estudos em Artes Cênicas: Conhecimentos e Interfaces da Cena, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre

Orientador: Profº. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes

Uberlândia -
MG 2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1V - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4522 - ppgac@iarte.ufu.br - www.iarte.ufu.br

ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Artes Cênicas				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico				
Data:	20/12/22	Hora de início:	09:30	Hora de encerramento:	12:00
Matrícula do Discente:	12112ARC016				
Nome do Discente:	Pedro Henrique Corrêa Victor				
Título do Trabalho:	Dramaturgia 'Aruanda', de Joaquim Ribeiro: um corpo aquilombado, poéticas Ubuntu de um corpo preto, o tempo que perfaz a ancestralidade				
Área de concentração:	Artes Cênicas				
Linha de pesquisa:	Estudos em Artes Cênicas: Conhecimentos e Interfaces da Cena				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Memórias da Direção Teatral- estudos de caso no teatro brasileiro				

Reuniu-se, através da plataforma WebConf, a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, assim composta: Professores Doutores: Lorena Faria (IFSP/Capivari), Renata Bittencourt Meira (PPGAC/UFU), Luiz Humberto Martins Arantes (PPGAC/UFU), orientador do candidato.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Luiz Humberto Martins Arantes, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, às examinadoras, que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

APROVADO.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.

Documento assinado eletronicamente por **Luiz Humberto Martins Arantes**, **Membro de Comissão**, em 20/12/2022, às 12:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.

Documento assinado eletronicamente por **Renata Bittencourt Meira**, **Professor(a) do Magistério Superior**, em 20/12/2022, às 12:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.

Documento assinado eletronicamente por **Lorena Faria**, **Usuário Externo**, em 20/12/2022, às 12:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4090317** e o código CRC **AAC0C7C3**.

Referência: Processo nº 23117.086925/2022-41 SEI nº 4090317

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

V644d
2022

Victor, Pedro Henrique Corrêa, 1995-
Dramaturgia 'Aruanda', de Joaquim Ribeiro [recurso eletrônico] : poéticas Ubuntu de um corpo aquilombado, o tempo que perfaz a ancestralidade / Pedro Henrique Corrêa Victor. - 2022.

Orientador: Luiz Humberto Martins Arantes.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.di.2023.7002
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Artes Cênicas. I. Arantes, Luiz Humberto Martins, 1968-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. III. Título.

CDU: 792

André Carlos Francisco
Bibliotecário - CRB-6/3408

AOS MEUS ANCESTRAIS

Amadou Hampâté Bâ, Eliana Cruz Alvez, **Veja só,**[1] Aza Njeri, Sueli Carneiro, Alek Wek **Mas como o pensar infantil fascina,** Frantz Fanon, Edson Carneiro, Balkissa Chaibo, Fadumo Dayib, Harriet Tubman, bell hooks, Humberto Manoel de Santana Junior, **De dar inveja,** Luiza Bairros, Leda Martins, Achille Mbembe, **ele é puro,** John S. Mbiti, Julio Silva Menezes, **que nem Obatalá,** Abdias Nascimento, Aza Njeri, Renato Noguera, Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí, Mogobe B. Ramose, João Ribeiro, **A gente chora ao nascer,** Joaquim Ribeiro, **quer se afastar de Alla,** Matilde Ribeiro, Tiganá Santana, Muniz Sodré **Mesmo que a íris traga a luz mais cristalina,** Wole Soyinka, Luis Tomas, Marielle Franco, Ruth de Souza, Dandara dos Palmares, Maria Firmina dos Reis, **Entre amoras e a pequenina eu digo:** Carolina Maria de Jesus, **As pretinhas são o melhor que há,** Tereza de Benguela **Doces,** Tia Ciata, Na'im Akbar, **as minhas favoritas brilham no pomar,** Dona Ivone Lara, Laudelina de Campos de Melo, Carolina de Jesus, Marli Pereira Soares, **E eu noto logo se alegrar os olhos da menina,** Sônia Guimarães, Marta da Silva Vieira, Luiza Mahin, Antonieta de Barros, Adhemar Ferreira da Silva, Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, Thereza Santos, Alzira Rufino, Inaicyra Falcão dos Santos, **Luther King, vendo cairia em pranto,** Rainha Nzinga, Mariama Bâ, Amina Traoré, Christiane Taubira, Maria Felipa De Oliveira, Zica Assis, Eliane Dias, **Zumbi diria que nada foi em vão,** Esperança Garcia, Luíza Mahin, Aqualtune, José do Patrocínio, Mercedes Baptista, Rosa Parks, Simone Biles, Nina Simone, Nilo Peçanha, Padre José Maurício, **E até Malcolm X,** Ellen Johnson Sirleaf, Oprah Winfrey, **contaria a alguém,** Laudelina de Campos Melo, João da Cruz e Souza, Wangari Muta Maathai, Maya Angelou, Francisco José do Nascimento, Rosa Parks, Jackie Joyner-Kersee, Kambegele Munanga, Harriet Tubman, **Que a doçura,** Angela Davis, Amina, Nzinga, Yaa Asantewaa, Dihya, Nandi ka Bhebhe, Estêvão Silva, Harriet Tubman, **das frutinhas sabor acalanto,** Shonda Rhimes, Kwame Nkrumah, Malcolm X, Jesse Owens, Muhammad Ali, Nelson Mandela, Luiz Gama, Zumbi de Palmares, Machado de Assis, Grande Otelo, **Fez a criança sozinha alcançar a conclusão,** Pixinguinha, Milton Santos, Aleijadinho, Bezerra da Silva, André Rebouças,

[1] Emicida. **Amoras.** Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e lições de casa. 2015. disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=0GY-AJdqJyk > Acessado em: 29 de jul. 2022.

João da Cruz e Sousa, Mãe Menininha do Gantois, Elza Soares, Gilberto Gil, Conceição Evaristo, Edson Carneiro, Djamila Ribeiro, Benedita da Silva, Elisa Lucinda, Leci Brandão, **Papai que bom,** Emicida, Milton Nascimento, **porque eu sou pretinha também,** Marina Silva, Todas e Todos os Corpos e Pretos, e a **Denise Corrêa de Castro**, minha mãe, que não está presente em matéria, mas que é a maior ancestralidade que carrego sobre este corpo preto.

Mo dúpẹ́ gbogbo

O menino Pedro

DOCUMENTAÇÃO DE ABERTURA

Com este documento, tenho em vista entrar no tempo que cerca a ancestralidade presente na dramaturgia Aruanda de Joaquim Ribeiro, diante das poéticas que observo na obra. Dessa forma, faço uma leitura reflexiva para os aspectos do corpo preto. A partir da obra Aruanda, quero dialogar sobre o Quilombismo proposto Abdias Nascimento.

Dessa maneira, entendo a obra Aruanda como um espaço de reflexão, que revisita o corpo preto como uma ideia singular e única de comunidade, que transgride a sociedade para rasgar o véu que nos encobre sobre as encruzilhadas da vida. Um corpo preto não anda só, ele sempre está acompanhado de sua ancestralidade que lhe fortalece, sendo um corpo que se molda sobre a ideia e a força do quilombo. A obra Aruanda propõe um momento único de encontro entre Exu e a arte cênica, proporcionando o registro de uma obra que coloca a cultura africana e afro-brasileira em foco.

A obra Aruanda, marca o início da materialização daquilo que Abdias Nascimento irá chamar de Quilombismo. Assim, dialogo minha escrita, totalmente com pesquisadores e estudiosos de pele preta, no intuito de fazer deste documento um espaço de aquilombamento. Não nego de forma alguma a importância dos textos eurocêntricos escritos por autores brancos, uma vez que contribuem para o entendimento da sociedade na sua totalidade. À vista disso, este documento é um ato de resistência do tempo ancestral preto, que manteve viva os hábitos e costumes pretos por meio da oralidade e de suas lutas diárias.

Aqui se faz presente um documento de produção poética, buscando estabelecer uma escrita humanamente sensível, tendo a estética, como plano de valor humano neste documento e não como consigna de beleza. As páginas a seguir, nascem, diante da compreensão de estética, como um modo de sistematização moral do comportamento humano, por meio da ética Ubuntu e de um corpo que se aquilomba.

Não planejo concluir este documento, lanço todas as ideias colocadas aqui sobre o tempo ancestral, todo texto presente nestas páginas, é apenas continuidade de um caminho que não se inicia aqui e tampouco terminará nas

páginas a seguir. Este documento, é um conglomerado de ideias, que permeia o meu e o corpo de toda pessoa preta, que se coloca em busca de sua ancestralidade e dá nuances que cercam este corpo.

Uberlândia, 2 de agosto de 2022

Gratidão, Axé!
O menino Pedro

PALAVRAS-chave: QUILOMBISMO, ESTUDO DRAMATÚRGICO AFRODIASPÓRICO, TEATRO, CORPO PRETO, COSMOLOGIA AFRICANA.

ÍNDICE

PRÉ-DOCUMENTO: CAMINHOS POÉTICOS, CORPOS QUE TRANSGRIDEM, ORALIDADE QUE RESISTE 12
Caminhos poéticos, resgate do corpo presentes na dramaturgia Aruanda 12
DOCUMENTO I - AS UNIDADES QUE ANTECEDEM A AÇÃO CÊNICA DA DRAMATURGIA ARUANDA 16
Teatro Experimental do Negro: Um espaço de aquilombamento 16
Abdias Nascimento: caminhos pretos passados, que nos abrem estradas na contemporaneidade 23
Joaquim Ribeiro: autor da obra Aruanda 33
Aruanda como Ubuntu: um modo de existir dentro de uma ótica poética 35
DOCUMENTO II — ARUANDA ENQUANTO DRAMATURGIA E AÇÃO CÊNICA 40
O Nascer De Uma Obra: narrativas trazidas pela dramaturgia de Aruanda 40
Introdução à obra 40
Religiosidade e Sincretismo 45
O Culto de Rosa a Gangazuma 46
A vingança de Quelé, a mazela da mulher preta periférica 49
Um olhar para as personagens da obra: Rosa Mulata, Tia Zefa e Quelé 50
Rosa Mulata: A classe do corpo da mulher preta 50
Zefa, o Pilar da Ancestralidade em Aruanda 55
Quelé e Gangazuma: o homem preto e o ‘Diabo’ 58
Quilombismo: Aruanda como fonte de reflexão 61
Introdução ao Quilombismo 62
Um Brasil preto, o racismo estruturado 67
Quilombismo, a luta do povo preto 72
Quilombismo, a luta da mulher preta 75
Quilombismo, religiosidades afro-brasileiras 78
DOCUMENTO III — ARUANDA: COSMOLOGIA, ENCRUZILHADA, ARTE E MEMÓRIA 81
Cosmologia e Encruzilhada 81
O tempo 81
A encruza 86
Arte e Memória 88
Arte 88
Memória 91
DOCUMENTO IV — CONSIDERAÇÕES FINAIS 106
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS: 110
APÊNDICE 115
Apêndice A — Pilares da ancestralidade Aruanda 115
Apêndice B — Representação artística da cosmologia de Aruanda 115

ANEXOS **116**
Anexo A — Documentação e reportagens da obra Aruanda 116

PRÉ-DOCUMENTO: CAMINHOS POÉTICOS, CORPOS QUE TRANSGRIDEM, ORALIDADE QUE RESISTE

Caminhos poéticos, resgate do corpo presentes na dramaturgia Aruanda

Proponho uma escrita que preserve este documento quanto à memória oral das vozes presentes na dramaturgia Aruanda, por entender a oralidade como forma de expressão simbólica que constitui um corpo. De acordo com Maria Leda Martins[2].

> Memória não se restringe, na própria genealogia do termo, à sua face de inscrição alfabética, à escrita. O termo nos remete a muitas outras formas e procedimentos de inscrições e grafias, dentre elas a que o corpo, como portal de alteridades, dionisiacamente nos remete (LEDA MARTINS, 2003, p.02).

A memória não se resguarda apenas em livros, museus, arquivos e jornais, ela está presente no corpo daquilo que conhecemos como ancestralidade. O corpo é o portal para se entender o humano expressivamente, com o auxílio dos saberes resguardados pela memória ancestral.

Este corpo perpassa por espaços próprios e profundos, propondo experiências históricas, pessoais, de resgates culturais e científicos, que possibilitam a transmissão de conhecimento por outras vias.

> Os repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes [...] (LEDA MARTINS, 2003, p.05).

Este documento se constrói desta forma, ao passo que se constitui como um memorial de resgate da cultura afro-brasileira através do tempo e da ancestralidade presente na dramaturgia Aruanda de Joaquim Ribeiro, junto ao

[2] Leda Maria Martins, é poeta, ensaísta, dramaturga e professora. Doutora em Letras/Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), mestre em Artes pela Indiana University e formada em Letras pela UFMG. Possui pós-doutorados em Performance Studies pela New York University e em Performance e Rito pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Leda em seus pensamento e proposições teóricas cruzam-se epistemologias e cosmovisões de várias matrizes cognitivas, como as derivadas dos saberes africanos transcriados nas Américas.

revisitar da poética Ubuntu. Onde tal documento se molda por caminhos não lineares.

O racional pode nos tirar emoção, e a racionalidade sem emoções nem empatia, assim como a imaginação sem cognitividade nem racionalidade, constrói um conhecimento humano parcial e incompleto. O medo de pensar cartesiano pode colocar a estética em uma zona limite de tensão e de aproximação entre racional e imaginativo, entre cognitivo e expressivo. Tensão e aproximação que levaria a uma maior completude de pensamentos. Entendo a estética como um espaço que quando mal explorado soa como algo "pomposo", perdendo seu real significado.

Existe um certo olhar para o corpo preto, que transporta seus traços como algo a não ser reproduzido, por não atender esteticamente aos padrões eurocêntricos que permeiam uma sociedade embranquecida, onde o corpo preto perpassa por um processo de se fazer visível dentro de sua existência histórica. Para Frantz Fanon[3]:

> A civilização branca europeia, impôs ao negro um desvio existencial [...] No caso do negro, nada é parecido. Ele não tem cultura, não tem civilização, nem "um longo passado histórico" (FRANTZ FANON, 2008, p.28 e 46).

Portanto, considero este documento como uma produção poética, para que o meu corpo, neste trabalho, não, pareça algo abstrato. Assim, desejo dar forma a um texto que é humanamente sensível e que se propõe a olhar para a dramaturgia e a ação cênica de Aruanda dentro desta mesma perspectiva. Considerando a estética como um valor humano neste documento, e não como uma ordem de beleza.

Em termos simplificados, estética é um sistema de valores e poética é um projeto de valores mais subjetivo, onde o poeta não diz o que aconteceu, mas o que poderia acontecer. Este documento surge da compreensão da estética, como um método de sistematização moral do comportamento humano pela ética.

---

[3] Frantz Fanon, foi um psiquiatra e filósofo político. Suas obras tornaram-se influentes nos campos dos estudos pós-coloniais. Fanon era pan-africanista e humanista, preocupado com a psicopatologia da colonização e as consequências humanas, sociais e culturais da descolonização.

A ética é um conceito que surge através da busca por um objetivo compartilhado, isto é, um entendimento que considera a dignidade de todos os seres que convivem e habitam numa comunidade. Dessa forma, a poética, conforme este documento, é um método de encontrar uma forma de dar visibilidade aos pensamentos estéticos que se estabelece via um corpo que se aquilomba. Onde a estética tem como princípio o transcender a existência humana, sobre os saberes poéticos ancestrais que habitamos.

> Projeta-se, ao mesmo tempo, tanto no âmbito da ética, como entendida pela filosofia Nagô, quanto da estética, uma estética preta diaspórica, que diz de processos dinâmicos de interação, transformação e reatualização de falas, gestos e memórias em novas formas de linguagem e expressão. É um ato de existir ligado à presença/ausência de Calunga, o performar de partida e de chegada das negras e negros em diáspora (SORAYA PATROCÍNIO[4], 2021, p.43).

Este texto dá voz aos corpos pretos que fazem parte da minha ancestralidade de forma poética. Retomo aqui a voz de um povo preto que faz parte da obra Aruanda, dentro e fora da ação cênica.

Joaquim Ribeiro, ao escrever Aruanda, apresentou um texto dramatúrgico questionável que deixa o corpo da mulher preta em segundo plano, com um olhar hostil para a pretitude brasileira, mas, simultaneamente, mostra a realidade do corpo preto afro-brasileiro, que está preso em um mundo de destruição do seu corpo.

Quando Aruanda é encenada pelo TEN[5], se constrói a possibilidade de se discutir a poética Ubuntu e se torna possível observar a materialização do Quilombismo sob o corpo preto. “O negro é um homem negro; isto quer dizer que, devido a uma série de aberrações afetivas, ele se estabeleceu no seio de um universo de onde será preciso retirá-lo.” (FRANTZ FANON, 2008, p. 26).

---

[4] Professora e doutora em Letras pela Universidade Católica de Minas Gerais.

[5] TEN ou Teatro Experimental do Negro, foi uma companhia teatral brasileira, que atuou entre 1944 e 1961

Somos descendentes de um país marginal, onde o corpo negro é um bem material, herdeiros de uma doença que acomete os nossos corpos, mas, ao mesmo tempo, somos todos os povos que estão em Aruanda e frutos de um tempo, que nos leva ao encontro do quilombo que nos habita. Pensando nessa ideia, te convido a se unir a mim, em reconhecimento às pretensões que nos acompanham, em busca de um novo olhar para o corpo preto e sua história.

DOCUMENTO I - AS UNIDADES QUE ANTECEDEM A AÇÃO CÊNICA DA DRAMATURGIA ARUANDA

Teatro Experimental do Negro: Um espaço de aquilombamento

> Resolvi tentar meu teatro negro no Rio de Janeiro. A primeira reunião foi no café Amarelinho, na Cinelândia: Aguinaldo Camargo, o pintor Wilson Tibério, Teodorico dos Santos e José Herbel (ABDIAS NASCIMENTO[6] S.D. Online).

Antes de discorrer sobre Aruanda, é relevante para mim apresentar o grupo de indivíduos que a compuseram e deram-lhe vida. A peça Aruanda nasceu do Teatro Experimental do Negro, que, no dia 13 de outubro de 2021, completou 77 anos, tendo sido criado pelo professor Abdias Nascimento (1914–2011) em 1944, com o apoio de amigos e intelectuais brasileiros que tinham interesse em criar uma perspectiva para o povo preto brasileiro.

O Teatro Experimental do Negro visa, socialmente, valorizar a herança cultural, a identidade e a dignidade do povo afro-brasileiro por intermédio da educação, da cultura e da arte. O TEN procurou, por meio desta iniciativa, desenvolver uma produção artística e política a partir da estética preta. O TEN, de fato, desenvolveu ações que realçavam a profunda necessidade de se instaurar movimentos políticos contra a discriminação de cor no Brasil.

As propostas de ação do Teatro Experimental do Negro, visavam cidadania e conscientização racial. Ao recrutar seu elenco, o TEN se propôs a alcançar pessoas oriundas do operariado, empregadas domésticas e autônomos. “O recrutamento das pessoas era muito eclético. Queríamos gente sem qualquer tarimba, pois tarimba de negro no teatro se restringia ao rebolado ou às palhaçadas. Veio gente humilde, dos morros’’ (NASCIMENTO, S.D. Online). O TEN, composto por pessoas de origem humilde, desenvolveu uma das ações mais simbólicas: a realização de aulas para alfabetização dos seus integrantes, para que eles conseguissem dominar a leitura para os ensaios,

[6] Falaremos sobre Abdias Nascimento e sua história ao decorrer do documento I

além de proporcionar o encontro e o aprendizado de cultura e de conhecimentos gerais.

> A um só tempo, o TEN alfabetizava seus primeiros participantes e oferecia-lhes uma nova atitude, um critério próprio que os habilita também a ver, enxergar o espaço que ocupava o grupo afro-brasileiro no contexto nacional (JÚLIO RICARDO MENEZES[7], S.D. online).

O TEN, se torna gradualmente muito mais do que um grupo de teatro, pois desenvolve momentos de conscientização e de tomada de posições políticas. Além de servir como uma forma de conscientização do corpo preto através da dramaturgia, o Teatro Experimental do Negro também desempenha atividades artísticas e sociais em outros lugares, mostrando um espaço de militância e envolvimento, especialmente para as mulheres pretas e sua luta contra a discriminação e miscigenação que marcam as suas características. A atuação das mulheres, foi uma base importante de suas realizações. O TEN, procurando tornar a mulher preta brasileira mais visível, fundou a Associação das Empregadas Domésticas e o Conselho Nacional de Mulheres Negras, para criar ações e debates que trouxessem uma nova perspetiva para este grupo.

“Arinda Serafim, Elza de Souza, Marina Gonçalves, Ruth de Souza, Llena Teixeira, Neusa Paladino, Maria D´Aparecida, Mercedes Baptista e Agostinha Reis estão entre as mulheres que participaram desde os primeiros momentos do TEN’’ (IPEAFRO[8], S.D. Online). Muitas delas eram empregadas domésticas e lideravam a defesa de seus direitos até então velados. O Brasil é promovido ao exterior como um país de diversidade étnica e de atrativos culturais e naturais, mas é caracterizado por disparidades e pelo desinteresse pelo seu próprio povo, sobretudo as mulheres pretas, retratadas como um objeto e símbolo nacional.

---

[7] Jornalista. Mestrando em História da Arte (PPGHA | UERJ). Atua no Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (IPEAFRO).

[8] IPEAFRO — Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiro, fundado por Abdias Nascimento no intuito de dar continuidade na luta do povo preto.

Entrementes, o TEN, irá proporcionar um acolhimento real do povo preto e em simultâneo, se moldar como inimigo para a massa branca que representava a burguesia da sociedade brasileira. “Teve muita ‘madame’ que se aborreceu com o TEN: nós estávamos botando minhocas nas cabeças de suas empregadas’’ (ABDIAS NASCIMENTO, S.D. Online). O TEN teve dificuldades para divulgar as suas ideias sem o apoio público, pois não era interessante para os políticos da época ajudar um grupo cênico que fazia ações contrárias aos desejos da aristocracia brasileira. Abdias Nascimento então funda o jornal O Quilombo em 1948.

O jornal O Quilombo, integrava uma imprensa preta ativa, sobretudo em São Paulo. “Porta-voz dos afrodescendentes, o periódico funcionava como espaço de denúncias de discriminação e apoiava organizações afro-brasileiras em todo o Brasil, publicando entrevistas com seus líderes e divulgando suas atividades’’ (MENEZES, S.D. Online). No jornal O Quilombo foi instaurado a coluna Fala a Mulher. “Com sua coluna Fala a Mulher no jornal O Quilombo, órgão informativo do TEN, Maria de Lourdes Valle do Nascimento teve presença destacada na luta das mulheres contra a discriminação” (IPEAFRO, S.D. online).

Buscando denunciar concursos como o Miss Brasil, que tinha sempre como candidatas mulheres brancas, o TEN cria os concursos “Boneca de Pixe’’ e” Rainha das Mulatas”. Ambos os concursos, se construíam a partir da ideia de que todos os corpos pretos ali presentes eram belos, desta forma, se estabelece critérios de julgamento para além dos conceitos estéticos como:

> Talento criativo, os dotes intelectuais e a postura ética da candidata, mas com o tempo, ficou difícil manter o padrão de seriedade que exigia a intenção pedagógica dos concursos. À medida que os eventos cresceram, a mídia e o público passaram a desvirtuar essa intenção, e o TEN suspendeu os concursos (JULIO RICARDO MENEZES, S.D. Online).

O movimento dos concursos causou críticas políticas e sociais ao TEN, que sofreu acusações de incitar o racismo através dos concursos.

> Houve críticos esquerdistas efetuando confusão dos concursos com exploração meramente sexual da mulher negra. Essas pessoas não compreendiam, não podiam compreender a distância que nos separava qual uma linha

> eletrificada, de tais preocupações. Pois o alvo desses concursos era exatamente pôr um ponto final na tradição brasileira de só ver na mulher negra e mulata um objeto erótico, o que vem acontecendo desde os recuados tempos do Brasil-Colônia (ABDIAS NASCIMENTO, S.D. Online).

A primeira reunião da Convenção Nacional do Negro Brasileiro foi em São Paulo, em 1945 e 1946 no Rio de Janeiro. O manifesto também tem em vista propor políticas públicas de igualdade racial, como bolsas de estudo e incentivos fiscais, com vistas a uma reparação social para o povo preto.

> A Convenção Nacional do Negro Brasileiro lançou, em 1945, o Manifesto à Nação Brasileira, reivindicando que a nova Carta Magna explicitasse a origem étnica do povo brasileiro, definisse o racismo como crime de lesa-pátria e punisse a sua prática como crime" (IPEAFRO, S.D. Online).

Vários partidos apoiaram o manifesto e o subscreveram, como o PTB, a UDN, o PSD e o PCB. O documento foi levado ao senado pelo senador Hamilton Nogueira, que apresentou o projeto na Assembleia Nacional Constituinte de 1946, sendo o manifesto rejeitado sob a alegação de inexistirem provas de discriminação racial no país.

> O TEN passou, então, a denunciar vários casos de discriminação, inclusive os da antropóloga Irene Diggs e da coreógrafa Katherine Dunham. A divulgação desses casos ajudou a criar as condições para a posterior promulgação de uma legislação fraca e ineficaz, conhecida como Lei Afonso Arinos" (MENEZES, S.D. online).

Os membros do TEN tinham ciência da demanda por parlamentares pretos no Congresso, de modo a defender medidas que favorecessem a população afrodescendente — iniciativas que eram urgentes. Diante da questão, o TEN abriu as portas do jornal O Quilombo para dar espaço e voz aos candidatos pretos de todos os partidos.

A atuação política do TEN era imperativa e necessária, pois Abdias Nascimento, junto ao TEN, foram os responsáveis por denunciar os abusos contra a população preta pela primeira vez na história brasileira. "Em 1966, por exemplo, ele lançou uma Declaração de Princípios em que se posicionou

contra o colonialismo, reivindicando o mesmo posicionamento do governo brasileiro" (JÚLIO RICARDO MENEZES, S.D. online).

Em 1950, o 1.º Congresso do Negro Brasileiro, foi realizado com o intuito de trazer estudos e reflexões e ainda desenvolver um acontecimento político de cunho popular. "Em contraste a outros certames como os Congressos Afro-Brasileiros de Recife (1934) e Salvador (1937), que tratavam o negro como um simples objeto de pesquisa" (IPEAFRO, S.D. Online). Em Conferência preparatória, os presentes demarcaram como principal pauta do futuro Congresso, a revisitação do manifesto enviado à Assembleia Constituinte de 1946, que propunha políticas de igualdade racial.

Datar os contextos históricos é importante para compreender como se constrói o corpo preto. Este documento continua o que o TEN, com vários estudiosos e pesquisadores pretos, propuseram ao se aproximar da cultura afro-brasileira, para propor um novo olhar para a pretitude contemporânea. Os olhares envoltos aos traços pretos, coabitam um espaço de curiosidade e de especulação comercial, o nosso corpo preto é posto como matéria e produto, é urgente e necessária a busca por um novo olhar para o tempo e para nossa ancestralidade, para podermos construir um olhar quilombista, por meio da poética Ubuntu, em nossa sociedade.

A pele preta ainda é palco de assuntos eruditos, sendo indispensável que os braços cruzados não permaneçam frente a ideia que perfaz este corpo. Um corpo preto não é apenas um corpo, é uma ideia que está nas plantações de café, nas lavouras de cana, nas ruas de pedra, na arte cênica, no TEN. Estes espaços, bem como diversos outros, protegem as pessoas petras, e toda militância político-social e cívica pela democracia de direitos humanos igualitários.

O TEN, de forma artística e política, pretende dialogar com a sociedade sobre possíveis caminhos para assegurar uma igualdade social de fato. A mera existência de uma companhia de teatro composta somente por afrodescendentes já configurava o TEN como um ato de rebelião de escravos. O Teatro Experimental do Negro, de forma poética, marcou a história do teatro

brasileiro ao incentivar a valorização da identidade preta na dimensão cultural, histórica, étnica e artística.

Além de apresentar espetáculos teatrais elogiados pela crítica da época pela qualidade plástica e dramática, o TEN incentivou a criação de uma dramaturgia de autoria preta e sobre temas da vida dos povos de matriz africana. Antes do TEN, o teatro não era um lugar para corpos pretos, sendo naturalizando o Blackface[9], para se manter atores pretos longe dos palcos.

Há 76 anos, Abdias Nascimento, leva o Teatro Experimental do Negro, para cena com a peça O imperador Jones, de Eugene O'Neill, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no dia 8 de maio de 1945, a primeira montagem do TEN. A ideia para a peça surgiu em 1941, quando Abdias viu O Imperador Jones, com o ator argentino Hugo D'Evieri pintado de preto. "Na rota dos propósitos revolucionários do Teatro Experimental do Negro vamos encontrar a introdução do herói negro com seu formidável potencial trágico e lírico nos palcos brasileiros e na literatura dramática do país" (ABDIAS NASCIMENTO, S.D. online).

Para além da obra O Imperador Jones, o TEN, encenou também obras como, Todos Os Filhos de Deus Têm Asas (Eugene O'Neill), Festival do II Aniversário do TEN (Eugene O'Neill), O Moleque Sonhador (Eugene O'Neill), Recital Castro Alves, Calígula (Lúcio Cardoso), Ato Poético Cruz e Souza, Aruanda (Joaquim Ribeiro), Filhos de Santo (José de Moraes Pinho), Rapsódia Negra (Abdias Nascimento), Onde Está Marcada a Cruz (Eugene O'Neill), Sortilégio (Abdias Nascimento), O Sapo e a Estrela (Hermilo Borba Filho). O TEN, teve um olhar extremamente sensível ao trazer o artista preto para a cena, colocando o ator preto para desenvolver papéis de grande profundidade, além de ser um dos grupos responsáveis pela modernização do teatro brasileiro.

De acordo com alguns registros do jornal Diário da Noite de 1948, resguardados pelo IPEAFRO, é possível notar que o dramaturgo Eugene O'Neill deu ao TEN o direito autoral de encenar todas as suas dramaturgias. "Eugene O'Neill autor de Imperador Jones, em sua mansão na Califórnia, não

[9] Ato em que um ator branco, se utilizava de maquiagem para deixar a sua pele preta, para desempenhar personagens pretos.

pensou como injusto os julgadores desta cidade. Depositando inteira confiança no sucesso da iniciativa negra brasileira, escreveu uma carta aos diretores do TEN autorizando a representação sem pagamento de nenhum direito autoral, não só de 'Imperador Jones' como de todas as peças de sua autoria" (IPEAFRO, S.D. online).

Depois da primeira apresentação de O Imperador Jones, o TEN encenou O Filho Pródigo dois anos depois. Em seguida, Nelson Rodrigues escreveu Anjo Negro, cuja estreia no Teatro Municipal do Rio de Janeiro só foi permitida se o ator principal fosse um branco pintado de negro. Nos meus passeios documentais, me deparei com uma reportagem do Nelson Rodrigues para o jornal O Quilombo de 1948:

> Perguntado a que ele atribuía o afastamento do negro dos palcos brasileiros, respondeu: "Acho, isto é, tenho a certeza de que é pura e simples questão de desprezo. Raras companhias gostam de ter negro em cena; e quando uma peça exige o elemento de cor, adota-se a seguinte solução: brocha-se um branco. Branco pintado — eis o negro do teatro nacional". Em seguida, Nelson Rodrigues não hesitava em dizer: "É preciso uma ingenuidade perfeitamente obtusa ou uma má-fé cínica para se negar a existência do preconceito racial nos palcos brasileiros. Os artistas de cor, ou fazem moleques gaiatos, ou carregam bandeja, ou, por último, ficam de fora (IPEAFRO, S.D. online).

Durante muito tempo, a carreira de ator e atriz no Brasil era reservada para "degenerados sem casta", sendo os pretos alforriados e escravos, responsáveis pelo espaço cênico, tendo eles que pintar os seus rostos de branco, para se encaixar nos personagens brancos por eles vividos.

O teatro brasileiro, devido aos movimentos políticos, sociais e históricos, adquire uma nova cara e começa a receber grandes obras e feitos cênicos, desta forma, se configura como lugar da elite brasileira, que toma posse deste espaço e, naturalmente, retira o corpo preto dele.

O TEN, segue sua trajetória enquanto companhia de teatro até 1968, quando suas atuações são encerradas. O Teatro Experimental do Negro, assim como os seus entusiastas, nunca foram bem vistos. Os elogios não significavam que o grupo pertencesse ao espaço artístico. Com obras marcantes pelas críticas às questões raciais no país, o TEN sofreu com inúmeras perseguições desde o seu início, onde em 1964, com a instauração do regime militar, as ações do grupo se tornaram cada vez mais difíceis.

Em 1968, o TEN realizou um período de debates e a primeira exposição do projeto Museu de Arte Negra, no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e logo após, Abdias se coloca a viajar para o exterior onde devido à implementação da AI 5, é obrigado a se exilar por 13 anos, mantendo-se ativo na luta pelos direitos da população afro-brasileira através do TEN, que se encerra enquanto companhia cênica devido a forte repressão política e militar, mas se mantém como um corpo preto de ideias e de ações até os dias atuais, sendo o TEN, parte do tempo que compõe nossa ancestralidade.

Abdias Nascimento: caminhos pretos passados, que nos abrem estradas na contemporaneidade

"Eu sou o leão africano." — Abdias Nascimento[10]

Descrever Abdias Nascimento não é uma tarefa fácil, como narrar uma pessoa que é tão grande? Há uma parte de Abdias Nascimento em cada um de nós, ele também faz parte do tempo que nos envolve ancestralmente. Logo, ele está presente, ocupa e transgride a sociedade, sendo uma figura importante da comunidade preta. "Abdias Nascimento já foi descrito como o mais completo intelectual e homem de cultura do mundo africano do século XX" (IPEAFRO, S.D. Online).

> Abdias foi um homem negro, pan-africanista, ativista social, economista, artista plástico, poeta, dramaturgo e político brasileiro, comprometido com a defesa da cultura e igualdade

[10] Frase que marcou os discursos de Abdias Nascimento, que a usava, em referência a mitologia guerreira da Tribo de Judá, uma das 12 tribos de Israel.

> para a população afrodescendente no Brasil [...] que expressam sua imersão qualificada na análise dos mecanismos do racismo e seu potencial colaborativo no processo de compreensão da realidade de negros e negras na sociedade brasileira (LORENA SILVA[11], 2019, p.138).

Abdias nasceu em março de 1914 em Franca, São Paulo, neto de africanos escravizados. O seu pai era sapateiro e músico e a sua mãe doceira. “Abdias nasceu numa família humilde, onde quando criança, mesmo sendo filho de sapateiro, manteve os seus pés sobre chão” (IPEAFRO, S.D. Online).

> Trabalhou desde os sete anos. Completou o segundo grau, com diploma em contabilidade em 1928. Em 1938 se formou em economia pela Universidade do Rio de Janeiro. Em 1957 fez pós-graduação no Instituto Superior de Estudos Brasileiros, e em 1961 no Estudo do Mar (IPEAFRO, S.D. Online).

Abdias, em 1929, se muda para a capital paulista, onde participou da Frente Negra Brasileira.

> Desde jovem, Abdias estava engajado na vida política. Em 1930 participa do Frente Negra Brasileira, uma das principais organizações a exigir igualdade de direitos e a participação dos negros em nossa sociedade. A organização desenvolvia atividades de caráter político, cultural e educacional, tornou-se partido político, no entanto, com a ditadura do Governo Vargas, foi obrigada a encerrar suas atividades (LORENA SILVA, 2019, p.139).

“Em 1938, ele organiza o Congresso Afro-Campineiro, que protesta contra a discriminação racial e discute as relações raciais na cidade de Campinas” (IPEAFRO, S.D. Online). Também participou dos movimentos de protesto contra o regime do Estado Novo. Por resistir à discriminação racial na capital de São Paulo, foi preso na Penitenciária de Carandiru por dois anos.

> Em 1943, fundou naquela instituição o Teatro do Sentenciado, cujos integrantes, todos prisioneiros, criavam, ensaiavam e apresentavam os seus próprios espetáculos teatrais; também ajudou a fundar o jornal dos prisioneiros (IPEAFRO, S.D. Online).

[11] Mestre e Graduada em Filosofia, pela Universidade Federal de Uberlândia. Atualmente, Doutoranda em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia/PPGF-UFRJ.

Em 1941 Abdias vai à Lima, capital do Peru e assiste à peça O Imperador Jones.

> Várias interrogações suscitaram ao meu espírito a tragédia daquele negro infeliz que o gênio de Eugene O'Neill transformou em O Imperador Jones. Me encontrava com os poetas Efraín Tomás Bó, Godofredo Tito Iommi e Raul Young, argentinos, e o brasileiro Napoleão Lopes Filho. Ao próprio impacto da peça juntava-se outro fato chocante: o papel do herói representado por um ator branco tingido de preto (IPEAFRO, S.D. Online).

Após assistir ao espetáculo "O Imperador Jones", Abdias fica muito inquieto e, apesar de não ter formação em artes cênicas, emite um julgamento sobre as ações que presenciou.

> Naquela época, 1941, eu nada sabia de teatro, economista que era, e não possuía qualificação técnica para julgar a qualidade interpretativa de Hugo D'Evieri. Porém, algo denunciava a carência daquela força passional específica requerida pelo texto, e que unicamente o artista negro poderia infundir à vivência cênica desse protagonista, pois o drama de Brutus Jones é o dilema, a dor, as chagas existenciais da pessoa de origem africana na sociedade racista das Américas (IPEAFRO, S.D. online).

Abdias, ao se deparar com o embranquecimento do corpo preto, funda o Teatro Experimental do Negro em 1944, com a ajuda de amigos, rompendo com barreiras raciais no teatro brasileiro.

> Além de propagar e desenvolver a dramaturgia negra, possuía atividades que contribuíram para a consolidação da cidadania dos atores, por meio da alfabetização e conscientização deste sobre a situação da população negra no Brasil. O TEN (Teatro Experimental do Negro) rompeu barreiras de cor nos palcos brasileiros, como também formou a primeira geração de atores e atrizes negras da dramaturgia brasileira (LORENA SILVA, 2019, p.140).

Abdias alcançou diversos objetivos ao lado do TEN, alguns dos quais eu já tive a oportunidade de lhes relatar. Para além dos feitos já trazidos, Abdias, à frente do TEN, manteve contato com diversos movimentos de libertação dos povos africanos e com movimentos que lutavam pelos direitos civis nos Estados Unidos.

> Ele e os artistas e intelectuais associados ao TEN eram os principais, talvez os únicos, partidários no Brasil do movimento da Negritude liderado por Léopold Senghor, Aimé Cesaire e Léon Damas. Entretanto, eles foram excluídos da delegação oficial brasileira ao 1º Festival Mundial das Artes Negras (FESMAN), realizado no Senegal como afirmação internacional do Presidente Senhor do valor da cultura africana e da Negritude (IPEAFRO, S.D. Online).

"A Carta Aberta a Dacar, escrita por Abdias Nascimento, denunciava o processo que levou a essa exclusão, sendo publicada na prestigiosa revista Présence Africaine" (IPEAFRO, S.D. Online). Tal carta, é considerada o primeiro protesto de um intelectual afro-brasileiro a ser ouvido por um público africano mundial contra a discriminação racial presente na nação brasileira.

Abdias foi curador e fundador do Museu de Arte Negra, do Teatro Experimental do Negro, de 1950 a 1968. Logo após a inauguração da mostra do Museu de Arte Negra, Abdias estabeleceu um diálogo entre os movimentos norte-americano e brasileiro, com a finalidade de criar um caminho de discussão em torno dos direitos civis e humanos da população preta. Com a implantação do AI 5, "Abdias se exila nos Estados Unidos e na Nigéria pelos próximos 13 anos, sendo alvo de vários inquéritos Policial-Militares" (SILVA, 2019, p140)

"Abdias Nascimento participou de inúmeros eventos do mundo africano e de entidades afro-americanas dos Estados Unidos" (IPEAFRO, S.D. Online). Até então, os eventos internacionais africanos não continham quase nenhuma representação da América Central ou do Sul. Desta forma, Abdias conseguiu levar ao mundo a população preta brasileira, proporcionando um olhar mais sensível e menos especulativo em torno do Brasil.

> Abdias Nascimento participou da reunião preparatória (Jamaica, 1973) e do 6.º Congresso Pan-Africano (Dar-es-Salaam, 1974). Participou do Encontro sobre Alternativas do Mundo Africano e 1.º Congresso da União de Escritores Africanos (Dacar, 1976), bem como do 1.º e do 2.º Congresso de Cultura Negra das Américas (Cali, Colômbia, 1977; Panamá, 1980). (IPEAFRO, S.D. Online).

Neste último, Abdias foi eleito vice-presidente e coordenador do 3.° Congresso de Cultura Negra das Américas. Em exílio, Abdias criou obras de arte, e produziu uma grande variedade de material artístico. As obras de

Abdias retratam temáticas da cultura religiosa, da diáspora africana e da resistência à escravidão e ao racismo.

> As telas de Abdias foram largamente exibidas nos Estados Unidos em galerias, museus, universidades e centros culturais como o Studio Museum in Harlem, Universidades Yale e Howard, o Museu da Associação dos Artistas Afro-Americanos, o Museu Ilê-Ifé de Filadélfia, o Centro Cultural do Inner City de Los Angeles, e muitos outros (IPEAFRO, S.D. Online).

Em 1978, Abdias retorna ao Brasil, “participou dos protestos e atos públicos e das reuniões de fundação do Movimento Negro Unificado contra o Racismo e a Discriminação Racial, hoje MNU. Também ajudou a criar o Memorial Zumbi, "organização nacional que reunia entidades de promoção dos direitos civis e humanos da população negra de todo o país” (IPEAFRO, S.D. Online). Abdias foi presidente do Memorial Zumbi de 1989 até 1998.

Em 1981, Abdias volta definitivamente para o Brasil e funda o IPEAFRO - Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros. O IPEAFRO teve e tem, muita importância na luta pelos direitos da comunidade preta, além de resguardar atualmente registros importantíssimos do TEN e do Abdias. O IPEAFRO organizou o “3.º Congresso de Cultura Negra nas Américas (São Paulo, 1982) e o Seminário Nacional sobre 100 Anos da Luta de Namíbia pela Independência (Rio de Janeiro, 1984)” (IPEAFRO, S.D. Online).

Tais eventos, foram as primeiras oportunidades em que o Brasil recebeu uma representação do Congresso Nacional Africano (ANC), da África do Sul e da Organização do Povo do Sudoeste da África (SWAPO), da Namíbia. O IPEAFRO é o órgão que desenvolveu e aplicou os primeiros cursos de capacitação contínua de professores para a inclusão da história e da cultura africana e afro-brasileira na educação. O programa, chamado Sankofa, foi oferecido pela Pontifícia Universidade Católica de 1984 a 1995.

Ainda em exílio, Abdias desenvolve diálogos com Leoneo de Moura Brizola, visando uma nova organização para o Partido Democrático Trabalhista (PDT) do Brasil. O resultado dos esforços e pioneirismo de Abdias, fez com que o partido do PDT incluísse a questão do racismo e da discriminação racial como prioridade do seu programa político nacional. Abdias também liderou a organização do movimento preto no partido. “Entretanto, ele trabalhou

consistentemente para fazer da luta pelos direitos civis e humanos dos descendentes africanos uma causa suprapartidária, é uma questão política nacional" (IPEAFRO, S.D. Online).

Abdias se candidatou para as primeiras eleições do processo de abertura democrática, onde, em 1983, assumiu o cargo de deputado e se tornou o primeiro negro a defender causas para a população preta no parlamento brasileiro.

> Abdias participa do processo de redemocratização do país, ajudando a criar o PDT (Partido Democrático Trabalhista). Anos após, foi deputado (1983 a 1987) e senador federal (1997 a 1999) do Rio de Janeiro, tendo como uma das principais pautas a criação de políticas públicas afirmativas de igualdade racial. Sua agência política é do tamanho de sua vida, logo não é meu intuito descrever todos os feitos de nosso filósofo político, contudo, é importante sabermos que Abdias, até os seus 97 anos, dedicou sua vida na luta pelo reconhecimento da humanidade, direito à cidadania, liberdade e igualdade para população negra (LORENA SILVA, 2019, p.141).

Abdias apresenta à Câmara, projetos inovadores de legislação antidiscriminatória e ações afirmativas ao problema racial do país. Ainda no campo político, como integrante da Comissão das Relações Exteriores, Abdias articula medidas contra o Apartheid. "Abdias prestou apoio ao Congresso Nacional Africano (ANC) da África do Sul e ao movimento pela independência da Namíbia liderado por SWAPO, advogando o rompimento de relações com o regime sul-africano do Apartheid)" (IPEAFRO, S.D. Online). "Como parlamentar brasileiro, Abdias Nascimento participou dos simpósios regionais e internacionais das Nações Unidas em apoio à Luta do Povo da Namíbia pela sua Independência (San José, Costa Rica, 1983; Nova Iorque, 1984)" (IPEAFRO, S.D. Online).

Abdias, foi um dos principais atores no processo de criação da Fundação Palmares, órgão do Ministério da Cultura para assuntos afro-brasileiros. Nascimento, também integrou o processo de instituição do Dia Nacional da Consciência Negra no dia 20 de novembro, aniversário da morte de Zumbi dos Palmares.

"Em 1988, Abdias Nascimento proferiu a conferência inaugural da série W. E. B. Du Bois de palestras internacionais, organizado e patrocinado pelo

Centro Cultural Pan-Africanos de Acra, Gana" (IPEAFRO, S.D. Online). No ano de 1989, foi consultor da UNESCO para o desenvolvimento das artes dramáticas e do teatro angolano em Luanda. Os frutos desse trabalho, estão presentes em festivais como o Festival Internacional de Teatro e Artes de Luanda.

> Abdias foi convidado a participar da diretoria internacional do Festival Pan-Africano de Cultura (FESPAC) e do Memorial Gorée, ambos sediados em Dacar, Senegal. Ele também participou da diretoria internacional fundadora do Instituto dos Povos Negros, criado em 1987, pelo Governo de Burkina Faso com apoio da UNESCO (IPEAFRO, S.D. Online).

Abdias, foi convidado para participar da diretoria internacional do Festival Pan-Africano de Cultura (FESPAC) e do Memorial Gorée, ambos sediados em Dacar, Senegal. "Ele também participou da diretoria internacional fundadora do Instituto dos Povos Negros, criado em 1987, pelo Governo de Burkina Faso com apoio da UNESCO" (IPEAFRO, S.D. Online). Em 1991, Abdias, ganha as eleições para o senado e se torna o primeiro senador afrodescendente e dedica o seu mandato à promoção dos direitos do povo preto brasileiro. Leonel Brizola, ao se eleger governador do Rio de Janeiro, nomeia Abdias Nascimento titular da Secretaria de Defesa e Promoção das Populações Afro-Brasileira do Governo daquele Estado, onde Abdias se manteve à frente do cargo até o ano de 1994.

Em 1999, assumiu a Secretaria de Direitos Humanos e Cidadania do Governo do Estado do Rio de Janeiro.

> Em 1995, foi eleito Patrono do Congresso Continental dos Povos Negros das Américas, realizado no Parlamento Latino-Americano em São Paulo, na ocasião do 3.º Centenário da Imortalidade de Zu realizou a escrita de um comentário ao Artigo 4.º da Declaração de Direitos Humanos (IPEAFRO, S.D. Online).

Participou, também, do volume organizado e publicado pelo Conselho Federal da OAB, por ocasião dos cinquenta anos desse documento da ONU em 1998. "Entre os outros comentaristas estavam personalidades como o rabino Henry Sobel, o prêmio Nobel Adolfo Pérez Esquivel, Evandro Lins e

Silva, Dalmo de Abreu Dallari, João Luiz Duboc Pinaud" (IPEAFRO, S.D. Online).

> Abdias Nascimento participou da Iniciativa Comparativa sobre Relações Humanas no Brasil, na África do Sul e nos Estados Unidos. O evento reuniu vários intelectuais e pesquisadores, tendo sido ele organizado pela Fundação Sulista de Educação de Atlanta, EUA. MBI dos Palmares (IPEAFRO, S.D. Online).

Os encontros realizados, tinham o envolvimento da comunidade civil dos três países, onde se desenvolveram enquetes e reuniões, que resultaram em diversas publicações sob o título Além do Racismo. Tal projeto serviu como preparação para a participação dos três países envolvidos na 3.º Conferência Mundial da ONU contra o Racismo, a Xenofobia, e Outras Formas Correlatas de Intolerância, realizado em Durban, África do Sul, em 2001. "No processo nacional de organização da participação brasileira na Conferência de Durban, Abdias Nascimento atuou com destaque, e no Fórum das ONGs dessa Conferência ele foi um dos conferencistas principais (Keynote Speaker)." (IPEAFRO, S.D. Online).

"No ano de 2001, o Centro Schomburg de Pesquisa das Culturas Negras, do sistema de Bibliotecas Públicas do Município de Nova Iorque em Harlem, homenageia Abdias Nascimento com o Prêmio da Herança Africana Mundial." (IPEAFRO, S.D. Online). O evento foi realizado na sede da ONU no 75.º aniversário do Centro Schomburg. "O prêmio foi criado para reconhecer, naquela ocasião, seis personalidades destacadas do mundo africano, incluindo também Katherine Dunham, Dorothy Height, Amadou Mahtar M'Bow, Billy Taylor e Gordon Parks." (IPEAFRO, S.D. Online). No ano de 2001, Abdias, recebeu o prêmio UNESCO, na categoria Direitos Humanos e Cultura e o prêmio de Serviços em Direitos Humanos em 2003 pela ONU.

No ano de 2004, no Bicentenário da Revolução do Haiti, foi definido pela comunidade internacional como ano internacional de Celebração da Luta contra Escravidão e de sua Abolição. Nessa ocasião, a UNESCO, premia e reconhece Abdias Nascimento como ativista intelectual que dedicou a sua vida na luta contra o racismo e discriminação, junto de Aimé Cesaire.

Ao completar 90 anos, o IPEAFRO com o desejo de homenagear Abdias, realizou uma exposição de retrospectiva e um colóquio internacional

sobre a vida e obra de Abdias Nascimento. “A exposição circulou em Brasília e em Salvador, Bahia, onde foi realizada como parte da 2.ª Conferência Mundial de Intelectuais Africanos e da Diáspora (2006), iniciativa da União Africana e do Governo Brasileiro” (IPEAFRO, S.D. Online). Abdias, na ocasião, recebeu do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, a mais alta honraria outorgada pelo Governo do Brasil, a Ordem do Rio Branco no Grau de Comendador.

A câmara de vereadores do Município de Salvador outorgou-lhe a cidadania soteropolitana e a Medalha Zumbi dos Palmares (2007). No 4.º Festival de Cinema Negro, foi homenageado pela sua história de luta para com os direitos do povo preto brasileiro. Abdias, também recebeu o Prêmio Ori pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro pelo conjunto de sua obra literária.

“No ano de 2007, o Ministério da Cultura outorgou-lhe a Grã Cruz da Ordem do Mérito Cultural, e em 2009 ele recebeu do Ministério do Trabalho a Grã Cruz da Ordem do Mérito do Trabalho” (IPEAFRO, S.D. Online). Ambos prêmios, são as mais altas honrarias do Governo Federal do Brasil em suas respectivas áreas. No ano de 2007, a Universidade Obafemi Awolowo, de Ilé-Ifé, Nigéria, outorgou-lhe o título de Doutor em Letras Honoris Causa.

Em 2008, o Conselho Nacional de Prevenção da Discriminação, do Governo Federal do México, ortogou a Abdias, o prêmio de reconhecimento à contribuição destacada à prevenção da discriminação racial na América Latina.

No campo literário, Abdias Nascimento é autor de dezenas de livros publicados em inglês e em português. Abdias, também foi editor de revistas importantes como o jornal O Quilombo, que já mencionei, além dos jornais Afrodiáspora (1983–1987) e Thoth (1997–1999). Abdias Nascimento, também destinou escritas dramatúrgicas como Sortilégio (Mistério Negro) (1959), que constituiu um marco nas obras de arte que tratam os temas das relações raciais e da identidade e cultura afro-brasileiras.

Sortilégio “após sete anos de censura policial, estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1957 e foi produzido em inglês, nos Estados Unidos, em duas ocasiões (Universidade do Estado de Nova Iorque, 1971; Inner City Cultural Center, Los Angeles, 1975)” (IPEAFRO, S.D. Online). Além disso, gostaria de apresentar Dramas para Negros e Prólogos para Brancos (1961), uma coletânea de peças teatrais que marcou a estreia do autor nesse

género. A leitura e o conhecimento desta obra-me permitiu acesso ao texto Aruanda, com o qual tenho-me dedicado a desenvolver poéticas, rasgos e traços. Sobre o mesmo tema, Abdias escreveu seu livro de poesia Axés do Sangue e da Esperança: Orikis (1983), constituindo com ele, um marco na literatura afro-brasileira.

Abdias, como professor, desempenhou o papel de: “Professor Emérito da Universidade do Estado de Nova York em Buffalo, EUA, onde fundou a cátedra de Culturas Africanas no Novo Mundo do Centro de Estudos Porto Riquenhos, Departamento de Estudos Americanos” (IPEAFRO, S.D. Online).

> Foi professor visitante na Escola de Artes Dramáticas da Universidade Yale (1969-70); Visiting Fellow no Centro para as Humanidades, Universidade Wesleyan (1970-71); professor visitante do Departamento de Estudos Afro-Americanos da Universidade Temple, Filadélfia (1990-91) e professor visitante no Departamento de Línguas e Literaturas Africanas da Universidade Obafemi Awolowo, Ilé-Ifé, Nigéria (1976-77). (IPEAFRO, S.D. Online).

No Brasil, Abdias Nascimento recebeu o título de Doutor Honoris Causa, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, da Universidade Federal da Bahia, da Universidade de Brasília, da Universidade do Estado da Bahia, e da Universidade Obafemi Awolowo em Ilé-Ifé, Nigéria.

São muitas as coisas para se falar sobre Abdias Nascimento. Acredito que essas páginas que dediquei para falar sobre ele, despertarão a sua vontade de saber mais, para que se aprofunde nas questões que lhe forem mais relevantes. Abdias é profundo, relembrar e celebrar Abdias é resgatar nossos caminhos, é pensar em Quilombismo. Trago diversos conceitos históricos, mas todos são extremamente relevantes para compreendermos os processos de ancestralidade que estão por trás de cada ação vivida e conquistada por Abdias Nascimento. Este homem buscou dar espaço ao corpo preto e nos permitiu ocupar os lugares que fazem parte do nosso tempo, através de diversas ações e montagens cênicas, como Aruanda. “Nós negros temos que ocupar espaços de poder” (ABDIAS NASCIMENTO, S.D. Online).

Joaquim Ribeiro: autor da obra Aruanda

> O mestre evidenciava que, com o espólio das tradições populares, o pesquisador poderia erguer um edifício de estudos de alto alcance para a psicologia do povo (JOAQUIM RIBEIRO, 1969, p.21).

Joaquim Ribeiro nasceu em 1907, no dia 27 de maio, e morreu no dia 28 de abril de 1964. Tanto quanto Abdias, é difícil e complicado falar de Joaquim Ribeiro, seja pelo escasso material escrito sobre ele, ou pela vastidão do legado que ele deixou. Joaquim, era filho do polígrafo, historiador, professor de letras, pesquisador, filósofo e integrante da Academia Brasileira de Letras, João Ribeiro. Assim como seu pai, Joaquim Ribeiro herdou o gosto pelas atividades acadêmicas e intelectuais, e transitou por diversas áreas.

Joaquim Ribeiro, atuou com maestria como professor e investigador nas áreas da História do Brasil, do Folclore, da Estética, da Estilística, da Hermenêutica, do Romance, do Teatro e da Educação. Joaquim, foi Técnico de Educação do Ministério da Educação, professor da Escola Dramática Municipal e do Colégio Pedro II, colégio ao qual o mesmo frequentou como estudante, além de professor da Faculdade de Filosofia de Campo Grande[12]. Ele também deixou numerosos livros sobre literatura, filosofia, história e folclore.

Dos textos teatrais escritos por Joaquim Ribeiro, somente Aruanda foi encenada. Na minha busca para encontrar dados do histórico do autor, me deparei com o primeiro filme de animação nacional, chamado Sinfonia Amazônica. A história do filme foi criada por Joaquim Ribeiro e trata de algumas lendas amazónicas. Tive a oportunidade de assisti-lo por meio da Cinemateca Brasileira. Deixo aqui o link para acesso ao filme: https://www.youtube.com/watch?v=mJpHKiC_pMo.

Joaquim Ribeiro foi membro da Academia Brasileira de Filosofia, do Instituto do Rio de Janeiro, do IBECC, órgão da UNESCO no Brasil e conselheiro da Campanha de Defesa do Folclore. De 1940 a 1960, Joaquim esteve envolvido nos projetos desenvolvidos pelo movimento folclórico brasileiro.

---

[12] Informação retirada da nota de falecimento do autor publicada em 1964 no jornal Correio da Manhã. Joaquim Ribeiro faleceu aos 57 anos em decorrência de um infarto.

No entanto, a relação de Joaquim Ribeiro com a pesquisa sobre o folclore, nasceu antes das associações de intelectuais, que começaram a surgir nos anos 1940. As suas considerações baseiam-se em traçar os rumos de seus estudos no Brasil de maneira única. Em 1929, Joaquim Ribeiro, aos 27 anos, começa a alçar voos acerca da temática dos estudos sobre o folclore. A tradição e as lendas folclóricas ganham vida em um ensaio submetido ao concurso da Academia Brasileira de Letras em 1928, onde é recebido pela academia sublimemente, o que dá ao autor uma menção honrosa da instituição.

O ensaio é intitulado por Joaquim Ribeiro, como o início de sua jornada na pesquisa do folclore brasileiro. Este foi o primeiro passo da sua iniciativa de trazer novas contribuições aos estudos no país.

> Esta obra, o meu primeiro ensaio de folk-lore que vem á luz, será seguida de outros estudos que pretendo, logo após, publicar. Embora confesse (e há nisso pretensão?) o meu intuito de reformar os estudos folk-lóricos entre nós, vulgarizando algumas teorias ainda não conhecidas ou aplicadas por nossos folk-loristas, devo declarar que muita coisa já foi fixada satisfatoriamente por Silvio Romero, Lindolfo Gomes e João Ribeiro, cujas obras serão sempre diretrizes imprescindíveis aos que se dedicarem a tais estudos (JOAQUIM RIBEIRO, 1929, p.85).

Dando sequência aos seus estudos, a segunda obra sobre a temática nasce em 1934, intitulada Introdução ao Estudo do Folk-lore Brasileiro, a qual é apresentada junto a um conjunto de obras na conferência realizada em 1931, pela sociedade de filosofia e psicologia. “Estava este livro envelhecendo nos prelos, quando amigos dele se lembraram e exigiram de mim o castigo da publicação. Obedecei e não quis tirar-lhe o ar primitivo, por vezes, entusiástico e arrogante” (JOAQUIM RIBEIRO, 1934, p.213). Ambas as obras de Joaquim Ribeiro, além de trazer uma nova cara para o formato que se dava às pesquisas acerca do folclore brasileiro, também propõem inovação dentro daquilo que podemos chamar de trajetória histórica dos nossos mitos e nossa identidade.

Encontrei e li algumas obras do Joaquim Ribeiro e em sua jornada como folclorista, o autor se propôs a resgatar o nome de estudiosos brasileiros

que o antecederam, promovendo um encontro com o tempo que estava presente na sua ancestralidade, por um feito cronológico, que permite visualizar o folclore brasileiro por uma nova ótica.

> O desenvolvimento interno do folklorismo brasileiro fez-se nesse sentido: a princípio surgiu Silvio Romero, colige as tradições esparsas, coordenando-as em sistema, funda escola e até hoje tem discípulos fervorosos; depois vem João Ribeiro, que dá orientação científica aos estudos do folklore e cria a escola dos pesquisadores das origens de nossas tradições populares, comparando-as e delineando as suas migrações; finalmente Lindolfo Gomes funda a escola que denominei eclética visto conciliar o mister de colecionador com o de pesquisador e exegeta; ainda aí mais reduzido é o número de seguidores (JOAQUIM RIBEIRO, 1944, p.213).

Joaquim Ribeiro, durante toda sua carreira como folclorista, irá defender e reafirmar que tais nomes se fazem patronos dos estudos do folclore brasileiro e endossa, que a leitura deles é indispensável para se entender a conjuntura que se constrói no cenário folclórico nacional. Joaquim republicou a obra O Folclore, escrita por João Ribeiro, na década de 1960.

> Desse ponto de vista, João Ribeiro fundou, no Brasil, o que podemos chamar a ‘escola dos exegetas’ em oposição a ‘escola dos coletores’ que teve em Silvio Romero, inegavelmente, o fundador insigne. Ambas as escolas não se repudiam, mas se complementam, pois, como já frisamos, sem o trabalho preliminar da coleta, não se pode empreender a tarefa consequente das pesquisas de origem e transformações na explicação dos dados folclóricos (JOAQUIM RIBEIRO, 1960, p.21).

A obra de Joaquim Ribeiro, continua sem um estudo crítico à altura de sua impressionante cultura humanística e de sua plurifacetada inteligência. Deixo aqui um pouco de sua jornada, dentro daquilo que consegui coletar de dados dessa figura ilustre que é Joaquim Ribeiro.

Aruanda como Ubuntu: um modo de existir dentro de uma ótica poética

> E sobretudo, meu corpo, assim como minha alma, evitam cruzar os braços em atitude estéril de espectador, pois a vida não é um espetáculo, pois um mar de dores não é um palco, pois um homem que grita não é um urso que dança (FRANTZ FANON, 2008 p.156).

A peça Aruanda, escrita por Joaquim Ribeiro em 1946, incomoda o

leitor de diversas formas, pois somos apresentados a um cenário onde o corpo preto é agredido de forma direta ou indireta ao longo da obra. Em uma sociedade como a nossa, extremamente industrializada e científica, não há mais lugar para a sensibilidade, um corpo preto é apenas um peão em um tabuleiro qualquer.

O corpo preto ancestral de Aruanda é invisível para a sociedade capitalista, habitando as margens sociais e sob um vazio sentimental humano. O homem é dono das engrenagens que circundam a ancestralidade, direcionando-o ao mundo e ao seu semelhante. O corpo europeu branco optou por um movimento que engendrou a escravização, esquecendo-se de movimentar a sua ancestralidade para um ponto de amor e de doação de si para o outro, com a possibilidade de um possível ponto final a tal ato tardiamente, o que convencionou a falta de uma orientação social ética para com o corpo preto e a sua ancestralidade.

> [...] Energeticamente, o ser amado me ajudará na manifestação da minha virilidade, enquanto que a preocupação em merecer a admiração ou o amor do outro tecerá, ao longo de minha visão de mundo, uma superestrutura valorativa [...] a sorte está lançada, não nos esqueçamos: branco ou negro, eis a questão! Sou branco, quer dizer que tenho para mim a beleza e a virtude, que nunca foram negras (FRANTZ FANON, 2008, p.56).

Aruanda, em 1946, proclamava a desvalorização dos valores e apagava a hipótese do amor pelo corpo preto. Joaquim Ribeiro, no que lhe concerne, apresentava uma dramaturgia escrita sob uma perspectiva e estética branca. Aruanda denunciava o olhar branco para o corpo preto e, simultaneamente, dialogava com a possibilidade de um olhar mais sensível para a cultura afro-brasileira.

A apresentação transita entre a ação cênica, a fala e o movimento quilombista para retratar os conflitos políticos, sociais e religiosos da comunidade negra que marcam o corpo negro como um espaço social e poético, através das denúncias raciais e culturais presentes na dramaturgia.

O TEN, foi considerado um espaço de aquilombamento por criar perspectiva ao corpo preto com obras como Aruanda, no intuito de possibilitar a construção de uma sociedade preta forte que preze a coletividade. O TEN tem como base a poética Ubuntu, cujo objetivo é propor aos seus membros pontos

de vista, estratégias e sistemas de valores para uma forma de viver em sociedade.“Ubuntu como uma maneira de viver, uma possibilidade de existir junto com outras pessoas de forma não egoísta, uma existência comunitária antirracista e policêntrica” (RENATO NOGUERA[13], 2012, p.01).

> O termo ntu já indica toda manifestação particular, os modos distintos de existência. Vale destacar que ubu está invariavelmente orientado para ntu. Ou seja, na acepção de Ubuntu toda a realidade está integrada. Com efeito, a tradução de Ubuntu por “humanismo” não nos oferece toda a dimensão da palavra. Em linhas gerais, “ubu” indica tudo que está ao nosso redor, tudo que temos em comum. “Ntu” significa a parte essencial de tudo que existe, tudo que está sendo e se transformando (RENATO NOGUERA, 2008 p.02).

Logo, se esperava pelos críticos[14] de 1948, quando Aruanda teve sua estreia, que ela demonstrasse o que era comum na comunidade preta e que a mesma se organizasse para se configurar como um apelo à cultura afro-brasileira. Porém, o que se vê em cena é a relação dicotômica entre a violência destinada à ancestralidade preta e um olhar para a ética preta futura. O TEN, em Aruanda, apresenta de forma geral um corpo preto que se esforça para manter a sua estabilidade social, através da comunidade afrodescendente. Um olhar poético, Ubuntu se molda por intermédio da obra, onde todos os corpos ao seu redor, durante a montagem e a encenação, são pretos.

Considero Aruanda um local de reflexão, para a construção de uma sociedade que segue a poética de Ubuntu, de maneira que a existência, seja ela branca ou preta, seja guiada pelo convívio em grupo. Viver sobre uma poética Ubuntu e resguardar os espaços, é perceber a natureza como espaço de preservação do tempo e o corpo como um espaço de encontro da ancestralidade.

Não podemos ignorar o tempo que já passou, mas podemos lidar com isso e construir uma sociedade melhor, onde o corpo preto seja um corpo que represente a força ancestral do quilombo. Aruanda, que mantém na sua trajetória recordações e sua representação, indica o surgimento de uma

---

[13] Filósofo, professor e pesquisador, Renato Noguera é um estudioso da filosofia africana, defensor de uma mudança de paradigmas: descolonizar o pensamento e desfazer a ideia de que a filosofia seja uma aventura exclusiva do mundo ocidental.

[14] Falaremos mais sobre no documento 3

sociedade preta cujo núcleo está ativo sob uma forma de existir de um futuro no presente.

> A ética deve levar em consideração as três dimensões. Se a realização de uma pessoa está sempre na interação com todas as outras pessoas. É indispensável levar em conta os ancestrais e os que estão por vir [...] podemos viver de um modo mais solidário, aprendendo mais com os que se foram, dando aos que virão a devida importância e, sobretudo, vivendo a vida de um modo compartilhado, recuperando as férteis possibilidades que diversos povos africanos deixaram como legado e continuam reinventando continuamente através dos mais diversos modos de existir, resistir e re-existir. Com efeito, Ubuntu como modo de existir é uma re-existência, uma forma afroperspectivista de configurar a vida humana coletivamente, trocando experiências, solidificando laços de apoio mútuo e aprendendo sempre com os outros (RENATO NOGUERA, 2008 p.03).

Sobre adversidades, as formas culturais modificam-se para garantir a sua subsistência. Por isso, leitor, convido-o a navegar pela obra Aruanda, tendo esta frase em mente. A violência que percorre a obra é injustificável, porém, em 1948, em meio ao Estado Novo, não seria a violência de Aruanda que chamaria atenção, ainda que o TEN, tivesse como interesse promover a denúncia da violência sobre o corpo preto.

Creio ser preciso voltar a ser criança para compreender certas realidades. Se você for preto, entenderá que é fruto do seu passado e pode se tornar qualquer personagem da dramaturgia Aruanda. Aruanda, só faz sentido se vista como um espaço de formação de uma comunidade coletiva, com ou sem intenção, Abdias Nascimento, fez desta dramaturgia um espaço de poética Ubuntu e de materialização da ancestralidade do quilombo, resguardando o tempo da comunidade preta.

Por entender Aruanda sob uma ótica poética, por se tratar de uma obra em que foi escrita por Joaquim Ribeiro, para criar a expectativa de que o leitor possa olhar para dentro de si. A dramaturgia pode ser vista, entendida ou julgada segundo o que você leitor consegue abstrair de você.

Aruanda, foi uma obra que tinha em sua expectativa provocar. Aqueles que assistiram ao espetáculo em 1948 ou 1950 ficaram surpresos, já que era a primeira vez que um grupo de teatro preto se apresentava, com uma obra dramática criada especialmente para ele.

A maioria dos críticos daquela época, que também estavam envolvidos

nesse processo de provocação, não conseguiram ver a obra de forma poética. Não perceberam que Aruanda começou a existir desde o primeiro navio negreiro que desembarcou aqui, o que resultou numa visão estética meramente pessoal. A dramaturgia Aruanda, é um espaço de debate dos corpos presente no texto, muitos dos críticos observaram o resultado da obra visível, mas esqueceram daquilo que não era visível aos olhos. O TEN, como espaço de aquilombamento, faz do processo cênico de Aruanda um espaço poético Ubuntu.

DOCUMENTO II — ARUANDA ENQUANTO DRAMATURGIA E AÇÃO CÊNICA

O Nascer De Uma Obra: narrativas trazidas pela dramaturgia de Aruanda

Introdução à obra

> Jean-Paul Sartre esqueceu que o negro sofre em seu corpo de outro modo que o branco. Entre o branco e eu, há irremediavelmente uma relação de transcendência (FRANTZ FANON, 2008, p.124).

A obra Aruanda, foi encenada pela primeira vez no dia 23 de dezembro de 1948, no teatro Ginastico, uma produção do Teatro Experimental do Negro, sob a direção de Abdias Nascimento, com cenário de Santa Rosa[15]. Aruanda está dividida em três atos e tem como cenário a cidade da Bahia. Os personagens são: “Clementino — Conhecido pelo hipocorístico Quelé, preto, pai de santo. Rosa Mulata — Mestiça, filha de preta e de branco. Tia Zéfa — Preta velha, baiana, doceira. Benedito — Moleque crioulo ainda menino. Pai João — Preto velho. Baianas e Pretos criolos” (JOAQUIM RIBEIRO, 1961, p.288).

Aruanda é uma maneira de resgatar a cultura afro-diaspórica, percorrendo o tempo ancestral dos corpos pretos.Aruanda incentiva o público a pensar sobre o que há por trás do sincretismo religioso, do tempo, da ancestralidade e do candomblé. Isso possibilita a compreensão da materialização do quilombismo através da construção da ação cênica..

Joaquim Ribeiro, escreveu a obra Aruanda em 1946, para apresentação no Teatro Experimental do Negro (TEN). Originalmente, o título da obra é um topônimo que os pretos africanos usavam para se referir ao porto de Angola. Dentro da cultura do candomblé, a palavra Aruanda pode ter vários significados, podendo ser vista por exemplo, como uma “corruptela”, ou uma

---

[15] Tomás Santa Rosa (João Pessoa PB 1909 - Nova Délhi, Índia 1956). Cenógrafo. Integrante fundador das companhias Os Comediantes e Teatro Experimental do Negro (TEN), Tomás Santa Rosa é o primeiro cenógrafo moderno brasileiro. Sendo responsável pela cenografia de Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues, 1943, espetáculo que marca o surgimento do teatro brasileiro moderno

forma diferente de se referir a Luanda. Os pretos escravizados, desejavam voltar para sua terra natal Luanda ainda em vida. Com o tempo e com o afastamento da sua cultura, somado ao sincretismo religioso, Luanda se torna Aruanda, um lugar místico (plano espiritual).

Aruanda é publicada em 1961, no livro Dramas para negros e prólogo para branco, a obra de Joaquim Ribeiro apresenta uma relação, envolta em mistério e sensualidade, entre Rosa Mulata e o Exu[16] Gangazuma, com quem ela se encontra através do corpo de seu marido Quelé, que o recebe como guia, ou seja, cavalo[17] desta entidade[18].

> Joaquim Ribeiro, nome sabiamente conhecido pelo seu trabalho de pesquisas folclóricas, aventurou-se a reproduzir nos palcos certas paixões e sentimentos (que deem outro nome aos mais ousados) de uma raça que lhe tem merecido um carinho e compreensão toda especial. E não foi feliz como era de se esperar de sua grande cultura e conhecimentos acerca do negro. Aruanda (IPEAFRO, S.D. Online).

A obra Aruanda é dividida em três atos, onde observamos o corpo preto nos mais diferentes aspectos. A dramaturgia, constrói em cena a desvalorização das virtudes dos corpos pretos presentes na obra, que ressalta a relação do olhar branco, que nos foi colocada junto ao processo de colonização, por meio da desvalorização da ancestralidade preta, onde o pecado é preto assim como a virtude é branca.

> Na Europa, o preto tem uma função: representar os sentimentos inferiores, as más tendências, o lado obscuro da alma. No inconsciente coletivo do homo occidentalis, o preto, ou melhor, a cor negra, simboliza o mal, o pecado, a miséria, a morte, a guerra, a fome. Todas as aves de rapina são negras. Na Martinica, que é um país europeu no seu inconsciente coletivo, quando um preto “azul” faz uma visita, exclama-se: “Que maus ventos o trazem?” (FRANTZ FANON, 2008, p. 161).

As condições sociais dadas a cada personagem da obra, faz com que suas ações sejam quase que justificáveis como forma de garantia de

---

[16] Entidade espiritual do candomblé. Guia espiritual dono dos caminhos e Porta-voz do que caminha entre o mundo espiritual e material.

[17] Nome dado ao médium de incorporação no candomblé, onde dentro da cultura de alguns terreiros, pode se observar outras nomeclaturas como, aparelho ou burro.

[18] Aquilo que constitui a existência de algo real, essência, guia espiritual ou energia espiritual.

sobrevivência em um mundo que é branco. Joaquim Ribeiro, em Aruanda, apresenta a ideia que o olhar dos colonizadores brancos tem em relação à cultura afro-brasileira. Ao mesmo tempo, leva o leitor negro a refletir sobre o condicionamento de sua ancestralidade perante este olhar.

O primeiro ato, é marcado pelas ações de intolerância religiosa de Rosa Mulata, que faz um desabafo à sua sogra, conhecida como Tia Zefa, pela sua inquietação sobre as práticas religiosas do marido no Rio Vermelho. Temos também a apresentação dos personagens e a introdução à obra.

O primeiro ato mostra a construção psicológica dos personagens. Tia Zefa, se centra como personagem central e apresenta os demais personagens da obra por meio de diálogos que se instauram através dela. Ao se deparar com Aruanda pela primeira vez, tem-se a impressão de que a narrativa se concentrará em Zefa, que desempenha o papel de elemento central da obra e liga todas as histórias presentes.

Rosa, apesar de não se sentir atraída pelos feitos religiosos africanos do marido, é encantada pelas histórias que Zefa conta sobre sua juventude, seu tempo ancestral e seu encontro com o Gangazuma. Ao ouvir as histórias de Zefa, Rosa Mulata aprende o ponto de Gangazuma e toma a prática de cantar tal ponto todas as noites para invocar o guia no corpo de seu marido Clementino — Quelé.

> Rosa — Você viu o Quelé?
> Zefa — Passou lá em baixo na praça. Diz que foi pro Rio Vermelho.
> Rosa — Mas ele disse que não ia mais lá?!
> [...]
> Rosa — Eu não queria que ele fosse pedi tanto…
> Zefa — Pruque, mia fia?
> Rosa — Candomblé está matando meu homem.
> [...]
> Zefa — Gente de Aruanda também sofre… também ama…
> Rosa — Ama?
> Zefa — Ama, sim.
> [...]
> Zefa — ah! meu coração e quem sabe. Quando meu corpo não tava enrugado… quando tinha voz prá cantá, quando era moça…minha voz chamava e ele vinha de Aruanda. E o meu corpo era dele e ele me procurava para o amor.
> [...]
> Rosa — Ele! Quem era ele?
> Zefa — Era Gangazuma…
> [...]

> Zefa — O vento soprou; A chuva caiu; A rola gemeu; E vem Gangazuma; Meu homem chegou.
> Rosa — Repete, Tia Zefa.
> [...]
> Rosa — (sentando-se no caire): O vento soprou; A chuva caiu; A rola gemeu; E vem Gangazuma; Meu homem chegou"
> (JOAQUIM RIBEIRO, 1961, p.293).

No segundo ato, Quelé começa a desconfiar de uma possível traição de sua esposa Rosa Mulata e alega que ela não é a mesma, pois está mais mulher e aparenta estar mudada. Rosa, para desviar-se da conversa densa que se instaura, envolve o marido e se arruma. Logo propõe que os dois vão para a festa do Bonfim, mas Quelé se recusa, argumentando que Rosa estaria muito bonita para sair de casa. Assim, revela o desejo de querer a esposa apenas para si, como se ela fosse dele.

> Quelé — Porque você anda me traindo, mulher?
> Rosa — Quelé! Não sai deste cafundó. Passo o dia no tanque lavando roupa. Mal vejo as negras e os negros deste cochichola.
> Quelé — Hora mulata eu sinto que você não é mais a mesma.
> [...]
> Quelé — Você está mais mulher.
> [...]
> Quelé — É esta indiferença que me deixa doido.
> [...]
> Quelé — Não Rosa, eu nunca mudaria. Quero que você seja como sempre foi…Lembra-se no dia de hoje, você me esperava com os seus colares, pulseiras, com sua bata, pano de costa, e íamos para a festa do Bonfim. Rosa — (abre o baú, e tira a bata a renda, colares, pulseiras, põe tudo diante de Quelé — Já adornada) - Vamos para o Bonfim?
> Quelé — Não rosa mulata, você está linda demais, te quero só para mim. Desejo você unicamente para a minha festa de amor. Eu baterei o tamborim. Anda… Canta e dança somente para mim."
> [...]
> (JOAQUIM RIBEIRO, 1961, p.298).

Rosa, diante da situação, se põe a cantar o ponto de Gangazuma, Quelé pede para que Rosa não cante tal canção, mediante ao fato de que ela não o faz bem. "Quelé — Não, não canta está cantiga. Não. Isto me faz mal" (JOAQUIM RIBEIRO, 1961, p.299). Rosa segue cantando o ponto, até que a divindade se apresenta sobre o corpo de Quelé, trazendo para o espaço cênico mais uma vez o encontro e o contato sexual de Rosa e Gangazuma.

No terceiro ato, Quelé visita a sua mãe de criação, tia Zefa, e questiona-lhe acerca do comportamento de sua esposa. Confessa à mãe que

está ficando louco com a situação e precisa se abrir com alguém. Quelé narra para tia Zefa, que Rosa evoca um ponto terrível, que o domina e entrega seu corpo a um santo desconhecido, mais forte do que ele. Zefa, ao ouvir os lamentos do filho, dá-lhe conselhos, dizendo que Quelé é cavalo de candomblé e que deve seguir seu destino e receber os seus guias. Zefa, reza pelo filho e depois segue até a nora para conversar com a mesma e lhe questionar se Gangazuma lhe procura para relações íntimas.

> Rosa — Quero partir…
> Zefa — Para onde?
> Rosa — Para Aruanda.
> Zefa — Sus Cristo! Mia filha, quem que te chama para lá?
> Rosa — Ah! tia Zefa se lhe contasse…
> [...]
> Rosa — E Gangazuma!
> (JOAQUIM RIBEIRO, 1961, p.305).

Rosa Mulata, confirma e fala de sua prisão com o Gangazuma por “laços mais fortes que a vida e a morte” (RIBEIRO, 1961, p.306). Quelé ouve a confissão da esposa, a amaldiçoa e lhe ameaça com um chicote para puni-la pela “traição”. Posteriormente, Quelé muda de ideia e afirma que sua esposa merece castigo maior que o chicote, a ameaçando de morte, jurando beber seu sangue como se o mesmo fosse veneno e impuro por trazer marcas de uma traição. Quelé, traz a ideia de jogar os restos mortais de sua esposa ao pasto, para ser comida por urubus, o que demarca mais uma vez a ideia de um corpo impuro.

Desesperada, Rosa pede para ser morta, pois desejava ir para Aruanda se encontrar com Gangazuma. Mas diante do suplício de morte de Rosa, Quelé percebe que a morte não lhe seria um castigo útil e mutila os seus seios e rosto para vingar-se. Zefa evoca a divindade, que aparece mais uma vez, mas recusa Rosa, pois ela está desfigurada.

Religiosidade e Sincretismo

Ao decorrer da obra, o sincretismo religioso nos chama atenção. As marcas deixadas pelo colonialismo podem ser observadas através do sincretismo presente na dramaturgia. Os escravos que aqui chegavam, não podiam cultuar os seus orixás, pois, para o branco colonizador, os cultos africanos eram dispensáveis, considerados "bruxaria". Sob essa perspetiva, era comum para os africanos escravizados cultuarem os seus orixás e ancestralidade usando o nome de um santo católico.

> Quelé — Eu preciso desabafar. Sinto, percebo, compreendo que ela já não gosta de mim. E depois…
> Zefa — E depois?
> Quelé — E depois está me traindo.
> Zefa — Santa Bárbara!
> (JOAQUIM RIBEIRO, 1961, p.302).

É neste sentido, que se constrói o psicológico da personagem Rosa Mulata no início da obra. Sob um olhar colonizado branco sincrético, Rosa traz consigo um pensamento intolerante acerca dos ritos afro-brasileiros, não reconhecendo a si mesma e sua ancestralidade.

> Rosa — Candomblé está matando meu homem.
> Zefa — Credo, Rosa Mulata! Na fé de Oxalá não fale assim não.
> Rosa — Está sim, Tia Zefa. Toda vez que ele vai ao terreiro, volta cansado… frio… quase morto… com o corpo doído… e a alma estraçalhada…
> Zefa — Ele é cavalo. Precisa ir. Óia, se Quelé deixa de ir é pió…
> Rosa — Não. Eu não acredito nisso.
> [...]
> Rosa — É verdade, Tia Zefa. Às vezes fico toda arrepiada, tenho medo. Numa noite fui com êle no terreiro de Tio Cabinda e vi o meu homem rodar, rodar, e cair ganindo… gemia de um modo horrível!
> (JOAQUIM RIBEIRO, 1961, p.291).

Rosa enfrenta várias questões, pois o seu corpo é embranquecido, colonizado, fruto de um Estado embranquecedor e misógino. “Aquerdita sim. Tu esta falando assim, é porque é a tua parte branca… a sua parte de negro aquerdita” (JOAQUIM RIBEIRO, 1961, p.292).

À medida que a peça prossegue, Rosa estabelece uma ligação com a sua ancestralidade através das conversas com a personagem Zefa. Com isso, a protagonista se liberta do colonialismo e ocupa o seu corpo preto para

assumir seu tempo ancestral. “A tua parte negra, agora é que está falando” (JOAQUIM RIBEIRO, 1961. p.364).

Ao se libertar da ideia de sincretismo e assumir a sua identidade preta, Rosa reconhece o seu próprio corpo. Empretecer custa caro a Rosa, seu corpo preto lhe leva a um fim trágico, pois ao se tornar preta, Rosa perpassa pela mazela de um corpo preto. Joaquim Ribeiro, provoca uma grande discussão através da personagem Rosa, pois ao observar o final de Rosa, o leitor é posto a pensar, “de que vale empreender?”

Se empretecer, é caro frente a uma sociedade que não tem um olhar ético Ubuntu, onde se vivencia um senso de comunidade, sendo o outro essencial para minha existência. O corpo preto é tão relevante para a manutenção do mundo quanto um corpo branco.

Rosa é uma personagem que exemplifica a necessidade de uma sociedade que seja descolonizada, para que a existência de pessoas pretas não seja apenas uma existência cara, mas sim uma existência que se molde sobre o tempo ancestral preto e revisite a si mesmo sob a ótica de um futuro presente.

O Culto de Rosa a Gangazuma

Ao apresentar o personagem Gangazuma ao leitor, Joaquim Ribeiro reconstrói, aos olhos de uma sociedade miscigenada e intolerante, a ideia do mítico africano Exu. Para tornar tais questões aparentes, Joaquim Ribeiro propõe a Gangazuma, uma identidade de domínio e controle.

A ideia de um guia religioso incomoda os personagens, que se sentem desolados diante das ações que Gangazuma provoca ao estar presente. Zefa, ao conversar com Quelé, sem saber que Gangazuma que se faz presente, relata que sua família - particularmente o filho - é perseguida por uma entidade misteriosa.

Zefa pensa que um orixá do candomblé, está em fúria com sua família, querendo destruir a sua gente, quando, na verdade, Rosa, esposa de Quelé, evoca Gangazuma que se apodera do corpo de Quelé. Zefa, aflita, tenta proteger o filho.

> Zefa — Meu fio! (ajoelha-se e reza). Pela espada de São Jorge, pela água benta de Iemanjá, pela cruz das encruzilhadas, pelos caminhos de Santo Antônio da Pemba, pela força de todos os orixás, eu te esconjuro de desgraça, que tá rondando minha gente!" (JOAQUIM RIBEIRO, 1961, p.303).

Embora Rosa Mulata não gostasse de saber que Quelé frequentava o terreiro, em uma de suas conversas com tia Zefa, ela aprendeu com a sogra o ponto de Gangazuma e passou a evocá-lo, quando queria se relacionar de forma mais intensamente com seu marido Quelé.

> Rosa — Preciso de você, meu negro, bem acordado. Vem, Quelé, preciso do seu amor.
> Quelé — Deixa primeiro serenar o meu cansaço. Rosa Mulata, canta uma cantiga para adormecer…
> Rosa — (senta-se no catre e põe a cabeça do negro no seu regaço).
> Rosa — Uma cantiga?
> Quelé — Sim, uma cantiga qualquer…
> Rosa — (alisando a cabeça do negro): O vento soprou A chuva caiu A rola gemeu… (para com timidez)
> Quelé — Canta, mulata, canta…
> Rosa: O vento soprou A chuva caiu A rola gemeu E vem Gangazuma Meu homem chegou.
> (JOAQUIM RIBEIRO, 1961, p.294).

Rosa Mulata, ao longo da história, acredita nos guias espirituais devido ao seu contato com Gangazuma e se torna refém do prazer carnal que desenvolve com o seu marido quando ele está incorporado. Rosa canta para Gangazuma sempre que julga ser necessário, para obter prazer e manter o seu segredo, sem arriscar perder o marido.

Lentamente, a personagem se torna viciada em Gangazuma e se apaixona, diante de um quotidiano de encontros com ele através do corpo de seu esposo Quelé. Rosa desejava manter em sigilo aqueles encontros do esposo, mesmo sabendo que era uma divindade do candomblé.

> Quelé — Você saiu?
> Rosa — Não.
> QUELÉ — Ninguém veio aqui?
> [...]
> Rosa — Não, homem.
> Quelé — Responda direito.
> Rosa — Então não estou respondendo?
> Quelé — Não. Você está fingindo.

> Rosa — Fingindo por que?
> Quelé — Porque você está me traindo, mulher.
> Rosa — Quelé! Não saio dêste cafundó. Passo o dia inteiro no tanque lavando roupa. Mal vejo as negras e os negros dêste cochicholo.
> Quelé — Rosa Mulata, eu sinto que você já não é a mesma.
> Rosa — Todos nós mudamos. Vamos envelhecendo cada dia que passa.
> Quelé — Não. Você está cada vez mais mulher.
> Rosa — Não sou sua mulher, Quelé?
> Quelé — É, mas sinto outra em você.
> Rosa — Quelé, não fale assim (ela acaricia-o).
> Quelé — Essa indiferença me exaspera, me põe doido…
> Rosa — Que indiferença?
> Quelé — A sua.
> Rosa — Você, sim, é que está mudado.
> (JOAQUIM RIBEIRO, 1961, p.299).

No entanto, Quelé acredita que a esposa poderia estar traindo ele, questiona Rosa a respeito dessa possibilidade, sem ter provas, fica perturbado, ansioso e decide conversar com a mãe a respeito desses pensamentos. Zefa vai até Rosa Mulata, pois teme que a nora esteja tendo um caso com aquele que ela sempre amou, Gangazuma..

> Rosa — Ainda o ama?
> Zefa — Quem amou Gangazuma, nunca mais se esquece.
> Rosa — (surdamente) – Nunca mais se esquece… […]
> Zefa — Gangazuma te procura, desgraçada?
> Rosa (numa exaltação) – Desgraçada, que seja. Pouco importa, chamei Gangazuma e êle veio. E a êle estou prêsa por laços mais fortes do que a vida e a morte, porque são laços sobrenaturais do amor eterno. Êle me ama, tia Zéfa. Êle me ama!
> […]
> (JOAQUIM RIBEIRO, 1961, p. 305).

Segundo as recordações da tia Zefa, quem se deitara com Gangazuma jamais se esqueceria. Quando era mais jovem, a preta fazia o mesmo que Rosa Mulata, cantava o ponto sagrado e Gangazuma aparecia para satisfazer e matar os desejos de Zefa. De acordo com Zefa, a idade lhe deu rugas, e com as rugas veio a voz rouca e já sem forças para cantar e sem seu corpo de moça, Gangazuma parou de lhe ouvir, ficando ela apenas com as lembranças do seu amor pelo mesmo.

Segundo as lembranças da tia Zefa, quem tivesse feito amor com Gangazuma nunca mais o esqueceria. Na juventude, a mulher preta fazia o mesmo que Rosa Mulata, cantava o ponto sagrado e Gangazuma aparecia

para satisfazer e matar os desejos de Zefa. A idade, segundo Zefa, trouxe-lhe rugas. Com as rugas, a voz ficou rouca e sem força para cantar. Quando Gangazuma percebeu que ela já não era mais a mesma moça, parou de ouvir. Ficando Zefa, só com lembranças do seu amor por ele.

A vingança de Quelé, a mazela da mulher preta periférica

Rosa, acreditava que conseguiria afastar Quelé dos excessos do candomblé, por acreditar que suas idas ao terreiro acabariam lhe matando, quando, na verdade, tentada pela paixão e pelo proibido, ela mesma se entrega a Gangazuma. Rosa pensava que seus atos a manteriam perto de Quelé e permitiriam viver sua paixão por Gangazuma.

Rosa, contudo, revela a história do amor e da paixão que sente por Gangazuma para a sogra. Quelé ao escutar as lamúrias da esposa para com Gangazuma, se sente traído e diante da situação, decide pôr um fim a tudo, deforma o rosto da esposa e dilacera seus seios.

> Quelé — Para seu castigo, cachorra, o chicote seria um prêmio. Você merece coisa pior: hei de te esfolar viva com êsse punhal para que eu possa beber teu sangue como quem bebe veneno e jogar a sua carne estraçalhada na ribanceira para pasto dos urubus. (agarra Rosa que se ajoelha).
> Rosa — Mata-me, Quelé, mata-me…
> Quelé — Vou te matar sim, cachorra. Hei de retalhar sua pele com a volúpia de quem esculpe a imagem da traição.
> Rosa — Anda. Castiga-me como quiser…
> Quelé — Não tenho piedade não, miserável. O meu ódio é maior, muito maior que do que meu amor. Quero te ver apodrecer…
> Rosa — Mata-me. Liberta-me logo da vida.
> Quelé — Ah, desgraçada, quer que eu te liberte… que te mande para Aruanda… que te leve para junto dêle… Ah, quer ainda me trair além da vida, livre de mim, distante de mim. Não, marafona. A morte não será seu castigo, pois seria a sua libertação. Não, maldita, alma de cadela. Cortarei os teus seios, deformarei o seu corpo e seu rosto, mas você ficará prêsa ao mundo e à vida para sofrer, para penar também… para sentir o meu ódio, o meu ciúme, a minha vingança! Hei de te arrastar pela vida afora, mulambo de mulher, como quem puxa os destroços de uma perdida!
> (JOAQUIM RIBEIRO, 1961, p.306).

Tia Zefa, embriagada de rancor, canta o ponto de Gangazuma. Quelé incorpora o Exu, que ao ver Rosa mutilada a rejeita. Rosa, agora, se vê

sozinha e abandonada, súplica a Gangazuma para que o mesmo lhe possua e a ajude, mas o mesmo segue o seu caminho.

> Quelé (estático) — Êle! … (Zéfa principia a cantar o ponto de Gangazuma. Ouve-se o rumor dos tambores, que vão aumentando sempre num crescendo até o final da cena). (Quelé recebe Gangazuma).
> Rosa (reconhecendo Gangazuma) (aproxima-se dêle como que hipnotizada) — Gangazuma! Meu amor!
> Quelé (empurrando-a) — Sáe, posta de sangue. Mulambo de gente (atira-a no chão).
> Rosa (caída, vendo Gangazuma subir a escada) — Gangazuma! Meu amor! Leva-me… leva-me embora daqui…
> Quelé (de mãos para o alto sobe a escada e desaparece na ladeira num gemido sensual de bêsta a procura da fêmea) — Ahn! Ahn… Ahn… (JOAQUIM RIBEIRO, 1961, p. 306).

Gangazuma a abandona no final, pois quer somente mulheres jovens e perfeitas. Zefa dá risadas, satisfeita com o final que tivera a nora.

A obra Aruanda é a materialização do quilombismo, termo cunhado por Abdias Nascimento, que traz, em sua essência e construção, a força do quilombo. A obra transcreve entre palavras e ação o movimento quilombola de forma a colocar os embates políticos, sociais e religiosos da comunidade preta em discussão, que marca o corpo preto, como um espaço social e poético Ubuntu, de grande potência quilombista, através das denúncias raciais, culturais e do trabalho desenvolvido com os atores anterior e posterior a encenação da obra.

Um olhar para as personagens da obra: Rosa Mulata, Tia Zefa e Quelé

Rosa Mulata: A classe do corpo da mulher preta

A ideia de sociedade é concebida por uma sociedade composta por corpos. Na cultura ocidental, a aparência é vista como parte importante para determinar a classe social de uma pessoa na sociedade. A metáfora que constrói sobre o corpo preto, parte da premissa de que nós, pretos, carregamos a memória, onde, de forma direta e indireta, temos em nossos traços físicos o nosso tempo ancestral. Quando alguém olha para este corpo, automaticamente

atribui-lhe uma condição social. “Ao corpo é dada uma lógica própria. Acredita-se que, ao olhar para ele, pode-se inferir as crenças e a posição social de uma pessoa” (OYĚWÙMÍ OYÈRÓNKÉ[19], 2002, p.02).

O olhar é um convite para a diferenciação, é com ele que se constrói a ideia acerca de uma pessoa. A percepção dos olhos que circunda o tempo ancestral preto é o melhor caminho para se compreender o corpo preto.

> A razão pela qual o corpo tem tanta presença no Ocidente é que o mundo é percebido principalmente pela visão. A diferenciação dos corpos humanos em termos de sexo, cor da pele e tamanho do crânio é um testemunho dos poderes atribuídos ao “ver” (OYĚWÙMÍ OYÈRÓNKÉ, 2002, p.02).

Para compreender as ações que se desenvolvem na peça Aruanda em torno da personagem Rosa Mulata, é necessário ter consciência da posição social que se atribui ao corpo da mulher preta, uma vez que a classe social não está apenas ligada diretamente aos meios de produção de capital, mas sim à forma como as pessoas se comportam no convívio social como um todo. “Classe é muito mais do que a definição de Marx sobre a relação com os meios de produção. Classe envolve o comportamento que adotamos, nossos pressupostos básicos sobre a vida” (BELL HOOKS[20], p.02).

A classe social de um corpo é delimitada, incorporada e dominada de formas diferentes em cada época, sem a razão. É diante disso, que mulheres como Rosa Mulata, tomam a oralidade como grande escola da vida, onde todos os aspectos são afetados.

Pode parecer um caos, para aqueles que não penetram e não compreendem a ancestralidade preta e sua importância, para que o corpo preto

---

[19] Cientista social, teórica e feminista nigeriana. A obra de Oyèronké Oyèwúmi propõe uma crítica pós-colonial e feminista do predomínio ocidental nos Estudos Africanos, a partir de uma argumentação de cunho epistemológico. Com base em trabalho interdisciplinar, ela argumenta, com base em evidências linguísticas e etnográficas que antes da colonização britânica, a sociedade yoruba-oyó do sudoeste da Nigéria não organiza os papéis sociais a partir de hierarquias sexuais, corporais e de gênero, e sim pela sinceridade. tecendo com a tradução de aya e ọkọ para “esposa” e “marido”, que também supõem tal distinção. No contexto yoruba, seria a idade cronológica relativa, e não o tipo sexuado de corpo, a responsável pela distribuição dos lugares de prestígio na sociedade.

[20] Gloria Jean Watkins, conhecida pelo pseudônimo bell hooks foi autora, professora, teórica feminista, artista e ativista antirracista estadunidense. Sua obra incide principalmente sobre a interseccionalidade de raça, capitalismo e gênero, e aquilo que hooks descreve como a capacidade destes para produzir e perpetuar sistemas de opressão e dominação de classe.

exista diante dos olhares que o subjugam. Para mentes eurocêntricas cartesianas, acostumadas a dividir tudo em categorias bem definidas e que buscam a razão em tudo, a lógica ancestral não faz sentido, pois ela não delimita um corpo pela fisicalidade, mas sim pelo tempo, onde o espiritual e o material não são dissociados e a não linearidade, se constrói como feito poético fruto de uma estética ética preta.

Rosa Mulata é um personagem que, como já mencionado, inicia a trama representando os traços do milagre da miscigenação brasileira. Sendo um corpo preto colonizado, marcado por uma intolerância religiosa aos cultos africanos e por um corpo que não se conecta de fato com o seu tempo quanto um corpo preto, tampouco se relaciona com sua ancestralidade. É a partir das conversas que tem com a personagem Zefa e dos saberes orais que ela lhe transmite, que Rosa toma parte do seu tempo ancestral preto e descoloniza.

Rosa Mulata é apresentada na obra Aruanda na classe social que uma mulher preta com seus traços físicos deveria ocupar, diante dos olhares aristocráticos brancos que a rodeiam. Dessa forma, Rosa Mulata se encontra na dramaturgia como mulher preta periférica. Porém, Rosa por conter traços brancos, não sendo uma mulher preta retinta, não perpassa pelas problemáticas e pela violação social que uma mulher preta periférica perpassa, até o momento em que a mesma se empretece e seu corpo preto, se torna presente na obra.

Rosa não é somente uma mulher numa sociedade patriarcal, ela é também uma mulher preta, periférica, o que faz com que a sua história seja marcada por um final violento. Rosa é o exemplo de uma mulher preta, cuja luta diária não se dá apenas pelo olhar que a coloca numa classe e num estado, mas que, na sua existência, sua luta ultrapassa e desafia diretamente a estrutura social sexista, classista e racista vigente.

> Experiência pode moldar nossa consciência de tal maneira que nossa visão de mundo seja diferente da de quem tem um grau de privilégio (mesmo que relativo, dentro do sistema existente). É essencial para a continuação da luta feminista que as mulheres negras reconheçam o ponto de vista especial que a nossa marginalidade nos dá e façam uso dessa perspectiva para criticar a hegemonia racista, classista e sexista dominante e vislumbrar e criar uma contra-hegemonia (BELL HOOKS, p.16).

A trajetória de Rosa, abre espaço para se pensar em uma sociedade aquilombada, através da poética Ubuntu, para se estruturar uma sociedade que não se resguarda em classes. Vivemos em um mundo altamente ocidentalizado de maneira linear, onde o conhecimento passado através da oralidade e do corpo ancestral se perde nos processos de racionalização dos corpos.

Rosa, na sua trajetória dramatúrgica, resguarda o espaço de que a desigualdade é um processo histórico presente em um tempo linear, que nasce, a partir dos diferentes padrões estabelecidos ao olhar para um corpo de forma a hierarquizá-lo. Porém, qual o papel de Rosa Mulata na sociedade? Joaquim Ribeiro não responde diretamente, mas Rosa representa a luta do corpo preto. As suas ações não devem ser analisadas apenas do ponto de vista de uma esposa infiel. Rosa Mulata é a base da luta das mulheres pretas, que “buscam romper com a indiferença em torno de questões cotidianas” (JOAQUIM RIBEIRO, 2008, p.03).

É de suma importância o papel da mulher preta na sociedade, o que torna necessário entender e perceber o papel desta mulher. A mulher preta, é chefe-de-família, a principal responsável pela criação e transmissão de valores culturais expressos pelas religiões afro-brasileiras, além de desempenhar um papel importante no processo da luta preta durante a escravidão, parte essencial na construção, administração e na defesa dos quilombos. Essa mesma mulher preta, é a que povoa as estatísticas mais assustadoras das condições sócio econômicas, que como aponta Bairros[21], permeia uma luta constante de muitas pedras pelos caminhos, diante dos boicotes desenvolvidos pela própria comunidade preta, por meio da militância preta masculina falia.

> As constatações desse tipo acabam fazendo com que nós, mulheres negras organizadas no interior do Movimento Negro, comecemos a pensar em formas mais específicas de atuação e, ao mesmo tempo, sofremos uma discriminação muito violenta por parte dos militantes homens, que não aprofundam a questão da mulher, apenas a constatam, desenvolvendo um processo de boicote da militância feminista dentro do Movimento Negro (LUÍZA BAIRROS, 2008, p.135).

[21] Luiza Helena de Bairros, foi uma administradora brasileira. Foi ministra-chefe da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial do Brasil entre 2011 e 2014. Fez sua carreira política na Bahia, onde era radicada. Formada em Administração pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, possui Mestrado em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia e doutorado em Sociologia pela Universidade de Michigan. Organizou vários livros e escreveu diversos artigos sobre racismo, sexismo e o negro no mercado de trabalho.

Rosa Mulata é um personagem único de uma grande força. Apresentar tal personagem em cena é transgredir as opiniões a respeito das mulheres negras. O corpo preto de Rosa é um corpo marcado pelo fato de negar a posição social que lhe é atribuída.

O sofrimento não é necessariamente uma experiência fixa e universal que possa ser medida. O sofrimento de um ser está relacionado a situações, necessidades e aspirações, o estado de sofrimento é único para cada corpo. É preciso considerar um parâmetro histórico e político-social para se ter uma compreensão genuína do sofrimento do corpo de uma mulher preta, como Rosa, que está inserida em uma sociedade de olhares brancos racistas.

> Um preceito central do pensamento feminista moderno tem sido a afirmação de que “todas as mulheres são oprimidas”. Essa afirmação sugere que as mulheres compartilham a mesma sina, que fatores como classe, raça, religião, preferência sexual etc. não criam uma diversidade de experiências que determina até que ponto o sexismo será uma força opressiva na vida de cada mulher. O sexismo, como sistema de dominação, é institucionalizado, mas nunca determinou de forma absoluta o destino de todas as mulheres nesta sociedade (HOOKS, p.05).

Rosa não morre, ela vive sendo parte do tempo ancestral ao redor dos personagens de Aruanda. Rosa, tem sua história repetida, revivida e recontada diariamente em nossa sociedade, através dos corpos das mulheres pretas periféricas. Rosa Mulata, é parte ancestral do corpo preto, ela não é apenas um personagem de uma dramaturgia, ela é exemplo de um corpo que se descoloniza.

Ao se observar Rosa em relação aos demais personagens, com ênfase em sua relação com a personagem Zefa, é possível se ponderar construir uma discussão quilombista, onde o corpo preto possa se empretecer, de forma que a poética é a ética Ubuntu, transponha o pensamento branco colonizador, onde corpo e espírito sejam únicos e a sociedade não se paute do poder individual, racional cartesiano, mas sim, do poder coletivo, onde o senso de comunidade seja mais forte do que as necessidades particulares e mulheres pretas, não tenham consigo o peso de serem diariamente Rosa Mulata.

Zefa, o Pilar da Ancestralidade em Aruanda

A palavra é um espaço de conhecimento em constante evolução. A oralidade retira o aprendizado dos seus processos estagnados, promovendo e propondo processos não lineares, dinâmicos e poéticos, estabelecendo o aprendizado pela escuta. Conforme o mestre e estudioso em oralidades africana e sua importância, (Hampâté Bâ, 1982, p.195) “O homem e a palavra são partes de um todo, pois a palavra encerra um testemunho do que ele é.” Zefa é uma personagem que costura todos os acontecimentos da obra Aruanda, sendo a mais velha e ancestral.

Podemos perceber a sua ancestralidade desde o iniciar da dramaturgia:

> Benedito — Me conta outra história, tia Zefa, me conta.
> Zefa — Arrei fio do demonho. Já disse. Entrou por uma porta e saiu por outra, quem quiser que conte outra.
> Benedito — Tia Zefa, repete a história do rado macaco.
> Zefa — Deixa o rabo do macaco em paz. Ola, toma um bolinho de tapioca.
> Benedito — Não quero não.
> Zefa — Bobo! Tabão! Que cocada?
> Benedito — Não quero não. Quero o rabo.
> Zefa — Que rabo?
> Benedito — O rabo do macaco…conta, tia Zefa, conta.
> (JOAQUIM RIBEIRO, 1961, p.290).

Zefa é um personagem central para compreendermos o tempo ancestral presente na dramaturgia Aruanda. Zefa celebra os antepassados e conta histórias do tempo passado.

Ao contar a sua história como uma mulher preta confeiteira, e como a capitalização e o olhar branco sobre o mundo destroem a história do povo preto, assim como, em suas narrativas sobre o seu romance com Gangazuma, Zefa se torna um corpo memória que resguarda em si um conhecimento sublime imaterial, imensurável e ancestral.

Ao ensinar o rito de Gangazuma a Rosa, Zefa resgata a poética da palavra e propõe o encontro de Rosa Mulata com sua ancestralidade, o que possibilita que a mesma possa se empretecer. Zefa, ao cantar pela primeira vez o ponto de Gangazuma à Rosa, cria um ambiente ritualístico e resgata o corpo preto que a habita. Ao ouvir tal ponto, ela se permite se movimentar de

acordo com o seu tempo ancestral. A palavra proferida por Zefa, no ponto de Gangazuma, se instaura em Rosa e seu corpo se torna um portal para novos saberes de sua ancestralidade e a partir deste momento, Rosa, se torna um corpo preto de potência poética e ancestral, seu corpo encontra a encruza.

> No âmbito dos rituais afro-brasileiros, a palavra poética, cantada e vocalizada ressoa como efeito de linguagem pulsional e mimética do corpo, inscrevendo o sujeito emissor, que a porta, e o receptor, a quem também circunscreve, em um determinado circuito de expressão, potência e poder. Como sopro, hálito, dicção e acontecimento performático, a palavra proferida e cantada grafa-se na performance do corpo, portal da sabedoria (LEDA MARTINS, 2003, p.05).

A personagem Zefa na obra Aruanda, é um corpo preto que guarda consigo a palavra. Palavras são contrações de histórias e conceitos, na cultura afro-diaspórica, a palavra desempenha a função de resguardar os ensinamentos filosóficos que refletem sua complexidade. A oralidade de um corpo preto, promove a reflexão de que em poucas palavras podemos nos comunicar para além de um sentido único.

> Através da tradição viva nos mais velhos, a palavra segue seus caminhos comprovando sua força, sua potência e ganha movimento ao se unir ao ritmo para gerar outras forças. Essa manipulação das forças, das energias sobrevive na roça, devido a uma tradição viva que atravessou os mares vindo da África e aqui no Brasil chegaram, fazendo da fala um instrumento de poder (HUMBERTO SANTANA[22], 2018, p.12).

A personagem Zefa na obra Aruanda, é um corpo preto que guarda consigo a palavra. Na cultura afro-diaspórica, as palavras são contrações de histórias e conceitos. Além de refletirem a sua complexidade, elas também têm a função de preservar os ensinamentos filosóficos. A fala de um corpo preto, nos faz refletir que, com poucas palavras, podemos nos expressar para além de um significado único.

> De todas as "Histórias", a maior e mais significativa é a do próprio Homem, simbiose de todas as "Histórias", uma vez que, segundo o

[22] Membro do Núcleo de Estudos Afro Brasileiro e Indígena, de Gêneros e Sexualidades (NEABI-NUANCES/IFG-Cidade de Goiás). Integrante do Núcleo de Antropologia Simétrica (NAnSi) do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional (PPGAS/MN). Pesquisador nas questões relativas aos estudos sobre: Antropologia das Religiões de Matriz Africana, Teoria Antropológica, Relações Étnico-raciais e Teoria Sociológica.

> mito, foi feito com uma parcela de tudo o que existiu antes dele. Todos os reinos da vida (mineral, vegetal e animal) encontram-se nele, conjugados a forças múltiplas e a faculdades superiores. Os ensinamentos referentes ao homem baseiam-se em mitos da cosmogonia, determinando seu lugar e papel no universo e revelando qual deve ser sua relação com o mundo dos vivos e dos mortos. Explica-se tanto o simbolismo de seu corpo quanto a complexidade de seu psiquismo: "As pessoas da pessoa são numerosas no interior da pessoa", dizem as tradições bambara e peul (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p.184).

A tradição oral, permite com que as tradições sejam replicadas e reelaboradas em diferentes contextos, onde se dá a informalidade do conhecimento ancestral. Gangazuma é apresentado a Rosa, Mulata e Quelé através do resgate da memória ancestral de Zefa, que, ao recordar as suas lembranças de Gangazuma, estabelece a transmissão de seus conhecimentos sobre a história deste Exu. Zefa, através de seus diálogos, desenvolve conhecimentos de forma popular, onde matéria e espírito não se encontram dissociados.

> Eram capazes de abordar quase todos os campos do conhecimento da época, porque um “conhecedor” nunca era um especialista no sentido moderno da palavra, mas, mais precisamente, uma espécie de generalista. O conhecimento não era compartimentado. [...] Era um conhecimento mais ou menos global segundo a competência de cada um, uma espécie de “ciência da vida”; vida considerada aqui como uma unidade em que tudo é interligado, interdependente e interativo; em que o material e o espiritual nunca estão dissociados. E o ensinamento nunca era sistemático, mas deixado ao sabor das circunstâncias, segundo os momentos favoráveis ou a atenção do auditório. [...] Aprendíamos e retínhamos muitas coisas, sem dificuldade e com grande prazer, porque tudo era muito vivo e divertido [...] (HAMPÂTÉ BÂ, 2008, p.174–175).

Assim, a obra Aruanda, se constrói sobre o resgate da memória da personagem Zefa, sendo o encontro de Gangazuma com Quelé e Rosa Mulata, é a história de Zefa que se repete. A obra nos leva a compreensão de que existe uma tradição, onde o guia Gangazuma se encontra com as mulheres desta família. A relação de Quelé e Ganzuma, assim como a de Rosa e Gangazuma, são histórias e relações individuais de cada personagem, mas que se constroem ao longo do tempo da personagem Zefa.

Enquanto a história de Zefa se reconstrói em Rosa, o mítico se repete e se instaura o passado e futuro no presente. Um tempo fora do tempo e um

espaço fora do espaço se cria, o tempo das personagens se encontram para materializar a ancestralidade que as rodeiam, tornando real o que antes se estruturava como pano de fundo.

A tradição oral é a grande escola da vida, dela, se recupera e relaciona todos os aspectos políticos-sociais de uma dada comunidade. Zefa, propõe a oralidade e a passagem do seu conhecimento, de forma a não separar ou decodificar seus pensamentos, propondo um contexto em que corpo e mente estão ligados diretamente, sendo impossível desassociar um do outro.

> Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. [...] a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo o pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial. (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p.193).

A personagem Zefa, se constrói na obra Aruanda como o elo do tempo de Rosa e Quelé, sendo ela responsável por apresentar a ancestralidade que percorre sua família. Em suas narrativas, Zefa materializa os seus saberes políticos, sociais, religiosos e artísticos, criando espaços para que o enredo da obra se construa.

Quelé e Gangazuma: o homem preto e o 'Diabo'

Quelé desempenha uma única função na obra Aruanda, ser um homem preto. Como é ser um homem preto? Joaquim Ribeiro, propõe estereótipos a Quelé, a partir da premissa de como o corpo branco subjuga o corpo masculino preto e intensifica os arquétipos deste corpo, nos momentos em que o mesmo se encontra incorporado com Gangazuma.

Quelé representa a figura do homem preto que se torna meramente um membro sexual. "O homem preto facilmente se torna mas um membro: o negro foi eclipsado. Virando membro. Ele é pênis" (Fanon, 2008, p.147). Quelé, é a personificação daquilo que os olhos brancos dispõem ao corpo preto. "O selvagem, estúpido, analfabeto. Um mito do negro que é preciso, antes de mais

nada, demolir” (FRANTZ FANON, 2008, p.109).

Do homem preto se espera apenas uma coisa, que ele haja como tal. “De um homem exige-se uma conduta de homem; de mim, uma conduta de homem negro — ou pelo menos uma conduta de preto. Eu acenava para o mundo e o mundo amputava meu entusiasmo. Exigiam que eu me confirmasse, que encolhesse” (FRANTZ FANON, 2008, p.107).

Quelé é um personagem que simboliza uma situação social em que o homem é o pilar, construindo-se como um personagem machista e viril dentro desse modelo social. Ao criar o personagem, Joaquim Ribeiro apresenta ao leitor de Aruanda uma crítica ao patriarcado, que também se estabelece no corpo masculino preto.

Após Quelé se estabelecer como homem preto na obra Aruanda, ele se encontra com Gangazuma. O encontro de Quelé com Gangazuma, é de fato muito curioso, pois Gaganzuma é Exu, mas não qualquer Exu, ele é a plastificação da imagem de Exu, que o homem branco criou, a ideia de que Exu é o Diabo.

Na falta de uma identificação de Exu, com os santos da Igreja Católica no processo de sincretismo, diante da ausência de semelhança e pela dualidade de Exu (entre o bem e o mal), remeteu-se Exu ao Diabo, sendo ele agente exclusivo do mal.

> O bem e o mal dialogam e mantêm seus caminhos. Assim, o bem segue seu caminhar livre de forma nômade e o mal se fecha em seu circuito de reciprocidade estrito. A ideia de bem e mal são formas de significação de fechamento e abertura de relações sociais, e se cruzam no próprio Exu, que não é bem nem mal, mas os dois juntos (HUMBERTO SANTANA, 2018, p.06).

“Exu garante a sua existência tendo o bem e o mal de mãos dadas a caminhar, abrindo e fechando caminhos pelas encruzilhadas” (HUMBERTO SANTANA, 2018, p.06). Exu, é elemento importante na preservação da identidade do corpo preto. Exu, agora Diabo, assimila seus caracteres e evidência um aspecto de maldade, próprio e prioritário, ao passo que deixa de ser o agente dúbio mensageiro, para uma determinada ação.

Para Muniz Sondré[23] Pesquisador das línguas iorubá (nagô) e do crioulo de Cabo Verde e Obá de Xangô do terreiro baiano de Axé Opô Afonjá, “a crescente e marcante caracterização e aparecimento da iconografia religiosa afro-brasileira coloca Exu com todos os caracteres do Diabo dos católicos” (MUNIZ SODRÉ, 2009, p.05).

Gangazuma é retratado como um Exu, visto por uma montagem do Diabo, pulsando em seu interior uma africanidade tão questionável quanto à ortodoxia do seu culto, por meio da relação que se cria entre Gagazuma e Rosa Mulata. Joaquim Ribeiro, apresenta ao leitor a figura de um guia que está na terra apenas para fins sexuais.

> A exacerbação dos aspectos de sexualidade fálica e da contravenção, não encontra ressonância importante nas casas de culto afro-brasileiras que mantém o ideário de mensageiro, onde Exu se esmera nas práticas das ações recomendadas” (MUNIZ SODRÉ, 2009, p.08).

Ganganzuma, que é Exu, ao se manifestar em terra, recria a encruzilhada, estabelece e costura os destinos em sua existência constante enquanto é o bem e o mal. Dessa maneira, iniciamos a gira ritualística afro-brasileira pedindo para que Exu trilhe o caminho para nós. Gangazuma não é bem ou mal, ele é a dualidade das duas coisas, assim como nós humanos.

> Exu é então a comunicação, que como o ser humano não consegue ser bem ou mal, mas têm os dois elementos em sua constituição. O corpo humano é também esse cruzamento que pode deixar circular os fluidos ou mantê-lo obstruído. Nessa encruzilhada, como uma boa brincadeira de Exu, penso se ao invés dos antropólogos procurarem compreender a roça, pudessem utilizar desse lugar para conhecer a si próprio, assim como, “seria de proveito a muitos psicólogos se ele considerassem cobaias não seus clientes, mas a si próprios (HUMBERTO SANTANA, 2018, p. 08).

---

[23] Cursou mestrado em Sociologia da Informação na Universidade de Paris III – Sorbonne, Doutorado em Letras na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Pós-doutorado na École des Hautes Études em Sciences Sociales, na França. É membro, entre outros, da Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil (SECNEB) e da Associação Brasileira de Semiótica.

Exu se manifesta como aquilo que há de mais próximo do humano. Aquele que se manifesta em Exu, se manifesta com o seu eu e se relacionamos com a natureza ao seu redor.

> Enquanto espaço ritual, social e físico, onde organizam-se, simbolicamente, as divindades do universo afro-brasileiro enquanto patrono das águas, do ar, do fogo; os ancestrais, etc. É neste conjunto representativo das divindades que um elemento intermediador, singular, manifesta-se: EXU (MUNIZ SODRÉ, 2009, p.02).

Exu não é o Diabo, é apenas o mensageiro. Ele é o dono dos caminhos, representa o corpo preto e sua resistência, sendo o bem e o mal que habita em cada um de nós. Joaquim Ribeiro, em Aruanda, aponta os estereótipos que a visão europeia impõe sobre o corpo preto, que se estabelece em Exu. Enfatiza também a relevância da qualificação simbólica e do recupero cultural afro-brasileiro, perante a rígida inspiração europeia colonizadora, que se caracteriza pela criação de estereótipos culturais.

> O arquétipo de não submissão, da coragem, da resistência, tonifica o personagem, enveredando na leitura de um discurso heróico do protetor, libertador, contestador da dominação, verdadeira fidelidade à memória original [...] A natureza, como elemento de revelação do sagrado, tem as suas nuances, codificações onde se inclui também a relação com os antepassados (MUNIZ SODRÉ, 2009, p. 02 - 08).

As ações de Gangazuma e Quelé, aproximam o corpo preto das nuances do sagrado ancestral. A peça Aruanda, ativamente, eleva o corpo preto para que se encontre com Exu e assuma o seu destino.

Quilombismo: Aruanda como fonte de reflexão

> Em memória dos trezentos milhões de africanos assassinados por escravistas, invasores, saqueadores, torturadores e supremacistas brancos. Dedico este livro aos jovens negros do Brasil e do mundo, continuidade da luta por um tempo de justiça, liberdade e igualdade onde os crimes do racismo não possam jamais se repetir Com amor fraterno do AUTOR (ABDIAS NASCIMENTO, 2002).

Esta dedicatória tem um significado extraordinário para mim, pois, enquanto jovem preto, em busca de uma compreensão para a minha comunidade, ao encontrar o que considero uma racionalidade política

contemporânea, sinto-me continuador da luta por um tempo de justiça, liberdade e igualdade para que os meus, no presente, não sofram o que nossos ancestrais sofreram e eu ainda sofro.

Introdução ao Quilombismo

Quilombismo é uma forma de produção da vida preta no Brasil, pensada não só a partir da produção cultural africana, ou da experiência europeia e indígena, mas sim uma produção social entre o encontro dessas três matrizes, para compreender a construção da vida e do mundo. Abdias apresenta a visão do quilombo para o presente a partir de processos práticos, como a força, a energia e os conceitos científicos emergentes do processo histórico-cultural das massas afro-brasileiras.

A jornalista, educadora antirracista, especialista em mídia, informação e cultura pela USP e mestre em divulgação científica e cultural pela Unicamp, criadora do Ser Antirracista, Paula Batista, propõe o Quilombismo, como um conceito de amplas consignas que se faz necessário para se promover a justiça social é a igualdade.

> Visa promover a justiça social e a igualdade, além de sugerir pesquisa, crítica e reflexão constantes sobre o passado e o presente das condições de vida da população de origem africana no Brasil [...] O Quilombismo de Abdias de Nascimento, conceito científico históricosocial que dá nome à um de seus livros, define o que deve representar hoje a resistência realizada pelos negros na época da escravidão. O registro inicial do quilombismo mostra-se como um “conceito emergente do processo histórico-cultural da população afro-brasileira” (PAULA BATISTA, 2019, p.407).

O Quilombismo é importante para se pensar em uma estética preta, como um lugar importante para identidade brasileira e em uma organização política e social a longo prazo.

> Trata-se não só de um instrumento de luta anti-racista, mas sobretudo de uma proposta afro-brasileira de organização político-social de nosso país, construída com base em nossa própria experiência histórica, cuja riqueza elimina a necessidade de procurarmos orientações ideológicas alheias de qualquer gênero. Como maioria da população, cabe democraticamente ao negro assumir a liderança do Brasil, e o quilombismo representa uma tentativa de pensar a nossa forma de abordar os respectivos desafios e responsabilidades,

> construindo as políticas públicas necessárias para tornar realidade para todos o exercício da cidadania plena num Brasil multirracial, multiétnico e pluricultural (ABDIAS NASCIMENTO, 2002, p. 59).

Para Abdias, o Quilombismo era necessário para se pensar em uma produção nas comunidades pretas a partir das suas experiências e referenciais, tendo o quilombo como espaço precursor da produção social, cultura, política, poética e estética, do corpo preto, para Sueli Carneiro[24], o quilombo é um espaço de:

> Como forma de luta contra a escravidão, como estabelecimento humano, como organização social, como reafirmação dos valores das culturas africanas, sob todos estes aspectos o quilombo revela-se como um fato novo, único, peculiar, uma síntese dialética (SUELI CARNEIRO, 2001, p.19).

São elementos centrais para a construção daquilo que Abdias irá chamar Quilombismo: corpos pretos, musicalidade preta dos terreiros, memórias pretas nos terreiros de candomblé, forma de organização arquitetônica preta nas comunidades, religiosidade, movimentos sociais e filosóficos pretos.

O Quilombismo é uma sociedade que se desenvolve a partir das características do quilombo brasileiro, que se estrutura no Brasil de maneira similar ao quilombo africano. Os quilosos brasileiros surgem a partir dos quilosos africanos, que são criados como resposta ao sistema escravocrata. Uma nova sociedade de pessoas que buscavam na fuga para o quilombo, uma nova forma de viver.

> O quilombo africano, no seu processo de amadurecimento, tornou-se uma instituição política e militar trans - étnica, centralizada, formada por sujeitos masculinos submetidos a um ritual de iniciação" (KABENGELE MUNAGA[25], 1996, p. 63).

---

[24] Aparecida Sueli Carneiro, é filósofa, escritora e ativista antirracismo do movimento social negro brasileiro. Sueli Carneiro é fundadora e atual diretora do Geledés — Instituto da Mulher Negra e considerada uma das principais autoras do feminismo negro no Brasil.

[25] Kabengele Munanga é um antropólogo e professor brasileiro-congolês, especialista em antropologia da população afro-brasileira, atentando-se à questão do racismo na sociedade brasileira.

Uma das principais características do racismo é o esquecimento da história da população preta, como se a única experiência possível, aceitável e desejada para o corpo preto fosse aquela contada pelos europeus brancos.

> A memória dos afro-brasileiros, muito ao contrário do que afirmam aqueles historiadores convencionais de visão curta e superficial entendimento, não se inicia com o tráfico escravo e nem nos primórdios da escravidão dos africanos, no século XV. Em nosso país, a elite dominante sempre desenvolveu esforços para evitar ou impedir que o negro brasileiro, após a chamada abolição, pudesse assumir suas raízes étnicas, históricas e culturais, desta forma seccionando-o do seu tronco familial africano (ABDIAS NASCIMENTO, 2002, p.329).

O racismo é estrutural no Brasil, para resolver isso, a comunidade branca precisa entender que o racismo não é um problema só da comunidade preta, mas da sociedade brasileira.

> Um racismo de tipo muito especial, exclusiva criação luso-brasileira: difuso, evasivo, camuflado, assimétrico, mascarado, porém tão implacável e persistente que está liquidando os homens e mulheres de ascendência africana que conseguiram sobreviver ao massacre praticado no Brasil. Com efeito, essa destruição coletiva tem conseguido se ocultar da observação mundial pelo disfarce de uma ideologia de utopia racial denominada “democracia racial”, cuja técnica e estratégia têm conseguido, em parte, confundir o povo afro-brasileiro, dopando-o, entorpecendo-o interiormente; tal ideologia resulta para o negro num estado de frustração, pois que lhe barra qualquer possibilidade de auto-afirmação com integridade, identidade e orgulho (ABDIAS NASCIMENTO, 2002, p.26).

O movimento preto brasileiro, se apoia em genuínos focos de resistência física e cultural. Parte do processo de emancipação do racismo e se encontra na busca de trabalhos afro-diaspóricos, que amplie o olhar da sociedade na totalidade, para um viver em um meio intercultural.

> [...] empenhada em avaliar perspectivas e analisar métodos distintos e com uma preocupação especial para a reabilitação e incentivo de trabalhos africanos e afro-diaspóricos em prol da desconstrução do racismo epistêmico antinegro e da ampliação de alternativas para uma sociedade intercultural e não hierarquizada. Em outros termos, um tipo de ação afirmativa no campo epistêmico (RENATO NOGUERA, 2011, p. 35).

O Quilombismo está presente ainda que indiretamente nas redes culturais pretas, seja em associações, clubes, grêmios, terreiros de candomblé,

centros educativos, escolas de samba, gafieiras e no corpo do povo preto presente nas comunidades e nas ruas. Estes espaços foram e são quilombos, por resguardar a filosofia africana. A filosofia africana tem um compromisso com o presente e não deve ter os olhos voltados, apenas, em direção ao passado, mas ao presente — futuro, pois ela é. O filósofo e diretor da escola doutoral de filosofia na universidade pedagógica do Maputo, Moçambique, (SEVERINO NGOENHA, 1993, p.93), aponta a filosofia africana como um “um projecto do futuro”.

> O substrato filosófico do pensamento africano é, sem dúvida, a busca da liberdade, devido à situação categorial oprimido/escravo/colonizado/subdesenvolvido na qual os povos africanos se encontram a seguir ao encontro/choque com o ocidente (SEVERINO NGOENHA, 2004, p.74).

Assim, como as favelas brasileiras que se constroem como símbolo do abandono do Estado para com o corpo preto.

> A formação de quilombos é a expressão mais autêntica do povo negro em terras brasileiras. Com o fim da escravidão, o povo negro continuou se aquilombando, processo que pode ser visto na origem da ocupação dos morros e terrenos devolutos que deram origem às favelas, símbolo maior do abandono dos libertos pelo Estado (PAULA BATISTA, 2019, p. 400).

Esses lugares, nem sempre foram considerados legais pela lei, muitos deles, apesar de serem legalizados atualmente, sofrem com a destruição de seus espaços por conta da materialização do ódio das camadas brancas e dominantes, que não poupam esforços para marginalizar o corpo preto e seus espaços. O corpo preto foi, e ainda é, uma ferramenta de comércio cultural, científico e social. Ele é um corpo “legal” diante da sua ilegitimidade existencial.

> Tanto os permitidos quanto os "ilegais" foram uma unidade, uma única afirmação humana, étnica e cultural, a um tempo integrando uma prática de libertação e assumindo o comando da própria história. A este complexo de significações, a esta práxis afro-brasileira, eu denomino de quilombismo (ABDIAS NASCIMENTO, 2002, p.338).

O Quilombismo é uma ideia de força preta que inspira modelos de organização dinâmica desde o século XV. Nessa sequência, quase sempre épica, o Quilombismo se mantém em constante reavaliação, atendendo às

necessidades do tempo histórico e às condições do ambiente geográfico. O movimento quilombola é uma ideia, que não está estruturada na sociedade de maneira única, mas sim, fluidamente, uma vez que dialoga com as necessidades de um povo, em um dado momento histórico, com o objetivo central da felicidade como algo crucial para o existir humano de forma igualitária.

> Abdias propõe um Estado Nacional Quilombola antirracista, livre, justo e soberano, baseado no modelo palmarino, cuja finalidade básica seria promover a felicidade do ser humano. Por outro lado, para que o negro recuperasse sua memória — a história perdida de seus antepassados e da cultura africana – bem como fosse capaz de dimensionar mais verídica e justamente sua contribuição para a construção da pátria brasileira (ABDIAS NASCIMENTO, 2002, p.408).

Lentamente, o corpo preto, a partir do Quilombismo, ocupa espaços até então embranquecidos, como, por exemplo, o espaço universitário. É por meio de estudiosos pretos e de uma filosofia política Afro-perspectivista engajada, que se faz possível recuperar a memória da agenda política preta, buscando evidenciar o corpo preto, desmantelando os ares teóricos científicos eugenistas que nos cercam. O pensamento preto Quilombista deve:

> Investigar, refletir, construir, sobretudo, recuperar a memória da agência política negra buscando evidenciar alternativas já existentes, – que são combativas aos projetos de sociedade genocidas, colonizadores, imperialistas, latifundiários, supremacistas, que foram a nós impostos pelo Ocidente – e verificar, em que medida, tais alternativas podem ser consideradas inspirações e possibilidades revolucionárias, nos atuais dias de destruição (LORENA SILVA, 2019, p.134).

Por meio do acesso do corpo preto ao espaço universitário, a história real deste corpo começa a ser narrada, de forma a confrontar ideologias racistas.

> Após o fim da escravidão, houve muita luta para que o negro sobrevivesse na sociedade brasileira e, mais que isso, fosse integrado a ela. Como a produção de conhecimento não era de domínio dos negros, ideologias racistas se disseminaram, contando suas versões particulares da história do negro no país; com o passar dos anos, porém, estudiosos – principalmente negros – dedicaram-se à tarefa de contar a história pela ótica dos oprimidos. Dessa forma, a história do negro no Brasil passa a ter seus próprios historiadores e analistas, que empregam narrativas e conceitos da vivência negra com teóricos

> negros que utilizam os métodos científicos aceitos pela academia para construir narrativas e conceitos sobre o período da escravidão no Brasil do ponto de vista do povo negro (PAULA BATISTA, 2019, p. 400).

Considero este documento como um ato quilombista, procurando manter o corpo preto sem nenhum vestígio de ação embranquecera. Aruanda, materializa o Quilombismo proposto por Abdias posteriormente em seu livro O quilombismo: Documentos de uma militância Pan-Africanista. A ação cênica, remonta os espaços e a cultura afro-diaspórica, sendo a representação de Aruanda, o primeiro momento em que o TEN, se estabelece com uma dramaturgia própria e preta.

O quilombo — quando falo quilombo, me refiro a qualquer espaço que cultive e abrigue os desejos da comunidade preta — é um lugar onde a liberdade é praticada e os laços temporais e ancestrais são revigorados e estudados, tendo um papel fundamental na consciência histórica do povo preto.

> São espaços culturais que, por assumirem essa característica de unir pessoas negras para o diálogo, a valorização da cultura e da memória negra, tornam-se esse quilombo ressignificado, de resistência, para a ressignificação do passado, reforçando a identidade, a cultura e a arte negras [...] O fato de diversas instituições resgatarem o quilombo como símbolo de resistência representa o fator dinâmico que esse movimento do passado confere hoje: uma visão de progresso da comunidade negra brasileira de origem africana (PAULA BATISTA, 2019, p.408 - 410).

O Teatro Experimental do Negro dentro de sua atuação, estabeleceu debates importantíssimos e materializou os princípios quilombistas a partir de obras como Aruanda. Abdias Nascimento, portanto, torna o quilombismo concreto antes de escrever e organizar a suas ideias sobre o quilombismo, através do TEN.

Um Brasil preto, o racismo estruturado

Um Brasil preto se faz necessário, já que as práticas quilombolas são de extrema urgência para se pensar em um país que não está entregue a um limbo social, que deslegitima a sua história em prol de um sistema de força capitalista.

> Institucionalizar o Brasil Negro – eis a exigência que grita sua urgência na encruzilhada de nossa história. Um Brasil Negro que substitua o poder ora vigente, destituído de legitimidade, ficção do poder capitalista e servo mimético dos euro-Estados-Unidos (ABDIAS NASCIMENTO, 2002, p. 42).

O Estado brasileiro, desde a abolição da escravatura, tem se esforçado para criar uma ficção histórica, segundo a qual o país representa o único paraíso da harmonia racial sobre a terra, um modelo a ser imitado pelo mundo, o país da "miscigenação cultural" — na obra Aruanda, observamos este lugar, ao se deparar com a personagem Rosa Mulata.

Por outro lado, não considerou a precariedade a longo prazo histórica do alcance eficaz da mentira. Há uma precariedade nos estudos que giram em torno do corpo preto, provocado pelo olhar que o Estado brasileiro tem sobre isso. Sendo assim, os estudos desse tema, geralmente, estão atrelados ao período da escravidão, o que sempre o posiciona o corpo preto como escravizado e dificilmente o reconhece como um ser humano com uma história própria.

> A reprodução no Brasil de todos os preconceitos europeus se dava letra a letra. A perseguição aos africanos que eram símbolos de barbárie, de decadência cultural e de inferioridade era retratada nos jornais da época de forma corriqueira entre uma e outra notícia. Lidas e relidas com certa frequência, essas noticiais em vez de informar a população, disseminavam teorias racistas. Do escravo, artigo vendido ou comprado, ao marginal negro não havia muito espaço. O negro será retratado nos jornais: nas seções cientificas, como objeto de estudo ou comprovação das teorias racistas; nas seção de notícias, ora assassino, ora fugitivo, ora como um ser incapaz de viver em sociedade cometendo graves erros por ignorância, ora por suas práticas de feitiçaria ou canibalismo, ora por usa degeneração moral; na seção de anúncios, como mercadoria que se compra e vende, procurada ou encontrada; na seção de contas, como um semi-homem com características pouco civilizadas. Não podemos nos esquecer das seções policiais e dos obituários, em que a figura do negro era uma constante: é aquele que mata e também aquele que morre de forma quase sempre violenta (GISLENE SANTOS,[26] 2002, p.128 -129).

---

[26] Pesquisadora do GEPPIS- Grupo de Estudos e Pesquisas das Políticas Públicas para a Inclusão Social (http://each.uspnet.usp.br/web/prof/geppis) e do Diversitas - Núcleo de Estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos-USP (http://diversitasu.fflch.usp.br) . Em suas publicações, orientações acadêmicas, projetos de pesquisa e extensão focaliza discussões sobre ética e direitos humanos, estudos críticos do direito, estudos pós-coloniais e decoloniais, políticas públicas, inclusão social, vulnerabilidade social, diversidades, discriminação e racismo. Atualmente é coordenadora do Periferias. Grupo de Pesquisa das Periferias do Instituto de

“Difundia-se a ideia de que os negros eram pessoas em que não se podia confiar, por serem compreendidos como sujeitos sem estrutura moral, psíquica e social” (LORENA SILVA, 2019, p.136). Dessa maneira, a cultura afro-brasileira está se tornando cada vez mais um campo de exploração fiscal e capital, sendo extremamente rentável para o estado brasileiro e destrutivo para o corpo preto, nas margens da precariedade social. O carnaval brasileiro é o maior exemplo desse feito, onde o preto favelado deixa a comunidade para expor suas ânsias culturais e sociais para uma elite dominante brasileira e estrangeira, que comemora e exalta as letras de samba que narram a destruição do povo preto brasileiro e sua cultura, sem o menor arrependimento social.

Vivemos sobre um limbo, de feridas abertas estancadas com trapos. O corpo preto carrega consigo a ancestralidade e, através dela, busca uma imagem de um corpo negro que tenha uma vida de direito digno, que se estabelece por meio do quilombo e da memória do corpo ancestral preto.

> Essa visão de identidade brasileira projetada nos quilombos e heroísmo de Zumbi dos Palmares durou até a década de 1970. Após esse período de ressignificação do quilombo, foi a vez do negro, mesmo imerso em uma ditadura, tomar a voz do discurso e requerer a imagem do quilombo e de Zumbi para si (PAULA BATISTA, 2019, p. 405).

Tomo como espaço reflexivo a obra Aruanda, entendo ela como símbolo do tempo ancestral presente nos terreiros, por enxergar nas ações da obra, um momento para se olhar para o quilombismo e em um pensar Ubuntu, que se constrói com o TEN em suas práticas teatrais. A essência quilombola está presente no nosso quotidiano, ainda que de maneira indireta. A ancestralidade presente nas práticas quilombolas é uma parte visível da luta pela liberdade da comunidade preta brasileira, e garantir isso é assumir o Quilombismo como parte essencial de si mesmo.

> A luta de libertação é, acima de tudo, uma luta tanto para a preservação e sobrevivência dos valores culturais do povo, quanto para a harmonização e desenvolvimento desses valores dentro da

---

Estudos Avançados (IEA) da USP (http://www.iea.usp.br/pesquisa/grupos-de-pesquisa/nperiferias).

> estrutura nacional [...] Somos a maior nação negra fora do continente africano, com mais de 70 milhões de descendentes de africanos escravizados (ABDIAS NASCIMENTO, 2002, p.48).

Diante disso, o Brasil é um país preto, mascarado por uma roupagem branca. Após a abolição da escravatura, o Estado brasileiro, criou medidas para embranquecer o país e abriu as portas para a mão de obra estrangeira branca. Desde então, as práticas de embranquecimento buscam um país cada vez mais branco, apagando a cultura e os traços pretos do Brasil.

A ideia de um corpo ideal é difundida pelo Estado, que suprime as características pretas nas grandes áreas comerciais, excluindo a população preta, a expulsando para as regiões periféricas do país. Com a abolição da escravatura, o corpo preto deixa a de ser uma vítima amarrada pelo regime racista de trabalho forçado para ser escravizado pelas correntes invisíveis forjadas por uma sociedade racista e escravocrata.

> Na América Latina se pratica a discriminação racial de maneira mascarada, sutil, aberta ou encoberta. Tal discriminação utiliza as diferentes tonalidades de cor epidérmica do negro como mecanismo para conseguir que o homem negro desapareça através da ideologia do branqueamento como busca do homem ideal, no esforço de obter melhores condições de vida. Com este mesmo mecanismo, se destrói a solidariedade política, econômica, religiosa e familiar dos grupos negros (ABDIAS NASCIMENTO, 2002, p. 55).

Quanto mais escura a pele de um preto, menos direitos sociais e humanos este corpo terá, essa é a lógica social implantada no Brasil desde a abolição da escravatura. O diálogo sobre esta prática é delicado e é o que se denomina colorismo. A comunidade branca e dominante brasileira desmantela os sonhos do corpo preto, a abolição da escravatura não é gratuita para o preto escravizado, cobrando-lhe um preço alto.

A abolição colocou o preto nas ruas, isso se constata claramente quando em meio a crescente industrialização do país, a sua força de trabalho é rejeitada. Em Aruanda, quando Zefa diz: “chiclete e droga de branco! istambu de avestruz" (JOAQUIM RIBEIRO, 1961, p.290). Ela indica que as fábricas são para o trabalho do homem branco, enquanto o corpo preto trabalha independentemente e autônoma nas ruas, como vendedora de doces, engraxate, etc.

O progresso e crescimento económico brasileiro não afeta a situação do preto brasileiro, o movimento incentivado pelo Governo promove uma maior exclusão social do ex-escravizado e uma atração para a imigração branca-europeia, que, além de satisfazer as necessidades de mão de obra, corresponde à política de tornar a população mais clara.

> Com este mesmo mecanismo, se destrói a solidariedade política, econômica, religiosa e familiar dos grupos negros. Trabalhadores brancos foram sempre os preferidos, quase exclusivamente, pelos empregadores brancos tanto nos trabalhos agrícolas quanto na indústria nascente, por serem considerados de stock étnico e cultural superior. Com esta prática, o preconceito e a discriminação raciais reiteraram a situação de racismo incubado na estrutura da supremacia branca escravocrata (ABDIAS NASCIMENTO, 2002, p. 96).

No Brasil, a lógica social implantada é de que, quanto mais escura a pele de um indivíduo, menos direitos sociais e humanos este terá, desde a abolição da escravatura se divide a comunidade preta em camadas para assim manter a garantia de dominação sobre a ela.

> A construção e disseminação dessas ideias racistas, animalescas e violentas sobre a população negra tinha o objetivo evidente de colocar esta população à margem da sociedade e fora do exercício político dominante, vez que qualquer tipo de ameaça à supremacia branca – como a interação de africanos e seus descendentes no seio político da sociedade, ou o simples fato destes acreditarem em sua cidadania e exigir direitos iguais – poderia colocar em risco os interesses políticos do Estado, a saber: o desenvolvimento econômico, cultural e social da raça branca, a qual o Estado é protetor da integridade (LORENA SILVA, 2019 p.138).

Desta forma o preto brasileiro contemporâneo à abolição, perde sua identidade preta afro-brasileira e assume diversos codinomes para delimitar e embranquecer sua identidade.

São várias as novas identidades étnicas brasileiras que nós pretos passamos a assumir, o maior exemplo é o termo mulata, que podemos observar na dramaturgia Aruanda, onde Rosa carrega o termo atrelado ao seu nome, não apenas como uma característica física, mas como um sobrenome de verdade. Para além do mulato temos: mestiço, criolo, pardo, moreno, moreno claro, moreno escuro, mulato sarará, neguinho, cor do pecado, e assim por diante. “Jogando com vocábulos vazios de sentido, já que todos no final

das contas são tratados como negros, os que dominam evitam que o povo afro-brasileiro consiga aquela unidade que o tornaria invencível" (NASCIMENTO 2002, p. 126).

Quilombismo, a luta do povo preto

Quais são e quais foram as lutas do corpo preto? O processo de descolonização é ainda um processo em construção, o corpo preto nunca teve de fato direito sobre o seu corpo. Isso ocorre desde o início das grandes navegações e seja no Brasil ou em qualquer lugar que ele se faça presente, ele ainda é colonizado.

Temos vários símbolos nacionais que nos permitem nos identificar como um povo que nunca desiste de suas lutas. Podemos citar, como exemplo, a figura de Tiradentes, um mártir deste país, pelos seus feitos e ideias. Não desvalorizo a figura de Tiradentes, mas ressalto que, antes dele, muitos pretos foram mortos e esquartejados por ideais tão nobres ou de plenitude equivalente, onde os pretos não são vistos como heróis nacionais e tampouco têm seus nomes lembrados e exaltados pela comunidade brasileira. Isso continua sendo uma realidade atualmente, pois é uma forma de manter o poder branco capitalista, através do controle dos conhecimentos históricos nacionais difundidos.

Os líderes mantêm o controle social acadêmico-científico, pois, ao mesmo tempo, cometem o ato de eliminação de conhecimentos contra as produções revolucionárias e populares, as colocando como saberes sujeitos, inferiores, errados.

> Logo, para que se estabeleça uma sociedade de controle em que a governança política e econômica se mantenha supremacista branca e garanta a manutenção de seus privilégios, advindos, historicamente, da exploração dos povos não-brancos, é necessário determinar quais saberes podem e devem ser difundidos como verdades (LORENA SILVA, 2019, p.138).

Desde que os primeiros tumbeiros[27] que aqui chegaram, muitos foram os mártires pretos, cito como exemplo Chico Rei, Luiz Gama e Zumbi dos Palmares, que promoveram ações únicas e de extrema importância não só

[27] Tumbeiros, nome dado aos navios negreiros.

para a comunidade preta, mas também para sociedade brasileira. Luiz Gama, dedicou sua vida em prol da busca dos direitos da comunidade preta, fazendo dele um dos patronos da abolição da escravatura no Brasil, pois criou o princípio jurídico de que o escravo que mata o senhor está agindo em legítima defesa, não sendo ele um criminoso. “Ele incorporou à luta abolicionista um modelo de dignidade, generosidade e coragem. Integridade e grandeza que lhe valeu, merecidamente, o qualificativo de Santo da Abolição” (ABDIAS NASCIMENTO 2002, p.97).

Chico Rei dedicou a sua existência à libertação dos escravos de Ouro Preto. A história de Chico Rei foi apagada de tal forma que não existem documentos que comprovem a sua existência. Tudo o que se sabe sobre ele é passado por meio da oralidade, de um corpo que se faz presente na comunidade mineira desde o século XVIII. A oralidade é parte da cultura africana e afro-brasileira, apagada pelos colonizadores, mas o conhecimento político, científico, artístico e religioso, desenvolvido pela comunidade preta, é importante para o desenvolvimento social da humanidade.

> A cultura africana, contém inúmeras contribuições para a ciência, além de oferecer uma variedade de sabedoria necessária, pertinente a nossa existência orgânica e histórica. O mínimo que se pode dizer é que seria um desperdício recusar os fundamentos válidos de nossos ancestrais. Eles são o espírito e a substância do nosso amanhã que os gastos chavões mecânicos europeus e americanos não quiseram ou não foram capazes de construir para as populações africanas do continente e da diáspora (ABDIAS NASCIMENTO, 2002, p.72).

A República dos Palmares é um exemplo claro da eficiência da cultura africana e afro-brasileira. Fundada por Zumbi, o Quilombo dos Palmares irá propor uma sociedade organizada tanto nos aspectos sociais quanto políticos, pautada na cultura africana tradicional, sendo símbolo da resistência do pensamento afro-diaspórico.

> Os Quilombos, genuínos focos de resistência física e cultural dos descendentes de africanos que se recusaram à violência e submissão a um modo de vida escravista, são para o filósofo, o maior acervo onde podemos encontrar referências úteis e positivas para o fortalecimento da nossa caminhada rumo à emancipação (LORENA SILVA, 2019, p.148).

O Quilombo do Palmares era um dos muitos quilombos que existiam no continente africano como forma de resistência ao processo escravocrata, no Brasil.

> A República dos Palmares, com sua enorme população relativamente à época, dominou uma área territorial de mais ou menos um terço do tamanho de Portugal. Essa terra pertencia a todos os palmarinos, e o resultado do trabalho coletivo também era propriedade comum. Os auto libertos africanos plantavam e colhiam uma produção agrícola diversificada, diferente da monocultura vigente na colônia; permutam os frutos agrícolas com seus vizinhos brancos e indígenas (ABDIAS NASCIMENTO, 2002, p.73).

A partir dos estudos e das percepções da construção social na República dos Palmares, Abdias propõe a ideia de Quilombismo, tornando visível um movimento que já estava presente na sociedade brasileira. É preciso, portanto, voltar ao passado para compreender o quilombo que habitamos e que queremos habitar, para dar nova significância às datas que não representam, de forma geral, a luta do povo preto.

> O quilombo torna-se, então, símbolo de resistência do passado e do presente. Assimilado pelo movimento negro com revisão dos conceitos históricos estereotipados que havia sobre os quilombos e os escravizados, reivindica-se, assim, o 20 de Novembro, data da morte de Zumbi dos Palmares – maior líder do movimento quilombola – como data nacional a ser celebrada, substituindo o 13 de Maio reforçando a luta dos negros no período da escravidão e depois dela (PAULA BATISTA, 2019, p.405).

Com o Teatro Experimental do Negro e a encenação de peças como Aruanda, Abdias, promove uma consciencialização da população preta ao materializar os ideais do Quilombismo e criar um laboratório artístico e politico-social. “Com efeito, o quilombismo tem se revelado fator capaz de mobilizar disciplinadamente o povo afro-brasileiro por causa do profundo apelo psicossocial cujas raízes estão entranhadas na história, na cultura e na vivência dos afro-brasileiros” (ABDIAS NASCIMENTO, 2002, p.340).

> Nosso Teatro seria um laboratório de experimentação cultural e artística, cujo trabalho, ação e produção explícita e claramente enfrentavam a supremacia cultural elitista-arianizante das classes dominantes. O TEN existiu como um desmascaramento sistemático da hipocrisia racial que permeia a nação (ABDIAS NASCIMENTO, 2002, p.99).

Ao materializar os ideais do Quilombismo e criar um laboratório artístico e politico-social, com o Teatro Experimental do Negro e a encenação de peças como Aruanda, Abdias, promove uma consciencialização da população preta. Sempre é uma cultura de libertação.

> O início da edificação de uma ciência histórico-humanista do povo negro, por sistematizar um projeto de Estado Nacional Quilombista, inspirado nas organizações quilombolas que tem como o eixo a Liberdade e a Igualdade, a autodeterminação e autogestão do negro. É uma filosofia que sistematiza e expõe o agenciamento político negro ao evidenciar que os negros sempre quiseram, querem e podem arquitetar, consciente e consistentemente, um outro projeto de sociedade, antagônico ao projeto ocidental, capitalista e racista (LORENA SILVA, 2019, p.150).

O ideal de um corpo preto perfeitamente puro não existe. A libertação deste corpo não deve ser construída através da aprovação de um corpo branco. Não há dúvida de que exista uma ideologia nacionalista de embranquecimento, que se constrói sobre os censos demográficos, o que promove uma política de genocídio da etnia preta a quase 500 anos. O Quilombismo, provoca uma ideia contrária à criada pelo Estado brasileiro juntamente à comunidade branca dominante, sendo de extrema importância tornar tal ideia cada vez mais visível.

Quilombismo, a luta da mulher preta

> O lugar em que nos situamos determinará nossa interpretação sobre o duplo fenômeno do racismo e do sexismo. Para nós o racismo se constitui como a sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira . Nesse sentido, veremos que sua articulação com o sexismo produz efeitos violentos sobre a mulher negra em particular. Consequentemente, o lugar de onde falaremos põe um outro, aquele que habitualmente vínhamos colocando em textos anteriores. E a mudança foi se dando a partir de certas noções que, forçando sua emergência em nosso discurso, nos levaram a retornar à questão da mulher negra numa outra perspectiva. Trata-se das noções de mulata, doméstica e mãe preta (LÉLIA GONZALEZ[28], 2020, p.63).

[28] Lélia Gonzalez, foi uma intelectual, autora, política, professora, filósofa e antropóloga brasileira. Foi pioneira nos estudos sobre Cultura Negra no Brasil e co-fundadora do Instituto de Pesquisas das Culturas Negras do Rio de Janeiro (IPCN-RJ), do Movimento Negro Unificado (MNU) e do Olodum. Seu trabalho envolveu a luta contra o racismo estrutural, a desigualdade de gênero vinculada à raça (enfoque do feminismo negro) e o conceito de democracia racial, que supostamente caracterizaria o Brasil.

“Ser fiel às raízes é um ponto de partida, não um retorno ao passado quietista ou à tradição petrificada” (ABDIAS NASCIMENTO, 2002, p.183). Devemos, antes de tudo, à força da mulher africana na diáspora da escravização — ao seu trabalho e sofrimento — a sobrevivência da comunidade preta. É sobre o seu corpo — templo da cultura africana e afro-brasileira — que se sustentam, por meio de um ritual de amor e sabedoria que se renova constantemente, em meio à escravidão.

Quando se trata de miscigenação, é importante que se compreenda que o encontro espontâneo e a livre fusão entre pessoas de origens e etnias diferentes é uma coisa. Outra bem diferente, é a miscigenação que parte da prática brutal de estupros praticado pelo homem branco contra a mulher preta escravizada.

> Na discriminação étnico-social contra o afro-brasileiro, tão mais definitiva quanto mais perto ele está de suas origens raciais, na cor da pele e outros atributos somáticos e culturais. E temperando as condições dessa miscigenação existe uma filosofia racial e uma política governamental associadas no controle do seu processamento na sociedade (ABDIAS NASCIMENTO, 2002, p.123).

A mulher negra brasileira precisa lidar com uma rede complexa de situações que a submetem à domesticação, decorrente do apagamento cultural e histórico da sua presença. A personagem Rosa Mulata é construída sob essa perspetiva, sem reconhecer, em sua essência, o que é ser uma mulher preta, nem mesmo o tempo ancestral do seu povo, onde os seus ancestrais sofreram violência física, miscigenadora e mental por parte dos colonizadores brancos. Rosa, sem contato com sua ancestralidade, vislumbra em seu corpo a imposição sincrética-religiosa. Vemos em Rosa Mulata, uma série de máscaras para esconder o desprezo das elites brasileiras que buscam firmemente neutralizar e embranquecer a integridade de ser e existir da mulher preta.

> Mulher negra, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta. Basta a gente ler o jornal, ouvir rádio e ver televisão. Eles não querem nada. Portanto têm mais é que ser favelados.Racismo? No Brasil? Quem foi que disse? Isso é coisa de americano. Aqui não tem diferença porque todo mundo é brasileiro acima de tudo, graças a Deus. Preto aqui é bem tratado, tem o mesmo direito que a gente tem. Tanto é que, quando se esforça , ele sobe na vida como qualquer um. Conheço um que é médico; educadíssimo,

> culto, elegante e com umas feições tão finas… Nem parece preto (LÉLIA GONZALEZ, 2020, p.70).

Como já coloquei neste documento, várias são as etnias empregadas para nos embranquecer. Na obra Aruanda podemos observar o embranquecimento de Rosa, através do termo mulata, expressão recorrente no meio contemporâneo que muitas das vezes é usada para transformar a mulher preta brasileira em um produto de exportação. “O termo mulata implica a forma mais sofisticada de retificação; ela é nomeada ‘produto de exportação’, ou seja, objeto a ser consumido pelos turistas e pelos nacionais burgueses” (ABDIAS NASCIMENTO, 2002, p.318).

Assim, há uma ideia de mulher preta criada por agentes do Estado e por uma série de documentos históricos e literários que apresentam o corpo feminino preto como sendo frágil, sensível e o resultado de uma prostituição sistêmica. Este olhar para o corpo preto feminino é ainda presente, o que faz com que seja fundamental propor um novo olhar para este corpo, através das práticas do Quilombismo e da estruturação de um Estado que valoriza as lutas do corpo preto feminino.

> Situação que possivelmente continuará se atentarmos para a condição de pobreza, penúria e completa destituição a que foi atirada a comunidade afro-brasileira; e as mulheres negras e mulatas são as vítimas acessíveis, vulneráveis à agressão e controle da camada branca dominante (ABDIAS NASCIMENTO, 2002, p.317).

Um fetichismo foi criado ao redor da mulher preta africana e afro-brasileira, o que constituiu uma imagem ideal de um corpo, que nada representa de fato a pretitude da mulher preta brasileira. Rosa Mulata, ao final da obra Aruanda, tem seus seios e rosto cortados brutalmente por Quelé, o que retira de Rosa, aquilo que no estado patriarcal a define mulher, por serem partes do corpo que transmitem desejo e beleza.

> Toda jovem negra que desfila no mais humilde bloco do mais longínquo subúrbio sonha com a passarela da Marquês de Sapucaí. Sonha com esse sonho dourado, conto de fadas no qual “A Lua te invejando fez careta/ Porque, mulata, tu não és deste planeta”. E por que não? Como todo mito, o da democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra. Numa primeira aproximação, constatamos que exerce sua violência simbólica de maneira especial sobre a mulher negra, pois o outro lado do endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano dessa mulher, no momento em que ela se transfigura na

> empregada doméstica. É por aí que a culpabilidade engendrada pelo seu endeusamento se exerce com fortes cargas de agressividade. É por aí, também, que se constata que os termos “mulata” e “doméstica” são atribuições de um mesmo sujeito. A nomeação vai depender da situação em que somos vistas (LÉLIA GONZALEZ, 2020, p.79).

A literatura e o Estado, foram fundamentais para a criação de uma imagem distorcida da mulher preta. Nomes como Dandara, Aqualtune, Antonieta de Barros, Maria Firmina Dos Reis, Esperança Garcia, Luíza Mahin e outras mulheres negras que fizeram e fazem parte da história brasileira não são citadas ou não estão presentes nos livros de história.

Quilombismo, religiosidades afro-brasileiras

O Quilombismo é uma luta contra o imperialismo, que articula o movimento afro-brasileiro e sustenta solidariedade com todos os povos em luta contra a exploração, a opressão, o racismo e as desigualdades motivadas por raça, cor, religião ou ideologia. “Nem racionalismo europeu, nem mecânica norte-americana; arte é aquele outro olho, o olho de Ifá, que inspira, organiza, significa e infunde significação à nossa trajetória no mundo história e espiritual” (ABDIAS NASCIMENTO, 2002, p.108).

A cultura afro-brasileira, se configura sobre a criação da mitologia africana. A poética e a mitologia ancestral é concomitante com a nossa existência preta. Somos fruto de algo anterior a nós, aonde parte sujeito e parte objeto, onde o tempo nos leva a uma reflexão de ser. “Nossa razão é tanto poética quanto forjada: aparelho detector de nossas visões prospectivas” (ABDIAS NASCIMENTO, 2002, p.109). As religiões de matriz africana, desempenham papel fundamental no resgate cultural e científico dos pretos que aqui chegaram. Sem registros e documentos, a oralidade irá se tornar uma forma de resgate não só cultural, mas também científico e político da cultura africana no Brasil, cada vez mais a presença do corpo preto torna-se necessária para o resgate cultural afro-diaspórico acontecer. A peça Aruanda apresenta a oralidade através da personagem Zefa, que promoveu o reencontro de Rosa e Quelé com as suas raízes, bem como com o ritual africano.

Após a escravatura, os terreiros se tornaram um lugar sagrado de retomada histórica, da cultura e da ciência preta. O conhecimento científico que os pretos necessitam é aquele que os ajuda a compreender, de maneira coerente, a sua experiência de quase 500 anos de opressão e apagamento cultural.

> Haverá erros ou equívocos inevitáveis em nossa busca de racionalidade do nosso sistema de valores, em nosso esforço de autodefinição de nós mesmos e de nosso caminho futuro. Não importa. Durante séculos temos carregado o peso dos crimes e dos erros do eurocentrismo "científico", os seus dogmas impostos em nossa carne como marcas ígneas da verdade definitiva. Agora devolvemos ao obstinado segmento "branco" da sociedade brasileira as suas mentiras, a sua ideologia de supremacismo europeu, a lavagem cerebral que pretendia tirar a nossa humanidade, a nossa identidade, a nossa dignidade, a nossa liberdade (ABDIAS NASCIMENTO, 2002, p.346).

A demonização e a depreciação das religiões que surgiram no continente africano existem desde o início do processo colonialista. Isto ocorre porque a supremacia eurocêntrica promove um esvaziamento cultural e científico do corpo preto. Em Aruanda, Joaquim Ribeiro apresenta uma religiosidade africana esvaziada do seu caráter sagrado, racionalizada e atrelada ao profano, com figuras como Exu representando o mal.

> Há uma infinidade de testemunhos e exemplos documentando a história de perseguição implacável movida contra as religiões africanas. Já no século passado, “cientistas” e pesquisadores rotulavam o candomblé e outras religiões vindas da África de “magia negra”, “superstição”, “animismo”, “fetichismo” e outros “ismos” igualmente pejorativos (ABDIAS NASCIMENTO, 2002, p.133).

Os terreiros de candomblé e qualquer outro lugar que divulgue a cultura africana, afro-brasileira e a oralidade, instauram a falência da colonização mental e social eurocêntrica, celebrando assim a libertação do povo preto. Os quilombos foram e são um espaço de fraternidade, liberdade, solidariedade, convivência e comunhão existencial, firmam uma forma de elevar e saudar a cultura afro-brasileira. A comunidade quilombola, portanto, representa uma etapa importante no progresso humano e na recuperação histórica da oralidade sócio política.

Os corpos pretos têm como objetivo coletivo a construção de uma sociedade igualitária, que respeite todos, seja livre e impossibilite a exploração econômica e racial. O meio social é a encruzilhada do povo preto, é onde Exu toma conta de cada passo dos seus filhos.

É necessário a construção de uma nova política social e cultural, que proporcione a emancipação dignamente de todos os povos. É necessário restituir a Exu o seu espaço de mensageiro e não o espaço de Diabo, reservado ao personagem, como é possível constatar na obra Aruanda. O corpo preto é um corpo de poética não linear, o nosso corpo junto a nossa melanina, resguarda uma ancestralidade guerreira, estamos imersos a um tempo único, que não se estrutura em uma razão meramente estética.

“Cabe mais uma vez insistir: não nos interessa a proposta de uma adaptação aos moldes da sociedade capitalista e de classes. Esta não é a solução que devemos aceitar como se fosse um mandamento inelutável” (ADIAIS NASCIMENTO, 2002, p.347). Uma nova perspetiva deve se apresentar aos afro-brasileiros, baseada em sua experiência histórica, que parte da utilização do conhecimento crítico e cultural.

> Quilombismo: Um conceito científico emergente do processo histórico-cultural da população afro-brasileira levando em conta o que ainda for útil e positivo no acervo do passado. Um futuro melhor para o negro tanto exige uma nova realidade em termos de pão, moradia, saúde, trabalho, como requer um outro clima moral e espiritual de respeito às componentes mais sensíveis da personalidade negra expressas em sua religião, cultura, história, costumes e outras formas (ABDIAS NASCIMENTO, 2002, p.349).

O que o colonialismo e o racismo tiraram a galopes do povo preto, deve ser devolvido, os conhecimentos prévios afro-brasileiros precisam se tornar visíveis e a oralidade deve ser posta como conhecimento polivalente.

DOCUMENTO III — ARUANDA: COSMOLOGIA, ENCRUZILHADA, ARTE E MEMÓRIA

Cosmologia e Encruzilhada

O tempo

> Seu tempo pode significar fora do caminho da normatização de quem tem a crença de compreender, explicar e ensinar como que deve ser, para está em harmonia com o progresso (HUMBERTO SANTANA, 2018, p.13).

Quando tratamos do tempo e de como ele se altera em relação à ancestralidade, estamos nos referindo a um tempo, no qual a sua utilização e apropriação podem ser benéficas, assim como maléficas. Para o ocidental colonizador o tempo se estrutura como capital. O tempo é dinheiro. Na tentativa de institucionalizar e capitalizar o corpo, ele cria o calendário, uma dimensão extremamente arbitrária e um código que se adequá ao sistema capitalista. O tempo se torna linear com o calendário e a capitalização.

No entanto, para o corpo preto, perceber o tempo de modo linear é adotar o olhar do colonizador branco, que capitalizou o seu corpo como mercadoria e lhe tirou a garantia de habitar o seu próprio tempo. A força que impulsiona o corpo preto atravessa um tempo com sua força estabelecida de forma cíclica. “O pensamento tradicional africano opera não em uma sucessão linear de tempo, mas uma realidade cíclica” (WOLE SOYINKA, 1995, p.10).

Este tempo linear e escalar, que se mede por meio da matemática e da física, podendo ser somado, subtraído, dividido, não faz nenhum sentido para o pensamento africano. Ao colonizador, o tempo se constrói em escala e os acontecimentos são enfileirados, de forma que, um acontecimento só se estabelece por meio daquele que o antecede.

Para o professor, filósofo e teólogo John Mbiti, o tempo é constituído pelo agora, onde o futuro nada mais é do que acontecimentos do agora, não sendo possível medir o tempo escalonadamente.

> É a reunião daquilo que já experimentamos como realizado, sendo que o passado, imediato, está intimamente ligado ao presente, do qual é

> parte, enquanto o futuro nada mais é que a continuação daquilo que já começou a acontecer no presente, não fazendo nenhum sentido a idéia do futuro como acontecimento remoto desligado de nossa realidade imediata (JOHN MBIT[29], 1990, p.16).

A concepção ocidental branca colonizadora do tempo ao corpo preto não tem valor, este lugar não traduz nem representa o tempo que perpetua um corpo preto dentro de sua ancestralidade junto dos processos litúrgicos que se estabelecem por meio da oralidade. O futuro que se expressa na repetição cíclica dos fatos da natureza, como as estações, as colheitas, o envelhecer de cada um, é a repetição do que já se conheceu, viveu e experimentou, não é futuro. Não há sucessão de fatos encadeados no passado distante, nem projeção do futuro.

O propósito do homem segundo a cosmovisão africana é influenciado pela ordem dos seres na natureza. Essa finalidade é autônoma dos anseios do homem, inclusive das suas pretensões mais elevadas. Na obra Aruanda de Joaquim Ribeiro, podemos observar a relação do corpo preto com a natureza, e o tempo cíclico, por falas como do Pai João:

> Pai João - A noite é preta, sempre foi preta, desde o meu tempo de menino. A noite é bonita porque se parece com a pele da minha gente. Branco só gosta da pretidão para dormi, preto não [...] Não tenho vontade de dormir a noite, gosto de ficar olhando as estrelas ou então gostava de cantar lundu [...] Noite preta esconde nego fujão ninguém viu quando eu fugi para o quilombo [...] (JOAQUIM RIBEIRO, 1961, p.295).

Consequentemente, o tempo cíclico seria o tempo da memória, da oralidade que não se perde, mas se repõe. O tempo cíclico se estabelece e se constrói no encontro da memória com o mito e a ritualística, que seguem por vias únicas de reposição. Sai do presente, vai para o passado e volta para o presente — não há futuro.

> Tempo cíclico e o tempo mítico, o tempo ritual, o tempo ritmado pelas festas que renovam a vida da comunidade, da terra da comunidade africana , o tempo de “divinização” dos chefes e dos reis, o tempo de circuncisão, de exorcismo, são apreendidos pelos símbolos e concretizados pelos atos, gestos e obras. Enfim, tudo tem o seu

[29] A filosofia de Mbiti tem duas dimensões relacionadas, o africanismo e a filosofia da religião africana.

> tempo. Essa concepção do tempo exige grande exercício de paciência, da sabedoria ancestral Africana. Cada evento tem o seu lugar e seu tempo. Quando se respeita este princípio, se reforça a força vital do ser humano. Nesta lógica natural, pode se afrontar o tempo descontínuo e o viver plenamente em toda diversidade existente na natureza (LUÍS TOMÁS[30], 2011, p.07).

"O homem africano não é escravo do tempo; faz tanto tempo quanto queira" (JOHN MBIT, 2005). Na vida tradicional do povo africano o tempo é criado e produzido. O homem não é escravo do tempo, ao contrário, ele faz do tempo o que ele quer, ele é mestre do tempo. A noção de espaço e tempo é importante para os africanos. A concepção do tempo é essencial para a compreensão dos princípios religiosos e filosóficos básicos. É sob esta perspetiva do tempo que os africanos estabelecem as suas ideias de passado e presente, onde o futuro é parte de um espaço sem tempo, pois aquilo que a natureza ainda não modificou, não existe.

> O conceito do tempo nos ajuda a explicar crenças, atitudes, práticas e, em geral, o sentido da vida dos povos Africanos, não somente no contexto tradicional, mas também na situação moderna (seja na política, economia, educação, etc.). Na tradição Africana o tempo é simplesmente a composição dos eventos que ocorreram, que estão ocorrendo agora, que imediatamente e inevitavelmente ocorrem. Os eventos que ainda não ocorreram estão na categoria do " Não- tempo". Neste caso o futuro é praticamente ausente porque os eventos ainda não aconteceram, não se realizaram, portanto, não constituem o tempo. Mas os eventos que não seguem o ritmo natural dos fenômenos estão na categoria de inevitável ou o tempo potencial (LUÍS TOMÁS, 2011, p.07).

Nas comunidades iorubás, o ano não é dividido em dias, meses e estações. No seu lugar, o tempo é determinado pelo ciclo da vida. O nascer do sol, dá início ao dia e o momento em que o corpo se deita para dormir, demarca o encerramento do dia. Os dias da semana são dedicados a uma divindade: Ojô Awô, Ojô Ogum, Ojô Xangô, Ojô Obatalá — Ifá, Ogum. O corpo preto africano sabe que cada coisa tem o seu espaço e tempo. "Quando se respeita este princípio, se reforça seu ser: ele pode enfrentar o tempo

---

[30] Doutor em Antropologia e Sociologia da Política pela Universidade de Paris. Pesquisador de temáticas como: dinâmicas das Identidades, diversidades culturais e étnico-raciais no processo de integração social; identidades e suas consequências da escravidão e colonização, questões de identidades étnicas e formação de Estado-Nação em África (Moçambique). Cristianismo, Religiosidade Africana e de Matriz Africana no Brasil.

descontínuo e viver plenamente dentro de toda diversidade na natureza" (TOMÁS, 2011, p.03).

Aos pretos, que aqui no Brasil estabeleceram-se por meio de sua ancestralidade e da oralidade, os conhecimentos de um tempo cíclico foram transmitidos e vivenciados pelo corpo preto, que se faz presente nos espaços que se moldam sobre a força e o conhecimento do quilombo, como, por exemplo, os terreiros de candomblé. "A constatação é há reminiscências da concepção afro-iorubana de tempo no cotidiano dos candomblés" (MBITI, 1990, p.25). O tempo cíclico remonta ao corpo preto, uma profunda ligação com os ciclos da natureza, onde a contagem dos dias podem ser dadas pelo vento, pela chuva, ou pelo cantar de um animal.

"No tempo da tradição, da não-mudança, da religião, portanto, é o tempo que atua como fonte de identidade, reiterando no cotidiano a memória ancestral" (JOHN MBIT, 1990, p.38). "Tal memória ancestral está presente no cotidiano de filhas e filhos de santo, a despeito de estarem dentro ou fora do espaço do terreiro, permeando a vida dos bairros, cidades, estados onde candomblecistas habitam" (WOLE SOYINKA, 1995, p.100). Na obra Aruanda, ao conversar com Rosa Mulata, Zefa relata o seu processo de envelhecimento e mostra o tempo cíclico, demonstrando o ciclo humano e apontando que este ciclo não inclui a espiritualidade, no caso de Exu Gangazuma.

> Zefa — A noite para eles é mais clara que o dia para nós.
> Rosa — Por que são terríveis esses deuses? E por que são tão diferentes dos homens?
> Zefa — Gente de Aruanda vem de longe, mas conhece nossas desgraça…nosso sofrê…nossa miséria
> [...]
> Zefa — Gente de Aruanda também sofre…também ama…
> Rosa — Ama?
> Zefa — Ama! meu coração é quem sabe. Quando meu corpo num tava enrrugado…quando tinha ele vinha de Aruanda. E o meu corpo era dele e ele me procurava para o amor.
> Rosa — Ele?
> Zefa — ah! Depois que fiquei véia, ele se esqueceu de mim. Tá lá longe em Aruanda.
> [...]
> Zefa — Minha voz ficou roca, e meu corpo tá murcho…tá enrugado… ele num veio mais.
> [...]
> Zefa — Era Gangazuma…
> Rosa — Ele envelheceu?
> Zefa — Gente de Aruanda não envelhece

(JOAQUIM RIBEIRO, 1991, p.295).

O nosso próprio corpo preto, promove ciclos ao passo que ele é parte da natureza. Dependemos da natureza e, ao nos relacionarmos com ela, nos conectamos com nossa ancestralidade e com a essência das nossas vidas. Podemos notar também como, na obra Aruanda, o mito e o espiritual estão relacionados com o tempo cíclico, através do ponto de Gangazuma, que mostra a ligação do Exu com as estações do ano.

O vento soprou,
A chuva caiu,
A rola gemeu,
E vem Gangazuma,
Meu homem chegou.[31]

O tempo cíclico, é uma composição dos eventos que já aconteceram ou que estão para acontecer imediatamente. O corpo preto afro-diaspórico compõe este espaço, ainda que de maneira indireta, pois tem uma ancestralidade preta que o antecede, daqueles que ainda não estão presentes na matéria. Espaços como o terreiro de candomblé, que representam a resistência preta, permitem o reencontro do corpo negro com sua ancestralidade e os saberes que estão presentes junto delas. O terreiro e sua comunidade, é a biblioteca, que contém a memória real do corpo preto através dos integrantes desse espaço. O processo de envelhecer não se limita a ganhar rugas, mas também a adquirir sabedoria. “Na África, um velho que morre é uma biblioteca que se queima e perde” (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p.186).

Obras como Aruanda são cruciais para compreender o corpo preto, pois nos permitem observar os espaços políticos para esse corpo. Ao direcionarmos o olhar para a dramaturgia e a ação cênica de Aruanda, ressaltamos a nossa ancestralidade.

A obra Aruanda, apesar de não retratar concretamente o terreiro, representa-o de forma poética e política, com toda a sua comunidade. Aruanda estimula conversas a respeito deste espaço, via protagonistas que conduzem a

[31] RIBEIRO, 1991, p.295

história ancestralmente, com a utilização da fala, da promoção de valores e do tempo cíclico do corpo preto.

> A comunidade de terreiro é esse repositório e núcleo reinterpretativo de um patrimônio simbólico explicitado em mitos, ritos, valores, crenças, formas de poder, culinária, técnicas corporais, saberes, cânticos, ludismos, língua litúrgica e outras práticas sempre suscetíveis de recriação histórica, capazes de implementar um laço atrativo de natureza intercultural (negros de etnias diferentes) e transcultural (negros com brancos) (MUNIZ SODRÉ, 2015, p.195).

A encruza

A encruzilhada é o lugar do encantamento, onde se estabelecem caminhos, que fundam o paradoxo de início e de fim, a vertigem é própria da encruzilhada, as nossas dualidades nascem e morrem na encruza. “A encruzilhada é, portanto, a possibilidade de pensar em novos caminhos, novas perspectivas” (HUMBERTO SANTANA, 2018, p.03).

A encruzilhada é um ponto ambíguo, no candomblé, ela representa o início de uma nova jornada, mas também o fim. A encruzilhada é um ponto de interseção das vias da vida, um lugar para se olhar para as direções, para se tomar decisões, onde se decide por qual caminho seguir.

> No trajeto que leva a pessoa para essa encruzilhada vão existir os conflitos, as tensões, e são construídos caminhos que levam a possibilidade de (des)encontros. A noção de encruzilhada nos leva a outra noção importante para pensar as possibilidades, as relações, e os (des)encontros entre os mundos invisível e visível que é a confluência. A confluência é baseada nos elementos da natureza, que nos ensina que as coisas se juntam, mas não se misturam (HUMBERTO SANTANA, 2018, p.05).

Quando nos deparamos com a miscigenação, entramos em um mundo que se constrói universalmente, não é possível esquematizar ou cartografar este espaço, a miscigenação é um lugar de aprendizado. Na encruzilhada, o corpo se torna criativo e se conecta com sua ancestralidade, aprendendo com este lugar e tomando para si a poética que envolve o espaço.

A encruza é morada de Exu, é onde a relação de bem e mal se estabelece. Na obra Aruanda, temos a encruzilhada em Gangazuma, onde o guia estabelece a tensão, do bem e do mal. Quelé é posto em uma encruzilhada e perpassa pela epistemologia que este espaço proporciona,

diante de sua dualidade.

> A encruzilhada epistemológica é uma noção criada a partir do conceito de encruzilhada, enquanto ponto ambíguo, podendo ser começo, o fim, mas também o iniciar de um fluxo que coloca a epistemologia enquanto a possibilidade de confluências (HUMBERTO SANTANA, 2018, p.02).

Exu mora na encruza e no terreiro de candomblé, espaço de resistência, oralidade e ancestralidade do corpo preto, onde os Orixás se estabelecem como divindades únicas, se reconstitui o tempo preto nos ritos e na natureza, e o quilombo resiste. O terreiro é o espaço que está situado na encruzilhada e oferece a oportunidade de se fortalecer junto à sua ancestralidade.

> A ligação era territorial e ancestral, pois os acontecimentos estavam diretamente ligados ao seu espírito guardião, que devia sempre ser fortalecido. Dentro da sua própria lógica, as entidades interagem em suas diferenças, tendo o respeito da comunidade (HUMBERTO SANTANA, 2018, p.06).

Exu habita a encruza e o terreiro de candomblé, espaço de oposição, oralidade e ancestralidade do corpo preto, onde os Orixás se apresentam como divindades únicas, se reconstitui o tempo negro nos ritos e na natureza, e o quilombo persiste. O terreiro, é onde a poética Ubuntu se materializa, o senso de comunidade deste espaço, parte da coletividade que ali se estabelece.

A oralidade é crucial neste processo, pois, ao entrar no terreiro, também se entra na encruzilhada e somos novamente confrontados com o bem e o mal.

> Nesse mundo a tradição oral é a forma de registro, e de garantir que essa cultura permaneça viva. Nele, o contato com a roça nos deixa um grande legado, que é a oportunidade de reaprender. Ao entrar na roça entramos na encruzilhada onde o bem e o mal andam de mãos dadas e aumenta-se as possibilidades de caminhos a seguir (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p.175).

A peça Aruanda, apesar de não materializar o terreiro de candomblé na sua cenografia, remete ao local. A personagem Zefa representa, através das suas ações, o que considero fundamental para o corpo preto: a tradição. Zefa, nas suas relações com os personagens, estabelece a tradição como um legado

que é transmitido de geração para geração. Aruanda estabelece o senso de comunidade diante das relações familiares das personagens centrais com a vizinhança, criando a ideia de uma comunidade preta, que, em meio às suas conexões com o tempo e à ancestralidade, se conecta de alguma forma entre si e com a natureza.

> Uma sociedade de guerreiros intensamente competitiva, que através da força da ancestralidade seguia garantindo sua existência. Não estamos falando de uma sociedade harmoniosa, mas que dentro da complexidade das relações, fazia com que as pessoas se percebessem como membros dessa família, e como parte de um todo que é a natureza (HUMBERTO SANTANA, 2018, p.04).

Em Aruanda, temos a oportunidade de ver a essência do candomblé, em que o aprendizado está atrelado ao tempo preto ancestral. Não é uma questão de Q.I, pois se falamos de uma obra de poética Ubuntu, não se trata do “eu”, mas sim do “nós”. A encruzilhada nas escolhas, a qual é Exu, presente nos terreiros, fundamenta o caminhar do corpo negro através das opções binárias da vida.

> No Candomblé é possível compreender a definição de inteligência que vai além do teste de Q.I, sendo definida pelo conhecimento que seria refletido na capacidade de uma pessoa manobrar em meio a um ambiente que oferece obstáculos ao seu desenvolvimento, e do seu “eu-coletivo” (NA’IM AKBAR[32], 1984, p.17).

Arte e Memória

Arte

Criamos memórias antes de criar cabelo. Um ser ontológico habita cada um de nós, somos fruto de um passado distante. Em um tempo cíclico, um ser “eu” habita o centro da circularidade, ocupa um espaço central onde seus pensamentos seguem sobre os ciclos, nas dimensões poéticas da existência. Ancestralidade é uma ação coletiva, onde a perpetuação das

[32] Na'im Akbar é um psicólogo clínico, conhecido por sua abordagem afrocêntrica à psicologia. Akbar entrou no mundo da psicologia negra na década de 1960, quando o Movimento do Poder Negro estava ganhando força. Na década de 1970, Akbar publicou suas primeiras críticas à tradição psicológica eurocêntrica, afirmando que esse modelo manteve a opressão intelectual dos afro-americanos.

memórias se faz okan iranti.

O corpo preto é artesão do mundo, nós moldamos o mundo através da nossa cultura, somos a existência como obra de arte. A história preta nasce do mito, somos seres singulares, vivemos sobre uma força ancestral, uma força, pós-corpo presente, resultante em um corpo neutro projetado para uma ação ou ações em um âmbito social que propõe uma reação e nos é delimitado um lugar, uma comunidade física, que se manifesta em locais que perpetuam e garantem a manutenção do tempo ancestral preto, e sua cultura.

A Arte em Aruanda, ao refletir os dramas existenciais da coletividade preta afro-brasileira, cumpre a sua função de catarse. Conforme mencionado no segundo documento, Aruanda é uma obra de natureza questionável, mas o que se percebe nela é a construção artística de como o olhar dos brancos observa o nosso corpo preto e, em simultâneo, a obra demonstra o verdadeiro estado deste corpo, a qual é violado de forma física e mental.

> É o genocídio histórico e contemporâneo global contra a saúde física e mental dos povos africanos, afetando-os em todas as áreas de suas vidas: espiritualidade, herança, tradição, cultura, agência, autodeterminação, casamento, identidade, ritos de passagem etc. Desta forma, os africanos sofrem o trauma histórico da sua desumanização e reproduzem as violências, contribuindo - e muitas das vezes facilitando o trabalho - para o genocídio (AZA NJERI[33], 2019, p.07).

O corpo preto foi desmantelado pelo racismo que o habita e ainda se faz, em estado de negociação, diante do racismo estrutural.

> E melancolérico, o negro encarasse as pendências oriundas do Racismo Estrutural e Estruturante, tornando-se, num primeiro momento, incapaz de se libertar da memória mental e corporal das violências sofridas ora escondidas pelo véu da assimilação (AZA NJERI, 2019, p.31).

Para o filósofo, teórico político, historiador, intelectual e professor universitário camaronês (ACHILLE MBEMBE, 2018), “estar em negociação diária como precipício traz consequências graves, principalmente quando

[33] Aza NJERI, tem uma produção acadêmica focada em estudos Áfricanos e Afrodiásporicos, no que tange cultura, história, literatura, filosofia, teatro, artes e mulherismo africana. Desenvolve trabalho de dramaturgia, roteiro e interface e crítica teatral e literária, com artigos críticos publicados em sua coluna no site Rio Encena e na coluna no Coletivo Indra, além de integrar o premiado Segunda Black e o Fórum de Performance Negra-RJ.

somado à necropolítica". O Teatro Experimental do Negro, através da arte, possibilita a seus integrantes e àqueles que estão envolvidos com as suas atividades, o vislumbre de um corpo preto que não negocia a sua carne, que, por meio do coletivo, estabelece a poética Ubuntu e revisitam o quilombo, com ideais quilombistas. O corpo preto é um território, habitado pelo seu tempo ancestral.

O TEN não é apenas um grupo cênico, ele um estado de resposta, que, em montagens como Aruanda, permitiu que o público se aproximasse da cultura do corpo preto e criou espaços para que artistas pretos pudessem ocupar lugares que, até hoje, são negados para nós.

> A literatura corrobora para o discurso emparedador sobre o negro, como, por exemplo, quando Harriet Beecher Stowe publicou em 1852 'A cabana do pai Thomás' e essa obra é adaptada e reproduzida em forma de "novela das sete" novamente pela TV Globo em 1969. Interessante observar que, apesar de ser a primeira novela com uma atriz negra, Ruth de Souza, na história da teledramaturgia brasileira, a personagem principal, o escravo Thomás, é interpretada pelo ator branco Sérgio Cardoso que fez blackface durante os 204 capítulos da produção (AZA NJERI, 2019, p.22).

Para qualquer artista preto em busca do seu lugar, ao ver um corpo como o seu e relacionar-se com a sua subjetividade e a dos outros corpos pretos, ele se afirma como um habitante desse corpo. Ao conceber o corpo preto dessa maneira, é possível compreender nossos pontos de fuga, a existência e a potencialização deste corpo. A arte é extremamente importante para a manutenção política, cultural e religiosa, é através dela, que é possível, o encontro com mito e a ritualística por detrás do corpo preto, além de formar o corpo branco.

> Temos aí um primeiro ponto de tensão para o diálogo e o equacionamento político de duas dimensões essenciais da luta: o ativismo político e o ativismo cultural, sendo este último o lócus da resistência mais persistente da experiência negra desde a escravidão. No entanto, não será essa tradição de resistência, em suas formas mais (puras) autênticas ou atualizadas, que irá informar o ativismo político negro que emerge na década de 70, aquele que, em sua inspiração, e mais devedor da influência da revolução cultural de 68, das lutas de libertação do continente africano do jugo colonial de forte inspiração marxista. Nesse contexto, perguntava-se qual o lugar da cultura negra nos processos de libertação interna. Como atualizá-la de

> forma a torná-la contemporânea e assim capaz de oferecer respostas aos nossos desafios atuais? (SUELI CARNEIRO, 2019, p.263).

A arte preta, é narrada através da oralidade e da escrita. O mito e a arte preta se formam pelo compartilhante de informações, diretamente ou indireta. Dessa maneira, toda documentação histórica afro-brasileira está na oralidade e nos vestígios de documentos escritos.

Talvez uma resposta à pergunta de Sueli Carneiro seja, propor a arte para dialogar com nossos instintos mais profundos e primitivos. É preciso “romper a lógica racional para conectar-se ao energético e humano, a partir do seu transbordamento” (NJERI, 2019, p.18). Encontrar-se-á, assim, com a poética do corpo preto, enquanto um corpo Ubuntu e aquilombado e diante da obra Aruanda, por que não um corpo artístico que se remonte a Exu?

Aruanda se constrói sob a força vital de Exu, que conduz o axé das artes, e desequilibra a hegemonia Ocidental. Um corpo, como princípio de Exu, é um corpo de potências múltiplas, um corpo preto que incorpora, transforma, transgride e se impulsiona em um campo de possibilidades. O corpo preto nos seus rituais se torna memória ancestral, o incorporar é um dispositivo de conhecimento, das diversas experiências vitais.

A dramaturgia Aruanda está presente entre a comunidade preta, por meio dos terreiros, ou em qualquer outro lugar onde um corpo preto esteja presente. Ela é um espaço de aquilombamento. Gangazuma é Exu, para este artista preto que vos escreve, uma arte em Exu se faz necessária para comunidade preta, uma arte que respalde o corpo preto, que demonstra nossa inteligibilidade e revele o elemento tempo ancestral que corre em nossas veias, dando a possibilidade para que a sabedoria do corpo preto diaspórico, pulse diante de uma sociedade de hegemonia branca colonialista, de forma a nós descolonizarmos diante do mundo colonial que ainda nos cerca.

Memória

A obra Aruanda, marca a chegada do teatro moderno brasileiro para o Teatro Experimental do Negro. O teatro moderno brasileiro surge para substituir o Teatro de Revista, tendo como principal marca uma dramaturgia que se afasta do naturalismo e do realismo, dando origem a uma forma teatral original,

inovadora e nacional. A dramaturgia deixa de ser uma parte indispensável da obra, sendo a ação cênica o foco principal. O cenário apresenta lugares, de modo que as luzes cênicas e os contrastes de cores permitem a criação de diversas cenas e ambientes no plano cênico. A musicalidade também fará parte da ação cênica, assim como a dança e quebra da quarta parede.

Conforme os registros, Aruanda era um espetáculo que se destacava pela dança, pela poesia e pelo canto que celebravam a convivência dos deuses afro-brasileiros com os mortais. A montagem possibilitou o nascer do grupo Brasiliana[34].

Aruanda esteve em cartaz entre 23 de dezembro de 1948 e 02 de janeiro de 1949, tendo sido reprisada no ano seguinte. Através de relatos e documentos da época, é possível analisar a memória e os pensamentos dos eventos que se estabeleceram antes e depois da ação cênica.

> O Teatro Experimental do Negro, um dos mais significativos empreendimentos teatrais, já tem a primeira obra nacional expressamente escrita para o seu repertório. Escreveu-a o laureado polígrafo Joaquim Ribeiro [...] É um tema afro-brasileiro, sobre o drama sobrenatural das religiões africanas trazidas para o Brasil pelos escravos. Nessa peça não falta colorido brasileiro. É um texto que oferece aos intérpretes do Teatro Experimental do Negro as melhores oportunidades. A dialogação natural é precisa [...] As invenções aos deuses africanos transporta para o reino distante de Aruanda. O instinto da mulata submissa a sua parte negra do seu sangue. Não há imitações, não há estrangeirismos, nada de macaqueamento grotescas nem charadas incompreensíveis para o espectador [...] (IPEAFRO, S.D. Online).

A notícia acima, de 1946, escrita por José Jansen, mostra a expectativa que existia em relação à obra Aruanda. A obra é um divisor de águas para o Teatro Experimental do Negro perante a sociedade brasileira da época, que, a partir de Aruanda, passa a propor a construção de um teatro de essência brasileira, dando início a uma experiência cênica que se perpetuaria como o início do teatro moderno para o TEN.

Ao proporcionar uma nova perspetiva para se analisar o teatro brasileiro, o TEN também dá a oportunidade de se considerar os discursos que norteiam o corpo negro na sociedade dos anos 40. Abrindo espaço para o

[34] Grupo que, formado por dançarinos, cantores e percussionistas, excursionou pela Europa por quase dez anos.

corpo preto, o TEN desconstrói o pensamento embranquecedor, que se molda da ideia de que não existe racismo no Brasil.

> E sempre com profundo respeito, ternura e admiração. Pudor também. Tenho medo de magoá-los. Expondo a curiosidade ávida do público, o outro lado da obra maravilhosa que estão realizando. Dizem que no Brasil não há preconceito de raça e seria mesmo ridículo se houvesse, uma vez que somos um povo em formação. No entanto, para eles os nossos palcos estavam fechados [...] (IPEAFRO, S.D. Online).

Não apenas os palcos estavam fechados para a comunidade preta brasileira no Brasil pós-abolição, a ideia da existência de um corpo preto que se estabelecesse para além de um corpo escravizado, não fazia parte do que se era idealizado para o Estado brasileiro.

Uma das maneiras de pensar o corpo preto brasileiro é a proposta por Sartre, onde a pretitude é interpretada como uma etapa de transição, um caminho para a construção de uma sociedade sem preconceitos. Sartre entedia a escravidão como um mal necessário no processo emancipatório. Em outras palavras, para Sartre, o existencialismo da comunidade preta era apenas temporário, pois a morte e o fim já estavam determinados, uma vez que o final da comunidade preta representaria o final da opressão social. Com a construção deste pensamento, se instaura pelo estado brasileiro, a ideia de um projeto embranquecedor da população e a negação do racismo.

> E então? Então, calmamente, respondo que há imbecis demais neste mundo. E já que o digo, vou tentar prová-lo. Em direção a um novo humanismo… À compreensão dos homens… Nossos irmãos de cor… Creio em ti, Homem… O preconceito de raça… Compreender e amar […] O homem não é apenas possibilidade de recomeço, de negação. Se é verdade que a consciência é atividade transcendental, devemos saber também que essa transcendência é assolada pelo problema do amor e da compreensão (FRANTZ FANON, 2008, p.25).

Para compreender o racismo, é necessário reconhecer a sua existência, o que é uma tarefa difícil. Se encontrar é viver, Fanon propõe a consciência de um corpo preto que se encontre e desta forma, estabeleça diálogos com aqueles que negão a existência de um racismo estrutural. Sempre foi difícil demonstrar a existência do racismo no Brasil, pois é complicado compreender tal fenómeno, diante da crença de que o país é um paraíso étnico-cultural. O TEN, através de seus projetos, cria um ambiente

onde as pessoas pretas podem se reunir e conversar para propor uma maneira de viver e apontar as injustiças racistas que ainda existem atualmente, lutando contra o projeto do estado brasileiro de 'branquear' a população.

O TEN, através do teatro, nega a filosofia de Sartre, como aponta o jornalista José Leal, no jornal Diário da Noite, em 1948, no título de sua reportagem, escrita a respeito da obra Aruanda, “Os pretos que não aderiram aos seguidores de Sartre.” (IPEAFRO, S.D. Online) Título este, seguido de uma reportagem que demarca o descaso e o desinteresse público pelo trabalho desempenhado pelo TEN, quanto companhia de teatro preta, que buscava dar visibilidade ao corpo afro-diaspórico.

> Como, “santo de casa não opera milagre”, a grafinagem carioca achou que aquilo era uma pretensão muito grande dos negros, e que o fracasso seria esmagador. O vereador Tito Lívio apresentou um projeto na Câmara Municipal pedindo ao Executivo um auxílio financeiro para o Teatro Experimental do Negro. O requerimento foi aprovado e encaminhado à mesa do prefeito Mendes Morais. Ali dormiu um grande sono e em seguida foi rejeitado [...] Tito Lívio voltou a carga, solicitando ajuda ao Teatro Experimental do Negro [...] Com a solicitação de 60 mil cruzeiros destisnados aos negros. Uma miséria não resta dúvida, mas desta vez o prefeito deu aprovação [...] O drama religioso de Rosa Mulata será apresentado com este dinheiro, o TEN vai fazer uma temporada de caráter popular. Aruanda é em síntese o drama da religião ancestral do negro. Vem aí uma peça existencialista. Desvirtuando em suas finalidades ou não, o fato é que o existencialismo está preocupando muita gente (IPEAFRO, S.D. Online).

A obra Aruanda nos dá a oportunidade de analisar a nossa ascendência, para compreendermos os caminhos e os pensamentos da sociedade brasileira em relação ao corpo preto. A divisão de opiniões é clara e não pode ser negada na sociedade brasileira. De um lado, temos o corpo preto procurando uma forma de existir, e do outro, temos um sistema que quer apagar a visibilidade deste corpo.

> Somos uma população violentada e que está em pleno processo de genocídio, metaforizado por Aza Njeri, nos debates do Ciclo Mulherimo Afreekana, como um monstro, cujos tentáculos ultrassofisticados miram as múltiplas diversidades da população negra a fim de assassiná-la, seja fisicamente, a partir do feminicídio, mortalidade infantil, homo e LGBTfobia, assassinato de homens negros de 13 a 29 anos e descaso aos idosos; seja por meio do racismo religioso, nutricídio (morte advinda da má alimentação) e o epistemicídio, isto é, a partir da negação aos negros da condição de sujeitos de

> conhecimento, apagando ou embranquecendo suas contribuições ao patrimônio cultural da humanidade, como aponta Sueli Carneiro (2005) (NJERI, KATIÚSIA RIBEIRO[35], 2019, p.599).

A violência e a dualidade se configuram na obra Aruanda através do corpo de Rosa Mulata. Muitas das reportagens da época, localizam a obra Aruanda, como um drama da mulher marginal, fazendo referência à personagem Rosa, que como já posto nos documentos anteriores, se estabelece como um corpo branco que se empretece. Em agosto de 1948, em nota ainda anterior à estreia de Aruanda, o jornal Folha Carioca, transcreve a obra da seguinte maneira: “mulher marginal, seguindo a terminologia da ciência sociológica, cuja crença oscila entre o choque de duas culturas: a branca e a negra.” (IPEAFRO, S.D. Online).

> As mulheres negras em seu processo político entenderam que não nasceram para perpetuar a imagem da “mãe preta”, fizeram desaforos. Entenderam que desigualdades são construídas historicamente, a partir de diferentes padrões de hierarquização constituídos pelas relações de gênero e raça que são mediadas pela classe social, produzem profundas exclusões. São combinações de discriminações que geram exclusões, tendo como explicação a perpetuação do racismo e do machismo. Segundo o livro Lugar de negro, de Lélia Gonzalez e Carlos Hasembalg, os espaços destinados à população negra são os de subcidadania. Dessa maneira, passa a existir uma ordem incontestável, homem branco, mulher branca, homem negro, mulher negra (MATILDE RIBEIRO[36], 2008, p.988).

Em 25 de outubro de 1948, o Serviço de Diversões Públicas autorizou a encenação de Aruanda, sendo a censora Virginia de C. R. Macedo a responsável por avaliar o conteúdo da obra. Após lavrar o documento, o TEN, leva Aruanda aos palcos.

Com a estreia de Aruanda, várias são as críticas que passeiam entre positivas e negativas nos jornais. As reportagens demonstram nitidamente que Aruanda era indispensável para o contexto social-político no qual o Brasil se encontrava. Além disso, essas matérias estão repletas de estereótipos e

---

[35] Katiúscia Ribeiro Pontes é uma filósofa brasileira, especializada em filosofia africana. Seu trabalho aborda o kemetismo, uma área do conhecimento que busca resgatar o pensamento e a religião do Antigo Egito (kemet é o nome dado pelos egípcios a seu próprio país), e o mulherismo africano, que busca restabelecer a emancipação da população negra.

[36] Ativista política brasileira é professora, atuando nos movimentos negro e feminista. Foi ministra-chefe da Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial no Governo Lula.

termos que revelam o desconhecimento público quanto ao corpo e à cultura afro-brasileiros.

> Joaquim Ribeiro abre novos rumos para a dramaturgia indigina com apresentação de Aruanda quinta-feira última, no palco do Ginástico. Em esquema embora vemos, todavia, em Aruanda, as bases muito sérias para a fundação do nosso teatro criolo. Vacilante na sua estrutura cênica estão ali bem claras, contudo as linhas mestras da tragédia situado no campo primitivo do sentimento e das crenças dos marginais do Brasil [...] Nas leis espirituais, especialmente na lei da quimbanda, não são estranhos os casos de obsessão sexual [...] Pelo que se observa Quelé é médium inconsciente (IPEAFRO, S.D. Online)

Essa reportagem foi divulgada em 27 de dezembro de 1948, dois dias depois do estreitamento da peça Aruanda no teatro Ginástico, sendo ela composta por Aldo Calvet. Aruanda é relevante para o TEN, pois a peça mostra o trabalho do grupo como uma estrutura quilombista, e promove e protege a cultura afro-brasileira por meio da representação da obra, sendo Aruanda, a primeira peça criada para o grupo. Dessa maneira, Aldo destaca na reportagem a peça como fundamento para a construção do teatro negro brasileiro.

Contudo, o que se segue na notícia nos mostra a fragilidade do raciocínio de Aldo. O mesmo aponta a peça Aruanda, que trata de indígenas, como dramaturgia e define todo corpo preto como marginal. Além disso, propõe o termo criolo para identificar o teatro preto. Logo após, o mesmo aponta o termo obsessão para delimitar como se constrói a relação entre Quelé e Gangazuma.

Além de errôneo, tal nomenclatura também é pejorativa. Reitero o que já estabeleci neste documento, a incorporação não é um processo de obsessão. Quando Aldo Calvet apresenta o termo Quimbanda, bem como relata que Quelé é um médium inconsciente, fica claro que, mesmo que de maneira superficial, ele pesquisou as religiões de matriz africana. No entanto, a sua fala revela um pensamento vago e intolerante em relação às religiosidades, à cultura e à arte teatral afro-diaspórica. “E sob a Força Vital de Exu, senhor que conduz o Axé das Artes da Performáticas, desequilibramos a hegemonia Ocidental que atende sob a alcunha de Teatro Brasileiro” (NJERI, 2019, p.209).

Oswaldo Oliveira, cuja crítica à peça foi publicada no dia 28 de dezembro de 1948, segue uma linha de pensamento próxima à de Aldo Calvet. Oswaldo considera a “macumba” um tema difícil de se discutir sobre a cultura e

o folclore brasileiro.

> O folclore brasileiro é sempre um campo de grande atrativo, foi pensando assim que o escritor patrício Joaquim Ribeiro decidiu tentar o esplendor do setor. Não importa que tenha preferido um aspecto um tanto ingrato - a macumba. Apesar de existirem ângulos muito mais bonitos, tudo dependia da estrutura teatral, a forma de transportar os pensamentos [...] O arcabouço idealizado por Joaquim Ribeiro deixa bastante a desejar, a construção teatral é fraca e os diálogos não têm a necessária força. No entanto, os rituais, as baladas e a distribuição musical de Gentil Puget, além de indispensável supremacia sobre o texto, conseguiu interessar, despertando justo aplausos da plateia. Entretanto, é tamanha a falta de equilíbrio do espetáculo que essa sensação de isolamento teria fatalmente de substituir (IPEAFRO, S.D. Online).

Porém, Oswaldo se contradiz em sua fala ao apontar a musicalidade e os rituais que se apresentavam na obra Aruanda como dignos de saudação e aplausos. O encanto e os aplausos, ao qual Oswaldo Oliveira elogia, são os processos vivenciados pelo corpo preto em meio a "macumba" e suas festividades culturais afro-diaspóricas, como podemos observar por meio da ficha técnica da peça.

Ao associarmos os nomes das músicas às suas respetivas origens, temos na ficha técnica a possível construção da imagem sonora da obra, que contava com a presença das músicas do maracatu, da umbanda e do candomblé, entoadas por instrumentos de percussão como: gonguê de uma campana, tarol, ou caixa de guerra, alfaias e mineiro, também chamado de ganzá e atabaque, instrumentos e musicalidades que fazem parte da "macumba".

> Personagens:
> - Pregões da Baía - Zeli Alves
> - Tia Zefa - Ruth de Souza
> - Muleque Benedito -
> - Rosa Mulata - Renée Ferreira
> - Pai João - Claudino Filho
> - Quelé - Abdias Nascimento
> - 1º Baiana - Heloisa Oliveira
> - 2º Baiana - Cremilda Araujo
> - Porta estandarte - Agostinho Reis
>
> Coro: Haroldo Costa, Antonio Silva, Mario Expedito, Halo, Acacio Pereira, Natalino Dionísio, Waldemar Bastos, Laudino Machado, Marina Gonçalves, Jandira Vieira, Faustino Conceição.

Assistente Regente de Coro: Rui Barbosa Oliveira
Assistente Contra Regra: Jorge Alves Silva
Assistente Cenografia e montagem: Idelbrando Silva
Maquinista: Carlos Palmares

Caracterização:
- Jose Janseh.

Orquestra Afro-brasileira:
1) Dança Macabra - dança de umbanda
2) Misturando a cor - Maracatú
3) Vamo saravá - Toma do ritual
4) Festa do Congo - Maracatú
5) Vendaval de sofrimento - lamento
6) Uma prece a obatalá - ritual
7) Seu trindade no passo - frevo (IPEAFRO, S.D. Online).

A peça Aruanda, enfatiza uma perspetiva afro-perspectivista e mostra o que Abdias Nascimento chamará de ABC do Quilombismo, através de uma ação cênica que é construída a partir da cultura afro-diaspórica. Dessa maneira, a macumba não é apenas um tema relevante a ser explorado, mas também um tema necessário, por preservar a cultura preta afro-diaspórica.

> Entende-se a perspectiva afrocentrada como promotora do reconhecimento do sujeito não ocidental como personagem principal de sua própria história. Tal promoção é iniciada a partir da positivação da cultura não ocidental, desqualificada pelo olhar eurocentrado […] O quilombismo introduz questões da comunidade negra brasileira, ligadas às vivências culturais em sua totalidade, respeitando o tempo histórico de quem a codifica, com a intenção de enriquecer e ampliar a luta afro-brasileira […] O método que norteia esse intento é o da consciência da construção nacional moldada pelas mãos negras de homens e mulheres. Narrando seu próprio passado, despidos dos vícios científico-ocidentais, estes estabelecerão uma nova história (ABDIAS NASCIMENTO, 2002, p.346 - 358).

Junto às críticas da apresentação da obra Aruanda pelo TEN, seguem as críticas voltadas para a dramaturgia de Joaquim Ribeiro. Em todas as análises críticas sobre o autor de literatura folclórica, fica nítido o respeito e a admiração que os críticos têm pelo escritor, mas são duras as críticas a ele. Paschoal Carlos, por exemplo, chama Aruanda de “conto falho” numa reportagem ao Correio da Manhã, de 28 de dezembro de 1948.

> A peça do Sr. Joaquim Ribeiro, tem certo parentesco com os contos brasileiros, conto falhos [...] Deixa de fato estes sendo os essenciais de qualquer obra teatral para os acessórios, neste caso os elementos rítmicos como o samba no primeiro ato, a toada fúnebre do segundo e

> a dança misteriosa do último, de coreografia selvagem. O Sr. Joaquim o não escreveu uma peça, mas apoiou num texto magro, com a competência que todos lhe reconhecem de folclorista (IPEAFRO, S.D. Online).

Em 30 de outubro de 1949, Jaime Maurício, através do jornal Correio da Manhã, também aponta a dramaturgia como um ponto fraco da peça Aruanda. O autor indica que a cultura afro-brasileira é um tema difícil e perigoso para escritores que não são pretos, além de expor as suas expectativas para o texto de Joaquim Ribeiro, que é preto e um grande estudioso da cultura afro-diaspórica e sua mitologia.

Jaime Mauricio, também chama a atenção, para a ideia de que o texto dramatúrgico de Joaquim Ribeiro, esvazia o corpo preto deixando apenas o sentimento de piedade ao espectador, que cria a convicção de que o preto é inferior.

> Uma peça sobre assuntos negros deve ser uma cousa bastante difícil e sobre tudo perigosa para um autor de outra raça qualquer. O Sr. Joaquim Ribeiro aventurou-se produzir certas paixões no palco e sentimentos [...] De uma raça que lhe merece um carinho e compreensão toda especial. E não foi feliz como de se esperar de sua grande cultura e conhecimento acerca do negro. A gente sai do teatro pensando somente no atraso do negro, sem o menor sentimento de satisfação estética, de piedade ou amor como seria de se esperar. Apenas a convicção de que o preto é inferior [...] Na tentativa do Teatro Experimental do Negro, pelo quanto representa de esforço pelas elevações culturais de uma raça que afinal de contas queiram ou não alguns senti-vos, representa uma força ponderável neste pobre pais de cores fortes e indivíduos de pouca tinta. (IPEAFRO, S.D. Online).

Jaime Maurício, através do jornal Correio da Manhã, apontou também a dramaturgia como um ponto fraco da peça Aruanda, em 30 de outubro de 1949. Debater a cultura afro-brasileira e a identidade preta é difícil para qualquer um, independente da cor da pele. A dificuldade de tornar os processos culturais pretos visíveis, está atrelada a desvalorização da cultura afro-diaspórica e à falta de literatura preta, provocado pelo processo de embranquecimento.

Jaime tem toda a razão ao dizer que somos uma nação com cores fortes, mas não somos escassos em pigmentação. A população preta, na década de 1940, já era a maioria no Brasil e nossas histórias estão presentes na nossa ancestralidade, que mantém esse espaço vivo. Nesta ótica, um olhar

afro-perspectivista precisa se fazer presente, para que o pensamento de Jaime construído na década de 40 se difira do de hoje, onde escrever ou falar da cultura afro-brasileira, não seja tarefa apenas de pessoas pretas, tendo visto que as consignas que se perpetuam sobre o corpo preto afro-diaspórico faz parte da identidade brasileira, onde o dilema de tal escrita não seja embranquecer este corpo, mas sim, propor uma sociedade igualitária e afetiva.

> Em outras palavras, o negro não deve mais ser colocado diante deste dilema: branquear ou desaparecer, ele deve poder tomar consciência de uma nova possibilidade de existir; ou ainda, se a sociedade lhe cria dificuldades por causa de sua cor, se encontro em seus sonhos a expressão de um desejo inconsciente de mudar de cor […] Pois entre meu corpo e o mundo se estabelece uma dialética efetiva (FRANTZ FANON, 2008, p.95 - 98).

Não vejo Aruanda como um lugar para despertar sentimentos de pena pelo corpo preto, ou como um espaço que protege este corpo como sendo inferior. A peça Aruanda, em sua essência, traz diversos debates e uma nova perspetiva não só para o texto dramatúrgico, mas também para sua encenação, além de apresentar pensamentos que são parte da mitologia africana, bem como da cultura afro-brasileira. A complexidade que existe por trás dessa trama nem sempre é percebida e, acredito eu, que isso acontece devido à sociedade em que vivemos, pois é difícil analisar personagens tão aprofundados e entender a sua relação com o mundo quando não se tem conhecimento histórico que permita compreender tais ligações.

Este pensamento, pode ser visto através da nota do crítico S.P, publicada no dia 28 de dezembro no jornal Correio da Noite.

> A estreia de Joaquim Ribeiro na literatura teatral foi uma bela esperança, embora ainda lhe faltando a técnica de cena, o novo autor conseguiu apresentar um espetáculo agradável a que se assiste com interesse. Os dialogo é vivo, mas fugindo, por vezes, á linguagem usada pelos negros [...] (IPEAFRO, S.D. Online).

A partir desta análise, fica evidente que a sociedade brasileira, quando assistiu Aruanda, não tinha o menor conhecimento sociopolítico do espaço e das relações que eram construídos na obra. S. P, propõe a dramaturgia de Aruanda como viva, mas concomitante, traz a crítica de que a dramaturgia fugia da linguagem usada pelos pretos.

A prevalência da linguagem oral é uma ferramenta visível usada como pretexto pelo movimento colonizador para inibir, esconder e evitar o progresso da luta do corpo preto contra a opressão, a exploração e o racismo. A divisão, o afastamento e a separação das nossas forças físicas e espirituais são uma constante tática utilizada contra a união da resistência preta. Sistemas impõem barreiras políticas para o corpo preto, que se força a se comunicar com línguas colonizadoras, mas, em simultâneo, tem uma linguagem própria quotidiana que não é a linguá convencional esperada pela comunidade branca.

> Esta circunstância linguística, além de outras, é a razão principal da ausência dos afro-brasileiros nos prévios Congressos Pan-Africanos; neste fato temos uma trágica instância da separação a nós imposta pelas barreiras linguísticas construídas pelo colonialismo. Por causa de suas condições sócio-econômicas, já que os negros brasileiros só existem no mais baixo espaço da escala social, inexistem para eles oportunidades de educação, e, muito especialmente, para o aprendizado e o treinamento de línguas estrangeiras (ABDIAS NASCIMENTO, 2002, p.74).

Não há, nem houve, uma única maneira de se expressar, o idioma brasileiro é o português na suas mais diversas formas. A nossa língua é bastante rica, o que se deve às gírias regionais e à capacidade de se adaptar às diferentes realidades políticas do país. A língua brasileira é a língua falada, a que diz de onde venho e marca as minhas raízes. Neste sentido, a língua brasileira é bastante bonita, pois ela permite falar de si.

A ideia do corpo preto na década 40 não permitiu que muita gente se relacionasse com Aruanda e sua poética. S. P. apresenta a ideia de que ser preto é se estabelecer em um padrão único, sem tomar consciência de que somos uma população una e, ao mesmo tempo diversa, não existindo um jeito preto ou branco de ser.

Em 9 de dezembro de 1948, Rego Costa, numa reportagem para o Vanguarda do Rio de Janeiro, tomou um rumo diferente das críticas até então direcionadas à peça e à dramaturgia Aruanda, trazendo elogios e propondo aos seus leitores uma nova forma de olhar para a obra, seguindo uma crítica mais poética. Rego Costa consegue tirar da obra aquilo que críticos jornalistas não haviam conseguido até então. Ele observa a obra como um espaço de aquilombamento.

> [...] E hoje, após ter visto “Aruanda”, em 3 atos de Joaquim Ribeiro, escrito especialmente para o grupo de Abdias Nascimento. Posso atestar que se trata a verdade de uma iniciativa das mais louváveis e que merece, portanto, o prestígio dos que apoiam o teatro, com a palavra escrita ou falada, bem como do público. O drama de Rosa Mulata e Quelé, em si, é quase uma página da história dos nossos costumes regionais. Onde ainda ressoa, como um canto, o chão profundo e soturno das senzalas em noites de lua, os receios e os tremores dos negros foragidos, os suores e fadigas de peito, as rezas lúgubres, as ladainhas murmuradas da noitinha. Haverá quem encontre nesta cenas reais motivos de vergonha para o Brasil, raízes de vexame para o nosso povo que hoje já alcançou o seu voo desobrigado e livres no sentido da civilização. Nos negá-las implica em mentir e fechar os olhos aos fatos consumados [...] Por tudo isto o espetáculo é digno de elogio. Todos quantos foram ao Ginástico - e não havia ali, muita gente. É pena! - terão visto um espetáculo (IPEAFRO, S.D. Online).

Rego Costa, percebe que Aruanda revela a violência física e mental contra o corpo preto, apontando para a normalização das situações degradantes que são rotineiras para este corpo. A partir deste ponto, as críticas subsequentes passam a se construir seguindo um olhar semelhante ao do crítico e jornalista Rego Costa.

Tasso Da Silveira, já em 23 de janeiro de 1949, aponta a peça como um feito imensurável, sendo Aruanda, uma obra de essência única. O jornalista ainda ressalta, que a obra era incapaz de ser entendida por espectadores e acostumados com o teatro de chanchada.

> A peça que Joaquim Ribeiro compôs para o Teatro Experimental do Negro é um misto curioso de tragédia, opereta e ballet. O texto propriamente dito constitui, por assim dizer, simples esboço, mas poucas situações esquemáticas, uns poucos diálogos cortados, e o resto é música, dança e canto. Acontece, porém, que, com isso tudo, Aruanda resulta numa realização magnífica de poesia bárbara. Segundo, os interpretes negros e mulatos genuínos, alguns de talento dramático inegável como Abdias Nascimento e Ruth de Souza, outros saídos do próprio terreiro da macumba, cujos estranhos ritmos reviveram em cena toda a força do seu magnetismo. Apenas como era inevitável, Aruanda se viu entre Caribdes e Sila. Caribdes, o público primário, feito para teatro de chanchada, incapaz de penetrar qualquer intenção de beleza pura na representação de Aruanda a que assisti o público rarefeito, gargalhou aos gestos mais comoventes dos integrantes. Sila - a crítica pátria de teatro, a qual não achando aquilo parecido, nem com Esquilo, nem com Racine, nem com Shakespeare, nem com Ibsen, nem com Pirandello, nem com O´Neil, nem com Sartre, etc. - Ficou totalmente desnorteado sem autonomia nenhuma de julgamento (IPEAFRO, S.D. Online).

Maria Wanderley Menezes, em 5 de novembro de 1949, no jornal o mundo, numa reportagem intitulada ‘Aruanda’, estabelece um olhar onde pela primeira vez entre as críticas, podemos observar uma reportagem que propõe a ancestralidade de Zefa. Maria Wanderley, observa na dramaturgia de Joaquim Ribeiro, o revisitar de Rosa sobre o tempo de Zefa.

> Desde que tive oportunidade de ter o original de “Aruanda”, antes mesmo de suas representações, isto há dois anos passados, senti que a figura principal do drama era Tia Zefa, não obstante, a intenção do autor em realçar o papel de Rosa Mulata reside em Tia Zefa o maior quinhão de sofrimento, refletido na tragédia superada pelo tempo (IPEAFRO, S.D. Online).

Em 22 de julho de 1950, no jornal Diário Carioca, Sábato Magaldi realiza uma crítica aprofundada da obra, inclusive observando o orixá como humano. Uma das principais características dos orixás é serem humanos e, no que diz respeito a Exu, essa característica é ainda mais evidente. Ele é o senhor dos caminhos, das encruzilhadas, das escolhas e da dualidade do bem e do mal.

> A lenda do amor de Rosa Mulata e do Deus Gagazuma. A revelação do Deus dos candomblés para a mestiça descrente [...] O "orixá" Gangazuma é um deus de características humanas - violento, sensual, feito de paixões terrenas - que abandona logo que lhe esvai a beleza (IPEAFRO, S.D. Online).

A encruzilhada é um conceito operador, que nos dá a opção de interpretar a relação do corpo preto afro-diaspórico com o presente, interiorizando a ancestralidade com as relações sociais, permitindo que se estabeleça um diálogo com as práticas filosóficas, artísticas e os mais variados conhecimentos. Exu é encruzilhada e por meio dele podemos construir a ideia de um corpo preto territorializado pela visão descolonial. Quanto mais próximo à materialização do Exu afro-diaspórico do Exu africano, mais se reconstrói a ideia de um corpo preto que suporta as dificuldades da colonização e do processo escravocrata.

> Exu em sua representação plástica no território africano junto as divindades do panteão da religião afro-brasileira experimentam neste novo contexto, incluindo neste exemplo as sobrevivências religiosas

> exercidas em outras regiões, fruto da diáspora, alteração que teria como princípio básico a máxima proximidade com o modelo africano, tanto conceitual como plástico. A natureza, como elemento de revelação do sagrado, tem as suas nuances, codificações onde se inclui também a relação com os antepassados. Os conceitos multiplicam-se e expressam-se na diversidade dos mitos, personagens divinizados, presentes nas ações diárias, simbolizados em santuários pela representação plástica, de esculturas, máscaras e outros objetos, gerenciadores do sucesso das atividades diversas, administrando o destino do homem (MUNIZ SODRÉ, 2009, p.03).

Por meio da fala de Sábato Magaldi, podemos também perceber a relação de Gangazuma com Deus, algo que ainda não havia sido citado em nenhuma crítica anterior. A relação que Sábato Magaldi traz, se dá não apenas a partir do seu olhar para a dramaturgia, mas também pela relação que o próprio Teatro Experimental do Negro, estabelece para Ganganzuma no resumo da obra, divulgado no foleiro da peça em 1950.

> Rosa Mulata não acredita nos deuses dos candomblés - os "orixás" - numa de suas frequentes conversas com Tia Zefa, mãe de criação de Quelé, seu marido. Rosa Mulata aprende o PONTO do deus Gangazuma Rosa Mulata experimenta o PONTO em Quelé, é como este é filho-de-santo recebe Gangazuma no corpo. Transforma-se assim em CAVALO do deus de Aruanda. Rosa Mulata apaixona-se por Gangazuma, e toda vez que o deseja canta o PONTO sagrado e o deus encarna em Quelé. Este descobre a traição e cheio de ciúmes vinga-se deformando seus seios e o belo rosto de Rosa Mulata. A tragédia termina num TERREIRO ao qual Gangazuma montado em seu cavalo Quelé. E o deus convive com os mortais. (IPEAFRO, S.D. Online).

A retratação de Gangazuma como Deus pelo TEN pode ser observada como estratégia para desassociar a sua imagem do diabo, sendo ele Exu. Diante das primeiras críticas apresentadas sobre Aruanda, bem como o contexto social no qual a obra se insere, a associação de Gangazuma a Deus, sugere que este ser mítico possuía nas suas características as mesmas esperadas para um Deus. O panfleto também se dirige ao seu leitor de maneira didática, pois as palavras que se estabelecem como referências da cultura do candomblé, são trazidas em caixa alta, como ponto, cavalo e terreiro, configurando que Gangazuma é um Deus do candomblé.

A última nota jornalística registada sobre Aruanda é de 1950, escrita por Gustavo Doria, em Visões do Mundo, Teatro Folk-Lórico.

> [...] A poesia que escorre de sua linguagem e sobretudo a oportunidade do tema de tão flagrante brasilidade impressionam-nos mais como uma obra literária do que propriamente como peça de teatro. Aruanda não seria um trabalho definitivo como obra de teatro. E mais um poema teatral de curta duração revelador, sobre temática indispensável. Aruanda resultou também em um espetáculo, talvez um dos melhores já apresentados pelo Teatro Experimental do Negro [...] O espetáculo teve a completá-lo a parte da orquestra, a cargo do maestro Abigail Moura. Mas Aruanda, sozinha, vale qualquer espetáculo (IPEAFRO, S.D. Online).

A obra Aruanda divide opiniões. Há poucos documentos sobre o tema e, mesmo os grandes nomes ancestrais pretos, como Abdias do Nascimento e Ruth de Souza, nunca se pronunciaram muito a respeito, apesar de terem participado da peça em papéis relevantes. Resta-nos discutir Aruanda com base nos documentos e o que há por trás da obra.

Aruanda é uma representação do candomblé, onde o corpo preto transgride a sociedade branca através das suas canções, ações dramáticas, dramaturgia e ritualísticas. A peça nos narra que a cultura afro-brasileira existe e persiste, estando presente no dia a dia da sociedade brasileira.

DOCUMENTO IV — CONSIDERAÇÕES FINAIS

Poucos são aqueles que percebem que a senzala é a responsável pelo surgimento do mundo ocidental. O que separa o indivíduo preto do indivíduo branco? Do ponto de vista prático, por meio das laudas anteriores a esta, podemos estabelecer que tal pergunta pode ser respondida, quando refletimos sobre a função social do que é um corpo preto, e a condição social e cultural, em que se estabelece este corpo. Não se discute e não se fala o suficiente sobre o corpo preto. Ele não é um tópico real de conversa, não temos espaço para estabelecer diálogos que envolvam este corpo e nem as consequências deixadas para o corpo afro-diaspórico após séculos de escravidão.

Muito se debate sobre a função econômica do corpo preto pós-período escravocrata. Além disso, algumas narrativas se estabelecem em cidades históricas onde a cultura preta é proeminente, mas o cerne da escravidão e as reais consequências não são tópicos de conversas. Há, portanto, uma divisão racial no ambiente social em que vivemos, de tal forma que um grupo impõe a função e o lugar social do outro grupo. Ao analisar a obra Aruanda em confronto com os jornais da época, percebe-se que, muitas vezes, a palavra “marginal” é usada como um estereótipo do corpo preto, sobretudo para identificar o corpo de Rosa Mulata.

Um dos motivos que tornam a obra de Joaquim Ribeiro relevante é a representação social que Rosa Mulata faz, ela mostra o processo de miscigenação em seu corpo. A miscigenação não é uma política de acaso, ela fundamenta-se no princípio da limpeza racial, que configura o clareamento cultural, ou até mesmo o esquecimento dos costumes, modos e tradições que marcam um lugar.

De onde vêm os personagens de Aruanda? Se sei a minha origem, eu sei para onde posso voltar. Personagens como Zefa e Pai João conhecem as suas origens, retornam a elas por meio de suas histórias e do seu tempo ancestral, enquanto personagens como Rosa Mulata não têm nem ideia de onde vieram e nem para onde voltar. Já está pré-estabelecido o clareamento de Rosa, assim como a sua função social — que continua sendo a de um corpo preto, ainda que sua pele tenha sido clareada. Isso porque manter este corpo

em estagnação social permite a continuidade da supremacia e da dependência cultural europeia até os dias atuais.

A invisibilidade da memória africana deixa o indivíduo preto em um vazio, onde o tempo ancestral não tem liberdade de expressão, ou oportunidade para discussões a respeito deste indivíduo que é um retorno à diáspora africana. É claro que, hoje em dia, com os processos de modernização do mundo, ainda que de maneira superficial, há uma maior representatividade de pessoas pretas. No entanto, lugares como o cenário político, as universidades e os ambientes de tomada de decisão, que estimulam o pensamento crítico, ainda não são acessíveis para o corpo preto, o que se deve à história construída em torno deste corpo diaspórico.

A maioria dos corpos pretos ocupa os mesmos espaços que personagens como Zefa, Rosa Mulata, Pai João ou Quelé, sem poder transitar para fora desses lugares. Como seria hoje encenar Aruanda? A forma de observar este corpus diferiria muito: “Rosa Mulata” não seria transcrita como marginal, mas isso não significa que ela não tenha pré-estabelecido um local social diferente do olhar branco da década de 40.

Além do que os jornais da época estabeleceram, os corpos pretos de Aruanda são corpos pulsantes, de um tempo preto, que representa a força do quilombo e a poética Ubuntu. A ação dramática de Aruanda mostra a dinâmica do silenciamento e da resistência do que é ser preto no Brasil.

Em relação ao TEN, ao apresentar Aruanda, este tem em vista tornar a brasilidade presente na obra visível. Em Aruanda, temos um local de luta, onde as histórias dos personagens, as músicas e o cenário criam um espaço de pertencimento. A cultura preta não pode ser calada, pois está no núcleo da cultura popular brasileira.

Os nossos hábitos alimentares, o gosto pela música, a forma de entretenimento são todos aspectos da cultura africana que foram mantidos antes do período de colonização, tornando a cultura brasileira, africana. Aruanda é um abrigo da cultura preta resistente, e essa resistência só é possível devido à ancestralidade, mantida através dos conhecimentos, os quais são passados de geração para geração. A oralidade, os processos desenvolvidos dentro do quilombo de aprendizagem do mundo e a poética Ubuntu perfazem os ares que nos rodeiam. Em um país onde a população é

majoritariamente preta, é apavorante que esse tipo de corpo não seja tão bem-visto no meio social quanto um corpo branco.

Então, o que é ser preto? Boa parte da referência que construo sobre meu corpo e creio eu, que para todo corpo preto, foi passado por pessoas brancas. Tomei nestas laudas, um espaço de me aquilombar, foi um momento de me possibilitar entender o que é ser preto, por uma ótica não branca. Queria, pela primeira vez, poder conversar como uma pessoa preta, e criar um material que permitisse que brancos e pretos passassem por um processo didático, para compreender o tempo ancestral afro-diaspórico e tudo o que está por trás dele, através da obra Aruanda como norte reflexivo.

Mas este processo não é nem um pouco fácil, afinal onde estão as nossas literaturas pretas? Embora eu insista na importância da linguagem oral nos documentos, questiono-me como validar os processos de conhecimento oral em um contexto universitário, político ou científico? Em suma, esses saberes estão presentes em lugares como terreiros, escolas de samba, etc. Não são apenas conhecimentos que estão protegidos por uma escrita acadêmica, política ou científica, mas eu queria deixar claro aqui que, apesar de não serem uma dissertação, tese ou artigo, têm o mesmo valor científico, artístico e político, se não maior.

Aruanda fez-me pensar sobre diversos assuntos que surgiram da dramaturgia e da ação cênica. Sinto-me aqui como se ainda houvesse muito para compreender sobre a obra, sempre tendo a impressão de que poderia discorrer sobre qualquer tópico que atravessa o corpo preto via Aruanda. Parte desta sensação é construída pelo fato de, ao deparar-me com a obra, ter percebido não apenas o meu corpo, mas de certa forma todos os corpos pretos presentes ali.

Já fui Rosa Mulata, Quelé e agora, lendo Aruanda, pude ser Tia Zefa. Aqui era um espaço que seria destinado para considerações finais ou uma possível conclusão, mas como concluir processos que não se encerraram? Aruanda, como eu disse várias vezes, continua sendo presente. Ela é o tempo ancestral preto que transgride. Sendo assim, retomo a ideia de que este documento não se conclui. Lanço todas as ideias colocadas aqui, sobre o tempo ancestral, todo texto presente nestas páginas é apenas continuidade de

um caminho que não se inicia aqui e sequer se finaliza, pois caminhos que não os iniciei, eu não ouso finalizar.

Não tenho respostas para as perguntas que acima trouxe, pois processos levam tempo e, mesmo que algumas questões sejam relevantes o bastante para terem uma resposta, nem sempre haverá uma resposta de verdade. A minha relação com Aruanda não termina aqui. Acredito que ainda terei muito a escrever sobre a obra, pois ela própria me ensinou que finais não devem ser o fim de tudo. Afinal de contas, Rosa, Zefa, Quelé e todos os outros personagens permanecem presentes mesmo após o final dramatúrgico. Um dia, talvez eu encontre as respostas para essas perguntas na própria obra, mas, por enquanto, deixo-as como inquietações, que se formam a partir da minha ancestralidade, sem nenhuma pista de respostas simples e imediatas.

A você, leitor, desejo que a obra Aruanda faça parte também do seu tempo ancestral e que este documento-lhe traga um pouco mais de conhecimento sobre o corpo preto, que habito, coabito e existo. Agradeço a leitura deste documento. A partir de agora, apesar de nunca nos encontrarmos pessoalmente, seremos parte um do outro, por meio do nosso tempo ancestral, axé.

Este documento, teve sua escrita finalizada no dia 28/08/2022

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ACUBALIN, Associação de cultura Bantu do litoral Norte. **Nkisi na Diáspora: raízes religiosas Bantu no Brasil.** São Paulo: 2013. Disponível em: <http://acubalin.org.br/educacao/> Acesso em: 27 de jul. 2022.

AKBAR, Na'im. **Ciências Sociais Afrocêntricas Para A Libertação Humana**. Journal of Black Studies, vol 14 (4): 395-414, 1984.

ALVES, Eliana Cruz. **Água de Barrela.** 3. ed. Rio de Janeiro: Malê 2018.

ARQUIVO AMAPÁ. **Sinfonia amazônica (Anélio Latini Filho, 1953).** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mJpHKiC_pMo> Acesso em: 08 de mar. de 2022.

BÂ, Amadou Hampâté. **A Tradição Viva. História geral da África, I: Metodologia e pré-historia da África.** Ki-Zerbo. 2.ed. rev. - Brasília: UNESCO, 2010. p.168.

_____. **Amkoullel, O Menino Fula.** São Paulo: Palas Athenas: Casa das Áfricas, 2003.

BAIRROS, Luiza. **Feminismo E Movimentos Sociais: A mulher negra e o feminismo.** IN: O Feminismo do Brasil: reflexões teóricas e perspectivas / Ana Alice Alcantara Costa, Cecília Maria B. Sardenberg, organizadoras. – Salvador: UFBA / Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher, 2008. p.411.

BATISTA, Paula Carolina. **O Quilombismo em Espaços Urbanos – 130 Anos Após A Abolição**. Extraprensa, São Paulo, v. 12, n. esp., p.397 – 416, set. 2019.
CARNEIRO, Edson. **Candomblés da Bahia.** Rio de Janeiro: Ed. Ouro. 1961.

_____. **Negros Bantos.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.

_____. **Singularidades dos Quilombos**, in: Os Quilombos na Dinâmica Social do Brasil. Clóvis. Moura (org). Maceió: EDUFAL, 2001.

CARNEIRO, **Sueli. Escritos de uma vida.** Belo Horizonte, Letramento, 2018.

_____. **A Construção do Outro como Não Ser como fundamento do Ser.** Sueli Carneiro. Tese. Disponível em: https://www.passeidireto.com/arquivo/43133331/a-construcaodo-outro-como-nao-ser-como-fu ndamento-do-ser-suelicarneiro. Acesso em: 27 jun. 2022.

EMICIDA. **Amoras.** Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e lições de casa. 2015. disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=0GY-AJdqJyk > Acessado em: 29 de jul. 2022.

FANON, Frantz. **Pele Negra Máscaras Brancas.** Salvador: EDUFBA 2008.

GONZALEZ, Leila. **Por um feminismo afro-latino-americano.** Zahar; 1ª edição. Rio De Janeiro. 1º Edição. 2020. p.376.

HOOKS, Bell. **Mulheres negras: moldando a teoria feminista.** Revista Brasileira de Ciência Política, nº16. Brasília, janeiro - abril de 2015, p. 193-210. Disponível em: < https://www.scielo.br/j/rbcpol/a/mrjHhJLHZtfyHn7Wx4HKm3k/?lang=pt# > Acesso em: 27 jun. de 2022.

IPEAFRO. **Personalidade, Abdias Nascimento, Uma Bibliografia Resumida.** 2022. Disponível em: < https://ipeafro.org.br/personalidades/abdias-nascimento/> Acesso em: 08 de mar. de 2022.

_____.**Acervo Digital, Aruanda.** 2022. Disponível em: < https://ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/ten-atuacao-teatral/aruanda/ > Acesso em: 15 de ago. de 2022.

_____. **Seção TEN.** 2022. Disponível em: < https://ipeafro.org.br/acoes/acervo-ipeafro/secao-ten/ > Acesso em: 08 de mar. de 2022.

_____. **Teatro Experimental do Negro testemunhos.** 2022. Disponível em: < https://ipeafro.org.br/acervo-digital/leituras/obras-de-abdias/ten-testemunhos/ > Acesso em: 08 de mar. de 2022.

MARTINS, Leda. **Performances da Oralitura: corpo, lugar de memória.** Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Letras. nº 26. Língua e Literatura: limites e fronteiras. Disponivel em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308 >. Acesso 27 de jun. de 2022.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica. Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Trad. Renata Santini.** São Paulo: n-1 edições, 2019.

MBITI, John S. **African religions and philosophy.** 2ª. ed. Ibadan, Nigeria, Heinemann Educational Books. 1990.

_____. **Religions et philosophie africaine, trad**. De l'anglais, Yaoundé, édit. Clé, 1972.

MENEZES, Julio Silva. **76 anos do Teatro Experimental do Negro (TEN)**. IPEAFRO, 2020. Disponível em: < https://ipeafro.org.br/?s=TEN+teatro >. Acesso em: Acesso em: 08 de mar. de 2022.

_____. **Ipeafro Promove Celebração Do 78º Aniversário do Teatro Experimental Do Negro.** IPEAFRO, 2022 Disponível em: < https://ipeafro.org.br/?s=TEN+teatro >. Acesso em: Acesso em: 10 de out. de 2022.

MUNANGA, Kabengele. **Origem e histórico do Quilombo na África.** São Paulo: Revista USP, nº 28, dezembro/fevereiro 95/96.

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo: Documentos de uma militância pan-africanista.** 2ª ed. _ Brasília/ Rio de Janeiro: Fundação Palmares/ OR Editor Produtor, 2002. p 365.

NJERI, Aza. **Reflexões Artístico-filosóficas Sobre a Humanidade Negra.** Ítaca n.o 36 – Especial Filosofia Africana. Disponível em: < https://revistas.ufrj.br/index.php/Itaca/article/view/31895/19770 > Acesso em: 27 de jun de 2022.

_____. **Educação Afrocêntrica Como Via de Luta Antirracista e Sobrevivência Na Maafa.** Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação. Número 31: mai.-out./2019, p.4 -17.

_____. SISI, Ayana; AZIZA, Dandara. **Psicologia africana como ferramenta de mudança social.** In: Congresso Alfepsi. Rio de Janeiro: Alfepsi, 2018.

_____. RIBEIRO, Katiúscia. **Mulherismo africana: práticas na diáspora brasileira.** In: Currículo sem Fronteiras. v. 19. n. 2, p.595 - 608, maio/ago. 2019.

NOGUERARA, Renato. **Ubuntu Como Modo De Existir: Elementos Gerais Para Uma Ética Afroperspectivista.** Revista da ABPN • v. 3, n. 6 • nov. 2011 – fev. 2012 • p.147 - 150.

_____. **O Ensino de Filosofia e a Lei 10.639**. Rio de Janeiro: CEAP, 2011.

NGOENHA, Severino Elias. **Os tempos da filosofia: filosofia e democracia moçambicana**. Maputo. Imprensa Universitária, 2004. _____. Filosofia africana das independências às liberdades. Maputo. Edições Paulistas – África, 1993.

_____. **Infantilização, ubuntu e teko porã: elementos gerais para educação e ética afroperspectivistas.** Childhood & Philosophy, Rio de Janeiro, v. 14, n. 31, set.-dez. 2018, p.625 - 644. Disponível em< https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/childhood/article/view/36200/26377 > Acesso em 30 jun. 2022.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ́. **Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects** in: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). The African Philosophy Reader. New York:Ro utledge, 2002, p. 391-415. Tradução para uso didático de wanderson flor do nascimento.

RAMOSE, Mogobe B. **A ética do ubuntu.** Tradução para uso didáticode: RAMOSE, Mogobe B. The ethics of ubuntu. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). The African Philosophy Reader. New York: Routledge, 2002, p. 324 - 330, por Éder Carvalho Wen.

_____. **An African Perspective on Justice and Race.** Disponível em: < them.polylog.org/3/frm-en.htm >. Acesso em: 12 jun. 2022.

RIBEIRO, João. **Crônica Literária.** O Imparcial, Rio de Janeiro, 24 fev.1919. Edição: A01237.

_____. **Dia sim, dia não.** Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 06 Jan. 1928. Edição:00005.

RIBEIRO, Joaquim. **O folclore.** Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969.

_____. Aruanda. In: NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para brancos: Antologia do Teatro Negro Brasileiro.** Rio de Janeiro: Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961. p. 287-307.

RIBEIRO, Matilde. **Mulheres Negras: uma trajetória de criatividade, determinação e organização.** Estudos Feministas, Florianópolis, 16(3): 424, setembro-dezembro/2008. Disponível em: < https://www.scielo.br/j/ref/a/8DwmqbJg8ZbFqPCDqbfsWqd/ > Acesso em: 27 de jun. 2022.

SANTANA, Humberto Manoel J. **Encruzilhadas Epistemológicas: "Acertando o conhecimento europeu ontem com uma pedra que atirei somente hoje.** Odeere: Revista do Programa de Pós-Graduação em Relações

Étnicas e Contemporaneidade – UESB. ISSN: 2525-4715 – Ano 2018, Volume 3, número 6, Julho – Dezembro de 2018.

SANTANA, Tiganá. **A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil.** 2019. Tese (Doutorado) - Pós-Graduação em Estudos da Tradução do Departamento de Letras Modernas. Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, SP. 2019.

SODRÉ, Muniz. **Claros e Escuros: Identidade, povo, mídia e cotas no Brasil.** Petrópolis: Vozes, 2015.

_____. **EXU - A forma e a função.** Revista Vera Cidade – Ano IV - Nº 5 – Outubro de 2009.

PATROCÍNIO, Soraya Martins. **Dramaturgias contemporâneas negras: um estudo sobre as várias possibilidades de pensar-ser-estar em cena. 2021**. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.

SANTOS, Gislene Aparecida dos. **A invenção do "ser negro": um percurso das ideias que naturalizaram a inferioridade dos negros**. São Paulo: Educ/Fapesp, Rio de Janeiro: Pallas, 2002, 176 p.

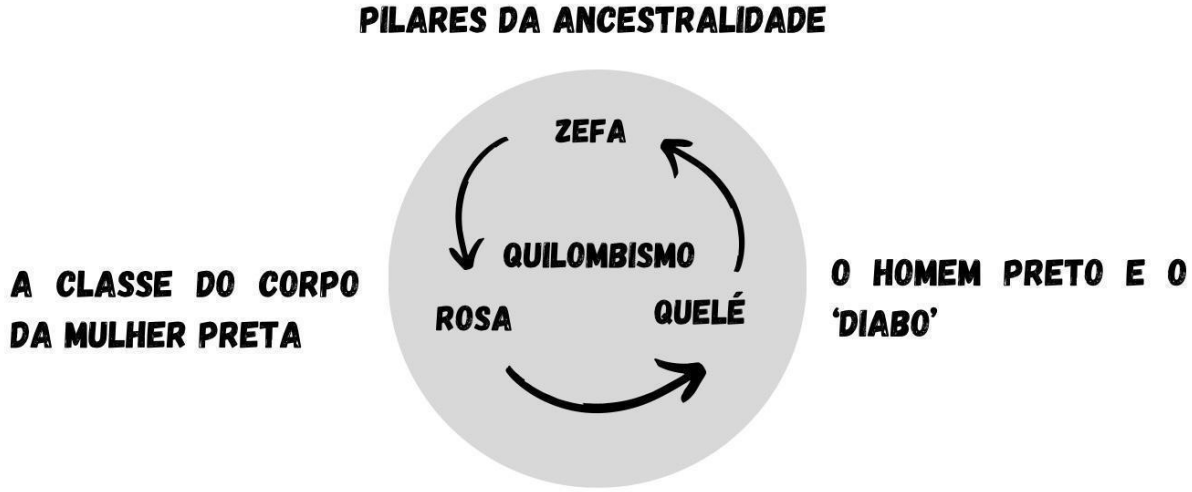
SILVA, Lorena Oliveira. **O Quilombismo: uma expressão da filosofia política Afroperspectivista.** Problemata: R. Intern. Fil. V. 10. n. 2 (2019), p.128 - 146 ISSN 2236-8612 doi: < http://dx.doi.org/10.7443/problemata.v10i2.49174 > Acesso em: 27 de jul. 2022.

SOYINKA, Wole. Myth, **literature and the African world.** Cambridge, Cambridge University Press, 1995. Primeira edição: 1976.

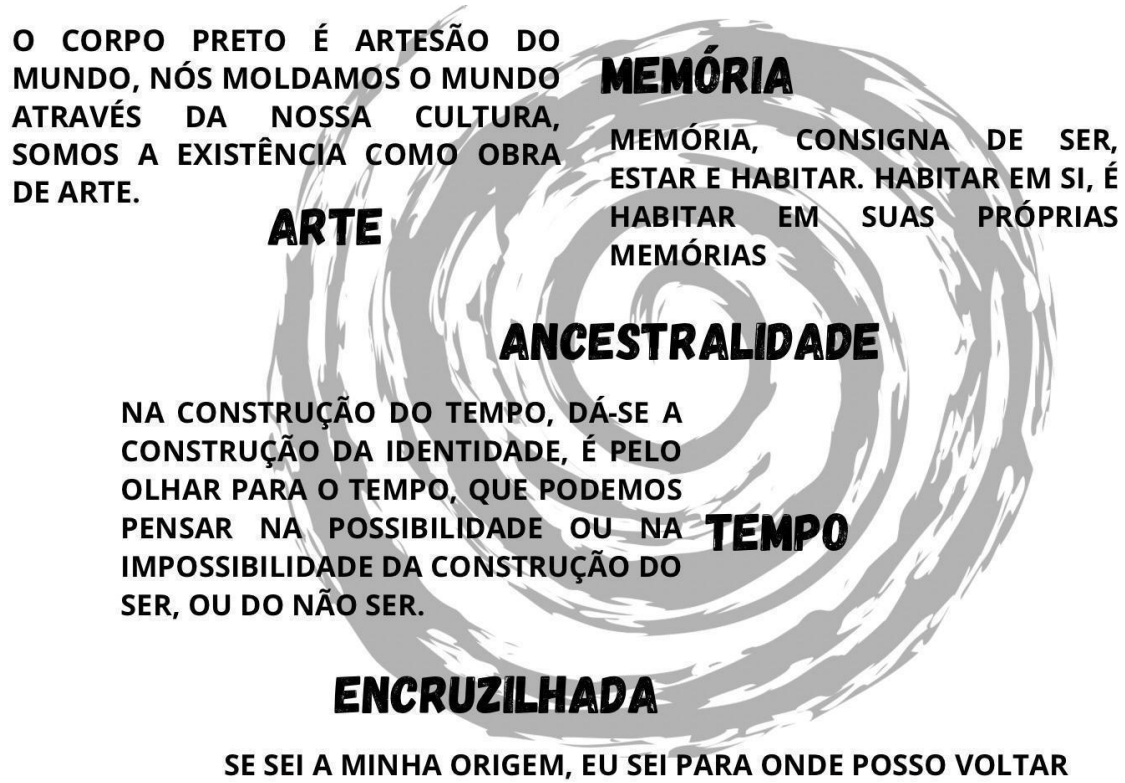
TOMÁS, Luis. **A Visão Africana em Relação à Natureza.** III Encontro Nacional do GT História Das Religiões e Das Religiosidades - Questões teórico-metodológicas no estudo das religiões e religiosidades. Revista Brasileira de História das Religiões. Maringá (PR) v. III, n.9, 2011.

APÊNDICE

Apêndice A — Pilares da ancestralidade Aruanda

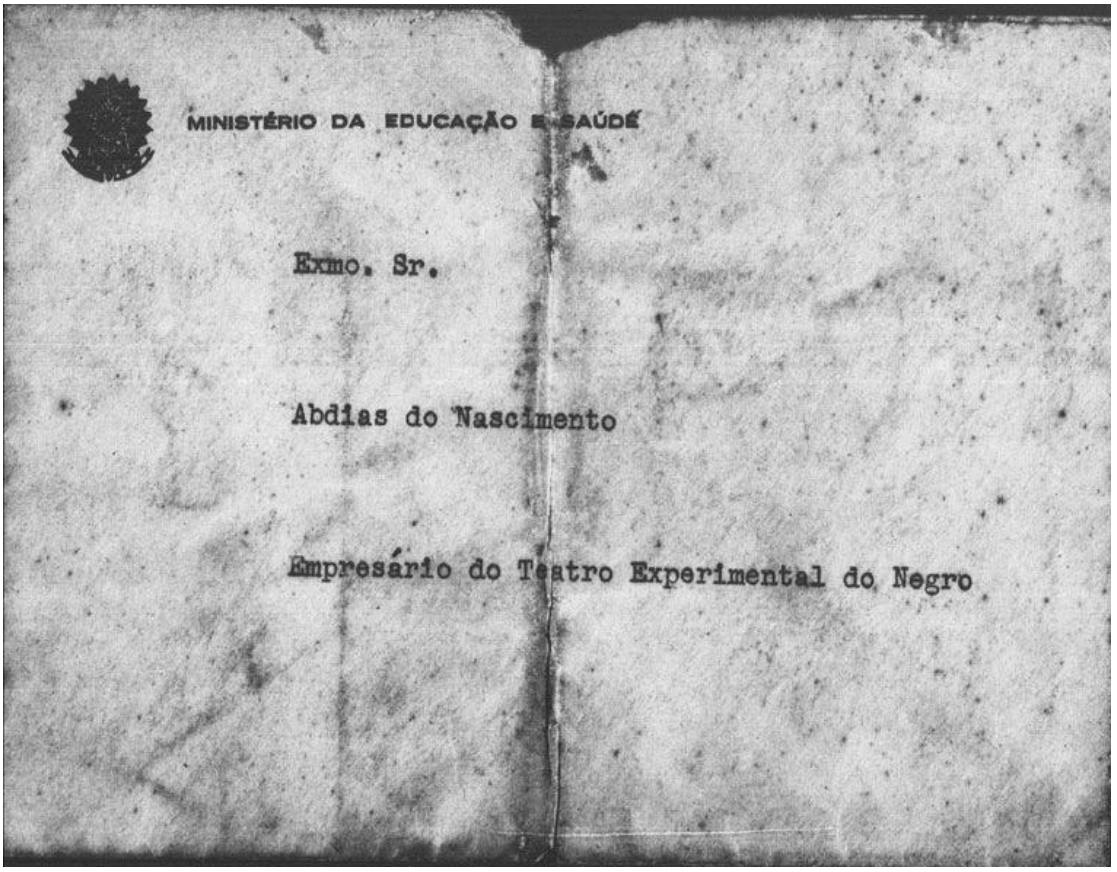


Apêndice B — Representação artística da cosmologia de Aruanda



ANEXOS

Anexo A — Documentação e reportagens da obra Aruanda


MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

Exmo. Sr.

Abdias do Nascimento

Empresário do Teatro Experimental do Negro



Os Pretos Não Aderiram aos Seguidores de Sartre...

ARTISTAS DO TEATRO NEGRO
Representarão este ano a primeira peça existencialista por elenco brasileiro: "Calígula", de Alberto Camus, além de "Anunciação", o drama religioso, de Rosa Mulata

2ª SEÇÃO

Correio da Manhã

Rua Gonçalves Dias, [illegible] — RIO DE JANEIRO — Av. Gomes Freire, [illegible]

ARUANDA

EDMUNDO MONIZ

A representação recente de Aruanda constitui um acontecimento expressivo para o teatro nacional. É mais uma tentativa a fim de resgatá-lo culturalmente, contribuindo para fortalecer o movimento, entre nós, que já se esboça neste sentido.

Joaquim Ribeiro transpõe para o palco, na excelente peça que escreveu, alguns dos aspectos mais curiosos de suas observações no campo do folclore brasileiro. Com efeito, o autor de Aruanda goza de autoridade suficiente para realizar o que se propõe. Não só é possuidor de uma séria erudição como também não lhe falta a sensibilidade artística, o poder de comunicabilidade emocional por meio da palavra.

Joaquim Ribeiro é, presentemente, uma das figuras mais significativas da inteligência brasileira. Podemos divergir de alguns de seus pontos de vista, de seus métodos de investigação e de análise, condená-los e combatê-los. Todavia, não podemos contestar o caráter positivo de sua obra. Além do mais, temos que ver em Joaquim Ribeiro um homem de gabinete não no sentido depreciativo do têrmo e sim em seu sentido real. Êle sabe o que realiza, pois tem plena consciência de seus próprios conhecimentos, adquiridos por largos anos de estudo. Não se utiliza do fôgo de artifício, usando para isto a sua inteligência criadora. Ao contrário, as asas de sua imaginação são cuidadosamente aparadas pela cautela e os escrúpulos de um estudioso prudente e objetivo. Alguns de seus livros, como a Estética da linguagem e o Folclore dos bandeirantes, encontram-se entre as obras mais importantes das letras contemporâneas.

A erudição não neutraliza, absolutamente, a capacidade imaginativa do criador de ficção. Aruanda mostra de sobra que Joaquim Ribeiro sabe harmonizar o folclorista com o teatrólogo. Encontram-se, evidentemente, em sua peça, alguns defeitos de ordem técnica, tendo em vista que é a sua primeira tentativa no campo teatral. Mas os defeitos da obra não são suficientes para que se possa condená-la em seu conjunto. Falta-lhe, de certo, movimento, alguma vivacidade no diálogo. Por vezes, as cenas se repetem, tendo qualquer coisa de lento e de monótono. Tudo isso, entretanto, é compensado pela intensidade dramática dos acontecimentos, de puro sabor folclórico, que passam a desenvolver-se febrilmente, envolvendo as personagens em sua trama diabólica.

O entrecho da peça, que se desenrola na Bahia, é a vida conjugal de Rosa Mulata e de Quelé. Quelé, fascinado pelo candomblé, ao voltar para casa, sente-se fatigado e trata logo de dormir sem tomar conhecimento da existência da mulher, que [illegible] Rosa Mulata não tarda em [illegible] com a frieza do marido. [illegible] o sangue branco e o sangue negro. [illegible] conflito interior de caráter racial que se manifesta em sua própria personalidade.

Ao mesmo tempo que nessa [illegible] Quelé é apossado por um [illegible] Rosa Mulata [illegible] Ganga Zuma [illegible]

[illegible] encerra o seu segrêdo. Mas Quelé compreende que o assassinato não seria o castigo dos castigos. Morta, Rosa Mulata unir-se-ia a Ganga Zuma, indo para bem longe, — como disse tia Zefa, quando morreu pai João, — partiria para Aruanda.

Então como vingança, para punir a mulher infiel, Quelé fere-a no rosto, implacàvelmente, destruindo-lhe a beleza que fascinara Ganga Zuma. Assim Rosa Mulata se vê abandonada pelo marido e pelo amante.

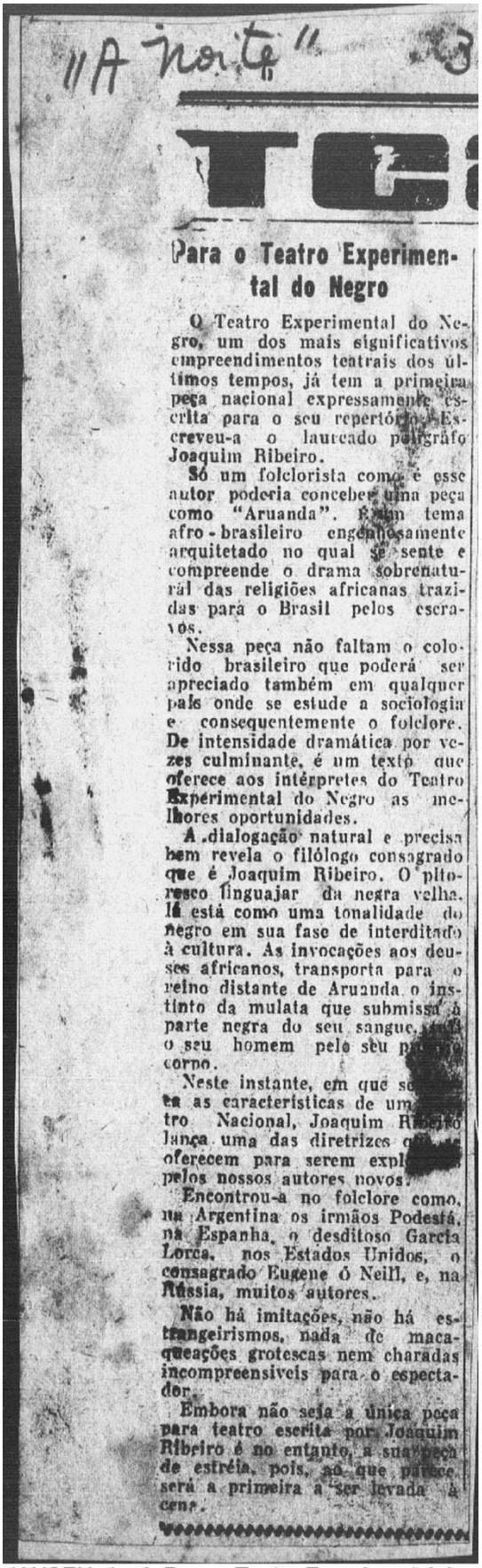
O ciúme já foi largamente explorado em algumas das obras mais famosas da literatura universal. Teve em Otelo e Jorge Dandin, em sua forma clássica, a mais forte expressão no drama e na comédia. O ciúme não poderia estar ausente da obra de Shakespeare e de Molière. [illegible] final do século XIX, em Le Lys rouge, Anatole France, de maneira sutil, tocando numa tecla diferente, apresentou o ciúme retrospectivo, isto é, do amante já abandonado e esquecido. Mais tarde, em Dom Casmurro, vemos focalizado por Machado de Assis o ciúme do morto, também retrospectivo, mas que constitui uma nova complicação de caráter psicológico. Joaquim Ribeiro vai ainda mais longe. Em Aruanda, verifica-se o auto-ciúme. O marido é atraiçoado pelo próprio marido. A mulher o engana com êle mesmo. Isto tem um sentido profundamente dramático pela forma realista com que o autor desenvolveu o enrêdo de sua peça e apresentou os conflitos interiores de suas personagens.

Aruanda de Joaquim Ribeiro foi escrito especialmente para o Teatro Experimental do Negro. As deficiências, que se podem apontar na representação, advêm sobretudo das dificuldades materiais de que está cheia a companhia heróica de Abdias Nascimento. Entretanto, deve-se dizer que, a despeito de todos os senões, Aruanda constitui um triunfo inegável do teatro folclórico no Brasil.

Joaquim Ribeiro, neste terreno, pode afirmar que lhe cabe a glória de ter aberto novos caminhos e desvendado novas perspectivas e novos horizontes. Aruanda é uma peça de grande conteúdo pictórico e musical, que liga intimamente a côr e o som com o jôgo das palavras. Há certas partes, como o entêrro de pai João, as cenas de dança, o candomblé final, depois do castigo infligido a Rosa Mulata por Quelé, que efetivamente impressionam não só pelo aspecto regional, como também pela massa humana que é lançada no palco.

Por elas deduzimos que a tragédia, em Aruanda, deixa de ser individual para transformar-se numa tragédia coletiva, pois todos os homens e mulheres que participam na peça são outros tantos Quelés e Rosas Mulatas, vítimas de suas próprias superstições. A obra de Joaquim Ribeiro é igualmente valiosa na forma e no fundo.

MONIZ, Eduardo. "Aruanda". Correio da Manhã, [Rio de Janeiro]. 1-2 jan. 1949. 1 recorte de jornal.
Acervo Abdias Nascimento/ IPEAFRO.



"A noite" 3

TC

Para o Teatro Experimental do Negro

O Teatro Experimental do Negro, um dos mais significativos empreendimentos teatrais dos últimos tempos, já tem a primeira peça nacional expressamente escrita para o seu repertório. Escreveu-a o laureado polígrafo Joaquim Ribeiro.

Só um folclorista como é esse autor poderia conceber uma peça como "Aruanda". É um tema afro-brasileiro engenhosamente arquitetado no qual se sente e compreende o drama sobrenatural das religiões africanas trazidas para o Brasil pelos escravos.

Nessa peça não faltam o colorido brasileiro que poderá ser apreciado também em qualquer país onde se estude a sociologia e consequentemente o folclore. De intensidade dramática por vezes culminante, é um texto que oferece aos intérpretes do Teatro Experimental do Negro as melhores oportunidades.

A dialogação natural e precisa bem revela o filólogo consagrado que é Joaquim Ribeiro. O pitoresco linguajar da negra velha. Lá está como uma tonalidade do negro em sua fase de interditado à cultura. As invocações aos deuses africanos, transporta para o reino distante de Aruanda o instinto da mulata que submissa à parte negra do seu sangue, [illegible] o seu homem pelo seu p[illegible] corpo.

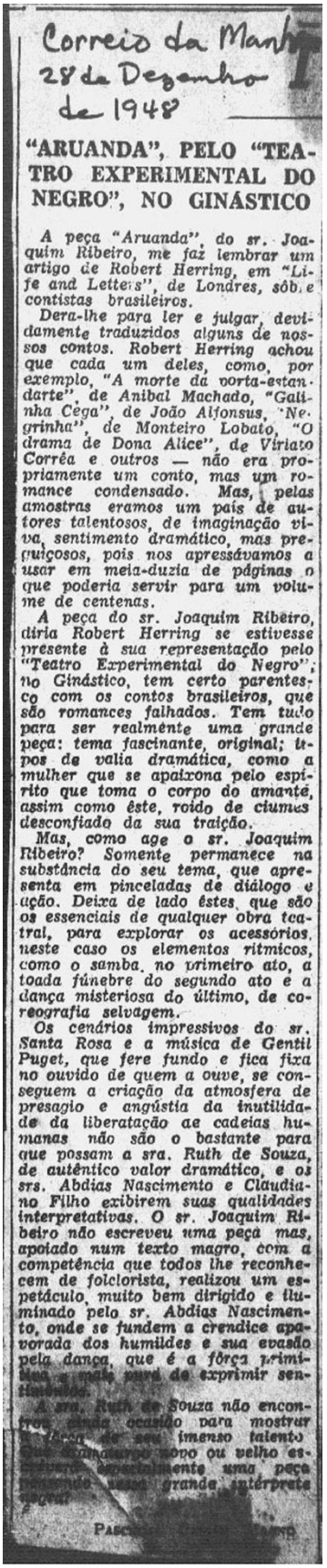
Neste instante, em que se [illegible] as características de um [illegible] tro Nacional, Joaquim Ribeiro lança uma das diretrizes q[illegible] oferecem para serem expl[illegible] pelos nossos autores novos?

Encontrou-a no folclore como, na Argentina os irmãos Podestá, na Espanha, o desditoso Garcia Lorca, nos Estados Unidos, o consagrado Eugene O Neill, e, na Rússia, muitos autores.

Não há imitações, não há estrangeirismos, nada de macaqueações grotescas nem charadas incompreensíveis para o espectador.

Embora não seja a única peça para teatro escrita por Joaquim Ribeiro é no entanto, a sua peça de estréia, pois, ao que parece será a primeira a ser levada à cena.

JANSEN, José. Para o Teatro Experimental do Negro. A Noite, [Rio de Janeiro], p. 6, 3 jul.1946. Teatro. 1 recorte de jornal. Acervo Abdias Nascimento/ IPEAFRO.



Correio da Manhã
28 de Dezembro
de 1948

"ARUANDA", PELO "TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO", NO GINÁSTICO

A peça "Aruanda", do sr. Joaquim Ribeiro, me faz lembrar um artigo de Robert Herring, em "Life and Letters", de Londres, sôbre contistas brasileiros.

Dera-lhe para ler e julgar, devidamente traduzidos alguns de nossos contos. Robert Herring achou que cada um deles, como, por exemplo, "A morte da porta-estandarte", de Anibal Machado, "Galinha Cega", de João Alfonsus, "Negrinha", de Monteiro Lobato, "O drama de Dona Alice", de Viriato Corrêa e outros — não era propriamente um conto, mas um romance condensado. Mas, pelas amostras eramos um país de autores talentosos, de imaginação viva, sentimento dramático, mas preguiçosos, pois nos apressávamos a usar em meia-duzia de páginas o que poderia servir para um volume de centenas.

A peça do sr. Joaquim Ribeiro, diria Robert Herring se estivesse presente à sua representação pelo "Teatro Experimental do Negro", no Ginástico, tem certo parentesco com os contos brasileiros, que são romances falhados. Tem tudo para ser realmente uma grande peça: tema fascinante, original; tipos de valia dramática, como a mulher que se apaixona pelo espírito que toma o corpo do amante, assim como êste, roído de ciumes desconfiado da sua traição.

Mas, como age o sr. Joaquim Ribeiro? Somente permanece na substância do seu tema, que apresenta em pinceladas de diálogo e ação. Deixa de lado êstes, que são os essenciais de qualquer obra teatral, para explorar os acessórios, neste caso os elementos ritmicos, como o samba, no primeiro ato, a toada fúnebre do segundo ato e a dança misteriosa do último, de coreografia selvagem.

Os cenários impressivos do sr. Santa Rosa e a música de Gentil Puget, que fere fundo e fica fixa no ouvido de quem a ouve, se conseguem a criação da atmosfera de presagio e angústia da inutilidade da liberatação de cadeias humanas não são o bastante para que possam a sra. Ruth de Souza, de autêntico valor dramático, e os srs. Abdias Nascimento e Claudiano Filho exibirem suas qualidades interpretativas. O sr. Joaquim Ribeiro não escreveu uma peça mas, apoiado num texto magro, com a competência que todos lhe reconhecem de folclorista, realizou um espetáculo, muito bem dirigido e iluminado pelo sr. Abdias Nascimento, onde se fundem a crendice apavorada dos humildes e sua evasão pela dança, que é a fôrça primitiva mais pura de exprimir sentimentos.

A sra. Ruth de Souza não encontrou ainda ocasião para mostrar [illegible] de seu imenso talento [illegible] novo ou velho es[illegible] especialmente uma peça [illegible] grande intérprete [illegible]

PASCHOAL CARLOS MAGNO

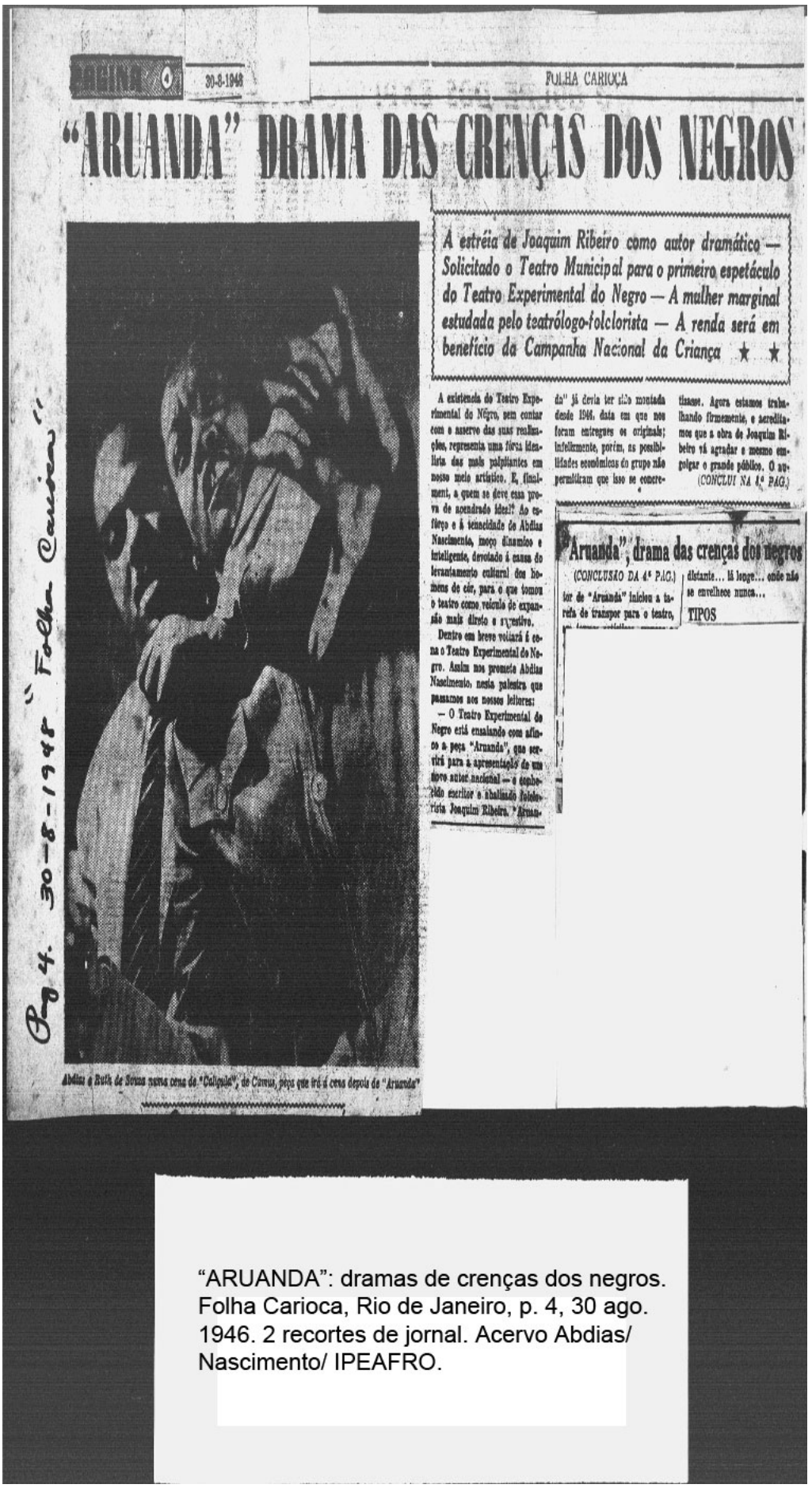
MAGNO, Paschoal Carlos. " Aruanda" pelo "Teatro Experimental do Negro", no Teatro Ginástico. *Correio da Manhã*. [Rio de Janeiro] 28 dez. 1948. 1 recorte de jornal. Acervo Abdias Nascimento/ IPEAFRO.



"ARUANDA": drama das crenças dos negros. *Folha Carioca*, Rio de Janeiro. p. 1, 8,. 30 ago. 1948.
2 recortes de jornal. Acervo Abdias Nascimento/ IPEAFRO.



OS PRETOS não aderem aos seguidores do Sartre... *Diário da Noite*, órgão dos Diários Associados. Rio de Janeiro. ano 20, n. 4761, 23 set. 1948. 3 recortes de jornal.
Acervo Abdias Nascimento/ IPEAFRO.



30-8-1946 FOLHA CARIOCA

"ARUANDA" DRAMA DAS CRENÇAS DOS NEGROS

A estréia de Joaquim Ribeiro como autor dramático — Solicitado o Teatro Municipal para o primeiro espetáculo do Teatro Experimental do Negro — A mulher marginal estudada pelo teatrólogo-folclorista — A renda será em benefício da Campanha Nacional da Criança ★ ★

A existência do Teatro Experimental do Negro, sem contar com o acervo das suas realizações, representa uma fôrça idealista das mais palpitantes em nosso meio artístico. E, finalmente, a quem se deve essa prova de acendrado ideal? Ao esfôrço e à tenacidade de Abdias Nascimento, moço dinamico e inteligente, devotado á causa do levantamento cultural dos homens de côr, para o que tomou o teatro como veículo de expansão mais direto e expressivo.

Dentro em breve voltará á cena o Teatro Experimental do Negro. Assim nos promete Abdias Nascimento, nesta palestra que passamos aos nossos leitores:

— O Teatro Experimental do Negro está ensaiando com afinco a peça "Aruanda", que servirá para a apresentação de um novo autor nacional — o conhecido escritor e folclorista Joaquim Ribeiro. "Aruanda" já devia ter sido montada desde 1946, data em que nos foram entregues os originais; infelizmente, porém, as possibilidades econômicas do grupo não permitiram que isso se concretizasse. Agora estamos trabalhando firmemente, e acreditamos que a obra de Joaquim Ribeiro vá agradar e mesmo empolgar o grande público. O au-

(CONCLUI NA 4ª PAG.)

Abdias e Ruth de Souza numa cena de "Calígula", de Camus, peça que irá á cena depois de "Aruanda"

Pg 4. 30-8-1948 "Folha Carioca"

"Aruanda", drama das crenças dos negros

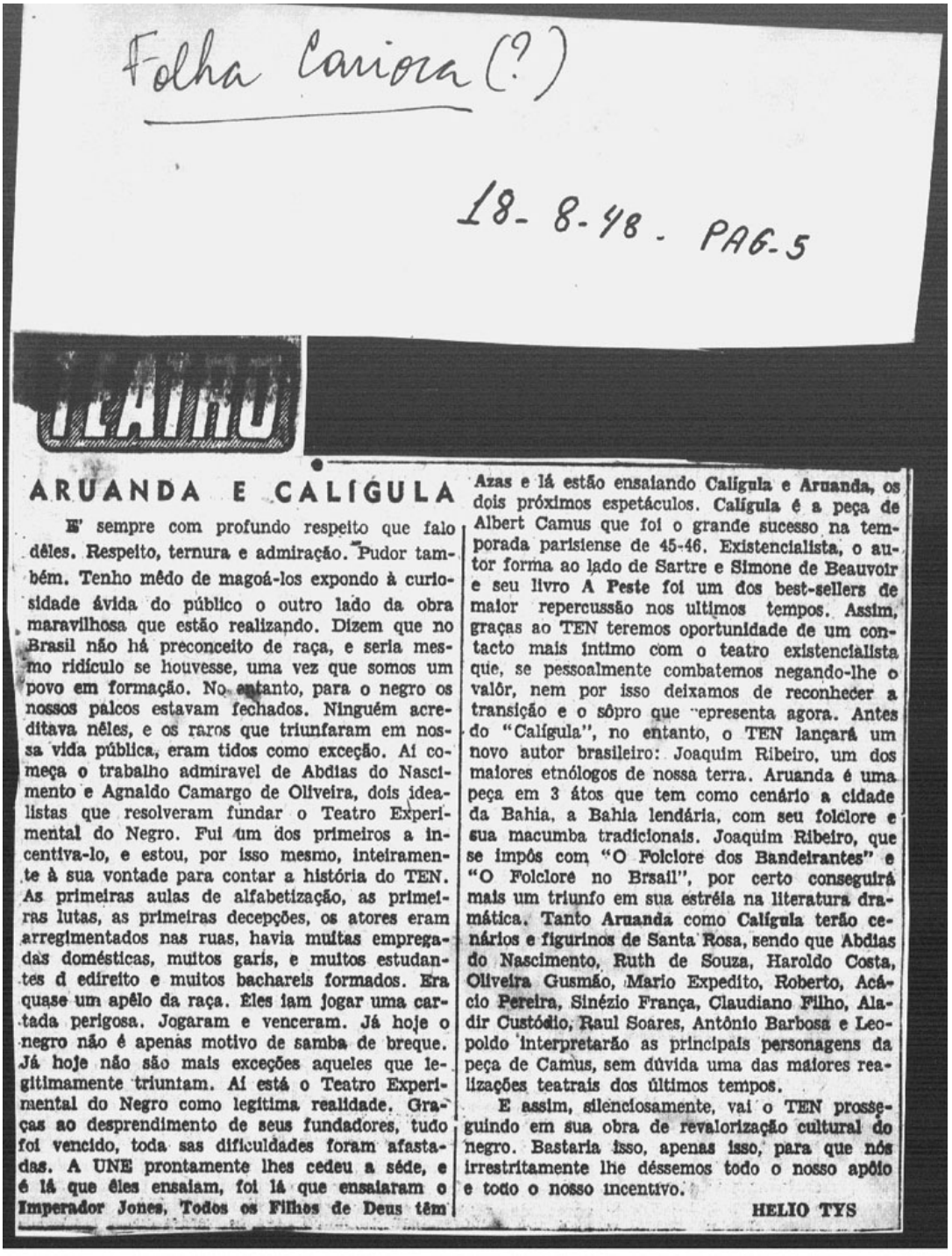
(CONCLUSÃO DA 4ª PAG.)

tor de "Aruanda" iniciou a tarefa de transpor para o teatro,

distante... lá longe... onde não se envelhece nunca...

TIPOS

"ARUANDA": dramas de crenças dos negros. Folha Carioca, Rio de Janeiro, p. 4, 30 ago. 1946. 2 recortes de jornal. Acervo Abdias/ Nascimento/ IPEAFRO.



Folha Carioca (?)

18-8-48. PAG-5

PLANO

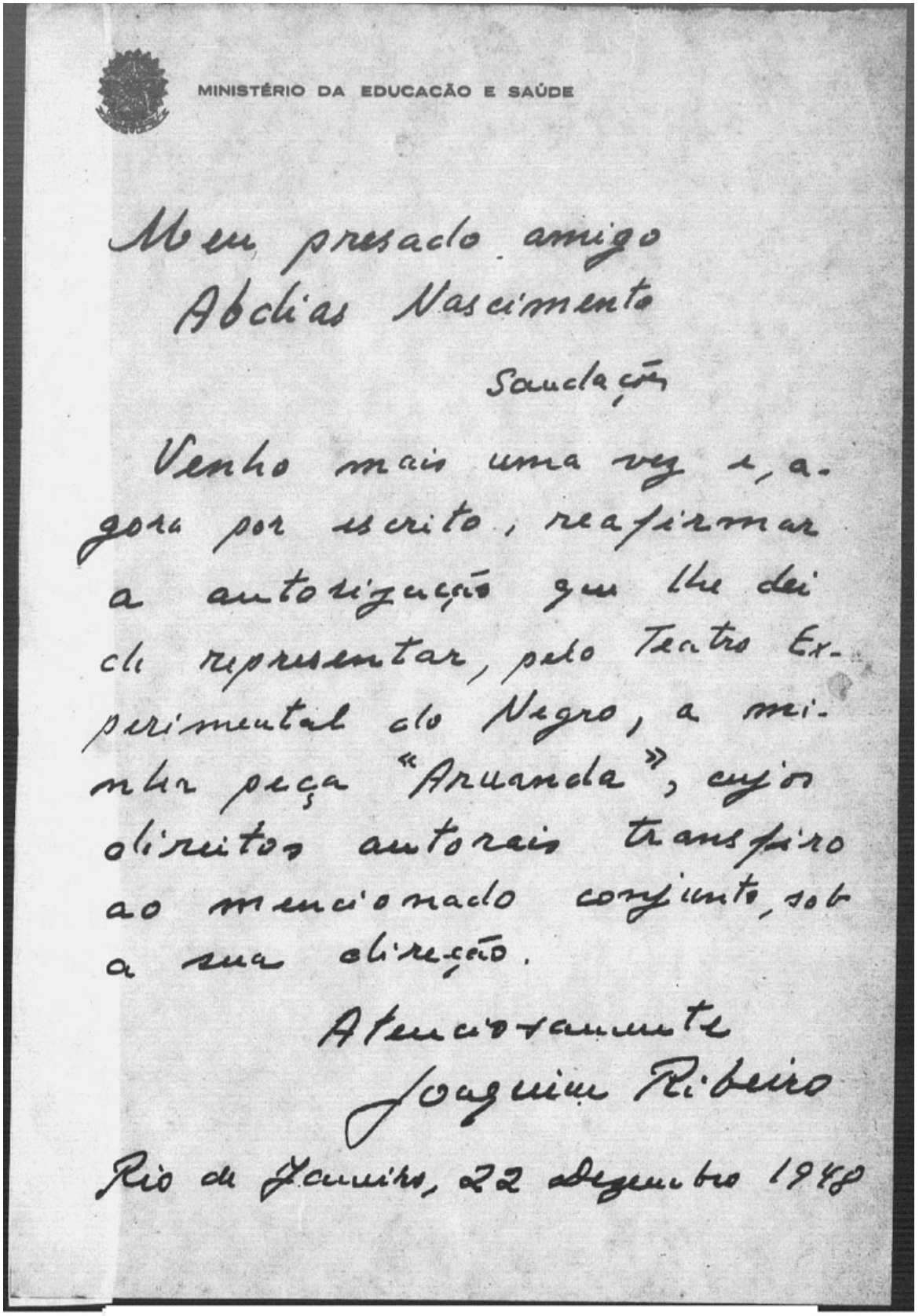
ARUANDA E CALÍGULA

E' sempre com profundo respeito que falo dêles. Respeito, ternura e admiração. Pudor também. Tenho mêdo de magoá-los expondo à curiosidade ávida do público o outro lado da obra maravilhosa que estão realizando. Dizem que no Brasil não há preconceito de raça, e seria mesmo ridículo se houvesse, uma vez que somos um povo em formação. No entanto, para o negro os nossos palcos estavam fechados. Ninguém acreditava nêles, e os raros que triunfaram em nossa vida pública, eram tidos como exceção. Aí começa o trabalho admiravel de Abdias do Nascimento e Agnaldo Camargo de Oliveira, dois idealistas que resolveram fundar o Teatro Experimental do Negro. Fui um dos primeiros a incentiva-lo, e estou, por isso mesmo, inteiramente à sua vontade para contar a história do TEN. As primeiras aulas de alfabetização, as primeiras lutas, as primeiras decepções, os atores eram arregimentados nas ruas, havia muitas empregadas domésticas, muitos garis, e muitos estudantes d edireito e muitos bachareis formados. Era quase um apêlo da raça. Êles iam jogar uma cartada perigosa. Jogaram e venceram. Já hoje o negro não é apenas motivo de samba de breque. Já hoje não são mais exceções aqueles que legitimamente triuntam. Aí está o Teatro Experimental do Negro como legitima realidade. Graças ao desprendimento de seus fundadores, tudo foi vencido, toda sas dificuldades foram afastadas. A UNE prontamente lhes cedeu a séde, e é lá que êles ensaiam, foi lá que ensaiaram o Imperador Jones, Todos os Filhos de Deus têm Azas e lá estão ensaiando Calígula e Aruanda, os dois próximos espetáculos. Calígula é a peça de Albert Camus que foi o grande sucesso na temporada parisiense de 45-46. Existencialista, o autor forma ao lado de Sartre e Simone de Beauvoir e seu livro A Peste foi um dos best-sellers de maior repercussão nos ultimos tempos. Assim, graças ao TEN teremos oportunidade de um contacto mais intimo com o teatro existencialista que, se pessoalmente combatemos negando-lhe o valôr, nem por isso deixamos de reconhecer a transição e o sôpro que epresenta agora. Antes do "Calígula", no entanto, o TEN lançará um novo autor brasileiro: Joaquim Ribeiro, um dos maiores etnólogos de nossa terra. Aruanda é uma peça em 3 átos que tem como cenário a cidade da Bahia, a Bahia lendária, com seu folclore e sua macumba tradicionais. Joaquim Ribeiro, que se impôs com "O Folclore dos Bandeirantes" e "O Folclore no Brsail", por certo conseguirá mais um triunfo em sua estréia na literatura dramática. Tanto Aruanda como Calígula terão cenários e figurinos de Santa Rosa, sendo que Abdias do Nascimento, Ruth de Souza, Haroldo Costa, Oliveira Gusmão, Mario Expedito, Roberto, Acácio Pereira, Sinézio França, Claudiano Filho, Aladir Custódio, Raul Soares, Antônio Barbosa e Leopoldo interpretarão as principais personagens da peça de Camus, sem dúvida uma das maiores realizações teatrais dos últimos tempos.

E assim, silenciosamente, vai o TEN prosseguindo em sua obra de revalorização cultural do negro. Bastaria isso, apenas isso, para que nós irrestritamente lhe déssemos todo o nosso apôio e todo o nosso incentivo.

HELIO TYS

TYS. Helio. Aruanda e Calígula. *Folha Carioca*. [Rio de Janeiro. p.5, 18 ago. 1948. Teatro. 1 recorte de jornal. Acervo Abdias Nascimento/ IPEAFRO.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

Meu presado amigo
Abdias Nascimento

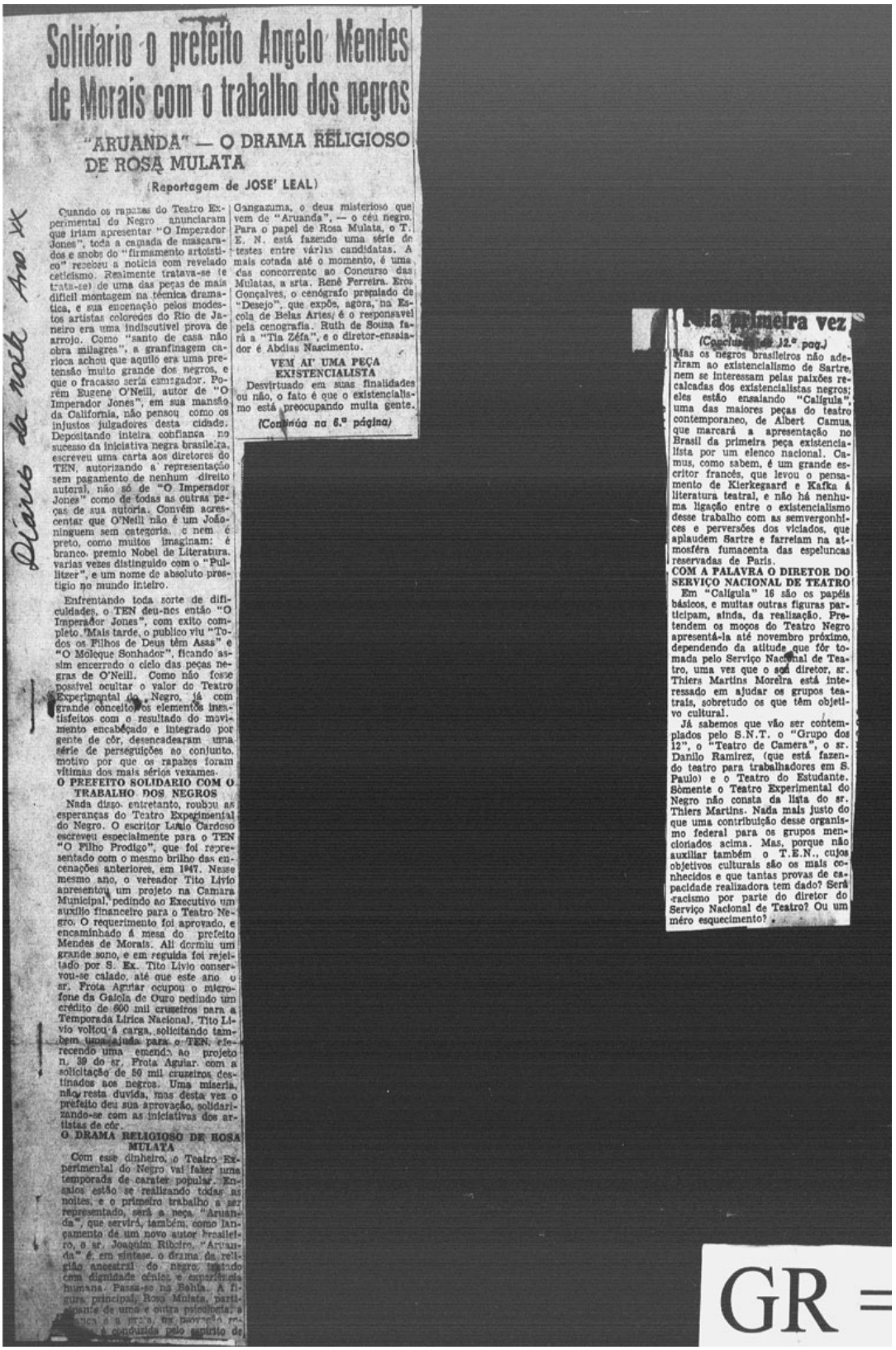
Saudação

Venho mais uma vez a, agora por escrito, reafirmar a autorização que lhe dei de representar, pelo Teatro Experimental do Negro, a minha peça "Aruanda", cujos direitos autorais transfiro ao mencionado conjunto, sob a sua direção.

Atenciosamente
Joaquim Ribeiro

Rio de Janeiro, 22 dezembro 1948

[CARTA de Joaquim Ribeiro a Abdias Nascimento autorizando a encenação da peça "Aruanda"]. Rio de Janeiro, 22 dez. 1948. 1 folha manuscrita. Acervo Abdias Nascimento/ IPEAFRO.



Solidário o prefeito Angelo Mendes de Morais com o trabalho dos negros

"ARUANDA" — O DRAMA RELIGIOSO DE ROSA MULATA

(Reportagem de JOSE' LEAL)

Diário de noite Ano XX

Quando os rapazes do Teatro Experimental do Negro anunciaram que iriam apresentar "O Imperador Jones", toda a camada de mascarados e snobs do "firmamento artístico" recebeu a notícia com revelado ceticismo. Realmente tratava-se de uma das peças de mais difícil montagem na técnica dramatica, e sua encenação pelos modestos artistas coloredos do Rio de Janeiro era uma indiscutível prova de arrojo. Como "santo de casa não obra milagres", a granfinagem carioca achou que aquilo era uma pretensão muito grande dos negros, e que o fracasso seria camizgador. Porém Eugene O'Neill, autor de "O Imperador Jones", em sua mansão da California, não pensou como os injustos julgadores desta cidade. Depositando inteira confiança no sucesso da iniciativa negra brasileira, escreveu uma carta aos diretores do TEN, autorizando a representação sem pagamento de nenhum direito autoral, não só de "O Imperador Jones" como de todas as outras peças de sua autoria. Convém acrescentar que O'Neill não é um Joãoninguem sem categoria, e nem é preto, como muitos imaginam: é branco, premio Nobel de Literatura, varias vezes distinguido com o "Pulitzer", e um nome de absoluto prestigio no mundo inteiro.

Enfrentando toda sorte de dificuldades, o TEN deu-nos então "O Imperador Jones", com exito completo. Mais tarde, o publico viu "Todos os Filhos de Deus têm Asas" e "O Moleque Sonhador", ficando assim encerrado o ciclo das peças negras de O'Neill. Como não fosse possivel ocultar o valor do Teatro Experimental do Negro, já com grande conceito, os elementos inestisfeitos com o resultado do movimento encabeçado e integrado por gente de côr, desencadearam uma série de perseguições ao conjunto, motivo por que os rapazes foram vitimas dos mais sérios vexames.

O PREFEITO SOLIDARIO COM O TRABALHO DOS NEGROS

Nada disso, entretanto, roubou as esperanças do Teatro Experimental do Negro. O escritor Lucio Cardoso escreveu especialmente para o TEN "O Filho Prodigo", que foi representado com o mesmo brilho das encenações anteriores, em 1947. Nesse mesmo ano, o vereador Tito Livio apresentou um projeto na Camara Municipal, pedindo ao Executivo um auxilio financeiro para o Teatro Negro. O requerimento foi aprovado, e encaminhado á mesa do prefeito Mendes de Morais. Ali dormiu um grande sono, e em seguida foi rejeitado por S. Ex. Tito Livio conservou-se calado, até que este ano o sr. Frota Aguiar ocupou o microfone da Gaiola de Ouro pedindo um crédito de 600 mil cruzeiros para a Temporada Lirica Nacional. Tito Livio voltou á carga, solicitando tambem uma ajuda para o TEN, oferecendo uma emenda ao projeto n. 39 do sr. Frota Aguiar, com a solicitação de 50 mil cruzeiros, destinados aos negros. Uma miseria, não resta duvida, mas desta vez o prefeito deu sua arrovação, solidarizando-se com as iniciativas dos artistas de côr.

O DRAMA RELIGIOSO DE ROSA MULATA

Com esse dinheiro, o Teatro Experimental do Negro vai faker uma temporada de caráter popular. Ensaios estão se realizando todas as noites, e o primeiro trabalho a ser representado, será a peça "Aruanda", que servirá, também, como lançamento de um novo autor brasileiro, o sr. Joaquim Ribeiro. "Aruanda" é, em síntese, o drama da religião ancestral do negro, tratado com dignidade cênica e experiência humana. Passa-se na Bahia. A figura principal, Rosa Mulata, participante de uma e outra psicologia, a branca e a preta, na povoação regional, é conduzida pelo espirito de Gangazuma, o deus misterioso que vem de "Aruanda", — o céu negro. Para o papel de Rosa Mulata, o T. E. N. está fazendo uma série de testes entre várias candidatas. A mais cotada até o momento, é uma das concorrente ao Concurso das Mulatas, a srta. René Ferreira. Eros Gonçalves, o cenógrafo premiado de "Desejo", que expõe, agora, na Escola de Belas Artes, é o responsavel pela cenografia. Ruth de Souza fará a "Tia Zéfa", e o diretor-ensaiador é Abdias Nascimento.

VEM AI' UMA PEÇA EXISTENCIALISTA

Desvirtuado em suas finalidades ou não, o fato é que o existencialismo está preocupando muita gente.

(Continúa na 6.ª página)

[illegible] primeira vez

(Conclusão da 12.ª pag.)

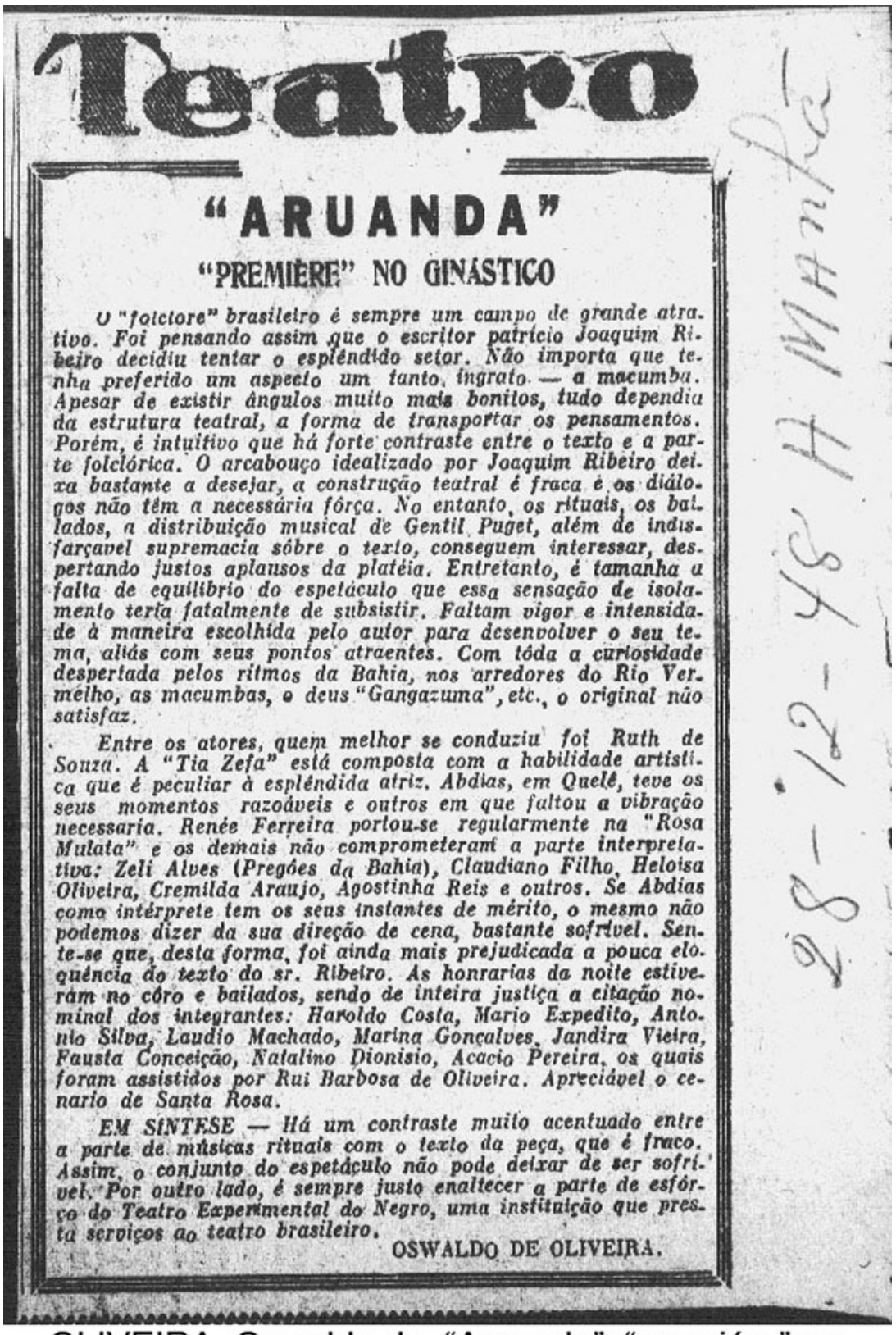
Mas os negros brasileiros não aderiram ao existencialismo de Sartre, nem se interessam pelas paixões recalcadas dos existencialistas negros; eles estão ensaiando "Caligula", uma das maiores peças do teatro contemporaneo, de Albert Camua, que marcará a apresentação no Brasil da primeira peça existencialista por um elenco nacional. Camus, como sabem, é um grande escritor francês, que levou o pensamento de Kierkegaard e Kafka á literatura teatral, e não há nenhuma ligação entre o existencialismo desse trabalho com as semvergonhices e perversões dos viciados, que aplaudem Sartre e farrelam na atmosféra fumacenta das espeluncas reservadas de Paris.

COM A PALAVRA O DIRETOR DO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO

Em "Caligula" 16 são os papéis básicos, e muitas outras figuras participam, ainda, da realização. Pretendem os moços do Teatro Negro apresentá-la até novembro próximo, dependendo da atitude que fôr tomada pelo Serviço Nacional de Teatro, uma vez que o seu diretor, sr. Thiers Martins Moreira está interessado em ajudar os grupos teatrais, sobretudo os que têm objetivo cultural.

Já sabemos que vão ser contemplados pelo S.N.T. o "Grupo dos 12", o "Teatro de Camera", o sr. Danilo Ramirez, (que está fazendo teatro para trabalhadores em S. Paulo) e o Teatro do Estudante. Sòmente o Teatro Experimental do Negro não consta da lista do sr. Thiers Martins. Nada mais justo do que uma contribuição desse organismo federal para os grupos mencionados acima. Mas, porque não auxiliar também o T.E.N., cujos objetivos culturais são os mais conhecidos e que tantas provas de capacidade realizadora tem dado? Será racismo por parte do diretor do Serviço Nacional de Teatro? Ou um méro esquecimento?

GR =



Teatro

"ARUANDA"

"PREMIÈRE" NO GINÁSTICO

O "folclore" brasileiro é sempre um campo de grande atrativo. Foi pensando assim que o escritor patrício Joaquim Ribeiro decidiu tentar o esplêndido setor. Não importa que tenha preferido um aspecto um tanto ingrato — a macumba. Apesar de existir ângulos muito mais bonitos, tudo dependia da estrutura teatral, a forma de transportar os pensamentos. Porém, é intuitivo que há forte contraste entre o texto e a parte folclórica. O arcabouço idealizado por Joaquim Ribeiro deixa bastante a desejar, a construção teatral é fraca e os diálogos não têm a necessária fôrça. No entanto, os rituais, os bailados, a distribuição musical de Gentil Puget, além de indisfarçavel supremacia sôbre o texto, conseguem interessar, despertando justos aplausos da platéia. Entretanto, é tamanha a falta de equilíbrio do espetáculo que essa sensação de isolamento teria fatalmente de subsistir. Faltam vigor e intensidade à maneira escolhida pelo autor para desenvolver o seu tema, aliás com seus pontos atraentes. Com tôda a curiosidade despertada pelos ritmos da Bahia, nos arredores do Rio Vermelho, as macumbas, o deus "Gangazuma", etc., o original não satisfaz.

Entre os atores, quem melhor se conduziu foi Ruth de Souza. A "Tia Zefa" está composta com a habilidade artística que é peculiar à espléndida atriz. Abdias, em Quelé, teve os seus momentos razoáveis e outros em que faltou a vibração necessaria. Renée Ferreira portou-se regularmente na "Rosa Mulata" e os demais não comprometeram a parte interpretativa: Zeli Alves (Pregões da Bahia), Claudiano Filho, Heloisa Oliveira, Cremilda Araujo, Agostinha Reis e outros. Se Abdias como intérprete tem os seus instantes de mérito, o mesmo não podemos dizer da sua direção de cena, bastante sofrível. Sente-se que, desta forma, foi ainda mais prejudicada a pouca eloqüência do texto do sr. Ribeiro. As honrarias da noite estiveram no côro e bailados, sendo de inteira justiça a citação nominal dos integrantes: Haroldo Costa, Mario Expedito, Antonio Silva, Laudio Machado, Marina Gonçalves, Jandira Vieira, Fausta Conceição, Natalino Dionisio, Acacio Pereira, os quais foram assistidos por Rui Barbosa de Oliveira. Apreciável o cenario de Santa Rosa.

EM SÍNTESE — Há um contraste muito acentuado entre a parte de músicas rituais com o texto da peça, que é fraco. Assim, o conjunto do espetáculo não pode deixar de ser sofrível. Por outro lado, é sempre justo enaltecer a parte de esfôrço do Teatro Experimental do Negro, uma instituição que presta serviços ao teatro brasileiro.

OSWALDO DE OLIVEIRA.

28-12-48 A Manhã

OLIVEIRA, Oswaldo de. "Aruanda": "premiére" no Ginástico. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 28 dez. 1948. Teatro. 1 recorte de jornal. Acervo Abdias Nascimento/ IPEAFRO.



Correio da Noite

ANO XIV — Rio de Janeiro, Terça-feira, 28-12-1948 — N. 3.29

Teatro

PRIMEIRAS

"Aruanda", no Ginástico

Inaugurando a sua temporada do corrente ano, sexta-feira ultima, no Teatro Ginástico, o Teatro Experimental do Negro apresentou um novo autor. E' ele Joaquim Ribeiro, nome festejado nas letras e no jornalismo e um dos maiores cultores do folclore brasileiro. A estreia de Joaquim Ribeiro na literatura teatral foi uma bela esperança. Embora ainda faltando-lhe a tecnica de cena, o novo autor conseguiu apresentar um espetáculo agradavel, que se assiste com interêsse.

Joaquim Ribeiro trouxe para o teatro o folclore baiano, no qual ainda se conta fortemente a influencia africana. Como conhecedor profundo das lendas e canções da velha «boa terra», com a sua «Aruanda», (é este o titulo da peça) fez, pode-se dizer um verdadeiro ensaio da criação do teatro folclórico. Quanto á teatralização, como acima dissemos, é falha. Os dois primeiros atos, por exemplo, poderiam ser reduzidos a um, pois que são cenas quase as mesmas e os finais são perfeitamente iguais. Tambem quanto á cena do enterro do «pai João», que podia impressionar fortemente, torna-se monotona, por demasiadamente longa.

O diálogo é vivo, mas fugindo, por vezes, á linguagem usada pelos negros.

Há cenas dramáticas, bem feitas, como a final da peça, que deixou marcante impressão. As cenas de canto e danças tipicas constituiram o maior êxito do espetáculo.

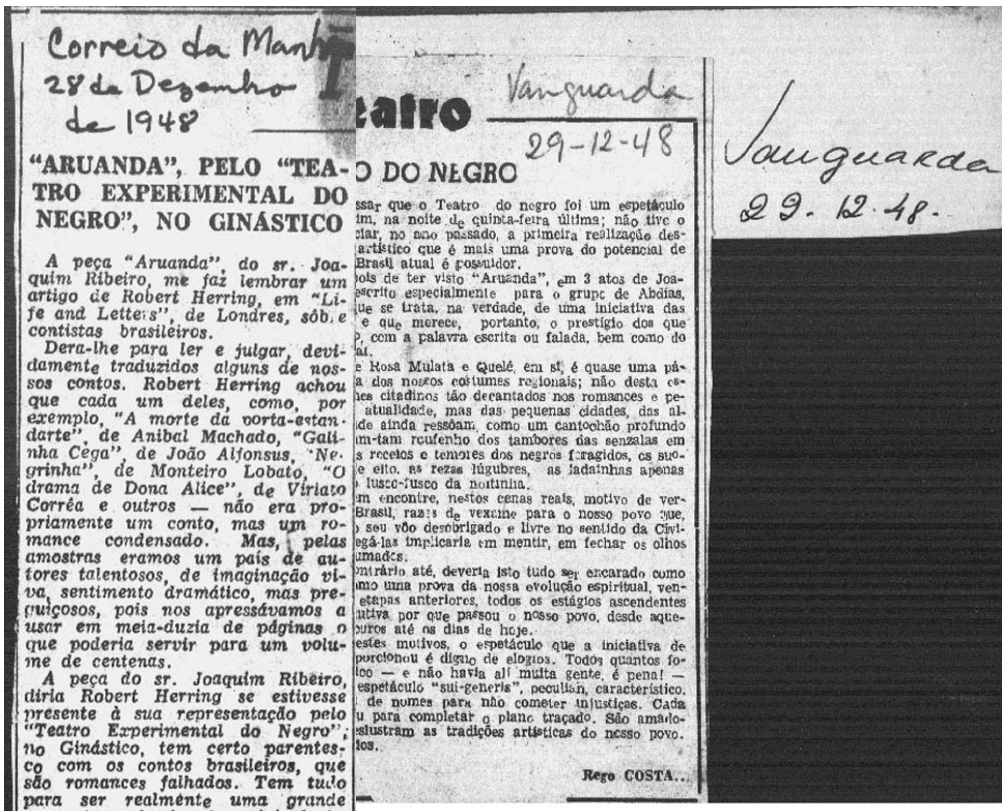
Os elementos do Teatro Experimental do Negro procuraram bem desempenhar os seus papeis. Em primeiro lugar destacou-se Ruth de Souza, que manteve esplêndida interpretação na «tia Zefa», seguindo-se Claudino Filho no «Pai João»; Abdias Nascimento no «Quelé», e Renée Ferreira na «Rosa Mulata». Atuaram em pequenos papeis: Zoil Alves, Heloisa Oliveira, Cremilda Araujo e Agostinho Reis.

A musica de Gentil Puget é inspirada e bem regional.

A peça foi apresentada no curioso cenario de Santa Rosa, o qual, no entanto, deveria ter um indicio de parede limitando o quarto, a fim de não dar a impressão de estar a cama no meio da rua.

Apesar dos senões que apontamos, não se pode negar que foi auspicioso o inicio da temporada do Teatro Experimental do Negro. — S.P.

S. P. "Aruanda", no Ginástico. Correio da Noite, Rio de Janeiro, ano 14, n. 3290, 28 dez. 1948. 1 recorte de jornal. Acervo Abdias Nascimento/ IPEAFRO.



Correio da Manhã
28 de Dezembro de 1948

"ARUANDA", PELO "TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO", NO GINÁSTICO

A peça "Aruanda", do sr. Joaquim Ribeiro, me faz lembrar um artigo de Robert Herring, em "Life and Letters", de Londres, sôbre contistas brasileiros.

Dera-lhe para ler e julgar, devidamente traduzidos alguns de nossos contos. Robert Herring achou que cada um deles, como, por exemplo, "A morte da vorta-estandarte", de Anibal Machado, "Galinha Cega", de João Alfonsus, "Negrinha", de Monteiro Lobato, "O drama de Dona Alice", de Viriato Corrêa e outros — não era propriamente um conto, mas um romance condensado. Mas, pelas amostras eramos um país de autores talentosos, de imaginação viva, sentimento dramático, mas preguiçosos, pois nos apressávamos a usar em meia-duzia de páginas o que poderia servir para um volume de centenas.

A peça do sr. Joaquim Ribeiro, diria Robert Herring se estivesse presente à sua representação pelo "Teatro Experimental do Negro", no Ginástico, tem certo parentesco com os contos brasileiros, que são romances falhados. Tem tudo para ser realmente uma grande peça: tema fascinante, original; tipos de valia dramática, como a mulher que se apaixona pelo espírito que toma o corpo do amante, assim como êste, roído de ciumes desconfiado da sua traição.

Mas, como age o sr. Joaquim Ribeiro? Somente permanece na substância do seu tema, que apresenta em pinceladas de diálogo e ação. Deixa de lado êstes, que são os essenciais de qualquer obra teatral, para explorar os acessórios, neste caso os elementos rítmicos, como o samba, no primeiro ato, a toada fúnebre do segundo ato e a dança misteriosa do último, de coreografia selvagem.

Os cenários impressivos do sr. Santa Rosa e a música de Gentil Puget, que fere fundo e fica fixa no ouvido de quem a ouve, se conseguem a criação da atmosfera de presagio e angústia da inutilidade da liberatação ae cadeias humanas não são o bastante para que possam a sra. Ruth de Souza, de autêntico valor dramático, e os srs. Abdias Nascimento e Claudiano Filho exibirem suas qualidades interpretativas. O sr. Joaquim Ribeiro não escreveu uma peça mas, apoiado num texto magro, com a competência que todos lhe reconhecem de folclorista, realizou um espetáculo, muito bem dirigido e iluminado pelo sr. Abdias Nascimento, onde se fundem a crendice apavorada dos humildes e sua evasão pela dança, que é a fôrça primitiva e mais pura de exprimir sentimentos.

A sra. Ruth de Souza não encontrou ainda ocasião para mostrar [illegible] de seu imenso talento [illegible] novo ou velho estilo, [illegible] realmente uma peça [illegible] grande intérprete [illegible]

PASCHOAL CARLOS MAGNO

Vanguarda
29-12-48

...atro
...O DO NEGRO

...ssar que o Teatro do negro foi um espetáculo ...im, na noite de quinta-feira última; não tive o ...iar, no ano passado, a primeira realização des... artístico que é mais uma prova do potencial de ...Brasil atual é possuidor.

...ois de ter visto "Aruanda", em 3 atos de Joa... escrito especialmente para o grupo de Abdias, ...ue se trata, na verdade, de uma iniciativa das ... e que merece, portanto, o prestígio dos que ..., com a palavra escrita ou falada, bem como do ...ai.

...e Rosa Mulata e Quelé, em si é quase uma pá... a dos nossos costumes regionais; não desta es... ...es citadinos tão decantados nos romances e pe... atualidade, mas das pequenas cidades, das al... ...de ainda ressôam, como um cantochão profundo ...m-tam reufenho dos tambores das senzalas em ...s receios e temores dos negros fugidos, os suo... ...e eito, as rezas lúgubres, as ladainhas apenas ...lusco-fusco da noitinha.

...m encontre, nestas cenas reais, motivo de ver... Brasil, razão de vexame para o nosso povo que, ...o seu vôo desobrigado e livre no sentido da Civi... ...egá-las implicaria em mentir, em fechar os olhos ...umados.

...ntrário até, deveria isto tudo ser encarado como ...mo uma prova da nossa evolução espiritual, ven... ...etapas anteriores, todos os estágios ascendentes ...utiva por que passou o nosso povo, desde aque... ...uros até os dias de hoje.

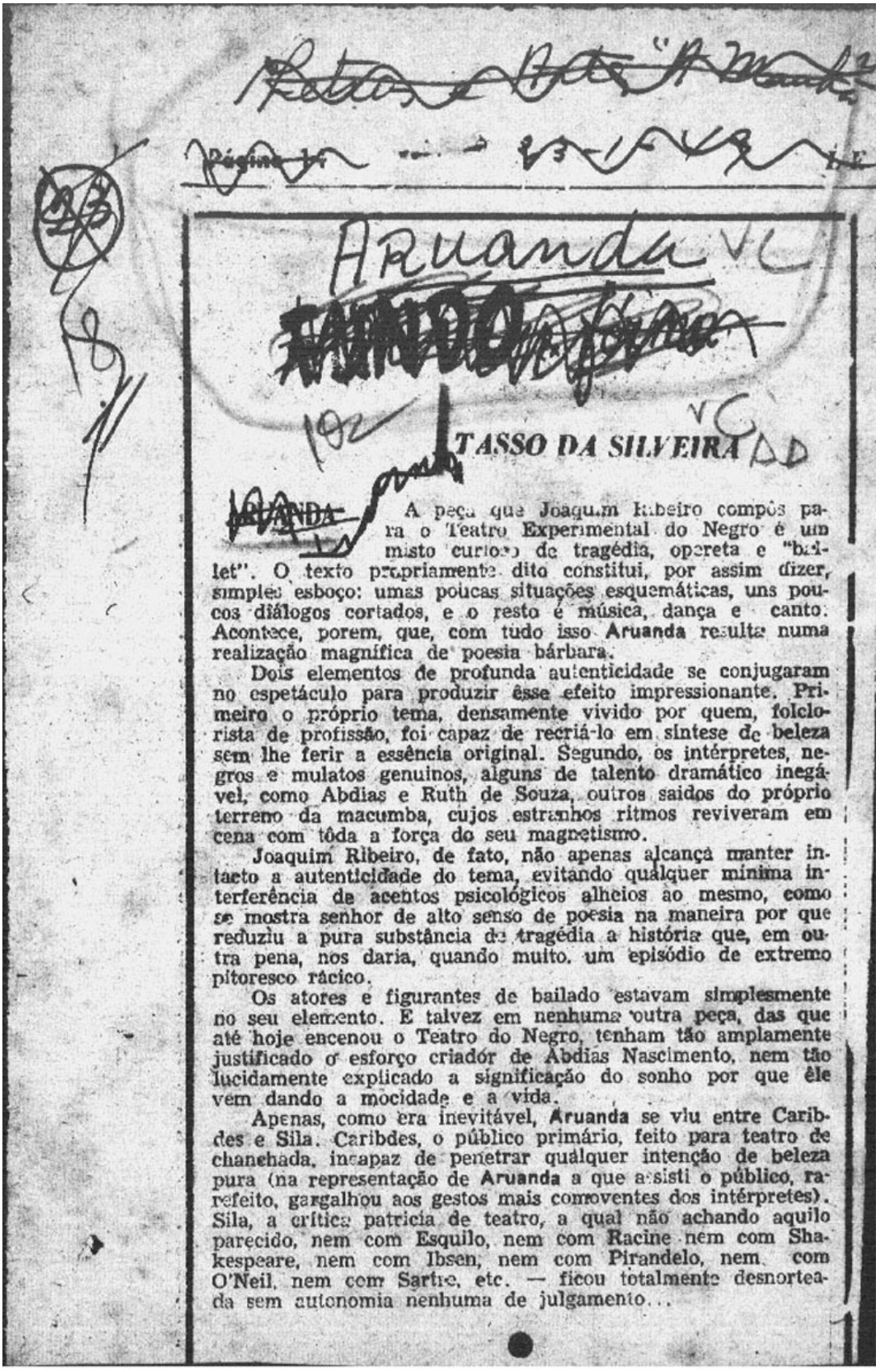
...estes motivos, o espetáculo que a iniciativa de ...porcionou é digno de elogios. Todos quantos fo... ...ico — e não havia ali muita gente, é pena! — ...espetáculo "sui-generis", peculiar, característico. ...de nomes para não cometer injustiças. Cada ...u para completar o plano traçado. São amado... ...ilustram as tradições artísticas do nosso povo. ...os.

Rego COSTA...

Vanguarda
29. 12. 48.

...go. Teatro do Negro. *Vanguarda*. [Rio de Janeiro]. 29 dez ...o. 1 recorte de jornal. Acervo Abdias Nascimento/

MAGNO, Paschoal Carlos. " Aruanda" pelo "Teatro Experimental do Negro", no Teatro Ginástico. *Correio da Manhã*. [Rio de Janeiro] 28 dez. 1948. 1 recorte de jornal. Acervo Abdias Nascimento/ IPEAFRO.



Aruanda

TASSO DA SILVEIRA

A peça que Joaquim Ribeiro compôs para o Teatro Experimental do Negro é um misto curioso de tragédia, opereta e "ballet". O texto propriamente dito constitui, por assim dizer, simples esboço: umas poucas situações esquemáticas, uns poucos diálogos cortados, e o resto é música, dança e canto. Acontece, porem, que, com tudo isso **Aruanda** resulta numa realização magnífica de poesia bárbara.

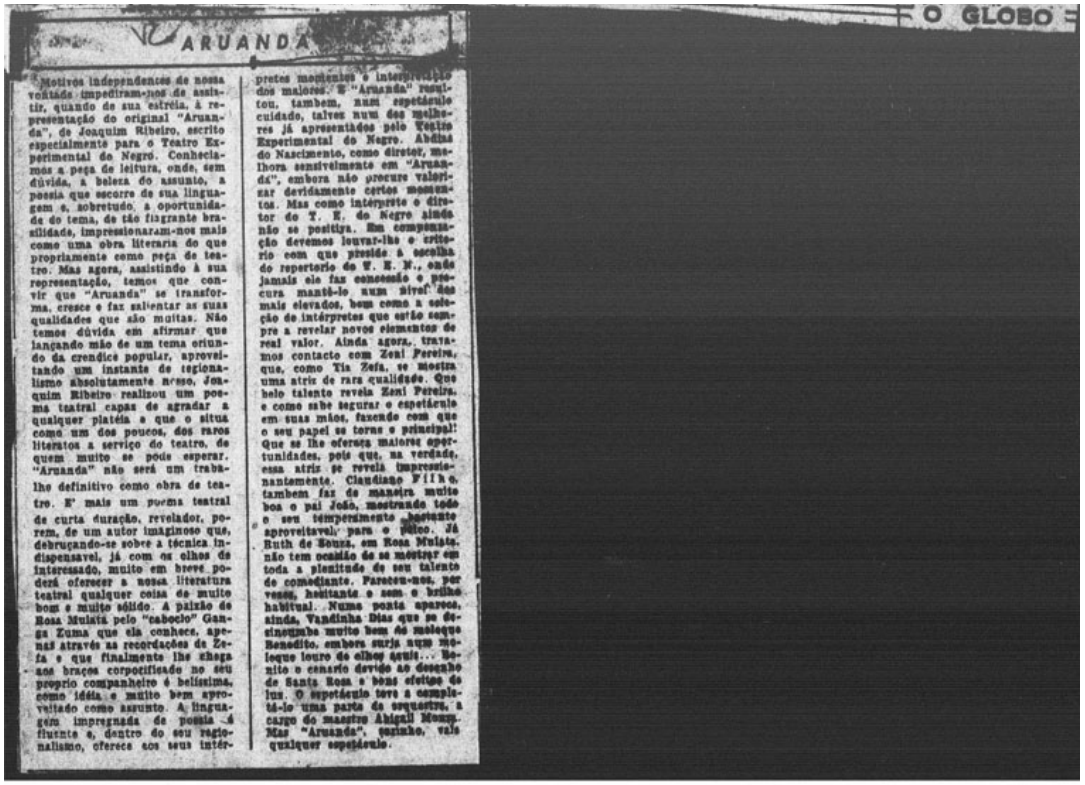
Dois elementos de profunda autenticidade se conjugaram no espetáculo para produzir êsse efeito impressionante. Primeiro o próprio tema, densamente vivido por quem, folclorista de profissão, foi capaz de recriá-lo em síntese de beleza sem lhe ferir a essência original. Segundo, os intérpretes, negros e mulatos genuinos, alguns de talento dramático inegável, como Abdias e Ruth de Souza, outros saidos do próprio terreno da macumba, cujos estranhos ritmos reviveram em cena com tôda a força do seu magnetismo.

Joaquim Ribeiro, de fato, não apenas alcançá manter intacto a autenticidade do tema, evitando qualquer mínima interferência de acentos psicológicos alheios ao mesmo, como se mostra senhor de alto senso de poesia na maneira por que reduziu a pura substância de tragédia a história que, em outra pena, nos daria, quando muito, um episódio de extremo pitoresco rácico.

Os atores e figurantes de bailado estavam simplesmente no seu elemento. E talvez em nenhuma outra peça, das que até hoje encenou o Teatro do Negro, tenham tão amplamente justificado o esforço criador de Abdias Nascimento, nem tão lucidamente explicado a significação do sonho por que êle vem dando a mocidade e a vida.

Apenas, como era inevitável, **Aruanda** se viu entre Caribdes e Sila. Caribdes, o público primário, feito para teatro de chanchada, incapaz de penetrar qualquer intenção de beleza pura (na representação de **Aruanda** a que assisti o público, rarefeito, gargalhou aos gestos mais comoventes dos intérpretes). Sila, a crítica patrícia de teatro, a qual não achando aquilo parecido, nem com Esquilo, nem com Racine nem com Shakespeare, nem com Ibsen, nem com Pirandelo, nem com O'Neil, nem com Sartre, etc. — ficou totalmente desnorteada sem autonomia nenhuma de julgamento...

SILVEIRA, Tasso da. " Aruanda" *Letras e Artes*. Rio de Janeiro, p. 14, 23 jan. 1949. Suplemento do jornal A Manhã. Recorte de jonral. Acervo Abdias Nascimento/ IPEAFRO.

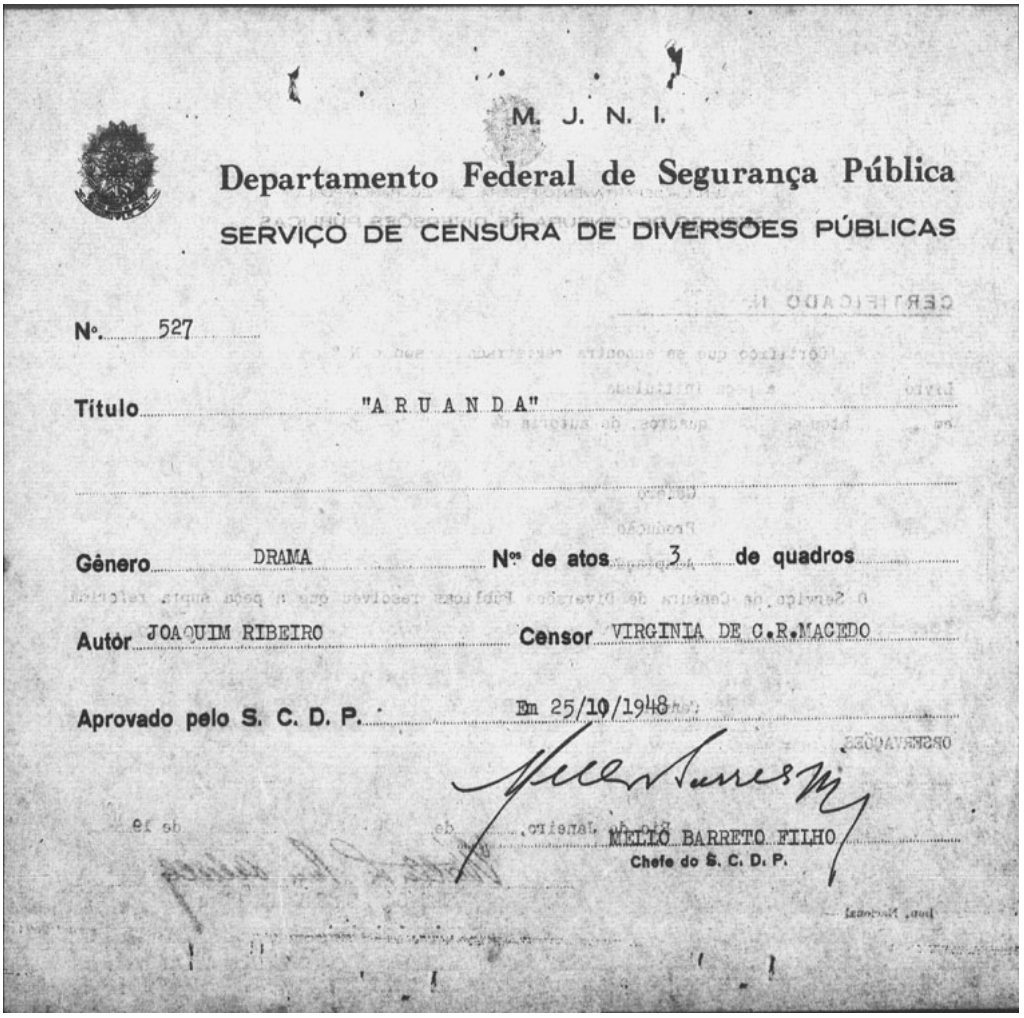


O GLOBO

ARUANDA

Motivos independentes de nossa vontade impediram-nos de assistir, quando de sua estréia, à representação do original "Aruanda", de Joaquim Ribeiro, escrito especialmente para o Teatro Experimental do Negro. Conhecíamos a peça de leitura, onde, sem dúvida, a beleza do assunto, a poesia que decorre de sua linguagem e, sobretudo, a oportunidade do tema, de tão flagrante brasilidade, impressionaram-nos mais como uma obra literaria do que propriamente como peça de teatro. Mas agora, assistindo à sua representação, temos que convir que "Aruanda" se transforma, cresce e faz salientar as suas qualidades que são muitas. Não temos dúvida em afirmar que lançando mão de um tema oriundo da crendice popular, aproveitando um instante de regionalismo absolutamente nosso, Joaquim Ribeiro realizou um poema teatral capaz de agradar a qualquer platéia e que o situa como um dos poucos, dos raros literatos a serviço do teatro, de quem muito se pode esperar. "Aruanda" não será um trabalho definitivo como obra de teatro. E' mais um poema teatral de curta duração, revelador, porem, de um autor imaginoso que, debruçando-se sobre a técnica indispensavel, já com os olhos de interessado, muito em breve poderá oferecer a nossa literatura teatral qualquer coisa de muito bom e muito sólido. A paixão de Rosa Muiatã pelo "caboclo" Ganga Zuma que ela conhece, apenas através as recordações de Zefa e que finalmente lhe chega aos braços corporificado no seu proprio companheiro é belissima, como idéia e muito bem aproveitado como assunto. A linguagem impregnada de poesia é fluente e, dentro do seu regionalismo, oferece aos seus intérpretes momentos e interpretação dos maiores. E "Aruanda" resultou, tambem, num espetáculo cuidado, talvez num dos melhores já apresentados pelo Teatro Experimental do Negro. Abdias do Nascimento, como diretor, melhora sensivelmente em "Aruanda", embora não procure valorizar devidamente certos momentos. Mas como intérprete e diretor do T. E. do Negro ainda não se positiva. Em compensação devemos louvar-lhe o critério com que preside à escolha do repertorio do T. E. N., onde jamais ele faz concessão e procura mantê-lo num nivel dos mais elevados, bem como a escolha de intérpretes que estão sempre a revelar novos elementos de real valor. Ainda agora, tivemos contacto com Zeni Pereira, que, como Tia Zefa, se mostra uma atriz de rara qualidade. Que belo talento revela Zeni Pereira, e como sabe segurar o espetáculo em suas mãos, fazendo com que o seu papel se torne o principal! Que se lhe ofereça maiores oportunidades, pois que, na verdade, essa atriz se revela impressionantemente. Claudiano Filho, tambem faz de maneira muito boa o pai João, mostrando todo o seu temperamento bastante aproveitavel para o palco. Já Ruth de Souza, em Rosa Muiatã, não tem ocasião de se mostrar em toda a plenitude de seu talento de comediante. Pareceu-nos, por vezes, hesitante e sem o brilho habitual. Numa ponta aparece, ainda, Vandinha Dias que se desincumbe muito bem do moleque Benedito, embora surja num moleque louro de olhos azuis... Bonito o cenario devido ao desenho de Santa Rosa e bons efeitos de luz. O espetáculo teve a completá-lo uma parte de orquestra, a cargo do maestro Abigail Moura. Mas "Aruanda", porisso, vale qualquer espetáculo.

[DORIA, Gustavo]. " Aruanda". *O Globo*. [Rio de Janeiro], 20 out. 1949.
1 recorte de jornal. Acervo Abdias Nascimento/ IPEAFRO.



M. J. N. I.

Departamento Federal de Segurança Pública

SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

Nº. 527

Título "A R U A N D A"

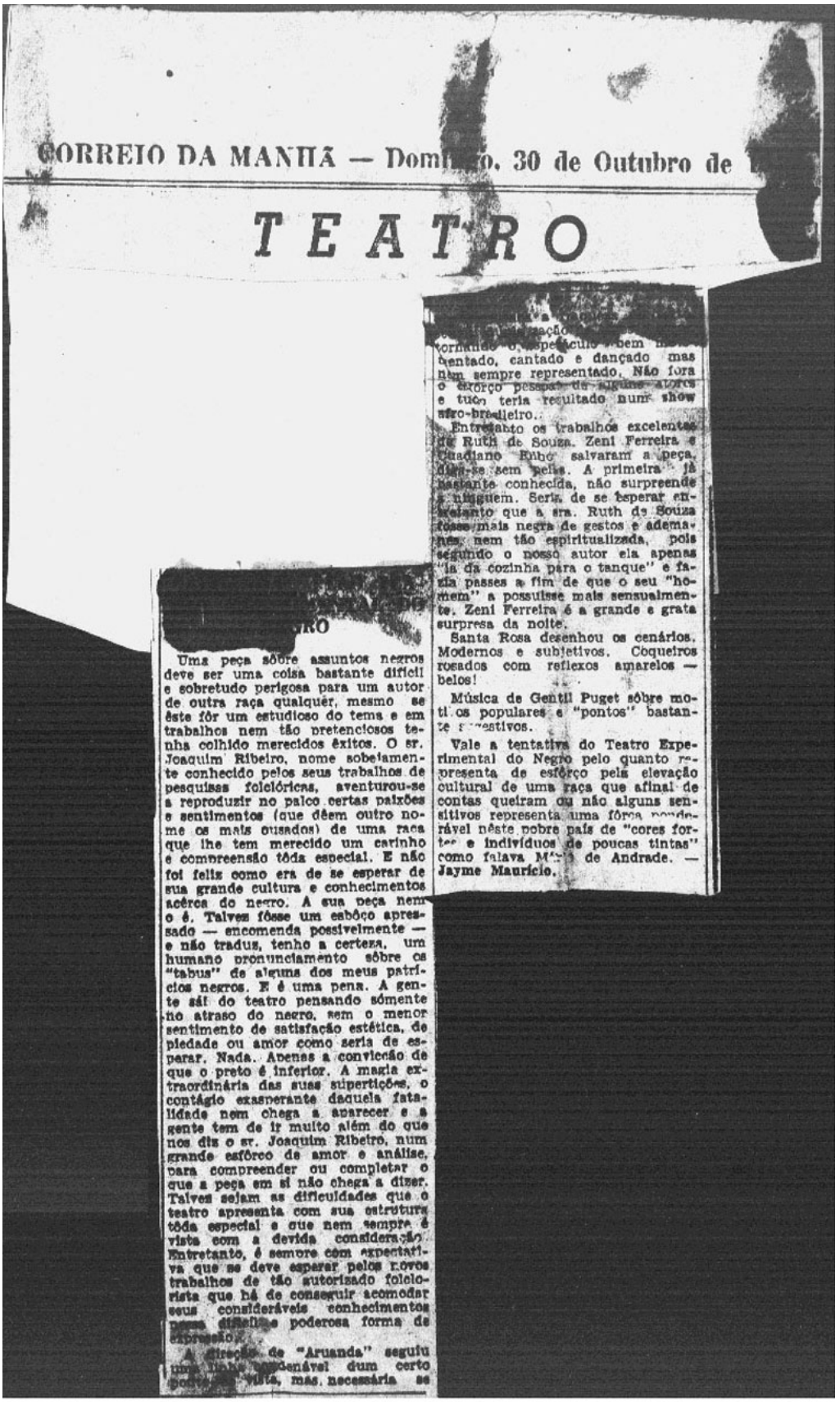
Gênero DRAMA Nºs de atos 3 de quadros

Autôr JOAQUIM RIBEIRO Censor VIRGINIA DE C.R.MACEDO

Aprovado pelo S. C. D. P. Em 25/10/1948

MELLO BARRETO FILHO

Chefe do S. C. D. P.



CORREIO DA MANHÃ — Dom[illegible]o, 30 de Outubro de [illegible]

TEATRO

[illegible]ação
[illegible] bem [illegible]
tentado, cantado e dançado mas
nem sempre representado. Não fora
o esforço pessoal de alguns atores
e tudo teria resultado num show
afro-brasileiro.

Entretanto os trabalhos excelentes
de Ruth de Souza, Zeni Ferreira e
Guadiano Ruhe salvaram a peça.
Diga-se sem rebuços. A primeira já
bastante conhecida, não surpreende
a ninguem. Seria de se esperar entretanto que a sra. Ruth de Souza
fosse mais negra de gestos e ademanes, nem tão espiritualizada, pois
segundo o nosso autor ela apenas
"ia da cozinha para o tanque" e fazia passes a fim de que o seu "homem" a possuisse mais sensualmente. Zeni Ferreira é a grande e grata
surpresa da noite.

Santa Rosa desenhou os cenários.
Modernos e subjetivos. Coqueiros
roseados com reflexos amarelos —
belos!

Música de Gentil Puget sôbre motivos populares e "pontos" bastante sugestivos.

Vale a tentativa do Teatro Experimental do Negro pelo quanto representa de esfôrço pela elevação
cultural de uma raça que afinal de
contas queiram ou não alguns sensitivos representa uma fôrça poderável nêste pobre país de "cores fortes e indivíduos de poucas tintas"
como falava M[illegible] de Andrade. —
Jayme Maurício.

[illegible]RO

Uma peça sôbre assuntos negros
deve ser uma coisa bastante difícil
e sobretudo perigosa para um autor
de outra raça qualquer, mesmo se
êste fôr um estudioso do tema e em
trabalhos nem tão pretenciosos tenha colhido merecidos êxitos. O sr.
Joaquim Ribeiro, nome sobejamente conhecido pelos seus trabalhos de
pesquisas folclóricas, aventurou-se
a reproduzir no palco certas paixões
e sentimentos (que dêem outro nome os mais ousados) de uma raça
que lhe tem merecido um carinho
e compreensão tôda especial. E não
foi feliz como era de se esperar de
sua grande cultura e conhecimentos
acêrca do negro. A sua peça nem
o é. Talvez fôsse um esbôço apressado — encomenda possivelmente —
e não tradus, tenho a certeza, um
humano pronunciamento sôbre os
"tabus" de alguns dos meus patrícios negros. E é uma pena. A gente sái do teatro pensando sòmente
no atraso do negro, sem o menor
sentimento de satisfação estética, de
piedade ou amor como seria de esperar. Nada. Apenas a convicção de
que o preto é inferior. A magia extraordinária das suas superticões, o
contágio exasperante daquela fatalidade nem chega a aparecer e a
gente tem de ir muito além do que
nos diz o sr. Joaquim Ribeiro, num
grande esfôrco de amor e análise,
para compreender ou completar o
que a peça em si não chega a dizer.
Talvez sejam as dificuldades que o
teatro apresenta com sua estrutura
tôda especial e que nem sempre é
vista com a devida consideração.
Entretanto, é sempre com expectativa que se deve esperar pelos novos
trabalhos de tão autorizado folclorista que há de conseguir acomodar
seus consideráveis conhecimentos
numa difícil e poderosa forma de
expressão.

A direção de "Aruanda" seguiu
uma linha [illegible]denável dum certo
[illegible] vista, mas necessária se

"ARUANDA" pelo Teatro Experimental do Negro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 out. 1949. Teatro. 1 recorte de jornal. Acervo Abdias Nascimento/ IPEAFRO.



MUNDO

5 - 11 - 1949

TEATRO

«ARUANDA»

peça do prof[illegible] Ribeiro, intitulada "Aruanda". Nesta crónica de hoje vou me ater do trabalho de interpretação do elenco do Teatro Experimental do Negro, que há poucos dias reprisou no Ginástico, êste poema folclórica do autor da Estética da Língua Portuguêsa. Desde que tive oportunidade de ter o original de "Aruanda", antes mesmo de suas representações, isto há dois anos passados, senti que a figura principal do drama era Tia Zefa, não obstante a intenção do autor em realçar o papel de Rosa Mulata. Reside em Tia Zefa o maior quinhão de sofrimento refletido na tragédia da mulher superada pelo tempo, que dia a dia assiste o nascimento de novas rugas e de novos achaques, que se embriaga para poder sonhar e que vive possuida pela saudade e pelas lembranças da mocidade perdida. Maior se torna sua angústia ao verificar que até Ganga Zuma — o amante invisível e misterioso — Rosa Mulata, símbolo da vitalidade e da beleza física, lhe havia roubado.

Zeni Pereira, estreando no papel de Tia Zefa, soube dar à sua interpretação tão magníficas nuances e expressões tão convincentes, que se revelou mesmo uma artista de excepcionais qualidades. Há em todos os seus gestos, em suas palavras, no tom cansado e envelhecido da voz uma harmonia tão grande, que dificilmente poderíamos crer que seja uma criatura jovem a intérprete de papel tão cheio de responsabilidades.

Vivendo a Rosa Mulata, Ruth de Souza confirmou suas qualidades de atriz experimentada. Acho, apenas, que na cena dos colares, quando a pedido de Quelé vai usar o traje típico da festa do Bonfim, deveria demonstrar mais vivacidade, ter mais cá, mais entusiasmo e um pouco mais de malícia, como o texto requer.

Claudiano Filho, no Pai João esteve muito bem, fazendo-se credor dos aplausos que não lhe foram regateados pela platéia e pela crítica.

Interpretando Quelé, o ciumento e vingativo amante de Rosa Mulata, Abdias Nascimento estêve bem situado e representou com muita naturalidade, mesmo na tão di-

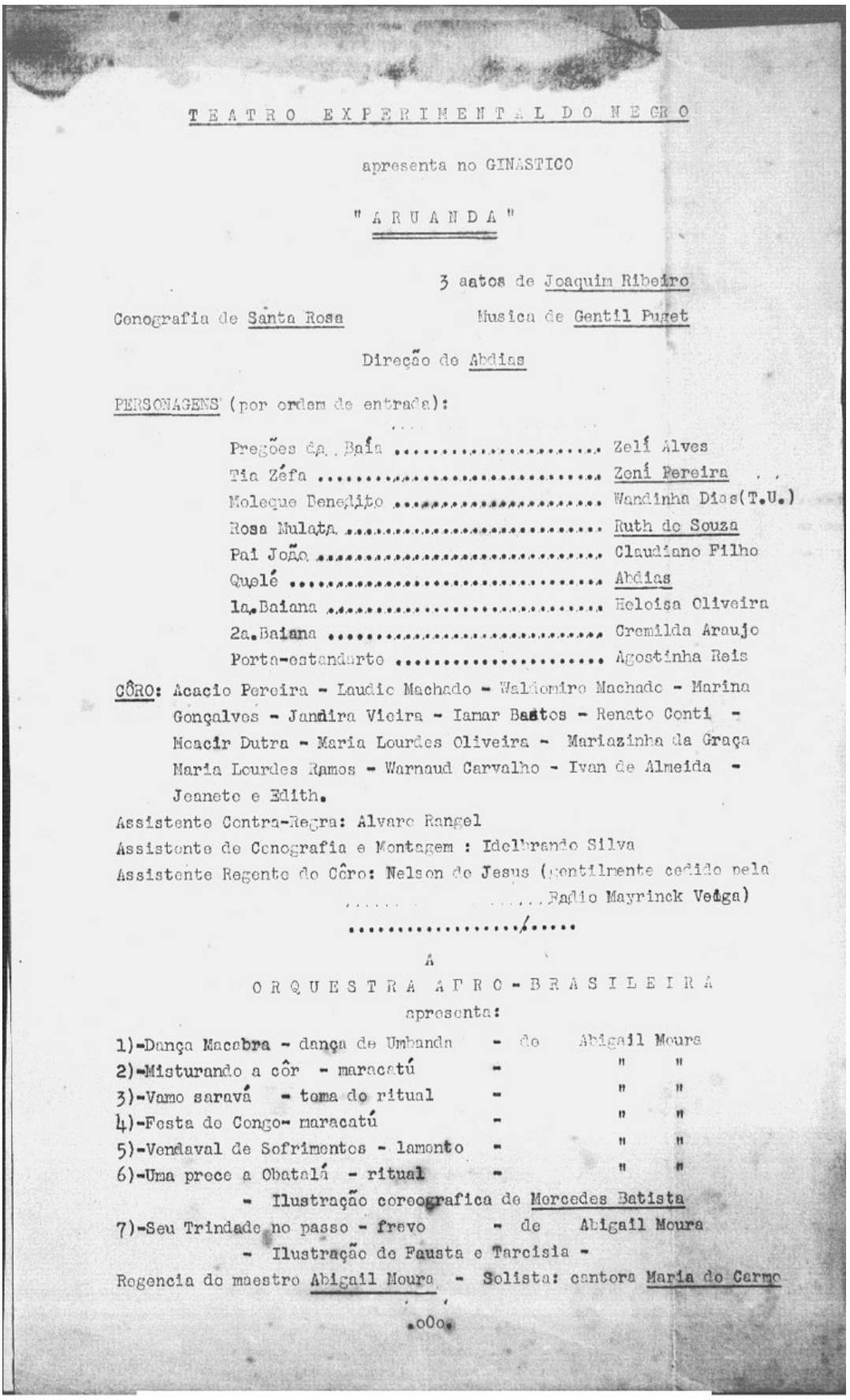
Zuma.

A música que entremeia a pêça é de autoria de G. Puget e os cenários de S. Rosa. Os côros estiveram bem ensaiados e nas cenas fortes como a da macumba os vinte figurantes se apresentaram com harmonia e ritmo.

"Aruanda" é um espetáculo que merece ser vista mais de uma vez.

MARIA WANDERLEY MENEZES

MENEZES, Maria Wanderley. "Aruanda". *O Mundo*, [s.l.] . 5 nov. 1949. Teatro. 1 recorte de jornal. Acervo Abdias Nascimento/ IPEAFRO.



T E A T R O E X P E R I M E N T A L D O N E G R O

apresenta no GINASTICO

" A R U A N D A "

3 aatos de Joaquim Ribeiro

Conografia de Santa Rosa Musica de Gentil Puget

Direção de Abdias

PERSONAGENS (por ordem de entrada):

Pregões da Baía ..... Zelí Alves
Tia Zéfa ..... Zení Pereira
Moleque Benedito ..... Wandinha Dias(T.U.)
Rosa Mulata ..... Ruth de Souza
Pai João ..... Claudiano Filho
Quelé ..... Abdias
1a.Baiana ..... Heloisa Oliveira
2a.Baiana ..... Cremilda Araujo
Porta-estandarte ..... Agostinha Reis

CÔRO: Acacio Pereira - Laudic Machado - Waldomiro Machado - Marina Gonçalves - Jandira Vieira - Iamar Bastos - Renato Conti - Moacir Dutra - Maria Lourdes Oliveira - Mariazinha da Graça Maria Lourdes Ramos - Warnaud Carvalho - Ivan de Almeida - Jeanete e Edith.

Assistente Contra-Regra: Alvaro Rangel

Assistente de Conografia e Montagem : Idelbrando Silva

Assistente Regente do Côro: Nelson de Jesus (gentilmente cedido pela ..... Radio Mayrinck Veiga)

...../.....

A

O R Q U E S T R A A F R O - B R A S I L E I R A

apresenta:

1)-Dança Macabra - dança de Umbanda - de Abigail Moura
2)-Misturando a côr - maracatú - " "
3)-Vamo saravá - toma do ritual - " "
4)-Festa do Congo- maracatú - " "
5)-Vendaval de Sofrimentos - lamento - " "
6)-Uma prece a Obatalá - ritual - " "
- Ilustração coreografica de Mercedes Batista
7)-Seu Trindade no passo - frevo - de Abigail Moura
- Ilustração de Fausta e Tarcisia -

Regencia do maestro Abigail Moura - Solista: cantora Maria do Carmo

.oOo.

TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO. “Aruanda”. [Rio de Janeiro, 1949]. Ficha Técnica da peça apresentada no Teatro Ginástico. 1 folha datilografada. Acervo Abdias Nascimento/ IPEAFRO.

Diario Carioca

ANO XXIII DISTRITO FEDERAL — SÁBADO, 22 DE JULHO DE 1950 N.º 6.7

TEATRO

"ARUANDA"

Sabato Magaldi

Volta ao cartaz do FOLLIES, agora para uma temporada de espetáculos diários, a peça "Aruanda", de Joaquim Ribeiro. A iniciativa do Teatro Experimental do Negro, merecedora do apoio de quantos se interessam pela arte do palco, e pela preservação dos motivos oriundos do passado africano — deve ser aplaudida, antes de mais nada, pelo esforço construtivo que representa.



A historia desenvolvida pelo folclorista Joaquim Ribeiro seduz como sugestão poética de grande beleza. A lenda do amor de Rosa Mulata e do Deus Gangazuma, êste encarnado em Quelé, seu marido, é um episódio de crença negra dos mais felizes proporcionados pela imaginação primitiva. A revelação do Deus dos candomblés para a mestiça descrente, cujo íntimo está pervertido pela parte branca do seu sangue, traz, consequentemente, uma historia de amor e ciume de incontestáveis riquezas, ao mesmo tempo que afirma a força persuasiva da magia negra. Até que limite poderiamos aproximar o tema de "Aruanda" das variadas sugestões de "Anfitrião" é assunto que escapa ao âmbito desta crônica. Um dia, talvez, nos ocuparemos dêle. Mas estranha vêr, na historia negra, a mesma fonte do convívio dos deuses com os mortais, símbolo tão arraigado na antiga civilização européia. O "orixá" Gangazuma é um Deus de caracteristicas humanas — violento, sensual, feito de paixões terrenas — que abandona a mulher logo se lhe esvai a beleza.

Lamento, entretanto, que Joaquim Ribeiro não tenha dado suficiente estrutura teatral ao seu trabalho. A peça está desarticulada, informe — o tema não se desenvolveu dentro da exigível unidade, fazendo do conjunto uma sucessão de quadros isolados, diluidos, mais próximo do espetáculo variado, composto de diálogos, dança, música, caracteristicas, do que propriamente de uma peça. E é uma pena, de fato, que isso tenha acontecido: a historia contem elementos dramáticos capazes de torná-la um belo espetáculo teatral. Se os quadros fossem incorporados essencialmente ao desenvolvimento da drama, e não ficassem a bolar mantidos apenas pela curiosidade que, por si, despertam, os efeitos do argumento seriam maiores, atingindo a um resultado superior ao do atual texto.

Não há "necessidade" na evolução das cenas. Muitos dos quadros foram feitos com a simples intenção decorativa, quebrando inclusive a continuidade da historia. Assim a dança do início do segundo ato, pretexto para apresentar um aspecto da vida dos terreiros. O enterro do terceiro ato, mera composição plástica incrustada na história, sem incluir em qualquer pormenor na fixação dos personagens. Outras cenas deixo de mencionar, pois só confirmam a impressão já citada de desordem, falta de unidade e improvização. O autor lançou no palco um tema excelente, despreocupado de dar-lhe acabamento artístico.

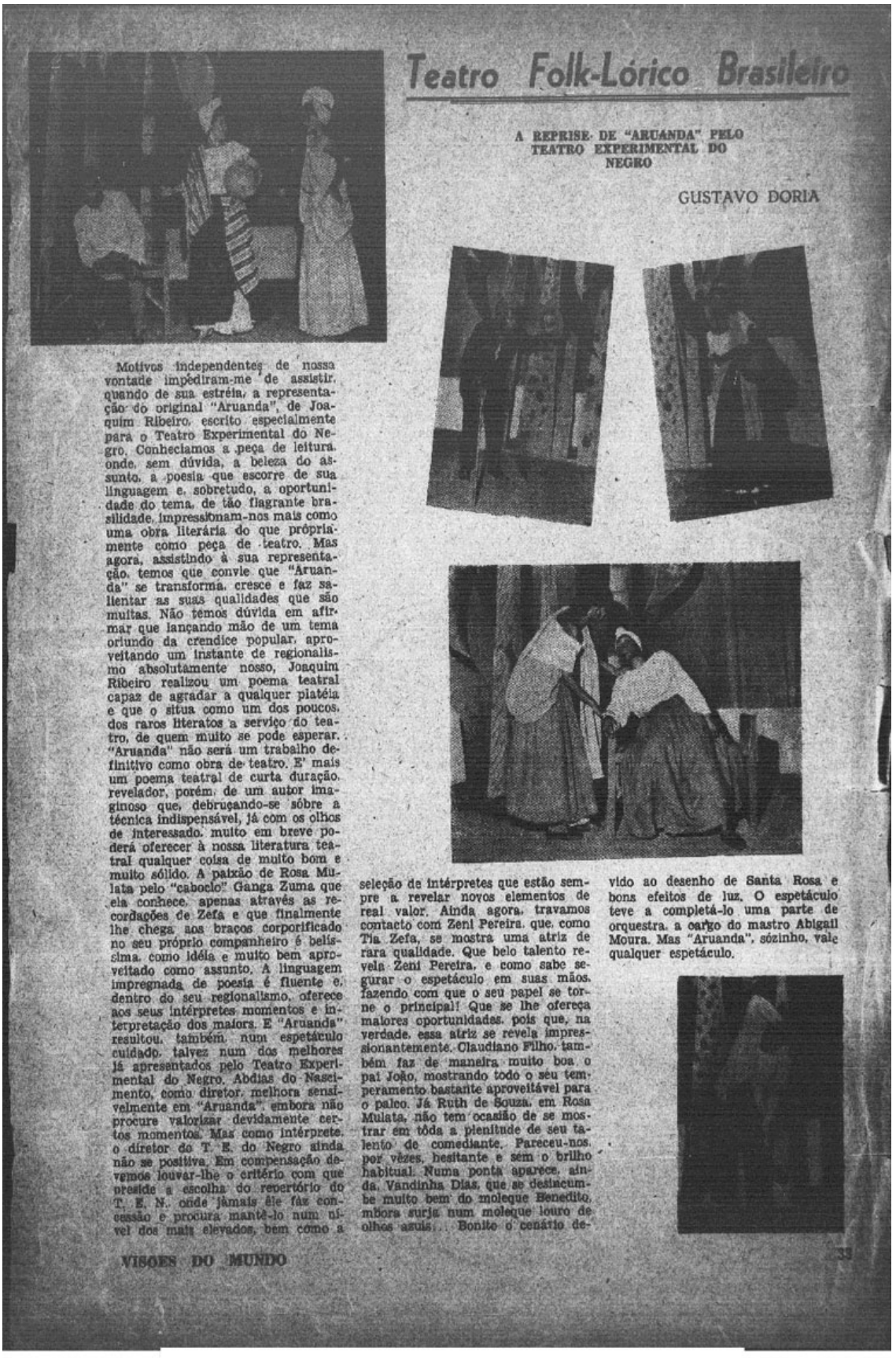
A montagem da peça pode ser acusada tambem dos mesmos êrros. Sente-se que o espetáculo foi mal ensaiado, não teve um espírito coordenador para orientar o conjunto. O elenco, tanto como o tema da peça, esteve abandonado à própria sorte, improvisando-se da maneira que o talento de cada um permitia.

Ruth de Souza, na Rosa Mulata, sobressai-se pela espontaneidade da interpretação, revelando mais uma vez os amplos recursos que a distinguem como atriz. Zeni Pereira, na tia Zefa, marcou tambem um boa atuação. Deu força dramática ao seu papel, não agradando apenas no timbre um pouco forçado da voz. Embora bem intencionado, Abdias do Nascimento, que dirige o conjunto, não convence no papel de Quelé. Nos momentos em que recebe Gangazuma, seus gestos são inexpressivos e falsos.

A aparição do Deus de "Aruanda" no terreiro, numa dança marcada por João Elísio, é interessante pela originalidade do assunto numa peça teatral. Fica, apesar disso, à parte na história, que deveria terminar com a fúga do Deus aos apelos de Rosa Mulata deformada.

O cenário apresenta bonitas cores, mesmo acanhado pela exiguidade do palco. A musica é muito bonita, conquanto mal cantada, às vezes.

As restrições que fiz a "Aruanda" não invalidam, a meu ver, o interesse do espetáculo, que está cheio de curiosidades capazes sozinhas de justificá-lo. Por isso não tenho dúvida em recomendar ao publico a esforçada tentativa do Teatro Experimental do Negro.



Teatro Folk-Lórico Brasileiro

A REPRISE DE "ARUANDA" PELO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO

GUSTAVO DORIA

Motivos independentes de nossa vontade impediram-me de assistir, quando de sua estréia, a representação do original "Aruanda", de Joaquim Ribeiro, escrito especialmente para o Teatro Experimental do Negro. Conhecíamos a peça de leitura, onde, sem dúvida, a beleza do assunto, a poesia que escorre de sua linguagem e, sobretudo, a oportunidade do tema, de tão flagrante brasilidade, impressionam-nos mais como uma obra literária do que propriamente como peça de teatro. Mas agora, assistindo à sua representação, temos que convir que "Aruanda" se transforma, cresce e faz salientar as suas qualidades que são muitas. Não temos dúvida em afirmar que lançando mão de um tema oriundo da crendice popular, aproveitando um instante de regionalismo absolutamente nosso, Joaquim Ribeiro realizou um poema teatral capaz de agradar a qualquer platéia e que o situa como um dos poucos, dos raros literatos a serviço do teatro, de quem muito se pode esperar. "Aruanda" não será um trabalho definitivo como obra de teatro. E' mais um poema teatral de curta duração, revelador, porém, de um autor imaginoso que, debruçando-se sôbre a técnica indispensável, já com os olhos de interessado, muito em breve poderá oferecer à nossa literatura teatral qualquer coisa de muito bom e muito sólido. A paixão de Rosa Mulata pelo "caboclo" Ganga Zuma que ela conhece, apenas através as recordações de Zefa e que finalmente lhe chega aos braços corporificado no seu próprio companheiro é belíssima, como idéia e muito bem aproveitado como assunto. A linguagem impregnada de poesia é fluente e, dentro do seu regionalismo, oferece aos seus intérpretes momentos e interpretação dos maiors. E "Aruanda" resultou, também, num espetáculo cuidado, talvez num dos melhores já apresentados pelo Teatro Experimental do Negro. Abdias do Nascimento, como diretor, melhora sensìvelmente em "Aruanda", embora não procure valorizar devidamente certos momentos. Mas como intérprete, o diretor do T. E. do Negro ainda não se positiva. Em compensação devemos louvar-lhe o critério com que preside a escolha do revertório do T. E. N., onde jàmais êle faz concessão e procura mantê-lo num nível dos mais elevados, bem como a seleção de intérpretes que estão sempre a revelar novos elementos de real valor. Ainda agora, travamos contacto com Zeni Pereira, que, como Tia Zefa, se mostra uma atriz de rara qualidade. Que belo talento revela Zeni Pereira, e como sabe segurar o espetáculo em suas mãos, fazendo com que o seu papel se torne o principal! Que se lhe ofereça malores oportunidades, pois que, na verdade, essa atriz se revela impressionantemente. Claudiano Filho, também faz de maneira muito boa, o pai João, mostrando todo o seu temperamento bastante aproveitável para o palco. Já Ruth de Souza, em Rosa Mulata, não tem ocasião de se mostrar em tôda a plenitude de seu talento de comediante. Pareceu-nos, por vêzes, hesitante e sem o brilho habitual. Numa ponta aparece, ainda, Vandinha Dias, que se desincumbe muito bem do moleque Benedito, mbora surja num moleque louro de olhos azuis... Bonito o cenário devido ao desenho de Santa Rosa e bons efeitos de luz. O espetáculo teve a completá-lo uma parte de orquestra, a cargo do mastro Abigail Moura. Mas "Aruanda", sòzinho, vale qualquer espetáculo.

VISÕES DO MUNDO

33

DORIA, Gustavo. A reprise de "Aruanda" pelo Teatro Experimental do Negro. *Visões do Mundo*, [s.l., 195-9], Teatro Folk-Lórico Brasileiro,p. 33. Acervo Abdias Nascimento/ IPEAFRO.

BR ABD TEN: AT-ARQD

LENDA SUECA

ANTON TCHECOFF

Ilustrou NESTOR

Havia liquidação de flores nas estufas dos condes N... Os compradores eram poucos: meu vizinho, proprietário rural, um jovem negociante de madeiras e eu. Enquanto os empregados carregavam as carretas com as nossas compras, nós, sentados ao pé da porta de uma estufa, conversavamos sobre diversos assuntos. É extremamente agradavel, numa cálida manhã de abril, escutar o gorjeio dos pássaros e observar o estremecimento das plantas que, saidas da estufa, recebem o beijo do sol.

O jardineiro-chefe dirigia em pessoa o carregamento das plantas. Era um venerável ancião, de rosto aberto, sempre bem barbeado. Usava colete forrado, e estava em mangas de camisa. Chamava-se Mikhail Karlovitch. Silencioso, escutava atentamente a nossa palestra esperando ouvir alguma novidade. Era inteligente, bondoso, estimado por todos. Consideravam-no, não se sabe porque, alemão, embora o pai fosse sueco, russa a mãe e êle frequentasse a igreja russa. Falava, além do alemão, as linguas dos pais.

Lera muito nesses idiomas, e o maior prazer que se lhe podia dar era o de emprestar-lhe livros novos ou, então, falar de Ibsen.

Tinha pequenas manias inofensivas, como a de se qualificar jardineiro-chefe mesmo não tendo ajudantes. Ostentava sisudez e orgulho e não admitia contradição. Gostava de ser ouvido com atenção e seriedade.

— Recomendo-lhe aquele jovem encostado ao tonel de água. É um patife, — disse meu vizinho apontando um trabalhador moreno como um cigano. — A semana passada foi processado por crime de roubo. Julgaram-no irresponsável por ser doente e, no entanto, olhe que cara... É dos melhores. Agora, na Rússia, absolvem-se a miude tais canalhas alegando-se casos mórbidos e nervosos. Mas tais absolvições (essa evidente fraqueza nada tem de útil) desmoralizam o sentimento de justiça na provincia com deixar o crime impune. Veja: podemos aplicar, com acerto, à nossa epocha, as palavras de Shakespeare: "... em nosso mau e perverso tempo, a virtude deve pedir perdão ao vicio".

— É verdade, concordou o negociante de madeiras. — Desde que começaram as absolvições, os crimes e os incêndios aumentaram, como podem dizer os camponeses.

O jardineiro voltou-se e disse:

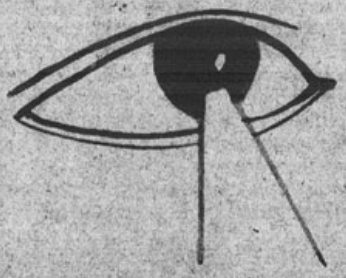
— Quanto a mim, senhores, recebo com júbilo a noticia dessas absolvições. Não tenho receio algum quanto ao sentimento de justiça e de moralidade, quando se julga alguem: "Innocente". Sinto, até, profunda satisfação. Mesmo quando a consciência me diz que, absolvendo um criminoso, os jurados cometeram um êrro, provo essa sensação de alegria. Senão, jugae por vós mesmos, senhores. Se os juizes e jurados acreditam mais no "homem" do que nas provas materiais, nas defesas, não será, então, essa "confiança no homem" superior a todas as considerações do mundo? Mas tal "confiança" não é accessivel senão ao reduzido número dos que compreendem e amam, verdadeiramente, o Christo.

— Bella idéa! — disse eu.

— Mas não é nova, respondeu o jardineiro, a sorrir. Lembro-me mesmo de ter ouvido, há muito tempo, uma lenda sobre êsse assunto. Contava-ma, em sueco, minha defunta avó paterna, uma boa velhinha; em russo não é tão bela nem tão clássica.

Suplicámos-lhe que narrasse, não se incomodando com a rudeza do idioma russo. Muito satisfeito, acendeu lentamente um pequeno cachimbo, lançou uma olhadela severa aos trabalhadores e começou:

— Um solteirão velho e feio, chamado Thomson ou Wilson — não me ocorre o nome, mas dá na mesma — instalou-se numa cidadezinha. Exercia a nobre profissão de curar os enfermos. Levava o semblante perenemente fechado, sombrio, concentrado, e falava só quando a profissão o obrigava. Não visitava ninguem e retribuia com um aceno os cumprimentos dos conhecidos. Vivia pobremente, à maneira de asceta. Era sábio, e naquele tempo, os sábios não se pareciam com os homens comuns. Passavam os dias e as noites na meditação, na leitura e no sonho; consideravam o mais como coisa trivial e não perdiam o tempo em frivolidades.



Os habitantes compreendiam muito bem tudo isso, procurando não importuná-lo com tagarelices. Deus lhes enviara alguem que sabia sarar os enfermos: rejubilavam-se por isso ufanando-se de contar com a companhia de um homem como aquele. Diziam: "Sabe tudo". Mas esta afirmação não bastava. Era preciso acrescentar: "Ama a todos". Palpitava-lhe no peito um maravilhoso coração de anjo. Embora os habitantes lhe fossem extranhos, amava-os como a filhos. Por eles daria a vida. Era tisico e tossia continuamente; mas, quando o chamavam ao leito de um enfermo, esquecia abnegadamente a própria doença. Galgava, ofegando, as montanhas, embora as mais altas, indiferente ao calor, ao frio, à fome e à sêde. Não aceitava remuneração alguma e, coisa extranha, quando algum dos doentes falecia, seguia-lhe o préstito, chorando, com os parentes.

Em breve, tornou-se indispensável à vida da cidade, a ponto de os habitantes extranharem ter podido passar tanto tempo sem êle. Os adultos e as crianças, os bons e os maus, os honestos e os ladrões, todos, numa palavra, estimavam-no, reconhecendo-lhe o valor.

Ninguem, na pequena cidade e na vizinhança, se permitiria fazer-lhe o mínimo desagrado, nem mesmo pensar em semelhante possibilidade. Ao sair de casa, deixava portas e janelas abertas, na plena certeza de que nenhum gatuno se decidiria e prejudicá-lo.

O dever do médico obrigava-o, sobretudo, a seguir pelas grandes estradas, atravessando montanhas e florestas frequentadas por muitos bandidos famintos e, contudo, sentia-se inteiramente fora de perigo.

Certa noite, voltando de uma visita, foi êle assaltado num bosque por alguns réprobos que, em o reconhecendo, o cumprimentaram respeitosamente e lhe perguntaram se desejava comer alguma coisa. Como êle respondesse negativamente, os miseráveis emprestaram-lhe uma manta e o reconduziram à cidade, contentes de que a sorte os distinguisse com a possibilidade de manifestarem a sua gratidão àquele varão generoso.

Vóvó (entende-se) chegava ao ponto de afirmar que até os cavalos, as vacas, os cães, conheciam o médico e exprimiam prazer ao vê-lo...

Ora, êsse homem que, pela santidade, parecia ter-se imunizado contra o mal, êsse homem a quem os bandidos e os malvados testemunhavam benevolência, foi, um dia, assassinado...

Ensanguentado, com o crânio rôto, jazia numa valeta, tendo a surprêsa no pálido semblante.

(Cont. na pág. 46)



TEATRO FOLLIES

AV. N. S. COPACABANA, 1246 — TEL. 27-8216

HOJE -:- HOJE

Teatro Esperimental do Negro

— apresenta —

"ARUANDA"

3 atos de Joaquim Ribeiro - Direção de Abdias Nascimento

INTERPRETES (pela ordem de entrada)

ROSA MULATA	RUTH DE SOUZA
1a. BAIANA	MARINA GONÇALVES
VELHO BABALAÔ	MARCILIO FARIA
TIA ZÉFA	ZENÍ PEREIRA
MOLEQUE BENEDITO	JURANDIR PIMENTEL
PAI JOÃO	CLAUDIANO FILHO
QUELÉ	ABDIAS NASCIMENTO
PAI DE SANTO	JOÃO ELISIO

Colaboradores: Olga Rosa - Heloisa de Oliveira - Milka Cruz Catty Silva - Geralda Góes - Warnaud Francisco Carvalho - Geraldo Silva - João Cruz - Ivan de Almeida - Jorge Mendes - Rui de Oliveira - Waldemar Bastos - Luiz Gonzaga - Luiz Martins - Erasmo da Silva.

Musicas de *Gentil Puget* e pontos autenticos de "terreiros"

Ensaio da cena final da macumba por *João Elisio*

Cenotécnica de *Pomar (Gaúcho)*

Lamento da "Tia Zéfa", autoria e execução de *Geraldo Góes*

RESUMO DA PEÇA

Rosa Mulata não acredita nos deuses dos candomblés, - os "orixás". Numa de suas frequentes conversas com Tia Zéfa, mãe de criação de Quelé, seu marido, Rosa Mulata aprende o PONTO do deus Gangazuma. Rosa Mulata experimenta o PONTO em Quelé, e como este é filho-de-santo, recebe Gangazuma no corpo. Transforma-se assim em CAVALO do deus de Aruanda. Rosa Mulata apaixona-se por Gangazuma e toda vez que o deseja canta o seu PONTO sagrado e o deus se encarna em Quelé. Este descobre a traição e cheio de ciume vinga-se deformando os seios e o belo rosto de Rosa Mulata. A tragédia termina num TERREIRO ao qual chega Gangazuma, montado em seu CAVALO Quelé. E o deus convive com os mortais.

Distribuição interna

TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO. "Aruanda". [Rio de Janeiro, 195-?]. 1 panfleto impresso com o programa da peça apresentada no Teatro Folies. Acervo Abdias Nascimento/ IPEAFRO.