

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS
EM INGLÊS

Gerson Vieira Camelo

***FOUR BLACK REVOLUTIONARY PLAYS: AMIRI BARAKA E A CONSTRUÇÃO
DE UMA DRAMATURGIA REVOLUCIONÁRIA NEGRA***

São Paulo
Abril / 2010

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS
EM INGLÊS

Gerson Vieira Camelo

***FOUR BLACK REVOLUTIONARY PLAYS: AMIRI BARAKA E A CONSTRUÇÃO
DE UMA DRAMATURGIA REVOLUCIONÁRIA NEGRA***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras, sob a orientação da Prof^ª Dr^a Maria Sílvia Betti.

São Paulo
Abril / 2010

AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi possível graças ao inestimável apoio das seguintes pessoas:

D. Zezé (minha mãe)

Maria Sílvia Betti

Márcia Garcia

Resumo

Esta pesquisa pretende apontar a presença e a representação de elementos revolucionários nas estruturas formais das *Four Black Revolutionary Plays: All Praises to the black man* — (*Quatro Peças Revolucionárias Negras: Todos os louvores ao homem negro*). Peças escritas pelo dramaturgo negro Amiri Baraka que, sobretudo nos anos sessenta, se colocou contra o *establishment* e produziu uma dramaturgia que pregava a valorização da cultura negra, o engajamento político e a rebeldia contra os valores do *status quo* branco e de parte da classe média negra norte-americana. Nossas hipóteses, aqui apresentadas, são de que a obra baraqueana é processual porque não se finda em um único período ou obra, mas guia-se por uma necessidade de mudança contínua em face dos acontecimentos históricos e sociais que o dramaturgo vivencia enquanto escreve suas peças e porque busca reescrever uma nova história e mitologia negra. Desta forma, ao procurar valorizar a negritude e os outros valores apregoados pelo movimento *Black Power* e pelo nacionalismo negro, Baraka desenvolve uma dramaturgia contundente que tenta abarcar as demandas da comunidade negra e que a instigue a agir coletivamente.

Palavras-chave: quatro peças revolucionárias negras, Amiri Baraka: teatro negro, construção de uma dramaturgia revolucionária, teatro negro norte-americano
--

Abstract

This paper intends to spot the presence and representation of the revolutionary elements within the formal structures of the *Four Black Revolutionary Plays: All Praises to the black man*. These are the plays by the black playwright Amiri Baraka who, especially in the sixties, fought against the establishment by means of plays that extolled the appreciation of the black culture, the political engagement and the defiance of the white men's *status quo* and also a portion of the American black middle class. Our theses provided herein say Baraka's work has an ever-evolving nature as it's not restricted to a single time or work; rather, it is driven by the need for the continuous change due to the social and historic events the playwright experienced at the time he wrote his plays, also seeking to rewrite a new black history and mythology. Accordingly Baraka creates groundbreaking plays intended to consider and review the black community's condition and make it act collectively in response.

Key Words: four black revolutionary plays, Amiri Baraka: black theater, construction of a revolutionary dramaturgy, North-American black theater

SUMÁRIO

Gênese do Projeto.....	08
INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I	17
1. <i>Beatniks</i> : de Leroy a Baraka, um poeta classe média à procura do mundo negro.....	17
1.1 <i>Black Power</i> : do Harlem a Newark, <i>black is beautiful</i>	27
1.2 Um drama negro: a tradição revolucionária do teatro afro-americano.....	45
CAPÍTULO II.	53
2. <i>EXPERIMENTAL DEATH UNIT #1 (MORTE EXPERIMENTAL UNIDADE #1)</i>	53
2.1 Enredo.....	53
2.2 Personagens.....	53
2.3 Diálogos.....	61
2.4 Espaço e Tempo.....	72
2.5 <i>MADHEART: A MORALITY PLAY – (LOUCORAÇÃO: UMA PEÇA MORALIDADE)</i>	77
2.6 Enredo.....	77
2.7 Personagens.....	77
2.8 Diálogos.....	87
2.9 Espaço e Tempo.....	99
CAPÍTULO III	105
3. <i>A BLACK MASS (UMA MISSA NEGRA)</i>	105
3.1 Enredo.....	105
3.2 Personagens.....	105
3.3 Diálogos.....	117
3.4 Espaço e Tempo.....	123
3.5 <i>GREAT GOODNESS OF LIFE: A COON SHOW – (A GRANDE BONDADE DA VIDA: UM SHOW NEGRO)</i>	130
3.6 Enredo.....	130
3.7 Personagens.....	131
3.8 Diálogos.....	150
3.9 Espaço e Tempo.....	153

CAPÍTULO IV.....	157
4. Um Blues ara M. Charlie.....	157
4.1 Teatro Experimental do Negro: um capítulo brasileiro.....	202
4.2 Abdias do Nascimento: um curto relato de sua trajetória artística e política.....	202
4.3 TEN: um novo paradigma no teatro negro brasileiro.....	205
CONCLUSÃO.....	212
BIBLIOGRAFIA.....	224

ANEXO I

(Peças traduzidas)

<i>Morte Experimental Unidade # 1</i>	01
<i>Uma Missa Negra</i>	08
<i>A Grande Bondade da Vida (Um show Negro)</i>	20
<i>Holandês</i>	31

ANEXO II

(Peças originais)

Experimental Death Unit #1.....	01
A Black Mass.....	17
Great Goodness of Life: a coon show.....	41
Madheart: a morality play.....	65

Gênese do Projeto

Terminei o Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês na FFLCH-USP em agosto de 2004. Ingressei no Doutorado em julho de 2005, sob orientação da Prof^a Dr^a Maria Sílvia Betti.

Um dos motivos nos levou a pesquisar a dramaturgia de Amiri Baraka foi o fato de já tê-la estudado no Mestrado, quando fizemos uma análise da peça *Dutchman (Holandês-1964)*, em que aviltamos a possibilidade de que sua obra seria processual. Para investigarmos se nosso apontamento procedia, optamos, então, por trabalhar com as *Four Black Revolutionary Plays: All Praises to the Black Man (Quatro Peças Revolucionárias: todos os louvores ao Negro)*¹ para analisar como Baraka desenvolve sua dramaturgia, especialmente após ter escrito uma peça que tornou-se referência para o teatro negro norte-americano. Os elementos formais e estéticos observados na obra de Baraka são de interesse teatral, sobretudo os aspectos revolucionários. Assim, a continuidade de nossa pesquisa sobre as peças baraqueanas poderá contribuir para que possamos entender melhor como ele desenvolve os aspectos militantes e revolucionários dentro de sua dramaturgia, sobretudo em um momento de grandes transformações sociais nos EUA em que havia vários grupos políticos e artísticos que se colocavam contra o *establishment* na década de 60. Também pelo fato de que, apesar de ser um dramaturgo desconhecido no Brasil, assim como de seus trabalhos, consideramos que o estudo dessas peças e da obra de Baraka será significativo no caso brasileiro porque supomos que sua dramaturgia encontre ressonância em território nacional, em virtude de casos análogos verificados no teatro brasileiro produzido por negros, como por exemplo o teatro de Abdias do Nascimento e do Teatro Experimental do Negro, ainda que consideremos tratem-se de percursos históricos diferentes.

O presente estudo se insere na Linha de Pesquisa de Contatos Literários do Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês desta faculdade, e vincula-se ao Projeto de Pesquisa sobre Teatro Norte-americano e Dramaturgia Comparada.

Lembramos que o corpus de análise de nossa pesquisa será composto pelas seguintes peças: *Experimental Death Unit #1 (Morte Experimental Unidade #1 — 1964)*, *A Black*

¹ JONES, LeRoi. *Four Black Revolutionary Plays: All Praises to the Black Man*. Indianapolis/New York: The Bobbs-Merrill Company, 1969. A partir deste momento, adotaremos o título em português.

Mass (*Uma Missa Negra* — 1965), *Great Goodness of Life: a coon show* (*A Grande Bondade da Vida: um show negro* — 1966) e *Madheart: a morality play* (*Loucuração: uma peça moralidade* — 1966). Em anexo foram incluídas as traduções das três primeiras peças estudadas e também de *Dutchman* (*Holandês* — 1964)². A tradução de *Madheart* não foi incluída pelo fato de não termos chegado a uma versão apropriada de seu texto original. Ressaltamos que o objetivo da inclusão dos textos traduzidos é única e exclusivamente o fato de socializar a leitura das peças com aqueles que não leem em língua inglesa, e que a execução das traduções não faz parte dos objetivos específicos desta Tese tampouco da linha de pesquisa à qual ela se vincula.

² A partir deste momento, adotaremos os títulos em português em todas as peças que citarmos o nome original em inglês e a versão em língua portuguesa.

INTRODUÇÃO

O teatro negro norte-americano, ou afro-americano, é bastante combativo e tem uma tradição revolucionária que remonta ao século XIX, e desde o seu surgimento há mais de duzentos anos, tem sido perseguido pelo *status quo*, em especial aquela dramaturgia produzida por dramaturgos negros e dirigida para um público também formado por negros. Há, entretanto, outras formas de manifestações artísticas produzidas por eles e que contribuíram para a formação cultural daquele país. A música de labor, por exemplo, é uma destas contribuições e que, mais tarde, após sofrer alterações ao longo da história negra nos EUA, gerou outros ritmos que podemos chamar de afro-americanos e com características um pouco diferente das matrizes africanas. O *blues* e o *jazz*, por exemplo, herdaram características da tradição musical africana, mas trazem em suas estruturas elementos formais e temáticos que representam a experiência concreta do negro nos EUA. Contudo, mantiveram a mesma virulência daquelas produzidas em território africano ou ainda do primeiro momento da escravidão a que o negro foi submetido naquele país. Portanto, foi a condição social à qual o negro foi e é submetido que resultou nos elementos para a construção da arte negra; ou seja, o preconceito, a exclusão social, a econômica e a consequente opressão gerada a partir destes.

É o estado de exclusão e de exploração ao qual o negro sempre esteve submetido naquela sociedade que fornece a matéria-prima para a escrita de peças por dramaturgos brancos e negros sobre a etnia negra. A questão racial é um elemento sempre presente nessa relação do dominante branco e do dominado negro e pobre, tanto na esfera artística quanto social. Portanto, esse conjunto de elementos opressivos, gerados ao longo de quase quatrocentos anos de história, constitui elemento frequente de representação simbólica no campo cultural.

Assim, restou ao negro o combate no campo artístico e no político, confrontando o branco em todas as áreas.

Os confrontos e conflitos entre as duas etnias começaram desde o início da escravidão e seu acirramento mais radical foi a própria Guerra Civil entre o Sul racista e o Norte, que desejava o fim da escravidão. Contudo, os conflitos continuaram após a Guerra, sobretudo no Sul, onde a relação branco/negro ficou marcada pelo ódio. Este, por sua vez,

resultou em leis que mantinham os negros excluídos do conjunto da sociedade. Pois, essas leis, conhecidas como Jim Crow³, reservavam aos negros condições de vida degradantes e opressivas, deixando-os ainda mais à margem da sociedade branca.

Outros períodos históricos também trouxeram conflitos entre ambos, sobretudo em virtude da falta de vontade política de integrar o negro social e economicamente àquela sociedade, deixando-o à margem, sem ter direito aos bens gerados por ela, contribuindo para acirrar ainda mais os ânimos dos negros contra esse estado de coisas, e o abismo social entre as duas etnias. Isso levava o negro a tornar-se consciente da necessidade de lutar contra as condições de vidas degradantes em que se encontrava, especialmente aquele que vivia nos guetos das grandes cidades no Norte industrial.

As duas guerras mundiais contribuíram para que ele se tornasse consciente de que sua realidade tornava-se cada vez mais degradante, assim como da desilusão ao descobrir que a liberdade tão defendida pela classe dominante dos EUA pouco significava para os negros que sempre estiveram sob a tirania branca.

Os muitos conflitos entre brancos e negros, ao longo do eixo histórico, desembocaram nas revoltas negras dos anos 60 e no surgimento dos movimentos pelos direitos civis, assim como do *Black Power* e do nacionalismo negro, em suas diversas variantes e divisões, como o *Black Arts Movement* (BAM)⁴, ao qual Baraka pertencia.

No campo artístico e literário não foi diferente, pois a literatura e o teatro refletiam esses períodos históricos e seus conflitos, sobretudo a partir da década de 20 do século XIX, passando pelo período da Guerra Civil e pelo da Reconstrução, que se inicia logo após a Guerra Civil e dura cerca de dez anos. Esses conflitos estendem-se a todo o século XIX e XX. Essa dramaturgia também ganha maior importância e, em alguns momentos, um tom mais forte de enfrentamento e de confronto com o teatro branco, como na Renascença do Harlem, nas décadas de 10 e 20, quando os dramaturgos iniciaram um movimento de autoafirmação do teatro produzido por negro. Posteriormente, com o surgimento do

³ HATCH, James V. Introdução: two hundred years of black and white drama. In: HAMALIAN, Leo; HATCH, J. V. (Eds.). *The Roots of African American Drama*. Detroit: Wayne State University Press, 1991, p. 31. Jim Crow simboliza o sistema de segregação que separava brancos e negros e, conseqüentemente, todo modo de opressão contra o negro, inclusive por meio de leis. Esse sistema recebeu esse nome a partir da personagem Jim Crow, criada por Thomas Dartmouth “Daddy” Rice (1808-1860), que parece ter sido inspirada em um rapaz negro, aparentemente com problemas físicos, a quem Rice viu dançar aos pulos. Suas características mais marcantes foram caricaturadas pelo autor, como a sua maneira de dançar, de falar e de vestir-se.

⁴ A partir deste momento, passaremos a adotar a sigla BAM.

Federal Theater Project (FTP)⁵, na década seguinte, a dramaturgia negra procurou melhorar a sua qualidade técnica e foi quem mais produziu dentro das divisões do FTP, além de buscar legitimar-se naquela arte. Foi nas primeiras décadas do século XX que começaram a surgir vários artistas e dramaturgos negros preocupados em construir um teatro que tratasse o negro com respeito e seriedade, diferenciando-se da produção comercial. Eles percebiam que a realidade do negro era representada de forma preconceituosa e estereotipada. Em face desta constatação e desagrado com tal situação, começaram a desenvolver peças que tratavam o negro de forma honesta. Langston Hughes foi o primeiro dramaturgo a lidar com a questão da negritude no teatro norte-americano, tema tratado pelo teatro dos anos 60.

Durante as duas guerras, essa arte não foi diferente, pois o negro vai lutar por liberdade e, ao retornar para casa, percebe que sua realidade não muda, mas, ao contrário, continua decadente e opressiva, tratando-se, portanto, de um mito para ele. A desilusão negra assim como outras consequências originadas pelas duas guerras foram alguns dos temas desenvolvidos e retratados pela dramaturgia de então.

É, contudo, nos anos 60 e 70, durante o nacionalismo negro, que surgiu uma dramaturgia revolucionária que se diferenciava daquela até então desenvolvida por dramaturgos das décadas precedentes. Baseada em alguns valores apregoados pelo nacionalismo negro e em elementos da tradição cultural afro-americana, fundamentalmente, ela procurava oferecer uma resistência contra a opressão cultural, econômica e social branca que atingia o negro. Procurava, ainda, estabelecer um princípio para a arte negra de forma articulada e coletiva, diferenciando-se daquela produzida anteriormente. Contudo, lembramos que, desde o século XIX, o caminho e a estrutura teatral para chegar à dramaturgia dos anos 60 vinham sendo preparados pelos seus antecessores. Essa é, portanto, uma dramaturgia que buscava legitimação por meio das diversas instituições, grupos teatrais e dramaturgos negros que se colocaram na linha de frente para construir um teatro negro capaz de confrontar o *status quo* branco, contribuindo também para tornar possível o surgimento do teatro revolucionário dos anos 60.

Parte dos dramaturgos da década de 60 compreendeu que a criação e o controle dos meios de produção, assim como o domínio e uso de recursos, técnicas e estilos formais

⁵ A partir deste momento, passaremos a adotar a sigla FTP.

contribuiriam para produção de um teatro mais eficaz, que poderia alcançar seus objetivos e comunicar suas mensagens; além de ter percebido a necessidade de atuar de forma coletiva e com plataformas comuns, como veremos.

Dentre estes, apontamos aqueles envolvidos com o *Black Arts Movement*, Larry Neal (1937-1981), Ed Bullins (1935-), Sonia Sanchez (1934-), entre outros artistas. O nome mais relevante entre os membros do grupo foi o do poeta e dramaturgo Amiri Baraka⁶, principal responsável pela reviravolta na dramaturgia negra norte-americana. Atuando sob a luz do nacionalismo cultural negro, Baraka contribuiu para formular princípios para a arte negra, tomando como base, para desenvolver uma estética, os valores da cultura afro-americana.

Nos anos 60, Baraka abandonou o movimento *beat* e tornou-se membro do BAM, inserindo-se, definitivamente, em um painel que começa a se moldar a partir do surgimento de grupos reivindicatórios e contestatórios, cujos objetivos eram a autoafirmação negra diante do branco, além da busca pela libertação da opressão promovida pela classe dominante. A contribuição de Baraka, sobretudo no teatro, é bastante relevante para a dramaturgia negra na qual procura representar as ideias artísticas e as discussões políticas ocorridas naquele momento histórico. Assim, empenhava-se em construir um teatro que lidasse com questões históricas, sociais, econômicas e culturais negras desprezadas pelo *establishment*. Buscava também elaborar uma estética comprometida que desse conta de um confronto com uma sociedade opressora. Na verdade, essa estética deveria construir uma consciência crítica que ressaltasse a importância de reconhecer-se negro, deveria forjar uma história, uma simbologia e uma mitologia negra que valorizasse os afro-americanos, além de promover o desmonte de uma estética branca que assegurava a opressão ao negro e a sua arte. Desta forma, Baraka buscou construir uma dramaturgia que sempre esteve em mutação. Em outras palavras, um teatro preocupado com um processo no qual os recursos formais eram utilizados para construir e definir os valores negros apregoados pelos

⁶ Everett Leroy Jones, nascido em 7 de outubro de 1934, em Newark, Estado de Nova Jérsei. Na faculdade passou a adotar a forma afrancesada Leroy (LeRoi). Hajj Heesham Jaaber, um ministro islâmico que enterrou Malcolm X, deu-lhe o nome árabe de Ameer Barakat, “Príncipe Abençoado”. Mais tarde, Maulana Karenga africanizou o nome Ameer Barakat (Amiri Baraka), em suaíle, e acrescentou “Imamu”, que significa *líder espiritual*; posteriormente, adotou apenas Amiri Baraka. Deste momento em diante, usaremos o nome Amiri Baraka. Para informações anteriores a sua troca de nome, leia-se LeRoi Jones.

movimentos nacionalistas e pelo *Black Power*, e, ao mesmo tempo, um teatro negro radical que pudesse confrontar o *status quo*, ou seja, um teatro revolucionário negro.

No primeiro capítulo, procuramos situar Baraka dentro dos movimentos literários e políticos e as influências que deles herdou, ou aprendeu, além de tratar de sua saída dos *beatnicks* e entrada no nacionalismo culturalista negro, passando, primeiramente, por um período de transição no qual escreve uma de suas peças mais importantes *Holandês*. Essa obra marca a busca de uma estética que contribuísse para elaboração de sua obra e para sua ascensão política e artística, transformando-o em uma das principais vozes negras norte-americanas dos anos 60 e, posteriormente, a sua mudança para uma orientação marxista. Situamos, também, quais eram os principais movimentos negros que compunham o movimento *Black Power* e algumas de suas propostas ou visões sobre a condição negra, entre elas, o BAM, com suas plataformas artísticas e políticas, do qual Baraka viria a fazer parte. Falamos também, brevemente, da tradição revolucionária do teatro negro desde o século XIX até os anos 60 e apontamos quais foram os principais elementos que o diferenciavam da dramaturgia revolucionária negra desta década e daquela que a precedia.

Nos segundo e terceiro capítulos, analisamos os elementos formais utilizados nas concepções cênicas das quatro peças revolucionárias baraqueanas, mais especificamente as concepções de personagens, diálogos, espaço e tempo. A análise das peças em apenas um capítulo o tornaria excessivamente grande. Isto nos levou a dividi-la em duas partes para torná-las mais proporcionais em relação ao primeiro e ao quarto capítulos. Desta forma, *Morte Experimental* e *Loucuração* compuseram o segundo capítulo em face dos temas semelhantes, como a moralidade por exemplo, além da semelhança dos recursos formais usados na concepção cênica. *Uma Missa Negra* e *A Grande Bondade da Vida* compuseram o terceiro capítulo em face da questão formal utilizada pelo dramaturgo e dos recorrentes mitos que explicam a criação do negro e de suas artes, assim como pelos temas históricos que reúnem alguns elementos temáticos semelhantes e recebem tratamento formal que aproximam tais peças.

No capítulo IV, falamos, brevemente, da fundação de espaços teatrais negros nos EUA, desde o século XIX até os anos 60 do século XX, quando surgiram vários teatros voltados especialmente para as comunidades mais pobres. Em seguida, lançamos importantes questões sobre o objeto de análise de nossa pesquisa e elaboramos hipóteses

sobre as peças revolucionárias negras. Defendemos, neste estudo, que o trabalho de Baraka é processual em virtude de não se restringir a um único período ou obra, visto sua produção ser guiada pela necessidade de uma mudança contínua que ocorre em face dos acontecimentos históricos e sociais que Baraka vivencia enquanto escreve sua obra, e também por procurar reescrever uma história e uma mitologia negras. Assim, cremos que em um momento no qual necessita valorizar a negritude e outros valores culturais negros apregoados pelo *Black Power* e pelo nacionalismo negro, Baraka procura desenvolver uma dramaturgia contundente que dê conta das postulações da comunidade negra que a levem a agir de forma coletiva.

Procuramos abordar também das plataformas que passaram a ser seguidas pelo novo teatro revolucionário negro nos anos 60, como o ritual, largamente utilizado pelos dramaturgos negros e por Baraka, e que contribui para a construção de sua dramaturgia e de sua estética, na qual o tratamento de temas como a alienação, o humanismo e a negritude tornam-se relevantes para a compreensão de seu trabalho.

Brevemente, falamos ainda do teatro negro brasileiro e da necessidade de que se façam mais estudos e pesquisas sobre essa dramaturgia, e da nossa impossibilidade de tratarmos desse tema mais aprofundadamente.

Na conclusão, fazemos um apanhado de tudo o que foi abordado em todos os capítulos e tentamos verificar a validade de nossas hipóteses e os resultados apontados pelas análises desenvolvidas. Consideramos também a necessidade de um novo estudo que se estenda aos períodos que não foram abrangidos por nossa pesquisa, pois julgamos que, somente desta forma, se poderia ter uma conclusão mais definitiva e mais bem embasada cientificamente sobre o tema.

Ressaltamos a importância que o estudo da dramaturgia negra norte-americana pode apresentar para o contexto brasileiro, seja pela relevância histórica das lutas que a fundamentam, seja pelos desafios estéticos com que teve de se defrontar ao longo de suas transformações.

Por fim, lançamos também a ideia de que as dramaturgias brasileira e norte-americana possam ser estudadas em conjunto, apesar das diferenças dos percursos históricos de ambas, lançando o desafio de que outros estudiosos se interessem pelo tema. Reforçamos a ideia de que nosso trabalho não contemplou essa tarefa em função de seu

objetivo, analisar tão-somente a obra baraqueana, mas que poderá ser efetuada em uma nova etapa. Até mesmo em face deste trabalho ser desenvolvido na área de Dramaturgia Comparada, a qual esta pesquisa está vinculada.

CAPÍTULO I

1. *Beatniks*: de Leroy a Baraka, um poeta classe média à procura do mundo negro

Neste capítulo, faremos breve levantamento da trajetória artística e política de Amiri Baraka, e da tradição dramaturgicada do negro norte-americano, do século XIX até a década de 60 do século XX. Essas informações estão indissolúvelmente ligadas a aspectos formais relevantes para a análise deste trabalho.

Nosso trabalho de mestrado⁷ contemplou também a atuação de Amiri Baraka no campo político e artístico. Desta forma, centraremos nossa atenção em períodos e informações que permitem aprofundar o estudo de sua trajetória artística e política e que contribuíam para uma melhor compreensão dos aspectos formais fundamentais de sua obra.

Em princípio, interessa-nos o fato de que, quando estudava na Howard University, de 1952 a 1954, Baraka, ainda utilizando seu nome de batismo, Leroy Jones, Baraka teve aulas com o poeta e crítico Sterling Brown⁸ e, com este, passou a fazer parte de um grupo de estudos sobre *Jazz*, visto que a universidade não oferecia aulas sobre o tema. Portanto, foi o professor Brown quem iniciou Baraka nos estudos do *Jazz* e da música negra no âmbito acadêmico, relacionando-os à cultura afro-americana. Baraka também teve aulas com o professor de literatura e religião, Nathan Scott⁹, renomado crítico literário que o apresentou aos trabalhos de Dante¹⁰.

O *Blues* e o *Jazz* são fontes e instrumentos que dão suporte para transformações formais na obra baraqueana. Esses ritmos também fazem parte de temas por ele tratados,

⁷ CAMELO, Gerson Vieira. *A Representação da Cultura Negra Como Elemento de Crítica e de Militância na Peça Dutchman, de Amiri Baraka*. 2004. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004, p. 34-41.

⁸ Nascido em 1901 e falecido em 1989, o crítico Sterling Allen Brown graduou-se na Williams College e, posteriormente, estudou na Harvard University. Lecionou na Virginia Seminary and College e então na Howard University. Também era poeta e foi influenciado pelo *Jazz*, *Blues*, *Spiritual* e canções de labor. Seu trabalho abordava a questão racial, na qual descrevia a experiência negra e incorporava elementos do folclore afro-americano por meio de uma linguagem contemporânea.

⁹ Nathan Alexander Scott Jr. (1925-2006) obteve o título de Ph D em religião pela Universidade de Columbia e foi professor da Howard University de 1948 a 1955 e, posteriormente, da Universidade de Chicago de 1955 a 1976 e da Universidade de Virgínia, onde lecionava Estudos da Religião.

¹⁰ Um dos livros que LeRoi Jones lançaria chama-se *The System of Dante's Hell*, e vira a ser publicado em 1965.

sobre os quais escreveu mais de um livro¹¹, e que voltaremos a abordar, visto que esses ritmos estão presentes em seu trabalho por ser uma forma de expressão artística popular negra. O que nos faz acreditar que um dos motivos que levam Baraka a ser seduzido e a unir-se aos poetas *beatnicks* é o fato desses boêmios respeitarem a cultura popular e lançar mão dela como base para produzir arte.

Outro período que nos interessa é aquele a partir do ano de 1957, quando Baraka é expulso das forças armadas por suspeitas de ser comunista e logo começa a frequentar a boemia de Greenwich Village, em Nova Iorque. É lá que se envolve com a vanguarda pós II Guerra. Entre os seus novos amigos estão Allen Ginsberg (1926-1997), Frank O'Hara (1926-1966), Charles Olson (1910-1970) e Jack Kerouac (1922-1969), entre outros.

É nesse período que o ainda alienado LeRoi Jones, que viria, posteriormente, a tornar-se Amiri Baraka, toma conhecimento de ideias que correspondem às suas, uma vez que falavam de mundos com os quais se identificava.

A linguagem e o ritmo usados pelos poetas *beats* eram próximos da realidade cotidiana do universo social na qual Baraka vivia e que gostaria de desenvolver em sua poesia. Segundo Harris¹², os vanguardistas deram a Baraka os primeiros modelos artísticos e intelectuais, sem que ele, no entanto, perdesse o seu interesse e contato com a música negra e a cultura popular. Com a vanguarda, aprendeu a escrever e a pensar sobre a poesia.

Outra contribuição significativa foi absorvida do poeta modernista William Carlos Williams, também natural de Newark-NJ, com quem LeRoi Jones/Baraka aprendeu como se escreve versos no “idioma” americano. Esse método, que partia da observação e inserção de elementos populares recolhidos na rua, viria a ser transformado posteriormente por Jones, com a introdução da linguagem coloquial branca e do inglês negro¹³. Por meio desse procedimento, o poeta buscava “transformar formas brancas em negras” e assim desenvolver meios formais que expressassem as condições de existência nas comunidades negras nos Estados Unidos, visto que a “forma branca” disponível não se mostrava eficiente para esse fim. Baraka recorreu às formas vanguardistas brancas como a forma livre do

¹¹ *Blues People: Negro Music in White América* (1963) — traduzido no Brasil com o título de *O Jazz e a sua influência na cultura norte-americana* (1967) —, *Black Music* (1968) e *The Music: reflections on Jazz & Blues*, em conjunto com sua esposa, Amina Baraka. Também escreveu vários ensaios sobre o tema.

¹² HARRIS, William J. *The Poetry and Poetics of Amiri Baraka: The Jazz Aesthetic*. Columbia: University of Missouri Press, 1985, p. 7.

¹³ HARRIS, *op. cit.*, p. 17.

poema, os ensinamentos projetivistas que concebem o poema como um meio para compreender e revelar o mundo, o enfoque autobiográfico e o método dada-surrealista; e aplicou-as na representação das questões cruciais do negro na sociedade norte-americana. Frank O'Hara e Ginsberg viam a auto-expressão como técnica para liberar o poeta e a sociedade das restrições impostas pela sociedade da época e colocavam pessoas reais em seus poemas. Baraka, por sua vez, tinha a mesma necessidade e isso fazia com que ele usasse o modo autobiográfico como um instrumento para atingir a sociedade branca e rebelar-se contra o conformismo e o anonimato negro. Com este fim, apropriava-se de formas vanguardistas e as transformava em negras: assim, a “didática branca”, o “dada branco”, e as críticas ao ocidente tornam-se “didática negra”, em “dada negro” e críticas negras, além dos estereótipos sobre negros virarem imagens revolucionárias negras direcionadas para os negros¹⁴.

A questão da mídia para Baraka, assim como para Ginsberg, é de fundamental importância, pois além de controlar as informações, ela tem o poder de implantar imagens no inconsciente, que são altamente destrutivas para o negro, paralisando-lhe o espírito, sobretudo seu espírito coletivo. Ginsberg, por sua vez, parte de um foco crítico voltado a aspectos geracionais para, a partir deles, construir referências simbólicas e críticas ao coletivo.

Entre os *beats*, segundo Harris¹⁵, Olson tem uma grande influência sobre Baraka, por meio de sua escola projetivista¹⁶. Com ele, Baraka aprendeu a lidar com a forma aberta do verso, do poema como processo de registro, e com o conceito de poema como “definição” e “exploração”. Além disso, absorveu a ideia da poética como “fluxo”, desenvolvendo um meio de pensar a poesia como um modo de compreender e revelar o mundo. Assim, para Baraka, a poesia será mais um resultado do que uma forma definitiva, embora, nesse momento, temos a impressão de que a importância do processo ainda não é levada em consideração pelo dramaturgo, não de forma consciente e clara.

¹⁴ HARRIS, *op. cit.*, p. 17.

¹⁵ HARRIS, *op. cit.*, p. 35.

¹⁶ O termo “projective verse” (verso projetivo) foi cunhado por Charles Olson no ano de 1950 em um ensaio de mesmo nome. O ensaio introduz a ideia do “campo de energia” por meio do verso livre que é determinado pela respiração e que resgata a ideia de Ezra Pound que sugeria aos poetas que compusessem seus poemas como a sequência de uma frase musical. Olson propõe, então, que a sintaxe seja moldada pelo som e não pelo sentido ou a métrica. A rigor, ele centra-se mais na importância do processo do que do produto.

Baraka aprendeu com os *Beats* a usar a tradição autobiográfica e a incorporou em sua poesia, dramaturgia e ensaios.

A nosso ver, a tradição autobiográfica usada por Baraka em sua produção literária tem como função contextualizar os diferentes períodos de sua vida, assim como os temas por ele desenvolvidos, relevantes para discutir sua obra dentro de circunstâncias históricas. O dramaturgo, em momento algum, predispõe-se a discutir a sua vida em sua arte, mas situá-la em contextos históricos significativos para si e para a sua obra, relatando parte da experiência negra, mais especificamente de alguém de classe média que, posteriormente, se aproxima das camadas mais baixas da comunidade negra e passa lidar e a vivenciar as contradições da sociedade em que vive. Portanto, a questão da autoexpressão é de menor importância, segundo nossa visão e o material analisado. Como aponta Harris¹⁷, nesse modo de escrita, o tema vem de sua vida. Aqui é importante dizer que se trata da experiência de um negro que vive as contradições de uma sociedade fortemente marcada pela opressão e castração, promovidas por uma elite branca e que é representada como mote temático.

O dadaísmo e o surrealismo são movimentos dos quais os *Beats* também se apropriaram, assim como Baraka. Os *beats* usam o dadaísmo para atentar contra a sensibilidade da classe média e despedaçar seu respeitável mundo. O mundo do realismo mundano é trocado por um de fantasias e sonhos. Como buscavam chocar e por abaixo a tradicional ideia de realidade, o dadaísmo e o surrealismo foram instrumentos bastante utilizados pelos *beatnicks* para conscientizar seu público a respeito da crise dos valores do Ocidente.

Segundo Harris¹⁸, Baraka aplica as técnicas surrealistas em seu trabalho de quatro formas:

- a) usa as imagens sonho/realidade para exagerar a realidade, criando uma alegoria moral;
- b) aplica o conceito de bizarro, da imagem surreal, pelo puro prazer da bizarrice¹⁹;
- c) usa as imagens surreais para legitimar seus próprios vãos na fantasia;

¹⁷ HARRIS, *op. cit.*, p. 42.

¹⁸ HARRIS, *op. cit.*, p. 47.

¹⁹ No que se refere à dramaturgia, segundo o que podemos observar nas peças analisadas, não nos parece que o uso desse recurso, assim como o do item seguinte, seja aplicado desta forma ou de modo a satisfazer o ego do dramaturgo.

d) usa as imagens surreais para refletir seu próprio estado psíquico. Via de regra, ele as usa com o objetivo de realçar o mundo real e aumentar a realidade que o circunda.

Nas palavras de Harris, “aumentar a realidade é, para o Baraka didático (especialmente no estágio Marxista), um modo de criar alegorias socio-políticas, para prolongar e exagerar circunstâncias comuns com o objetivo de chocar o leitor em uma reavaliação de seu próprio dilema”²⁰.

A alegoria é um dos recursos formais recorrentes na dramaturgia de Baraka. Em *Holandês*, a personagem Lula é a representação alegórica do liberal branco norte-americano e seu modo de vida e valores culturais e sociais. Outra peça na qual esse recurso é utilizado, é *The Relationship of the Lone Ranger to the Means of Production (A relação de Lone Ranger com os meios de produção - 1974)*, que lança mão de imagens da cultura popular para criar o efeito alegórico. Baraka nos apresenta Lone Ranger como um capitalista para, didaticamente, apontar como os supostos heróis são apenas bandidos que exploram as massas.

Por fim, o dramaturgo aprendeu como expressar, por meio de técnicas surreais, estados da mente que não podiam ser expressos por outras formas artísticas.

A oralidade²¹ também é outra importante influência dos vanguardistas na obra de Baraka e, sobretudo, na literatura negra. Assim, pode-se dizer que a influência dos vanguardistas deu uma liberdade maior à obra baraqueana, especialmente em relação às formas e ideias fechadas. Cabe lembrar que Baraka já usava, ainda que intuitivamente, elementos da tradição oral, aspecto bastante familiar ao dramaturgo. Ele, então, começa a explorar elementos da tradição oral de seus antecedentes afro-americanos, que foram mantidos e desenvolvidos por diferentes estilos musicais, teatro, cultura e história negra, e que passam a compor a sua poesia e obra. Desta forma, o *Jazz* é parte importante dessa tradição oral negra, assim como o *Blues*.

Os aspectos didáticos e comunicativos da tradição vanguardista são o que parecem mais interessar Baraka, por ser possível atribuir-lhes também uma função social, além dessa

²⁰ HARRIS, *op. cit.*, p. 49.

²¹ A rigor, é até estranho afirmar que Baraka tenha recebido influência vanguardista na questão da oralidade, uma vez que, ainda que classe média, a sua tradição e de seu povo é oral. Ela é característica permanente dentro da cultura africana. Um exemplo incontestado é a própria música a qual Baraka sempre se manteve ligado, sobretudo o *Jazz* e o *Blues*. Talvez se possa dizer que essa influência tenha sido de cunho didático e de modo formal.

tradição trabalhar com técnicas flexíveis, que possibilitam a criação de uma arte negra capaz de refletir sua linguagem e sua forma e, ao mesmo tempo, dar conta do universo negro²².

Poetas como Pound e Williams também o influenciaram por meio da técnica imagista-objetivista. Entretanto, Baraka procurava usar objetos reais para criar o mundo negro que refletia a vida da comunidade negra, ao passo que aqueles queriam usar objetos reais em seus poemas em função de uma postura antissimbolista que ordenava a recriação dos objetos em si. Para Baraka, as técnicas objetivistas têm como função atacar o mundo branco. Sua entrada e aprofundamento cada vez maior no mundo negro, marcado por uma opressiva realidade econômica e política opressiva faz com que reveja a sua condição de poeta criativo. Ainda assim, Baraka continua apolítico em sua fase simbolista, mesmo produzindo uma arte mais didática. Sua fase política só veio aflorar algum tempo depois deste período, a partir da segunda metade da década de 60, quando se dá conta da função social da arte e do artista.

O próprio Jones/Baraka²³, entretanto, pensava o artista como um moralista, assim como pensavam os *beats*, e nesse inconformismo, apresentado pelos poetas *beatnicks*, percebia uma forte tendência ao impulso moral. Esse inconformismo moralista, por sua vez, falhava em mudar radicalmente os valores da classe média, o que o leva a romper com os chamados pós-modernistas. Portanto, o elemento que levou LeRoi Jones a ingressar no movimento *beat* — a celebração da imaginação como uma faculdade inventiva que, por vezes, cria a realidade e, por outras, a estrutura —, assemelhava-se ao que acabou por levá-lo a romper com esse movimento, por perceber o seu aspecto inoperante, ou conservador, criando, assim, em sua cabeça, um conflito entre o mundo imaginado e o real. Esse apego à fantasia contribui para eliminar o elemento histórico e étnico em seu trabalho.

A questão histórica e, sobretudo, econômica o leva a abandonar o mundo da imaginação e o força a refletir sobre as condições concretas de existência, a partir das quais a massa negra, que clama por justiça, o faz repensar sua poesia e também o modo de ver a sociedade historicamente determinada.

²² Ao que parece, o encontro de Baraka com os *beats* fez com que ele adquirisse conhecimento necessário e instrumentos para trabalhar com a matéria-prima que já tinha em mãos, mas não sabia como desenvolver.

²³ JONES, LeRoi. *Home: social essays*. New York: William Morrow & Co., Inc., 1966, p. 212. A partir desta citação, colocaremos o ano de publicação da obra nas demais citações do mesmo autor para diferenciar as diversas obras de LeRoi Jones. O mesmo procedimento será utilizado nas citações de outros autores.

Baraka, ao adentrar a década de 60, começa a pensar na funcionalidade da arte, deixando de lado o conceito de arte pela arte.

O poeta percebeu que uma das falhas dos *beats* e dos chamados pós-modernistas, segundo a designação de Charles Olson, foi criar uma poética cuja flexibilidade não permitia incluir uma linguagem e uma cultura negra. O próprio Baraka foi quem procurou fazer com que essa flexibilidade representasse e desse conta de uma realidade política e étnica, deixada de lado pelas estéticas vanguardistas do Pós-Segunda Guerra. Ginsberg e os *beats* falharam em lidar com a imaginação vanguardista porque não consideraram a realidade política, pois não clamavam por uma revolução física e real, mas apenas espiritual para atingir os seus fins²⁴.

Enfim, o mundo *beat* já não mais faz sentido para a produção artística de Baraka que inicia o seu caminho rumo ao nacionalismo cultural negro. Entretanto, cabe observar que ele continua utilizando formas artísticas desse período, sem que isso comprometa seus trabalhos.

No período de transição, o poeta ainda acredita em uma integração com os brancos, mas logo começa a tornar-se niilista em relação à essa possibilidade, e a reconsiderar a sua posição. É também nessa fase que Baraka começa a escrever suas peças teatrais. *The Toilet (O Toailete - 1962)*²⁵ é uma das peças que marcam sua entrada em definitivo para a dramaturgia e reflete ainda a sua expectativa de uma possível integração com os brancos, mas que muda radicalmente na metade da década de 60. Essa esperança de união deu lugar ao niilismo do dramaturgo e, posteriormente, à total desesperança nessa integração, marcada, por sua vez, pelo ódio aos brancos e aos intelectuais negros que cultuavam o estilo de vida da classe média branca. Essas mudanças podem ser observadas nas peças *Holandês* e *The Slave (O Escravo - 1964)*, marco dessa reviravolta da ação baraqueana com características desumanizadoras e brutalizadas.

²⁴ HARRIS, *op. cit.*, p. 73-76. Conforme o autor, Baraka aponta que ao analisar o poema “Whichita Vortex Sutra” (1966), de Ginsberg, observa que ele ilustra a falha da imaginação vanguardista em lidar com questões políticas reais e que este acreditava que uma revolução do espírito atingiria seus fins. Para Baraka, Ginsberg resumia o fracasso da imaginação vanguardista para reconhecer suas responsabilidades social e política. Harris aponta ainda que o próprio Ginsberg admite que a origem de sua política espiritual é o medo da dor física.

²⁵ STONE, Judy. If it’s anger ... maybe that’s good: an interview with LeRoi Jones. In: REILLY, Charlie (Ed.). *Conversations with Amiri Baraka*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994, p. 9. Nessa entrevista a Judy Stone, Baraka diz que sua primeira peça foi *Revolt of the Moonflowers*, em 1958, e cujo manuscrito perdeu-se.

Agora, investido de uma autodesumanização de uma brutalização, ele se volta contra o seu passado, ou, se for o caso, contra uma velha ordem patriarca. Esse exorcismo contra o mundo branco — ou contra o amor ao branco — encontra-se latente no monólogo de Clay, em *Holandês*. Clay, um negro de classe média, apesar de ter o antídoto contra esse amor ao modo de vida branco não consegue se desvincular desse vício que destrói os negros. Concretiza-se, no entanto, na ação de Walker (um revolucionário negro), em *O Escravo*, que necessita matar sua ex-esposa e seu ex-professor brancos, livrando-se, desta maneira, do seu desejo de integração, da assimilação e do apreço pelo branco e do seu modo de vida destrutivo. Se, em *Holandês*, o dramaturgo procura exorcizar e erradicar a síndrome de assimilação negra, é em *O Escravo* que esse exorcismo começa a se concretizar de fato, quando Walker mata o seu antigo professor branco, Easley, e que continua nas peças seguintes.

O dramaturgo estabelece como primordiais para ele e para a comunidade negra tudo o que Clay diz em seu solilóquio final, quando reconhece a autenticidade e a legitimidade da cultura negra e dos valores morais negros, embora se recuse a aceitá-los para si. Ao assumi-los, Baraka começa a estabelecer o seu campo de atuação, que tem como base uma estética comprometida com os negros e seus valores culturais e morais. Portanto, começa a deixar claro que há um novo caminho a ser seguido que não a assimilação aos valores decadentes da sociedade ocidental, como deseja Clay.

Surge agora um caminho possível, a representação da violência, que começa a se apresentar em sua obra, especialmente no teatro, e que ocorre em face do desinteresse dos liberais em promover uma mudança efetiva no modo de vida do negro, e que foi percebido e utilizado pelo dramaturgo como plataformas artísticas e políticas contra o *status quo*. Essa violência é representada em suas peças de modo simbólico, como material e recursos dramatúrgicos de caráter violentos.

Essa violência, de certa forma, tem como pano de fundo um panorama político de bastante conflitos envolvendo negros e no qual cerca de mil revoltas populares acontecidas nos EUA, entre os anos de 1960 e 1970²⁶. Momento em que também surge o Movimento do Poder Negro²⁷ e suas diversas ramificações, como o *Black Panther Party for Self-*

²⁶ CAMELO, *op. cit.*, p. 9.

²⁷ CAMELO, *op. cit.*, p. 36.

Defense (BPP) — Partido dos Panteras Negras Pela Autodefesa — e o *Black Arts Movement* (BAM), por exemplo, ao qual Baraka pertence. É nessa efervescência que se insere a nova produção baraqueana pós-movimento *beat* (1957-1962). Contudo, ele ainda passou por uma fase de transição (1963-1965) entre o movimento *beat* e a sua entrada para o nacionalismo cultural negro (1965-1974), cuja obra mais marcante é *Holandês*, e cujo início se dá com *O Toalete* e *The Baptism* (*O Batismo* - 1962).

Em termos de produção artística, *Holandês* é a peça divisora de águas para a dramaturgia negra²⁸. É a partir dela que Baraka deixa o período de transição e mergulha no período nacionalista cultural negro.

No período nacionalista negro, Baraka solidificou seu ódio contra os brancos, sobretudo após a morte de Malcolm X em fevereiro de 1965, separou-se da primeira mulher e mudou-se para o bairro negro do Harlem e, mais tarde, para Newark. No Harlem, fundou o Black Arts Repertory Theatre/School (BARTS), em 1965, onde eram dados cursos de dramaturgia e até mesmo de inglês para os negros daquela comunidade, e encenadas peças antibranços para uma plateia negra.

A curta vida do BARTS fez com que Baraka se mudasse para Newark, em Nova Jérsei, onde fundou o Spirit House Players, em 1967, e outras organizações culturais e artísticas. No Spirit House continuava a apresentar peças antibranços, como *Police* (1968) e *Arm Yourself and Harm Yourself* (1967). As duas peças suas de maior sucesso nesse período foram *Great Goodness of Life* (1966) e *Slave Ship* (1967), esta última um *pageant*.²⁹

Entre 1964 e 1966, Baraka escreve as *Quatro Peças Revolucionárias Negras*³⁰ (analisadas mais adiante), que marcam a mudança de orientação artística e política e o movimento de Baraka que compreende o período *Beat*, no qual o poeta continua alienado e ainda acredita em uma possível integração; passa pelo período de transição, em que dá sinais de rompimento com esse passado imediato; e, em seguida, opta pelo mergulho no

²⁸ ANADOLU-OKUR, Nilgun. *Contemporary African American Theater: Afrocentricity in the Works of Larry Neal, Amiri Baraka, and Charles Fuller*. New York / London: Garland Publishing, Inc., 1977, p. 12. O autor aponta que *Holandês* é a obra dramaturgical que dá início ao movimento teatral negro.

²⁹ CAMELO, *op. cit.*, p. 35.

³⁰ A partir deste momento, será adotado o título em português para as quatro peças. *Experimental Death Unit # 1* (*Morte Experimental Unidade #1*), *A Black Mass* (*Uma Missa Negra*), *Great Goodness of Life*: a coon show — (*A Grande Bondade da Vida*: um show negro) e *Madheart: a morality play* — (*Loucuração: uma peça moralidade*). Nas citações das peças, as pontuações originais foram mantidas. Todas as traduções ao longo do capítulo foram feitas pelo autor deste trabalho.

nacionalismo cultural negro, no qual passa a odiar os brancos e a condenar os negros que apóiam uma integração com aqueles nos termos deles. Posteriormente, em sua produção dramaturgica, há a sinalização de uma mudança de postura em relação aos negros de classe média. Ou seja, entende-se que é necessário que todos os negros se unam para combater seu opressor, até mesmo os de classe média, a quem Baraka promoveu uma série de ataques, iniciados ainda no período anterior. Esse recuo pode ser percebido na última das quatro peças revolucionárias, que aqui analisaremos: *Madheart: a morality play (Loucuração: uma peça moralidade)*.

É nesse momento crucial da história norte-americana que Baraka começa a ascender como uma voz forte entre os artistas negros e como um ativista político engajado nas causas das comunidades negras, sobretudo as mais desfavorecidas economicamente.

Posteriormente, em 1974, sua orientação passa a ser marxista e adota a posição de que a classe operária deva rebelar-se contra a burguesia. Esta mudança faz com que seus amigos do nacionalismo negro passem a boicotar suas novas produções e a isolá-lo politicamente³¹. Contudo, Baraka continuou bastante atuante e, acima de tudo, polêmico. Sua mais recente polêmica envolve o seu poema “*Alguém Explodiu a América*”, sobre os atentados de 11 de setembro de 2001 às torres gêmeas, e que lhe valeu a cassação da laureação de poeta oficial do estado de Nova Jérsei.

A sua produção teatral é ampla e o dramaturgo lança mão de todos os estilos dramáticos: realismo, naturalismo, *agitprop*, *pageant*, expressionismo, etc. Além dos recursos próprios do teatro, usa os de outras áreas, como a multimídia e a história em quadrinhos, por exemplo.

Todas essas características da obra de Baraka estão a serviço de um teatro que procura resgatar a auto-estima do negro, conscientizá-lo de sua condição e incutir nele a vontade de mudar o mundo ao seu redor.³²

Baraka utiliza-se de elementos e de recursos formais da música negra em sua escrita, especialmente na poesia, como por exemplo elementos da estética do *Blues* e do *Jazz*, que são bases relevantes em outros tipos de produções artísticas baraqueanas, como veremos

³¹ HAY, Samuel A. *African American Theatre: a Historical and Critical Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 150-151. Segundo o autor, os colegas de Baraka passaram a boicotar suas produções quando tornou-se marxista.

³² CAMELO, *op. cit.*, p. 40.

mais adiante. No teatro, isso não é diferente e esta música é uma referência significativa em sua estética. Cabe lembrar ainda que ao longo de seu livro, *O Jazz e a sua influência na cultura norte-americana*, Leroi Jones lembra-nos de que a luta de classes na música é a luta de classe na sociedade. Portanto, assim como o próprio negro, a música negra também é expropriada pelo branco, por meio da indústria do entretenimento. Desta forma, o surgimento dos diversos tipos de *jazz* e *blues* é o resultado do confronto entre estilos que tendem a atender, de um lado, a servir à mídia e a indústria fonográfica, e, de outro, buscam uma música funcional que está sempre dialogando com as velhas formas herdadas de seus antepassados. No aspecto formal, é o confronto de uma música negra que se mostra de forma não acórdica e atonal com uma de tradição branca européia que se esforça para manter a regularidade – de tom, tempo, timbre e vibrato. Portanto, uma música de tradição africana que procura negar esses elementos formais europeus.

1.1 *Black Power: do Harlem a Newark, black is beautiful*

O episódio ocorrido com Rosa Parks³³ em 1 de dezembro de 1955, em Montgomery, Alabama, dá início ao boicote de um ano ao sistema de ônibus daquele local e também se torna o ponto de partida para o surgimento do movimento pelos direitos civis e, posteriormente, para a ascensão de líderes negros como Martin Luther King (1929-1968) e Malcolm X (1925-1965). Mais tarde, já na metade dos anos 60, surge o Movimento *Black Power*, que não era uma instituição ou organização, mas um sentimento e desejo do empoderamento³⁴ do negro norte-americano que buscava conscientizar os negros sobre determinadas ideias e sentimentos relacionados às suas experiências naquele país, e sobre novo *ethos: black is beautiful*. Embora lutassem sob bandeiras de organizações e instituições diferentes, havia o sentimento e a vontade do fortalecimento do negro, tornando-o um poder em relação aos seus pares e perante sua comunidade e a sociedade como um todo.

³³Rosa Louise McCauley (1913-2005), uma costureira negra que, em 1955, se recusou a obedecer à lei de *apartheid* racial no Alabama. Sua atitude — recusar-se a ceder seu assento para um homem branco em um ônibus — deu início à luta pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos.

³⁴ Na verdade, um dos seus componentes essenciais no seu conceito de autodefinição é uma “revolução da mente”.

Segundo Brick³⁵, a luta pela liberação negra, sobretudo com o surgimento e ascensão do movimento *black power*³⁶, e de grupos ligados a ele, marcou também um passo além do simples desejo de integração racial, como desejavam alguns. Ou seja, para determinados grupos negros, o desejo de separação, uma ênfase maior em torno das diferenças raciais e um estímulo pela busca de uma identidade particular de uma comunidade eram mais atrativos do que a busca de um ideário universal.

Ideias e sentimentos aparentados às do *Black Power* foram apresentadas na tradição e prática do ativismo afro-americano bem antes do *slogan* tornar-se público em 1966 e a ideia *Black Power* também se beneficiou do apelo geral da “comunidade” na cultura americana dos anos 1960s. E, embora o *Black Power* tenha enfrentado questões problemáticas de como estabelecer barreiras de sua comunidade, a afirmação do orgulho e da autonomia negra nunca foi estritamente particularizante, mas apelava também para os valores universais.³⁷

Wilmore³⁸ aponta que, embora o *slogan* político *Black Power* tenha surgido em Memphis, a verdadeira origem do movimento se dá nos bairros das grandes cidades nortistas onde havia mais de 12 milhões de negros em 1966, e nas quais o aumento médio anual foi de cerca de 316.000 habitantes até o ano de 1985, em face das migrações internas.

Os espaços que esses negros passaram a ocupar foram os guetos, sujeitos, portanto, a todo tipo de mazela social dentro desses espaços de exclusão social, política e econômica. Diante de tais circunstâncias, o *black power*³⁹ pregava que somente por meio da solidificação de suas condições sociais e através de uma nova consciência de sua história e

³⁵BRICK, Howard. *Age of Contradiction: American Thought and Culture in the 1960s*. Ithaca / London: Cornell University Press, 1998, p.104.

³⁶ Lembramos que o surgimento deste movimento está inserido em um contexto maior que tem início ainda nos anos 50 e cujos desdobramentos, na década de 60, fizeram com que líderes negros se tornassem evidentes, em especial Malcolm X, cujas percepções políticas e culturais deram régua e compasso para os grupos negros surgidos nessa década. Cabe observar, ainda, que dentro desse contexto e ao longo dos anos 60 houve cerca de mil revoltas populares, entre outros fatos históricos como a Guerra do Vietnã.

³⁷ BRICK, *op. cit.*, p. 104.

³⁸ WILMORE, WILMORE, Gayrauds S. *Black Religion and Black Radicalism: An Interpretation of the Religious History of Afro-American People*. 2. ed. Maryknoll/New York: Orbis Books, 1992, p. 194.

³⁹ WILMORE, *op. cit.*, p. 194. Para o autor, a importância da terra e do controle territorial é um dos conceitos mais importantes do movimento *black power*, sobretudo para aqueles que habitavam as áreas que se tornavam cada vez mais negra. Isso, de certa forma faz com que o interesse pelo grupo e pelo espaço, em especial os mais degradados onde vivia a grade massa de negros pobres e miseráveis, seja importante para a ação política do movimento. Ali era onde as condições sociais mais deveriam se modificar. Essa preocupação com os espaços e condições de vidas degradadas dos negros já era, nos anos trinta, o local de atuação do Islamismo negro. Os presídios, as áreas de prostituição e as mais degradadas eram onde os membros do Islã mais atuavam e recrutavam negros.

cultura é que o negro poderia construir uma ação política e economicamente efetiva e legitimar o autointeresse pela sua comunidade para combater a repressão branca e construir o seu próprio futuro, até mesmo lançando mão da violência defensiva.

Van Deburg⁴⁰ aponta que o *slogan* político *black power* entrou para o vocabulário da maioria dos americanos a partir do dia 16 de junho de 1966, em Greenwood, Mississippi, numa assembleia em que os trabalhadores negros passaram a gritar o *slogan* contra a exploração e opressão da elite branca, embora o termo já fosse conhecido por muitos negros, especialmente os engajados nas lutas políticas.

Interessa-nos, entretanto, apontar que o movimento *black power* não tem uma corrente única, tampouco uma linha de atuação política centralizada, visto dividir-se em várias facções. Segundo Van Deburg⁴¹, a natureza multifacetada do movimento era a sua característica mais significativa. Entretanto, a cultura era uma forma de expressão importante para essas diversas facções e os artistas a usavam como uma arma na luta pela liberação negra. Em virtude de terem sofrido sob o jugo e a repressão social da supremacia branca, ainda originados na época da escravidão, e de entenderem que compartilhavam experiências sociais, econômicas e culturais distintas, os negros compreenderam que uma cultura afro-americana distinta surgiu durante esse período e forjou uma nacionalidade distinta para o negro. É a partir dessa cultura que os negros procuram evidenciar que há uma arte negra que reflete sua experiência e que ela difere da branca, pois são regidas por princípios estéticos diferentes. Ela reflete, portanto, uma estética da afirmação de valores culturais negros que lhes permite ver o mundo por meio das experiências de um militante. Pois, a cultura era essencial e mostrava as diferenças entre brancos e negros e a visão de mundo de cada um dos grupos. O próprio autor aponta que esse movimento deve ser mais bem compreendido como “um termo cultural ajustado e amplo que serve para conectar e iluminar as diferenças ideológicas dos seguidores do movimento”⁴², o que, segundo ele, faz com que a visão de cultura ganhe uma amplitude filosófica mais consistente. Como resultado, pode conferir a esses grupos instrumentos de persuasão e legitimação que

⁴⁰ VAN DEBURG, William L. *New Day in Babylon: the black power movement and American culture, 1965-1975*, p. 31.

⁴¹ VAN DEBURG, *op. cit.*, p. 9.

⁴² VAN DEBURG, *op. cit.*, p. 10.

facilitem a aceitação dos princípios do movimento *Black Power* pelos seus pares raciais e de classes distintas.

O movimento plural exerceu influência sobre as mais diversas áreas de atuação nos Estados Unidos, nas universidades, nos esportes, nas fábricas e nas demais instituições.

A atuação desses grupos compreende que a corrente principal de brancos nos Estados Unidos foi e continuava sendo o principal impedimento para que os negros tivessem uma vida melhor, inclusive usando as instituições como instrumento para impedir essa melhora na vida negra⁴³. Fato que os obrigava a se unir e a agir com a força do grupo e da comunidade.

O conceito de autodeterminação foi fundamental para o movimento, e os princípios psicológicos e culturais essenciais para alinhar as formulações ideológicas dos diversos grupos, situados, basicamente, entre os pluralistas e os nacionalistas, e com isso garantiam uma força maior ao movimento.

A rigor, a novidade está em como os negros retomam seus passados e passam a dar uma nova visão sobre a sua história, que sempre foi violentada pelos brancos por meio de imagens estereotipadas.

Com essa nova orientação de rever a história do negro e por meio da autodescoberta, da autolegitimação e da autoafirmação, esses grupos procuraram conscientizar os negros e levá-los a ter orgulho de si, com o objetivo de lutar pelo poder e contra uma sociedade opressora.

Na visão de Van Denburg, o *Black Power* era tido como um movimento revolucionário cultural que demandava mudanças na estrutura central de poder e pregava a destruição dos pilares centrais dos valores do sistema e, conseqüentemente, o esfacelamento e mudança do modo de vida dos brancos. Os negros necessitavam definir seus próprios valores e rejeitar aqueles apregoados pelo establishment branco, de outro modo, continuariam à deriva.

⁴³ No Brasil, guardadas as devidas proporções, historicamente, as instituições também desempenham as mesmas funções. Poderemos citar apenas um exemplo, dentre muitos: o sistema educacional brasileiro em cujas escolas o nível de qualidade piora a cada ano, o que impossibilita negros e pobres a terem acesso aos melhores empregos e às melhores universidades. A própria instalação de cotas para negros e índios nas universidades públicas tem enfrentado uma batalha vital para as forças reacionárias que desejam os negros distantes dessas instituições.

O *black power* consistiu em um movimento amplo e comum, mas que apresentou, como dissemos, duas vertentes principais, os pluralistas e os nacionalistas, divididas em três correntes diferentes: os territorialistas nacionalistas; os revolucionários nacionalistas; e os culturalistas nacionalistas, a que pertenciam Baraka e outros membros do *Black Arts Movement*.

Os pluralistas, segundo Van Deburg⁴⁴, tinham como agenda concentrar seus esforços na área definida como “controle da comunidade”. Atuar e fortalecer o movimento nas áreas econômicas, educacionais e político institucionais de suas comunidades. A partir de uma base local, procurariam aumentar e fortalecer a participação do negro em níveis nacionais. A rigor, Malcolm X já pregava a necessidade de os negros controlarem os negócios em suas próprias comunidades e para que isso ocorresse seria necessária a expansão de seu poder econômico e político. Uma melhor remuneração dos negros mostrava-se fundamental para terem o poder de decisão e, conseqüentemente, de controlar instituições.

Para os pluralistas, as instituições como as escolas, por exemplo, tinham que sofrer mudanças radicais para que os negros não fossem apenas preparados para encontros e para servir ao paroquialismo branco, mas, ao contrário, começassem a aprender conceitos de identidade, luta, liberação⁴⁵. Presumia-se que uma vez educados com os valores negros, as crianças passariam a controlar seus próprios futuros.

As questões políticas não passavam despercebidas, uma vez que todos os aspectos da vida urbana estavam amarrados às considerações políticas. Portanto, a construção de uma nova estrutura política era necessária. Para isso, os ativistas desejavam expandir toda a base de participação eleitoral, envolvendo toda a comunidade e procurando torná-la uma força política com o poder de resolver o problema dos negros norte-americanos. E o sucesso nessa área poderia promover um avanço consistente tanto econômico quanto educacional, além de lutarem pela conquista dos benefícios e do bem-estar negados pelos brancos. Os pluralistas vislumbravam a divisão de poder político com outros grupos de interesse, desde que com eles se mantivesse o controle, o que não ocorria por parte dos nacionalistas, por exemplo.

⁴⁴ VAN DEBURG, *op. cit.*, p. 113.

⁴⁵ VAN DEBURG, *op. cit.*, p. 123.

A ampla agenda dos pluralistas e as diferentes formas de ação adotadas por eles não será discutida a exaustão, dado o foco de nosso trabalho.

Outro grupo do Movimento *Black Power* refere-se ao dos nacionalistas, divididos em pelo menos três vertentes principais: os territorialistas nacionalistas, os revolucionários nacionalistas e os culturalistas nacionalistas.

Brick⁴⁶ lembra que elementos básicos apregoados pelo *Black Power* surgiram no nacionalismo negro proposto por Malcolm X, mas há muito já fazia parte da história política dos negros nos Estados Unidos e que foram resgatados por esse líder, que definia “o nacionalismo negro como um programa de autoajuda, autodeterminação e controle das comunidades pelos residentes dos guetos nortistas”.

Malcolm X renova o nacionalismo negro na medida em que procurou dar uma dimensão internacional à sua visão do que deveria ser, o que fez com que a luta dos afro-americanos ganhasse uma amplitude mundial ao tentar atrelá-la aos movimentos de liberdade dos povos negros contra a dominação colonial. A rigor, a ênfase que Malcolm X dava à questão do controle da comunidade por negros criava o senso de solidariedade étnica que, em um panorama mais amplo, tornava-se bastante relevante mediante as lutas anti-imperiais, pois, ao entrelaçar identidades particulares ou locais aos ideais universais, ele evitava enrijecer o senso de separatismo nacional e, ao mesmo tempo, evitava tornar abstrata a visão de unidade humana.

Um dos principais grupos entre os territorialistas nacionalistas, originado a partir de uma organização de protesto antiviolença, foi o *Congress for Racial Equality* (Congresso Para a Igualdade Racial — CORE)⁴⁷, que surgiu em Chicago, durante a II Guerra Mundial. Inicialmente, os membros do CORE centralizaram seus objetivos e discursos no controle da

⁴⁶ BRICK, *op. cit.*, p. 104-105.

⁴⁷ BRICK, *op. cit.*, p. 150. O CORE tem sua origem e uma forte ligação com a organização pacifista *Fellowship of Reconciliation* (FOR), surgida nos anos 40s. Alguns membros do FOR tornaram-se consultores editoriais da revista *Liberation* e abriram espaço para escritores e ativistas de esquerda. A revista serviu de base e instrumento para que ativistas de movimentos pacifistas e da luta pela liberdade semeassem algumas ideias que contribuíram para o ressurgimento da Nova Esquerda, que lançava mão do protesto, mas sem violência. Os escritores dessa revista achavam que poderiam revolucionar o mundo sem usar a violência, especialmente a partir do que chamavam de a idade nuclear, que, segundo seus pontos de vista, tornava a guerra obsoleta em face do perigo de aniquilação total.

comunidade mais próxima e mudaram sua orientação política⁴⁸ de um ativismo moderado para um mais radical, quando então romperam com os brancos e passaram a pregar o separatismo negro. Talvez uma das propostas mais radicais de sua agenda, a que mais lhes dava a ideia de soberania e autonomia, era a de controlar os bens e os serviços em uma área geográfica distinta, por um grupo social distinto, em que viviam os negros. Em outras palavras, os afro-descendentes deveriam controlar suas próprias escolas, hospitais, sistema legislativo, assim como toda e qualquer instituição localizada em território e comunidades negras. Como aponta Van Deburg⁴⁹, seria uma nação dentro de outra, na qual a área destinada aos negros deveria ser tirada dos brancos e repassada àqueles, mas teriam que ser contínuas, assim como as diversas instituições deveriam ficar sob controle negro. Contudo, o CORE não era a única instituição que pregava a separação territorial. Instituições como A Nação do Islã e A República da Nova África adotaram essa ideia de soberania territorial.

Durante a Grande Depressão, o próprio Elijah Muhammad⁵⁰ (1897-1975) já lançava mão de justificativas e de argumentos da Nação do Islã em torno do separatismo territorial, apontando que os exploradores brancos haviam roubado a terra de povos não brancos e que os negros tinham trabalhado por anos a fio como escravos e, posteriormente, como empregados cuja mão-de-obra era extremamente explorada. Portanto, por ter ajudado os brancos na posse e acúmulo de bens e capital, seria justo que eles tivessem o seu próprio território.

Mas talvez a voz mais forte e poderosa a defender o programa dos territorialistas, ou seja, o de separação, fosse a de Malcolm X. Pois essa era, a seu ver, uma solução que resolveria o dilema racial entre brancos e negros⁵¹. Posição que era discordante entre outros nacionalistas, assim como a questão do retorno à África.

⁴⁸ VAN DEBURG, *op. cit.*, p. 137. Conforme o autor, no verão de 1968, o CORE excluiu definitivamente seus membros brancos e, sob a égide do espírito nacionalista em ascensão, passaram a discutir o conceito de estado-nação negro na convenção anual em Columbus, Ohio.

⁴⁹ VAN DEBURG, *op. cit.*, p. 139.

⁵⁰ Nos EUA, a moderna Nação do Islã emergiu primeiramente com Noble Drew Ali, que fundou o Moorish-American Science Temple. Após sua morte, em 1929, W. D. Fard o substituiu e, posteriormente, em 1933, foi sucedido por Elijah (Poole) Muhammad (1897-1975), que foi o primeiro afro-americano a ocupar a liderança da Nação do Islã. Em 1942, quando foi preso por recusar-se a servir as Forças Armadas, em virtude de ser contra suas crenças religiosas, começou a recrutar negros para esta religião. Quando morreu em 1975, foi sucedido pelo seu filho Imam Warith Deen Muhammad.

⁵¹ VAN DEBURG, *op. cit.*, p. 144.

Os nacionalistas revolucionários, por exemplo, entendiam que a volta à África ou a ocupação de determinados territórios na própria América seria improdutivo se não fosse acompanhada por uma verdadeira transformação socialista. Para eles, os países livres da África continuavam sob o jugo dos brancos porque o sistema capitalista continuava instalado lá. A liberdade para esses países só poderia chegar por meio de um socialismo revolucionário como um de seus principais pilares. “O controle dos estados-nações negros tinha que ser visto como parte do movimento de libertação mundial, e não como um fim em si”⁵².

Dentre os nacionalistas revolucionários, o grupo que mais recebeu notoriedade foi o partido dos Panteras Negras, surgido em Oakland, em 1966, mas que ao fim de 1970 já atuava em cerca de 35 cidades e no Distrito de Columbia. Esses pregavam a disciplina, a organização, a unidade, e um compromisso profundo com a causa da liberação negra. Embora andassem armados, pregavam que as armas eram instrumentos de estratégia política e não um fetiche ou um fim em si. O uso delas deveria se dar apenas para a autodefesa contra os ataques injustos. Afinal, o próprio nome do partido era composto pela palavra defesa e não ataque⁵³.

Eles promoviam o orgulho negro, mas rejeitavam a separação racial, propunham também políticas sociais radicalmente igualitárias que também beneficiassem pobres não negros, diferentemente dos culturalistas.

Segundo Brick⁵⁴, o lugar da violência na imaginação dos movimentos de protesto deve ser compreendido a partir da inquietação civil nos anos 60, especialmente a partir do verão de 1964 com a brutalidade da polícia contra os habitantes dos guetos e que ganha dimensões maiores com o episódio de Watts (1965)⁵⁵ em que 34 pessoas morreram e muitas outras foram feridas ou presas.

⁵² VAN DEBURG, *op. cit.*, p. 153.

⁵³ BRICK, *op. cit.*, p. 161. A rigor, em 1960, no episódio de Monroe, Norte Carolina, a ideia de auto-defesa já havia sido defendida por Robert F. Williams, chefe da NAACP, para enfrentar o terror branco e, posteriormente, por Malcolm X. Brick nos lembra que essa prática, embora silenciosa, já existia nos territórios rurais do Sul nos quais os homens ou as mulheres negras sentavam-se à porta de suas casas armados enquanto membros do movimento pelos direitos civis dormiam dentro dela. É claro que a declaração de ambos gerou muita histeria na imprensa branca que considerava essas declarações como sendo uma resistência anti-brancos. Outras personalidades ou líderes negros consideravam que a “violência” em um país violento era necessária e que os negros tinham o direito de se defenderem quando ameaçados ou atacados.

⁵⁴ BRICK, *op. cit.*, p. 159.

⁵⁵ CAMELO, *op. cit.*, p. 131. Cf. nota de rodapé 197.

A instituição que mais promovia ataques injustos contra os negros, segundo os Panteras, era a polícia. Assim, como muitos outros grupos, os Panteras também tinham a preocupação em criar um estado de bem-estar entre os negros da comunidade, assim como disseminar sua ideologia entre eles, levando-os a compreender a necessidade de mudança do sistema capitalista. Portanto, ganhar a consciência das pessoas era um dos pilares importantes desse grupo, mas também dos demais nacionalistas e pluralistas.

O terceiro grupo de nacionalistas é o culturalista negro. É nesse grupo que Amiri Baraka começa a militar mais ativamente, e, por isso, o que mais nos interessa para situar melhor sua obra. Para sermos mais específicos, Baraka pertencia ao *Black Arts Movement*, do qual era uma das principais vozes e para quem a cultura negra era o *Black Power*.

Como a personificação do espírito nacional, a cultura negra era tida como de utilidade fundamental para o movimento *Black Power*. Sua vitalidade e grandeza desafiavam o particularismo cultural branco e invalidava as pretensões de superioridade cultural e racial européia⁵⁶.

A rigor, os nacionalistas procuravam a unidade racial ao mesmo tempo que buscavam expandir e direcionar os movimentos de libertação negra por meio de uma “verdade” política. Esses grupos, entretanto, não subordinavam ou concatenavam a cultura às questões econômicas ou políticas por acreditarem que seus membros perderiam a ligação com o elemento étnico. Em outras palavras, deixavam a especificidade racial de lado.

O grupo *US Organization*, de Los Angeles, é aquele que mais se empenhou na militância do nacionalismo cultural e talvez o que mais tenha radicalizado na proposta “*back to black*”⁵⁷, na qual aspectos como a vestimenta, o estilo de cabelo, o uso da língua suaíle ou iorubá, a comemoração de feriados negros⁵⁸, e adoção de nomes em línguas africanas ganharam importância dentro do movimento. Seu líder, Maulana Ron Karenga

⁵⁶ BRICK, *op. cit.*, p. 171.

⁵⁷ Essa volta ao negro é, na verdade, uma retomada da tradição cultural negra em todos os aspectos. O termo *negro*, forjado pelos brancos, tem um valor negativo e preconceituoso para os negros norte-americanos. Para substituí-lo, começaram a usar o termo *black*, que para eles tem valor semântico positivo e, ao mesmo tempo, confronta o branco. A tradução da língua inglesa para a portuguesa fica invertida: *negro/preto* e *black/negro*.

⁵⁸ VAN DEBURG, *op. cit.*, p. 171-172. O *Uhuru Day*, feriado em louvor à revolta de Watts em 1965, é comemorado em 11 de agosto, o *Kuzaliwa*, em 19 de maio — em comemoração ao dia do nascimento de Malcolm X —, e o *Kwanzaa*, estabelecido pelo próprio Karenga, foi criado como uma alternativa ao Natal e seu caráter econômico. A comemoração deste feriado negro ocorreu pela primeira vez em Los Angeles, de 26 de dezembro de 1966 a 1 de janeiro de 1967. E foi baseado nos festivais agrícolas africanos.

(1941-)⁵⁹, teve como influência Malcolm X, além de escritos de líderes africanos, como Sekou Toure e Julius Nyerere⁶⁰.

Como visto, a adoção e reformulação de valores africanos e o retorno à tradição afro são um dos primeiros passos adotados por Karenga, na medida em que, a seu ver, o negro celebra e reconhece uma herança cultural comum.

Karenga desenvolveu a doutrina *Kawaida*, posteriormente adotada por Baraka, que passou a ensinar os seus princípios e a escrever de acordo com eles. A doutrina *Kawaida*, basicamente, se sustentava na crença de que o negro necessitava realizar uma revolução cultural antes de promover a apropriação e o reordenamento das instituições de poder em âmbito político, além do comprometimento social. O que significa dizer que antes de tornar a revolução política e econômica viável, o ativismo negro teria que promover uma revolução cultural com o objetivo de viabilizar as duas primeiras. O primeiro passo para isso seria romper com a dominação cultural branca e promover uma redefinição e redesenho da realidade segundo os modelos, imagens e necessidades do negro, rompendo assim como os valores apregoados pela classe dominante branca.

Segundo Van Deburg⁶¹, a doutrina *Kawaida* criou uma alternativa atraente contra a aculturação negra, ao forjar uma identidade, um propósito e uma direção para os culturalistas. Entretanto, estes achavam que o problema internacional não se resumia às questões econômicas, também não acreditavam na luta de classes, nem que os enfoques não culturalistas, embora necessários, fossem suficientes para resolver os problemas do negro. Essa crença confrontava-se, radicalmente, com a dos contrarrevolucionários, com quem chegaram a vias de fatos. Mais especificamente, essa posição levou membros do US, *Young Lions* (Leões Jovens), a um enfrentamento armado com membros dos Panteras Negras.

Na visão dos revolucionários, a celebração de formas culturais e de antigas tradições africanas não poderia tornar-se um fim em si mesmo, nem encorajar escapismos, em que a idealização da cultura se confrontasse com uma realidade socioeconômica. E essa postura

⁵⁹ O próprio nome, em suaíle, adotado por ele, quer dizer “aquele que mantém a tradição”.

⁶⁰ Ahmed Sékou Touré (1922-1984), líder político e presidente da República de Guiné. Touré foi um dos primeiros líderes nacionalistas que se envolveu na luta pela liberação do país contra o jugo francês. Julius Kambarage Nyerere (1922-1999), foi o primeiro presidente da Tanzânia, desde a sua fundação até o ano de 1985.

⁶¹ VAN DEBURG, *op. cit.*, p. 173.

dos culturalistas seria incapaz de reverter o poder branco, visto que o movimento *Black Power* necessitava de ações mais fortes e radicais para enfrentar o *status quo*, como a luta de classe, por exemplo. Aparentemente, a atuação de Baraka tão-somente nessa área parece ser uma contradição, uma vez que considerava que uma falta de ação mais efetiva entre os *Beats* foi o que o levou a abandonar aquele modelo artístico. A questão parece ser contraditória porque, segundo a posição que o *Black Arts Movement* mantinha, a revolução cultural deveria preceder qualquer outro tipo de ação revolucionária. Contudo, não podemos afirmar que esta contradição esteja posta em suas peças.

Baraka, como apontamos, foi um dos discípulos de Karenga e desenvolveu parte de seu trabalho baseado nas questões culturais e na doutrina *Kawaida*. Para o dramaturgo, a raça era definida por um sentimento, uma identidade que a cultura preservava e a arte expressava⁶². Desta forma, a resolução de muitos problemas dos afro-descendentes se passava via cultura, uma vez que ela tornava o negro racialmente cômico e, conseqüentemente, criaria a unidade racial que ajudaria a promover e revelar instrumentos de luta capazes de dar conta da liberação negra.

A partir do momento em que se muda para o Harlem, em 1965, e, posteriormente, para Newark, onde funda um teatro, o Spirit House Players, quando também organiza o Primeiro Festival de Artes Afro-americano de Newark, inicia uma revista literária e funda uma editora (Jihad), Baraka lança mão dos valores apregoados pelo sistema *Kawaida*⁶³.

Em seus empreendimentos estão presentes os conceitos de cultura e ideias políticas que são levadas à população negra. Lembramos que para Baraka a definição de cultura é ampla e envolve a ideia de inclusão, mas essa não poderia se dar no mundo branco dominante, com o qual confrontava-se. Nesse momento de sua atuação, a arte — que é funcional e comprometida — é política e a política é arte, elas não se separam.

Em busca de uma conscientização política e cultural dos negros, Baraka começa a trabalhar com símbolos e imagens, herdadas de seus antepassados, pois acreditava que o negro, culturalmente orientado, poderia criar uma arte politicamente envolvente. Percebemos aqui que a influência objetivista-imagista adquire maior expressividade e

⁶² VAN DEBURG, *op. cit.*, p. 177.

⁶³ Devemos lembrar que Baraka foi aluno do professor Sterling Brown, que tinha a cultura popular negra como elemento fundamental em seus estudos. Assim, acreditamos que o interesse do dramaturgo pela cultura popular parece ter sido moldado já em sua relação com o referido professor, senão até mesmo antes, no período de sua adolescência.

função política. No caso da arte negra, ganha forma — neste caso, culturalista — para desmascarar e desmistificar a visão branca sobre o negro, tendo como uma das funções confrontar-se e desmentir as imagens estereotipadas brancas, atribuir-lhes novos valores semânticos e torná-las imagens que ressaltam o orgulho e a beleza de ser negro. Atitude que faz parte do novo *ethos* — “*black is beautiful*” — apregoadado pelo movimento *black power*.

Baraka apreende e começa definir a realidade em “termos negros”, “segundo a visão negra”, e, ao fazê-lo, age de modo consoante com o que se pode chamar de *Black Power*⁶⁴. Ao que parece, o que se pode apontar como mais essencial na doutrina *Kawaida* para os culturalistas é que, ao longo de sua duração, ela lança mão de um repositório e de um repertório cultural⁶⁵ capazes de criar uma identidade grupal e legitimar algumas ações contra o *establishment* branco, dada a sua vitalidade ou força vital.

Nesta perspectiva, a arte negra deve forçar mudanças, como podemos observar em seu ensaio⁶⁶ *Teatro Revolucionário Negro*, e é isso que Baraka se propõe fazer, ou seja, forçar a mudança e criar uma estética que contribui para a construção de um modelo artístico que capacite os negros a se definirem, e recriarem sua história, sua mitologia, sua arte, num resgate de sua cultura e arte.

De acordo com Van Deburg⁶⁷, o próprio Baraka relata que a ideologia nacionalista não era fácil de ser determinada entre componentes culturais e políticos, visto ser formada a partir da mistura de diversos elementos, dentro daquilo que sabiam e compreendiam. Podemos pensar, com isso, que o seu trabalho sempre foi calcado no processo de construção artística e, posteriormente, política, tendo a mudança como elemento essencial para atingir esse processo e não o produto final. Nele, sempre houve margem para a aceitação de outras tendências, que não somente a culturalista, ainda que não as apontasse claramente. Basta lembrarmos que sempre usou em seu discurso termos como “classe média” e “burguesia”, para referir-se a parcelas da população norte-americana — o que

⁶⁴ VAN DEBURG, *op. cit.*, p. 27. Referência extraída, pelo autor, da autobiografia de Baraka.

⁶⁵ Essa fonte de repositório de repertório cultural tradicional do negro já existe no *Jazz* e no *Blues* como próprio dramaturgo reconhece. Ao que parece, essa doutrina reafirma tais fontes e a elas acrescenta elementos de outras fontes de origem afro.

⁶⁶ JONES, *op. cit.*, 1966, p. 211.

⁶⁷ VAN DEBURG, *op. cit.*, p. 180-181.

remete à questão da divisão de classe —, e “imperialistas” para referir-se aos Estados Unidos como uma potência dominadora e opressora.

Como já mencionado, o BAM, “irmão espiritual do *Black Power*”, contava com uma gama enorme de escritores, poetas, dramaturgos, músicos. Dentre eles, o próprio Baraka, o poeta e crítico Larry Neal (1937-1981), a poeta Nikki Giovanni (1943-) e a dramaturga Sonia Sanchez (1934-).

O principal objetivo do BAM era criar uma estética negra funcional e dinâmica baseada nos seguintes pilares: enfatizar uma cultura afro-americana distinta, com metáforas, símbolos e mitos próprios desta; louvar os valores, o estilo de vida e as virtudes negras, sobretudo calcados na moral dessa etnia, e promover a unidade, o orgulho e a consciência racial. Uma vez bem sucedido, sua crença era a de que a cultura e o modo de vida brancos seriam destruídos, dando espaço à expressão criativa negra. Portanto, o negro não teria mais a necessidade da aprovação branca para suas formas artísticas e para o seu modo de vida e valores morais.

Certamente, para fazer a estética negra ser conhecida era necessário que se cuidasse de instituições para que dessem vazão à nova forma artística negra. Fato que deu margem ao surgimento de teatros, revistas, oficinas, conferências, até mesmo uma academia negra de artes e letras, com o objetivo de tornar as artes e aos artistas negros mais notórios.

De acordo com Van Deburg⁶⁸, a preocupação estética dos membros do BAM consistia no grau que uma obra ajudava a transformar o preto americano em negro americano⁶⁹. Em outras palavras, preocupavam-se com a eficácia de uma estética que conscientizasse o negro, levando-o a assumir a sua negritude, na qual passava a definir-se conforme os seus valores e sua cultura, perdendo o interesse pelo modo de vida e pelos valores da classe dominante. Como herdeiros naturais e arquitetos de uma estética negra tradicional, os membros do BAM começaram a definir o papel do artista e da arte negra naquele momento de extrema ebulição política, econômica e social no território norte-americano. De certa forma, estes buscavam moldar uma nova imagem para o negro e a se autodefinirem, em relação ao seu opressor, a partir de um novo *ethos*, especialmente porque o negro sabia mais de si do que do branco. Durante todo esse processo histórico, o

⁶⁸ VAN DEBURG, *op. cit.*, p. 182.

⁶⁹ Lembramos que o termo *negro* foi cunhado pelos brancos e, posteriormente, os negros adotaram o termo *black* para se referirem a si próprios, e que aqui traduzimos por negro.

negro teve que se explicar e reportar-se a este e não aos seus pares, o que o tornava, de certa forma, mais apto a dirigir-se ao branco do que aos seus pares.

O *establishment* branco era a referência artística e, para os negros, revelava uma forte tendência a separar a arte da vida real, assim como os artistas de seu público. Esta visão que se coadunava com a de “arte pela arte”, cuja preocupação estava mais voltada para a veneração do artista do que para a questão estética ou da obra de arte. Mais do que isso, tinha a preocupação de eliminar o vínculo da produção artística com o seu contexto histórico de produção. Era uma arte apenas para ser admirada e contemplada, mas sem valor reflexivo nem comprometimento social, e para os negros era moribunda, decadente e estática, por não ter vitalidade nem relevância alguma para o mundo contemporâneo. Portanto, não era apenas atrativa, como aponta Van Deburg, visto ter a preocupação de criar um modelo artístico que, realmente, construísse um caminho viável para a arte produzida por artistas negros e que se diferenciasse da dos brancos.

Os artistas negros passaram a trabalhar temas relacionados à experiência negra em suas obras, segundo o que conheciam, não como artistas, mas como pessoas comuns que procuravam descrever o mundo de maneira criativa de acordo com o modo de vida afro-americano e calcado nos elementos culturais desse grupo. Assim, além de ter uma função social, sua arte era compromissada e servia de fonte de inspiração aos demais negros, uma vez que a função social precedia à estética.

Se, anteriormente, tinham a necessidade de aprovação branca, com a nova orientação *Black Power*, os artistas negros não mais se preocupavam em dirigir sua arte e voz aos brancos, mas direto para sua comunidade, procurando uma sensibilidade de autoaceitação, com uma linguagem emanada do próprio negro. A negritude deveria ser aprendida por meio de rituais étnicos significativos e da autovalorização. O próprio povo era a fonte de inspiração dos artistas, assim como matéria prima para a arte, sem haver, portanto, separação entre esta e seu público, fazendo com que se criasse uma articulação capaz de engendrar o empoderamento negro. A arte que emanava do povo deveria retornar diretamente para ele, que novamente, se torna fonte de repositório para que o artista continue a produzir, em um ciclo incessante.

Tendo o povo negro e o seu modo de vida como inspiração, os artistas do BAM passaram a lançar mão, sobretudo, da linguagem popular em suas obras. “Os poetas, por

exemplo, preocuparam-se em capturar o tempero do inglês negro — seus sons, ritmos e estilo — em versos que eram escritos para *performances*”⁷⁰ e que, muitas vezes, lembravam as de uma sessão de *Jazz* ou um *happening*.

Revela-se significativo que Baraka tenha, inicialmente, se aproximado dos *Beats* e, depois, desenvolvido uma poesia performática⁷¹ que, de certa forma, desembocou em dramaturgia, e que tenha entrado para o nacionalismo cultural e nele contribuído para desenvolver formas artísticas negras que se aproximavam das formas populares de rua, do *Jazz* e da música negra em geral. O contato com o professor Sterling Brown⁷² fez com que ele procurasse criar o seu próprio caminho em busca de formas artísticas negras, que passou a desenvolver juntamente com outros artistas a partir da segunda metade da década de 60 e início da de 70. A rigor, o dramaturgo nunca se dissociou delas, mas, ao contrário, sempre as utilizou e ainda o faz em sua produção.

A música negra tem sido usada como matéria representada de forma alegórica em suas peças⁷³ e é um dos temas sobre os quais Baraka escreve e usa em sua produção artística. Essa música da qual ele se utiliza é, ao seu ver, uma fonte de referência para a cultura negra, pois traz elementos da experiência dessa etnia nos Estados Unidos e, acima de tudo, não se sustenta na fixidez da forma, mas no processo. Como uma fonte cultural popular de tradição oral⁷⁴, ela é viva e não se prende às formas fixas, como, segundo o dramaturgo, pode ser observado nas formas musicais brancas.

A música afro-americana, como certas práticas linguísticas — juntamente com o folclore, aforismos ou provérbios — oferece exemplos indiscutíveis de práticas culturais originadas da cultura africana. As massas (os pobres e os trabalhadores negros) agem de maneira diferente de outros americanos [...]. As críticas

⁷⁰ VAN DEBURG, *op. cit.*, p. 186.

⁷¹ O modo como o próprio dramaturgo lia seus poemas, lançando mão dos recursos aqui apontados, lembrava muito uma performance teatral e, de certa forma, isso se reflete na escritura de obras teatrais.

⁷² Lembramos que o primeiro livro de poesias do professor Brown é de 1932 e trazia tanto os elementos da cultura negra e formas por eles utilizadas quanto a estética do *Jazz*. Portanto, dois anos antes de Baraka nascer, e muito antes do dramaturgo entrar em contato com o movimento *beatnick*. O seu contato com Sterling Brown precede a sua entrada no mundo *beatnick*. Isso nos leva a acreditar que o que houve posteriormente foi que Baraka legitimou aquilo que já trazia consigo, por meio desse movimento, embora não se possa negar que tenha ampliado o aprendizado com os *beats*.

⁷³ A referência a Bird e a Bessie Smith, e seus modos de tocar e cantar seus ódios metafóricamente, é um exemplo do uso da música tratada como material alegórico presente na estrutura formal da peça *Holandês*.

⁷⁴ Um exemplo disso são as canções africanas de recriminação que sobrevivem sob a forma de um jogo bastante competitivo conhecido pelo nome de “as dúzias” e que Baraka usa de várias formas em sua dramaturgia.

direcionadas contra os negros analfabetos e os não aculturados era de que eles cantavam músicas toscas — o *blues* —, tocavam uma música alta e caótica — o *Jazz* —, dançavam de um modo frenético e vulgar e usavam roupas de tons fortes.⁷⁵

Assim como o teatro⁷⁶, a música negra perpetuou e preservou a herança cultural dos negros e, ao mesmo tempo, nos mostra que os elementos culturais cultivados pelos escravos estavam submetidos a uma determinada condição social. Condição essa que lhe garantiu um caráter subversivo em face do *status quo* do negro escravo e, posteriormente, de seus descendentes, homens livres que passaram a ter uma condição social não muito diferente da escravidão, visto serem largados à própria sorte e em condições desumanas, após o regime escravocrata ter sido derrotado na guerra.

A partir do comentário de Douglas, acima transcrito, vale observar que esta produção se trata de uma música da classe mais desfavorecida. E, sobre isso, Baraka afirma:

A luta de classes na música é luta de classes na sociedade, de onde a música vem, de qualquer maneira.

Os criadores (da música) são/têm sido principalmente os trabalhadores afro-americanos e os pequenos sitiantes (particularmente os primeiros *blues*). Sempre houve um setor relevante de negros da classe média contribuindo para a criação do conjunto do tesouro musical negro. Mas a corrente principal tem sido produzida pela maioria negra.⁷⁷

O que nos interessa quanto à utilização da música é a estética do *blues* e, em especial, a do *jazz*, que possuem alguns elementos vitais a que o dramaturgo recorre em seu teatro.

A crítica e o próprio Baraka consideram a importância das formas artísticas brancas em sua obra, em especial aquelas praticadas pelos *beats*. Consideramos, por outro lado, que o uso de estruturas formais da música negra, sobretudo do *blues* e do *jazz*⁷⁸, seja de grande

⁷⁵ DOUGLAS, Robert. The Search for an Afrocentric Visual Aesthetic. In: WELSH-ASANTE, K. (Ed.) *The African Aesthetic: keeper of the traditions*. Westport / Connecticut/London: Praeger, 1994, p. 161.

⁷⁶ FABRE, Geneviève. *Drumbeats, Masks, and Metaphor*. Cambridge / Massachusetts / London: Harvard University Press, 1983, p. 4.

⁷⁷ BARAKA, Amiri. *The music: reflection on Jazz and Blues*. New York: William Morrow and Company, Inc., 1987, p. 317. Observamos apenas que o autor se refere à corrente principal como sendo a de maior quantidade e qualidade também, e que é produzida pela classe operária e não pela elite negra.

⁷⁸ Aqui e, em algumas referências à música negra, refiro-me à estética e aos recursos formais.

relevância na obra do autor, especialmente em sua poesia, e em seu teatro pós-período de transição, em que também se torna bastante importante.

A estética do *jazz* é relevante para Baraka porque tem sua origem na realidade cultural, econômica e social do negro, e, conseqüentemente, sua ideologia está inscrita na obra do dramaturgo. Assim como o músico de *jazz* apresenta, ataca e recria modos musicais, em seu teatro, Baraka também contra-argumenta, investe contra sua estrutura e recria imagens que são utilizadas pelo *establishment* para oprimir o negro, e, por meio de um processo destrutivo, procura dar uma resposta artística negra às formas dominantes.

Sua estética valoriza um procedimento que usa as variações do *jazz* como um paradigma para conversão de poética e de ideias sociais brancas em negras. A corrente mais agressiva deste ritmo ataca formas ocidentais⁷⁹, ou seja, parte de uma música branca e, com sons discordantes e agressivos, ataca sua linha melódica. No teatro baraqueano, isso se dará em relação às formas e ideias brancas. A rigor, investe contra a identificação da plateia com o protagonista, mas não como o faz Brecht, que usa o distanciamento histórico para atingir este objetivo.

Esse ataque pode ocorrer de várias formas: da inversão à mutilação — rejeição, extremismo/complementação, violência, desmembramento, raiva criativa e revolução. Segundo Harris⁸⁰, este recurso não é característico apenas do *jazz* mais agressivo e é uma formulação central para a arte baraqueana, que muda constantemente os *tropes* (uso figurativo da língua), ideias, símbolos, imagens e formas sociais do *establishment* para negras. Como no caso de *Lone Ranger*, ele estende a inversão para além dos *tropes*, ou seja, aos sistemas sociais, tornando-a um processo revolucionário artístico e politicamente.

Outra característica do *jazz* é que ele é um paradigma ideal para criticar e parodiar a tradição branca, porque é uma tradição *signifying* — significativa⁸¹. No teatro baraqueano, isso ocorre quando ele transforma um bufão sorridente em seu símbolo oposto: um militante, por exemplo. Walker, de *O Escravo*, é um exemplo típico deste recurso. As

⁷⁹ As correntes mais agressivas do *jazz* são aquelas cujas relações com os *blues* são mais estreitas, e este é o seu núcleo, e a pulsação e a atitude são fundamentais para o primeiro.

⁸⁰ HARRIS, *op. cit.*, p. 16.

⁸¹ HARRIS, *op. cit.*, p. 19. Conforme Harris, uma definição de significação é um modo de discurso negro como uma arte verbal de insulto no qual o falante alfineta, reprime ou humilha o ouvinte, as dúzias, por exemplo, é um tipo de tradição significativa.

formas vanguardistas recebem, em sua fase nacionalista, esse tratamento formal em que são parodiados e criticados.

O mesmo processo pode ocorrer no campo linguístico, que reflete a necessidade da reversão da imagem, ao inverter palavras brancas para criar significado negro, sem que possua um valor negativo para o afro-americano. Portanto, por exemplo, ter um significado negativo para o branco, o qualificativo “mau” passa a ser “bom” para o negro. Em um recurso processual do *jazz*, chamado de extremismo, o efeito de sentido do adjetivo “mau” ainda pode ser intensificado e significar “terrível”, criando novas formas de expressões de arte negra.

Outra característica da estética do *jazz* como procedimento estético-ideológico é que ela busca uma nova definição de realidade e de identidade racial e é uma estética cujo processo tem dimensões sociais e formais, pois, se os boêmios invertiam as formas burguesas porque achavam que eram uma hipocrisia e uma repressão do mundo, os negros o fazem porque consideram que elas sejam racistas e opressivas.

Ao reestruturar os estereótipos brancos, Baraka procura expor a realidade escondida das autoimagens e criar novas – pós-brancas, visto que ele parte de imagens estereotipadas que foram criadas por brancos – não mais dependentes da branca e capazes de comunicar a realidade negra sem uma máscara social.

Ao retomar um estereótipo branco sobre o negro, o dramaturgo forja uma nova imagem adicionando um adjetivo significante para indicar que seus heróis estão defendendo seu povo contra o opressor. Um dos recursos que o dramaturgo utiliza para inverter o valor semântico desse estereótipo é o extremismo, usado pelo *jazz*. Ele estende essa inversão para além das *tropes*. Isto é, atinge os sistemas sociais e o torna um processo revolucionário tanto artístico como político.

Talvez a característica fundamental da estética do *jazz*, para Baraka, é a de ser uma forma artística dialética, portanto *tese*, *síntese* e *antítese* fazem parte de sua estrutura. Além de ser uma estética processual cujas dimensões são também sociais e formais, visto que está presente em um mundo no qual o negro é considerado um adão de segunda classe.

Cabe lembrar que não foi apenas Baraka quem lançou mão de tais recursos, mas uma série de dramaturgos que se preocupavam em criar uma estética para a arte negra, cujo principal mentor e incentivador foi este dramaturgo.

Os artistas da era *Black Power* conseguiram alcançar alguns objetivos e, acima de tudo, compreender alguns problemas que lhes circundavam, como procurar reconciliar a questão ética com a estética. E, de certa forma, contribuíram para articular e popularizar a consciência negra em torno de questões culturais, sociais e, conseqüentemente, políticas, além de ajudar a fortalecer o comprometimento da massa com o ativismo social.

Se, por um lado, o sucesso almejado pelo movimento *black power* nos campos econômico, social e político não foi alcançado como desejavam, por outro, não se pode negar que houve um enorme ganho na área artístico-cultural. Nesse campo, Amiri Baraka produziu uma obra que demonstra os ganhos formais que a produção artística negra obteve a partir daquele momento histórico da ascensão à queda do movimento *black power*, em especial com o BAM, do qual o dramaturgo fez parte. Sua obra contribuiu para o desenvolvimento formal da obra de vários artistas negros, especialmente jovens, entre eles o dramaturgo August Wilson (1945-2005). Além disso, a criação de teatros negros como o *Black Arts Revolutionary Theater/School (BARTS)*⁸², na metade da década de 60, despertou o interesse de vários artistas e grupos negros, assim como de teatros de outros grupos étnicos, em fundar espaços cênicos ao longo dos Estados Unidos.

1.2 Um drama negro: a tradição revolucionária do teatro afro-americano

O termo “teatro revolucionário negro”, segundo Hill⁸³, evoca a visão dos anos 60 e 70, quando na cena teatral norte-americana ascenderam peças que eram alinhadas e inspiradas pelo movimento de liberação negra daquele período, especialmente pelas facções militantes que lutavam por igualdade e justiça. Naquele momento, as peças eram escritas por jovens dramaturgos e encenadas por pequenas companhias em teatros fora da Broadway e naqueles que começavam a surgir por todo o país.

Este foi um teatro que permaneceu à margem da corrente principal do teatro norte-americano. A rigor, o teatro negro sempre ficou fora do *establishment*, e desde suas primeiras peças teve uma tradição revolucionária.

⁸² A partir deste momento, passaremos a adotar a sigla BARTS.

⁸³ HILL, Erol. The Revolutionary Tradition in Black Drama. In: *Theatre Journal*, v. 38, no. 4, Theatre of Color (Dec., 1986), p. 408. Published by: The Johns Hopkins University Press Stable. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3208284>>. Acesso em: 14 ago. 2009.

O teatro negro norte-americano tem início por volta de 1816⁸⁴, e a primeira peça propriamente negra é escrita no início dos anos 20 do século XIX, por Chief Steward Brown⁸⁵, intitulada *The Drama of King Shotaway (O Drama do Rei Shotaway)*⁸⁶, “a primeira peça com propósitos políticos de que se tem conhecimento nos Estados Unidos”⁸⁷. Não há mais vestígios escritos dessa peça apresentada pela African Company⁸⁸ e, de certa forma, foi escrita em resposta às perseguições que ele e esta companhia teatral sofriam por parte do xerife Noah⁸⁹. Logo, um teatro que, na origem, se insurge contra a perseguição e opressão brancas e que, de certa forma, é o ponto de partida para outras obras de muitos dramaturgos negros.

Mais tarde, em 1858, William Wells Browns escreveu *The Scape or a Leap for Freedom (A Fuga ou um Salto para Liberdade)*⁹⁰. Não há registro que ela e uma outra suposta peça escrita por ele, datada de 1856, *Experience; or, How to Give a Northern Man a Backbone*, tenham sido encenadas, nem há mais fragmentos de sua documentação.

Nessa peça, Brown escreveu sobre a escravidão, de certa forma um tema relacionado com a sua experiência pessoal, pois ele próprio era um ex-escravo fugitivo, e o fez segundo a tradição daquele momento, sob a influência de poemas de protestos e polêmicas ocasionados pelos discursos antirracistas.

Esse era um período anterior à Guerra Civil americana, o que justifica a aparição de vários autores brancos abolicionistas. Após esse período, houve uma proliferação de peças

⁸⁴ HAY, *op. cit.*, p. 6. A rigor, o *rough-hewn tea garden*, nesta data, era apenas um espaço para que os negros pudessem ter algum tipo de lazer. Em 1821, tornou-se o então African Grove Tea-Garden no número 56 da Mercer Street, uma casa com um segundo pavimento e com um lugar apropriado para uma banda tocar e, logo depois, passou a ser o African Grove Theatre.

⁸⁵ Trata-se de uma pessoa de cujo nome oficial não se tem certeza, mas provavelmente esse ex-comissário de navio aposentado se chamava William Henry Brown.

⁸⁶ HAY, *op. cit.*, p. 11. Esta peça tinha como tema eventos de 1795, ou seja, a insurreição Garrifuna contra os ingleses na ilha de San Vincent. Rei Shotaway foi o primeiro herói revolucionário no teatro negro norte-americano.

⁸⁷ CAMELO, *op. cit.*, p. 49.

⁸⁸ Esta é a primeira companhia teatral negra de que se tem notícia e surgiu no mesmo espaço criado e dirigido pelo Chief Steward Brown, o Tea Garden. A título de lembrança, o grande ator negro Ira Aldridge iniciou seu trabalho nesta companhia teatral.

⁸⁹ CAMELO, *op. cit.*, p. 50. Cf. nota 85, Mordecai Manuel Noah (1785-1851), era xerife de Nova Iorque, juiz, cônsul, político do Partido Democrata, dramaturgo, editor do jornal *National Advocate*, escravagista e quem primeiro popularizou o *Minstrel Show* nos EUA.

⁹⁰ William Wells Brown (1815-1884), ex-escravo fugitivo e intelectual, foi o primeiro negro a escrever uma peça teatral em 1858 e também a escrever um romance, *Clotel; or, The President's Daughter: A Narrative Of Slave Life in the United States* (1956), (*Clotel, ou A Filha do Presidente: Uma Narrativa da Vida Escrava nos Estados Unidos*).

voltadas para o *minstrel*, assim como o surgimento de companhias, não apenas de brancos, mas também de negros, que passaram a encenar este estilo de teatro.

Esse modelo teatral foi altamente prejudicial à imagem do negro, e só começou a ter suas estruturas formais minadas com o surgimento da Wroth's Museum All-Star Stock Company, criada por Bob Cole, em 1896, que se preocupava em valorizar o negro, não apenas no plano artístico, mas também no econômico.

Outras companhias foram criadas ao longo dos séculos XIX e XX, e muitas delas com a mesma preocupação, melhorar a vida do negro.

Muitas peças sobre negros foram escritas por dramaturgos brancos, entre eles Eugene O'Neil e Paul Green. Contudo, o dramaturgo negro de maior influência na primeira metade do século XX que trabalhava na linha de uma dramaturgia revolucionária foi Langston Hughes⁹¹, que escreveu, em 1938, a primeira peça expressionista negra *Don't you want to be Free?*, e foi também o primeiro a criar um teatro de arena nos Estados Unidos, o Harlem Suitcase, além de atacar o tipo de teatro que falava sobre o negro que existia até então.

Desde a década de 80 do século XIX⁹², as dramaturgas negras já escreviam peças cujos protagonistas eram negros e, na maioria, mulheres. Seus temas eram até mais explosivos do que aqueles tratados pelos seus pares masculinos.

O surgimento das revistas *Crisis* e *Opportunity*, voltadas para a criação e fortalecimento do drama negro, contribuiu consideravelmente para o aumento do número de mulheres dramaturgas e suas peças também enfrentavam problemas para serem encenadas, inclusive entre os organizadores de uma destas revistas.

Entre os temas tratados por ela, incluíam-se as questões rurais, a miscigenação, a guerra, a educação e os linchamentos, entre outros. Muitas peças lidavam com temas históricos cujos heróis ou heroínas eram negros. Em 1926, Marita Bonner escreveu uma

⁹¹ Langston Hughes (1902-1967), poeta surgido no período da Renascença do Harlem, na década de 20 do século XX. Foi um dos primeiros escritores negros a tentar transformar sua arte em uma carreira rentável. Também foi um dos primeiros a trazer para a pauta americana a discussão sobre a negritude.

⁹² Pauline Elizabeth Hopkins foi uma das primeiras negras a ter uma peça produzida. Era um drama musical chamado *Slave's Escape: or Underground Railroad*. Essa peça é de 1879 e foi apresentada em 5 de julho de 1880 pelo grupo Hopkin's Colored Troubadours, no Oakland Garden, em Boston.

peça surrealista que se voltou para a questão negra, apontando uma revolução sangrenta como única solução para o problema do racismo naquela nação.

Em 1916, *Rachel*, escrita e totalmente produzida por negros, teve problemas com membros da NAACP, que a consideravam propaganda política. Essa peça, escrita por Angelina Weld Grimke, foi a primeira a usar o palco como instrumento de propaganda contra o racismo, com o objetivo de chamar a atenção dos americanos para as condições degradantes dos milhares de negros naquele país.

Com a criação do *Federal Theater Project*, surgiram vários dramaturgos negros, homens e mulheres. Mas suas produções foram, em grande parte, boicotadas, pois raras foram as que chegaram a um grande público. Mesmo um dramaturgo como Theodore Ward teve dificuldades para encenar uma de suas peças, *Big White Fog*, por ser comunista⁹³ e porque ela tratava dos assuntos que se tornariam fundamentais para a dramaturgia negra dos anos 60. Entre as dramaturgas, o tratamento do FTP não foi diferente. Georgia Johnson foi uma dessas autoras que não conseguiram encenar suas várias peças, sobretudo aquelas que tratavam de linchamentos, e teve apenas uma levada a público, mas em igrejas, bibliotecas e clubes na comunidades negras.

Nem mesmo *Liberty Deferred*, um jornal vivo produzido John Silveira e Abram Hill, no FTP, chegou a ser encenado, apesar dos avanços formais da produção. Portanto, o próprio projeto incumbiu-se de anular ou não tornar visíveis os avanços alcançados pela dramaturgia negra, como podemos ver a partir da percepção de Flanagan.

Para Flanagan, um teatro “americano” deveria demonstrar a diversidade como uma das grandes forças dos Estados Unidos. Seu plano nacional, todavia, ignorou o fato de que as políticas locais poderiam inibir os objetivos centrais do projeto.⁹⁴

Enquanto projeto, o FTP implementou as unidades Negras com boas intenções, na prática, a falta de discurso racial, exceto como uma marca identificadora para o recrutamento de pessoal, em um contexto americano racialmente estratificado, transformou as unidades negras naquilo que McClendon aponta como “fadado ao fracasso”.⁹⁵

⁹³ Lembramos que Theodore Ward pertencia ao clube de escritores de John Reed.

⁹⁴ REDD, Tina. Birmingham' Theater Project Unit (the Administration of Race). In: ELAM, H. J.; KRASNER, David (Orgs.). *African American Performance and Theatre History*. Oxford/New York: Oxford University Pres, 2001, p. 272.

⁹⁵ REDD, *op. cit.*, p. 273.

Hill⁹⁶ aponta que muitos dramaturgos concentravam-se nas guerras revolucionárias e em suas consequências. Nessa, dramaturgia, havia temas recorrentes como a traição entre a lideranças e as questões de classe e cor, e realçava-se a noção de que o poder corrompia. Esse material era relevante nas peças desse momento, em face da evidência que poderia ocorrer exatamente entre líderes populares e mulatos privilegiados. A rigor, são temas tratados pela dramaturgia dos anos 60.

Nas primeiras décadas do século XX, várias peças foram escritas e tinham como protagonistas personagens históricas negras, como nos lembra Hill⁹⁷. Contudo, esse teatro nunca fez parte da corrente principal da dramaturgia norte-americana, embora devamos considerá-lo um drama cuja tradição é revolucionária para o negro.

A *American Negro Theater* (ANT), criada por Abram Hill e Frederick O'Neil, localizada no Harlem, também desenvolveu um trabalho teatral com a comunidade local que se pode chamar de revolucionário, tanto em seu aspecto didático quanto no experimentalismo. Em virtude de seu sucesso, viu-se obrigada a abrir mão de seu trabalho quando da ascensão política do Senador Joseph McCarthy, pois membros dessa companhia foram inquiridos e ela foi cerceada em suas antigas funções artísticas e sociais.

Desde o século XIX até o final da década de 50 do século seguinte, surgiram dramaturgos e companhias teatrais preocupados em desenvolver uma dramaturgia comprometida com o negro — tanto no que se refere à questão estética quanto à econômica e cultural —, com um teatro com tendência revolucionárias. Esse quadro não foi diferente nas décadas seguintes, mas, especialmente na de 60, esse modelo teatral radicalizou em suas propostas, sobretudo por meio da figura de Amiri Baraka.

O teatro produzido antes dos anos 60 não tinha a intenção de criar uma linha dramática ou um objetivo único. A vertente dramática mais próxima do teatro revolucionário negro dos anos 60 é a da *Outer Life protest play* (peça de protesto da vida pública)⁹⁸, defendida por Du Bois⁹⁹, e que o próprio Baraka já vinha seguindo desde o

⁹⁶ HILL, *op. cit.*, p. 415.

⁹⁷ HILL, *op. cit.*, p. 425-426.

⁹⁸ CAMELO, *op. cit.*, p. 49 e 51.

⁹⁹ HAY, *op. cit.*, p. 15-77. Samuel Hay faz um levantamento dos dramaturgos que trabalharam tanto com a *Inner life play* quanto com a *Outer life play*, desde o início do século XX até a década de 90. Nesse levantamento, o autor mostra que a linha adotada por Du Bois é a de um teatro que ensina ao negro o significado de sua história e de sua rica linhagem emocional, enquanto Alain Locke prefere lidar com personagens e situações tiradas da vida real. Ver também CAMELO, *op. cit.*, p. 49, nota 83.

‘início dos anos 60, assim como outros dramaturgos contemporâneos e anteriores a ele. O dramaturgo só rompe com ela quando se torna marxista, a partir de 1974, e começa a escrever sob essa nova orientação artística e política. Contudo, continua produzindo um teatro revolucionário, mas nessa linha filosófica, que coexistia com outras formas, especialmente com aquelas voltadas para o realismo.

É na década de 60 que a designação “teatro revolucionário negro” surge de forma vigorosa, diferenciando-se do teatro negro precedente. Segundo Hill¹⁰⁰, isso se dá marcado pelas principais características e/ou plataformas:

a) ser a primeira vez que se idealizou e articulou uma estética para a arte negra e um teatro com enfoque separatista e conteúdo voltado exclusivamente para os negros.

b) transmitir uma mensagem preocupada em eliminar a crença de que qualquer coisa branca fosse superior a algo negro, bem como promover a destruição de todas as autoridades, assim como de seus valores, que sustentavam um sistema de opressão corrupto, o que contribuiria para eliminar o sentimento de inferioridade do negro e sua adoração pela brancura, assim como de seus valores. Esse suicídio racial levado aos palcos preparava o caminho para que os dramaturgos negros advogassem um conflito mais aberto e meios para lutar e destruir o sistema.

c) usar as formas rituais para retratar a necessidade de um ato de purgação e de purificação antes da ascensão da nova nação negra, livre de qualquer obstáculo psicológico erigido e forjado ao longo de séculos de opressão.

d) ter espaços¹⁰¹ para assegurar que os novos dramaturgos pudessem encenar suas peças, especialmente nos recém-criados teatros negros, cujo objetivo era melhorar as condições culturais dos negros, sobretudo em áreas urbanas.

Na busca do desenvolvimento de uma arte negra, os artistas negros procuram criar uma estética que passa a ser o critério para julgar a validade ou a beleza de uma obra de arte. O julgamento deveria possuir dois níveis, um artístico e um social, este o mais

¹⁰⁰ HILL, *op. cit.*, p. 425-426.

¹⁰¹ CAMELO, Gerson Vieira. As instituições e a legitimação do teatro negro nos Estados Unidos. In: *Cadernos Sudoeste*. São Paulo, APEOESP, n. 2, p. 37-46, mai. 2009. O autor faz um pequeno levantamento no qual aponta a importância de algumas das instituições negras que surgiram a partir 1816 e que contribuíram para a formação, valorização, melhoria e legitimação do teatro negro nos EUA.

importante, uma vez que “toda arte deve refletir e dar suporte à revolução negra e qualquer arte que não discute e contribui para a revolução é inválida”¹⁰².

A arte negra, a partir de então, deve operar com base nas seguintes premissas¹⁰³:

- a) ser funcional, ou seja, ser produzida para ser útil e não para ser apreciada, o que se opõe ao conceito de “arte pela arte”. No teatro, sobretudo, esse conceito será bastante utilizado, pois ele exporá o inimigo, dará suporte à revolução – teatral acima de tudo – e agradará ao negro.
- b) ser coletiva, nascer do povo e para ele retornar de uma forma mais bela e colorida do que na vida real, e mudar a vida diária.
- c) ser comprometida, sobretudo, com a revolução e com a comunidade negra.¹⁰⁴

A rigor, alguns dos aspectos citados reforçam mais radicalmente o que Du Bois já pregava anos antes, um teatro de negros, para negros, sobre negros e em territórios negros e estão em consonância com os elementos apontados por Hill. Em suma, é um teatro que procura definir uma identidade negra comum e uma arte mais humanizada e comprometida.

Desta forma, observaremos, mais diretamente, alguns dos aspectos apontados acima, nas peças de Baraka, que sofre influência de vários estilos e formas artísticas, especialmente da música negra, que é uma importante fonte repositória da cultura popular dessa etnia, assim como o é o teatro negro anterior à Baraka, em cujas estruturas podem ser encontrados vários elementos da cultura deste povo.

Baraka toma o *blues* e o *jazz* como referências artístico-formais porque, especialmente, o *jazz*, uma forma artística que lida com *tese*, *antintese* e *síntese*, e é própria para que possa dar conta de um conteúdo mais amplo e complexo, sobretudo no que concerne à fonte repositória de um repertório tradicional negro, além de ser uma forma livre/aberta, sobretudo na poesia. Também é relevante porque permite a inserção de um conjunto maior de temas em uma obra sem, com isso, prejudicar sua escrita, visto que não

¹⁰² KARENGA, Ron. The Black Arts Movement. In: GAYLE Jr., Addison (Ed.). *The Black Aesthetic*. New York: Doubleday & Co., Inc., 1971. Disponível em: <<http://www.english.uiuc.edu/maps/blackarts/documents.html>>. Acesso em: 07 ago. 2002.

¹⁰³ HAY, *op. cit.*, p. 97. Basicamente, são premissas que fundamentaram a doutrina *Kawaida*, desenvolvida por Maulana Ron Karenga, que se baseia em sete princípios (*Nguzo Soba*): *Umoja* (unidade), *Kujichagulia* (autodeterminação), *Ujima* (trabalho coletivo e responsabilidade), *Ujamaa* (cooperativa econômica), *Nia* (propósito), *Kuumba* (criatividade) e *Imani* (fé).

¹⁰⁴ CAMELO, *op. cit.*, p. 34.

há limitação formal. O *blues*, por sua vez, traz a denúncia e a pulsação que contribui para uma atitude mais radical do negro, na arte e na vida social.

Na obra baraqueana alguns temas são relevantes para o seu teatro, como nos lembra Lee¹⁰⁵, a identidade negra, o capitalismo e seu materialismo, nela tratado como nacionalismo cultural, e o papel da educação, ao qual acrescentamos o da religião e da justiça e a questão da alienação negra.

Devemos lembrar que Baraka e seus companheiros do BAM procuravam criar um teatro revolucionário negro a partir de elementos que já existiam nessa dramaturgia e acrescentando outros, próprios da cultura afro-americana como o *jazz* e o *blues*, ou seja, começavam a usar elementos da agenda dos nacionalistas culturalistas.

Baraka, como dissemos, lança mão da estética do *jazz*, e um dos motivos para essa apropriação é o poder desta forma artística de resgatar temas e desenvolvê-los — tratá-los formal e tematicamente —, assim como o seu poder de síntese. A repetição é um dos elementos presentes na estrutura desse ritmo e, ao que nos parece, é bastante efetivo na poesia. No teatro, percebe-se que Baraka utiliza o mesmo recurso, mas fazendo uso constante dos mesmos eixos temáticos, desenvolvendo-os de acordo com a mensagem que pretende trabalhar em suas peças. Na verdade, não deixa de dialogar com a dramaturgia mais antiga, nem com aquilo que já havia produzido, e abre possibilidades de inclusão de novos temas; atualizando, portanto, a ligação entre o antigo e o novo¹⁰⁶ em um movimento dialético constante. Nesse aspecto, o próprio movimento de retomada e revisão conceitual ou formal de Baraka se sustenta na mudança, que o autor vê como uma necessidade artística, em negação ao estático.

¹⁰⁵ LEE, Maurice Angus. *Schematic Fusion: an essay on the aesthetics of Leroi Jones (Imamu Amiri Baraka) – A Marxist Approach*. 1993. Thesis submitted in partial fulfillment of requirements for the degree of Doctor of Philosophy (English) at the University of Wisconsin- Madison, Madison, 1993, p. IV.

¹⁰⁶ Essa é uma característica do *jazz* e do *blues* cujos estilos mais recentes dialogam sempre com as formas mais antigas que se tornam uma fonte repositória original e eterna para os novos estilos.

CAPÍTULO II

2. EXPERIMENTAL DEATH UNIT #1 (MORTE EXPERIMENTAL UNIDADE #1)

2.1 Enredo

Em *Morte Experimental Unidade #1*, dois rapazes brancos — Duff e Loco — estão conversando sobre a vida e, quando surge uma prostituta negra, começam a barganhar uma relação sexual com ela. Após uma pequena conversa entre eles, decidem ter a relação com Woman, que se dará em um corredor. Em seguida, Duff, que inicialmente está em dúvidas, arranca Loco dos braços dela e espanca-o mortalmente sob o incentivo e aplauso da prostituta. Tão logo inicia a sua relação com ela, chega um grupo de guerrilheiros negros que fuzila o casal e, posteriormente, corta a cabeça dos dois homens brancos. Os corpos são empilhados e o grupo segue em marcha.

2.2 PERSONAGENS

Morte Experimental Unidade #1 foi escrita em 1964 e encenada pela primeira vez em primeiro de março de 1965, no St. Mark's Playhouse, em Nova Iorque, com direção de Amiri Baraka e cenário de Dominik Capobianco.

A peça tem poucas personagens, apenas dois rapazes brancos, Loco e Duff, uma prostituta negra (Woman), um paramilitar (Leader) e seus soldados: First e Second.

Loco e Duff são uma alusão clara às personagens de *Esperando Godot*, de Beckett. Tal alusão às personagens e à peça do autor irlandês parece ironizar o teatro do absurdo e daquilo que ele retrata, ou seja, a decadência e a desesperança do ocidente e seus valores.

Os dois rapazes parecem dois patetas discutindo assuntos e situações que não têm sentido algum, mas que mostram um mundo em decadência no qual a vida está desprovida de significado e de ligações com qualquer coisa ou lugar. A rigor, estão apenas sendo abstratos em sua verborragia. A própria situação, em que eles parecem que vão tomar uma decisão e agir, reverte-se e os dois continuam estáticos e com suas divagações. E essa atitude de vai-não-vai é a marca dessas personagens até o momento em que Loco decide

efetivamente ter uma relação sexual com a prostituta e, posteriormente, Duff entra em confronto com ele para tomar o seu lugar, espancando Loco até a morte.

O movimento *Beat* promoveu uma mudança importante de hábitos e, acima de tudo, uma transformação na literatura norte-americana, em relação ao período do pós-guerra e do macartismo da década de 50. Basicamente, foi uma reação à posição reacionária de parte da classe média e da burguesia, assim como à boa parte da poesia acadêmica e da crítica de então.

Segundo Baraka¹⁰⁷, o movimento *beat* teve apoio da imprensa porque era palatável e comercializável, mas sem estética alguma, pois ele apenas se dissociava das ideias e do modo de vida reacionários do *establishment*. Mas, de certa forma, redefiniu a poesia e a arte em geral. A questão política pouco importava. Ainda, de acordo com o autor, a questão das drogas passou a ser tratada mais abertamente, pelo menos a maconha. A homossexualidade, por sua vez, também ganhou bastante espaço e foi colocada de maneira honesta e direta.

O próprio Baraka, embora tivesse muitos amigos entre os *beats*, brancos e negros, nunca se viu como um poeta *beat*. De qualquer maneira, ele queria aprender e expandir mais o seu conhecimento, e o movimento foi um estágio de um processo que lhe permitiu aprender sobre as etapas posteriores.

A convivência com figuras conhecidas do mundo *beat* e o seu processo de aprendizagem o levaram a perceber o comportamento de muitos artistas e intelectuais boêmios, assim como seus modos de vida decadente e liberal, retratado pelo dramaturgo na peça.

Em *Morte Experimental Unidade # 1*, por meio das personagens Loco e Duff, duas forças liberais, cada uma a seu modo, Baraka usa a paródia para questionar a postura desses intelectuais a quem considera decadentes.

LOCO. Eu desprezo a beleza. O que você quer dizer com isso. Eu odeio estes tolos que caminham por aí e se proclamam de artistas, cuja única conexão com qualquer coisa significativa é a decadência alcoólica de suas peles. Viciados com pó saindo de suas pequenas barbas sedosas.

DUFF. Você não tem respeito algum pelo mundo. Nenhuma compreensão do que nele tem de valor.

¹⁰⁷ EDWARDS, Debra L. An interview with Amiri Baraka. In: REILLY, Charlie (Ed.). *Conversations with Amiri Baraka*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994, p. 151-155.

LOCO. Eu respeito tudo. A existência é uma autoexpressão ... os artistas são uma anomalia.¹⁰⁸

Loco não é exatamente um apreciador das artes e é racional em seu modo de se expressar. Em sua visão de mundo, ele é a representação de um modo de vida que considera que os negros existem para seu proveito ou ganho, inclusive o sexual. Ele representa o tipo de liberal que Baraka denuncia, aquele que deseja ser líder. O dramaturgo usa a fala da personagem para fazer críticas ao intelectual que leva uma vida contemplativa, que perde o elo com o mundo real e procura dar significado à sua vida fora de sua cultura. Com isso, cria o que o dramaturgo chama de espetáculo lúdico¹⁰⁹.

Outras falas da personagem lembram também a questão dessa exploração do negro à qual Baraka se refere, representada pela exploração sexual da mulher negra.

O início da peça é sustentado por essa estrutura formal em que a falta de ação dialógica faz com que tudo patine no mesmo lugar e só haverá mudanças com a entrada da personagem negra, a prostituta. Ela é o combustível que move as outras duas personagens. Entretanto, a ação que se dá não é dialógica porque as falas não permitem que o diálogo se conduza para esta linha formal.

A prostituta, como a sua própria profissão exige, é uma mulher de ação que vai direto ao cerne da questão: “Eu sou uma dama negra gostosa e succulenta ... carne nova na área. Vocês dão uma trepadinha?”¹¹⁰ Logo, ela começa a mudar o estado de letargia em que se encontravam os dois homens e a colocar alguma ação nesse encontro. Assim, rapidamente, instaura neles o desejo de tomá-la sexualmente.

No plano artístico, além de ironizar a arte produzida para ser contemplada, o dramaturgo, na função do *trickster* (trapaceiro)¹¹¹, questiona-a e lança mão de uma

¹⁰⁸ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 6.

¹⁰⁹ JONES, *op. cit.*, 1966, p. 219.

¹¹⁰ JONES, LeRoi. Experimental Death Unit #1. In: *Four Black Revolutionary Plays: All Praises to the Black Man*. Indianapolis/New York: The Bobbs-Merrill Company, 1969, p. 7. A peça *Morte Experimental Unidade #1* inicia na página 1 e termina na 15. Portanto, todas as citações dentro dessa numeração referem-se a ela.

¹¹¹ EUBA, Femi. Legba and the Politics of Metaphysics: The Trickster in Drama. In: HARRISON, P. C.; WALKER II, Victor L.; EDWARDS, Gus (Eds.). *Black Theatre: ritual performance in the African diaspora*. Philadelphia: Temple University Press, 2002, p. 167. A autora aponta que na cultura negra o *trickster* pode se apresentar na forma de um animal (tartaruga, aranha ou macaco), ou como uma divindade: Exu, na África Ocidental, e geralmente transmite uma importante mensagem moral, ou cultural, implicada na ação que o *trickster* descreve e/ou desempenha. A mensagem tem por função alertar o seu receptor para que fique ciente de determinados perigos que corre e que, se não for considerada, poderá ser fatal. Tais mensagens também

dramaturgia mais objetiva e funcional cujo foco visa a mudança, ou seja, um teatro de ação¹¹² e de compromisso social com o negro militante a quem ele dá voz.

Nessa peça, a inversão do estereótipo sobre a sexualidade negra é reorientada pelo dramaturgo, pois, embora Woman seja uma prostituta e viva disso, a questão sexual para ela nada significa senão alguns trocados, e o aspecto moral tampouco importa visto ser um valor secundário. Entretanto a briga entre Loco e Duff representa a obsessão branca pelo sexo. Assim, o mito da hipersexualidade do negro é revertido, a ponto de os brancos morrerem por causa de suas obsessões e levar a negra a morrer junto com eles.

Essa é uma peça na qual Baraka trabalha várias imagens-símbolos¹¹³. A começar por Duff, que fala de suas janelas geladas. A janela é um símbolo que representa um quadro de referência do qual alguém vê e avalia a experiência, corresponde à perspectiva na vida. A de Duff parece-se com a de todo mundo, sem muitas perspectivas, portanto é uma vida cheia de vazios. Mas, ainda assim, essa vida, em um mundo onde as anomalias são necessárias, deverá supostamente produzir algum significado, segundo o que se pode observar de suas falas, que denunciam o seu individualismo exacerbado. Pois ele é tão “sagrado como qualquer um”, e “o mundo é para o homem que queira desfrutá-lo”¹¹⁴. Certamente, Duff está falando da questão do mérito e daquele que realmente poderá desfrutar de tal mundo, o burguês. Logo, por exclusão, entende-se que os que não podem estarão a seu serviço. A prostituta, que chegará em seguida, apenas confirmará o seu discurso individualizante.

Outro símbolo é o do corredor que representa o caminho de passagem de uma fase a outra da vida. Na peça, o fato de Woman não ter um quarto onde possa ter relações sexuais, e ter de realizá-las em um corredor, corresponde a uma mudança de Duff e Loco, que saem de um mundo decadente e ilusório para um pragmático, real e concreto; no caso da prostituta, ocorre o contrário, ou seja, é tragada pela inação e, por consequência, para um estado de abstrações e uma relação decadente, sem perspectiva.

reafirmam e transmitem valores culturais de geração em geração. Na Literatura de Cordel existem várias dessas personagens, como Canção de Fogo e Pedro Malazartes.

¹¹² O teatro de ação, do qual o dramaturgo fala, é aquele que provoca mudanças tanto formais quanto sociais.

¹¹³ HUDSON, Theodore. *From LeRoi Jones to Amiri Baraka: the Literary Works*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 1973, p. 66-74.

¹¹⁴ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 5.

A carne também é um importante símbolo para Baraka e, aqui, a própria prostituta diz que é carne nova. Algumas vezes a palavra carne é usada para simbolizar desejos e impulsos intuitivos, que não são cerebrais nem estímulos transcendentais. Na peça, o uso desse símbolo corresponde a um possível resgate dos dois brancos de um mundo racional e intelectual para o mundo real onde as coisas ocorrem naturalmente.

A simbologia mais representativa da peça baseia-se na perversão homo ou heterossexual. Ou seja, é a representação simbólica do mal uso da energia criativa, uma guinada deliberada do que é bom e natural para algo que é degenerativo, sendo uma fuga da realidade. Na peça, a degeneração está no fato de Woman aceitar ter contato com o mundo dos brancos nos termos deles que são degenerados e pervertidos, e sua atitude será a *causa mortis* de todos. Entretanto, os motivos são diferentes, pois a morte dos brancos é uma espécie de acerto de contas histórico, ou vingança, por submeterem a negra — e por extensão o povo negro — ao sofrimento e à degeneração em si, ao passo que a morte dela deve-se ao fato de aceitar ter uma relação degradante com os brancos moralmente decadentes, o que lhe confere um grau de punição a essa forma de traição.

Essa punição tem um caráter moral¹¹⁵ por servir de exemplo para aqueles que se deixam corromper pelo modo de vida decadente do branco. Na peça, essa representação se dá por meio da personagem Woman, que pensa poder salvar a si própria e a Duff da decadência em que se encontram, e, conseqüentemente, da morte.

A imagem da prostituição que Baraka explora aponta não apenas o negro como objeto do branco, mas também a objetificação da mulher negra. Mas essa é uma discussão que passará primeiramente pelo enfoque moral e não diretamente pelo racial. Nesse caso, ele aponta a negra como cúmplice do homem branco, portanto alguém que deve ser levada à morte.

Das quatro peças revolucionárias negras, essa é a primeira em que efetivamente brancos são personagens e não apenas alusões e são mortos por negros, juntamente com uma mulher negra que se deixou corromper por eles. O líder militante e seus comandados simplesmente chegam, constatarem o fato degradante, e então matam e cortam as cabeças dos brancos.

¹¹⁵ FABRE, *op. cit.*, p. 52.

A questão do universal não está presente na peça de Baraka, pois o que ele aborda é o aspecto racial em que as fronteiras são bem claras e delimitadas: Loco e Duff são brancos e a prostituta é negra e, a rigor, não é antagonista deles e sim adjuvante, visto ser assimilacionista, ao passo que o esquadrão paramilitar está no lado extremo aos dois. No plano formal, também há uma delimitação, ou seja, o caráter existencialista que faz com que a máquina dialógica não funcione em *Esperando Godot* é desmontado e o que ocorre é a confirmação do caráter apocalíptico ou catastrófico, apregoado por Baraka já em suas peças anteriores, *Holandês* e *O Escravo*. As explosões na cena final desta peça predizem o que vai acontecer na dramaturgia negra futuramente, além do próprio aviso final, dado pelo dramaturgo. Ou seja, “o diálogo está encerrado”.

O embate entre negros e brancos também é verificado no aspecto formal do teatro. Essa representação se dá por meio da ação do grupo de paramilitares, que não mais quer conversa com os brancos nem com traidores negros. Isso significa que o ato em si, ocorrido na peça, representa, no plano artístico teatral, a chegada de um teatro negro militante dotado de funcionalidade e compromisso de mudança. A morte em cena não é só das três personagens, mas também de um determinado modelo teatral, que protagoniza os valores culturais de uma sociedade decadente.

A ideia do protagonista, segundo as regras do drama burguês, não se concretiza dessa forma nas peças baraqueanas, porque as personagens desempenham outras funções formais, ou ainda, são representações simbólicas, alegóricas ou protótipos de alguém ou algo. Assim, as personagens brancas nesta peça ganham importância pela sua identificação com o mundo branco. Consequentemente, é o aspecto identitário que gera o elemento do confronto e do conflito na estrutura interna da peça. É na tensão da relação branco/negro que reside a sua importância sustentada pelo aspecto moral.

Woman ganha importância por estar associada ao mundo negro. Na visão do autor, ela se coloca como mediadora entre dois grupos étnicos e, portanto, representa uma postura integracionista e não percebe que a assimilação é uma via de mão única. Não é a simples identificação com o mundo negro que marca a sua importância na peça, mas o modo como é vista pelos negros e a relação nociva que mantém com brancos ajudam a ressaltar a sua elementaridade. O caráter moral ganha notoriedade porque ela é mulher e vende o corpo. Não bastasse esse fato, é negra e, como tal, tem relações com homens brancos decadentes.

Sob os olhos dos nacionalistas negros, essa relação ganha relevância porque resgata um estigma que vem desde a escravidão, bastante responsável pela degradação da vida do povo negro, portanto, é uma relação condenada.

Didaticamente Baraka trabalha a questão moral, apontando que a prostituição e suas consequências — a degeneração e a perversão — representam e geram a perda da autoestima, do orgulho e da identidade negra. Essas perdas são bastante significativas, pois enfraquecem a imagem do negro e seus valores, fortalecendo os brancos; isso justificaria a pena capital recebida por Woman.

O grupo de paramilitares constata a relação promíscua e pervertida entre uma negra prostituta e brancos, assim decide pela morte dos três e pela decapitação dos brancos. Os paramilitares tornam-se a força militante revolucionária negra, com aval para julgar e decidir quem vive ou morre. Novo remédio para os males causados pelos assimilacionistas, esse agente político é bem diferente do líder revolucionário Walker Vessel, de *O Escravo*, que para para beber e discutir poesia e problemas existencialistas com brancos, eles são homens de ação e não de palavras. Em seu tratamento cênico, os revolucionários são barbados e aparentam estar fartos de batalhas, mas surgem e agem com serenidade. Eles estão investidos da firmeza, autodeterminação e do caráter moral necessário para levar sua missão adiante. São contidos nos atos e nas falas. Desejam saber quem está no recinto, mas não estabelecem um diálogo com a prostituta e Duff, pois querem apenas identificá-los. Woman e Duff não replicam à pergunta do líder revolucionário, nem eles oferecem a tréplica. Formalmente é a representação do rompimento do diálogo entre brancos e negros. Embora a prostituta consiga perceber rapidamente que se trata de um grupo de negros, supostamente do mesmo nível social que ela, não consegue distinguir que são revolucionários. Com isso, procura acalmar o branco e mostra-lhe que não há perigo algum, incorrendo então em um erro fatal. Eles por sua vez, constatarem o que ali está ocorrendo e matam a todos.

Por meio de sua ação, o esquadrão paramilitar mostra que houve um rompimento entre os diferentes grupos de negros, em especial, entre os assimilacionistas e os integracionistas tanto no campo social quanto no artístico. Portanto, ele é a representação desse rompimento no qual a relação só pode acontecer de modo a perverter o negro, segundo os olhos dos ativistas do BAM. Desta forma, esse(a) assimilacionista não pode

mais achar que poderá salvar o branco de sua própria morte — literal e metafórica — como deseja a prostituta:

Ahh, querido ... é apenas um irmão de alma ... não se preocupe. Eu darei um jeito em tudo. [Saindo. Mais alto] Ei vocês todos ... o que está acontecendo?¹¹⁶

Eles já não têm a mesma alma, uma vez que a dela está pervertida, corrompida, materializada e objetificada.

Ao invés do esperado líder espiritual Godot, quem chegou foi o indesejável *Lefty* com toda a sua violência revolucionária, trazendo consigo a morte não apenas do traidor negro, no mundo real, mas também de um modo de pensar teatro, que é verborrágico e descompromissado; no lugar desse teatro alienante instaurou um novo modelo teatral cujos pilares principais são a ação — não dialógica — e o comprometimento social.

Esse novo teatro apregoado por Baraka e pelo BAM fala de morte e coloca-a em cena. Isso, entretanto, causa equívocos na avaliação de críticos e espectadores segundo Shannon¹¹⁷, uma vez que consideram “os seus trabalhos como um produto de um homicida maníaco ou fanático desesperançoso”, o que poupa o autor desse trabalho de tecer qualquer comentário.

A autora, ao citar Helen Johnson, aponta que a violência de que Baraka fala com frequência em sua obra é apenas simbólica e que isso não é perceptível entre aqueles que a analisam ou que são influenciados por ela. A rigor, a própria Sandra Shannon mostra que, das obras revolucionárias de Baraka, poucas apresentam o forte tom de violência de *Morte Experimental Unidade #1*.

É preciso lembrar que o processo de construção teatral de Baraka está contido na gênese da fala de Clay, em seu solilóquio, em *Holandês*, quando se refere às metáforas usadas por Bird e Bessie Smith para xingar e amaldiçoar os brancos e, com isso, evitarem matar ou cometer atrocidades contra eles. Ou seja, como bem se pode notar nas quatro peças revolucionárias, é dessa violência metafórica e simbólica observada por Clay que Baraka lança mão para elaborar uma peça que instigue a militância negra, valorize a negritude e os valores da cultura negra. Clay diz que os dois músicos se recusam a perder a

¹¹⁶ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 14.

¹¹⁷ SHANNON, Sandra G. *Evolution or revolution in black theater: a look at the cultural nationalist agenda in select plays by Amiri Baraka*. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_2-3_37/ai_110531671>. Acesso em: 21 jul. 2006.

sua sensibilidade e a se tornar racionais demais a ponto de reproduzir o mesmo tipo de barbárie que a racionalidade dos brancos criou. A dramaturgia baraqueana trabalha com os mesmos tipos de metáfora e de simbologia que os dois músicos negros produzem, com os mesmos objetivos: manter-se são. Com esse procedimento, deseja distanciar-se do modo de vida racional de seus opressores.

2.3 DIÁLOGOS

Morte Experimental Unidade #1 é uma peça que parodia e critica a obra de Beckett, ou, pelo menos, algumas das situações que nela se apresentam. Assim sendo, uma das questões lá postas é a da espera e da discussão existencialista com que as personagens não ajam movidas pela tensão estabelecida entre a síntese e a antítese, resultando na inação. Com isso, as falas das personagens ganham um tom onírico e lírico, o que mina a ação dialógica. O lirismo é por natureza um recurso retardante e, por isso, épico.¹¹⁸

É conveniente lembrar que Baraka já havia escrito *Holandês*, uma peça que tem algumas das situações formais presentes em *Esperando Godot*; isso também ocorre em *Morte Experimental Unidade #1*. Portanto, é de se questionar o porquê de escrever uma segunda peça com características ainda mais semelhantes à obra do dramaturgo irlandês. Certamente não deve ser apenas para criticar o conteúdo e a forma da peça de Beckett, uma vez que Baraka nunca lida apenas com a literalidade em suas peças.

Outro fato importante é que Baraka escreve a peça pouco tempo antes de sua entrada para o período nacionalista cultural. No período imediatamente anterior — o de transição —, ele havia escrito outras. Em *O Toalete*, ele ainda tinha a expectativa da integração racial; em *Holandês*, era mais niilista e, em *O Escravo*, percebeu de vez a impossibilidade de união entre brancos e negros nos termos apregoados pelos primeiros. Portanto, cada uma delas vai revelando a mudança de crença e de atitude do dramaturgo em relação à sociedade norte-americana daquele momento. O tom de violência em cada uma delas vai aumentando até chegar em *Morte Experimental Unidade #1*. Ela marca uma virada radical do dramaturgo em relação aos seus períodos anteriores, em especial em relação ao período *Beat*.

¹¹⁸ ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 102.

Ao se apropriar da obra beckettiana e do seu modelo formal para transformá-lo em uma peça a fim de criticar os artistas e intelectuais do círculo dos *beatniks*, Baraka está lançando mão de uma das plataformas apregoadas pelo BAM, a criatividade negra, com o objetivo de lançar luz sobre os problemas da sua comunidade e promover a discussão de soluções que levem a uma mudança na vida do povo negro.

Baraka parte desses dois elementos para construir a primeira parte de sua peça. Loco e Duff mantêm um diálogo que na verdade é apenas um apanhado de sons que parecem não ter sentido algum, além de centrarem-se em suas próprias visões contemplativas do mundo. A rigor, as sequências de frases proferidas pelos dois, e que parece não construir sentido algum, remete ao que os brancos diziam a respeito dos negros, ou seja, apenas proferiam sons sem sentidos, e que o autor lança mão para inverter esse estereótipo dos primórdios da escravidão naquele país.

Jones¹¹⁹ lembra que a cultura norte-americana, decadente, é comprometida com a ideia do individualismo, da auto-satisfação e do ganho pessoal, enfim a cultura na qual a satisfação do próprio ego se dá às custas dos esforços de outras pessoas. Em outras palavras, a boa vida de poucos é patrocinada pelo trabalho árduo da maioria das pessoas que não se beneficia de seu próprio labor.

Muitos dos artistas e intelectuais vivem segundo os preceitos de sua cultura, e colocam-se no mundo de uma forma contemplativa. Acreditam que o mundo seja sócioeconomicamente sem problemas, vivem desconectados dele e mantêm-se afastados das questões políticas. Essa é uma forma de autodefesa e alienação do mundo real, já que procuram algo mais significativo fora dele, como se fosse possível.

Alguns deles chegam até a criticar a cultura em que vivem e não se consideram culpados pelo resultado daquilo que ela produziu, entretanto vivem exatamente de acordo com seus valores.

O autor lembra ainda que as forças brancas da sociedade norte-americana têm modos diferentes de ver o mundo, mas em qualquer uma delas a vida do negro é difícil e, para ele, o que muda é como cada uma dessas forças o subjuga sócioeconomicamente. Loco e Duff representam as forças em questão.¹²⁰

¹¹⁹ JONES, *op. cit.*, 1966, p. 219.

¹²⁰ JONES, *op. cit.*, 1966, p. 136.

DUFF. [Bem louco de heroína, olhos pestanejando] Bem, moribundo, minhas janelas são tão geladas quanto o resto do mundo.

LOCO. [Assobiando suavemente e bambeando em seus sapatos de camurça] Isso é uma forma de compromisso? Da dança para o profundo sono da tolerância?

DUFF. Um desfile de motivos. [Indo olhar na janela inferior de alguém] Qualquer caução dará sentido à inclinação do mundo. Como entrar no que está, no que chamaríamos, lá fora. [Rindo astutamente] Há um punhado de coisas boas para comer.

LOCO. Então a nossa música é a do tempo, e o tempo da razão é o tempo da verdadeira consciência. A música. O Basquetebol. Encarando nos olhos de alguma prostituta.

DUFF. Eu sou sagrado como qualquer um, e digo que o mundo é para o homem que o desfruta.

LOCO. E talvez você esteja certo.

DUFF. Você é, diferente de um rouxinol, uma irmã soluçante ... um defensor do fraco.

LOCO. Você desaprova a vida.

DUFF. Não. Não é verdade. Você não sabe como a vida, se minha definição se sustenta, a vida das coisas belas ... você não sabe como é.¹²¹

No que diz respeito à própria peça, o dramaturgo critica, por meio das personagens, o niilismo e a desesperança presentes em peças desse tipo. A tessitura da peça começa a mudar com a chegada de uma pessoa de fora daquele ambiente: a prostituta negra. Formalmente, sua presença faz com que a ação comece a se desenrolar, assim como ocorre nas peças de Hauptman¹²², nas quais o surgimento de “estranhos” também faz com que a ação se desenvolva. Aqui, a prostituta remonta à função do estrangeiro na obra de Tchéckov e de Hauptman. O eterno patinar de Loco e Duff começa a mudar quando a mulher chega e eles iniciam uma conversa sobre o seu preço. Inicialmente, Loco e Duff mostram indecisão ao barganhar o valor do programa com ela que, durante a negociação, pega um cigarro de maconha e começa a fumar.

¹²¹ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 5.

¹²² SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 95. O autor nos lembra do pesquisador social, em *Os Tecelões*. A rigor, há mais uma personagem que vem de fora e faz com que a situação mude, assim como ocorre nas obras de Tchéckov.

LOCO. Eu estou certo, Duff ... deixe-me ir! Eu sei o que é preciso. Eu sinto. [Grita, longamente e quase humano] Por favor. Eu estou certo. Nós morremos sem este calor.

WOMAN. [Olhando fixamente para ambos com desdém, pegando um baseado, começando a colocá-lo em sua boca, tragando forte] Uuhh... merda, seus malditos. Uuhhhhh ... [Tragando, apalpando o baseado] Uuhhh ... merda. Bobalhões.

DUFF. Cale-se ou eu soco sua cabeça bem delicadamente!

WOMAN. Bolinhos de bacalhau com caviar. Ahhh! Talvez o afugente com um pequeno raio! [Um pouco abstrata] Enquanto eu seco as minhas gavetas e tiro as manchas. Isso seria bom.

DUFF. [Avança repentinamente, batendo em WOMAN] Sua puta ... não banque a estranha comigo.

WOMAN. Ahhh cara, os velhos falavam sobre os espíritos. O Espírito! Eu fico mística quando fico num barato ... mesmo quando ... e se ... você enfiar a sua cara espinhenta ferozmente entre as minhas pernas. Eu ficarei fora, em algum lugar então, pensando sobre algo que o levasse à loucura. Pra que eu vou ligar pra você? Huh ... sua mãe e pai comem carne com as mãos. Eu os vi nos velhos filmes de Robin Hood. Você não pode me dizer nada.¹²³

Quando Loco e Duff já estão decididos a deitar com a prostituta, ela fuma um cigarro de maconha, fica entorpecida e começa a divagar sobre religião, Deus e sua própria existência, como faziam os brancos antes de ela chegar. Com isso a máquina dialógica sofre um novo reverso e cessa novamente. O dramaturgo utiliza-se da sátira como recurso formal para que a ação torne a girar em falso.

Por meio da sátira, o dramaturgo também reforça a crítica — feita na quinta fala de Loco — a esse modo de vida decadente. Uma referência direta aos artistas *beats* que começaram a popularizar o uso da maconha nesse meio. Na verdade, a cena reforça o que informa a primeira rubrica sobre Duff.

Para Jones¹²⁴, a forma mais extrema de alienação na sociedade branca é a homossexualidade, que deverá ser entendida em parte como uma recusa a confrontar-se com a realidade. A relação homossexual entre Loco e Duff, conforme se percebe nas primeiras falas das personagens, é a representação da decadência cultural dos jovens intelectuais brancos do Village, cuja postura o dramaturgo critica.

¹²³ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 10.

¹²⁴ JONES, *op. cit.*, 1966, p. 219.

Quando fala de homossexualidade, Baraka está colocando em discussão a questão da integração ou separação entre brancos e negros. Esse é um dilema discutido entre os diferentes grupos da comunidade negra e, na peça, é resolvido no final com a ação dos revolucionários que matam todos, marcando a posição dos membros do BAM que defendiam o rompimento com os grupos integracionistas.

Há também a relação entre os brancos e a prostituta negra. Simbolicamente, o dramaturgo alerta o negro para essa relação decadente e o perigo da assimilação de um modelo social em que a integração, na verdade, apenas resultará na decadência e degeneração do negro.

A cena, além de ser uma sátira ao modo de vida de alguns artistas e intelectuais do período *beat*, é a confirmação de uma relação pervertida que vai se dar entre uma prostituta negra que vende seu corpo a dois brancos que mantêm uma relação homossexual entre si, por isso decadente. Simbolicamente, ela evoca os artistas negros que desejam alcançar a notoriedade em seus trabalhos para poder entrar para o *mainstream* e tirar proveito econômico, sem que tenham preocupação com uma estética negra de fato. Por sua vez, Duff e Loco são aqueles representantes do *establishment* — pouco interessados na questão estética negra —, que se propõem a adquirir suas obras para negociá-las e delas garantir o seu próprio ganho.

Em muitas peças do dramaturgo, a dinâmica se constitui da agilidade dos diálogos ou das falas, dos seus entrecortes e da inserção de vários temas simultaneamente na sua estrutura formal, sobretudo os de cunho explosivo que, de certo modo, interferem na precipitação dos fatos. Não há uma preparação para que haja precipitações decorrentes dos diálogos, elas simplesmente acontecem, em face da escolha formal e temática feita pelo dramaturgo que não usa o recurso apregoado pela dramática pura, mas elementos extradrama que via-de-regra são conteúdos históricos sedimentados na forma.

Uma vez decidido o preço do programa, Loco sai com a prostituta para concretizar o seu desejo, enquanto Duff se recusa a ir.

Duff representa o lado moralista, ou seja, as forças da repressão sexual e, ao contrário de Loco, é um apreciador das artes sendo, conseqüentemente, a representação do lado conservador delas, além de estar preocupado com o seu próprio ganho. A sua suposta superioridade intelectual, em confronto com a prostituta, cai por terra quando ele se deixa

levar pelos seus desejos mais primitivos e tomar a prostituta como se ela fosse um animal. “O branco é um primitivo, e sua compreensão sexual é a de um primitivo”.¹²⁵

DUFF. Sem quartos? Então nós não compramos. Não precisamos desse tipo de coisa sórdida.

LOCO. Por favor, Duff. Eu tenho algo em mim que tem que ser enfiado nela. Por favor. Vai no corredor mesmo.

DUFF. Pelo amor de Deus ... você não valoriza a sua primogenitura? No corredor, Jesus ... pense nisso direitinho.

LOCO. Sem pensamento. Apenas movimento. Mova-se [Agarra o rosto de DUFF em suas mãos]

DUFF. [Saindo fora] Então vá, se enterre naquela boceta fedida. Faça isso. [Vira-se para sair]

WOMAN. Volte aqui seu hipócrita. Você quer isso tão doentamente quanto ele. [DUFF para, vira-se mas não retorna. Fica parado olhando]¹²⁶

A prostituta, para quem alguns valores morais são secundários, toma essa recusa como hipocrisia de Duff, sobretudo pelo motivo alegado, valorização da primogenitura. A situação acaba por ser cômica, uma vez que barganharam um preço por uma relação com uma prostituta negra e, ao final, em um ímpeto de moralismo tardio, Duff usa de argumentos pequeno-burgueses para justificar sua recusa a deitar-se com ela. Entretanto, a sua perversão sexual faz com que volte atrás. O seu mundo é artificial e nele a aparência e a imagem são valorizadas. O dramaturgo critica essa importância dada à aparência e também aos valores culturais da sociedade na qual vive por meio da recusa e da justificativa dadas por Duff. A rigor, não se pode dizer que a prostituta não seja dotada de algum nível de consciência, pois percebe claramente as contradições do mundo no qual vive a ponto de reconhecer o moralismo de Duff e promover um conflito entre os dois rapazes, que aceitam o jogo por querer desesperadamente ter relações com ela. Afinal, para aproveitar o mundo e o que há de melhor nele, deve-se pagar um preço, ainda que seja o da morte.

A cena aponta como o sexo pode vir a ser uma armadilha para atingir o alvo desejado, embora seja uma prostituta negra que deseja atrair os rapazes brancos. Didaticamente, uma das funções da cena é mostrar e realçar a situação, a fim de inverter o

¹²⁵ JONES, *op. cit.*, 1966, p. 231.

¹²⁶ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 12.

estereótipo que está inscrito na caracterização da personagem Woman e do negro em geral, cuja sexualidade está à flor da pele, segundo a visão branca. Sua principal função é atacar o moralismo branco. Ao mesmo tempo que se oferece como uma “prenda de guerra”, a prostituta evoca a glamorização do sexo, tão difundida pelo cinema. Entretanto, a situação em si desconstrói esse lado glamoroso ao expor o seu lado pérfido, persuasivo e pervertido, portanto a plateia deverá observar esse tipo de imagem tão recorrente e ater-se ao fato de que, na verdade, ela é destrutiva e nociva, especialmente ao negro.

O confronto entre Loco e Duff é o modo que o dramaturgo encontra para apontar a perversão branca em relação à questão sexual, mas aos seus olhos ela é atribuída aos negros, e que o autor inverte. Ou seja, a mulher instiga a briga entre os rapazes, uma vez que se considera “uma ótima presa de guerra”. O mito e o estereótipo da hipersexualidade negra são invertidos nesta cena da briga, pois “essa presa de guerra” já traz inscrita em si a condição de objeto que deve ser usado e descartado. A questão da objetificação tem relação com a posse, que nesse caso é de um branco. Ou seja, a relação sexual entre um branco e uma negra delata claramente, no plano simbólico, a relação de posse de um sobre o outro e a posição de cada um deles na sociedade em que vivem e o seu grau de degradação. A guerra implica também a morte, e ainda não terminou; trata-se, portanto, de um despojo cuja posse é provisória.

DUFF. Agora, você vai ver, nega. Veja como eu enfio até as bolas!

WOMAN. É. Você matou ele ... agora nós veremos ... descobriremos [Risos. Agora um grupo de jovens Negros barbados e cabeludos marcham cadenciadamente com seus surdos, embora eles aparentem fatigados e fartos dos combates. À frete do grupo, um rapaz marcha com uma lança em cujo topo está a cabeça de um branco ainda pingando sangue. Eles param em frente do corpo do rapaz morto. Então, o LEADER vira-se quando nota DUFF e a WOMAN]

LEADER. Saiam daí!

DUFF. Quem está aí? O que você quer?

LEADER. [Indo para o corredor] Saiam ou eu mandarei alguém arrastá-los para fora.¹²⁷

O grupo chega, controla a situação e fuzila a mulher e Duff, sem nem mesmo explicar o motivo do assassinato e, em seguida, decapita os dois.

¹²⁷ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 13-14.

No plano formal, isso corresponde ao desenlace da peça e, como se pode notar, não foi criado pela ação dialógica, mas por uma situação extradrama. A tensão entre as duas polaridades, sobretudo calcada em valores morais forjados historicamente, foi a causa de suas mortes. O desequilíbrio dessa tensão foi propiciado pela relação pervertida entre uma negra e um branco, que deixou de ser aceita pelos negros e que, por isso, é condenável. Na verdade, as muitas lutas sociais e desavenças históricas entre negros e brancos são o elemento extradrama que faz com que a ação das personagens convirja para o desfecho formal da peça. Ou seja, elas são determinadas pelas forças sociais em ação. É na simbologia instaurada na figura da prostituta que todos esses confrontos e conflitos sociais, históricos, econômicos, morais estão sedimentados e constroem o sentido da peça.

O fato de ela iniciar a relação com Loco é bastante significativo, porque ele é homossexual e, simbolicamente, representa o dilema negro entre a separação e a integração, que está em pauta entre os diferentes segmentos negros nos Estados Unidos, no momento da encenação da peça. Segundo Baraka¹²⁸, o homossexualismo é visto na comunidade negra como uma forma de evitar a realidade, uma recusa em lidar com o real; não tem relação apenas com a realidade sexual, mas significa uma retirada do confronto, qualquer que seja ele. Isso corresponde dizer que o encontro entre o branco (homossexual) e a negra (prostituta), — estabelecendo uma relação de assimilação e integração — pouco produzirá para a melhoria da condição negra, portanto não é frutífero. A derrota, na luta, de Loco para Duff e, posteriormente, o fuzilamento e a decapitação deles confirmam o prenúncio dessa relação estéril.

O dramaturgo estendeu a sua visão do que é a homossexualidade entre os negros para o mundo dos brancos, atribuindo a ela um valor negativo, pois é tida como um sintoma de degradação.¹²⁹

Didaticamente, a chegada dos paramilitares e a execução sumária do casal correspondem a um ponto final nesse tipo de relação infrutífera, pois a assimilação representada simbolicamente pela prostituição simplesmente dará continuidade à decadência negra.

¹²⁸ HUDSON, T. R. A conversation between Imamu Amiri Baraka and Theodore R. Hudson. In: REILLY, Charlie (Ed.). *Conversations with Amiri Baraka*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994, p. 76.

¹²⁹ HUDSON, *op. cit.*, 1994, p. 73.

A morte dos brancos e da prostituta é a substituição da decadência moral por valores mais rígidos, representados pelos paramilitares que são uma espécie de remédio contra esse mal e, ao mesmo tempo, representam valores como o senso de compromisso social, de disciplina, de unidade racial, de fortalecimento e de orgulho do povo negro.

As rubricas indicam que Duff e Woman usam entorpecentes que são sinais de uma sociedade corrompida e em decadência. Essa é mais uma sátira do dramaturgo que visa a criticar os costumes dos intelectuais *beats*; neste caso, o uso de drogas. É conveniente lembrar que Malcolm X pregava a limpeza do corpo e a firmeza de caráter para não enfraquecer diante do inimigo ou ser cooptado por ele. O fortalecimento moral, a completa sobriedade do corpo e da alma de que falava Malcolm X exercem uma forte influência sobre Baraka. O dramaturgo questiona essa atitude baseado, em parte, nessas posições da Nação do Islã. É uma visão que procura combater o modo de vida decadente do branco ocidental.

Embora não se constitua uma ação dialógica, algumas das falas são interessantes do ponto de vista da estrutura formal da peça.

DUFF. Você não tem respeito algum pelo mundo. Nenhuma compreensão do que nele tem de valor.

LOCO. Eu respeito tudo. A existência é uma autoexpressão ... os artistas são uma anomalia.

DUFF. Eles são necessários para que o mundo continue.

LOCO. Eles são tão necessários quanto qualquer outra coisa, até mesmo as anomalias são.

DUFF. Você não respeita o conhecimento?

LOCO. Somente quando ele significa inteligência?¹³⁰

Aqui, o dramaturgo discute a questão da dramaturgia e do artista, pois ele acredita no compromisso social e na produção de uma arte que seja relevante socialmente. É uma crítica aos *Beats* cuja obra considerava estéril, assim como aos artistas e intelectuais boêmios que sentavam para beber e discutir a arte sem, entretanto, agir para mudar o *status quo* daquilo que criticavam. Mas, de certa forma, também atinge a peça *Esperando Godot*, pois, na primeira parte de *Morte Experimental # 1*, há uma alusão à peça do dramaturgo irlandês que é perceptível tanto na sua estrutura dialógica quanto na concepção cênica.

¹³⁰ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 6.

Como prega em seu teatro revolucionário, Baraka toma de assalto, por meio de sua dramaturgia, a peça de Beckett e produz uma arte funcional para os negros, na qual “a imaginação é toda a possibilidade” que a seu ver passará a movê-los¹³¹. Portanto, é através dessa imaginação que ele próprio desenvolve o seu processo dramático que busca destruir também o modelo teatral que reflete os valores espirituais de uma sociedade sem ética. Conseqüentemente, essa imaginação, como um vetor prático da alma que armazena todos os dados — da experiência negra —, projeta um negro imaginado por si próprio.

Baraka lida com a questão de classe em seu teatro, e os temas que desenvolve são a pobreza e a exploração do negro desde que este chegou aos Estados Unidos. Para lidar com esses problemas, ele parte de um enfoque racial e cultural. Juntamente com outros intelectuais e artistas negros, o autor procura construir uma linha de ação política baseada em uma consciência nacional que tem como um dos pilares os valores culturais africanos. Essa consciência nacionalista é também política e nela os “membros de um grupo se veem compartilhando um destino comum, baseado em uma história e uma origem racial comum”¹³². Partindo do princípio de que a história comum do negro na América é a de um povo submetido à exploração econômica, cultural e a todo tipo de opressão, este necessita de mudar o seu *status* na sociedade em que vive.

Portanto, além de tomar de assalto e tentar destruir determinados modelos dramáticos, apresentará o seu como uma forma de construção dramática que trará nova simbologia e formas que tenham uma função e um comprometimento social que mostrem como o mundo é e como deveria ser; ou seja, um fazer artístico que pratique a ética da inclusão, da virtude em oposição à opressão e à exclusão, promovida pela estética branca.

Na verdade, o que Baraka e membros do BAM procuram é uma verdade ética que promova mudanças em suas vidas a partir da experiência do oprimido e apontam a estética negra como critério para aferir a validade da obra de arte.

Uma estética define e estabelece elementos culturalmente consistentes e então entroniza padrões baseados nos melhores exemplos históricos e artísticos. Se uma estética clama universalidade em virtude do uso ou da imposição, então ela deve

¹³¹ JONES, *op. cit.*, 1966, p. 213-214.

¹³² RICHARDS, Dona Marimba. The African Aesthetic and National Consciousness. In: WELSH-ASANTE, K. (Ed.). *The African Aesthetic: kepper of the traditions*. Westport/Connecticut/London: Praeger, 1994, p. 63.

acomodar várias culturas numa estrutura estética para funcionar como uma estética relevante. A falha em fazê-lo cria um panorama elitista limitado de um grupo étnico particular.¹³³

Para Baraka, a crença no fatalismo não estimula o desejo de efetuar mudanças, sobretudo porque o dramaturgo acredita tratar de uma visão alienante que determinados artistas impõem a si mesmos, e não oferece alternativas de ação, nem solução para os problemas do negro norte-americano. Essa concepção de teatro choca-se frontalmente com a visão dos membros do BAM que está em busca da conscientização do negro e da valorização da negritude, representada na estrutura formal da peça.

Baraka, via de regra, trabalha com inversões, sobretudo de estereótipos, e para lançar mão deste artifício, ele parte de determinadas “verdades brancas” sobre os negros e a partir delas cria ironias e paródias. Nesta peça, ele usa do mesmo recurso, sobretudo para caracterizar as situações e as personagens brancas. Ela é a peça revolucionária que menos usa da ironia e da paródia para referir-se à personagem negra.

Morte Experimental Unidade #1 promove um desmonte na estrutura de *Esperando Godot*, pois, além da inércia das personagens, Baraka também ataca sua prática existencialista e a questão do discurso do intelectual, que para ele não passa de verborrêia. Isto é, além de sair do marasmo em que se encontravam, Loco e Duff deixaram o discurso voltado para as suas crises existenciais e questões universais, como ocorre em Beckett, passando a agir movidos pela atitude da prostituta que trouxe não apenas ação à cena, mas uma discussão e um vocabulário absolutamente voltados para o popular e o mundano. Literalmente, a linguagem caiu de um nível pretensamente superior para outro nível dito inferior. Agora é erótica — “trepada”, “prazer”, “boceta”, “chupar pescoço” — revela a mudança de foco para a sexualidade. A preocupação com a ação revolucionária também fica evidente na linguagem usada pelas personagens — “arrastá-los”, “camaradas”, “cortar gargantas”. Portanto, o dramaturgo parte de uma linguagem intelectual quase onírica e de um estado de inércia para um vocábulo absolutamente popular e ações práticas, e, por fim, para um estado de guerra.

¹³³ WELSH-ASANTE, K. The Aesthetic Conceptualization of Nzuri. In: _____ (Ed.). *The African Aesthetic: keeper of the traditions*. Wesport/Connecticut/London: Praeger, 1994, p. 5.

A “ótima presa de guerra” terminou sendo uma isca, ainda que involuntariamente, e desta forma estabeleceu a sua própria sentença de morte. A rigor, caiu na armadilha do sexo.

Esse é o recado que a peça traz para os assimilados, ou seja, nessa guerra o cooptado integracionista poderá ser o seu próprio juiz e o carrasco de si, aplicando-se a pena capital, por envolver-se com o seu opressor branco.

2.4 ESPAÇO E TEMPO

O espaço onde a peça é encenada é único, — tal qual nas demais peças de Baraka. Trata-se de um espaço totalmente urbano. A ação se dá em um edifício na Terceira Avenida, no East Village, em Nova Iorque. Dele, sabemos pouca coisa: há janelas das quais se pode observar as janelas dos vizinhos e um corredor. Contudo, o espaço descrito não é realista. Talvez seja entre as quatro peças revolucionárias aquela cuja função seja menos relevante e menos simbólica. A peça não é realista, mas épica, portanto o espaço termina sendo refuncionalizado segundo o seu tema. Ele não é um prostíbulo, nem tampouco uma residência. Mas é onde a relação de prostituição se dará. Talvez possamos até considerar que a sua refuncionalização se dá exatamente no plano simbólico. Isto é, a cidade equipara-se a uma máquina, que tritura e deteriora as relações humanas. Ela cria e propicia condições para os mais diversos tipos de perversões, seja o de cunho moral, seja o de cunho social. O espaço cênico, como recorte de uma parte da cidade, representa parcialmente esse tudo que há nela. Na verdade, é um microcosmo da cidade, da qual faz parte. Desta maneira, o que está em jogo é a relação social entre negros e brancos que ali vivem e a representação de seus conflitos.

A concepção cênica da peça dar-se-á nesse espaço onde a representação dos conflitos e confrontos entre valores culturais e morais negros e brancos será encenada. A polaridade entre as duas etnias é bem delineada, e há ainda um terceiro lado — os negros integracionistas assimilados, que se julgam capazes de tornar essa relação igualitária — que será relevante para a definição do desenlace desse conflito entre os dois lados opostos. Baraka também apresenta a contradição dessa suposta igualdade que vai sendo negada

pelas situações dadas e confirma a impossibilidade dessa pretensa aceitação negra uma vez que ela só existe como formas de exploração, de opressão e de degradação.

No início da peça, os dois brancos estão conversando, quando chega a prostituta negra e começa a barganhar o seu corpo. Supostamente eles estão em um mesmo nível, o que corresponde dizer que a relação entre brancos e negros não apresenta problemas. A situação da negra na condição de prostituta revela simbolicamente que todos os negros são objetos e negociáveis. O fato de ser negra justifica o que vai ser pago na barganha: uma merreca. Não podemos perder de vista que ela simboliza uma relação decadente tanto cultural quanto social entre eles.

DUFF. Quanto você está cobrando, benzinho?

WOMAN. Eu cobro apenas o que você tem.

DUFF. Tenho?

LOCO. Sua louca, nós temos tudo. [Cai em direção a WOMAN sob seus joelhos em uma alta lamúria, finalmente chora]

WOMAN. [Gritos estridentes] TEM! TEM! [Ela agarra os bagos de DUFF] Tudo.

Tudo que tem pra se pegar. [Ri] Do que sobrou de sua minguada merreca.¹³⁴

A prostituta passa a representar o integracionista assimilado, alienado de sua própria exploração. Na entrega do seu corpo aos brancos, há toda uma carga de elementos negativos, como a perda da autoestima, do orgulho, da identidade e o crescimento da degeneração no seio da comunidade negra. Entretanto, o fato de os brancos comprarem o corpo da negra também releva o estado de sua própria degenerescência e corrupção, valores imanentes da sociedade na qual vivem e da ideologia adjacente a ela.

Se em um primeiro momento esse encontro ocorreu com todos em pé, portanto em um plano vertical, o estado de degenerescência vai se concretizar no plano horizontal, quando a prostituta e Loco vão para o chão, no corredor. Duff continua em pé, fato que procura mostrar sua pretensa superioridade sobre a prostituta e Loco, em função do que acredita ser seus valores morais, rapidamente negados pelo instinto biológico, animalesco, que assume logo em seguida. A sua necessidade primitiva contrapõe-se à sua razão intelectual, que vai literalmente por terra, pois Duff, para saciar o seu desejo sexual e a sua

¹³⁴ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 8.

perversão, atira-se ao chão e fica no mesmo nível do casal. Como resultado, os três agem como animais rastejantes independentemente do ponto de vista moral, branco ou negro.

Se até então tinha-se a relação definida entre o lado branco e o assimilado integracionista, com a chegada da esquadra negra, passa-se a ter uma força oposta à branca. Os revolucionários negros chegam marchando e posicionam-se em pé, no eixo vertical, portanto em uma posição superior, logo fuzila brancos e negros, marcando efetivamente sua superioridade sobre os primeiros. Então, decapitam os homens, alinhando os corpos empilhados no chão, em seguida partem marchando, o que corresponde dizer que a relação entre eles só se torna igual na morte. A relação hierárquica muda radicalmente de um eixo a outro dessa relação entre os dois grupos. Cabe observar que, mais que brancos e negros em confronto, o que está em jogo são os valores morais que cada grupo representa e que estão sendo confrontados.

No plano formal, essas ações encontram o seu correspondente no discurso linguístico, pois a linguagem pretensamente superior de Loco e Duff transforma-se na linguagem do submundo, da prostituição, que, por sua vez, cede lugar a uma linguagem revolucionária de guerrilha.

O tempo nessa peça é o da encenação e do momento em que foi escrita. Ou seja, na metade da década de 60 do século XX, durante a efervescência dos movimentos pelos direitos civis nos Estados Unidos, logo após a morte de Malcolm X e do surgimento de forças negras como o *Black Power* e o Nacionalismo Cultural Negro, entre outros acontecimentos históricos. Isso não implica dizer que ele tenha a mesma função realista, ou que a peça seja datada. Há uma refuncionalização do tempo, pois ele não inicia nem termina no aqui e agora da encenação. Isto é, o tempo da duração da peça é aquele compreendido entre o início e o desenlace, mas os fatos extradrama inseridos na fábula que contribuíram para o desfecho na estrutura interna da peça são anteriores ao da sua encenação. Assim como ele precede o aqui e agora da encenação, fazendo com que o conteúdo histórico sedimentado conflua para o desfecho formal da peça, o tempo pós-encenação será relevante, visto que para a plateia ele não deverá se encerrar com o fuzilamento das personagens, pois a vida continua e as questões ali representadas deverão conscientizar o público e fazê-lo agir no seu dia-a-dia, intervindo nas condições opressoras que o cercam. Nesse caso, é um final brechtiano.

Tal qual o espaço, o tempo também tem uma relação determinante na concepção cênica. Ou seja, determina a divisão da peça em três momentos perceptíveis.

O primeiro inicia-se com o encontro de Loco e Duff e a discussão de ambos sobre o existencialismo e a função do artista e do intelectual. Basicamente, esse é um momento em que as personagens patinam no lugar, uma vez que tudo parece conduzi-las para o mais profundo fatalismo. O próprio diálogo e a inércia das personagens confirmam a falta de perspectiva em que se encontram Loco e Duff. Portanto, o tempo presente da peça não está prenhe de um futuro transformador.

O segundo, esse tempo que estava praticamente estacionado, começa a sofrer uma aceleração com a chegada da prostituta que rompe formalmente com essa situação e faz a máquina do tempo andar. Entretanto, assim como na situação dialógica, quando ela resolve fumar um cigarro de maconha e entra em estado de transe ou de alteração mental, a aceleração do tempo sofre um revês e torna a patinar no lugar. Momentos mais tarde, após o acerto do valor que será cobrado pelo programa sexual com os dois rapazes, o tempo volta a correr normalmente, mas, em seguida, com a recusa de Duff em efetivar a relação sexual com Woman, ele retorna a um momento anterior e para. Por fim, Duff resolve deitar-se com ela e o tempo volta a acelerar, sobretudo quando luta com Loco para poder possuí-la. Aparentemente é como se ele, o tempo, ao retomar o seu curso regular, criasse uma possibilidade de relação conflituosa no futuro, mas, na verdade, restaura a situação prévia de opressão.

O terceiro momento é a chegada dos paramilitares, que obtêm as provas incriminadoras da relação decadente entre negros e brancos, matam-nos e partem em marcha, o que corresponde dizer que o tempo retomou o seu curso natural e criou uma possibilidade de um novo futuro, a partir de um suposto rompimento com a ordem anterior.

Na dramaturgia baraqueana, o espaço, o diálogo e o tempo não se dissociam um do outro e a concepção cênica alinhava todos de modo que um reforça o outro. É necessário lembrar que o tempo ganha uma dimensão histórica e, portanto, épica, uma vez que os acontecimentos internos da peça têm forte relação com a história negra e branca nos Estados Unidos. Como já foi dito, o elemento extradrama que corroborou para o desenlace da peça também tem ligação profunda com o tempo. Trata-se de mais de trezentos e quarenta anos de história sintetizados em quarenta minutos de encenação.

Consequentemente, uma relação de conflitos e confrontos anteriores, entre negros e brancos, que criou os elementos necessários para o desfecho da peça. Em outras palavras, as forças sociais em ação possibilitaram esse desenlace. Esse tempo historicizado (extradrama) é representado na estrutura de *Morte Experimental Unidade # 1* por meio do seu desfecho quando os paramilitares matam a todos e cortam a cabeça dos brancos.

Estruturalmente, os momentos de avanços e recuos que há na peça podem também aludir aos muitos conflitos na relação branco/negro e suas supostas superações, ou, ainda, ao acirramento de ânimos entre as duas partes. As situações são cíclicas e voltam a se repetir ao longo do eixo histórico, com uma nova camuflagem, como é o caso dos linchamentos físicos ou morais, por exemplo.

Em *Holandês*, essa ideia da repetição cíclica já está representada. A última cena da peça é igual a inicial, e reforça a constatação de que nessa relação histórica entre as duas etnias há um conflito incessante. O patinar das personagens faz acreditar que ocorra o mesmo com o tempo em *Morte Experimental Unidade # 1*, mas, ao surgir novas situações, volta a seguir o seu ritmo e curso natural, e, posteriormente, fica prenhe de futuro, ou seja, da possibilidade de que uma nova história da relação social entre negros e brancos não mostre como ela tem sido perversa com o negro.

No final da peça, esse tempo de que se fala sofre uma nova mudança, visto que não esgota no desfecho em si. A partir desse momento, ele marca o rompimento, para a plateia, de um modelo de pensar a dramaturgia apenas como arte e também instaura, a partir desta encenação, um novo modelo dramaturgicamente negro: um teatro de ação e compromisso social, com novas formas que aceitam e pedem novos conteúdos, em especial que lidam com a experiência negra.

Baraka constata que o negro tem sofrido perdas significativas tanto no mundo material quanto no simbólico, e sua primeira providência como artista comprometido é reverter esse quadro, procurando criar uma simbologia para o negro a partir dos valores das próprias comunidades negras.

2.5 MADHEART: A MORALITY PLAY – (LOUCORAÇÃO: UMA PEÇA MORALIDADE)

2.6 Enredo

A peça narra o encontro entre um homem negro, Black Man, e uma prostituta branca, Devil Lady, e o confronto entre eles. Quando Black Man ataca a mulher branca, surgem três mulheres negras — Mother, Sister e Black Woman; a mãe e sua filha (Sister) interferem na ação do rapaz negro e tentam impedir que ele mate Devil Lady. Black Woman procura alertá-lo para o perigo que Devil Lady representa para os negros, ao passo que as outras duas mulheres tentam salvar a vida dela, procurando desorientar Black Man usando várias artimanhas. Entretanto, Black Man efetiva o assassinato e une-se com Black Woman e, posteriormente, tentam salvar Mother e Sister, contaminadas pelas emanções de Devil Lady. Então, dão um banho nelas para exorcizá-las da influência da prostituta branca.

2.7 PERSONAGENS

Loucoração é uma peça escrita em 1966 e sua primeira encenação foi em maio de 1967, na San Francisco State College, dirigida por Amiri Baraka.

A peça tem um subtítulo que indica qual é o tema a ser tratado por ela: a questão da moralidade na cultura branca e na cultura negra. Entretanto, títulos e subtítulos serão discutidos no próximo capítulo quando for abordada a questão dos enredos e dos temas desenvolvidos pelo dramaturgo.

Em *Loucoração* há cinco personagens, um homem e quatro mulheres. Destas, uma é branca, Devil Lady, e as demais são negras. Tomando como base as personagens e o que representam, dois lados em conflito são bem evidentes: o branco e o negro, representados por Devil Lady e Black Woman, respectivamente.

Devil Lady é descrita como feminina e usa uma máscara de demônio, elaboradamente esculpida. Diferentemente de Lula¹³⁵, personagem que usa uma máscara social que é revelada ao longo da peça, a de Devil Lady é dupla, pois, além de literal, ela também é alegórica. Portanto, a personagem representa a síntese das máscaras. No plano

¹³⁵ Personagem de *Holandês*.

simbólico, *Devil Lady*, por meio da figura da prostituição, alegoriza um determinado comportamento branco corrompido, a decadência branca em um mundo cheio de barbáries; no plano real, é a própria prostituta branca em busca de clientes e a quem Black Man vai procurar. Sua promíscua relação com ele parece ser o início da desorientação do negro quando passa a se relacionar com a mulher branca. Pois, assim como Lula e Clay, em *Holandês*, ou, ainda, Walker e Grace, em *O Escravo*, a mulher branca continua sendo um objeto de desejo para o homem negro e, conseqüentemente, um símbolo de conquista e de ascensão social dentro do mundo branco¹³⁶. Também representa a quebra de tabus nessa relação entre as duas etnias. Entretanto, *Devil Lady* difere razoavelmente de Lula, e bastante de Grace, uma vez que a estatura social delas são bem diferentes. Isto é, o impacto social da sedução exercida por uma prostituta assumida sobre o homem negro, ainda que seja branca, é menor do que o de uma branca liberal. Mas, a rigor, a atração e o fascínio do negro pela branca não deixam de existir, embora o que esteja sendo ressaltado aqui seja a questão simbólica que eles representam.

Black Man está diante de um dilema cuja resolução tem que ocorrer nesse encontro, ou seja, confrontar-se com o seu opositor e não se deixar desviar de sua missão: o compromisso com a revolução negra da qual ele é o representante. Assim, ele é o negro que terá que superar a fascinação exercida pela mulher branca sobre si desde os tempos da escravidão, e a quem está amarrado historicamente. Ele terá que se exorcizar definitivamente do mal que o aflige. Exorcismo que parece iniciar o seu ritual logo no início da peça:

BLACK MAN. Por que você não está morta? Por que você não está mais morta do que tudo?

DEVIL LADY. Eu estou morta e não posso mais morrer.

BLACK MAN. Você morrerá somente quando eu a matar. Eu ergo a minha mão para golpeá-la. [Puxando uma espada] Eu ergo a minha mão para golpear. Golpear.

¹³⁶ Percebe-se relações semelhantes na dramaturgia negra brasileira, como em *Sortilégio: mistério negro*, de Abdias do Nascimento, no qual o Dr. Emanuel casa-se com uma mulher branca para ascender socialmente dentro do mundo do branco.

Golpear. [Agitando a espada e dando um salto grande] Cadela endemoniada do quinto dos infernos. Criatura cega das neves.¹³⁷

Pode-se perceber que nessa passagem há dois elementos que Baraka procura atingir. O primeiro são os valores simbólicos que Devil Lady representa, por meio do processo de metaforização. Entre eles, a magia branca que exerce tanta fascinação sobre o homem negro, assim como o que há de mais decadente dentro da sociedade na qual vive. O segundo está no próprio plano teatral e artístico, pois a fala de Devil Lady acima é bastante representativa, porque resgata e sustenta um modelo estático de arte, já consagrado, que não se pretende mudar e que (re)produz um teatro reacionário e conservador, combatido por Baraka a partir de 1965. Portanto, trata-se de uma obra que valoriza o produto artístico em detrimento do seu processo e comprometimento social.

A mente do acadêmico ocidental é o melhor exemplo da substituição da valorização do produto artístico pela iluminação consciente do processo artístico. Até o artista é mais valorizado do que sua obra porque o processo artístico segue em sua mente. Mas o processo em si é a qualidade mais importante porque pode transformar e criar, e sua única forma é a possibilidade. A obra de arte, por assumir uma forma, é apenas aquela qualidade ou ideia particular.¹³⁸

Ao mesmo tempo que exorciza o “canto da sereia” branca — uma armadilha para o negro — e tudo aquilo que ele representa, o dramaturgo negro militante também busca destruir um modelo de teatro comercial, que visa apenas um bem-estar econômico, um teatro sem compromisso social e que, por isso, deve ser extinguido.

A descrição que se tem de Devil Lady pela rubrica ou pelas falas das personagens resgata a questão racial e a visão que negros e brancos têm sobre este tema e os simbolismos e informações nelas inscritos:

VOICES. Sangue. Neve. Uma caverna escura e gelada. Ilusão. Promessas. Ódio e Morte. Neve. Morte. Frio. Ondas. Noite. Branco morto. A ausência de sol. A

¹³⁷ JONES, LeRoi. Madheart. In: *Four Black Revolutionary Plays: All Praises to the Black Man*. Indianapolis/New York: The Bobbs-Merrill Company, 1969, p. 69-70. A peça *Loucura: uma peça moralidade* inicia na página 65 e termina na 87. Portanto, todas as citações dentro dessa numeração referem-se a ela.

¹³⁸ JONES, *op. cit.*, 1966, p. 174.

ausência da lua. Eternamente. Sempre. Icebergues Cristãos mijam no oceano. Ajude-nos. Nós mudamos.¹³⁹

Ela, assim como a besta criada por Jacob, em *Uma Missa Negra*, contamina as pessoas e/ou corrompe-as ao simples toque, ou convivência.

BLACK MAN. O que é isto? [Para BLACK WOMAN] Por que todo esse falatório? Por que estas mulheres não agem como as mulheres deveriam? Por que não agem como Mulheres Negras? Toda essa patetice e gritos no chão. Eu deveria transformá-las em Artes Negras e arrumar as cabeças delas.

BLACK WOMAN. Elas foram enganadas e modificadas. Foram hipnotizadas, só isso. Magia Branca.

BLACK MAN. Magia Branca. Sim. [Levantando sua estaca, repentinamente] Talvez as emanações desta coisa morta estejam sujando o ar. Vou me certificar de que esteja morta. [Ele defere um golpe.]¹⁴⁰

Essa é, entretanto, uma magia branca que fascina tanto os homens quanto as mulheres, e deverá ser exorcizada pelo povo negro. Em princípio, a nova magia, que terá a função de eliminá-la é a negra, representada pelo homem negro, a nova “força espiritual do dia-a-dia acontecendo no universo”.¹⁴¹ O portador desta bandeira é Black Man, o jovem militante que tende a engajar-se nessa luta e a assumir os valores apregoados pelos membros do BAM. Conseqüentemente, no plano artístico-teatral, é a representação de “um teatro que propõe novos modelos para o drama¹⁴²”.

O ato de não dar nome às personagens reflete essa mudança e marca um dos lados tematizados pelo dramaturgo. Elas são apresentadas como Black Man, Black Woman, Sister, Devil Lady, que é alegoria do mundo branco e o seus valores. A não escolha de nomes para as personagens sugere que o dramaturgo queira ressaltar a importância do coletivo que começa a ser construído tanto no mundo real quanto no artístico, em que o protagonismo do indivíduo não pode, nem deve, sobrepor-se ao coletivo, o que não significa dizer que a individualidade não seja respeitada.

Como militante, Black Man é o agente que vai começar a destruir as bestas que “ainda andam soltas pelo mundo”, e Devil Lady é a primeira delas. Entretanto, esse é um

¹³⁹ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 71.

¹⁴⁰ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 77.

¹⁴¹ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 76.

¹⁴² FABRE, *op. cit.*, p. 54.

exorcismo que necessita ser repetido muitas vezes, visto que o vampiro a ser estaqueado tem muitas vidas e é dotado de muitas artimanhas, usadas e perceptíveis ao longo da encenação. A própria estrutura da peça mostra a necessidade de Black Man cumprir essa tarefa várias vezes e de modos diferentes. No plano teatral, isso lembra a tentativa de manutenção ou de resgate de formas consagradas, como a do realismo. Formalmente, o rito de morte é repetido pelo homem negro e tem valor simbólico nos vários campos sociais e artísticos. Uma vez que o corpo está morto, deve-se eliminar a alma, o espírito conservador e destruidor branco que o assombra. Aqui, quem tem que morrer é o espírito branco. Agora quem morre são os mozarts, os stravinskys, a lógica, o cérebro, o intelectualismo¹⁴³, excessivamente racionais. A morte dos compositores representa a eliminação de um modo artístico branco ocidental que atinge sua vítima e a coopta através de sua desorientação sensorial e anulação de seus sentidos, o que corresponde dizer o mesmo de formas dramáticas que procuram provocar na plateia a identificação e a consequente catarse.

Entre as personagens, a que melhor representa o mundo negro é Black Woman, pois é ela quem está investida dos valores que correspondem à mudança apregoada pelo BAM. Cabe lembrar, porém, que essa é uma personagem cuja ação e importância parecem passar despercebidas pela crítica, ou parte dela, e pelo próprio autor. Isto é, no nível das aparências, Black Man é o agente político transformador da peça, mas as suas dúvidas e hesitações não confirmam essa função. O agente, na verdade, é Black Woman, que age de modo incisivo e instaura em Black Man o efetivo desejo de ação, de mudança e também de conscientização da plateia sobre a beleza negra e a ameaça que a cultura branca representa.

Didaticamente, é ela quem vai desvelar os truques que atraem o homem negro e a mulher negra para o mundo do branco, sobretudo os da classe média. É ela quem alerta tanto Black Man quanto a plateia para os perigos do mundo da mediania.

SISTER. [...] Eu odeio tanto. Eu estou em harmonia com o meu ódio. Mesmo assim, eu valorizo esta besta sobre o chão, porque ...

BLACK WOMAN. Porque você foi ensinada a gostar dela através das músicas de fundo de filmes sentimentais. A mente de uma mulher deve ser mais forte do que isso.¹⁴⁴

¹⁴³ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 84.

¹⁴⁴ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 73-74.

A magia branca que hipnotiza, engana e modifica é decifrada parcialmente por Black Woman, que revela como a indústria de entretenimento — televisão, cinema e música — tem se tornado um instrumento altamente eficiente na transmissão de valores, sobretudo os da mediania, e como é eficaz em alienar as pessoas com baixa autoestima, que procurarão elevá-la por meio do consumo de bens materiais divulgados por estas mídias.

Black Woman começa ensinar ao negro o que é a negritude, conforme o ponto de vista do próprio dramaturgo que diz que ela deve ser aprendida. Porque “o homem negro deve aspirar à negritude. Deus é idealizado pelo homem. O homem negro deve idealizar-se como negro”.¹⁴⁵

Black Woman também aponta a magia negra como antídoto contra a magia branca que tanto fascina mulheres e homens negros, pois é a portadora dos novos valores que passarão a reger a vida da comunidade negra. Sua magia já foi preparada pelos mágicos negros em *Uma Missa Negra*, como veremos.

Essa nova mulher é a representação das jovens mulheres negras dotadas de consciência revolucionária, que valoriza aquilo que vem do povo negro. A descrição da personagem por meio das rubricas e de sua fala já é assumidamente de uma mulher negra — cabelo *black power* e roupas vindas de povos de países africanos — e com atributos físicos e psicológicos próprios do povo negro, portanto, atualizada com novos valores semânticos.

BLACK MAN. Uma mulher negra. [Ergue suas mãos acima de sua cabeça] Uma mulher negra! Isso não seria demais? [O corpo da branca morta sacode em um estrebucho e liberta-se, morre.]

BLACK WOMAN. [Sua voz levanta em uma nota longa, alta e sostenida] Eu sou negra negra e sou a coisa mais bela do planeta. Toque-me se você puder. Eu sou a sua alma.

[...]

BLACK WOMAN. [...] O que você quer, negro? Há alguma carne mais tenra, algum lábio mais carnudo e vermelho, alguma coxa mais cheia de orgasmo?¹⁴⁶

Tal qual a branca, basta que ela seja tocada para que a magia negra se espalhe. Ao contrário do vampiro que suga a energia vital, nesta peça e em *Uma Missa Negra*, essa nova energia traz de volta a vida aos zumbis. Ela é portadora de uma alma forte que não se

¹⁴⁵ JONES, *op. cit.*, 1966, p. 248.

¹⁴⁶ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 74.

deixa cooptar por uma necessidade material qualquer, nem pelos valores culturais brancos. Como já foi dito, Black Woman é quem vai trazer o homem negro de volta à sua consciência e mostrar-lhe a importância da mulher negra em sua vida:

BLACK MAN. Isto é horrível. Olhe isso.

BLACK WOMAN. Foi obra do diabo. Você sabe disso. Por que não para de fingir que o mundo é um sonho ou um quebra-cabeça? Eu sou real e completa ... [Segura seus próprios braços] E sua, só sua, mas você saberá disso somente como um homem.

BLACK MAN. Você é ...

BLACK WOMAN. Sou a mulher negra. A que desapareceu. A sonâmbula. Aquela que corre em seus sonhos com a sua vida e a sua semente. Eu sou a mulher negra. A que você precisa. Você sabe disso. Agora você deve descobrir um jeito de me conseguir de volta, Homem Negro. Você e só você deve me possuir. Ou você nunca vai ... senhor ... ser um homem. Meu homem. Nunca saberá do que a sua própria vida precisa. Você andará em torno das mulheres brancas respirando o odor delas, e perderá a sua semente, o seu futuro para elas.

BLACK MAN. Eu terei você de volta. Se é o que preciso.

BLACK WOMAN. [Ri] Você tem que, querido ... apenas olhe ao seu redor. É melhor me conseguir de volta, se você sabe o que é bom para você ... você melhor que ninguém.¹⁴⁷

Black Woman resgata Black Man do mesmo fingimento proposto por Lula a Clay — que o ar é perfumado e que são duas beldades vagando pelo mundo¹⁴⁸, a resposta é a desilusão dele em relação aos brancos.

Ele terá de rever a sua posição diante da mulher, e entender o que está por trás de suas palavras: a necessidade de o homem negro realmente perceber e afirmar o seu amor pela mulher negra. O sucesso revolucionário do negro dependerá da mulher negra, que é a outra metade da cultura afro-americana e, sem ela, não há revolução.

Retomando *Holandês*, lembramos que a relação branco/negro é um fingimento, segundo Lula, um sonho, do qual Clay tem que acordar. Black Man é esse novo Clay, mas agora investido de revolucionário, e não de um conservador como Court Royal, a quem Black Woman faz parar de fingir e de sonhar para tomar pé de que só o mundo negro

¹⁴⁷ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 80-81.

¹⁴⁸ JONES, *op. cit.*, 1964, p. 21.

poderá lhe dar as respostas de que precisa. Ela é *black* e “*black is beautiful*” e é real e não um sonho ou um fingimento no qual o negro tem que viver.

Se, por um lado, Black Woman, além de exercer a função de um *trickster* — que procura alertar os negros dos perigos que correm diante do poder de sedução branco que lhes causará sofrimento — desempenha também o papel da juventude revolucionária negra; por outro, Mother e Sister cumprem função radicalmente oposta a dela e procuram cooptar vítimas para o seu opressor.

Mother é descrita como uma mulher de cinquenta anos, trajada como uma executiva, usa peruca ruiva e está bêbada. Sister é jovem, veste-se de acordo com a moda e usa peruca loira. Ambas são, simultaneamente, alegoria do mundo branco e metáfora do negro cooptado. A rigor, as suas máscaras são suas perucas, que escondem seu cabelo e simbolicamente anulam a identidade do negro, pois agora elas têm cabelo de branco. Nesta metamorfose, em que o negro deseja perder os traços físicos que o identificam com a etnia negra, o cabelo é o primeiro dos aspectos físicos a sofrer alteração, com o alisamento e/ou a pintura.

Essa é uma marca perceptível por meio da imagem, mas suas falas também confirmam o que ela mostra das personagens. A peruca que usam nos lembra que são marcas removíveis, assim como o alisamento e a pintura do cabelo, que também são temporários e artificiais e que se denunciam ao longo do tempo.

SISTER. [Confusa] É só ... só ... [Caminha atordoada em direção da mulher morta] ... que eu queria ser alguma coisa como ela, só isso. [Chora, mas tenta conter o choro]¹⁴⁹

Ou,

MOTHER. Tony Benet, nos ajude por favor. Beethoven, Peter Gunn ... nos liberte com nossa touca de prata legítima ... oh por favor nos liberte.

BLACK MAN. Isto é o suficiente desta coisa. Levante-se, falsa mãe, e agarre aquela falsa filha também. Essa coisa aí é demais, mas já tá feita. Levante-se ou então me ajude, você morrerá com a cadela morta que você valoriza.

MOTHER. Por que devo ligar? O Batman não me amará sem minha filha de cabeça amarela. Eu sou muito velha para ele ou o Robin. [...] Foda-se vocês dois seus negros

¹⁴⁹ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 73.

cuzões ... vocês jamais brilharão ... Filha ... Filha ... ponha a sua peruca e levante-se dançando. O velho italiano quer que você se case com ele.¹⁵⁰

Neste trecho, pode-se perceber o quanto essas mulheres estão impregnadas pelos valores medianos brancos, sobretudo aqueles que são produzidos pela indústria cultural, tanto na música como na televisão e no cinema. O que corresponde dizer que todos os sentidos foram anulados, inclusive o paladar que passa a ser regido pelos enlatados produzidos pela indústria alimentícia. Elas são a representação de valores da classe média tanto no mundo simbólico quanto no real, e delas o dramaturgo lança mão para satirizar esses valores, pois são absolutamente burlescas.

“O Teatro Revolucionário, que agora está povoado com vítimas, rapidamente será povoado com novos tipos de heróis — não com Hamlets fracos debatendo se estão prontos ou não para morrerem pelo que carregam em suas mentes”¹⁵¹ — mas agora com novos heróis como os que foram projetados em *A Grande Bondade da Vida*, ou ainda como “Cavalo Louco e Denmark Vesey”¹⁵², entre outros. A própria *Black Woman* é dotada de valores espiritualmente fortes, agora inscritos nesse novo tipo de herói que outrora fora vítima.

Para Virginia Hiltz,¹⁵³ *Mother* e *Sister* são apresentadas como duas mulheres burras e seguidoras de *Devil Lady*, o que, de certa forma, revela e complica a visão que Baraka tem sobre as mulheres, pois continuam objetificadas e brutalizadas. De fato, ela tem razão em parte, quando afirma que Baraka tem uma visão distorcida das mulheres. Entretanto, essas duas personagens são o correspondente feminino de *Court Royal*, em *A Grande Bondade da Vida* e, embora tenham uma função alegórica ou metafórica, o fato de elas serem colocadas como prostitutas parece estar mais próxima da observação de que a mulher é tratada como objeto, seja ela branca ou negra.

Mesmo a personagem *Black Woman* não escapa a esta visão de que fala Hiltz, pois na relação com *Black Man* há uma hierarquização na qual ela ocupa um lugar inferior ao homem, o que revela o machismo do dramaturgo. Isso, *a priori*, não reduz a importância da personagem que, como agente de conscientização na peça, é mais interessante do que *Black*

¹⁵⁰ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 83.

¹⁵¹ JONES, *op. cit.*, 1966, p. 214.

¹⁵² JONES, *op. cit.*, 1966, p. 215.

¹⁵³ HILTZ, Virginia. *A look at the women in the literature of the Black Arts Movement*. Disponível em: <<http://www.umich.edu/~eng499/women/themes.html>>. Acesso em: 7 ago. 2002.

Man. A rigor, é ela quem incute em Black Man o desejo de transformação revolucionária. Contudo, Black Man não se percebe como opressor da mulher negra nem que ela é a pessoa mais oprimida na relação entre excluídos.

Baraka diz que o Teatro Revolucionário é um teatro de vítimas¹⁵⁴. Entretanto, não tem a mesma concepção de Boal em seu teatro do oprimido:

Da mesma forma que o teatro do oprimido não é um teatro de classe, igualmente não é um teatro de sexo (feminista, por exemplo), ou nacional, ou de raça, etc., porque também nesses conjuntos existem opressões.

Portanto, a melhor definição para o teatro do oprimido seria a de que se trata do teatro das classes oprimidas e de todos os oprimidos, mesmo no interior dessas classes. Não é o teatro das classes opressoras, nem dos oprimidos dentro dessas classes, porque nesses oprimidos predomina o caráter opressor.¹⁵⁵

Na verdade, ele não ressalta o fato de que vítimas também podem (re)produzir atitudes e ações que os transformam em algozes de si próprios ou de outros que são do mesmo grupo ao qual elas pertencem.

[...], mas o que eu queria dizer por “teatro de vítimas” era no sentido de que eu sentia que era uma vítima naquele tempo, uma vítima da América. E o teatro que eu escrevi era para falar a partir daqueles olhos, não do lado dos brancos e sua compreensão luxuriosa de mundo.¹⁵⁶

O dramaturgo reproduz a opressão do homem sobre a mulher negra no interior da peça. Formalmente, a violência cometida contra ela é uma representação dessa contradição baraqueana, que mostra que não há distribuição de poder entre homens e mulheres, mas apenas reforça a subordinação feminina. Na verdade, observa-se também o processo transitivo de vitimização do oprimido no qual a mulher negra é a mais atingida e, nesse caso, também vítima do homem negro.

A prostituição tem uma estreita relação com a falta de alternativas para a sobrevivência e é fruto de um motivador econômico na maioria dos casos, o que justifica o dramaturgo tê-la escolhido como tema para retratar a sociedade norte-americana e seu

¹⁵⁴ JONES, *op. cit.*, 1966, p. 211.

¹⁵⁵ BOAL, Augusto. *STOP: c'est magique!* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 25.

¹⁵⁶ ALLEN, Robert. An interview with LeRoi Jones. REILLY, Charlie (Ed.). *Conversations with Amiri Baraka*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994, p. 24.

modo de vida decadente. Mother e Sister são o resultado da degeneração promovida pela ideologia dominante. A prostituição foi o resultado de uma escolha propiciada por uma armadilha ideológica na qual Mother e Sister foram induzidas a cair, pois acreditavam que poderiam ser integradas plenamente em um mundo branco que nunca se preparou para aceitar o negro como um igual.

2.8 DIÁLOGOS

Loucoração é uma peça em que a natureza dos diálogos não é engendrar a ação dialógica, portanto, neste aspecto, eles têm pouca importância. Ela não visa criar o conflito dialógico, nem tampouco acontece isso no seu interior, visto que já inicia com um desenlace, o que leva o público a supor que as situações que provocaram o desenlace tenham acontecido previamente, realçando o caráter épico da peça.

Inicialmente, há uma troca de palavras entre Devil Lady e Black Man e, em seguida, ele ataca a mulher, furando-a com uma espada¹⁵⁷.

Em seguida, a ação se congela e três mulheres negras entram cantando. Elas assumem o papel do coro, cuja natureza é própria do épico. Quando Black Man indaga se Devil Lady tem um abrigo, o coro responde,¹⁵⁸ retomando um tema já abordado em *Holandês, O Escravo, A Grande Bondade da Vida e Uma Missa Negra*, ou seja, descrevendo como são os valores da cultura branca vistos pelos olhos dos negros e segundo suas experiências lhes têm mostrado. Em seguida, abaixa-se a cortina e encerra-se a cena.

Os diálogos não apresentam replicas e réplicas, mas trocas de ideias, constatações e insultos entre si. São apenas conversas entre as personagens, que ocorrem de modo breve e intercalado sem que constituam uma linha temática única a ser desenvolvida, o que dificulta o encadeamento da ação dialógica e as consequências dela geradas.

A cena reabre e Devil Lady está esticada sobre o chão. As três mulheres observam-na enquanto Black Man diz: “Você estará morta para todo sempre, e morta estará, e sempre será o espírito da morte, ou as pedras geladas de sua promessa”.¹⁵⁹ A seguir, pega uma estaca de madeira e perfura o coração do vampiro branco. Devil Lady é a atualização de

¹⁵⁷ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 69-70.

¹⁵⁸ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 71.

¹⁵⁹ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 71.

Beast, de *Uma Missa Negra*, no mundo real e moderno. Ela se reproduz da mesma forma que a Beast suga a energia vital das pessoas e, assim como em *A Grande Bondade da Vida*, é um espírito que deve ser exorcizado. Entretanto, lá o jovem negro é um espírito das forças do bem que é morto pelos representantes das forças do mal, aqui ela é um espírito do mal sendo morto pelas forças do bem, por um revolucionário que cumpre o rito de exorcismo contra o mal branco que ameaça o negro.

Contudo, esta morte vampira não se extingue facilmente, assim o seu espírito maligno e tentador, que ainda resiste, vai tentar atrair o seu algoz — Black Man — para sua armadilha e transformá-lo em vítima: “Minha boceta pulsa acima dos oceanos, forçando o tempo para dentro do mundo”.¹⁶⁰ Este espírito já possui suas vítimas, Mother e Sister, o que garante a sua autorreprodução pelo universo.

MOTHER. A luz e a promessa. [De uma pose estática, repentinamente transforma-se em uma anunciante, vendendo uma jovem boceta preta.] Isso aí. É? Aproximem-se. Adquira a sua boceta. [Começa a andar gingando – sugestivamente] Cheguem mais, fregueses ...

SISTER. E um empreendimento gratuito.

DEVIL LADY. Que entre o prêmio. Eu sou o prêmio. E eu estou morta. E toda a minha vida sou eu. Jorrando de minha vasta imensidão, civilizações inteiras.¹⁶¹

Mother faz um leilão, e o prêmio é, na verdade, um stratagem para atrair novas vítimas e continuar a castração negra. A sátira do dramaturgo vem por meio de uma situação burlesca, na qual uma prostituta velha e bêbada repentinamente põe-se na condição de um rufião para vender mulheres. Essa situação evoca um pregão na Bolsa de Valores, símbolo bastante significativo e representativo da ideologia das classes dominantes.

Uma questão problemática como a relação sexual entre negros e brancos e também a cooptação de pessoas não são levadas a sério pela personagem Mother. A cena é reforçada pela filha quando diz: “a figura no chão podia ser eu¹⁶²”, e, conseqüentemente, demonstra o medo de não mais poder apreciar o modo de vida americano. Um pouco antes, Sister expressa o desejo de ser alguma coisa, neste caso, uma vampira branca. No mundo real, ser como Devil Lady significa prostituir-se e, no simbólico, tornar-se decadente, além de

¹⁶⁰ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 72.

¹⁶¹ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 72-73.

¹⁶² JONES, *op. cit.*, 1969, p. 73.

deixar-se cooptar por um determinado modo de vida e procurar estar em evidência, ou seja, louvar os valores individualizantes, brancos ou negros, em detrimento dos valores que apregoam o coletivismo, em qualquer etnia. Em outras palavras, reforça o seu egoísmo.

A relação de castração negra, iniciada pelos brancos e cujo elo Mother procura fortalecer ou encorajar, é prontamente condenada e confrontada por Black Woman.

BLACK WOMAN. [...] O que você quer, negro? O que posso lhe dar? [Com uma voz calma e amável] Há algum coração maior do que o meu? Há alguma carne mais tenra, algum lábio mais carnudo e vermelho, alguma coxa mais cheia de orgasmo?

BLACK MAN. [Inclinando na direção dela] Doce prazer. [Ele toca o seu braço]

BLACK WOMAN. [Começando a gemer no chão] Aaaaaaaaaaaaaaaaa-iiiiiiiiiii. Minha boceta branca está pulsando, o ar. Meu umbigo está em carne viva e louco para se enroscar. Eu voltei dos mortos porque desejo.¹⁶³

Devil Lady não se dá por vencida e procura reagir ao estratagema de Black Woman. Nesse confronto, as estratégias se equivalem, entretanto Black Woman está dotada de uma nova magia, aqui representada pela beleza negra, metaforizada pelos atributos da mulher negra. O orgasmo representa este novo poder vital na simbologia baraqueana e não é exaurido pelo vampiro branco.

Segundo Hudson¹⁶⁴, às vezes Baraka usa palavras como *lady*, *bitch*, ou *dead lady* para representar a cultura ocidental, ou a branca americana, e o ato de urinar representa sempre a esterilidade em sua obra, ao passo que o seu oposto é o orgasmo produtivo. Nesse caso, o orgasmo de Black Woman representa a produtividade em todos os sentidos, inclusive a restauração da virilidade de Black Man na relação com a mulher negra, que é quem tem um “coração negro pulsante”. Portanto, é por ela que o rapaz deve guiar-se e interessar-se.

Mother e Sister se engalfinham pela mesma coisa, mas voltam a ficar em paz e a unirem-se contra Black Man e Woman.

SISTER. É, Desidéria, por que você não faz a sua cabeça?

BLACK MAN. O que é isto? [Para BLACK WOMAN] Por que todo esse falatório?

Por que estas mulheres não agem como as mulheres deveriam? Por que não agem

¹⁶³ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 74-75.

¹⁶⁴ HUDSON, *op. cit.*, 1969, p. 72-73.

como Mulheres Negras? Toda essa patetice e gritos no chão. Eu deveria transformá-las em Artes Negras e arrumar as cabeças delas.¹⁶⁵

No plano social, essa é a função que Black Man vai ter de desempenhar, “fazer a cabeça dos negros”, ou seja, seguir a nova orientação do *Black Arts Movement*, e conscientizá-los sobre o perigo da cultura ocidental, a fim de incutir neles as virtudes dos valores da cultura negra e o desejo pela transformação social. No plano artístico, o ato de transformar as personagens em arte negra tem relação com um modelo artístico apregoado pelo BAM, no qual a estética e a ética são relevantes para a comunidade afro-americana, ou seja, uma arte comprometida socialmente e uma dramaturgia que instaure o desejo de mudar. Simbolicamente, a própria peça procura implodir as “verdades brancas” e sua simbologia, que deve ser destruída e substituída por outra que tenha relação com os valores culturais negros forjados por estes ao longo de suas experiências históricas.

SISTER. Estou morta e horrivelmente agoniada, e o meu próprio irmão fez isso.
[Cambaleando pelo palco. Finalmente cai em um clímax super dramático.] Meu próprio ir ... mão. [Cai]

BLACK MAN. Oh, Deus! [Corre sobre ela] Esta criança é minha irmã?¹⁶⁶

Black Man desfere outro golpe contra Devil Lady. Sister age como se ela própria tivesse recebido o ataque, e cai próxima de Devil Lady, recebendo as suas emanções. No plano teatral, essa cena lembra o melodrama levado ao extremo, e a situação é, novamente, burlesca. Ela resgata a lembrança e a imagem de Beast, de *Uma Missa Negra*, que contamina por meio do toque. Essa calúnia farsesca leva Black Man a hesitar sobre o seu papel, mas Black Woman não o deixa cair na armadilha de Sister.

BLACK WOMAN. O quê? Ou vai me bater com sua peruca? Você está listrada como o capeta. E sua deplorável filha não está morta. Mas se fingirá de morta enquanto tocar naquele demônio.

BLACK MAN. Minha mãe, minha irmã, ambas ... como bonecas de televisão, fazendo as suas imundícies. Digo então, eu, e o que elas têm para mim, o que devo ser então, apesar do meu canto e de minha música para ficar ali, ou deitar acolá, como elas estão, com o horizonte soprando de ambos lados, para mudar, Cacete ... e ser um peso ao redor de meu pescoço ... um peso ...

¹⁶⁵ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 77.

¹⁶⁶ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 78.

MOTHER. Bem, nos deixe sós, assassino ... assassino desgraçado. Me dê uma bebida e cale-se. E mantenha a boca daquela puta fechada também.

BLACK WOMAN. Cale-se você. E volte para o seu canto fúnebre com aquela carne putrefata.

BLACK MAN. Matei a minha irmã. E agora veja a minha mãe corrompida, jogada em um canto.¹⁶⁷

Como já foi dito, Black Woman alerta Black Man sobre a farsa montada para destruí-lo e que não matou a sua própria irmã. Embora consiga perceber que Mother e Sister caíram na armadilha de Devil Lady e estão sob sua influência, ele se deixa levar pela manobra delas e continua a hesitar.

Baraka satiriza a questão da aparência ao lançar mão da peruca para ridicularizar a importância do cabelo loiro, e alertar o negro para que rompa com o desejo de tornar-se branco e não se deixe seduzir pela imagem de seu algoz; a peruca é, portanto, o símbolo deste fetiche pelo qual o negro se encanta. Baraka anula o efeito da imagem branca por meio da situação farsesca e do ridículo na encenação. A pergunta de Black Woman rompe com a suposta seriedade do assunto de que fala Mother, ao mesmo tempo que desmistifica e anula o efeito simbólico contido na peruca. Agora, ela só serve para bater nas pessoas. Black Man denuncia o dano que a imagem branca causa ao negro.

O artista negro precisa “mudar as imagens com as quais seu povo se identifica, fazendo valer o sentimento negro, a mente negra e o julgamento negro.”¹⁶⁸ Essa também deve ser a postura do intelectual negro que deverá mudar as interpretações dos fatos referentes aos negros e seus interesses, ao invés de levar em consideração o julgamento que o branco faz do mundo que o cerca.

Black Woman conscientiza Black Man dos efeitos maléficos aos quais está submetido e do significado do modo de vida ocidental, além de instaurar nele a consciência de uma nova beleza, a negra. Agora, os dois tentam se entender e reconhecer a importância de um na vida do outro, ou melhor, da união entre o homem negro e a mulher negra. Essa é a mais pura prática do teatro revolucionário negro que expõe as mazelas históricas negras e brancas e delas prepara um novo terreno para o autofortalecimento do negro a partir do laço de união entre os diferentes grupos de afro-descendentes, para, na etapa seguinte, procurar

¹⁶⁷ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 79-80.

¹⁶⁸ JONES, *op. cit.*, 1966, p. 248.

dotar as vítimas negras de uma nova consciência e levá-las a perceber a força que têm em seus corpos e mentes. A rigor, ele está provocando mudanças de lado a lado.

BLACK MAN. [Chorando, balançando sua cabeça de um lado para outro] Por favor, não me bata ... por favor ... [Ela dobra-se] Os anos são compridos, sem você, homem, eu tenho esperado ... esperado por você.

BLACK MAN. E eu tenho esperado.

BLACK WOMAN. Eu vi você sendo humilhado, homem negro, vi você rastejar como um cão sarnento.

BLACK MAN. E eu a vi estuprada por selvagens e bestas, e parir meio branquelos azedos de merda.

BLACK WOMAN. Você permitiu isso ... você não podia ... fazer nada.

BLACK MAN. Mas agora eu posso. [Ele a esbofeteia, a puxa para ele, beijando-a profundamente nos lábios] Essa merda acabou, mulher, você está comigo. E o mundo é meu.

BLACK WOMAN. Eu ... oh querido, fique comigo ...

BLACK MAN. Submeta-se, por amor.

BLACK WOMAN. Eu ... me submeto. [Ela abaixa-se, chorando.] Eu me submeto ... pelo amor ... por favor amor. [O HOMEM abaixa-se sobre os joelhos e a abraça, arrasta ela consigo novamente. Ambos começam a chorar e então riem, riem, selvagememente, de tudo e deles mesmos.]

BLACK MAN. Você é a minha mulher, agora, para sempre. Mulher negra.¹⁶⁹

Como já foi dito, Baraka repensa, em parte, a questão da relação com a mulher negra e dá um passo adiante. O dramaturgo reconhece a importância da mulher negra para o BAM e representa-a na estrutura interna da peça. Mas, ainda assim, a relação continua desigual e ela continua submissa ao homem. O fato de Black Man reconhecer e afirmar a necessidade de seu amor pela mulher negra não significa dizer que tenha resolvido a questão da opressão sobre ela, pois continua a reproduzi-la, como se pode ver na sequência de falas e na ação de Black Man, que não apenas brutaliza a mulher, mas também a torna seu objeto. Para afirmar a sua masculinidade, ele tem que se tornar dono da mulher e submetê-la a sua vontade. A *performance* de Black Man é a representação da contradição vivida por alguns negros do BAM, que teoricamente reconheciam a importância da mulher

¹⁶⁹ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 82.

negra, mas que ainda não tinham conseguido incorporar os novos valores na convivência diária com ela.

Por algum tempo Baraka foi seguidor de Ron Karenga e de sua doutrina *Kawaida*¹⁷⁰. Entretanto, encontrava resistência em sua própria casa, visto que sua esposa, Amina Baraka, “nunca se convenceu completamente da doutrina *Kawaida* e do comportamento de seus seguidores. Eles consideravam as mulheres como seres inferiores”¹⁷¹. Isso, de certa forma, explica que a mudança de rumo de alguns membros do BAM se deu em parte por causa da posição crítica e da resistência das mulheres perante a posição machista dos homens. A própria Amina Baraka, Adrienne Kennedy, Nikki Giovanni e Sonia Sanchez faziam parte do BAM e, sobretudo, esta última era muito crítica em relação à posição machista de alguns de seus membros mais notórios. Em algumas de suas peças, como *The Bronx is Next (O Bronx fica ao Lado — 1970*¹⁷²), há alusões ao machismo de seus colegas de grupo, especialmente de Charles Patterson, Larry Neal, Rolland Snellings e Jimmy Garrett, que atuou no papel de Black Man nessa peça.

Van Derburg¹⁷³ aponta que há vários grupos ideológicos dentro do movimento *Black Power*: os pluralistas, os nacionalistas, os nacionalistas territorialistas, os nacionalistas revolucionários e os nacionalistas culturalistas. Entre estes últimos surge Maulana Ron Karenga e o seu grupo *US Organization* voltado para o nacionalismo cultural, que pregava uma volta à tradição afro-cultural. Segundo sua visão, o negro deveria fazer uma reviravolta e rejeitar os valores da sociedade dominante enquanto começava a definir e reformular a sua realidade segundo sua própria necessidade e imagem, que deveria ser calcada na afirmação das virtudes e dos elementos culturais negros: arte, vestimenta,

¹⁷⁰ HAY, *op. cit.*, 97. “Karenga também forjou a doutrina ideológica *Kawaida*, a teoria de mudança cultural e social adotada pela US, e que se baseia em sete princípios (*Nguzo Soba*): *Umoja* (unidade), *Kujichagulia* (autodeterminação), *Ujima* (trabalho coletivo e responsabilidade), *Ujamaa* (cooperativa econômica), *Nia* (propósito), *Kuumba* (criatividade) e *Imani* (fé). Essa teoria sustentava que os afro-americanos deveriam realizar uma revolução cultural antes que eles engendassem uma campanha política para apoderar-se e reordenar estruturas de poder estabelecidas. A revolução cultural precede e torna a revolução política possível. Entretanto, outros enfoques como o de classe e a questão econômicas não são diretamente apreciados pelos membros do US”.

¹⁷¹ HACK, Kristin. *Black Identity and Representation of Race in Black American Theater after 1945*. 1999. Dissertação (Mestrado em Estudos Anglo-Americanos) — Departamento de Estudos Anglo-Americanos da Faculdade de Filosofia II, da Universidade Humboldt em Berlim, Berlim, 1999, p. 43. Disponível em: <<http://www.transsobania.com/Downloads/Magisterarbeit.doc>>. Acesso em: 16 jul. 2007.

¹⁷² Data de sua publicação.

¹⁷³ VAN DEBURG, *op. cit.*, 112-191.

língua, além de explorar e recontar a experiência negra através das artes e também procurar encorajar a auto-atualização e o fortalecimento psicológico.

Portanto, a sequência acima também é representativa desse quadro que foi apontado. Black Woman é uma personagem que está bem além do que o próprio dramaturgo pensou ter elaborado, ao passo que Black Man desempenha uma função aquém do imaginado por Baraka, embora haja a tentativa de inversão dessas funções dentro da própria estrutura da peça. A submissão feminina ganha caráter formal, em outras palavras, nem mesmo o autor se dá conta do caráter duplamente militante da mulher negra em sua peça e não consegue fazer essa inversão sem se deixar denunciar pela estrutura formal de *Loucuração*.

Voltando à figura do *trickster*, é necessário lembrar que algumas de suas características como agente político são dissimular, enganar e bajular com o intuito de alcançar o seu objetivo político. Em sua relação com Black Man, Black Woman também desempenha essas funções, sobretudo a de agente político. Os demais aspectos, ela usa-os para atingir objetivos comuns a ambos: fazer com que o homem negro exorcize o fantasma branco e reconheça a beleza de ser negro e da sua cultura, além de denunciar a opressão do homem negro contra a mulher. É possível que este fato tenha fugido ao controle consciente do dramaturgo, mas as falas e imagens trazidas no texto parecem ser bastante didáticas neste aspecto.

Como já foi apontado, nesta peça não há ação dialógica, visto que os diálogos são apenas falas que constatarem situações históricas, relações sociais, conceitos e definições que discutem a identidade do negro e do branco. Assim, por meio da fala de Mother, constatamos alguns dos elementos representativos da cultura da mediania.

MOTHER. Por que devo ligar? O Batman não me amará sem minha filha de cabeça amarela. Eu sou muito velha para ele ou o Robin. [...] Eu sou uma boa foda e uma mulher inteligente ... francamente ... francamente ... [Ri. Vira para olhar BLACK MAN] Fodam-se vocês dois seus negros cuzões ... vocês jamais brilharão ... Filha ... Filha ... ponha a sua peruca e levante-se dançando. O velho italiano quer que você se case com ele.¹⁷⁴

Baraka, como de costume, utiliza-se de sua sátira corrosiva para atacar esses valores e o que representam. Através das falas e das *performances* das personagens Mother e Sister,

¹⁷⁴ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 83.

o dramaturgo aponta alguns elementos — música, cinema, TV, alimentação — voltados para o consumo da classe média. Em um primeiro momento, Mother assume o papel de prostituta que se considera inteligente e, em um segundo, transforma-se em uma cafetina que oferece a própria filha a um italiano, que é o representante dos valores ocidentais, europeus e, portanto, um meio de ascensão social, uma porta aberta para o mundo branco. Novamente, aparece a questão do trágico, pois, ainda que tenha seguido todas as etapas para ascender socialmente e/ou para ser aceita como uma branca, Mother esbarra na promessa que nunca se concretiza. Assim, para ser aceita no mundo branco, ela lança mão da própria filha como meio de satisfazer o seu desejo e desconsidera que o ícone no qual ela se apóia — a peruca — tem pouca eficácia ou validade para alcançar esse objetivo, visto ser apenas um símbolo. Por falta de algo concreto no mundo real que lhe assegure a realização de suas aspirações, agarra-se aos símbolos que representam a escolha do modo de vida que deseja levar, como se isso fosse efetivamente gozar de um bem material. Essa é a situação da qual o dramaturgo faz uso para desenvolver a sua sátira e o seu humor mordaz.

O mundo foi radicalmente mudado com o aparecimento da televisão que alterou o modo como as pessoas passaram a usar todos os seus sentidos. Apesar do pouco tempo de existência — desde a sua criação até metade dos anos 60 —, a televisão já havia causado um mal significativo ao negro e a outras etnias por meio de suas mensagens e imagens. Assim, essa é uma família que já sofre influência direta deste meio de comunicação cujos reflexos estão representados nas falas das personagens e suas ações¹⁷⁵.

Baraka estava ciente da importância propagandista da televisão, mas ele estava particularmente interessado na sua influência nociva sobre a identidade negra. Como uma tecnologia inovadora controlada pelo *establishment* branco, a televisão, para o culturalismo nacionalista, era simplesmente tão danosa para estabelecer uma identidade cultural negra distinta quanto era a escravidão; apesar de um disfarce subliminar mais moderno, a televisão faz seus espectadores negros tornarem-se escravos das ideias veiculadas por aqueles que a controlam.¹⁷⁶

¹⁷⁵ O próprio Baraka escreveu uma peça em que discute a questão da televisão e os seus efeitos nocivos, *J-e-l-l-o-w*.

¹⁷⁶ SHANNON, *op. cit.* n/c.

Após o “comandante” jogar Devil Lady no “poço da mudança”, restam ainda sua mãe e irmã, que também necessitam ser exorcizadas contra o feitiço branco, já que estão sob seu efeito.

SISTER. [Levanta-se, olha ao redor, percebe que DEVIL LADY está ausente, morta] Onde ... onde está ela ... ooh ... Onde está o meu corpo ... a minha bela essência? Onde? O que vocês fizeram, seus negros? O que vocês fizeram comigo? Onde vocês me esconderam? Onde está o meu corpo? Meu belo e perfumado orifício?

MOTHER. O negro peludo a matou, filha, jogou-a em um ... poço.

SISTER. O quê! OOOOOOOOOOOO ... [Um grito horrível] OOOOOOOOOO ... aqui ... ooooo ... [Corre na direção de BLACK MAN] Sua besta maldita ... OOOOOOOO ... Onde você enfiou o meu corpo ...? [BLACK MAN agarra-a e joga-a no chão, MOTHER vai confortá-la.]

MOTHER. Oh, por favor, gracinha ... você não está com um pouquinho de fome? Eu guardei um pouco de comida para você. Coma algo, gracinha, minha criança, não judie de si mesma. Você arruinará a sua compleição. Não deixe esses negros entristecê-la.

SISTER. Oh, Deus, eu sei ... ele me matou. Ele me atirou naquele poço. [Chora inconsolavelmente]

BLACK WOMAN. Sua puta louca.

SISTER. Você está com ciúmes porque não é loira como eu, negra. Cale-se e caia fora daqui com aquele negro ... Vá embora daqui ... caia fora. Ou então eu mato você ... caia fora daqui, caia fora daqui, caia fora daqui ... [Grita, transforma-se em uma criatura louca e delirante, corre, põe a peruca de volta na cabeça, segura-a em frente dos olhos, corre em volta do palco gritando, MOTHER seguindo-a, tentando alimentá-la com a comida da caixa]¹⁷⁷

A peruca é o índice mais representativo da brancura. O fato de a filha olhá-la enquanto corre, como aponta a rubrica, é bastante significativo do ponto de vista de sua própria sedução. A imagem da mulher loira é o ponto máximo de referência para aqueles que querem ser brancos não apenas de compleição. O cinema e a TV foram instrumentos bastante eficazes para transformar essa imagem em ícone. Viver o modo de vida branco equivale a tornar-se um deles. Portanto, tal qual a cabeleira de Sansão, a peruca loira é dotada de uma força simbólica bastante significativa, uma força que coopta e contamina, além de corroer a imagem do negro e, conseqüentemente, a noção de identidade racial e a

¹⁷⁷ JONES, *op. cit.*, 1969, 85-86.

autoestima dos seus membros. Para Mother, ser alguém equivale a ser branca e a viver como tal. Vender sua própria filha para um italiano velho é uma tentativa de transformá-la em alguém, ainda que seja em prostituta de branco. Ela nem sequer percebe o fato danoso da sua escolha, tal é o seu desejo de fazer parte desse mundo. Nesse aspecto, ela é diferente da prostituta de *Morte Experimental*, uma vez que aquela é capaz de perceber as contradições em jogo na situação na qual se encontra.

Imagens podem nos traumatizar e nos causar danos permanentes, interferindo nos processos cognitivos. Ao mesmo tempo, imagens podem afetar nossas visões e ser incorporadas como autoimagens. Uma imagem poderosa de Xangô ou Yemanjá pode causar sentimentos agradáveis de africanidade e orgulho próprio. Uma imagem de uma loira caucaseana em associação com um objeto pode nos “dizer” que o objeto não é para nós e, portanto, nos “motiva”, em nosso estado de colonização mental, a desejá-lo, desde que já tenhamos sido ensinados a rejeitar a nós mesmos.¹⁷⁸

Mother e Sister já sofreram os danos em suas próprias imagens, agora encontram-se completamente condicionadas e sua identidade de negras não existe mais, pois rejeitam a si mesmas e a qualquer pessoa ou coisa que possam lembrá-las de suas origens. Todos os seus sentidos já foram afetados e elas são subprodutos do efeito que as imagens caucaseanas exercem sobre pessoas de etnias não ocidentais.

O sonho delas é combatido pelo nova prática do teatro revolucionário que “deve levar os sonhos” e, por conseguinte, trazer uma realidade que para as duas mulheres parece ser cruel, pois para elas o real só existe na brancura. A realidade que lhes será oferecida em troca dos sonhos não é exatamente o que desejam alcançar, e por isso serão forçadas a mudar. A mudança é de cunho cultural, uma vez que para o BAM “a cultura é a base das ideias, imagens e ações”¹⁷⁹. Aqui, ela estava sendo colocada em prática por meio da ação de Black Man e Black Woman que começam a operar as mudanças apregoadas pelo BAM. Baraka é o maior artífice das ideias propagadas por este movimento.

BLACK MAN. Minha mãe ... e minha irmã ... coisas brancas doidas dizendo baboseiras ... Deus me ajude.

¹⁷⁸ RICHARDS, *op. cit.*, p. 75.

¹⁷⁹ NEAL, Larry. *Visions of a Liberated Future: Black arts movement writings*. New York: Thunder’s Mouth Press, 1989. p. 68. O autor cita quais são os elementos balizadores desse modelo cultural como sendo sete: a mitologia, a história, a organização social, a organização política, a organização econômica, a criatividade e o *ethos*.

BLACK WOMAN. Oh, querido, você não pode fazer nada simplesmente não pode fazer nada. [As duas mulheres finalmente caem no meio do palco, segurando uma a outra, a mulher mais velha alimentando a SISTER, com uma colher retirada de um pequeno pote, com couve. A jovem moça ainda fala soluçando.]

SISTER. OOOOHhhhhhh Deus, Deus me ajude ...

BLACK MAN. Mas isso não pode continuar, isso não pode continuar. Elas morrerão ou nos ajudarão, serão negras, ou brancas e mortas. Eu as salvarei ou as matarei. Isso tudo. Mas não essa merda ... não esta ... esta merda horrível. [BLACK MAN corre e pega uma mangueira de incêndio, volta e a aponta para as duas mulheres.] Agora, vamos começar de novo, mulheres. Vamos começar de novo. Veremos o que vocês preferem ... vida ... ou morte ... veremos ... [Ele joga água nelas e elas lutam até cair. Então, BLACK MAN e BLACK WOMAN param perto das duas.]

BLACK WOMAN. Você acha que há alguma chance para elas? Você realmente acha?

BLACK MAN. Elas são a minha carne. Eu farei o que puder. [Olha para ela] Ambos tentaremos. Todos nós, os negros. [Cortina]¹⁸⁰

Uma vez que não estão mais sob a égide da opressão de Devil Lady, restam as duas negras que também precisam ser exorcizadas. O dilema de Black Man e Black Woman é decidir se vão eliminá-las ou ajudá-las. Black Man opta por tentar salvá-las. Se antes a orientação do revolucionário era eliminar o traidor negro, agora parece que o dramaturgo dá um passo atrás e revê essa posição. É necessário resgatar os companheiros de raça e com eles caminhar como se fossem uma única família. Mother e Sister terão de viver como negras, ou morrer como brancas. O banho simbólico ao qual são submetidas vai purificá-las de corpo e alma. Formal e simbolicamente, essa é a representação de uma nova união entre os assimilados e os revolucionários, que passarão a caminhar juntos. É como se elas, após a purificação, fossem batizadas e ganhassem uma nova vida.

É importante notar que a decisão final é tomada pelo homem negro e não pela mulher, fato que revela a inversão interna na estrutura da peça.

A sensibilidade que sempre caracterizou Black Woman é transferida a Black Man, que acaba decidindo sobre a reconciliação entre os dois grupos. Essa mudança revela momentos diferentes no teatro revolucionário baraqueano: o primeiro em que o dramaturgo sente necessidade de rompimento total com os brancos e seus aliados, ou seja, com os

¹⁸⁰ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 86-87.

negros intelectuais e de classe média que eram a favor da integração; o segundo em que a união entre todos os negros parece ser necessária.¹⁸¹

Cabe notar que se trata da união de forças entre oprimidos e aqueles que antes eram considerados traidores pelo dramaturgo, que percebe a necessidade de somar forças para lutar contra o opressor. A questão de gênero tratada aqui apenas revela a pretensa superioridade do homem negro sobre a mulher negra, mas essa situação parece estar em lenta transformação.

A peça tem um final aberto, assim como as demais escritas pelo dramaturgo, que deixa no ar a possibilidade de que isso seja possível: a necessidade de tentar fazer com que os dois grupos caminhem juntos.

2.9 ESPAÇO E TEMPO

Loucoração, assim como as demais peças, faz uso de um único espaço cênico cuja função é epicizada. O lugar não é claramente identificado, talvez algum prostíbulo, mas é incerta essa possibilidade. A primeira rubrica descreve como sendo um lugar escuro.

O aspecto mais interessante do local é o que nele vai ocorrer, ou seja, a concepção cênica da peça, dividida entre a direção horizontal e a vertical; e o movimento de uma para a outra. Essas duas posições também representam os dois níveis de poder, branco e negro, e a ocorrência da mudança entre eles na estrutura formal.

Em um primeiro momento, a força branca é representada por Devil Lady, que surge caminhando, portanto no nível vertical, o que indica sua superioridade hierárquica em relação ao homem negro. Black Man está no chão, em um nível horizontal, inferior à mulher branca. Posteriormente, este fica em pé, marcando ou indicando que sua posição hierárquica sofreu alteração, agora ambos estão no mesmo nível, portanto são iguais, e já é possível um confronto entre as duas forças, pois nessa relação o negro não é mais subserviente e inferior ao branco.

A posição hierárquica torna a mudar nesse confronto de forças, rapidamente a condição de igualdade entre elas sofre alteração e o negro passa para uma posição superior nessa relação, pois vence Devil Lady, que ao ser violentamente atacada vai para o plano

¹⁸¹ FABRE, *op. cit.*, p. 53.

horizontal e, nesse nível, permanece até o momento em que é jogada em um poço, ainda mais abaixo, o que corresponde dizer que é o extermínio desta força. Isso representa, no plano cênico e simbólico, a sua definitiva exorcização.

A situação se repete em parte, pois agora é Mother e Sister que representam o poder branco ou a pretensão dos integracionistas; elas chegam e estão no nível vertical, assim como o rapaz negro e Black Woman. Nesse confronto entre as duas polaridades, Sister e Mother também vão ao chão — por livre escolha — e ficam no nível horizontal. Essa é a representação não apenas da vitória de um lado sobre o outro, mas também da submissão da mulher negra ao homem negro. Isso se confirma quando Black Man esbofeteia Black Woman e ordena que ela se deite no chão e submeta-se ao seu amor¹⁸².

Ainda sobre a cena em que Black Man arrasta a sua mãe pelo palco, cabe lembrar que representa um acerto de contas entre os próprios negros. Desde a escravidão a mulher negra sempre foi responsável pela família, se é que se pode dizer isso nesse caso. Ou seja, em face de diversos fatores históricos, como a escravidão, que impossibilitavam uma união mais efetiva entre o homem negro e a mulher negra, a relação familiar passou a ser regida pelo matriarcado. Nesta passagem, e naquela em que Black Woman se submete a Black Man, a representação dos papéis femininos e masculinos sofre alteração, e o homem agora é quem passa a ter a primazia de chefe da família, invertendo uma relação que foi historicamente definida. Essa situação também parece fugir à percepção do dramaturgo.

O suposto reconhecimento da igualdade entre homem e mulher pode ser lido na cena em que Black Man se abaixa para abraçar Black Woman e novamente se levantam. Entretanto, assim como as palavras, seu gesto apenas serve para confirmar a sua condição de chefe da relação, de protetor da mulher negra, pois desce ao limbo para salvá-la dos perigos que a cercam.

Quando Sister se atira no chão como quem foi atingida pelas estacas de Black Man, este ajoelha-se sobre ela, seus gestos são a confirmação de sua indecisão momentânea, pois fica no mesmo nível de Devil Lady e Sister. Neste momento, Black Woman, como agente político, é quem tem a situação sob controle e faz com que o rapaz negro opte pelo lado dos negros; o movimento que corresponde à sua decisão e conscientização é levantar-se e permanecer em pé. Novamente, nota-se que, assim como nas falas, esse gesto também

¹⁸² JONES, *op. cit.*, 1969, p. 81.

aponta a contradição do dramaturgo, no plano real e no artístico. No plano da imagem, ele equivale a tornar-se consciente das armadilhas e perigos que o ameaçam, e da importância do reconhecimento dos valores culturais negros defendidos e propagados por Black Woman. O encanto, que tanto atrai os negros, perde toda a sua magia quando entra em confronto com a nova força energética negra.

A mais comum de suas técnicas de protesto era o que se chamava de “resistência do dia-a-dia.” Ao ocupar-se de seu trabalho, o escravo deixava claro ser ineficiente, fingindo ser burro demais para aprender, particularmente se lhe fosse pedido para executar uma nova tarefa ou usar uma ferramenta diferente; esta era uma forma de “confundir,” senão trapacear, o senhor.

O escravo estava sempre desempenhando um papel, atuando do modo que entendia ser o melhor para os seus interesses. Usava a máscara da humilhação, a postura de uma criança dependente de seu senhor, fingia burrice. Procurava não saber muito, pois era perigoso.¹⁸³

Os gestos também são bastante significativos na obra de Baraka. O fato de Mother ficar ao lado de Sister e começar a dar-lhe comida na boca, tratando-a como a um bebê indefeso, é uma sátira do dramaturgo sobre o que os brancos pensavam dos negros, uma vez que os achavam infantilizados e dependentes da boa vontade dos brancos. Tal fato pode ser confirmado pela posição horizontal em que as duas mulheres se encontram e pela postura protetora de Mother, equiparando à visão branca representada por Devil Lady. Ainda que posteriormente ambas se levantem, Mother continua a alimentar Sister, o que reforça essa visão branca. Simbolicamente, o fato de ela dar comida à filha é também a representação do desejo de continuar a consumir enlatados — literal e figurativamente — e resistir às ações da ameaça negra que paira sobre o mundo branco e suas “maravilhas”, além de mostrar-se dependente do branco e incapaz de viver a sua própria liberdade, segundo a sua verdade distorcida.

Segundo o que podemos observar do que Quarles diz acima, o escravo agia em seu dia-a-dia como um *trickster*, para trabalhar o menos possível, além de viver fingindo o tempo todo para defender os seus interesses diante do seu senhor. Por um lado, isso contribuiu para que os escravocratas e brancos de modo geral afirmassem que o negro era

¹⁸³ QUARLES, Benjamin. *The Negro in the Making of America*. 3. ed. New York/London/Totonto/Sidney: Simon & Schuster, 1996, p. 90.

incapaz de aprender e, por outro, serviu para mostrar que, como seres inteligentes, os brancos não percebiam que essas eram manobras usadas pelos negros para serem menos oprimidos.

Esse espaço, assim como o laboratório de *Uma Missa Negra*, ganha o *status* de sagrado uma vez que nele se dá o último ritual de exorcização: o de recuperação de corpos e almas perdidos como Tiila. A rubrica esclarece isso, uma vez que Mother está listrada de branco e, conseqüentemente, passou o mal para sua filha. Ambas recebem um banho e só resta esperar pelo resultado do exorcismo, como se pode observar nas falas finais.

A despeito da concepção de espaço, é conveniente lembrar que a quarta parede não existe, pois o próprio Black Man direciona sua fala para o público: “Deixe a plateia pensar sobre si própria, e sobre a sua vida quando ela sair desta peça”¹⁸⁴, recurso absolutamente épico. A própria personagem revela saber que está atuando em uma peça e o que diz e faz deverão ter alguma importância para a plateia, pois dirige-se a ela.

A rigor, o espaço equipara-se a um palco onde a vida e a morte executam suas *performances*, as personagens correm, rolam pelo chão, engatinham, ajoelham-se e agarram umas as outras. Tudo isso sob a música dos cantos, dos gritos, dos gemidos e de outros barulhos, assim como de luzes que se acendem e se apagam, ficam mais escuras ou mais claras.

Enfim, esse espaço, embora não seja bem definido, está a serviço da concepção cênica, que é completamente épica, e em momento algum permite que a plateia sinta-se confortável em seu assento. Ela consegue fazer com que o público se mantenha distanciado das personagens. Mas cabe notar que não é apenas o espaço que mantém o distanciamento da plateia e sim a peça em seu conjunto.

A unidade de tempo também não existe em *Loucoração*, ainda que não haja saltos na linearidade temporal em sua estrutura. Assim como o espaço, o tempo é refuncionalizado formalmente. Ele, na verdade, torna-se inseparável do espaço, dos temas, das discussões suscitadas pelo dramaturgo e está estreitamente ligado à história dos negros.

Uma vez que ele é historicizado, é importante observar que o tempo vai acompanhar o que acontece dentro da peça, por meio dos levantamentos dos mais diversos temas. A cena e as falas das personagens determinarão os devidos recortes históricos aos quais ele

¹⁸⁴ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 76.

estará subordinado. Desta forma, ao abordar questões da relação entre homens e mulheres negras, esse tempo ganha uma dimensão que se estende desde 1619 até o momento em que a peça está sendo encenada — segunda metade da década de 60 —, pois algumas das discussões nela existentes remetem direto a esse período, como a posição dos membros do *Black Arts Movements* em relação aos jovens, homens, mulheres, revolucionários e militantes negros daquele momento. É o da própria encenação de *Loucoração*, mas que não elimina a possibilidade de ele referir-se a outros períodos históricos da vida norte-americana.

Mesmo a questão simbólica contempla a refuncionalização do tempo, ou seja, se considerarmos a peruca como referência, ela marca como elemento simbólico o momento inicial no qual o branco efetivamente passa a ser um espelho para o negro. Deste modo, a partir de um dado período histórico, o cabelo passa a simbolizar e marcar um importante elemento de identificação do negro com o branco e seus valores, assim como a destruição dos valores culturais dos negros e, conseqüentemente, de suas imagens e identidades. A supervalorização do cabelo loiro, logo, daquilo que é branco, e a construção de uma nova simbologia que tenha outro significado para o negro estão representadas na peça. Embora não seja mostrado explicitamente, há um recorte temporal que marca a ruptura da simbologia ligada à cultura dominante e estabelece o início de outra que passará a se constituir e a reger os valores da cultura negra, que começa a revitalizar-se. Os exorcismos, ao longo da peça, marcam essa relação entre o fim de uma e o início da outra.

Quando analisamos a polarização dos eixos vertical e horizontal, verificamos que o movimento de mudança de poder, inscrito na estrutura interna da peça, também está dotado do elemento temporal. Embora as falas e *performances* sejam bastante breves e entrecortadas, essa mudança de eixo corresponde, simbolicamente, a um período significativamente maior, mas em face da escolha formal de Baraka; aparentemente se trata de um período curto como o da cena ou das falas das personagens. Portanto, formalmente o dramaturgo lança mão de recursos que permitem a suposição de que se trata de um processo de transformação social e artística, que demanda um período relativamente longo, sedimentado na estrutura da peça.

Enfim, os muitos espaços, tempos, períodos históricos, temas e conteúdos estão presentes na estrutura da peça, de forma bastante sucinta e fragmentada, mas, de modo

algum, trazem prejuízos para a encenação e para os objetivos propostos por Baraka: a denúncia do opressor do negro e o combate contra seu *modus operandis*.

Os elementos citados no parágrafo anterior também não se dissociam dos enredos que formam o todo das peças, são trazidos e apresentados na forma de ritual, com a inserção de elementos da estética do *jazz* compondo a tessitura das obras baraqueanas, que serão analisadas no capítulo quatro.

CAPÍTULO III

3. A *BLACK MASS* (*UMA MISSA NEGRA*)

3.1 Enredo

Em *Uma Missa Negra*, o enredo é relativamente simples: três mágicos negros, Nasafi, Tanzil e Jacoub, estão em um laboratório preparando poções mágicas e conversando sobre seus conhecimentos e criações. Logo, Nasafi e Tanzil descobrem que Jacoub está criando um novo ser que preencherá o tempo. Nasafi e Tanzil advertem Jacoub para o perigo dessa criação e do mal uso que ele faz do seu conhecimento. O laboratório é invadido por três mulheres negras, Eulalie, Olabumi e Tiila, amedrontadas com os acontecimentos externos no momento em que Jacoub cria Beast¹⁸⁵, que suga a energia vital das pessoas. Tanzil descobre que a pessoa que for tocada por Beast será transformada em uma criatura igual a ela. Os mágicos perdem o controle sobre Beast que, em um rompante, mata a todos no santuário e segue para o meio da plateia. Mas, antes de morrer, Jacoub a amaldiçoa e a condena ao banimento e a viver nas cavernas frias do Norte. No final da peça, um narrador diz que as bestas ainda estão no mundo e conclama a plateia a declarar uma Guerra Santa contra elas.

3.2 PERSONAGENS

Uma Missa Negra foi escrita no ano de 1965 e encenada em maio de 1966, no Proctor's Theater, em Nova Jérsei, pela trupe teatral de Baraka, Spirit House Movers. A peça foi dirigida pelo próprio dramaturgo e tem como base um mito muçulmano da criação original do homem¹⁸⁶. Ela tem sete personagens e um narrador, que não aparece em cena, mas apenas a encerra.

¹⁸⁵ A partir deste momento, o nome da personagem será grafado com letra maiúscula e o substantivo com minúscula.

¹⁸⁶ ELAM Jr., Harry J. *Taking it to the Streets: the social protest theater of Luis Valdez and Amiri Baraka*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2001, p. 51-52. “Segundo o mito, o cientista Jacoub, ou Yakub, estava zangado pelo tratamento recebido de Allah. Através de um processo de enxertamento de cor, ele criou um ser alvejante, que é a origem da raça branca criada a partir do original negro. Quando Allah percebeu o poder destrutivo da criação de Jacoub, baniu o cientista e sua criatura diabólica para as cavernas geladas da Europa, onde a raça branca dominaria o mundo por cerca de seis mil anos e, então, esse poder seria restaurado aos criadores originais”.

Os três mágicos negros têm o poder da criação, são originais, conhecem tudo, precedem a vida humana e são capazes de produzi-la.

No início da peça, há equilíbrio e harmonia como informa a primeira rubrica, pois não existe nada que quebre esse estado perfeito. Jacoub, entretanto, é o mágico que vai criar um elemento desestabilizador naquele ambiente, por meio de seu experimentalismo. Ele cria um novo organismo, uma criatura que não existe, uma besta, ou seja, um branco.

Como um cientista experimentador, Jacoub é a metáfora da transformação e da criação humana que, a rigor, é cega. E também um sinal de decadência estética decorrente da falta de compromisso ético do criador que não reflete sobre seu ato, ou seja, um cientista que não examina as consequências que o produto de sua criação poderá produzir nem determina qual sua função social, tampouco pondera sobre a sua própria responsabilidade social como cientista. A atitude intransigente de Jacoub sobre o poder de criação parece lembrar o sonho romântico e o grau de alienação de alguns cientistas ingênuos, que veem a ciência como se fosse um meio e um fim em si mesmo, ou como se a ciência e o que ela produz estivessem acima do bem e do mal.

NASAFI. Não há nenhum novo significado. Nós somos seus irmãos, e nós sabemos tudo.

TANZIL. Isto é um jogo de tolo, inventar o que não é necessário ser inventado.

JACOUB. Deixem-nos ser tolos. Para a criação é o seu próprio fim.¹⁸⁷

No que se refere ao plano teatral, é necessário observar na posição de Jacoub a importância do produto artístico em si e não do processo de criação e da função social que a obra teatral exercerá junto ao público e como revelará, ou não, o compromisso que o artista tem ao produzir sua arte. A criação pela criação iguala-se ao conceito de arte pela arte no qual a obra em si passa a ter mais importância do que a sua função social. Com isso, o processo de construção artística, permeado de elementos sociais e políticos, perde sua importância e fica relegado ao segundo plano e, conseqüentemente, desconsiderado, uma vez que esse modelo tende a ressaltar o comprometimento do artista e de sua obra com a sociedade. Assim, essa escolha resulta na perda da função e do caráter social da obra produzida. Cabe lembrar que, a rigor, a obra de arte tem um aspecto social

¹⁸⁷ JONES, LeRoi. A Black Mass. In: *Four Black Revolutionary Plays: All Praises to the Black Man*. Indianapolis/New York: The Bobbs-Merrill Company, 1969, p. 27. A peça *Uma Missa Negra* inicia na página 17 e termina na 39. Portanto, todas as citações dentro dessa numeração referem-se a ela.

independentemente da posição política que o artista venha a assumir, pois a propalada neutralidade traz em si a revelação da escolha feita pelo artista, para o bem ou para o mal.

TANZIL. Isto é um juízo animal. Isto é uma magia contra a humanidade, Jacob.

NASAFI. Esses animais que você criou são diabólicos. Eles são reprodutores do tempo. Que bestas você convocará para tal maldade?

JACOUB. Eu criarei apenas um, meus irmãos.

NASAFI. Um o quê?

JACOUB. Um homem como nós, embora diferente porque estará além da imaginação humana.¹⁸⁸

A invenção do branco, por meio desse mito muçulmano, significa a negação da criação do homem segundo as religiões ocidentais nas quais a escuridão está vinculada ao maléfico, às trevas, assim como a cor preta está relacionada a tudo que há de diabólico no mundo. A peça incute na mente do negro uma nova visão de mundo que renovará a autoestima negra, assim como o orgulho racial e a necessidade da luta social, portanto é uma ação militante e, simultaneamente, didática. Essa nova visão, além de atacar e inverter o maniqueísmo contido na simbologia do mito da criação judaico-cristã, informa que há outra visão cultural da criação do mundo em que o negro não está associado à crueldade, ao diabólico, ao pecaminoso e/ou ao que nele há de pior. Esta visão, criada pelo próprio negro, é capaz de transgredir os valores mitológicos ocidentais que, considerados os mais virtuosos, aqui são confrontados com outros e negados por esta versão mítica negra da criação.

A função didática teatral, nesta peça, está centrada tanto no debate ideológico quanto na representação do mito, por meio de imagens e cenas. Baraka mostra quando e como se dá a subjugação negra por uma estrutura de poder dominante. Ou seja, essa subjugação tem como ponto de partida o momento da criação, representação da visão branca ocidental, agora contestada por uma negra. Assim, há dois lados claramente estabelecidos, o do bem, que é o negro, e o do mal, que é o branco.

Os dois níveis — ideológico e mítico — de dramatização que estão sendo representados na peça giram em torno do mito da criação e sua inversão simbólica, que colocam os mágicos em posições antagônicas. Jacob e sua criatura, de um lado, e Nazafi e

¹⁸⁸ JONES, *op. cit.*, p. 1969, p. 27.

Tanzil, do outro. Formalmente, os mágicos fazem uso dos códigos verbais, e Beast, de códigos não-verbais e de ações que são perceptíveis auditiva e visualmente.

O organismo criado por Jacoub é uma criatura deficiente, que traz em si as marcas da bestialidade e é completamente ininteligível.

BEAST.[...] Mas tudo que sai ininteligivelmente é a mesma frase] Branco! Branco! Branco! [Então ela gorgoleja “explicações ininteligíveis.” JACOUB continua estático, assistindo à sua criatura. Então ele tenta se mover para frente, seus braços se estendem. A criatura ainda salta e pula, em uma perna só, embora agora menos violentamente, seus gritos em crescendo viram gorgolejos e babados. JACOUB está se movendo para frente. A coisa está parada tentando amedrontar a plateia]

JACOUB. Irmãos ... Irmãos ... Olhem isto ... OLHEM ISTO ... [NASAFI e TANZIL estão indo para longe da criatura e de JACOUB. Os dois mágicos estão levando seus mantos até seus rostos. NASAFI esfrega sua testa e um olho surge no meio dela]

NASAFI. É um monstro, Jacoub. Eis o que você fez. Um monstro.

JACOUB. É a vida, sem problema, a vida nova. E estranha. Olhem para ela.

TANZIL. [Puxando o abanador de seu irmão mais velho, ele o sacoleja, falando]

Izm-el-Azam ... Izm-el-Azam ... [Repete várias vezes] Um espelho do cão torto. A reflexão cega da humanidade. Esta é uma besta sem alma, Jacoub.¹⁸⁹

Essa é uma criatura que nem mesmo é capaz de aprender, como sugere, ou melhor, como quer Jacoub, pois traz em si as marcas da maldade, da falta do elemento humano. Baraka usa a ironia para atacar a visão preconceituosa e desonesta dos senhores escravocratas que historicamente diziam que o negro era incapaz de aprender qualquer coisa e, também, daqueles que usavam as teorias darwinistas e outras para justificar as relações hierárquicas que os mantinham no poder, ao mesmo tempo que inferiorizavam os negros e outros segmentos étnicos não-ocidentais por eles dominados. Assim, alguns antropólogos e parte de outros grupos sociais passaram a hierarquizar informações sobre raça¹⁹⁰, que eram tão-somente classificatórias e horizontalizadas. No entanto, a partir de tais apropriações ideológicas, passaram a criar e a sustentar determinadas teorias raciais, como o gobinismo, que, por sua vez, culminou em teorias racistas. Posteriormente, estas apregoaram, de forma mais contundente, a superioridade de raças, como fez o nazismo, por

¹⁸⁹ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 30-31.

¹⁹⁰ O uso dos termos raça e racial para brancos e negros, está sendo empregado como uma categoria construída e definida historicamente e não com uma abordagem biológica, visto não haver, nesta ciência, a diferença da aplicação do termo raça para negros e brancos.

exemplo. De modo geral, tais visões e manipulações de informações científicas foram usadas para justificar a superioridade do europeu e de seus descendentes sobre as demais etnias em seus próprios territórios.

Pode-se ainda observar mais uma sátira do dramaturgo que coloca em xeque a asserção dos senhores escravocratas, contrários à abolição, de que o negro era tão incapaz que nem mesmo saberia o que fazer com sua liberdade¹⁹¹.

JACOUB. Nós a ensinaremos.

TANZIL. Ela não ouvirá. Ela não tem sentimento algum.

NASAFI. Eu olhei nas entranhas nevoentas do coração da coisa e não havia nenhum sinal de alma. Onde a marca da alma deveria estar, há somente uma sacola de celulose com hábitos repugnantes. [E com uma repentina explosão de emoção] ESTA COISA MATARÁ, JACOUB ... TIRARÁ A VIDA HUMANA [...]

[E a última fala sai longamente abafada com o terror da afirmação] JACOUB, esta criatura tirará a vida humana ... porque ELA NÃO TEM NENHUMA CONSIDERAÇÃO PELA VIDA HUMANA!¹⁹²

As entranhas de Beast não trazem a marca da humanidade, pois ela é incapaz de refletir sobre seus atos. Sua habilidade está em ceifar o ciclo vital dos homens, e trazer em si o poder de, ao seu toque¹⁹³, transformar qualquer coisa nela própria, ou seja, na falta de reflexão e, conseqüentemente, na reprodução da barbárie social e na morte.

O teatro do qual Baraka trata em seu ensaio *O Teatro Revolucionário* vai procurar dar conta de muitos dos temas levantados na peça, como a corrupção, a alienação e a falta de ética, entre outros.

Ele deveria atordoar através do universo corrigindo, insultando, pregando, escarrando loucura — mas uma loucura que nos é ensinada em nossos momentos mais racionais. As pessoas devem ser ensinadas a acreditar em verdadeiros cientistas (conhecedores, escavadores, curiosos) e que a sacralidade da vida é a constante possibilidade de ampliação da consciência.

O Teatro Revolucionário deve Acusar e Atacar qualquer coisa que possa ser acusado e atacado. Ele deve Acusar e Atacar porque é um teatro de Vítimas. Ele olha para o

¹⁹¹ O mesmo pensamento e opinião entre os escravocratas brasileiros não é mera coincidência, pois se regiam pelas teorias racistas importadas de países europeus.

¹⁹² JONES, *op. cit.*, 1969, p. 31.

¹⁹³ De certa forma, isto lembra o mito de Midas, personagem da mitologia grega que em tudo que tocava virava ouro, embora aqui seja diferente, ou seja, tudo em que Beast toca torna-se a personificação do mal.

céu com os olhos de vítimas e leva as vítimas a olhar a força em suas mentes e em seus corpos.¹⁹⁴

A partir do que Baraka diz em seu manifesto, percebe-se a denúncia existente sobre Jacob, um falso cientista, e a acusação que pesa sobre ele e sua invenção. É essa ciência e o seu produto que serão atacados, assim como o modo de pensar que os produz e cujos resultados são extremamente danosos para os povos oprimidos, em especial para o negro e o de origem não-ocidental. A fala de Nasafi ao mesmo tempo que denuncia esse falso cientista amplia a consciência da plateia sobre esse modo de pensar o mundo, pois ela é a representação de uma visão de mundo particular do dominante.

Formalmente, a imagem e a descrição de Beast e do que ela é capaz de reproduzir constituem, de um lado, a própria negação do que o seu criador afirma, e, do outro, a constatação de que a besta questiona o próprio criador. Este perde o domínio sobre sua criatura, que o mata juntamente com os demais. Portanto, alguns valores humanos são impossíveis de ser apreendidos pela criatura, uma vez que sua característica principal é a própria falta de humanidade.

Ironicamente, Baraka lembra que Beast, simbolizada por um lagarto, é a representação da visão branca sobre o negro, cuja potencialidade se limitaria a matar tão-somente.

Em *Holandês*¹⁹⁵, Baraka já havia pontuado essa questão ao demonstrar que o negro poderia se tornar um assassino caso aprendesse os valores e o modo de vida brancos, pois neles um dos elementos incutidos é a necessidade de levar as pessoas a matarem gratuitamente, em especial para ascender ao poder¹⁹⁶ ou para acumular bens materiais. Em *Uma Missa Negra*, vê-se então a representação cênica desses valores culturais brancos sendo colocados em ação, uma vez que Beast mata sem mais nem menos, concretizando o que Clay se recusara a fazer.

¹⁹⁴ JONES, *op. cit.*, 1966, p. 211.

¹⁹⁵ Esta peça esteve em cartaz no ano de 2006 em São Paulo, com direção de Nelson Baskerville. A atriz Nataly Cavalcanti atuou no papel de Lula e o ator Kenan Bernardes no de Clay. A tradução é de Gerson Vieira Camelo. Ela também foi encenada com o título *O Poder Negro*, em 1968. A peça estreou em agosto daquele ano e ficou em cartaz por quatro meses.

¹⁹⁶ JONES, LeRoi. Dutchman. In: *Dutchman and The Slave*. New York: Morrow Quill Paperbacks, 1964, p. 33-36. No solilóquio final de Clay, em que ele se recusa a aprender a lição de como ser um branco.

Beast foge ao controle do seu criador e, nisso, iguala-se a criaturas semelhantes a Frankenstein¹⁹⁷, por exemplo. Como consequência, investe contra as mulheres negras e os mágicos, responsáveis pela criação original, e mata-os assim como a Jacoub que, antes da morte, condena a sua criação a viver nas enfermas e gélidas cavernas da maldade. Como indicam as primeiras rubricas, essa é a morte do mundo negro harmônico no qual “um coração pulsante negro” já não mais importará, pois será o início de um período regido por uma lógica distorcida de uma sociedade que passará a agir como uma máquina, portanto, incapaz de refletir sobre sua ação. Nesse novo mundo haverá um vácuo de valores, visto que a questão ética será relegada a um segundo plano.

Como já foi dito, os mágicos se encontravam em seus santuários onde tudo estava na mais perfeita paz e harmonia, um mundo negro.

[Música pacífica e suave (Sun-Ra). Música de concentração e sabedoria eterna. [...]]
NASAFI. Estas são as belezas da criação. [...] As belezas e a força de nossa negritude, de nossas artes negras.
TANZIL. A massa está pronta?
NASAFI. Não completamente, irmão, mas a poção está pronta. Todos que a experimentarem, dançarão os ritmos enlouquecedores do universo eterno, até o tempo tornar-se uma coisa frágil.¹⁹⁸

Esse mundo, em breve, passa a ser ameaçado, e os sinais são logo percebidos. São as mulheres negras que primeiramente apontam essa mudança de um mundo harmonioso para um que começa a apresentar sinais de desordem como indicam as rubricas¹⁹⁹, o mundo branco. Essa mudança também pode ser apreendida pelas falas das personagens.

EULALIE. Os elementos nos perturbam, Senhor Mágico. Os elementos nos ameaçam.
OLABUMI. O céu não é o céu. A terra treme sob nossos pés.
TILIA. O mar estremece e se enraivece, e atira estranhas criaturas na terra.²⁰⁰

A estranha criatura que é jogada na terra é Beast, pronunciada pelas palavras de Jacoub. O surgimento das mulheres negras no momento em que Beast aparece em cena não

¹⁹⁷ Baraka lança mão da personagem e nos oferece uma modificação burlesca das lendas e mitos ocidentais, visando parodiá-los, assim como ao pseudo conhecimento científico.

¹⁹⁸ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 21-22.

¹⁹⁹ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 27 e 28.

²⁰⁰ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 28.

é mera coincidência, assim como também não é o fato de uma delas ser a primeira vítima do monstro²⁰¹. Para Baraka e seus companheiros do *Black Arts Movement*, a associação da mulher negra com o homem branco tem uma forte representação simbólica, pois remete à corrupção, à cumplicidade com os brancos e à assimilação de seus valores e a consequente depravação dos valores dos negros. Ideia que se torna ainda mais representativa quando a mulher é uma prostituta, ou tem alguma relação sexual com o homem branco.

Parece que essa simbologia atribuída à mulher negra pelos dramaturgos do BAM é uma contradição e também uma visão preconceituosa, sobretudo para quem luta contra a exclusão negra. É possível que a dramaturgia negra masculina não perceba os motivos históricos que levaram os homens negros a atribuírem às mulheres a culpa pela violência sexual a que foram submetidas pelos seus proprietários durante o período de escravidão e, muito tempo depois, não procure fazer uma revisão histórica sobre esse tema.

O ataque do monstro contra Tiila, uma das três negras que entraram no santuário, passa incólume pelos críticos, e talvez nem mesmo Baraka se dê conta do fato em si, ou seja, da violência e preconceito do homem negro contra a mulher. Entretanto, inconscientemente, ele sugere a ideia de que o ataque corresponde ao estupro e à violência física e social à qual a mulher negra sempre esteve sujeita, sobretudo a exercida pelos brancos, e que os negros nada puderam fazer para evitar e proteger a mulher negra. Na peça, os mágicos lançam mão de Tiila, o que corresponde também à representação do mundo real no qual o negro contribui para que a mulher negra vá parar no submundo, mais especificamente na prostituição. Esse modo de ver essa relação machista parece escapar aos olhos da crítica. Genevieve Fabre²⁰², entretanto, lança uma luz sobre esse descuido da crítica e, então, podemos apontar o que está em jogo na questão de gêneros aplicada ao teatro, ou seja, os argumentos que opõem homens e mulheres têm, em parte, relação com a questão da prostituição e da castração, cuja origem é histórica. Portanto, a questão do relacionamento sexual da mulher negra tanto com o homem branco quanto com o negro data do período da escravidão no qual se pode encontrar a explicação para esta relação conflituosa que se faz presente na dramaturgia masculina e feminina:

²⁰¹ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 32.

²⁰² FABRE, *op. cit.*, p. 138-139.

na plantação, a mulher tem certas ocupações (como concubina, ama-de-leite, cozinheira) e vive na “casa grande”. Forçada à relação sexual com o seu dono, ela ganha algumas vantagens de volta. Esta situação, portanto, aliena o homem do lar e a mulher se torna a chefe da família, responsável pelas crianças. Os papéis econômicos usuais de uma família patriarcal são revertidos e o homem começa a ver sua esposa como cúmplice do opressor. [...] Os ressentimentos do homem e suas repetidas acusações recaem sobre as mulheres que assumem as prerrogativas masculinas. Para a mulher, suas acusações e rancores são direcionados ao homem que falha em protegê-la do mundo branco e que a força a prostituir-se. Ela se torna amarga por ter que satisfazer o branco ao invés de seu parceiro racial.

[...] O homem sustenta que a mulher é responsável pela sua castração porque ela nunca lhe deu uma chance para afirmar sua masculinidade. A mulher diz que o homem é responsável pela sua prostituição porque ele nunca reconheceu e protegeu completamente a sua feminilidade. [...] A imagem da matriarca dominante é substituída pela da prostituta que, depois de ser vendida aos brancos, prostitui-se nos guetos para um cafetão negro que se torna dono absoluto de seu corpo.²⁰³

Assim, a cena do ataque do monstro contra Tiila pode ser considerada a representação metafórica dessa relação dual prostituição/castração e que, ao que tudo indica, foge aos olhos da crítica baraqueana, ou então ela faz vistas grossas, e serve para estabelecer a relação não apenas entre brancos e negros, mas entre homens e mulheres negros. Essa posição dos dramaturgos negros, de certa forma, ainda que timidamente, é revista por Baraka em *Loucoração*, como se verá mais tarde.

Para fugir dos estranhos fenômenos que estão acontecendo, as mulheres invadem o santuário²⁰⁴ dos mágicos negros e são atacadas. Segundo os mágicos, elas são humanas e mulheres e, portanto, mais suscetíveis de ser contaminadas e corrompidas. Trata-se de uma visão machista, como já foi dito.

Tiila é a primeira vítima de Beast, que, ao tocá-la, a transforma nela mesma, fazendo com que a mulher passe a reproduzir a mesma bestialidade do monstro. A rubrica indica que Tiila perdeu a cor e ressurgiu branca, ou com listras brancas, de dentro de seu roupão. A criatura apresenta-se como um vampiro que suga a energia vital, ou seja, a cor e a energia negra, portanto vive de vidas alheias. Esta é uma metáfora do sistema capitalista

²⁰³ FABRE, *op. cit.*, p. 138-139.

²⁰⁴ A reação dos mágicos reforça a ideia da inferioridade feminina na relação com seus pares masculinos.

que suga todas as energias do operário, independentemente de sua etnia. Ao mesmo tempo, também é a representação da imagem do operário como um robô que desempenha alienadamente a função para a qual é programado. O ataque sofrido por Tiila, que perde a cor e age como um robô, simboliza também a corrupção dos negros que assimilam os valores brancos, sem perceber as armadilhas que os espreitam, com isso perdem a identidade negra e os valores que sustentam sua autoestima e norteiam o seu senso de pertencimento à comunidade negra, e passam a ser definidos por aquilo que fazem ou que aceitam ser em um mundo regulamentado e determinado pelo branco.

A elevação da autoestima do negro não é uma contradição com a luta de classes, uma vez que ele é duplamente explorado, como reconhece Baraka: “o fundamental é que o povo afro-americano, como outras nacionalidades oprimidas nesta sociedade capitalista, é duplamente oprimido, pela classe e pela raça”²⁰⁵. Para fortalecer a comunidade negra, ele também procura elevar a autoestima desse povo, assim como organizá-lo em torno da classe social.

No que se refere à questão formal, tanto Beast quanto Tiila rompem a ideia da quarta parede, pois saem do palco e misturam-se à plateia em busca de suas novas vítimas. De certa forma é uma movimentação do micro para o macrocosmo das relações sociais.

O recurso mais épico da peça é o uso da voz de um narrador em um megafone, fora de cena, e direcionada à plateia, convocando o público a declarar a guerra sagrada contra essas bestas que vivem soltas pelo mundo. Bestas essas que já se encontram entre as pessoas da plateia tocando e lambendo os que ali estão assistindo à peça. Formalmente, o dramaturgo faz uso de um recurso do teatro de *agitprop*, que é próprio do épico, revelando definitivamente o caráter da peça. Simultaneamente, a ação simbólica das bestas revela que o mal está entre as pessoas ali presentes e que são elas que terão que dar conta do mal que as cercam em seus universos.

Como estratégia para envolver o seu público, Baraka evoca o aspecto emocional da plateia e, na sua dramaturgia, mesmo quando se trata de questões históricas, o objetivo não é o de provocar a catarse, mas, ao contrário, de purgar a influência branca. Em *Uma Missa Negra*, ele usa a própria estrutura do culto religioso e sua função catequizadora para incutir

²⁰⁵ BARAKA, Imamu Amiri. *Selected Plays and Prose of Amiri Barama/LeRoi Jones*. New York: William Morrow and Company, Inc., 1979, p. 236.

os ideais da cultura negra no público e fazer com que cada membro presente na encenação se perceba como parte de uma única comunidade que comunga os mesmos ideais. Ele utiliza-se dos elementos ritualísticos e procura atingir o lado emocional do público com o intuito de fazê-lo perceber o perigo que corre e, ao mesmo tempo, envolver-se com a encenação. O próprio fato de a besta sair do palco e invadir a plateia e a mudança de tom dos mágicos quando estão sob sua ameaça fazem com que essa separação entre palco e plateia seja removida e, por fim, a fuga das bestas que se misturam com o público e a evocação de Narrator para que ele entre na Guerra Santa asseguram o caráter de agitação e propaganda da peça.

“O Teatro Revolucionário deve EXPOR! Mostrar os interiores destes humanos, olhar para dentro das caveiras.”²⁰⁶ A rigor, essa exposição pode ser reveladora tanto de brancos como de negros, pois, para acusar e atacar, é necessário que as entranhas brancas sejam expostas e, acima de tudo, o seu modo de vida e seus valores.

Segundo Neal²⁰⁷, o negro sabe como lidar e relacionar-se com o branco, mas não com o próprio negro. Um passo importante para construir esse processo revolucionário é a busca pela unificação dos negros e sua conscientização da condição de explorado e como isso se dá. No entanto, é necessário confrontar os valores da sociedade dominante com os dos negros, o que justifica reconstruir sua própria história do seu ponto de vista para poder confrontar esse valores, sobretudo em bases morais. Para atingir o objetivo, ele vê a necessidade de resgatar o máximo possível suas memórias históricas e recuperá-las e então lançar mão delas no processo de luta.

De acordo com as palavras de Baraka²⁰⁸, o primeiro passo é um combate ideológico, ou seja, compreender que você existe e partir para o combate político. Não basta apenas compreender que você existe, mas também deverá lutar para sobreviver e desenvolver-se. Na sua prática, procura resgatar a história negra não revelada e, por meio dela, construir uma base mítica, religiosa, moral e ética na qual o negro poderá se apoiar e confrontar com os valores da classe dominante.

²⁰⁶ JONES, *op. cit.*, 1966, p. 210.

²⁰⁷ NEAL, *op. cit.*, p. 131.

²⁰⁸ EDWARDS, *op. cit.*, p. 152.

Didaticamente, Baraka sugere que essa é a hora de agir e que o teatro que produz é um teatro literalmente de ação; pois assim deve ser o teatro negro — “um teatro social, embora todo teatro seja social”.²⁰⁹

Neste aspecto, Baraka²¹⁰ evoca o que Boal diz sobre Brecht, visto que para o alemão:

o mundo se revela transformável e a transformação começa no teatro mesmo, pois o espectador já não delega poderes ao personagem para que pense em seu lugar, embora continue delegando-lhe poderes para que atue em seu lugar. A experiência é reveladora ao nível da consciência, mas não globalmente ao nível da ação. A ação dramática esclarece a ação real. O espetáculo é uma preparação para a ação.²¹¹

O seu teatro visa a equiparar-se ao teatro do oprimido, de Boal, para quem “o espectador já não delega poderes aos personagens para que pensem nem para que atuem em seu lugar. O espectador se libera: pensa e age por si mesmo! Teatro é ação!”²¹²

Contudo, em um primeiro momento, esse caráter libertário do teatro de Boal ainda está por ser alcançado por Baraka, pois o dramaturgo está em busca de uma forma que dê conta de ambos — conscientização e libertação. Mas, a rigor, o seu teatro é uma preparação para ação, uma vez que conclama a plateia a agir; trata-se de um teatro em processo de construção.

NARRATOR. E então Irmãos e Irmãs, estas bestas ainda estão soltas no mundo. Elas ainda cospem os seus gritos hediondos. Há bestas no nosso mundo, Irmãos e Irmãs. Há bestas no mundo. Deixem-nos encontrá-las e matá-las. Deixem-nos trancá-las em suas cavernas. Deixem-nos declarar a Guerra Sagrada. A Guerra Santa. Ou nós não podemos merecer viver. Izm-el-Azam. Izm-el-Azam. Izm-el-Azam. [Repete até as luzes se apagarem]²¹³

Lembrando o mito original, no qual Baraka se baseou, o momento do povo negro voltar a governar o mundo está chegando. Para isso, deverá eliminar o branco e o seu modo de vida, pois o prazo de seis mil anos, para ele concedido, está se esgotando. Baraka entende que compreender o passado e sua origem é fundamental para que se entenda a

²⁰⁹ JONES, *op. cit.*, 1966, p. 212.

²¹⁰ Não há indicação alguma de que Baraka conhecesse a obra de Boal no momento em que escreveu suas peças revolucionárias.

²¹¹ BOAL, Augusto. *O Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p. 169.

²¹² BOAL, *op. cit.*, 1977, p. 169.

²¹³ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 39.

forma como os eventos nele ocorridos e originados determinaram os papéis de cada um de nós e o fará em relação ao futuro. O passado é, portanto, portador de segredos e das circunstâncias que determinaram a vida humana em seu presente, o que significa que nunca se pode perdê-lo de vista, seu entendimento é imprescindível.

Esse mito, do modo como é desenvolvido artisticamente por Baraka, busca revelar algumas verdades sobre negros e brancos, assim como evidenciar as mentiras escondidas. Portanto, tem-se aqui a função do teatro revolucionário em plena ação, identificando, expondo, denunciando e atacando o seu inimigo e a ideologia que o sustenta, a partir da retomada dos mitos e da história do negro nos Estados Unidos.

Fabre²¹⁴ aponta que esse epílogo atesta a função heurística do teatro em que uma ação envolve as *dramatis personae* que, apesar de sua sabedoria e inteligência, não compreendem todo o seu significado. Assim, o teatro deve mostrar seus erros e as imprevisíveis consequências de seus atos. Dessa forma, o dramaturgo torna o público cômico de que tais eventos não devem se repetir.

3.3 DIÁLOGOS

Das quatro peças revolucionárias, *Uma Missa Negra* talvez seja a peça em que a estrutura formal mantém mais intacta a ideia do dialogismo, e isso acontece em virtude do aspecto retórico que a peça apresenta, por meio do embate entre os mágicos negros Nasafi e Tanzil, de um lado, e Jacoub, de outro. Entretanto, as imagens e ações trazidas ao longo da peça desconstroem a unidade da ação dialógica nela perceptível. Ou seja, a potencialidade que ela tem para se transformar em um drama é minada pelos recursos formais usados pelo dramaturgo.

Baraka insere uma série de temas na peça por meio das falas das personagens, o que contribui para que a engrenagem do dialogismo não funcione. Pois, formalmente, isso rompe com um dos pilares da ação dramática que é o de concentração de elementos temáticos, apregoado pelo drama burguês.

Logo nas duas primeiras falas de Nasafi, há a apresentação de temas importantes que serão desenvolvidos pelo dramaturgo: a criação, as artes negras e o tempo, que será

²¹⁴ FABRE, *op. cit.*, p. 51.

discutido mais especificamente no trecho que se refere à unidade de espaço e de tempo. Desta forma, os temas abordados delinearão a caracterização das personagens e as suas respectivas *performances*, ou seja, esses não receberão tratamento dramático, pois o que está em debate são os elementos como a ética, o conhecimento e a criação que, por si só, determinam quais tratamentos formais as personagens receberão.

Sobre a criação, a ciência e, conseqüentemente, o conhecimento que é a alavanca para o poder de criar, há várias passagens nas falas dos mágicos negros que referem-se a ele, e é o elemento principal que gera o conflito entre as partes, pois o que está em jogo é o compromisso ético e social do criador, além do uso que faz do seu conhecimento para fins benéficos ou maléficos, sem refletir sobre a sua ação. O conflito surge em virtude da tensão estabelecida entre o mundo das ideias e a ação ética dos mágicos e o confronto que rege o compromisso ético e moral de cada um dos lados. Ele não é sancionado pelos diálogos. A própria criação de Beast, o seu ataque a Tiila e, posteriormente, a todos, contrastam com as falas e atitudes dos mágicos Tanzil e Nasafi — portadores da virtude negra —, ou seja, a postura ética dos dois confirma que nem mesmo eles podem matar e se mantêm fiéis ao que dizem, sem usar do poder que têm para intervir e/ou reprimir a ação de Jacob e de sua criatura. Observa-se a representação do confronto entre o vício branco e a virtude negra.

Segundo Anadolu-Okur²¹⁵, na visão de Baraka, o “mal” e o “diabólico” que ensinam os valores errados são as mesmas forças que simbolicamente criam o mal em um laboratório químico, como a bomba atômica, os testes nucleares, as drogas e as hostilidades às imagens alheias. Por ser importante e significativo, é a partir da compreensão “da correlação entre ética e estética; a conexão entre ideologia positiva e política positiva²¹⁶”, que o dramaturgo desenvolverá o tema do apocalipse presente na peça. A rigor, a destruição de todos no laboratório é a representação do próprio holocausto.

NASAFI. Estas são as belezas da criação. [...] As belezas e a força de nossa negritude, de nossas artes negras.²¹⁷

Nessa fala de Nasafi, o que está em jogo é o novo conceito de arte do negro, regido pelos valores culturais negros apregoados pelo BAM, o novo conceito de beleza negra que

²¹⁵ ANADOLU-OKUR, *op. cit.*, p. 105.

²¹⁶ ANADOLU-OKUR, *op. cit.*, p. 105.

²¹⁷ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 22.

se contrapõe à estética branca. Nesse conceito, a arte negra tem a preocupação da inclusão e não da exclusão. A beleza está na melhoria de todo e cada indivíduo. Nela, todos são os abençoados. Mas, na fala seguinte, podemos ver o que Nasafi cria: uma poção para combater um mal maior que paira sobre o mundo, ou seja, o tempo. Logo a seguir, o próprio Nasafi pontua que esse foi um mal criado por eles próprios e, por isso, são eles os responsáveis por exterminá-lo. Para ele, não há sentido em reproduzir o mesmo erro, e o conhecimento já os tornou cômicos de tal equívoco. Neste caso, o conhecimento torna-se um instrumento de resgate do passado histórico, que proporciona a possibilidade de refletir-se sobre fatos que já ocorreram e, com isso, evitar que o próprio conhecimento seja utilizado para criar formas de opressão.

Ao se falar de arte negra, é necessário lembrar que se toma como referência as diretrizes do BAM e seus seguidores, ou seja, o grupo dos seguidores do nacionalismo cultural negro.

Do ponto de vista teatral, tal fala encoraja e convoca o público negro a corrigir seus erros passados.

No diálogo que se inicia no final da página 22 e vai até o final da 24, Tanzil, Nasafi e Jacoub discutem o problema ético em trazer de volta algo que tem o poder maléfico da destruição, e que os mágicos já conhecem. Portanto, essa é a experiência negra sendo representada metaforicamente pela fala dos dois mágicos.

JACOUB. Sim. Era o meu trabalho. Eu lhes contei sobre o tempo. O que significava. Porque eu estava trabalhando nisso.

TANZIL. Sim você nos contou. Nós respeitamos o seu conhecimento, irmão. Mas o tempo é uma coisa animal.

JACOUB. Os animais não conhecem o tempo. Ele é uma coisa humana. Uma nova qualidade para nossas mentes.

NASAFI. Mas mortal. Ele nos transforma em animais fugitivos. Forçados a correr pelo planeta, com o tempo demoníaco em uma perseguição furiosa. Que bondade é essa? O que ele nos traz que de fato tenhamos necessidade?

TANZIL. Nós não precisamos do tempo. De fato, irmão, nós o odiamos. Ele é podre e podre continuará. Ele conduz os irmãos pela terra. [Pausa] Eu acho que ele é demoníaco.

JACOUB. O conhecimento pode ser demoníaco?

NASAFI. O conhecimento é o conhecimento. O mal é o mal. Mas todas as coisas no mundo são mutáveis. Em uma infundável procissão de significados.²¹⁸

Neste trecho, por exemplo, percebemos como a questão da criação e do conhecimento é banalizada por Jacob. Ele se exime da responsabilidade ética ao tratar o conhecimento e a criação como mera atividade que dispensa exame e reflexão mais crítica de sua parte, ao passo que, para os outros dois mágicos, o ato de usar o conhecimento para criar exige responsabilidade e comprometimento social, sobretudo por parte do criador. De outro modo, a criação é o prenúncio de uma catástrofe anunciada.

Nasafi lembra a Jacob que o conhecimento é a repetição e o trazer à luz algo que já existe; portanto, que ele não pode criar aquilo que já existia²¹⁹.

NASAFI. Jacob, você fala de uma magia que não tem a sanção humana. Uma magia que romperia a forma de um conhecimento belo e de um mundo maravilhoso – você fala de uma maldade que eu sei que você mesmo criou. Você quer algo que concretize esta maldade do fundo do seu sagrado coração. Por que você se pune com tais fugas? Você é negro e cheio de humanidade. Contudo, você adentra a vacuidade da maldade. Você é um deus, ainda que você destrua o seu coração com um individualismo que não tem compaixão alguma, com uma mente egoísta que nega a ordem e a estrutura do universo dos códigos humanos.²²⁰

A peça mostra a representação daquilo que está sendo discutido. Consequentemente, toda a argumentação de Jacob confirma exatamente o que Nasafi está apontando como um desvio de conduta e de inversão de valores de Jacob. Ele está tentando criar algo cuja única lógica está ligada à reprodução da destruição, da maldade, do individualismo e do egoísmo. Valores esses que estão ligados à ideologia da reprodução do capital, na qual o indivíduo se torna mais importante do que o coletivo ou a comunidade.

A própria atitude e defesa de Jacob já trazem em si esses valores, uma vez que está preocupado tão-somente com sua ambição, com aquilo que deseja criar, pouco se importando com os resultados de sua ação.

Formalmente, Jacob é a alegoria do tema em debate, pois sua prática é aquilo que defende e que (re)produz. O seu monstro é a representação de todas as acusações que os

²¹⁸ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 23.

²¹⁹ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 25.

²²⁰ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 25.

outros dois mágicos fazem a ele e, ao mesmo tempo, a concretização de sua defesa e das acusações que pesam sobre si.

JACOUB. Um homem como nós, embora diferente porque estará além da imaginação humana.

TANZIL. E além do sentimento humano. Uma distorção grosseira dos poderes da justiça. [Chamas brilhantes bruxuleiam no fundo da cena e descem]

JACOUB. Um homem igual a nós, contudo diferente de nós²²¹. Um ser neutro.

NASAFI. Ser neutro. Que maldade é esta? Como um ser pode ser neutro?²²²

Esta é uma das passagens em que Jacobou não só tenta justificar o seu individualismo, mas também mostrar a prática de um cientista sonhador que acredita na ciência como produção imparcial, neutra. Também é a forma irônica que Baraka usa para lembrar que não existe neutralidade, especialmente no que tange ao conhecimento, pois quem o detém é candidato a controlar quem não o tem, sobretudo manipulando-o e fazendo uso de meios e de métodos escusos. No plano teatral, é o mesmo que um dramaturgo acreditar que a forma artística utilizada em sua peça seja neutra e, com isso, tentar eximir-se da importância política de suas obras, concluindo daí que o que resultar da encenação não é de sua responsabilidade, mas de quem fizer um uso inadequado dele.

Jacoub “faz coisas além da razão”; assim surge a sua criatura, o perigo que paira no ar, Beast, que nem mesmo fala, mas (re)produz sons estranhos, risos, gemidos e grunhidos. Ironia de Baraka sobre a visão branca a respeito dos negros desde o período da escravidão, visto que para os brancos os negros apenas eram capazes de rir, produzir grunhidos, gemidos e outros sons incompreensíveis.

Beast não fala, apenas produz sons quase incompreensíveis como “eu, mim, branco e você”, fato que contribui para que não haja ação dialógica na peça. No plano da imagem, Beast é a alegoria do que Nasafi e Tanzil apontam como um problema de lógica distorcida, uma vez que ela própria é uma imagem distorcida, ou seja, de valores cuja lógica é comprometedor para todos. Ela também é a representação dos argumentos de Jacobou que o leva a justificar o seu individualismo irresponsável. Isso pode ser observado nos sons que Beast emite e reproduz em seu discurso ininteligível, ou seja, palavras que remetem ao “eu”

²²¹ Essa fala lembra de um dos lemas do sistema político Jim Crow, “Iguais, mas separados”, praticada pelos racistas brancos do Sul dos Estados Unidos.

²²² JONES, *op. cit.*, 1969, p. 27.

e também ao grupo cujos valores culturais estão inscritos tanto na sua “fala” e ação, quanto na retórica de seu criador. O fato de Beast usar pronomes na primeira pessoa do singular tem a função semântica da representação do individualismo, do egoísmo, o que reforça a ideia de uma ética excludente, pois o indivíduo prevalece em detrimento do coletivo.

A entrada das mulheres negras no santuário também contribui para que não haja ação dialógica na peça porque interrompe diretamente o encadeamento e o fluxo dos diálogos dos mágicos. A fala e os gestos de Tiila, uma constatação, confirmam na prática o que Nasafi apontou anteriormente, ou seja, que a lógica criada por Jacob “não tem nenhuma consideração pela vida humana”. Desta forma, isso também contribui para que se entenda que o conflito que ocorrerá na peça não será engendrado pelos diálogos, pois estes já estão (conta)minados em suas estruturas.

TIILA. Mágicos, esta coisa me machucou. Minha respiração está fraca. Meus olhos estão ficando petrificados.²²³

A ideia da petrificação, de tornar-se um mineral, traz em si a eliminação e a anulação do senso crítico daqueles que se deixam levar pela lógica denunciada pelos mágicos Nasafi e Tanzil. A condição de um zumbi ou de um robô sugere a representação de uma sociedade que não reflete sobre os seus atos e que age em total consonância com as regras da ideologia dominante que determina como deve ser o seu modo de vida. A rigor, esse modelo de vida baseado na alienação vai desembocar na busca e aquisição de bens materiais. Isso implica no consumo exacerbado pelos adeptos de um sistema que patrocina a posse e o individualismo, mas somente para poucos. Para estes escolhidos, a vida só será bela se possuir bens materiais. Certamente, essa é uma distorção que resultará em exclusão, exploração e opressão da maioria das pessoas em benefício de poucas.

As pessoas passarão a reger suas vidas a partir de um desejo socialmente determinado, pois a sociedade de consumo cria necessidades que só serão satisfeitas pela aquisição de produtos industrializados. Esse artifício produz sempre vácuos maiores que deverão ser preenchidos por novos bens. Esse círculo vicioso anula a pessoa como sujeito do próprio desejo, e ela torna-se um autômato do consumo e um reproduzidor voraz da sua insatisfação.

²²³ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 33.

3.4 ESPAÇO E TEMPO

A encenação da peça mostra que ela se passa do início ao fim em um único espaço cênico — um santuário ou um laboratório, o que significa dizer que há uma unidade de espaço: “[...] O contorno de um fantástico laboratório químico é visto, com estranhas misturas borbulhando, soluções coloridas (ou soluções que brilham no escuro)”²²⁴. Entretanto, isso não é um problema para Baraka que, via de regra, mantém suas personagens e os acontecimentos cênicos em um único espaço, que é sempre refuncionalizado, perdendo, assim, o seu caráter dramático ou realista e transformando-se em um épico.

Nesse santuário, onde é proibida a entrada das mulheres, haverá a mudança de um estado harmonioso, o do mundo negro, como se pode observar na primeira rubrica, para um extremamente desajustado, o do mundo branco, confirmada no final da peça pelas mortes ocorridas. Mostra-se, então, onde nascem os desvios éticos da cultura racional branca, cheia de números e de fórmulas matemáticas. Como se pode observar, é a representação mais próxima do modelo capitalista.

Na peça, *Beast* é a personificação, a consumação da exploração e subjugação branca sobre o negro, e o laboratório representa a fábrica onde a exploração é produzida. Ele é a encarnação da razão — representado por meio de seu caráter científico²²⁵. Nazafi e Tanzil representam a sensibilidade negra historicamente subjugada que o dramaturgo procura resgatar por meio dos valores apregoados pela Nação do Islã a fim de organizar e conscientizar as comunidades negras para que efetivamente se envolvam na luta política, como desejava Malcolm X. Este fato lembra a evocação da Guerra Santa feita pelo narrador, ou seja, o confronto não deve ficar apenas restrito às ideias.

TANZIL. [...] [As sirenes estridulam e as explosões de luzes continuam por alguns segundos, silhuetas contrastam com as chamas claras que começam a circundar pelo laboratório. Uma outra explosão intensa, a sala está silenciosa e escura e então um repentino clarão branco e quente.]

²²⁴ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 21.

²²⁵ NEAL, *op. cit.*, p. 126.

TANZIL. [...] [Agora o clarão, incandescendo em um brilho desenfreado, parece fender-se. O som é igual ao de um vidro que está sendo raspado em uma lousa. Uma figura agachada é vista coberta com uma pele vermelha vazada. Ela “levanta-se”, pulando para fora do palco, gritando. Uma música Sun-Ra de dimensão perturbadora. A figura é branco gelo e usa máscara vermelho veludo que cobre a cabeça toda e termina como uma capa de espinhaço de lagarto. A figura grita, saltando no meio da plateia, ri e dá gargalhadas.]²²⁶

Várias referências a outros lugares podem ser encontradas nas falas dos mágicos negros, como o universo eterno e o frio mundo mineral. Há na fala de Nasafi uma ironia interessante que obriga o público a refletir sobre o lugar do qual está falando: “Sim, talvez nós devêssemos expulsá-los. Talvez para o gélido norte que é para onde banimos os animais do tempo. Naqueles abismos da terra, a criatura poderia ser deixada para tornar sua própria vida mais difícil”.²²⁷

Para o gélido norte há duas possibilidades de localização: a Europa, tomando-se a África e o mito como referências, o que é menos provável no caso de Baraka, ou o norte dos Estados Unidos, nesse caso mais especificamente as cidades industriais como Detroit, Nova Iorque, etc., lugares frios no sentido literal e figurativo, onde os negros têm uma vida difícil, sobretudo nos bairros pobres, o que é mais provável. Portanto, isso permite imaginar que a inversão dessa ideia seria enviar os brancos para os guetos onde a vida de qualquer pessoa é difícil. Desta forma, o dramaturgo estaria propondo que os brancos experimentassem a miséria e a exclusão a que os negros estão submetidos diariamente. Novamente a sátira baraqueana ao modo branco de pensar sobre o negro. Também são lugares que trazem à mente a ideia da robotização humana em relação aos mais amplos aspectos da vida social, desde a reprodução dos mesmos gestos pelos trabalhadores nas indústrias fabris, até o mais banal hábito cotidiano, como ver televisão.

[Cai. As bestas gemem e pulam e, então, virando para a plateia, suas bocas babam e fazem gestos obscenos. Elas avançam para a plateia, beijam e lambem as pessoas ao saltarem lugubrememente para fora do palco, ainda gritando: “Branco! ... Branco! Mim ... Mim ... Mim ... Branco!”]²²⁸

²²⁶ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 29-30.

²²⁷ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 36.

²²⁸ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 38.

O cenário, sendo um espaço da criação original, do mundo mítico religioso, é dessacralizado tanto pela entrada das mulheres como de Beast, o que, de certa forma, no plano da imagem e da *performance*, representa a transgressão do mágico Jacob, por meio de suas criações, e a do estado harmônico e ético daquele universo. No plano formal, essa transgressão se dá em dois sentidos: de fora para dentro do palco — a entrada de Beast em cena —, e de dentro para fora, já que as bestas vão para a plateia como se houvessem saído daquele mundo da criação e agora estivessem se reproduzindo universo afora, pois tudo que elas tocam transforma-se nelas mesmas. Desta forma, simbolicamente estão transformando os espectadores em novos robôs, que passarão a reproduzir os valores que representam.

Como um dos elementos mais importantes na peça, o tempo é epicizado, pois, além das dimensões mítica e histórica, ele também tem uma ligação indissociável com o enredo, ou seja, boa parte do embate entre os três mágicos está centrada nele como tema retratado pela peça.

Neal²²⁹ lembra que quando a Guerra Santa é evocada, o mito funde-se em história legítima, e a plateia compreende que toda história é meramente a versão mitológica de alguém. Consequentemente, o mito é utilizado para construir uma consciência coletiva, e a ação política é instaurada com a compreensão dessa história.

Em suas peças, Baraka sempre lança mão da história ou de elementos históricos para construir as suas fábulas, assim como de diferentes formas e recursos artísticos para desenvolvê-las. Em *Uma Missa Negra*, ele parte do mito porque necessita mostrar a origem da opressão e justificar a condição de oprimido em que se encontra o povo negro. Ao mostrar em sua fábula que esse mito é uma história culturalmente construída segundo as conveniências e necessidades de quem a conta, ele procura conscientizar a plateia negra da necessidade de rever a sua própria história para poder entender o seu momento presente e, conseqüentemente, construir um futuro diferente.

A fábula tem início em um tempo pré-histórico, portanto o conceito de tempo remete ao da criação. A partir dela, surge a discussão sobre a natureza do homem, na qual estão em questão o conhecimento espiritual e o científico. Portanto a história que se constrói a partir do mito da criação conscientiza o negro de sua sensibilidade e do percurso histórico que

²²⁹ NEAL, *op. cit.*, p. 73.

esclarece como ele se tornou oprimido. Desta forma, a unidade de tempo enquanto elemento formal perde sua importância por causa do tipo de tratamento dado a ele.

É importante notar que a primeira ação do mágico Nasafi é produzir uma poção mágica que torne o tempo frágil, pois ele é uma crueldade branca, assim como os animais que o trazem ao mundo. Ambos devem ser destruídos. Mas os animais são os próprios mágicos, o que significa dizer que terão que destruir o que há de pior dentro de si mesmos. A poção que estão fazendo é para ser bebida por eles para que se fortaleçam contra o tempo. Estão fazendo uma libação em prol dos valores negros, pois é o que os tornarão fortes perante o seu inimigo.

Didaticamente, Baraka mostra aos negros da plateia alguns valores da cultura negra que, uma vez aprendidos e assumidos como importantes pelo negro, poderão elevar sua autoestima e o orgulho racial, que resgatará a necessidade do reconhecimento coletivo de uma identidade racial e, conseqüentemente, levará a uma ação política por parte destes, visando à mudança do *status* social da comunidade negra como um todo.

Nesse caso, Baraka parte do mito para criar a sua fábula na qual mostra uma outra versão para a criação original do homem, aponta as virtudes éticas do negro e a possibilidade de um outro modo de vida que não passe pela destruição. Para isso, emprega um arquétipo da civilização ocidental e a desmascara, revelando o seu lado destruidor quando confrontado com outros modos de vidas. Assim, o autor orienta a sua plateia para que vá aos mitos e encontre uma explicação coerente para a situação do negro e, a partir daí, volte às fontes mitológicas e crie imagens que funcionem como contraponto àquelas criadas pelos ocidentais sobre o negro. Na verdade, a poção mágica que está sendo preparada para combater o tempo é a própria massa humana que constitui o público da peça. A grande magia refere-se ao esforço coletivo dos negros para construir sua identidade a partir dos elementos próprios de sua cultura e a reagir contra um inimigo poderoso, o branco e seu modo de vida destrutivo. Portanto, a própria experimentação no palco simboliza a preparação do público para o porvir, que efetivamente acontecerá no final da peça quando Narrator convoca os expectadores a agir contra as bestas que estão entre eles. Literalmente, já se encontram no meio da platéia, que é uma extensão do palco.

Nesse momento, há a convocação para que o negro corrija os seus erros no passado, por meio da conscientização e de uma ação ética, não apenas no espaço teatral, mas no seu

dia-a-dia, uma vez que a intenção de Baraka “é transformar a plateia de espectadores passivos em participantes ativos em uma ação social que inicia tanto dentro quanto fora do palco”.²³⁰

De uma forma didática, Baraka retoma um mito religioso, que de certa forma é uma lenda popular, e o conhecimento pseudo-científico e mostra à plateia o poder do teatro negro para reescrever mitos, além de educá-la e encorajá-la para preparar a comunidade negra para rever e corrigir os erros de seu passado. Isso a coloca frente a frente com as antigas lendas populares e com a própria história e cultura dos afro-descendentes nos Estados Unidos.

“O tempo é um elemento significativo de *Uma Missa Negra*, assim como nas outras obras revolucionárias negras”²³¹. Entretanto, é nesta obra que “Baraka descreve o tempo como um elemento destrutivo branco, uma invenção ocidental que restringe e reprime a humanidade negra”.²³² Em uma sociedade cuja ideologia é calcada em um modo de vida baseado na produção e consumo de bens materiais, a noção de tempo artificializada e materializada passa a ser um dos pilares importantes para esse modelo social, cuja função é corrosiva. Baraka parece ter essa percepção do poder destruidor e opressivo que ele exerce sobre as pessoas, principalmente sobre a classe operária. Portanto, o rompimento do ciclo temporal força as pessoas a não tê-lo para si mesmas, para a realização dos seus desejos e do seu lazer, pois sua função no sistema capitalista é evitar que elas usufruam dele com prazeres mundanos, visto que esse prazer deverá se concretizar por meio do consumo. Assim, para Baraka²³³, esse tempo funesto é uma fabricação do homem ocidental, em especial do capitalista — para quem “o tempo é dinheiro” e também uma obsessão —, e que passa a estruturar e a reger a vida humana. O tempo, na sociedade capitalista, torna-se um forte instrumento de exploração, de controle e de cerceamento da liberdade do trabalhador. Com isso, toda a sua vida passa a ser regida pelos ponteiros do relógio, inclusive o seu escasso momento de lazer.

²³⁰ WALKER II, L. Victor. Archetype and Masking in LeRoi Jones / Amiri Baraka’s Dutchman. In: HARRISON, P. C.; WALKER II, L. Victor; EDWARDS, Gus (Eds.). *Black Theatre: ritual performance in the African diaspora*. Philadelphia: Temple University Press, 2002, p. 239.

²³¹ ELAM Jr, *op. cit.*, p. 52.

²³² ELAM Jr., *op. cit.*, p. 52.

²³³ ELAM Jr., *op. cit.*, p. 52.

O conhecimento e o tempo, fabricados e concebidos pelo homem ocidental, recebem qualidades humanas e, tal qual caçadores, saem atrás dos fugitivos — homens transformados em animais. Os verdadeiros animais, assim como muitas sociedades não ocidentais, conhecem apenas o tempo relacionado ao ciclo natural e vivem de acordo com ele. Essa é outra sátira de Baraka que, além da crítica a um determinado modo de vida, nos remonta ao período da escravidão em que os negros eram perseguidos em suas fugas e, acima de tudo, ao homem moderno que perdeu todo o seu contato com a ideia de um tempo natural, no qual as suas atividades diárias não eram forjadas pela urgência dos ponteiros do relógio, mas simplesmente estabelecidas pelos ciclos naturais.

Formalmente, o tempo representado na peça é ficcional. Portanto, não há relação com o da encenação, visto que é refuncionalizado e impregnado do elemento épico. Mas a encenação também transporta a plateia para esse tempo pré-histórico, anterior ao da encenação. Neste aspecto, ele não se desvincula do espaço que também passa a ser mítico, onde libações são feitas para combater o mal. Tampouco o espaço de encenação se separa do da plateia, pois, como em uma igreja, o espectador faz parte daquele ritual e, conseqüentemente, é transportado para o momento da criação. Guardadas as devidas proporções, a missa negra que ali acontece funciona para o público como uma cerimônia religiosa na igreja católica.

A palavra *mass*, em inglês, pode significar missa ou massa, o que pode gerar um duplo sentido. A rigor, ela lembra os cultos religiosos cristãos e pagãos. No primeiro caso, é uma referência às religiões ocidentais, sobretudo a Católica, mas também ao Sabá das feiticeiras, que se reuniam em festas na presença do demônio e se banquetavam.

Assim sendo, verifica-se que o dramaturgo trabalha com os dois sentidos da palavra. Quando se considera o cenário como santuário, o termo missa ou culto é mais apropriado, portanto pode valer tanto para a cerimônia religiosa cristã quanto para a pagã. Se pensarmos nele como um laboratório, então *mass* significa massa, literalmente. Massa que vai sendo preparada pelos mágicos e perdendo o seu significado literal para ganhar um novo valor semântico. O cenário é refuncionalizado, e a magia que lá ocorrerá refere-se à conscientização da massa negra — agora com o sentido figurativo, o conjunto de negros pobres da plateia, que é o tipo de público para quem a peça foi escrita, embora outras classes sociais possam estar ali assistindo à encenação. Neste aspecto, o laboratório poderia

ser o próprio espaço cênico no qual os mágicos são diretores de um teatro experimental em busca de formas teatrais revolucionárias negras que se destinam a conscientizar a plateia, que também pode ser investida do papel de ator, como em um *pageat*.

Segundo Elam Jr.²³⁴, essa libação assemelha-se à consagração do pão e do vinho na igreja católica, e a mistura criada pelos mágicos é a da oferenda. Tal poção destina-se a derrotar o tempo, que simboliza os valores brancos, e, com isso, anular o poder de destruição que ele exerce sobre suas vítimas e seu modo de vida.

No que se refere ao dramaturgo e sua atuação política, esse é também um tempo de mudança em que o artista abandona a atitude de apenas fazer a crítica social para atuar politicamente na transformação daquilo que era objeto de sua crítica. Os males que os mágicos negros dizem já conhecer são, portanto, familiares ao dramaturgo. Simbolicamente, a profecia da vitória de Nasafi é a mesma do BAM que, a partir daquele momento, passa a articular um confronto artístico e político com o *status quo* branco²³⁵. É o momento em que o próprio dramaturgo se joga de corpo e alma nessa tarefa. Logo, essa missa é um culto com o objetivo de exorcizar os valores brancos e estabelecer uma linha de ação estética e política, além de ser também o momento de rompimento com a velha ordem social e seus valores culturais.

O fato de Baraka utilizar elementos da missa católica para criar a sua fábula e, ao mesmo tempo, apoiar-se em um mito islâmico não significa uma contradição de acordo com as orientações do BAM, pois ele explora a criatividade negra para desenvolver a sua fábula, além de confrontar a visão cristã de mundo, associada ao branco, com a negra utilizando-se dos conceitos e dos ensinamentos do Islã; nesse caso, reapropria-se dos valores da cultura negra, que foi banida pelos senhores escravocratas como sendo subversiva. Para Baraka²³⁶, o cristianismo foi primeiramente usado como elemento de civilização e, posteriormente, como instrumento de pacificação e controle social. É essa função cristã presente que o dramaturgo combate, usando a filosofia e os valores apregoados pelo Islã.

²³⁴ ELAM Jr., *op. cit.*, p. 52.

²³⁵ Momento da encenação da peça. Na verdade, a partir do ano de 1965.

²³⁶ BARAKA, *op. cit.*, p. 244.

De acordo com Anadolu-Okur²³⁷, a utilização desse mito islâmico, ensinado a Baraka por Elijah Muhammad, deu-se porque evoca a justificativa do separatismo negro e valida a ideia de supremacia negra. Por meio dela, o autor também ensina virtudes comunais, com as quais a comunidade deve enfrentar os seus problemas, e educa o povo negro para suas tarefas fundamentais. Outro aspecto importante, nesta escolha, é contrastar a versão islâmica com a católica e apontar como a igreja cristã é estéril e preconizadora da opressão. Com isso, procura fazer com que o negro volte às práticas religiosas negras, que são mais poderosas.

Uma Missa Negra é, portanto, o marco inicial da transformação da produção artística de Baraka e de seus companheiros, segundo se pode observar em seu manifesto *O Teatro Revolucionário*. Não é coincidência o fato de essa peça ser o ponto inicial de um processo pelo qual o negro começa a se autodefinir artística e politicamente. A sua estrutura formal possibilita essa leitura.

A rigor, em *Uma Missa Negra* e *A Grande Bondade da Vida*, as alusões ao branco aparecem de modo secundário, pois, especialmente na primeira, isso ocorre por meio da representação das imagens de negros segundo a visão do branco e elas são necessárias para que o uso da sátira seja eficaz. Em *A Grande Bondade da Vida*, exceto pelas figuras da Ku Kux Klan, a alusão ocorre através da representação do resgate dos valores sociais da classe média por meio das palavras de Court Royal e de Voice.

3.5 GREAT GOODNESS OF LIFE: A COON²³⁸ SHOW — (A GRANDE BONDADE DA VIDA: UM SHOW NEGRO)

3.6 Enredo

²³⁷ ANADOLU-OKUR, *op. cit.*, p. 104.

²³⁸ Os *coons* são negros palhaços que divertem os brancos, surgidos na dramaturgia por meio do *minstrelsy*. ARAÚJO, Joelzito A. de. *A negação do Brasil Identidade Racial e Estereótipos sobre o Negro na História da Telenovela Brasileira*. 1999. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999, p. 45-49. O autor toma como referência o livro de Donald Bogle, *Toms, coons, mulattoes, mammies and bucks: an interpretation history of blacks in American films*, obra que não tivemos acesso, e fala de alguns tipos de personagens negras estereotipadas no cinema norte-americano.

Essas personagens, contudo, já estavam presentes na dramaturgia e na literatura daquele país no século XIX, cuja referência maior é Jim Crow, personagem surgida no *Minstrelsy*, e começaram a ser questionadas ainda nesse período. Os ataques mais efetivos contra esse tipo de personagem tiveram início ainda no século XIX e, sobretudo, nas primeiras décadas do século XX. Ver também: CAMELO, *op. cit.*, p. 104, nota 163.

A Grande Bondade da Vida é uma peça de tribunal na qual há o julgamento de Court Royal, homem negro de classe média, meia idade e funcionário dos Correios. Court é julgado porque abrigou um assassino. É pedido a Court que assuma o seu crime e, posteriormente, quando ele aceita a sua culpa e, para que fique livre dela, é pedido que ele realize um ritual de despacho no qual deve matar o assassino a quem abrigara e que depois descobre ser seu filho, ou pelo menos, o seu espírito, para que o seu mito não sobreviva. Court realiza o ritual e volta para o seu lar, onde continua a levar a sua vida normalmente, como antes.

3.7 PERSONAGENS

A Grande Bondade da Vida foi escrita em 1966 e encenada pela primeira vez em novembro de 1967, no Spirit House, em Newark, Nova Jérsei, pelo Spirit House Movers, com direção de Amiri Baraka e iluminação de Aminifu.

Em *A Grande Bondade da Vida*, as personagens são poucas. Algumas nem mesmo surgem em cena, são apenas escutadas, como no caso da personagem Voice. Das poucas vistas no palco, Court Royal é a única que permanece ao longo da peça, as demais aparecem rapidamente. Dentre as que não surgem em cena, Voice é a que também está presente em toda a encenação.

A peça apresenta um subtítulo: um *show* negro, que remonta diretamente aos *Minstrels Shows*²³⁹ dos séculos XIX e XX, pois é uma referência às personagens desse tipo de espetáculo. Court Royal é, para Baraka, a representação do intelectual ou do negro de classe média alienado que se coloca diante da elite branca e de seus valores de modo semelhante a um *coon*, que aceita tudo que vem dela sem questioná-la. A rigor, age como um bufão. Não é apenas nas falas que ele assemelha-se a um *coon*, mas também na aparência e gestualidade. A imagem também é importante para Baraka atingir o seu

²³⁹ CAMELO, *op. cit.*, p. 45. “*Minstrel* poderia ser traduzido como menestrel, entretanto há diferenças entre o que se concebe como *minstrel* e o que se conhece como menestrel. *Minstrel* pode ser entendido como *shows* nos quais atores brancos atuavam com seus rostos pintados com cortiça queimada e interpretavam canções. Esses atores pintados atuavam imitando o negro, fazendo uso de trejeitos e falas caricatas. Passarei a adotar *minstrel* ou *minstrelsy*”.

objetivo final, neste caso, a exposição que mostra, por meio da personagem, “a decadência da sociedade americana como é observada no teatro contemporâneo americano”.²⁴⁰

As rubricas iniciais descrevem Court Royal como um homem de cabelo grisalho, mas com aparência jovem e com cerca de cinquenta anos²⁴¹. Ele está no lado de fora do tribunal, uma cabana rústica, e entra cabisbaixo e resignadamente para o seu julgamento.

A primeira relação que se vê entre as personagens da peça é a de poder entre o juiz (Voice) e Court Royal, na qual se percebe a opressão do branco exercida sobre o negro: “Eu disse para calar-se, negro”²⁴². Court não é apenas um sujeito classe média, mas uma atualização da figura do negro dócil e servil, que, segundo Voice, abrigou um criminoso. Logo, cometeu também um crime e, por isso, deve ser punido.

VOICE: Court Royal, você é acusado de abrigar um assassino. Como você alega inocência?²⁴³

Percebe-se que o simples fato de Court ser um negro, mesmo servil, torna-o culpado, um criminoso, na relação com o branco. Tema retomado por Baraka²⁴⁴ e que, certamente, faz parte do imaginário de parte de muitos brancos norte-americanos de que todo negro é um criminoso em potencial, mesmo diante de evidências negativas.

A servilidade é o único instrumento de defesa de Court Royal, pois defende-se afirmando que tem um advogado, título de clube, dinheiro, é supervisor dos correios e até tem uma funcional — uma pitada de ironia do autor —, ou seja, cumpriu todo o percurso que lhe foi pedido e, ainda assim, está sendo condenado por um crime que julga não ter cometido. O seu modo de ser servil e de agir é a representação metafórica de um Tom, um bufão. Para Court, que procura demonstrar que é uma boa pessoa, tão servil e obediente às regras e à lei, é estranho o fato de que esteja sendo incriminado, ou seja, em sua ótica, a crença de estar dentro das regras o exime de quaisquer problemas dentro da promessa em que vive, pois tudo estaria resolvido ao adentrar o paraíso branco.

²⁴⁰ ANADOLU-OKUR, *op. cit.*, p. 95.

²⁴¹ JONES, LeRoi. Great Goodness of Life: a coon show. In: *Four Black Revolutionary Plays: All Praises to the Black Man*. Indianapolis/New York: The Bobbs-Merrill Company, 1969, p. 45. A peça *A Grande Bondade da Vida: um show negro* inicia na página 41 e termina na 63. Portanto, todas as citações dentro dessa numeração referem-se a ela.

²⁴² JONES, *op. cit.*, 1969, p. 45.

²⁴³ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 46.

²⁴⁴ Em *Holandês*, Baraka já havia abordado o mesmo tema, assim como o de que o branco sabe tudo sobre o negro.

Baraka, aqui, dá continuidade ao que já vem fazendo em suas peças anteriores²⁴⁵, resgata a figura do negro classe média que tem como objetivo viver segundo o modo de vida da classe média norte-americana e, por isso mesmo, aliena-se e não percebe o que acontece ao seu redor. É em cima desta condição de Court que Baraka opera a sua crítica sobre o negro de classe média e o intelectual.

Shannon²⁴⁶ lembra que: “Sua estratégia para desenvolver uma mensagem cultural nacionalista efetiva na peça é baseada nas práticas repetidas de inverter um estereótipo original e assim dar aos negros a vantagem moral e filosófica sobre os brancos”. Para tal, Baraka utiliza vários elementos como a paródia, o burlesco, a ironia, a alegoria e a sátira. Ele lança mão da sátira para marcar e solidificar sua própria transição filosófica e ridicularizar, ou até mesmo destruir, certos alvos prejudiciais para a causa da liberação negra, ou seja, líderes negros que agem como *Toms*, os liberais brancos, a burguesia nacionalista, a religião, o capitalismo e, inclusive, a si próprio em busca de uma arte negra.

A sátira baraqueana é usada de acordo com a sensibilidade de sua plateia, sendo uma das principais armas do dramaturgo, que a usa não só com a função de criticar a sociedade como um todo, mas também como uma autocrítica. Isso acontece especialmente no momento de mudança de Baraka do período de transição para o nacionalista, em que o seu conflito interno tende a aumentar em virtude da busca por um modelo de produção artística que pudesse dar conta de seus anseios e que rompesse com os modelos artísticos do *establishment*. A sátira baraqueana não busca o riso fácil, mas iniciar um processo revolucionário artístico, que dê conta da experiência negra.

Deliberadamente, a sátira, como uma caricatura verbal, mostra a imagem distorcida de uma instituição, de uma pessoa ou de uma sociedade, sendo um recurso que se utiliza do exagero no tratamento dado às principais características da personalidade de suas vítimas, deixando o que é irrelevante de lado, para alcançar seu propósito. Desta forma, Baraka emprega a convenção da simplificação e implicação²⁴⁷ com dois objetivos: primeiro para

²⁴⁵ Dois exemplos claros são Clay, em *Holandês*, e Walker, em *O Escravo*.

²⁴⁶ SHANNON, *op. cit.*, n/c.

²⁴⁷ HAY, *op. cit.*, p. 6-19. A convenção da simplificação e implicação consistia em não atribuir qualidades negativas aos negros de forma direta, como Noah havia feito em artigos publicados no “National Advocate”, mas indireta. Logo, a “incompetência inata” e outros atributos negativos deixavam de ser proferidos em discursos diretos contra os negros, pois passaram a ficar implícitos nas atuações de Edwin Forrest, que se caracterizava de maneira simples, com olhos largos, lábios escancarados, roupas impróprias, dialeto negro, movimentos contorcidos, etc.

satirizar a personagem Court Royal, transformado-a em um Tom; segundo, para exacerbar e ridicularizar esse mesmo tipo de imagem, anulando, com isso, o seu efeito maléfico, fortalecendo então os valores negros. Basta observar as suas falas ao longo da peça para verificar que se trata das sátiras do dramaturgo. Elas não trazem nada que seja significativo ou que respalde uma (re)ação de Court contra o estado de coisas pelo qual está passando, mas revelam como se dá o processo de sua alienação e como a personagem se anulou como sujeito de si própria. De certa forma, parece um robô controlado para fazer aquilo que foi programado pelo seu dono.

Então, para inverter o estereótipo do branco contra o negro, Baraka faz uso da sátira para neutralizar este tipo de imagem e, para alcançar tal efeito, maximiza os traços grosseiros da personagem para dar uma dimensão maior ao ridículo, e com isso minar os estereótipos criados pelos brancos como sendo sua verdade, e criar uma nova sobre o negro, que será a sua própria, desta vez com valores que se tornaram positivos.

Baraka resgata outra personagem estereotipada do imaginário popular branco e também da literatura norte-americana, o negro servil, bufão, tosco e com uma outra série de características negativas, por meio da personagem Attorney Breck, e a usa como contraponto a Court Royal.

Além das características já mencionadas e conhecidas, as rubricas descrevem²⁴⁸ esse ex-escravo da casa grande como um sujeito vestido de *smoking* amarrotado, que geme, tem o sorriso arreganhado e forçado, baba, vira a cabeça constantemente de um lado para outro, faz sons estremecidos, é conduzido por um arame preso às costas e tem uma chave na cabeça. Algumas das características da personagem são semelhantes às de Beast em *Uma Missa Negra*. De certa forma, é um fio condutor entre as peças e ideias que o dramaturgo lança mão para tecer sua crítica e criar sua estética.

²⁴⁸ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 48.

Ao abordar o tema da estereotipação, Bíscaro²⁴⁹ indica duas categorias de estigmatizados: os desacreditados cujas características são fáceis de identificar — negros e deficientes físicos —, e os desacreditáveis, que são aqueles que têm características socialmente indesejadas mas que são mais difíceis de ser notadas — os *gays* —, ambos são temas tratados na obra baraqueana. O autor também apresenta as três características principais de um estereótipo: a) um grupo de pessoas é identificado por uma ou mais características específicas; b) essas características distinguem de um grupo não diferenciado de indivíduos um grupo em particular que passa a ser diferenciado de todos os outros grupos a partir desse conjunto de características; c) a atribuição dessas características estende-se a todos os membros do grupo.

De acordo com Camelo²⁵⁰, um determinado modo de apreensão da realidade reduz a diversidade e a pluralidade a uma unidade — no caso do negro, a um tipo. Isso ocorre porque são marcas inerentes da estereotipia que cristalizam determinados saberes em verdades. Mas o estereótipo denuncia a completa ignorância que se tem em relação ao outro e impede que se percebam as diferenças existentes.

É a partir desses saberes cristalizados e da ignorância dos brancos sobre os negros que Baraka transforma os valores semânticos das imagens estereotipadas que os brancos criaram do negro em valores positivos. O dramaturgo maximiza e exacerba essas imagens e utiliza a convenção da simplificação e implicação para proceder às transformações semânticas desejadas, além de recorrer a recursos como a sátira e a paródia.

Conforme Hay²⁵¹, ao falar dos estereótipos criados pelos brancos contra os negros no teatro, essa convenção consiste em não atribuir qualidades negativas aos negros de forma direta, mas indireta. Assim, os atributos negativos deixam de ser proferidos em discursos

²⁴⁹ BÍSCARO, Roberto R. “*Eles*” não fumam charuto: a inversão no uso de estereótipos gays na peça Lips Together, Teeth Apart, de Terrence McNally. 2002. Dissertação (Mestrado em Língua Inglesa e Literatura Inglesa e Norte-Americana) – Departamento de Letras Moderna da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Penápolis, 2002, p. 142-148. Em sua Dissertação, Bíscaro recorreu à obra de Irving Goffman, *Estigma*: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada, para tratar da questão da estereotipação e tratar do tema *gay* na dramaturgia de Terrence McNally, em que faz uma síntese de alguns elementos teóricos desenvolvidos por Goffman, como o conceito de desacreditado e desacreditável, por exemplo, analisado na segunda parte de seu livro, *Controle de Informação e Identidade Pessoal*, em que versa sobre a discrepância que existe entre a identidade social real de um indivíduo e a identidade virtual, entre outros aspectos. Ver também: GOFFMAN, Irving. *Estigma*: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1988, p. 51-113.

²⁵⁰ CAMELO, *op. cit.*, 106-107.

²⁵¹ HAY, *op. cit.*, p. 6-19.

diretos contra os seus alvos, pois ficam implícitos nas atuações dos atores, que se caracterizavam de maneira simples, com olhos largos, lábios escancarados, roupas impróprias, dialeto negro e movimentos contorcidos, entre outros.

Essas são imagens cujos estereótipos são reforçados e maximizados por Baraka. Pois, o reforço dessas características tem por objetivo inverter esses estereótipos sobre o negro, uma vez que Attorney Breck desempenha a função do *trickster* (trapaceiro). A mensagem subliminar inscrita na atuação da personagem é para o perigo de agir como um bufão e se aceitar como tal para ascender socialmente dentro de um modelo social que visa sempre à exclusão. O próprio exagero no tratamento da imagem do advogado Breck tem por função ridicularizar as imagens criadas pelos brancos sobre o negro. Além do mais, este *trickster* incorpora a arte da dissimulação, que é uma de suas marcas. Assim, a sua atuação une a combinação de opostos: o bufão bajulador e o agente político. Ainda, segundo Euba, o *trickster* que deriva de Exu vai além, pois tem o potencial de esvaziar os excessos dos homens como a arrogância, a megalomania e a pompa, desta forma, forçando a autoconsciência e, por último, a autossupremacia²⁵².

ATTORNEY BRECK. Não há nenhum engano. Assuma a culpa. Livre-se desse peso. De outro modo, vupt. [...] Assuma a culpa, irmão, é sua única chance. [...]

VOICE. Você confessa a sua culpa?

COURT ROYAL. O quê? Não. Eu não sou culpado de nada. E eu quero meu advogado.

VOICE. Você tem o seu advogado.

COURT ROYAL. Não, o meu é John Breck.

ATTORNEY BRECK. Sr. Royal, olhe para mim. [...] Eu sou John Breck. [...] Seu defensor e amigo. E lhe peço para confessar a sua culpa.²⁵³

[...]

VOICE. Desde que você não assuma a sua culpa, você não necessitará de um advogado. Nós podemos seguir sem seus serviços, conselheiro.

ATTORNEY BRECK. Como queira, vossa excelência. Até mais, Sr. Royal. [...] Até mais, papa defunto! Hahahaha [...] Hahahaha, não sou uma meretriz ... digo, não sou?²⁵⁴

²⁵² EUBA, *op. cit.*, p. 178.

²⁵³ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 40-50.

²⁵⁴ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 51.

Na peça, uma das funções do *trickster* é exatamente romper, no campo da representação, com os estereótipos atribuídos aos negros e transformá-los em valores positivos para eles. Assim, ao mirar-se no próprio espelho — Attorney Breck —, Court Royal choca-se com tal imagem. Embora não consiga se ver projetado nela, sente-se suficientemente incomodado com o que vê, pois, para ele, essa imagem já não mais carrega um valor negativo que causa risos e o complexo de inferioridade²⁵⁵ negra, mas positivo que resgata o orgulho negro. Aqui, o objetivo do *trickster* (John Breck) é a queda de Court Royal, sua vítima.

COURT ROYAL. Que tipo de idiotice é essa? [Ele olha para o homem.] O que está acontecendo? Qual é o seu nome?²⁵⁶

Ou ainda,

COURT ROYAL. John Bre ... o quê? [Ele olha para o DEFENSOR bem de perto] Breck. Divino Deus, o que está acontecendo contigo? Por que você se parece com isso?

ATTORNEY BRECK. Por quê? Hah hah. Eu sempre fui assim, Sr. Royal. Sempre²⁵⁷.

Tampouco consegue se reconhecer, especialmente como um cooptado. Mas, certamente, a imagem tosca o assusta. Ela é a de um cooptado, e o arame que conduz John pelo palco faz lembrar que é um manipulado cuja função é fazer com que Court passe concretamente para o lado de seu próprio opressor, como se a imagem que Court vê fosse a sua própria consciência lhe dizendo que deveria assumir o crime do qual não tem culpa e, conseqüentemente, venha a fazer o serviço sujo, o que não seria a primeira vez para um negro. Cabe, entretanto, lembrar que John é um dissimulador e a bajulação faz parte da sua arte de dissimular.

²⁵⁵ DEGLER, C. Slavery and the genesis of American race prejudice. In: DRIMMER, M. (Ed.). *Black History: A Reappraisal*. New York: Doubleday & Company, Inc., 1968, p. 83. Carl Degler lembra o fato de que a ideia da inferioridade negra já vinha vigorando antes mesmo de a Lei da escravidão ser promulgada, por volta de 1660, pela Inglaterra, pois antes desse período o negro ainda não era considerado escravo. Entretanto, os trabalhadores brancos e negros tinham *status* diferentes. Quanto ao sistema birracial, nos Estados Unidos o sujeito é classificado de acordo com a sua ascendência: mesmo que tenha 1/8 de sangue negro, ele será de raça negra, diferentemente do Brasil, onde a classificação é relacionada à cor da pele (negro, mulato, etc.), o que resulta em um sistema multirracial e na conseqüente ideia de democracia racial brasileira.

²⁵⁶ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 48-49.

²⁵⁷ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 50. Aqui, John Breck nos mostra que o negro sempre foi visto de maneira tosca pelos brancos.

HOOD 1. É o príncipe, sua excelência. Nós batemos nele.

VOICE. Ele está morto?

HOOD 2. Sim, um negro fez isso por nós.²⁵⁸

Ao apresentar essas duas personagens, o classe média Court e o primitivo John Breck, Baraka metaforiza ou alegoriza o processo histórico e a própria produção teatral. Ele justapõe no mesmo espaço e tempo John Breck, como representação de um determinado tipo de negro estereotipado segundo a visão branca do século XIX, e Court, a sua atualização na segunda metade do século XX. John é o passado do qual Court procura se desvincular e quer esquecer porque deseja ser branco ou, no mínimo, entrar para o mundo deste. Court procura se desvincular de sua própria história, de seu povo e dos valores culturais negros. Mas esse passado está de volta, por meio de John Breck, para acertar as contas, sofre uma metamorfose e atualiza-se. Os valores culturais negros, considerados negativos para os brancos, tornam-se positivos e viram uma ameaça para o seu opressor. Ao resgatar imagens estereotipadas do século XIX, Baraka as justapõe às imagens correspondentes do século XX e transforma-as na marca de valorização cultural do negro, por meio do processo de inversão, ao mesmo tempo que destrói velhos valores culturais brancos que minam a autoestima negra, o que era negativo transforma-se em positivo. A apropriação e transformação semântica desses valores tornam-se ainda mais fundamentais porque essa nova posição do negro tende a ser uma reação muito mais violenta contra aquilo que de pior foi produzido pelo branco contra ele. Assim, a força dessa inversão é impactante porque confronta com os estereótipos criados pelos brancos e combate-os, além de inculcar na mente do negro o orgulho de pertencer a esta etnia e a raiva²⁵⁹ por ter sido humilhado durante todo esse tempo. É por meio da mistura desses elementos que o dramaturgo cria a situação incendiária necessária nessa relação opressor/oprimido a fim de provocar a conscientização e o desejo de militância no público da peça.

No campo da representação, Baraka atualiza personagens como os *coons* dos *Minstrels Shows*, Clay, Walker, etc., não necessariamente nesta ordem, pois é o processo de construção temática e artística que vai determinar quais personagens entram em cena e,

²⁵⁸ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 55.

²⁵⁹ Esse é, de certa forma, um elemento necessário para inculcar o desejo da transformação negra e o combate à opressão e à injustiça que sofre.

assim, a questão cronológica não importa. Court pode bem ser a atualização de Clay ou de qualquer outra personagem negra de classe média que assume os valores brancos como primordiais para sua vida. Contudo, a função de John Breck é exatamente a de anular tais estereótipos sobre o negro. Aquilo que Court vê, mas não deseja, é o que ressurgiu de um passado distante para arrebatá-lo e destruir a visão distorcida de um determinado grupo sobre o negro — a prepotente “verdade branca”. O que era engraçado converte-se em valor positivo e de confronto, de certa forma, agindo como um vingador que ressurgiu para assombrar os fantasmas do passado que persistem em oprimir o negro. Na cena, ele não arranca risos da plateia, pois essa imagem já vem investida de valores semânticos diferentes daqueles produzidos pelos *Minstrel Shows*, logo, passa a ser uma ameaça à classe média e à dominação branca, pois agora tornou-se uma arma de confronto entre os dois grupos étnicos e o que defende cada um deles. Aqui, o que está em jogo é a assimilação, que é objeto de crítica do dramaturgo.

Para a plateia, o *trickster* (trapaceiro) é aquele que transforma todos os valores negativos atribuídos aos negros e atualiza-os em novos valores semânticos e, conseqüentemente, em instrumentos de luta contra o seu opressor, pois essa é a sua mensagem como agente político, a da transformação revolucionária. Ao mesmo tempo, funciona como um instrumento didático que mostra à plateia a importância dessa conversão de valores e a utilização deles para levantar a autoestima do negro. Neste caso, John Breck é o fantasma que não só vem para assombrar o presente daqueles que não se preocupam com a realidade negra e não fazem nada para mudá-la, mas também para apontar a necessidade de se encontrar um modelo artístico que dê conta da experiência negra na América e, sobretudo, combata os assimilacionistas negros, o opressor e seu modo de vida.

Percebe-se que Baraka consegue traçar um fio condutor em que diversos elementos históricos e artísticos se encontram em um mesmo espaço e tempo — o cênico —, atualizados não apenas no campo da representação, mas também no social, neste caso, a relação entre negros e brancos. Pois, o negro de classe média dos anos 60 é descendente do ex-escravo da casa grande — o bom negro —, que tinha contato mais direto com os brancos

e seus valores²⁶⁰, os quais foram sendo assimilados em suas vidas desde o período de escravidão, no jogo de relações entre esses dois grupos.

Aqui, a representação do processo histórico e cultural norte-americano é bastante didática, pois Baraka retoma o fio condutor da história do negro nos Estados Unidos e mostra como ele foi sendo explorado e oprimido ao longo do processo de formação da sociedade norte-mericana. Também aponta a necessidade de se fazer uma nova leitura de determinadas personagens moldadas em um certo período histórico, dar-lhes novas interpretações e conscientizar os negros da relação de submissão aos brancos, além de contribuir para que aqueles, cômicos de sua exploração, lutem contra a opressão a que são submetidos. As velhas formas e valores culturais estabelecidos podem e devem mudar segundo o dramaturgo²⁶¹, pois são estáticos e descomprometidos com o social, além de privilegiar o produto em detrimento do processo artístico.

No plano histórico, é necessário observar e entender as condições em que os negros se encontravam no passado e como se encontram no presente para, então, atuar politicamente e procurar mudar suas condições de vida. O resgate cultural e histórico promovido por Baraka aponta para o processo de conhecimento e compreensão da própria história negra; neste caso, os caminhos que percorreram os ex-escravos do campo e os da casa grande e qual foi o resultado do percurso histórico de cada um desses grupos. Assim, pode-se entender como muitos dos descendentes de ex-escravos vindos da casa grande, representados pela figura de Court, chegaram a alcançar a classe média, por meio das escolhas e das concessões que fizeram, e como os demais permaneceram à margem, sem nem mesmo ter direito a fazer escolha alguma e, em consequência disto, compreender a luta pelos direitos civis empreendida por diferentes grupos de negros durante os anos 60.

O fato de compreender o que aconteceu com os diferentes grupos de negros ao longo da história norte-americana não implica afirmar que Baraka, no momento em que escreveu a peça, endossasse a união entre brancos e negros; pelo contrário, esse era o momento posterior à morte de Malcolm X em que ele já havia abraçado uma posição mais radical, se colocado contra a integração e não mais se dispondo a conversar com os brancos.

²⁶⁰ Se, por um lado, o negro intelectual e o de classe média são descendentes do escravo doméstico, por outro, o negro pobre e operário descende do escravo da lavoura.

²⁶¹ Aqui, é necessário lembrar que para Brecht, em *Aquele que Diz Sim Aquele que Diz Não*, os velhos hábitos culturais podem e devem ser mudados para novos e mais sensatos.

Na peça, a representação da origem dos dois grupos está presente em sua estrutura por meio das personagens e suas inter-relações.

A personagem Voice, como já foi observado, é a representação do poder e da elite branca ao longo da história dos Estados Unidos. Aquilo que diz de Court deixa bem nítida a marca de sua classe social e a sua relação de superioridade sobre o negro, inclusive o de classe média.

VOICE. Cale-se, negro.

VOICE. Eu mandei calar-se, negro.

VOICE. Negro lunático. Eu disse cale-se. Não vou lhe dizer novamente!²⁶²

Ou ainda,

VOICE. Seu asno. [Ri] Seu pedaço de pau. Seu punhado de vômito negro e reluzente e misturado.²⁶³

Voice mostra claramente que o uso da coerção, da intimidação, da estereotipia e da humilhação é o modo pelo qual ele transforma esses elementos em estrutura de poder e de controle do opressor sobre o oprimido. Ou seja, ao construir um discurso que manipula as informações sobre Court, ao criar uma imagem negativa dele e do negro e ao associá-la com o que há de pior e, ao mesmo tempo, ao hierarquizá-la aos valores brancos, faz com que ele se sinta culpado e/ou inferiorizado. Voice destrói Court como negro, implodindo valores de origem africana e, assim, leva-o a desejar ser branco de classe média. Para isso, utiliza-se também do processo de sedução, enaltecendo os valores da cultura dominante, com o intuito de reforçar o desejo de Court tornar-se branco.

No plano artístico, essa é a representação de uma relação de poder que permeia toda a história negra naquele país, em que o negro se resumia à força de trabalho necessária para alavancar o bem-estar econômico do senhor escravocrata e, como consequência, o escravo estava sujeito às intempéries de seu dono²⁶⁴. No momento do julgamento, não há razão para mudar essa relação, até mesmo porque o réu, que já está condenado, é um negro que aceita a supremacia do branco ao acomodar-se ao seu modo de vida e às regras do jogo, tais quais são propostas por este. Court não tem espírito negro, pois este está morto dentro dele. A

²⁶² JONES, *op. cit.*, 1969, p. 45.

²⁶³ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 52.

²⁶⁴ É necessário lembrar que o escravo era um bem como outro qualquer.

personagem é o produto terminal da sociedade burguesa e da relação que mantém com os brancos.

Baraka mostra que Court não é condenado apenas pelo seu acusador, mas pela própria história da experiência negra naquele país. Ela tem mostrado que, no confronto entre as diferentes forças sociais, esse tipo de escolha significa a (auto)condenação e a derrota do sujeito alienado que adere às forças opressoras.

A lei, ou melhor, Voice determina quando o defensor — ou o cooptado — deve entrar e sair, pois, na verdade, é seu “subalterno”. Sua única função é convencer Court a assumir o crime. A exemplo de Brecht²⁶⁵, embora de modo diferente, Baraka demonstra que a justiça não está do lado do oprimido. Se, em um caso, o Juiz procura subsídios na lei para justificar a sua decisão em favor do mais poderoso em detrimento da esposa do Cule, no outro, o advogado de defesa já vem convicto de que o réu tem que assumir a culpa. De certa forma, também podemos entender que o pedido de John Breck para que Court assumira a sua culpa deve-se à própria história negra que já o condenou, assim como a branca. Essa é uma de suas marcas como agente político, deixar claro quem está do lado do negro e quem está do lado oposto. Essa é a fatalidade que coube a Court, por não perceber e entender os avisos de que ascender socialmente e assumir os valores da classe média torna-se uma armadilha para o negro. Essa é talvez uma das grandes ironias da peça, pois, segundo a visão distorcida branca, o negro sempre foi considerado um assassino, logo, sujeito à condenação. Segundo a visão negra, ele também se torna um criminoso ao optar por um modo de vida que oprime os seus pares. O fato de ser duplamente criminoso não faz com que ele deixe de ser vítima do branco e de si próprio. Portanto, não é só o branco que o julga segundo suas regras, o negro também. Mas este utiliza-se da história para fazê-lo e para apontar que esse é um crime de outra estatura, ao passo que o branco parte de estereótipos e visões distorcidas para apontar a potencialidade de um negro vir a ser um assassino, e com isso não denunciar a si próprio como agente e criador desta suposta potencialidade a assassino que o negro possa ter.

Mesmo desempenhando a função do *trickster*, a imagem do arame preso à costa de John Breck é, no plano real, a metáfora da manipulação e do controle, exercidos pela máquina da “justiça”, que é um instrumento de poder de quem dita as regras, ao mesmo

²⁶⁵ Em *A Exceção e a Regra*.

tempo que, no plano teatral, lembra o teatro de marionetes no qual o boneco é manipulado pelo bonequeiro, que também é o dono da voz a ele emprestado. Mas, de certa forma é conveniente lembrar que o *trickster* é hábil na arte da dissimulação; assim, essa submissão tem uma funcionalidade formal e social, visto estar impregnada de uma virulência política.

A voz torna-se a de um diretor de palco a quem Court — uma paródia do histórico ator negro — obedece sem falhar. O “*coon*” é, simultaneamente, um burguês negro, que na vida real imita ao invés de viver, e um tradicional ator negro no palco, que imita e falha para criar. A imagem de um cego e de uma vida escravizada que esta personagem projeta conecta ambos ao mundo do entretenimento e à realidade histórica, um é a metáfora do outro.²⁶⁶

Na estrutura formal da peça, é na tensão destas duas metáforas que se sustenta a situação trágica de Court. Assim, a comicidade da qual Baraka lança mão só passa a ter sentido a partir da compreensão dessa contingência trágica de Court cujas consequências, produto de suas escolhas, fizeram-no chegar à situação na qual se encontra.

Baraka, através da fala da personagem Voice, traz à tona novamente a ideia de que o negro está no céu, como em *Holandês*, e lhe dá boas-vindas²⁶⁷. Esse é um céu branco em que os valores da burguesia e o modo de vida brancos constituem toda a beleza que um negro possa desejar. Mas, somente aquele que fizer a escolha correta, como Court, será agraciado pela generosidade branca.

O teatro revolucionário expõe aqui a visão branca dos escravocratas, adaptada a um novo contexto histórico, no qual a condição de vítima e excluído social e economicamente corresponde à condição de escravo em outros tempos. Portanto, questionar o branco e seu modo de vida continua sendo um sacrilégio perante Deus, conseqüentemente diante do branco.

Todos os escravos eram incutidos com a ideia de que os brancos legislavam com a permissão de Deus e que questionar esta teoria do direito divino branco era incorrer na ira do céu, senão chamar pelo mais imediato sinal de desagrado aqui na terra.²⁶⁸

²⁶⁶ FABRE, *op. cit.*, p. 57.

²⁶⁷ JONES, *op. cit.*, p. 53.

²⁶⁸ QUARLES, *op. cit.*, p. 86.

Deve-se, portanto, obedecer ao branco, visto que questioná-lo é questionar o próprio Deus cujo representante na terra é ele próprio. Ainda segundo Quarles²⁶⁹, havia a promessa de que se o negro fosse escravo aqui na terra, ele seria livre na celestial Jerusalém. Esse exercício de má fé assegurava ainda que o negro era mais feliz na condição de escravo do que de homem liberto. Isso para não dizer que na condição de liberto ele poderia levar a sociedade a entrar em decadência. São, portanto, essas asserções e visões brancas que Baraka denuncia e utiliza como base para fazer a sua sátira.

Court constitui a própria contradição desse mundo maravilhoso, apesar de todo o seu esforço e de sua predisposição em aceitar as regras do jogo. Ele é vítima e algoz de sua própria escolha. Baraka não o retrata como um pobre coitado e, desta forma, não procura a identificação entre a plateia e a personagem, evitando a piedade do público sobre ele, pois não é digno. A rigor, a sátira de Baraka é exatamente sobre o que foi dito na cena da troca de Court. Mas, ao contrário, deixa claro que a escolha de Court o torna seu algoz e, mais do que isso, vítima de si próprio. De certa forma, ele reproduz, pela sua omissão e alienação, a opressão da qual é vítima, visto ser conivente com um sistema opressivo e, sobretudo, por ter condições de lutar contra este e não o fazer, preferindo se abrigar sob as asas do Estado, que lhe prometeu proteção. O dramaturgo aponta mais uma vez²⁷⁰ para o fato da ascensão social ou intelectual do negro não torná-lo branco, nem aceito por ele. Nesse caso, Baraka não toma partido, mas deixa evidente qual é a contradição que está em jogo, e a plateia deverá observar e fazer a sua escolha, mediante o que vê.

Condenado pela “grande bondade da vida”, — ou grande Deus, uma vez que está no céu —, Court aceita a sua culpa e realiza um ritual de morte, executando o jovem negro. Entretanto, antes do ritual, as convicções e a escolha²⁷¹ de Court ainda são colocadas em xeque.

Young Victim também acusa-o de criminoso, porém seu crime é o de trair o próprio negro e ser cooptado pelos brancos, isolando-se do mundo em troca dos bens materiais e dos valores da cultura dominante.

²⁶⁹ QUARLES, *op. cit.*, p. 81-82.

²⁷⁰ Em *Holandês* e em *O Escravo*, o dramaturgo também mostra que os protagonistas são dotados do mesmo fado. A diferença é que Clay não muda e Walker torna-se um líder revolucionário negro.

²⁷¹ A nosso ver, essa é a radicalização da escolha de Clay em querer ser o que deseja, matando a célula rebelde que existia dentro de si — ou seja, aniquilou a sua própria rebeldia contra o mundo branco, visto ter sido dragado por ele — e que ressurge na personagem Young Victim, portanto seu próprio filho, uma semente que brota dele, mas que parece querer gerar o fruto da rebeldia revolucionária, fugindo à sina de Court.

Sua alienação não o deixa perceber nada, e as coisas estão confusas para Court. Ele tem um momento de transe, revive momentaneamente a “imagem” estereotipada de um *coon* dos *Minstrel Shows* e aponta que o céu, na verdade, não passa de um inferno. Por meio da fala de Court, o dramaturgo lança mão da ironia para questionar para quem o céu é realmente grandioso. A ironia constitui-se uma crítica contra um modelo social e a contradição imanente a ele. No único momento em que Court parece estar lúcido e dotado de consciência é quando efetivamente assume o papel de *coon* e, ao invés de desempenhar uma *performance* cômica, atua criticamente, mostrando a contradição da sociedade na qual vive. Sua atuação é acionada pela música de Albert Ayler, que Court escuta e, potencialmente, ainda pode ser capaz de tocar sua sensibilidade. Historicamente, essa imagem é a representação da negação do *coon* caricaturesco criado pelos *Minstrels Shows*, que têm por objetivo apenas arrancar o riso fácil. Nessa cena, não ganha a mesma função caricata referida acima, mas a dos primeiros *Minstrels* originais criados pelos negros da região do Mississippi, antes que a forma fosse apropriada e modificada pelos brancos de Nova Iorque, ou seja, a da crítica social. A contradição é a de apontar que o maravilhoso céu branco prometido a Court e, por extensão, a qualquer negro ou pobre, é o seu próprio inferno. A peça sugere um sonho, e nele Court, convicto do modo de vida que assumiu, parece ter entrado em um pesadelo. Isto é, para alguém cômico da opressão e da exclusão que o negro vive, a própria situação da cena não é apenas um sonho. Para Court, o classe média, o pesadelo se constitui, de fato, quando critica os brancos. Portanto, aquilo que caracteriza um momento de lucidez para alguns, torna-se um sonho nefasto para Court. Baraka usa a sátira até mesmo no sonho “lúcido” da personagem, por meio da inversão que promove na estrutura formal da peça e do sonho/pesadelo.

Logo a seguir, Court volta à sua condição anterior. Ao ser posto frente a frente com uma bêbada que foi espancada e violentada²⁷² pelos membros da Ku Klux Klan, mostra todo o seu desprezo pelos negros pobres, compartilhando a mesma ideologia que os membros da KKK. Court ajuda a condená-la.

²⁷² Além do linchamento, outro tema recorrente na dramaturgia negra é a violência contra a negra, sobretudo a sexual, cometida pelos brancos. Em muitos casos, ela não tinha a quem recorrer. Parte da ausência de apoio se dava pelo fato de que, desde a escravidão, o homem negro achava que a negra era culpada pelo estupro que sofria do homem branco, quando na verdade era vítima dele. A contrapartida é que os brancos acusavam o negro de violentar mulheres brancas, para poderem linchá-los.

HOOD 1. [Para Voice] Ela está bêbada. [Agora para COURT] Quer sentir o bafo dela?

COURT ROYAL. [Amedrontado, aborrecido ao que se pode notar, embaraçado] Não. Eu não quero. Eu o sinto daqui. Ela bebe e fede e afunda a nossa raça na lama.

HOOD 2. Não é verdade!²⁷³

O teste definitivo ocorre quando as imagens de personagens históricas negras como Lumumba, Malcolm X e o Reverendo Marthin Luther são projetadas em uma tela para que Court os reconheça como assassinos. O simples fato de reconhecê-los, torna-o negro e ele deseja romper os laços que o ligam à negritude. Desta forma, recusa-se a reconhecê-los, pois, se o fizer, estará assumindo que há um conflito tanto racial quanto de classes e que existe um espírito revolucionário em ação, que poderá ameaçar a sua condição social e racial, uma vez que se julga incluído no sistema.

Formalmente, a narrativa da experiência histórica dos negros nos Estados Unidos, em especial da sublevação negra, está sintetizada nos movimentos reivindicatórios dos anos 60, representados através da projeção, atrás de Court, das imagens de negros engajados politicamente naquele momento e de crianças negras mortas pela polícia. Ele fica confuso e não consegue nem mesmo perceber o que está acontecendo ao seu redor no aqui e agora de sua vida. Percebe-se que esse é um retrato de boa parte da classe média e do intelectual negro que estão completamente alheios à situação dos negros, em especial, dos pobres, e ao que tudo indica assim permanecerão. Mais do que isso, a plateia percebe o porquê da representação dessa personagem e do seu modo de vida.

Uma vez condenado, resta-lhe cumprir a sua pena: a execução do assassino, ou melhor, do seu espírito. Esse mito não pode sobreviver, uma vez que ele pode se tornar uma ameaça para *A Grande Bondade da Vida*. Ele é o espírito do negro revolucionário, daquele que luta e reivindica direitos para os negros, em especial para os mais pobres. Espírito esse que vem se sublevando desde a chegada dos negros nos Estados Unidos em 1619, e que foi se fortalecendo a cada nova ação libertária, ao longo deste período histórico. Podemos até mesmo dizer que é o espírito de Malcolm X, que se tornou mártir e mito após o seu assassinato. Portanto, “um negro fez isso” para os brancos da elite norte-americana.²⁷⁴

²⁷³ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 54.

²⁷⁴ Cabe lembrar que Malcolm X foi morto por um seguidor do islamismo negro.

Court mata o assassino, seu próprio filho — o espírito negro. Assim, não haverá mais espírito revolucionário para atormentar nem *A Grande Bondade da Vida*, nem a si próprio. Agora poderá voltar a cultivar os valores que aprecia, como o clube e o jogo de boliche, entre outros. Na verdade, ele nem mesmo percebe o valor e a amplitude simbólica do seu ritual de “limpeza”.

O apagamento da história dos perdedores, ou o não-registro dela, faz parte dos métodos de controle do poder que as classes dominantes usam para continuar a subjugar as dominadas. Aqui, Baraka traz para o plano artístico mais este artifício do qual a elite lança mão para manipular as camadas mais baixas da sociedade e, conseqüentemente, conseguir manter-se no controle do poder e da situação. Ou seja, a informação é um instrumento de domínio para quem a tem e é usada segundo sua necessidade. É importante para o dominante fazer com que todo e qualquer foco de resistência seja exterminado e, tão importante quanto isso, não deixar marca de que já tenha havido ou haja alguma forma de resistência ao seu domínio.

HOOD 1. É o Príncipe, sua excelência. Nós batemos nele.

VOICE. Ele está morto?

HOOD 2. Sim, um negro fez isso por nós.

VOICE. Amarrem o corpo em uma pedra. E joguem a pedra no fundo do oceano.

Chamem os jornais e deem a história oficial. Certifiquem-se de que a versão dele esteja lá na pedra também, ou [Uma pausa profunda e nervosa] Siga em frente.²⁷⁵

Esse é mais um exemplo do didatismo nas obras baraqueanas, revelar o *modus operandi* do opressor para continuar controlando a situação e oprimindo o seu opositor, independentemente do credo, gênero ou raça. Para Baraka, o artista deve ter comprometimento e responsabilidade social. Sua função como artista é refletir e apontar, em sua obra, como o opressor age e como a obra de arte deve desmascarar a sua ação tirânica, além de levar o leitor ou o público a refletir sobre si e sobre as situações historicamente determinadas. O seu objetivo é, portanto, que ambos se conscientizem de seus problemas e, a partir dessa tomada de consciência, ajam militantemente para mudar aquilo que os cercam.

²⁷⁵ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 55.

Para Voice, isso é simplesmente mais um apagamento da história dos perdedores²⁷⁶ e de seus representantes, que podem ameaçar e colocar em xeque a história oficial. O sumiço de negros revolucionários e o apagamento do seu espírito de luta evitam que seus representantes sejam transformados em mitos e estimulem ou insuflam levantes e desordens junto àqueles que preferem cultivar os belos valores da classe média. Baraka lembra que essa é uma história que tem que ser recuperada e, via de regra, ele se vale da história não contada como forma de resgatar aquilo que é importante para a comunidade negra que está em luta contra o seu opressor.

Outra atualização interessante que Baraka faz é a dos membros da Ku Klux Klan, aqui representados pelos capuzes, mostrando como eles se modernizaram. Os Hoods 1 e 2 se vestem como os primeiros membros daquela seita, porém os Hoods 3 e 4 são refinados e usam ternos de executivos²⁷⁷. Todos são heróis, segundo Voice. Se, antes, eles atuavam diretamente no linchamento de negros, agora eles não o fazem, pois cooptam pessoas que possam fazer o serviço sujo, inclusive negros, ou seja, modernizaram alguns de seus métodos de extermínio do povo negro norte-americano e de outros opositores, o que explica a diferença entre os dois primeiros Hoods e os dois últimos.

VOICE. Tire esse criminoso daqui. Surre-o. Cale-o. Leve-o. [...]

YOUNG VICTIM. Seu bastardo. E você, Court Royal, você os deixou me pegarem.

Seu mentiroso. Seu fraquejante, seu mariquinha diante de degenerados. Você me deixou ser pego.²⁷⁸

Young Victim entra carregada pelos Hoods 1 e 2 e de imediato Voice dá as ordens do que deve ser feito, imperativamente. Nesta passagem, observa-se a relação de poder e de controle exercida por Voice contra o seu oponente, Young Victim, utilizando-se da coerção e intimidação. Os agentes a serviço desse poder são os membros da KKK, que, a rigor, apóiam e sustentam a mesma ideologia de Voice, portanto, são cúmplices ideológicos.

As demais personagens, como Young Victim, representam o espírito revolucionário de muitos negros daquele momento. É o jovem militante da causa negra insatisfeito com a

²⁷⁶ JONES, *op. cit.*, p. 50. A fala de Voice é uma representação significativa do apagamento da história dos excluídos e perdedores, não apenas de negros, mas das classes operárias em todo o mundo. Nos Estados Unidos essa é uma prática corriqueira.

²⁷⁷ Isso faz lembrar da modernização da elite brasileira, são senhores feudais que usam ternos e gravatas e têm computadores modernos em seus escritórios.

²⁷⁸ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 50-51.

condição de sua comunidade, que sofre o racismo ferrenho dos sulistas, e do negro pobre dos grandes centros urbanos, aqui representado pela mulher bêbada como sendo a marca de degradação social vivida pela maioria dos negros e com quem pessoas de classe média como Court não se identificam. Tampouco se sensibilizam, visto que, em sua visão, os negros são simplesmente perdedores e não o produto final da luta entre forças sociais que historicamente estão em conflito. Desta forma, pode-se dizer que esse não é a porção do Clay que desejava ser aquilo que queria, mas aquela que tinha claro que viver de acordo com o modo de vida mediano da classe média branca era o próprio sacrifício e também de seu povo. É necessário lembrar que a relação do negro com a terra, após a libertação, lá como aqui, não foi resolvida a contento. A consequência foi um grande número de negros largados à própria sorte nas grandes cidades industriais do norte, visto que muitos saíram do sul para fugir da opressão extrema e buscar oportunidade econômica, o que resultou em um alto grau de degradação social nas periferias urbanas das cidades nortistas, problema que persiste até hoje. Muitos desses foram arrebanhados pelos muçulmanos negros em condições e em ambientes degradantes, como prisões, por exemplo.

Para Young Victim, o crime de Court é a traição contra os próprios negros, o seu estado de alienação, causado pelo imenso desejo de viver como alguém de classe média. Assim, não consegue perceber as mazelas sociais de seu povo, mesmo diante do alerta de Young Victim para que abra os olhos para a realidade que está diante de si próprio.

O conflito de Court está mais relacionado com o fato de ter cumprido todas as etapas para ascender à classe média, de ter feito tudo direito e, apesar disso, ser punido por um crime do qual não tem consciência, do que efetivamente ter abrigado um assassino cujo crime desconhece, mas a quem ajuda a condenar. O fato de Court cumprir as devidas etapas para ascender socialmente, sem perceber que trata-se de uma armadilha, é o que a plateia terá que observar, pois esse é o cerne da contradição de um sistema que não cumpre com as promessas que faz, e, por isso mesmo, passa a utilizar-se de artimanhas, como o processo de alienação ou a eliminação daquele que se opõe frontalmente a ele, para que continue a existir como é. Court Royal é apenas uma alegoria desta contradição, que não existe apenas entre os negros, mas sobretudo entre os brancos de classe média a quem o dramaturgo também denuncia e alerta.

3.8 DIÁLOGOS

O diálogo em *A Grande Bondade da Vida* não segue as regras da peça bem-feita, pois não tem por objetivo engendrar um conflito, que, a rigor, é inexistente. Mesmo sendo um “drama” de tribunal, faltou o elemento principal para que houvesse um diálogo que engendrasse um possível conflito. Esse elemento seria a atuação do defensor de Court como tal, mas ele está acordado com a acusação, e o próprio Court, em momento algum, demonstra que se defenderá efetivamente, a fim de convencer o seu acusador de sua inocência.

Ainda no que se refere à construção formal do diálogo, Baraka não utiliza de elementos que levem a plateia a identificar-se com Court, pois a sua proposta é mostrar que as condições de vida do negro pouco mudaram desde a abolição da escravidão. Assim, ao introduzir elementos históricos em sua peça, Baraka elimina a possibilidade da construção de um diálogo ao modo da dramática pura, visto que conteúdos históricos pedem tratamento de ordem épica. Essa é uma das peças em que a necessidade do distanciamento histórico é fundamental para a compreensão da situação abordada pela fábula.

A cada momento, elementos do teatro épico são utilizados na construção do diálogo da peça. A começar pela personagem Voice, que nem mesmo aparece, pois é uma projeção do som que surge da escuridão e, portanto, impróprio para preencher as regras do drama burguês.

Convencionalmente, o advogado John poderia ser o antagonista de Voice, mas, ao contrário, ele é o seu adjuvante, visto que ambos pedem que Court assuma a culpa pelo crime. A sua própria composição, como descrevem as rubricas, destoa de um antagonista convencional, o que ajuda a distanciar-se desse modelo, além de sua função como *trickster*.

A voz da Young Victim, assim como os sons de sua subjugação, surgem da escuridão e a personagem nem mesmo é vista pela plateia ou por Court. Ela, por sua vez, não se defende, mas, ao contrário, acusa o réu de ser um classe média, entreguista, que mata qualquer sonho revolucionário. Essa é uma acusação da História contra a classe média negra.

A projeção de imagens de personagens históricas negras e de crianças mortas pela polícia também é outro recurso épico que está na estrutura da peça e que contribui para o

distanciamento da plateia e, conseqüentemente, para o rompimento com um determinado modelo formal.

Os diversos tipos de sons e barulhos são também elementos epicizantes presentes na peça, como o barulho de motor, sirene, portas de celas, gargalhadas, gritos, apitos, revólveres e correntes, entre outros, representando condições e conteúdos históricos sedimentados na forma.

Algumas das técnicas utilizadas por Baraka são brechtianas, entretanto o próprio dramaturgo afirma, em uma entrevista a Kimberly W. Benston²⁷⁹, em 1977, que viu poucas peças de Brecht. Podemos deduzir que ele começou a ler suas obras teóricas somente após tornar-se marxista. A partir deste momento, passou a ver as peças do dramaturgo e a interessar-se também pela sua poesia. Mas não se pode negar que desconhecesse algumas das técnicas usadas no teatro épico, uma vez que conhecia a produção de alguns dramaturgos que usavam os métodos brechtianos, como é o caso de Langston Hughes e Theodore Ward, que conheciam os recursos épicos.

Alguns desses sons resgatam determinados períodos e condições históricas do negro. Os sons das correntes se arrastando, dos cantos e dos gemidos²⁸⁰ trazem à tona a própria experiência do sofrimento negro durante a escravidão. Em outras palavras, lembram que os escravos eram açoitados e acorrentados para não fugir. Esse recurso sonoro objetiva atingir e aguçar os sentidos da plateia para o fato histórico representado e impedir que ela perca de vista essa importante referência. Por sua vez, os cantos resgatam a ideia do labor forçado nos campos agrícolas, entre outras coisas. Os gritos, sirenes, apitos e disparos de revólver, retratam não só o sofrimento e a fuga de negros prisioneiros, como também revelam a relação com a polícia que linchou e assassinou um grande número de pessoas da etnia negra ao longo da história norte-americana. Além da representação das marcas de opressão na peça, Baraka constrói todo um arcabouço de significados urdidos pela narrativa sonora que reforça tanto a construção das personagens e suas narrativas, por meio do diálogo, quanto as imagens de líderes negros projetadas em mais uma narrativa “visual”. Assim, o

²⁷⁹ BENSTON, W. Kimberly. Amiri Baraka: An Interview. In: REILLY, Charlie (Ed.). *Conversations with Amiri Baraka*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994, p. 117. Há outras referências sobre a influência de Brecht na obra baraqueana nas páginas 119 e 180.

²⁸⁰ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 51.

dramaturgo consegue dar conta de várias narrativas significativas dentro de uma peça de um só ato.

Na verdade, o autor consegue sintetizar os vários conteúdos que constroem a narrativa central de sua fábula usando diferentes instrumentos dramaturgicos. Baraka reproduz e sintetiza, no plano artístico, a história dos “perdedores” inserida dentro da oficial, ao apontar como as duas se relacionam — através do domínio e da opressão. Sem usar o discurso linguístico ou a retórica para apontar as contradições da versão da história da classe dominante e de seu modo de vida, o dramaturgo nega esse discurso oficial e dá uma versão da história segundo a visão do negro, apenas com o uso de sons e imagens.

Esses recursos formais são trazidos para a cena como uma forma de representação da história negra nos Estados Unidos e como um meio para mostrar ao público negro tanto o processo histórico que revela como tem sido a sua vida naquele país, quanto o processo de desenvolvimento do teatro e as formas artísticas desenvolvidos por negros²⁸¹, além do seu próprio processo de criação e estabelecimento das diretrizes para um teatro dinâmico e comprometido socialmente.

Essa é uma das abordagens artísticas apregoadas pelo BAM na qual se inicia um novo período em que os escritores “estão reavaliando as estéticas Ocidentais, o tradicional papel do escritor e a função social da arte”²⁸², pois “o *Black Arts Movement* se opõe radicalmente a qualquer conceito de artista que se aliena de sua comunidade.”²⁸³ Fato esse que reforça a ideia do teatro revolucionário baraqueano. A partir dessas ideias, apontamos a própria prática do dramaturgo como exemplo do ideário do BAM em seu fazer teatral. É importante lembrar ainda que Baraka é um dos primeiros artistas do BAM a criar uma diretriz para o teatro e para a arte negra em geral e torna-se uma referência para muitos artistas a partir da metade da década de 60 e, conseqüentemente, muito da produção teatral seguirá o seu modelo de teatro revolucionário negro cuja influência continua presente nos dias de hoje.

Esses elementos, nas peças, relatam a experiência negra na sociedade norte-americana e como Baraka constrói a representação artística dessa experiência do negro no

²⁸¹ Baraka procura negar, artisticamente, a asserção de que o artista negro não tem desenvolvido formas artísticas com a mesma qualidade que os brancos.

²⁸² NEAL, *op. cit.*, p. 62-63.

²⁸³ NEAL, *op. cit.*, p. 62.

teatro, assim como a sua própria crítica sobre esse processo e como nele interferir a partir de uma tomada de consciência dessa experiência histórica negra.

Baraka parte dos *Minstrel Shows* — uma das primeiras formas artísticas desenvolvidas pelos negros nos Estados Unidos para criticar os brancos que, posteriormente, a copiaram e a adaptaram para uma forma caricata e cheia de estereótipos que estigmatizou a imagem dos negros — e reutiliza-as com as primeiras características, introduzindo, desta vez, o *trickster*, para recuperar o sentido original dos *minstrels* e também implodir as imagens estereotipadas criadas pelos brancos.

Enfim, todos esses elementos juntos contribuem para que o diálogo tenha um novo *status* que não o de engendrar o conflito, mas elaborar uma narrativa épica cuja função converge tanto para a denúncia contra um determinado modelo social quanto para a revelação de como funcionam as armadilhas que cooptam negros e o dano que provocam em suas vidas. A peça poderia ser resumida na sentença de Court, dada por Voice, em outras palavras: Court Royal, você está nesse tribunal sendo julgado por dar abrigo a um assassino. Mas você ficará livre porque escolheu um modo de vida no qual acreditamos piamente, e a ele é fiel. Contudo, para que fique definitivamente livre, pedimos que realize um ritual de morte do espírito de um assassino, pois o seu mito não pode sobreviver, visto ser uma ameaça ao nosso modo de vida. Então, terá uma alma branca como a neve e voltará a viver bem e belamente.

Este ritual foi prontamente realizado por Court. Aqui, vê-se o cerne da estética da exclusão, oposta à estética negra da inclusão, pois, para viver bem, só há uma escolha, o modo de vida materialista e de consumo que não privilegia a todos, mas somente aqueles agraciados.

3.9 ESPAÇO E TEMPO

Nesta peça, as unidades de espaço e tempo existem, mas não com o caráter dramático. Isto é, o espaço é um tribunal do júri, onde não há juiz, promotor, jurado, mas só a presença de um réu, Court Royal. A primeira rubrica descreve o espaço como uma cabana de madeira com seu lado externo coberto com resquícios de geadas matutinas. Ela remonta-

nos à cabana de Pai Tomás, o que, de antemão, sugere a representação do negro na literatura norte-americana do século XIX, sobretudo aquela escrita por autores brancos.

Certamente, um cenário composto desta maneira não resgata a ideia de um teatro realista. Ele já traz em si algo que causa um estranhamento e, conseqüentemente, leva a plateia a refletir sobre o porquê daquele cenário, um espaço escuro, onde as coisas não são nítidas nem tão perceptíveis. Trata-se de um tribunal, no qual um ritual de morte se torna mais importante do que o julgamento em si. Inclusive Court dirige-se até as luzes e está sempre sob a iluminação. De resto, tudo é escuridão, de onde vozes e sons são projetados. Assim, pode-se dizer que este é um espaço epicizado, não apenas pelas funções que desempenha, mas também pelo que resgata historicamente. Desta forma, assim como nas personagens e na forma narrativa, Baraka atualiza a habitação de um negro servil do século XIX em um tribunal de júri na segunda metade do século XX.

A unidade de tempo também existe, se considerarmos que ela é do momento presente da encenação da peça. Entretanto, devemos lembrar que esta não cumpre a função da dramática pura. O tempo como elemento concreto, ou seja, o período que a apresentação da peça dura, pouco importa. Se há alguma importância no tempo, esta será exatamente no tratamento formal que Baraka dá aos elementos históricos e artísticos que constituem a história do negro nos Estados Unidos e como eles se farão representar na tessitura da fábula e da composição temporal. Esta importância passa a ser, então, a dos fatos históricos representados na peça, que resgatam a ideia de tempo. Ou seja, por meio de sua historicização, Baraka sedimenta o conteúdo histórico e artístico pela justaposição de personagens retratadas em períodos distintos. Isto é, no plano artístico, resgata o período dos *Minstrel Shows*, do drama burguês e do teatro de resistência; no plano real, resgata o período da escravidão, da criação das leis Jim Crow, da ação da KKK, da ascensão de negros à classe média, do movimento pelos direitos civis e também do surgimento de revolucionários negros. Ao resgatar tais temas e períodos históricos por meio da peça, Baraka restaura mais de trezentos anos de história, que estão sintetizados nos cerca de cinquenta minutos de duração da peça, sem separar a arte da ação social do dia-a-dia. O tempo da peça, segundo as imagens projetadas em cena, é o da segunda metade da década de 60, na qual o espírito revolucionário e os movimentos civis estavam em plena

efervescência, após a morte de Malcolm X. Afinal, esse é o espírito vivo que deve ser morto, ou, em outras palavras, exorcizado.

Nesta peça, Baraka critica bastante o negro de classe média e o intelectual negro. Certamente, ele atribui a estes uma ligação ou aproximação com os grupos integracionistas, como os seguidores de Martin Luther King, que vislumbram uma integração pacífica entre negros e brancos. Court Royal personifica esse grupo de defensores da integração, por meio da defesa explícita dos valores que considera positivos e pelo modo como se coloca perante Voice, supondo que dessa forma seria definitivamente aceito pelos brancos.

Baraka ao epicizar o tempo, por meio da justaposição de fatos históricos e culturais, sintetizando-os na forma, e contrastando-os com a própria década de 60, consegue mostrar que a situação do negro não mudou quase nada desde sua chegada em território norte-americano, em 1619. Isso explica o fato de a peça não ser datada. Assim, se nada se alterou durante todo esse período histórico, tal qual a questão do datamento, a de lugar também está superada, visto não ter importância alguma para a representação da peça. Ou seja, ela encontraria bastante eco em territórios onde as condições do negro e do pobre continuam sendo de exclusão, inclusive no Brasil, especialmente nos estados mais industrializados como São Paulo, por exemplo.

Essa é uma situação que nos parece bastante análoga à brasileira, na qual o negro e a população pobre têm que lidar com os mesmos problemas desde o período da escravidão — exclusão social, opressão. Isso significa que a força da peça não está em seu suposto caráter binário ou em um determinado período histórico, mas no forte tom de denúncia de um modo de vida que não consegue resolver o problema dos excluídos, ou seja, da maioria da população daquele, deste e de muitos outros países da América, África e Ásia. Mas, ainda assim, se coloca como o sistema mais viável para o bem-estar de todos, prometendo para as camadas sociais mais baixas da população, especialmente negras e pobres, o que nunca se cumprirá.

Por fim, aos olhos do autor, algumas questões básicas ainda estão por ser resolvidas. Isto é, o simples fato de escolher tornar-se um membro da classe média, sem fazer alguma ponderação sobre essa escolha, termina acirrando ainda mais a opressão sobre os que vivem à margem, especialmente dos pobres nas cidades industriais. Além disso, fica claro que, embora um negro possa viver como alguém de classe média, ele nunca será aceito por

completo, e viverá sempre a contradição de sua própria escolha²⁸⁴ a exemplo de Clay. Pois, viver sob a égide de um sistema cujo pilar central é a exclusão da maioria e a inclusão de alguns eleitos, não lhe garante conforto nem segurança na qual possa se sustentar, uma vez, que ao menor sinal de turbulência econômica ou social, o negro será o primeiro a ser atirado para a margem²⁸⁵.

Existe uma falsa ideia de que não há uma consciência de classe nos Estados Unidos que contribua para dar sentido à formação da identidade racial, assim como a outras formas identitárias. Essa falsa noção procura esconder a existência de classes nessa sociedade. De acordo com Mills²⁸⁶, isso acontece porque o americano não tem a consciência de pertencer a uma classe nem tem o hábito de se organizar em função de princípios econômicos, ou votar de acordo com esses princípios. Portanto, a questão de classe não é um elemento norteador capaz de organizar a sociedade em torno dela. Para o negro, o elemento psicológico capaz de uni-lo coletivamente e levá-lo a lutar contra a sua opressão é o racial. Portanto, naquele momento, a discussão da mutilação negra se dava sob o enfoque da identidade.

Nos anos 60, algumas estratégias para tirar o negro da marginalidade passavam pela criação de instituições voltadas para a questão econômica com o intuito de criar uma ação política de bem-estar que suprisse suas necessidades materiais que não eram providas pelas políticas públicas. Esse fato mostra tanto as falhas dos diversos governos quanto a contradição dos membros do nacionalismo cultural que viviam o impasse de lidar com os problemas de ordem material, que levavam o negro para a marginalidade e os de ordem racial, que não eram capazes de dar conta da questão econômica.

²⁸⁴ O embate de Clay com Lula e a sua morte, em *Holandês*, traz todos os elementos necessários para a percepção de como essa contradição é vivida para aquele negro que acredita nessa opção de vida.

²⁸⁵ É necessário lembrar que durante o período de recessão, após a quebra da Bolsa de Nova Iorque, os negros foram os primeiros a perder seus empregos e os que tiveram mais dificuldades para conseguir uma recolocação.

²⁸⁶ MILLS, C.W. *A Nova Classe Média*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969, p. 311-312.

CAPÍTULO IV

4. Um *Blues* para Mister Charlie²⁸⁷

No primeiro capítulo, vimos os elementos que Hill considerou importantes para analisar a dramaturgia do novo teatro revolucionário negro²⁸⁸. Alguns deles estão inscritos nas premissas da doutrina *Kawaida*, em seu conjunto, e serão estudados neste capítulo. Para sermos mais exatos, começaremos com a fundação de novos teatros nos anos 60, e, em seguida, traçaremos um breve panorama sobre a criação de espaços cênicos próprios para negros naquele país.

A necessidade de fundação de teatros negros não pode ser vista como derivada de um desejo de que o branco passe a interessar-se pela dramaturgia negra, e nem deve haver expectativas quanto a isto. Para Baraka, a única coisa que se pode esperar dos brancos é o desinteresse. Por isso,

... os negros têm que conscientizar-se disto, até conseguirem os seus próprios teatros para seu povo e começarem a projetar suas próprias imagens e visões, eles não deveriam esperar que os brancos fiquem interessados. E se eles realmente encontrarem brancos que estejam interessados, não deveriam esperar que eles necessariamente gostem do que ouvirem.²⁸⁹

A I Guerra Mundial e, sobretudo, a quebra da bolsa de Nova Iorque, em 1929, fizeram com que o número de negros que frequentava teatros e pequenos clubes diminuísse sensivelmente. Em face desses acontecimentos, houve também uma redução do interesse deles por essa arte até o final da década de 50. Nos anos 60, essa tendência mudou radicalmente. Contudo, muitas das peças que existiam sobre negros ainda eram escritas por brancos e alguns afro-americanos de classe média que distorciam a realidade negra, o que abriu espaço para aqueles que escreviam mais honestamente sobre o assunto. O aumento de público possibilitou também a criação de vários teatros para a comunidade negra com financiamento do Governo Federal, mas com uma menor interferência das instituições de

²⁸⁷ Mister Charlie é o modo metafórico como os negros referiam-se aos brancos. O dramaturgo James Baldwin escreveu uma peça chamada *Blues for Mister Charlie*, publicada em 1964.

²⁸⁸ Ver página 50.

²⁸⁹ THORN, Peter; SMITH, Steward. An Interview with Leroy Jones. In: REILLY, Charlie (Ed.). *Conversations with Amiri Baraka*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994, p. 13.

financiamento²⁹⁰. Isto contribuiu para tornar o teatro um meio popular entre os militantes negros interessados em comunicar suas ideias. Esse aumento do público negro levou os dramaturgos revolucionários a aproveitarem a oportunidade para desenvolver suas ideias junto a esse novo espectador, e, ao mesmo tempo, trabalhar sua criatividade artística, provocando mudanças na dramaturgia e na arte negras. Assim, o teatro passou a ser um dos meios mais viáveis para propor mudanças na realidade cultural econômica e social dos negros e mostrar que elas eram possíveis. Ao mesmo tempo que legitimavam esse tipo de dramaturgia, ensinavam sua plateia a rejeitar qualquer resignação passiva diante da situação opressiva na qual viviam.

A dramaturgia negra norte-americana, anterior à década de 60, sempre contou com espaços para sua encenação, assim como com muitas companhias. Várias delas funcionavam por um período curto e, em seguida, encerravam suas atividades, enquanto outras se mantiveram em atividade por um tempo maior. Os motivos para o encerramento envolviam intrigas internas entre seus membros, questões financeiras, perseguições políticas ou até mesmo roubo.

Devemos lembrar que o teatro norte-americano do *establishment* já nasce com características comerciais e quase nada de nativo. O primeiro conflito que ocorrerá nesta dramaturgia é entre Noah, representante do teatro comercial branco e racista, e Chief Steward Brown, primeiro a criar um espaço teatral negro. Posteriormente, boa parte da dramaturgia negra vai se desenvolver, objetivando tanto melhorar sua qualidade quanto combater o racismo branco, sem, com isso, deixar à parte a questão comercial. Assim, a criação de espaços teatrais segue a lógica desse embate, que é histórico. O fato é que desde 1816, os negros sempre contaram com espaços para suas atividades artísticas. Nas primeiras décadas do século XX, não foi diferente, pois vários teatros foram abertos e fechados, sem falar das universidades negras²⁹¹, que contavam com um espaço cênico em seus *campi*.

²⁹⁰ É necessário lembrar que, desde o século XIX, o teatro negro sempre contou com espaços para encenações e performances de companhias e grupos teatrais negros, inclusive, nas universidades negras e, posteriormente, com a criação do BARTS, esses espaços passaram a ser criados nas comunidades negras mais populares e voltadas para elas.

²⁹¹ HAY, *op. cit.*, p. 201-205. Conforme Hay, os programas teatrais começaram a ser implantados nas noventa e duas Historically Black Colleges and Universities (Universidades e Faculdades Historicamente Negras – HBCU) a partir de 1921, proposto pelo professor Allan Locke. Alguns dos programas eram apoiados pela National Association of Schools of Theatre — a Howard University, a North Carolina A.& T. e a Grambling

A Renascença do Harlem²⁹² incentivou o trabalho do negro e deixou como herança um forte interesse deste pelo teatro como uma forma artística. Naquele período, surgiram vários pequenos teatros comunitários de grande importância para a dramaturgia negra. Esse aumento de teatros nas comunidades passou a ser chamado de Movimento dos Pequenos Teatros, nascido no movimento estudantil das universidades negras, que passaram a levar os conhecimentos teóricos e práticos da dramaturgia para as comunidades e, ao mesmo tempo, a combater a aculturação e a perda da identidade cultural negra gerada pela própria Renascença; eram, portanto, concomitante e contra ela. É necessário lembrar que esse movimento se insere em um contexto no qual o surgimento dos teatrinhos não é restrito apenas aos negros, mas também acontece entre os brancos, por fazer parte de uma realidade contextual mais ampla em que havia a necessidade de criar um teatro experimental que se contrapunha ao teatro comercial. Nomes importantes da dramaturgia norte-americana como Eugene O'Neil e John Reed atuavam nesse movimento e estavam ligados ao *Provincetown Players*. Nesse contexto, também havia teatros criados por operários de origem estrangeira como é o caso da dramaturgia desenvolvida por trabalhadores alemães nos EUA.

Da década de 30 em diante, muitos dos teatros foram criados e dirigidos por dramaturgos. Langston Hughes criou alguns destes²⁹³, assim como outros dramaturgos negros de sua época. Outros foram fundados e sustentados por instituições e até mesmo pelas comunidades das igrejas.

Foi, porém, com a ascensão do movimento *Black Power* e com o surgimento do BAM que os teatros comunitários ganharam importância e corpo nas décadas de 60 e 70.

A criação do *Black Arts Repertory Theater School*, por um grupo de artistas²⁹⁴, encabeçados por um jovem dramaturgo em ascensão, LeRoi Jones (Amiri Baraka), na

University, por exemplo. Para o autor, o sucesso de muitos dos cursos se deu em virtude do apoio da National Association of Dramatic and Speech Arts (Associação Nacional de Artes Dramática e Retórica - NADSA), que investiu nos programas destas universidades e faculdades. Hay lembra ainda que muitas delas criaram cursos para crianças e adolescentes em seus campi.

²⁹² A Renascença do Harlem surgiu após a Primeira Guerra, quando negros artistas criaram esculturas, músicas, poesias, teatros e uma crítica literária que celebrava a vida dos afro-americanos. Originalmente chamado de O Novo Movimento Negro, este refletia um senso de orgulho racial e de uma autoconfiança que florescia nas comunidades negras das áreas urbanas, em especial entre aqueles que trocaram o sul racista pelas cidades industriais do Norte em busca de oportunidades. O Harlem foi o centro irradiador do movimento, que também se estendeu para outras cidades como Chicago e Washington D.C.

²⁹³ O Harlem Suitcase Theatre, em Nova Iorque, o New Negro Theatre, em Los Angeles e o Skylof Theatre, em Chicago.

²⁹⁴ Charles e William Patterson, Askia Touré e Clarence Reed eram alguns deles.

metade da década, no bairro negro do Harlem, em Nova Iorque, foi o ponto de partida para a explosão de teatros do gênero, até mesmo para outros grupos étnicos como os mexicanos e os asiáticos, por exemplo.

O BARTS era um espaço no qual se fazia qualquer tipo de discussão dos problemas do negro, onde havia aulas de matemática e inglês, além de aulas teóricas e práticas de dramaturgia, e onde as discussões sobre o negro e a política eram privilegiadas. Uma de suas funções era conscientizar os negros acerca das circunstâncias concretas de suas vidas. Dessa forma, tornou-se um canal entre o artista e o seu povo, que, por sua vez, tinha a oportunidade de gerir e criar a sua própria arte. O BARTS teve curta duração em face dos problemas com financiamento e de ordem interna, culminando em seu fechamento pelo governo, sob a alegação de que teria havido malversação do financiamento recebido da administração do governo de L. Johnson, por meio do *Harlem-Youth Act* (HARYOU). Além de um legado político e cultural, o BARTS levou entretenimento para as ruas do Harlem com *performances* musicais, danças e teatro, pois uma das suas propostas era eliminar as barreiras que separavam o público da arte. Influenciou, assim, fortemente uma geração de novos dramaturgos e inspirou a criação de novos teatros negros, entre eles o Black House, na Califórnia, e o Spirihouse²⁹⁵, em Newark–NJ, fundado pelo próprio Amiri Baraka. Aparentemente, o grande sucesso alcançado pelo BARTS, apesar de sua curta duração, foi difundido nos EUA, o que contribuiu para a abertura de novos espaços dramáticos. Também a ascensão meteórica de Baraka dentro da dramaturgia negra norte-americana e a sua frequente aparição em debates e palestras naquele país podem ter contribuído para que fossem criados novos teatros, uma vez que passou a contatar e a incentivar outros grupos negros de diferentes localidades. Não há, porém, na bibliografia estudada, uma fonte segura que explicita as articulações para criação dos espaços teatrais.

Segundo Hill²⁹⁶, neste período, os teatros financiados com dinheiro Federal ou de agências filantrópicas neste período objetivavam a melhora das condições degradantes dos negros nas áreas urbanas e, ao mesmo tempo, asseguravam a existência de público para muitos dos dramaturgos negros que produziam o novo teatro revolucionário. Ao que

²⁹⁵ Atividades como oficinas de autodefesa, economia doméstica, história africana e dos afro-americanos, e cultos religiosos africanos, sobretudo aqueles de origem Ioruba eram oferecidas neste teatro, que era um espaço voltado para o aprendizado da comunidade afro-americana e para exposição e debate de suas dificuldades na vida cotidiana.

²⁹⁶ HILL, *op. cit.*, p. 426.

parece, havia algum impasse quanto à destinação de dinheiro público para grupos teatrais negros que pregavam um confronto com os brancos, visto que alguns deles pregavam o ódio aos brancos, como era o caso de membros do BAM. Entretanto, eles não se preocupavam com isso, uma vez que esse dinheiro fazia parte da reparação histórica a qual o negro tinha direito em face do longo período de escravização ao qual foi submetido e também das condições degradantes de vida após a liberdade.

O *Black House* foi fundado por Ed Bullins e Marvin X, entre outros. Robert Macbeth e Ed Bullins fundaram o New Lafayette Theatre. Ambos espaços tinham a mesma linha mestra do BARTS. O Sun People's Theatre, mais tarde National Black Theatre, foi fundado e gerido por Barbara Ann Teer e tinha por objetivo criar e perpetuar um padrão de Arte Negra. Barbara Ann Teer estabeleceu uma linha evolutiva para esse teatro, formada por cinco ciclos²⁹⁷, que constituem a base das técnicas dos atores do National Black Theatre e são classificados segundo os graus de qualidade e valor, tendo como prioridade e critério o julgamento e a eliminação de aspectos negativos do teatro ocidental. “Para Barbara Ann Teer, não poderia haver um teatro sem uma base ideológica à qual o artista pudesse recorrer quando necessário; de outra forma, continuaria a ser igual ao teatro branco, convencional”²⁹⁸. O teatro do qual ela fala deve ser funcional e engajado com as causas sociais da comunidade negra e opõe-se a um modelo teatral comercial e alienante que se sustenta no conceito de “arte pela arte”. Portanto, era esclarecedor, politizante, educativo e também uma forma de entretenimento.

A importância desses teatros não dizia respeito apenas às suas fundações e *performances*, mas, principalmente, à prática de criar condições técnicas e materiais, por meio de oficinas, para que os negros evoluíssem no teatro como um todo e obtivessem um salto tanto quantitativo quanto qualitativo. As questões do resgate da importância cultural negra, da conscientização política do negro sobre sua exploração e de sua virtual condição de poder responder positivamente com uma

²⁹⁷ Nestes ciclos, o padrão de arte negra requer que todas as formas teatrais, peças dramáticas, *revivals*, musicais, rituais, etc., devam: a) elevar o nível de consciência por meio da liberação dos espíritos e o fortalecimento das mentes de seu povo; b) ser políticos, lidar de maneira positiva com as condições existentes de opressão; c) educar para apresentar aquilo que já existe e trazer o conhecimento e a verdade; d) deixar os temas claros, ou seja, esclarecer aos participantes o porquê da existência de tantas imagens e condições negativas em suas comunidades para que ela as elimine e fortaleça a condição positiva; e) entretenha, a arte é um entretenimento.

²⁹⁸ CAMELO, *op. cit.*, 2009, p. 40-41.

ação transformadora eram as linhas mestras de cada um deles, sobretudo dos dramaturgos vinculados ao BAM.²⁹⁹

Vale lembrar que, para Barbara Ann Teer, o salto qualitativo refere-se à melhoria e domínio dos elementos técnicos da arte dramática. Esses casos confirmam que o teatro revolucionário negro dos anos 60 e 70 não estavam preocupados apenas com a criação de uma estética negra funcional, mas com uma prática compromissada com a comunidade, criando e controlando espaços teatrais, objetivando educar o negro para a arte e conscientizá-lo para que percebesse e procurasse atuar de modo a mudar as condições opressivas historicamente determinadas.

De certa forma, podemos dizer que, em relação a espaços teatrais, a dramaturgia revolucionária negra dos anos 60 conseguiu atingir seu objetivo, como sugere Hill, já citado. Contudo, há outros quesitos mais relevantes ao se considerar uma dramaturgia revolucionária, como veremos.

Agora o teatro passava a operar para criar a experiência da liberdade, junto a esse novo público, e também fundir o real com o imaginário. Essa mistura entre arte e realidade era um combustível que tinha como função mobilizar os membros da plateia para que promovessem e criassem uma revolução, não em cena, mas na vida real. Uma espécie de pré-ensaio para alcançar um produto final.

Enfim, era um teatro social que procurava promover mudanças, não apenas no que se refere às condições inumanas criadas pela sociedade branca ocidental, mas, especialmente, à mentalidade das vítimas desse sistema. O aspecto fundamental para a vítima era a liberdade mental ou psicológica. A batalha para conquistar a mente negra era o confronto mais importante na visão baraqueana. Ou seja, a questão psicológica era fundamental, pois havia a necessidade de superar obstáculos como o sentimento de inferioridade em relação aos brancos, por meio da elevação da autoestima e do desejo de instaurar o orgulho de ser negro em suas mentes. Para ele, assim como para Brecht, um determinado modo de vida, que se sustenta em condições materiais historicamente estabelecidas, poderia ser mudado, uma vez que não se tratava de uma situação natural, mas de uma situação forjada pelo próprio homem.

²⁹⁹ CAMELO, *op. cit.*, p. 41.

Desejoso de efetuar essa mudança e de mostrar que ela era possível, Baraka desenvolveu o seu teatro buscando confrontar-se com uma estética artística branca³⁰⁰, que procurava naturalizar essa situação de opressão e que inferiorizava o negro. Nos EUA, o *Minstrel Show*³⁰¹ é um dos maiores exemplos deste processo. Portanto, seu teatro separatista clamava que os negros rejeitassem os modelos artísticos ocidentais que postergam o andamento da revolução negra.

Nesta perspectiva, nossas perguntas então são: as quatro peças revolucionárias negras, de Baraka, são o cerne de um projeto para a criação de um teatro revolucionário negro? Como são representados os elementos formais que asseguram a existência dessa dramaturgia revolucionária em suas peças?

Em princípio, acreditamos que o trabalho de Baraka é processual, portanto, não se restringe a um único período ou obra, uma vez que sua produção é guiada pela necessidade de mudança contínua, decorrente, por vezes, em face dos acontecimentos históricos e sociais que vivencia enquanto escreve sua obra, e em face de buscar reescrever uma nova história e mitologia negra. Assim, cremos que, em um momento no qual necessita valorizar a negritude e os outros valores apregoados pelo movimento *Black Power* e pelo nacionalismo negro, ele procura desenvolver uma dramaturgia contundente que dê conta das postulações da comunidade negra e que a levem a agir coletivamente. Em seu caso, aquelas apregoadas pelo grupo do qual fazia parte, o *Black Arts Movement*.

Para tentarmos responder a estas perguntas, precisamos entender como esse processo de criação de um teatro revolucionário negro se deu na obra de Baraka. Analisaremos, então, as suas peças à luz de seus ensaios, das características e dos elementos apontados por Hill e outros autores, em relação ao novo teatro revolucionário negro. Cabe, porém, reforçar a ideia de que já existia um teatro negro com tradição revolucionária há mais de 140 anos, e que boa parte de suas características foi absolvida pela obra baraqueana.

³⁰⁰ LEE, *op. cit.*, p. 14. Conforme o autor, Baraka reconhece a estética branca e procura criticá-la junto ao negro.

³⁰¹ O que se convencionou chamar de *Minstrel Show* já era desenvolvido pelos negros do Sul dos EUA e era praticado como uma forma de crítica ao branco; depois, os brancos do norte se apropriaram disso e tornou-se um ícone da cultura norte-americana. *Minstrel* poderia ser traduzido como menestrel, entretanto há diferenças entre o que se concebe como *minstrel* e o que se conhece como menestrel no Brasil e em Portugal. *Minstrel* pode ser entendido como espetáculos nos quais atores brancos atuavam com seus rostos pintados de preto com cortiça queimada e interpretavam canções, imitando o negro, fazendo uso de trejeitos e falas caricatas deste.

O primeiro dos itens apontado por Hill foi a criação de um teatro separatista, com um conteúdo voltado somente para o negro, e uma estética para a arte negra. Esse separatismo já vem sendo anunciado em *Holandês*, quando Clay, em seu solilóquio³⁰², diz a Lula que não mais participará daquele *pageant* por ela proposto e prevê a insurreição negra. Isso se confirma em *O Escravo*, quando Walker insinua que veio trazer a morte aos brancos e, em seguida, mata Weasley.

WALKER. [Ficando sóbrio, mas ainda forçando uma hilariedade cínica] Ah ... a diretriz partidária. Pare-o antes que ele mate um outro branco! Heh. Sim. Sim. Não é uma má ideia, realmente ... digo, depois de tudo, só você e seu marido são brancos nesta casa.³⁰³

O Escravo é uma alegoria desse confronto estético e o seu rompimento. A morte das personagens brancas, e o próprio bombardeamento da casa onde estão, representam o abandono da estética branca e o ponto de partida para encontrar uma que esteja identificada com os valores negros.

Em seu ensaio *O Teatro Revolucionário*, Jones nos lembra que a rejeição do teatro revolucionário negro pelo liberal branco se dará no campo estético, pois:

A maioria dos artistas ocidentais não precisa ser “política”, desde que geralmente, independente de saber disso ou não, esteja completamente de acordo com as forças sociais mais repressivas no mundo de hoje. (...) O Artista americano geralmente procura tornar-se exatamente um super-Burguês, porque finalmente, tudo que ele tem que mostrar em sua estadia no mundo é “um gosto melhor” do que o do Burguês — muitas vezes nem mesmo isto.³⁰⁴

Na verdade, trata-se de artistas alienados que, certamente, pregam uma arte não engajada, logo conservadora e alienante. Deste ponto de vista, esse artista também age politicamente.

³⁰² JONES, *op. cit.*, 1964, p. 33-36.

³⁰³ JONES, *op. cit.*, 1964, p. 55. WALKER. [Sobering, but still forcing a cynical hilarity] Ah... the party line. Stop him before he kills another white person! Heh. Yeah. Yeah. And that's not such a bad idea, really ... I mean, after all, only you and your husband there are white in this house.

³⁰⁴ JONES, *op. cit.*, 1966, p. 214.

Além de estabelecer o terreno no qual o negro deverá pisar — político e artístico³⁰⁵, o dramaturgo³⁰⁶, ao falar de literatura negra, nos lembra que este nunca esteve numa posição que pudesse propor seus próprios símbolos e erigir seus próprios mitos, como acontece em uma grande literatura, porque sempre esteve ligado a conceitos de projeções idealistas burguesas de uma América branca e, por consequência, de um clima emocional inexistente para o negro. É a partir desse momento que propõe rompimento e confronto com o branco e a busca por uma estética negra capaz de criar e formular a essência da negritude, em outras palavras, de se autodefinir. Lembramos que na sua fase de nacionalismo cultural, mais do que de classe, Baraka está falando de raça, brancos *versus* negros. Desse modo, a discussão passa pelo filtro nacionalista negro que se apropria da linguagem marxista, adaptando-a, de modo a atender o discurso e os objetivos negros, em especial aqueles do operário negro.

Em *Morte Experimental*, a arte é colocada como metáfora da luta entre duas forças liberais (Loco e Duff) e a trabalhadora, e como instrumento de denúncia, apontando as posições entre os dois personagens e deles em relação à própria arte, à realidade concreta e ao negro, tomando como base de sustentação ideológica questões morais do mundo cristão. Além de desmascarar essa visão de mundo branca, Baraka também traz à tona a posição do negro como negação e síntese desse modelo branco, naquele momento histórico e político efervescente dos anos 60. Pois, a função da arte deve ser o comprometimento com a comunidade negra e, acima de tudo, ser inclusiva. Uma arte que será “produzida” no laboratório de *Uma Missa Negra*, cujo palco será o início da luta contra o mal branco. Portanto, a violência surge como um importante elemento necessário ao programa de luta contra uma cultura opressiva e em busca de uma liberdade psicológica.

O negro necessita de uma literatura negra consciente, separada dessas condições pré-estabelecidas. Baraka procura estabelecer um teatro que cria e, ao mesmo tempo, se define em seu processo de construção, tornando-se dramaturgia negra e, por isso mesmo, também política.

³⁰⁵ LEE, *op. cit.*, p. XII. O autor nos lembra que assim como Marx procura atingir a revolução de classe por meio da política radical, Baraka procura efetivar uma política radical por meio da literatura.

³⁰⁶ JONES, *op. cit.*, 1966, p. 112. Como já foi dito, para o dramaturgo não existe essa separação.

Conforme Lee³⁰⁷, para escrever literatura para uma classe operária, o dramaturgo julga necessário desmistificar a classe dominante e, então, educar a oprimida. Parte de um enfoque simples para fazer uma arte/literatura para o proletário e negar ou destruir a arte do dominador, ou da pequena burguesia. Neste sentido, uma vez que nessa América o afro-descendente não tem uma história, ele deverá criar uma que reflita o seu eu identitário social.

Desde suas primeiras peças, podemos perceber que o dramaturgo fala sobre questões de identidade e de compromisso político:

O Toalete:

ORA. [Rindo paradoxalmente]: Ele me chamou de preto. / KAROLIS. Não, não, o nome dele é Ray, não Fouts. Seus porras do caralho. Eu amo alguém que vocês nem mesmo conhecem.³⁰⁸

Holandês:

CLAY. [Ri como quem faz caso de toda a conversa] Bem, na faculdade eu pensava que era Baudelaire. Mas eu tenho mudado desde então. LULA. Eu aposto que você nunca pensou que fosse um negro preto. / LULA. [Tornando-se aborrecida porque ele não dançará e ficando mais animada ao embarçá-lo ainda mais] Vamos Clay ... vamos transar. Uh! Uh! Clay! Clay! Seu negro bastardo de classe média. Esqueça a sua mãe assistente social por alguns segundos e vamos ralar o bucho. Clay, seu branco beijola. Seu quase cristão cuzão. Você não é um negro, você é apenas um branco sujo. Levante, Clay. Dance comigo, Clay.³⁰⁹

O Escravo:

WALKER. [Sem se abater] É. [Abaixa a cabeça, então volta ao normal rapidamente, forçando o jogo] Até disfarçado de um racista assassino ... eu continuo um mau poeta. São Tomás não disse isso? Uma vez um mau poeta sempre um mau poeta ...

³⁰⁷ LEE, *op. cit.*, p. XXI. Na sua fase de nacionalismo cultural, devemos lembrar que mais do que de classes, Baraka está falando de raça — branco versus negros.

³⁰⁸ JONES, LeRoi. *The Toilet*. In: *The Baptism and the Toilet*. New York. Grove Press Inc., 1978, p. 50 e 60. 14 impressão. ORA (laughing paradoxically): He called me a nigger. / KAROLIS: No, no, his name is Ray, not Fouts. You stupid bastards. I love somebody you don't even know.

³⁰⁹ JONES, *op. cit.*, 1964, p. 19 e 31. CLAY. [Laughs as if to make light of the whole trend of the conversation] Well, in college I thought I was Baudelaire. But I've slowed down since. LULA. I bet you never thought you were a black nigger. / LULA. [Becoming annoyed that he will not dance, and becoming more animated as if to embarrass him still further] Come on, Clay ... let's do the thing. Uhh! Clay! Clay! You middle-class black bastard. Forget your social-working mother for a few seconds and let's knock stomachs. You ain't no nigger, you're just a dirty white man. Get up, Clay. Dance with me, Clay.

ou foi Carl Sandburg, como um tipo de confissão? / WALKER. ... [Repentinamente mais carinhoso, na direção de GRACE] Eu juro para você, Grace, que realmente vim para o mundo de bunda virada para a lua. Oh, merda, aprendi tantas palavras para dizer aquilo que queria. Elas me surgem todas de uma só vez. Mas quase nenhuma delas é minha.³¹⁰

Nota-se quão explícita é a dificuldade do negro em definir-se ou encontrar-se naquela sociedade, como indivíduo e como um grupo social, uma vez que sempre se vê por meio de duas lentes: dois pensamentos, duas almas, duas batalhas irreconciliáveis, em um único corpo negro. Esta percepção leva alguns dos grupos de artistas e ativistas negros a romperem com a visão branca e valorizar a negritude a partir da própria autodefinição. Em busca desse objetivo, membros do BAM sugerem um rompimento total com o mundo branco. No campo artístico, podemos perceber claramente a representação desse intuito no final da primeira das quatro peças revolucionárias de Baraka, sobretudo na cena em que os revolucionários encontram a prostituta negra e os liberais brancos. Contudo, cabe observar que esse rompimento radical já se fazia latente em *Holandês* e *O Escravo*.

WOMAN. Tá bem, o que ... o que está acontecendo, cara ... por que você é tão frio? [Os outros soldados levantam suas armas, começam a atirar nos dois.] Ei ... quem são vocês, hein? O que pensam que estão fazendo ... [Cai, terrivelmente surpresa, sem saber de nada] Quem são vocês ... hein ... porque vocês estão sendo tão frios ... ?

DUFF. Negros! Negros! Negros! Negros! Negros! [Cai, um dos soldados aproxima-se e certifica-se]

LOCO. [Revolve-se. Levanta a cabeça, sem ser visto] Uma bocetinha. Um pouco de calor, só isso. Só um pouco de calor! [LEADER vai até ele. Olha para ele por um bom tempo] Apenas calor. Deixe-me apreciá-la. Eu preciso disso, querida. Eu preciso do que você tem para me oferecer. Por favor, por favor me dê ... por favor. [Ele cai, morto.]

LEADER. [Olhando e inclinando-se para ver se o homem está morto.] Uma bocetinha. Pode apostar! [Ele sinaliza para os soldados e ficam em posição de sentido. Ele gesticula para um soldado que vai até os brancos e corta as suas cabeças

³¹⁰ JONES, *op. cit.*, 1964, p. 50 e 53. WALKER. [Not quite humbled] Yeah. [Bends head, then he brings it up, forcing the joke] Even disguised as a racist murderer ... I remain a bad poet. Didn't St. Thomas say that? Once a bad poet always a bad poet ... or was it Carl Sandburg, as some kind of confession? / WALKER. ... [Suddenly more tender toward GRACE] I swear to you Grace, I did come into the world pointed in the right direction. Oh, shit, I learned so many words for what I've wanted to say. They all come down on me at once. But almost none of them are mine.

fora. Um outro soldado os alinha nos dois pólos. Os corpos são empilhados. Os soldados estão prontos.] Em ordem, avante! ... marchem ... [Eles começam a partir ... As últimas tropas partem. Ouve-se por acaso das últimas fileiras]³¹¹

Baraka, como parte do programa do BAM, determina, em *Morte Experimental*, o rompimento radical com o mundo branco. A rigor, é uma necessidade daquele momento histórico — após a morte de Malcolm X, em 1965 —, em que o próprio dramaturgo deixou de dialogar com os brancos, até mesmo com as forças consideradas mais vanguardistas.

A representação desse separatismo se dá por meio da estética da violência que, a nosso ver, se define no confronto entre a estética branca e a negra, que começa a aparecer naquele momento. Mas, a rigor, ela precede parcialmente o teatro baraqueano, uma vez que seus elementos estão presentes na estética do *blues*. Para a construção de sua dramaturgia, em um primeiro momento, é nesse ritmo que Baraka busca a pulsação necessária para fazer com que suas peças ganhem um tom de violência e torne o dramaturgo hostil aos ideais de padrões ocidentais. Lembramos que essa pulsação violenta do *blues* se dá em virtude da observação da condição concreta do negro na sociedade, ou seja, de sua subjugação e opressão e, acima de tudo, das condições materiais miseráveis de existência, fazendo com que o ritmo seja virulento e hostil aos brancos. Esta hostilidade é representada na obra baraqueana.

O monólogo final de Clay, em *Holandês*, nos mostra como a violência é tratada pela da música negra, o *jazz* e o *blues*, ou seja, que usa de metáforas para atacar o branco e evitar cometer assassinatos no mundo real. Baraka utiliza-se também dela para atacar e assassinar o branco, ou o seu modo de vida e seus valores culturais. Um dos recursos formais do qual lança mão é o uso do ritual em suas peças e, a exemplo de Artaud, procura perturbar o repouso dos sentidos da plateia, liberando o seu inconsciente e levando-a a uma revolta virtual. Assim acontece ao impor à coletividade — negra — uma atitude superior, como ocorre quando o narrador em *Uma Missa Negra* a convoca para confrontar as bestas que estão entre elas. A violenta ação teatral baraqueana procura desnudar o branco e derrubar sua máscara social, assim como revelar sua mentira e baixeza. Mas, acima de tudo, revela, para a sua plateia e comunidade, a força oculta e seu poder obscuro a fim de levá-las a assumir uma atitude firme diante de seu próprio destino, como em *Morte Experimental*,

³¹¹ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 14-15.

em que os revolucionários já são o resultado dessa percepção na qual a consciência da unidade resulta em poder.

A hostilidade baraqueana é tanto retributiva quanto corretiva: é retributiva quando julga e pune os negros que agem contra seus semelhantes e se colocam ao lado dos opressores, ou os brancos que oprimem os negros fazendo-os passar de vítimas a juizes; é corretiva quando procura um modo de reinventar o negro a partir do que ele já foi no passado, além de livrá-lo do jugo do *status quo* e da corrente principal daquela sociedade corrompida.

Na prática artística, Baraka já usa a estética da violência desde *O Toaleta*³¹², na qual um grupo de garotos violentos manifesta, alegoricamente, um mundo em que ela é representada por meio de uma linguagem confrontante e uma ação violenta cujas regras são estabelecidas de modo que as crises sejam resolvidas aqui e agora, ou seja, imediatamente.

Em *Holandês* e *O Escravo*, Clay e Walker, os respectivos protagonistas, são exemplos deste modelo acima, ainda que identifiquem e apontem um caminho para a liberação negra. Clay reconhece a sensibilidade do negro por meio da música negra *blues/jazz*, e Walker mata suas duas filhas e seu ex-professor branco. Ambos são punidos, pois o primeiro é morto por Lula e o segundo tem a casa explodida por seus companheiros revoltosos. Eles ainda não possuem os valores e a firmeza morais necessárias para combaterem seus inimigos. Portanto, como foi dito, percebemos essa hostilidade em seus dois aspectos: corretivo e retributivo.

Em *Morte Experimental*, o líder revolucionário negro surge com a firmeza necessária para combater seu opressor. A peça, como já foi explicado, não apenas denuncia a moralidade dos liberais brancos como também ataca sua falta de valores, especialmente no que concerne à questão artística, em relação ao ponto de vista do artista e de um modelo formal, que procura naturalizar a alienação do artista burguês e de sua arte, em detrimento de formas que o negam e o rejeitam. Portanto o negro, sobretudo o mais subjugado e desprovido de condições materiais necessárias para sobreviver, será representado a partir das perspectivas geradas por esse tipo de drama e de artista.

Já em *Holandês*, Baraka dá sinais de que direciona sua escrita para a classe operária, buscando desmistificar a classe dominante, ao mesmo tempo que inicia a educação dos

³¹² Aqui estamos nos referindo apenas às peças.

oprimidos, e dá continuidade em *O Escravo*. Em ambas, institui o uso da dialética da violência verbal para infligir a injúria mental contra os brancos e o negro de classe média cooptados. O auge se dá quando Walker ameaça Easley e sua ex-esposa, de quem diz que vai tomar as filhas e, posteriormente, o mata. Essa preparação desemboca no rompimento entre Baraka, seus seguidores e o mundo branco, apresentado, de modo mais radical do ponto de vista físico, pela peça *Morte Experimental*, e menos radical do ponto de vista verbal, como parte desse novo conteúdo separatista apregoado pelo BAM.

Segundo Annan³¹³, a linguagem de Baraka é descrita pelos críticos como sendo uma retórica de violência e ódio. O próprio Jones ao falar do teatro negro diz:

(...) Os brancos ajoelharão ante este teatro porque ele os odeia. Porque eles próprios são treinados para odiar. O Teatro Revolucionário deve odiá-los por odiar.

O Teatro Revolucionário deve ensiná-los suas mortes. Ele deve esmagar suas caras abertas aos gritos enraivecidos dos pobres. Ele deve ensiná-los sobre o silêncio e as verdades alojados neles. Ele deve matar qualquer Deus que alguém nomeie exceto o Senso Comum³¹⁴.

Sobre a estética baraqueana, cabe observarmos que há nela um desmonte desse conceito de violência física ou verbal que nos passa a ideia de que é gratuita, como nos quer fazer crer a crítica branca. Ou seja, em *Holandês*, por exemplo, a violência está ao longo de toda a peça, mas como se o negro sempre fosse o culpado por ela. Baraka lança mão da ironia, como tratamento formal, para destruir essa crença da violência negra e apontar o culpado por ela ao longo da história norte-americana. Portanto, o seu uso e a sua prática são inerentes a um determinado modo de vida branco, e não do negro. Assim, “a violência é a única saída que resta aos negros”, e a recusa disso significa sua morte certa. Em outras palavras, é o direito à autodefesa que, aos olhos de Baraka, deve ser visto do ponto de vista da vítima, e não de seu opressor nem de boa parte da crítica que compactua com essa visão.

Como podemos notar, muitos são os temas desenvolvidos por Baraka com o objetivo de criar uma estética para a arte negra, e de questionar algumas das instituições que

³¹³ ANNAN, A. T. *Revolution as Theater: Revolutionary Aesthetics in the Works of Selected Black Playwrights*. 1987. A dissertation submitted to the Graduate School of the University of Wisconsin-Madison in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, Madison, 1987, p. 70.

³¹⁴ JONES, *op. cit.*, 1966, p. 210-211.

considera corruptas — a exemplo da igreja cristã, em especial a católica —, e do *status quo* e de seus valores.

Conforme Lee³¹⁵, “Baraka sugere que os negros, por meio da assimilação, resistência passiva, integração, liderança ineficaz e uma burguesia negra opressiva participam desta corrupção”, e aponta como isso ocorre na instituição religiosa, questionando o ideal cristão de não violência, que nem mesmo permite ao negro se defender. O dramaturgo nos lembra, ainda, que, em uma América, “constantemente redefinida por elementos da guerra em uma sociedade branca, a não violência e a resistência passiva são apenas um eco de uma redefinição do lugar do negro”³¹⁶.

Na visão do autor, Baraka opõe-se aos sistemas opressivos como o religioso, o educacional e à liderança burguesa, que servem de pilares para garantir o ganho do capitalista. Como observa Lee³¹⁷,

A não-violência, a educação (uma forma de auto negação e escravidão) e um ambiente de produção em massa executam os mesmos objetivos e fins: Um produto (final) produzido (um ser humano responsável e aceitável) e um meio de produção (um sistema humano responsável e aceitável, uma coleção dos seres humanos aceitáveis.)

O autor conclui que essas instituições não são as engrenagens de repressão, mas a ideologia que subjaz a elas e a seus controladores é que determinam uma gama de construtos morais que devem ser seguidos pelos cidadãos para serem aceitos e aceitáveis na sociedade, em outras palavras, são instrumentos de controle. Baraka também chega a essa conclusão, contudo utiliza argumentos iguais para estabelecer essa mesma relação entre o branco e o negro.

Em *Uma Missa Negra*, a representação dessa ideologia e de seus manipuladores e engrenagens, assim como a reprodução do sistema capitalista, se dá por meio da ação de Jacob, que cria um monstro cujo toque faz com que sua vítima, Tiila, reproduza-o. Como apontamos, o fato de ela ressurgir em seu roupão com listras brancas resgata a lembrança de uma fábrica que produz em massa, como apontamos. Ou seja, em uma situação análoga, a religião

³¹⁵ LEE, *op. cit.*, p. 142.

³¹⁶ JONES, *op. cit.*, 1966, p. 145.

³¹⁷ LEE, *op. cit.*, p. 145.

desempenha o mesmo papel dos meios de produção e com um enfoque doutrinador que visa controlar a rebeldia do indivíduo.

Assim, a função da igreja cristã é (re)produzir cristãos desprovidos do espírito de rebeldia, que possam ser aceitos pelo modo de operação capitalista. Portanto, essa reprodução já tem em seu cerne uma forma de controle que, via de regra, é exercida do grupo sobre o indivíduo. Este, por sua vez, não pode ter sua individualidade nem personalidade próprias, pois a doutrinação exercida por instituições como a igreja e a escola tem como fim servir ao capital e a sua ideologia. É esta relação maléfica entre religião/capital que o dramaturgo procura desmascarar e denunciar em sua obra.

Trata-se, portanto, também da violência das instituições que cerceiam a liberdade do indivíduo por meio do grupo. Ela é o cerne estrutural nas peças baraqueanas e não surge gratuitamente, mas em face da única opção restante ao sujeito que queira manter a sua individualidade para poder confrontar o sistema no qual vive.

A fala de Fooks, líder de uma gangue de garotos, em *O Toaleta*, aponta como Van Ness, o diretor da escola onde estuda, procura cooptá-lo e, ao mesmo tempo, fazer com que ele exerça sua influência sobre o resto de seus companheiros e que controle seu ímpeto de violência. Mas, a rigor, parece-nos que Van Ness compreende que o perigo não está no resto do grupo e sim em seu líder.

FOOTS. O corno do Van Ness me segurou na sala dele. Ele me disse que eu era uma referência para minha raça. [Ri e todos o seguem] Ele me disse que sou esperto como uma raposa [Imitando Van Ness] e que poderia ajudá-lo a manter todos vocês, os elementos insípidos, [Imitando novamente] na linha.

Todos riem novamente.

LOVE. Foi? Do que ele tava falando?

FOOTS. Bem, mano, parece que ele acha que vocês particularmente o diabo do Big Shot e o Knowles, não são boa influência nesse pedaço.³¹⁸

No final da peça, o fato de Ora pegar água de uma privada e jogar na cara de Fooks, desmaiado no chão, evidencia esse controle, sobretudo porque Fooks é o líder de seu grupo,

³¹⁸ JONES, *op. cit.*, 1978, p. 51. That goddamn Van Ness had me in his office. He said I'm a credit to my race. (Laughs and all follow.) He said I'm smart-as-whip (imitating Van Ness) and should help him to keep all unsavory (again imitating) elements in line. A laugh again. LOVE. Yeh? What's the talking about? FOOTS. Well, he seems to think that you guys ... particularly that goddamn Big Shot and Knowles, are not good influences in this point.

único capaz de lançar-se contra a instituição e seus valores, como de fato o faz ao decidir voltar e abraçar Karolis no final da peça; e Ora é aquele cujas características da opressão mais se acentuam.

A ideia de controle está também em *Uma Missa Negra*³¹⁹, quando Jacob diz que podem ensinar Beast, o que é uma ironia, pois há um resgate da ideia de uma máquina que representa a reprodução do próprio capital, e é este, de fato, que controla o indivíduo, eliminando aquilo que existe de revolucionário nele.

A violência que existe é contra o espírito libertário negro, portanto o que o dramaturgo traz em suas peças são as inconformadas vítimas negras narrando como os seus violentos algozes brancos os oprimem.

Em suas peças, Baraka, didaticamente, descreve o processo de cooptação, repressão, e a negação do outro. Processo que, se necessário, deverá ocorrer ainda que seja por meio de eliminação física e/ou mental. Neste aspecto, Court é a atualização de Clay que, após a assimilação e aceitação das regras do jogo, torna-se vítima dessa armadilha, e ainda precisa eliminar qualquer indício de revolta, percebida ainda em Clay, mas nele próprio não se nota.

A ligação entre violência e as forças repressoras de que fala Baraka tem uma forte relação com as instituições ou grupos sociais liberais. “Durante a escravidão, um liberal ou um moderado era um homem que não queria que batessem em seus escravos. Mas ele não estava pedindo que os libertassem”³²⁰.

Para o menos moderado, tratava-se de um bem como outro qualquer. De certo modo, para as forças liberais em conflito, “o negro é bom para uma coisa, mas não é bom para outra”³²¹, e essa mesma luta estava também estabelecida e se manifestava entre os grupos religiosos nas entranhas da igreja cristã e convergia para o mesmo objetivo:

Esta mesma luta se deu entre os missionários, durante os tempos da escravidão, aqueles que levariam o cristianismo aos escravos, deste modo relevando a instância da escravidão como uma cruzada moral (com vantagens econômicas concomitantes)

³¹⁹ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 31-32.

³²⁰ JONES, *op. cit.*, 1966, p. 135.

³²¹ JONES, *op. cit.*, 1966, p. 135.

e aqueles que sentiam que como animais, o negro não tinha a necessidade de Deus, uma vez que como animais, eles não tinham almas.³²²

Contudo, esse mesmo cristianismo fez com que o escravo passasse a fugir ou rebelar-se menos, visto que,

O cristianismo como foi dado inicialmente aos escravos (e como a Srta. Kemble indica), devia ser utilizado rigorosamente como código de conduta que permitiria a seus devotos participar numa vida ulterior e, desde a sua introdução, constitui uma ética de escravos, junto aos escravos negros. Agia como grande elemento pacificador e paliativo, embora produzisse também um grande vigor íntimo entre os devotos e uma indiferença quase desumana à dor³²³.

Em outras palavras, o cristianismo preparava o negro para o reino dos céus, enquanto que na Terra este vivia ao “Deus-dará”, e ajudava a oprimi-lo, sem que ele nem mesmo tivesse ao menos o direito a defender-se da opressão na qual vivia, uma vez que era contra as leis de Deus³²⁴, esta é a questão de moralidade posta em jogo.

O suposto ideal cristão de não-violência tem por objetivo abandonar até mesmo o mais natural dos elementos insurrecionários. Como uma categoria moral verdadeira todos os homens racionais são essencialmente não-violentos, exceto em defesa de suas vidas. Pedir que o homem negro nem mesmo defenda a si mesmo é pedir que o negro fique em suas correntes ... Neste caso, pede-se ao Negro, novamente, que seja aquilo que o branco faz dele. O branco não só oprime o Negro, mas inclusive o diz como deve reagir sob opressão. Certamente, de qualquer maneira, o mais paciente cristão deve perceber que a auto-defesa em qualquer situação é honesta e natural³²⁵.

Portanto, na visão de Baraka, esse conceito de não-violência, segundo o modo como o Reverendo Martin L. King pensava, não poderia ser utilizado na América.

Um dos recursos que o *jazz* usa para atacar a base harmônica da música branca é a inversão, ou seja, toca cada uma das notas de traz para frente. Em sua dramaturgia, Baraka também parte de temas, de asserções e de estereótipos brancos sobre o negro e os acusa,

³²² JONES, *op. cit.*, 1966, p. 136.

³²³ JONES, *op. cit.*, 1967, p. 47.

³²⁴ Lembremos que o branco se via como representante de Deus na terra, portanto ser contra o branco era o mesmo que ser contra Deus.

³²⁵ JONES, *op. cit.*, 1966, p. 151.

ataca e constrói novas asserções como postula em seu ensaio³²⁶, mas sob o ponto de vista do negro, ou melhor, da vítima. Em *Uma Missa Negra*, usa uma narrativa assimetricamente oposta para nos apresentar um mundo negro pacífico e equilibrado, descrito pelas rubricas e falas das personagens; esse mundo, nesse movimento da narrativa, que começa a ser alterado e a sofrer desequilíbrios, por meio de explosões, gritos e violências do mundo branco, e, posteriormente, aponta para a necessidade de um confronto entre as duas realidades no qual busca a retomada de um novo mundo pacífico.

Formalmente, o dramaturgo também usa o ritual para potencializar a ação e a energia da encenação, na qual os mitos entram em conflito uns contra os outros. Esse confronto de símbolos e o envolvimento da plateia na ação tornam-se um ato de destruição criativa que se estende para além da inversão artística, pois transformam-se em parte do processo revolucionário, tanto no campo da arte quanto no da política. Não é apenas a construção da gênese cultural e religiosa de um mundo negro e o confronto com o branco que são representados na peça, mas, analogamente, o dramaturgo nos remete à origem da transição do ideal do mundo cristão para a concretude material do capital e seus mecanismos de controle e de exploração. Didaticamente, desmonta a concepção cristã de mundo e conscientiza os negros sobre como ela ajuda a oprimi-lo, conclamando-o a lutar contra essa forma de controle que, muitas vezes, se dá pela autoindução ou culpabilização.

Baraka, pois, apropria-se de uma tese branca, desenvolve-a, e, no final, nega-a radicalmente, ao mesmo tempo que aponta possibilidades de mudanças para que essa violência contra o negro não mais aconteça. Esse modelo de apropriação, revisão e desenvolvimento de um tema é tido como uma forma de criatividade dentro da cultura negra.

Em *Holandês*, não é diferente, o dramaturgo justapõe, ao mesmo tempo, o mito do holandês voador, de Adão e Eva e a fábula do lobo e do cordeiro³²⁷, para desenvolver o tema da suposta violência negra na peça. Ou seja, realiza uma apropriação de mitos brancos como matéria prima para desenvolver sua estética e alcançar seus propósitos.

Ao desenvolver a sua estética, Baraka procura fazê-lo de modo a atender sempre o nível artístico e ao social. Assim, em *Morte Experimental*, percebemos que a morte dos

³²⁶ JONES, *op. cit.*, 1966, p. 211.

³²⁷ Conforme nos lembrou o professor Marcos Antonio Guerra em nossa defesa de mestrado.

liberais brancos e da prostituta explica a vontade do BAM de eliminar a crença de que qualquer coisa branca fosse superior à negra e, ao mesmo tempo, busca destruir aqueles que sustentam um sistema de opressão corrupto, assim como suas instituições, neste caso, a burguesia liberal. Lembramos que as duas personagens brancas são, metaforicamente, autoridades artísticas liberais, o que nos remete à questão comercial da arte. Portanto, confronta a arte burguesa.

De certa forma, Baraka nessa peça prepara o caminho para a próxima etapa, criando condições para que artistas e negros advoguem um conflito mais aberto e encontrem meios para destruir o sistema. Para nós, na verdade, o dramaturgo já vem preparando esse caminho em suas peças anteriores, especialmente em *Holandês*, pois, nela podemos dizer que já há todos os elementos desse novo modelo dramático negro. O que ocorrerá é que esses elementos serão direcionados ao negro, mediados pela linguagem e pela visão culturalista do BAM, na forma e no conteúdo, visando elevar a autoestima e a autodefinição da negritude, entre outros aspectos.

A escola e a igreja são duas das instituições mais corruptas, segundo a visão de Baraka. De forma subliminar, a primeira é criticada pelo dramaturgo em *O Toalete*, e a segunda, em *O Batismo*. Posteriormente, em *O Escravo*, ele é mais veemente sobre a academia e o seu poder castrador, que determina quais regras valem e quais não. Baraka, por meio das personagens, aponta que aquele é um espaço no qual as diversidades não são acolhidas, mas, ao contrário, eleitas segundo os parâmetros brancos. O autor utiliza-se desse recurso sem, no entanto, lançar mão de um discurso assertivo que faça tal denúncia, mas apenas da sensibilidade daquilo que é dito pelas personagens, característica marcante nas peças baraqueanas, cuja referência maior desse tratamento formal é *Holandês*.

Em *Uma Missa Negra*, Baraka usa elementos de sua estética revolucionária, ao atacar e desafiar a racionalidade e a sensibilidade incorporadas nas instituições sociais dominantes. A ideia do controle, que apontamos, está no cerne das palavras de Jacob, ou seja, de que se pode beneficiar dos ensinamentos e do controle sobre Beast. Assim, revela o tipo de sensibilidade de que fala o dramaturgo, e que torna a religião e a educação malévolas para a classe trabalhadora.

Esta é a peça em que os níveis artístico e social são bem evidentes, uma vez que o dramaturgo procura apontar o falso humanismo das religiões ocidentais ao mesmo tempo

que busca estabelecer um humanismo negro não excludente e também definir uma nova dimensão histórica para a comunidade negra e erigir seus primeiros mitos e símbolos.

Em sua fase nacionalista culturalista (1965-1974), o dramaturgo desmistifica a classe dominante e seus valores, ao reeducar a oprimida, lançando mão de elementos afros, como ocorre nesta peça. Baraka faz de sua arte um instrumento técnico para levar a classe operária negra a confrontar-se com a dominante, propondo-a também como instrumento a ser aprendido por ela. A fala do narrador, fora do palco, no final de *Uma Missa Negra*, deixa bem claro que, para o dramaturgo, assim como deverá ser para a plateia, não existe redenção no além, esta deve ocorrer no mundo real, material. Ele apenas não o faz em termos marxistas, visto que lança mão desses conceitos dentro de uma linguagem nacionalista culturalista negra³²⁸.

Como apontamos, *Morte Experimental* é a primeira peça escrita dentro da agenda do teatro revolucionário negro e marca o rompimento, de forma radical, de Baraka e de membros do BAM com o mundo branco. Posteriormente, o dramaturgo escreve *Uma Missa Negra*, na qual deixa mais evidente que procura desenvolver uma literatura para o proletário negro, levando-o a perceber que a história é uma criação do homem e que, portanto, o negro também é capaz de criar a sua própria.

Assim como o *riff*³²⁹ é um recurso formal central do *jazz* e a partir dele o músico acrescenta novos elementos temáticos e formais, sem perder esse fio condutor, Baraka faz o mesmo com formas e conteúdos em seu teatro, como já dissemos. Contudo, cabe lembrar que o dramaturgo utiliza, ao mesmo tempo, vários dos elementos da agenda do BAM em sua dramaturgia, ainda que lance mão de temas diferentes.

Quando escreve *A Grande Bondade da Vida*, surge outra importante instituição, o poder judiciário, cuja presença se dá indiretamente, por meio da personagem Voice (o juiz) e do tribunal, observado nas marcações das rubricas logo no início da peça. A escolha de uma peça de tribunal não é aleatória e nos faz lembrar das muitas questões do embate entre negros e brancos naquele país, em que boa parte deles tornou os negros vítimas daquele

³²⁸ LEE, *op. cit.*, p. XXI e XXII. Segundo o autor, o que Baraka postula como uma teoria nacionalista negra é, muitas vezes, puro dogma marxista. O que lhe dá pistas disso, além da linguagem, é sua viagem para Cuba nos anos 60, quando ficou empolgado com o nacionalismo cubano baseado nos fundamentos socialistas e comunistas.

³²⁹ O *riff* forma a base harmônica do *jazz* e do *blues* e é uma progressão de acordes, uma frase musical, que abre a música e é repetido ao longo de sua execução, visto ser a base de acompanhamento.

sistema³³⁰. Até mesmo, a inquisição macartista, pela qual também foram vitimizadas, poderia ser colocada em questão, uma vez que o negro que lutava pelos direitos civis era taxado de comunista e perseguido.

No aspecto formal, esse tribunal de júri rompe a quarta parede e torna a platéia, que assiste à peça, participante, uma vez que ela é, como apontamos, o jurado e que deverá aplicar a sua própria pena a Court, como nos ritos daquela casa. A transformação do público em participante da encenação também o torna parte de um ritual, cuja função será prepará-lo para a vida social, inculcando-lhe valores que promoverão sua autodisciplina e também reafirmarão os valores coletivos.

A atuação de Voice, ao longo da peça, deixa bem clara a posição da justiça em relação ao negro. Embora aquele tribunal não seja o mote central, percebe-se como a justiça pratica todo o seu poder de coação e de vitimização do negro, o que, de certa forma, realiza-se como uma denúncia velada naquela fábula, e, como apontamos, a reforça contra as instituições brancas, além de apontar a necessidade de sua destruição.

Como dito, Baraka, nesta fase, denuncia e ataca não apenas a instituição, mas também o negro de classe média que se deixou cooptar e que, desde *Holandês*, é um elemento usado como material dramaturgicamente relevante em suas peças. Neste sentido, basta observarmos os percursos de Clay, de Walker e de Court, como foram cooptados e como se posicionam dentro daquela classe em relação à dominante e à trabalhadora. O mesmo fio condutor que leva de Clay a Court não precisa desviar dos brancos Loco e Duff, pois seus valores são exatamente aqueles que os cooptados e corrompidos vislumbravam, e conjugam os mesmos sentimentos em relação à classe operária. E é contra tais valores, e sentimentos e essa estrutura social que Baraka, nas peças daquele período, investe pesadamente.

A revisão e recriação da história são, sem dúvida, elementos programáticos do teatro revolucionário negro. Assim, na última das quatro peças revolucionárias, ainda abordando as instituições, os símbolos brancos e a classe média, Baraka começa a rever a sua própria posição, presente nas peças anteriores, embora seja uma correção parcial de rumo. Se, num primeiro momento, promoveu um rompimento radical em relação ao branco e ao negro de classe média, em um segundo, passa a apregoar a união deste com o negro da

³³⁰ A presença de membros da KKK em cena nos remete também os vários julgamentos sumários promovidos por estes e cujos réus eram negros, logo, condenados à morte como culpados por crimes que não cometeram.

classe trabalhadora. Para os mágicos de *Morte Experimental*, não havia como recuperar a negra Tiila, pois, na cena, era apenas início do confronto; para Black Man, em *Loucoração*, essa possibilidade começa a se tornar viável, uma vez que o mal branco começa a ser extirpado.

BLACK MAN. Mas isso não pode continuar, isso não pode continuar. Elas morrerão ou nos ajudarão, serão negras, ou brancas e mortas. Eu as salvarei ou as matarei. Isso tudo. Menos essa merda ... não esta ... esta merda horrível. [BLACK MAN corre e pega uma mangueira de incêndio, volta e a aponta para as duas mulheres.] Agora, vamos começar de novo, mulheres. Vamos começar de novo. Vejamos o que vocês preferem ... vida ... ou morte ... vejamos ... [Ele joga água nelas e elas lutam até cair. Então, BLACK MAN e BLACK WOMAN param perto das duas.]

BLACK WOMAN. Você acha que há alguma chance para elas? Você realmente acha?

BLACK MAN. Elas são a minha carne. Eu farei o que puder. [Olha para ela] Ambos tentaremos. Todos nós, os negros. [CORTINA]³³¹

As instituições, os valores e os símbolos de brancura, porém, continuam sendo confrontados de forma radical. Em *Loucoração*, a peruca loira é o símbolo máximo de cooptação, que procura instaurar no negro o desejo de ser branco e de classe média. Há outros símbolos que não permitem esquecer a importância de ser branco, e cujo fio condutor já está presente em *Holandês* — na imagem da maçã, na figura da liberal Lula, da literatura européia, da vestimenta de Clay —, e, até mesmo, em peças anteriores. Neste sentido, vale lembrar que o confronto entre os valores negros e brancos é um dos fios condutores na dramaturgia baraqueana.

Guardadas as devidas proporções, *Otelo* está para o drama burguês, assim como *Holandês* está para o teatro revolucionário negro, nos aspectos formais e temáticos. As quatro peças revolucionárias procuram radicalizar os elementos formais e conteúdos já presentes em *Holandês* em outras peças anteriores, e, ao mesmo tempo, asseguram o seu poder de denúncia e de crítica e expressam as postulações baraqueanas presentes em seu ensaio *O Teatro Revolucionário*, escrito em 1965.

Na prática, Baraka faz aquilo que apregoa, ou seja, rehistoriciza e reescreve temas importantes para o negro sob a agenda nacionalista, ao mudar sua percepção de realidade,

³³¹ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 87.

por meio de sua própria arte³³², que também lhe serve como guia³³³. O dramaturgo procura alcançar seu objetivo desenvolvendo uma arte radical, fazendo acusações de uma realidade estabelecida e concreta, centro dos ataques do teatro revolucionário negro proposto por Baraka e outros artistas vinculados ao *Black Arts Movement*, o que a crítica chama de estética da violência, e preferimos chamar de confronto.

Ao contrário de boa parte da dramaturgia negra anterior a Baraka, a sua obra não acomoda as contradições, mas as expõe de forma radical, por vezes brutal, segundo os olhos de parte de sua crítica. De certa forma, essa acomodação é a alienação³³⁴ ou, em outras palavras, a indiferença, que o dramaturgo denuncia e combate. Essa é uma das realidades estabelecidas a qual Baraka se refere e que busca confrontar, ou, em outras palavras, representa o presente estado real das coisas. Rosenfeld nos lembra que,

Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção de mundo. O homem concreto só pode ser compreendido com base nos processos dentro e através dos quais existe.³³⁵

Assim, percebemos a visão baraqueana tanto em relação a Marx quanto em relação a uma visão de modelo teatral brechtiano, com a qual lembramos que Baraka veio a ter contato somente nos anos 70.

Em *Holandês*, o fato de Clay desejar ser quem quiser e do modo que bem escolher, e de Walker não se perceber como um falso líder, em *O Escravo*, lembra a dificuldade da classe média negra em enfrentar a realidade que a cerca: a referida cegueira. Outro caso que podemos exemplificar é o de Court, quando é questionado sobre dar abrigo a um inimigo bem como quando é indagado sobre as imagens projetadas atrás de si, ou mesmo com a negação da morte que não existe, o que o exime de qualquer crime. Nega, assim, sua própria realidade.

³³² JONES, *op. cit.*, 1966, p. 57. Segundo o dramaturgo, a arte não muda o mundo ou o proletário, mas a percepção de realidade.

³³³ Não encontramos referências sobre revisões teóricas de Baraka a respeito do tema dentro deste mesmo período, mas percebemos a mudança de paradigma dentro das próprias peças.

³³⁴ LEE, *op. cit.*, p. 18. O autor nos lembra que a indiferença, a rigor, é uma forma dominante de alienação, mas do tipo que resulta da cegueira. Mas, indiferença, como negação da percepção ou aceitação da existência de uma responsabilidade.

³³⁵ ROSENFELD, *op. cit.*, p. 147.

COURT ROYAL. Conheço? [Com um terror em crescendo] Não. Não. Eu nunca vi esse homem. São muitos rostos. Eu nunca vi esses rostos ... nunca ...

VOICE. Olhe mais de perto. Você não pode fugir do que você fez. Olhe mais de perto. Você reconhece esse rosto ... não reconhece? O rosto do assassino que você abrigou todos esses anos. Olhe, seu mentiroso, olhe nesse rosto.

COURT ROYAL. Não, não, não ... eu não os conheço. Eu não posso ser forçado a admitir algo que nunca fiz. Uiii ... Eu tenho trabalhado. Meu Deus, eu tenho trabalhado. Digo, fiz a coisa certa. Eu tentei ser um ...

[Os rostos mudam, um longo e lento lamento, como um gemido, como um grito secreto, ressaltam os rostos projetados. Agora ele aumenta subitamente até ficar estridente. COURT gira ao redor para olhar a imagem na tela, diretamente. Ele começa a gritar alto como as vozes.] Não, eu tentei ... por favor eu nunca quis nada, senão paz ... por favor, eu tentei ser um homem. Tentei. Eu perdi o meu ... coração ... por favor, foi muito duro, eu queria fazer a coisa certa, apenas fazer a coisa certa. Queria ... que tudo desse... certo. Oh, por favor ... por favor.³³⁶

Como havíamos apontado, Court nega-se a assumir sua própria responsabilidade e prefere o não-confronto. Ele decreta a morte de um espírito libertário negro em troca de uma alma branca. Ironicamente, nega-se a um confronto com Voice, mas não com os negros, e liquida o jovem revolucionário. Para Loco e Duff, liberais, essa fuga da responsabilidade ocorre ao não reconhecerem que o mundo que desejam para si é excludente e que eles têm culpa dessa exclusão:

LOCO. Então a nossa música é a do tempo, e o tempo da razão é o tempo da verdadeira consciência. A música. O Basquetebol. Encarar nos olhos de alguma prostituta.

DUFF. Eu sou sagrado como qualquer um, e digo que o mundo é para o homem que o desfruta.

LOCO. E talvez você esteja certo.³³⁷

O mesmo se pode dizer da prostituta, pois, de certa forma, foge de sua responsabilidade ao não reconhecer o perigo eminente em ter relações com um branco — corrupto —, nem o momento de ebulição em que os negros se encontram: ou seja, estão em

³³⁶ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 57-58.

³³⁷ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 5.

confronto com os brancos, e, conseqüentemente, não desejam ter a alma branca, como Mother e Sister, em *Loucuração*.

De certo modo, essa ideia de desfrute evoca a questão do mérito como privilégio de apenas alguns poucos, e que, portanto, significa que se os negros estão no estágio em que se encontram e não melhoraram é porque “Deus não quis”. Em outras palavras, no mundo real programas ineficazes são criados, mas se não funcionam ou se os negros falharam em melhorar seu modo de vida, a culpa não é de quem os criou, mas tão-somente dos próprios negros, isentando-se exatamente daquilo que utiliza, da culpa, como estratégia de opressão. Aquilo que vale para o negro não é diferente para o pobre. Essa é a mais pura transição do ideal cristão para o mundo material. Logo, os negros não são merecedores, especialmente porque não têm o livre arbítrio para decidir quase nada sobre suas próprias vidas, diferentemente dos dois liberais.

O mesmo movimento pode ser reconhecido em Mother e Sister em relação à prostituta branca e/ou à peruca, como símbolo da brancura. Neste caso, é uma autoalienação por meio da indução. Elas não assumem suas responsabilidades por colaborarem para opressão contra os negros e estão cegas até mesmo para a realidade que as circunda, como mulheres e negras.

Baraka vê a alienação como a negação da realidade das coisas assim como elas são, e como um produto da história. Cabe, entretanto, lembrar que essa visão baraqueana parece se basear no que define como realidade: uma branca alienada e opressiva e outra negra unida e oprimida.

Na visão do dramaturgo,

O negro, como ele existe na América, neste momento é não conformista, pois “ ser negro em uma sociedade onde tal estado é uma responsabilidade extrema é a mais cruel forma de inconformismo disponível. O ponto é, com certeza, que este inconformismo deveria ser posto em prática. O ponto de vantagem é classicamente perfeito — dentro e fora ao mesmo tempo.”³³⁸

A percepção do artista e do negro, sobretudo de classe média, leva Baraka, como impulso didático, a escolher e elencar o que vê como relevante na e para a cultura negra,

³³⁸ JONES, *op. cit.*, 1966, p. 164.

transformando-os em metáfora fundamental para provocar uma mudança radical na vida do negro.

A alienação é uma desses aspectos, seja ela em relação à sociedade, pois o negro artista é visto e posicionado fora da corrente artística principal da classe dominante, seja em relação a seu povo pobre, mas que não resulta da distinção de classe, uma vez que o artista negro é de classe média, e simplesmente lhe é negado o acesso à população mais pobre, seja em relação a si próprio, o que, para Baraka, é a forma mais maléfica de alienação, a autoalienação.

Essa alienação representa a perspectiva do *outside* e do *inside*; em outras palavras, é a dupla consciência, que se vê com os seus próprios olhos e pelas lentes alheias, brancas — dois olhares, duas almas em um só corpo negro —, e que para o dramaturgo é o *where* (na sociedade) e o *who* (indivíduo). Ou seja, não sabe onde se posicionar socialmente, nem quem é como indivíduo.

O que Baraka promove é uma fusão entre essa visão objetiva e a outra subjetiva, que considera um ponto de vista vantajoso, ou privilegiado, do artista negro para observar o mundo. Pois é por meio desse ponto de vista que procurará mudar as imagens com as quais os negros se identificam, definindo, com isso, um modo de sensibilidade necessário para que sua estética seja mais efetiva, ao lançar mão do espírito criativo negro.

Portanto, o paradoxo existente na alienação dos sentimentos dos artistas negros e de classe média, que desejam entrar e serem aceitos pela corrente principal, em relação à vida real, e entre os valores brancos e negros, é que dá origem à estética baraqueana.

Trata-se do reconhecimento e percepção do artista negro de que, como artista, não será reconhecido pela classe dominante, que o mantém fora do *mainstream* e, ao mesmo tempo, afastado de sua própria comunidade mais pobre e de seus valores e, conseqüentemente, de sua realidade econômica. O conflito surge no momento em que a realização da promessa do sistema capitalista não se realiza, pois fica à margem, e tampouco poderá produzir uma arte honesta sobre a sua própria comunidade nem para ela, ainda que deseje. Ao negro de classe média que deseja entrar na corrente artística principal, o liberal tem pedido que abandone a sua história, sobretudo de confrontos com o branco, sem, no entanto, lhe oferecer nada concreto como forma de compensação, nem mesmo o direito e a liberdade para se autodefinir ou defender-se; a rigor, nega o seu direito à

negritude. A própria versão do liberal sobre o negro e a América é simplesmente fantasiosa, pois ela não existe como o negro a vê.

Clay, rapaz de classe média, em *Holandês*, quando diz a Lula que desejava ser um Baudelaire, é um exemplo desse paradoxo, pois ele mesmo percebe que não é possível, nem seria aceito pelo *mainstream* e, em seu solilóquio, mostra que apesar de saber que tem um mundo negro subjogado, sabe que não tem acesso a ele e que este não necessita dele.

A visão baraqueana de um ponto de vista privilegiado lhe permite observar que esta alienação é resultante desse paradoxo, e gerada pela natureza opressiva do capital, no qual o branco só vê o negro como uma abstração estéril de suas próprias necessidades, logo é apenas um conceito abstrato não-humano³³⁹. Assim como ocorre com o artista burguês, para Duff e Loco, o negro é uma anomalia, necessária como todas as coisas do mundo.

COURT ROYAL. Mas você me disse que o assassino estava morto. [Começa a voltar de costas] Você me contou ... você me disse que eu poderia ser condenado sozinho.

VOICE. O assassino está morto. Esta é a sua sombra. Este não é real. Este é o mito do assassino. Sua última projeção astral e efêmera. É o mito do assassino que nós pedimos para você despachar. Atar para sempre ... à morte.³⁴⁰

De modo geral, a alienação das personagens baraqueana é apresentada por meio da indiferença, definida como a negação proposital da responsabilidade nos níveis social e individual. Ela só pode ocorrer desta forma a partir do momento em que há o reconhecimento³⁴¹ da personagem. Por consequência, o estado de indiferença da/na personagem não se manifesta em sua recusa em ser responsável, mas, ao contrário, na negação de que tal responsabilidade exista, especialmente se tiver que assumir a causa do oprimido ou o ponto de vista deste. Portanto, sua indiferença não tem relação com a letargia, a falta de sentimentos ou de emoções.

Como apontamos, Clay, Weasley, Grace, Walker, Loco, Duff e Court são algumas das personagens que carregam, inscritas em si, esse tipo de alienação/indiferença em

³³⁹ JONES, *op. cit.*, 1966, p. 186.

³⁴⁰ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 61.

³⁴¹ No plano teatral, guardadas as devidas proporções, é o que corresponde à falha trágica.

relação às suas responsabilidades. Na obra de determinados artistas negros, ela resulta na conformação das contradições observáveis nas personagens, mas, em Baraka³⁴², é colocada em confronto.

Loucoração é uma metáfora desse confronto da estética branca com a que a arte e a dramaturgia negra pregam, ou seja, com o comprometimento social e artístico do artista negro. Há o efetivo embate entre Mother e Sister, que são também a metáfora dessa indiferença negra, e entre Black Man e, sobretudo, Black Woman, que além de apontar essa recusa do negro em reconhecer a sua responsabilidade social junto à sua comunidade, também conscientiza o seu parceiro para a necessidade de compreendê-la e, então, assumir os valores negros como instrumentos de combate a esse tipo de alienação negra, (re)acendendo a chama do inconformismo em Black Man, buscando estabelecer o seu espaço social e individual, naquela sociedade opressora e, dessa forma, procurando dissolver esse olhar duplo, por meio do reconhecimento de sua negritude e dos valores de seus descendentes afros. Em outras palavras, é o indivíduo definindo seu lugar social, fundindo uma realidade objetiva à subjetiva, na estética baraqueana, e que será capaz de fugir desta indiferença. O seu teatro, assim como o de Artaud, “torna-se uma espécie de demonstração experimental da identidade profunda entre o concreto e o abstrato³⁴³” e, com isso, passa de uma ordem individual para uma social.

Formalmente, o uso das várias imagens, da linguagem, da realidade concreta e do eu (negro) inconformado possibilitam essa fusão do social com o individual. O próprio uso do sonho ligado à realidade, como recurso formal nas peças, é, a rigor, o correspondente desta fusão esquemática na dramaturgia baraqueana. Lembramos, porém, que “O Teatro Revolucionário deve levar os sonhos e trazê-los uma realidade”³⁴⁴.

Em *Holandês*, Baraka usa as imagens para completar o discurso linguístico, criando uma narrativa quase paralela, reforçando aquilo que é dito na peça, ou ainda, que se mantém implícito pelo que foi omitido nas falas das personagens. Este é um recurso que o dramaturgo usa também demais peças, nas quais as cenas reforçam aquilo de que tratam suas personagens ou ainda o que não foi dito, e assim constrói a tessitura de suas fábulas,

³⁴² O dramaturgo cita James Baldwin como um dos dramaturgos em cuja dramaturgia diz não haver o confronto das contradições.

³⁴³ ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. 1. ed. São Paulo. Editora Max Limonad Ltda., 1984, p. 139.

³⁴⁴ JONES, *op. cit.*, 1966, p. 211.

cujos diálogos ligeiros são entrecortados, por vezes truncados, ou ainda aparentam um monólogo — surreal em alguns casos.

Ao fundir o real com o imaginário, o dramaturgo rompe com os elementos que sustentam a ação dialógica, pelo fato de o recurso usado ser de outra natureza, e, ao mesmo tempo, ele faz com que o público identifique a experiência narrada por meio das imagens, das cenas e dos sons sem que utilize o discurso linguístico, como no caso da presença de membros da Ku Klux Klan no palco e também dos sons de correntes que se arrastam, de celas que batem suas portas e de gritos, como podemos observar nas rubricas em *A Grande Bondade da Vida*.

Além de serem um modo de inserir novos temas e informações ao fio condutor da fábula, estes recursos interferem em qualquer possibilidade de identificação da plateia com as personagens e, por consequência, elimina a catarse apreendida pela dramática pura.

O uso das rubricas para a indicação das montagens das cenas e das personagens é bastante eficiente como resultado cênico, uma vez que as cenas baraquenas narram a si próprias quase que de forma independente do texto e, ao mesmo tempo, trazem em si os elementos textuais necessários para rejeitar as teses brancas e destruir as estruturas formais que Baraka usa em sua obra.

Ele está completamente abatido e derrotado, amedrontado como um pequeno animal, os olhos mal se movem.] Por favor. Eu não escaparei. [Suas palavras aparentam pequeninos grãos de milho que caem em uma tina de bronze, no mais absoluto silêncio.] Por favor, eu não tentarei novamente. Apenas me diga onde estou. [Silêncio novamente. Sem nenhum movimento por algum tempo. COURT está congelado, retesado, apenas os olhos se movem furtivamente; agora eles param. Ele está congelado, não consegue se mover, está olhando fixamente para a fria escuridão. Uma corrente, suavemente, agora, um pouco mais pesada e dobrada é arrastada e sacudida no chão vagarosamente, agora uma luz bem forte no escuro, surge de outra direção. Correntes. Elas são arrastadas, como coisas que estão sendo puxadas pelo chão. As correntes. E agora vozes que cantam bem baixo, gemendo com uma incrível dor e desespero, as vozes aflitas continuam suavemente atrás das correntes, por alguns segundos, bem brevemente e então desaparecem. Silêncio.] [COURT não se move. Seus olhos giram para trás e ao redor. Ele dobra seus joelhos, mergulhando sua cabeça, curvando-se. Ele geme.]³⁴⁵

³⁴⁵ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 52-53.

Mas, na obra de Baraka, o uso de imagens violentas, de sons, música, gritos, cheiros e odores, luzes e outros recursos que atingem os sentidos da plateia tem também por objetivo triturar a sensibilidade do espectador, de forma que este não se identifique com a protagonista. Neste aspecto, para eliminar o efeito de identificação com a protagonista, Baraka usa recursos que estão mais para Artaud do que para Brecht, e que visam atingir a sensibilidade e os nervos dos espectadores por meio de uma ação violenta; com isso, toma de assalto os sentidos da plateia, e deseja que ela analise a sua experiência como negro naquela sociedade para que atinja uma consciência crítica.

Embora utilize fábulas para construir a sua, Baraka não propõe que o estranhamento da plateia se dê por meio do distanciamento histórico a exemplo de Brecht, mas por meio dos sentidos que resgatarão a experiência negra e com isso deverão perceber os perigos e as armadilhas às quais estão sujeitos. Ao tornar a plateia um dos participantes da peça, o ritual cumprirá o papel de liberar o inconsciente do público, perturbando o repouso de seus sentidos e esses, por sua vez, perceberão, mais claramente, os perigos aos quais sempre estiveram sujeitos historicamente, uma vez que a matéria tratada está ligada a essa experiência histórica.

Lembramos que não há contradição entre o distanciamento postulado por Brecht e o encorajamento ao envolvimento emocional apregoado por Baraka, visto que ambos entendem que o teatro torna-se um instrumento para conscientizar e provocar, na plateia, o desejo de agir. Para conscientizar o seu público, os dois dramaturgos apenas usam estratégias e recursos dramáticos diferentes. Boa parte da plateia para a qual suas peças se destinam é de operários cujas heranças culturais estão ligadas à tradição oral e não à escrita, portanto a percepção desta tradição reforça o uso desse recurso. Contudo, o dramaturgo não se descuida do intelectual, e, sobretudo, naquelas peças direcionadas para o negro de classe média, os símbolos e mitos são dirigidos a este público, como podemos ver em *Holandês, O Escravo e Morte Experimental*, em que também usa do discurso racional.

O uso da estética do *Jazz* permite e possibilita o resgate e a introdução dos mais variados elementos tradicionais da cultura negra, como as dúzias³⁴⁶, cuja representação podemos notar nas peças *O Toalete* e *Morte Experimental*, por exemplo.

FIRST SOLDIER. Ei cara, aquela puta parece com a sua mãe!

SECOND SOLDIER. Cara, eu vou cortar a sua garganta se você começar com esse tipo de conversinha! Eu não jogo o tipo de jogo deles.

FIRST SOLDIER. É, mas você gosta da fruta! [Quando as tropas partem, os corpos são deixados juntos no palco por alguns segundos, um canto e a contagem da cadência é escutado. CORTINA]³⁴⁷

Em peças como *Holandês* e *O Escravo*, há algumas referências às dúzias, como uma forma de celebração da virilidade e da sexualidade negra; há ainda o uso de vernáculos como “sissy” e “fag”, e que são também formas de insultos valorizadas pela cultura afro-americana e que Baraka usa para desacatar brancos e negros. Em *O Toalete*, lança mão das duas formas: o jogo de troca de insultos e as ofensas diretas.

Até mesmo o hábito alimentar — “greens with nuckles” (couve com tutano) — dos afro-americanos é trazido à cena, nesse caso, ironicamente, pois é exatamente Mother que oferece a comida para Sister. O inglês negro também está presente, sobretudo em *Loucoração*, assim como referências às vestimentas, — fez e chapéu africano (fila) —, e à música negra, — Sun-Ra e *blues* lento, insinuante e indecente. Tudo isso, por meio de elipses, entrecortes, precipitação de fatos e implicações, entre outros recursos utilizados por Baraka.

A estética do *Jazz*, em parte, lhe permite lançar mão da tradição afro-americana e torna aquilo que é central para essa cultura uma metáfora necessária para um confronto com o *establishment* e seus valores, possibilitando manusear os vários conteúdos e recursos formais de modo a desenvolver a tessitura de suas peças.

³⁴⁶ SMITH, David L. Amiri Baraka and the Black Arts of Black Art. In: *Boundary 2*, v. 15, n. 1/2 (Autumn, 1986 - Winter, 1987), p. 247-248. Published by: Duke University Press Stable. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/303432>>. Acesso em: 14 ago. 2009. As dúzias é um jogo verbal afro-americano no qual os indivíduos trocam insultos sexuais. Geralmente as ofensas são direcionadas às mães dos contendores. Esse jogo cujo efeito é humorístico dissimula alguns antagonismos que levam à violência se alguém entre eles perde o humor. Via de regra, essa troca de palavras se dá na presença de outras pessoas, de forma que o ganhador se torne publicamente conhecido e, por consequência, com prestígio junto às mulheres e ao grupo.

³⁴⁷ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 15.

Como vimos, além dos recursos que apontamos nos capítulos anteriores, Baraka usa um outro que ganhou bastante importância na dramaturgia negra a partir da encenação de *Os negros*, de Jean Genet, três anos antes da encenação de *Holandês*, trata-se do ritual³⁴⁸. Ao longo das décadas de 60 e 70, esse recurso passou a ser utilizado em larga escala pelos dramaturgos negros.

Baraka guia-se pelo enfoque separatista, que retrata a necessidade de um ato de purgação e purificação antes da ascensão da nova nação negra, com o objetivo de livrar o negro de qualquer obstáculo psicológico forjado ao longo de séculos de opressão em uma América sangrenta, onde assassinatos contra negros ocorrem diariamente. Por meio de uma linguagem virulenta que a crítica rotula de estética da violência, ele usa o palco para dar vazão a outras mortes, como Clay já prega em *Holandês*³⁴⁹ ou como diz Grace em *O Escravo*, “... até o momento em que você matou o último de seus velhos amigos ... e descobriu o que você era. Meu Deus, deve ser duro ser você, Walker Vessels”. O próprio Walker é atingido por seus amigos revolucionários, o que lembra um ritual de extermínio de brancos e negros corrompidos.

O teatro baraqueano se move a partir das preocupações das massas, ou melhor, das vítimas e funciona de modo incendiário. Ele é um teatro que “é moldado pelo mundo e se move para remoldá-lo”³⁵⁰. Na agenda de Baraka, portanto, o teatro revolucionário trata de questões urgentes e inquietantes da massa negra menos favorecida, cujas representações estão expressas nas palavras de Clay em seu monólogo:

Ahhhhh. Porra. Mas quem precisa disto? Eu preferiria ser um tolo. Insano. Salvo com minhas palavras e sem mortes, limpo, pensamentos cruéis, impulsionam-me

³⁴⁸ WEBB, Richard C. Ritual, Theatre, and Jean Genet's "The Blacks". In: *Theatre Journal*, v. 31, n. 4 (Dec., 1979), p. 451. Published by: The Johns Hopkins University Press Stable. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3219417>>. Acesso em: 14 ago. 2009. Em busca de uma categorização das funções de todos os rituais, busca em Durkheim quatro classes estabelecidas: a primeira é a função preparatória e disciplinadora: o ritual como preparação do indivíduo para a vida social por meio da inculcação (incutição) da auto-disciplina, a segunda é a fusão coesiva: ritual como a reafirmação dos valores comunitários (coletivos), a terceira é a função revitalizante: o ritual como perpetuação de tradições com uma visão do bem-estar da comunidade e a quarta é a função eufórica: o ritual como criador de um sentimento prazeroso de euforia social.

³⁴⁹ JONES, *op. cit.*, 1964, p. 36. “Eles os matarão e terão muitas explicações racionais. Assim como as suas. Eles cortarão suas gargantas e os arrastarão para os limites de suas cidades até que suas carnes desgarrem de seus ossos, em um isolamento sanitário.”— They'll murder you, and have very rational explanations. Very much like your own. They'll cut your throats, and drag you out to the edge of your cities so fresh can fall away from your bones, in sanitary isolations.

³⁵⁰ JONES, *op. cit.*, 1966, p. 212.

para novas conquistas. A loucura do meu povo. Ah! Isso é uma piada. Meu povo. Eles não precisam de mim para clamar por eles. Eles têm suas próprias pernas e braços. Insanidades pessoais. Espelhos.³⁵¹

Lembramos que o povo do qual Clay fala não tem a preocupação de conseguir a aprovação nem do branco nem da classe média negra para aquilo que sempre fez, mas de seus pares sociais e é para esse povo que a dramaturgia baraqueana é dirigida e busca uma aproximação. Baraka lembra que quando escreve para o negro sempre o faz para tentar ajudá-lo, mostrar-lhe sua força e como realmente vive e existe³⁵². A nosso ver, essa escrita baraqueana não é apenas dirigida ao proletário, mas também ao classe média, mesmo que consideremos somente seus ataques a este grupo social. Em todas as suas peças revolucionárias a sua escrita é voltada para ambos e com objetivos diferentes. Neste sentido, a sua estética difere da de Artaud, como revela o próprio dramaturgo ao falar das teorias artaudianas:

...achava que elas eram diferentes, mas quando eu as li eu queria usá-las de um modo diferente de como ele as usava. Ele parecia querer cometer a violência contra um certo intelectualismo burguês em certo sentido, e eu queria transformar aquilo em uma verdadeira violência contra a sociedade em si, uma sociedade que eu achava que era opressiva e racista.³⁵³

Ainda sobre Artaud, ele deixa claro que considera a arremetida do francês contra a consciência burguesa era implicitamente política, ao passo que ele desejava torná-la mais abertamente política.

Novamente, o dramaturgo apropria-se de uma forma e de uma ideia e a transforma em um recurso formal que busca alcançar um objetivo nacionalista culturalista³⁵⁴, ou seja, um teatro revolucionário negro.

Em *Holandês* e, sobretudo, em *O Escravo*, essa primeira função dos rituais que Webb aponta é a que se manifesta mais efetivamente. Mas, é em *Morte Experimental* que

³⁵¹ JONES, *op. cit.*, 1964, p. 35-36. Ahhh. Shit. But who needs it? I'd rather be a fool. Insane. Safe with my words, and no deaths, and clean, hard thoughts, urging me to new conquests. My people's madness. Hah! That's a laugh. My people. They don't need me to claim them. They got legs and arms of their own. Personal insanities. Mirrors.

³⁵² THORN; SMITH, *op. cit.*, p. 14.

³⁵³ HARRIS, *op. cit.*, p. 170.

³⁵⁴ As premissas do nacionalismo apregoado pelos membros do BAM são baseadas, em parte, na naquele propagado por Malcolm X.

ela se cumpre com maior rigor em seu caráter disciplinatório, que podemos perceber nas rubricas finais quando os revolucionários chegam e matam a prostituta e os dois brancos, em seguida cortam a cabeça deles e seguem em marcha. Assim como Artaud, Baraka também ataca incisivamente a invenção de uma moral burguesa estabelecida, cuja base de sustentação é falsa, pois, em si, ela é não-moral uma vez que sua função é dar proveito ou garantir vantagens a um grupo de pessoas que exploram as demais. Ou seja, é uma moral que se fundamenta nas falsas premissas ou opiniões consideradas como verdades universais, por exemplo. Essa moral é mistificadora visto ocultar sua função utilitária e esconder um ponto de vista de alguém supostamente desinteressado. O burguês, por exemplo, se assegura e utiliza-se desse desinteresse, subjacente à essa falsa moral, para justificar o seu proveito e exploração do operário. No caso de Baraka, ao invés de criticar tão-somente o burguês, ele ataca a moral branca cristã, sobretudo.

A morte das personagens, em *Morte Experimental*, assim como em *Loucoração*, não é apenas literal, mas da moral que está em jogo nas duas peças. Assim, o papel do teatro de Baraka, tal qual o de Artaud, é procurar trazer à luz o que se encontra oculto e buscar a desmistificação e a lucidez, concomitantemente.

Tal qual a peste, para o dramaturgo francês, o teatro baraqueano também busca criar uma crise na comunidade cujo reequilíbrio só ocorrerá após uma destruição, que, por isso, é salvadora.

Em *A Grande Bondade da Vida*, Baraka destrói tanto as ideias e valores brancos como o sonho de qualquer intenção da plateia de desejar alcançar o modo de vida branco.

Nas demais peças, assim como nas quatro peças revolucionárias, o dramaturgo ataca aqueles valores tradicionais brancos que já se cristalizaram para a classe dominante. Sua ação revolucionária procura atingir os pilares destes, como a ordem e a hierarquia dos valores brancos tidos como absolutos e que se encontram como abstrações históricas arraigadas na cultura dominante — que não reconhece uma vida concreta e cruel dos negros nos guetos. Desta forma, o ataque, na peça, é lançado a um existencialismo transcendental que paralisa a ação, como havíamos comentado no capítulo II. Seu teatro — de ação— não busca a redenção por meio de sentimentos baratos causados pela catarse, mas uma purgação que liberte o negro da dependência psicológica da cultura branca dominante, e que nos é apresentada por meio de um ritual.

É que se o teatro é como a peste, não é apenas por atuar sobre importantes coletividades e por transtorná-las do mesmo modo como faz a peste. Existe no teatro, como na peste, algo de vitorioso e de vingador ao mesmo tempo.³⁵⁵

O seu ataque à arte, à família, à educação, à religião, à justiça, à pátria em suas peças tem por objetivo abalar esses valores tradicionais como acontece no Teatro da Crueldade.

O teatro, como a peste, é feito à imagem dessa carnificina, dessa essencial separação. Desenreda conflitos, libera forças, aciona possibilidades, e se essas possibilidades e essas forças são negras, a culpa não é da peste ou do teatro, mas da vida.³⁵⁶

O final de *Morte Experimental* e a convocação do narrador para que a plateia declare a guerra santa contra as bestas, em *Uma Missa Negra*, levam a plateia a perceber que, de fato, são as condições concretas, historicamente dadas, que os colocam diante da opressão em que se encontram e, conseqüentemente, dos conflitos que se apresentam a seus olhos por meio do teatro. O mesmo teatro também propõe à plateia que reflita sobre as possibilidades engendradas ou sugeridas por meio da encenação teatral, como vemos em *Loucuração*:

BLACK MAN ... Pegue a sua pele de animal, pagã. [Ri] Pagã. Pagã ... eu criei um novo significado. Deixe a plateia pensar sobre si própria, e sobre a sua vida quando sair desta peça. Este mundo negro da mais pura possibilidade. [Ri] Todas as nossas vidas que queremos que sejam felizes. Nós gritamos por vida.³⁵⁷

Baraka, contudo, não procura apenas provocar a plateia e seus sentimentos atacando seus nervos e a sua sensibilidade, uma vez que deseja dela que ela se conscientize de uma realidade material historicamente determinada. Assim, ele parece sugerir, já em suas primeiras peças, que seu público, assim como em Brecht, saia desconfortável e busque meios que promovam o confronto com essa vida que lhe é desvelada pelas possibilidades teatrais. Em outras palavras, parece pedir ao seu público que retome sua razão para lutar contra este estado de exploração e subjugação.

Assim, diante de uma plataforma de teatro negro que prega a morte, o ódio, a denúncia e a regeneração ao branco e seus valores, seu teatro lança mão do ritual.

³⁵⁵ ARTAUD, *op. cit.*, p. 39.

³⁵⁶ ARTAUD, *op. cit.*, p. 44.

³⁵⁷ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 76.

Segundo Fabre³⁵⁸, seu teatro se organiza em torno de dois tipos de rituais: o de exclusão e o de participação, dos quais, o primeiro procura levar a comunidade negra a purgar-se dos atos maléficis propagados pelos brancos. Nesses rituais, eliminará brancos e negros por eles corrompidos. A batalha pela mente da qual falamos se manifesta nessa purgação, uma vez que a partir dela há uma mudança de paradigma psicológico. O sentimento de inferiorização em relação ao branco deixa de existir e cria-se o sentimento de unidade racial, que, por consequência, transforma o negro em parte do processo de construção de sua própria identidade, valorizando sua negritude e orgulho de ser negro.

A morte de personagens como Clay, Weasley, Grace, Walker, Loco, Duff, Woman e Devil Lady, em suas peças, tem o efeito epidêmico, como o da peste, em seu teatro, e, ao mesmo tempo, leva a comunidade negra a purgar-se de seu opressor e seus valores. Trata-se, além disso, de uma destruição criativa, no aspecto artístico, porque procura apresentar uma nova estética, a negra, e também porque, à medida que leva a plateia a uma tomada de consciência, faz com que ela rompa com os valores estabelecidos pelo *establishment* e assuma os de sua comunidade.

Em *A Grande Bondade da Vida*, também há morte e, neste caso, é a de um revolucionário, mas, ainda assim, a destruição nela ocorrida tem o seu caráter benéfico, pois, assim como em outras peças, a consciência da plateia é desenvolvida em mais de um nível. A identificação, aqui, não ocorrerá como no drama, mas na compreensão de que, assim como Young Victim, ela também está sujeita ao mesmo rito de perseguição, inquisição e violência, e buscará as causas dessa opressão e as possíveis soluções. Na peça, é possível observarmos algumas destas possibilidades apontadas pelo dramaturgo, mas cuja conclusão fica a cargo da plateia. A escolha de Court é uma dessas pistas que podem levar a plateia a imaginar suas próprias saídas. Fabre aponta que “o drama latente da vida negra reside menos na opressão sofrida do que na cumplicidade com o opressor. O drama expõe desculpas, mentiras e sublimações que passam por consentidas”³⁵⁹. Portanto, esta peça também prepara o indivíduo para a vida social, uma vez que disciplina a plateia para que não seja cúmplice de seu opressor.

³⁵⁸ FABRE, *op. cit.*, p. 63-64.

³⁵⁹ FABRE, *op. cit.*, p. 103-104.

Court é a típica personagem do drama apontado por Fabre, e que, no teatro revolucionário negro, deve ser eliminada, pois sua eliminação corresponde a um movimento em busca da liberdade psicológica negra. De certa forma, é por meio de Court que o público purga-se dos atos maléficos cometidos pelos brancos contra os negros. Didaticamente, o ritual no qual atua tem por função a preparação da plateia para uma vida social na qual poderá escapar das armadilhas propostas pelo modo de vida que Court assume como seu, portanto opressor, ou, assim como Young Victim, poderá confrontar-se com esta, reafirmar os seus próprios valores e perpetuar as tradições celebradas por sua comunidade.

O teatro baraqueano tem também por objetivo perturbar os sentidos da plateia e liberar o seu inconsciente, ao mesmo tempo que enseja exprimir a experiência negra por meio da sua sensibilidade resgatada por esta arte. Baraka, na verdade, nas suas peças revolucionárias, traz à luz o modo de existência do negro na sociedade branca e seus conflitos inconciliáveis com ela, e procura mostrar-lhe sua própria força. A percepção da plateia daquilo que lhe foi apresentado e sugerido nas peças deverá levá-la a agir conscientemente para alterar sua condição no dia-a-dia. O teatro baraqueano é de ação e, nesse sentido, é mais brechtiano do que artaudiano, uma vez que uma de suas funções é tornar o negro consciente da opressão que sofre, diferenciando-se de Brecht no modo de fazê-lo, no que se refere ao uso de recursos, mas que também busca mudança. Baraka, ao comparar seu teatro com o de Artaud, nos lembra que “estava tornando-o mais abertamente político do que Artaud. Artaud era para mim a verdade cega contra a sensibilidade e a consciência burguesa. Eu queria transformá-lo bem mais publicamente em político e muito mais focado”³⁶⁰. E, neste aspecto, está mais próximo do dramaturgo alemão uma vez que ataca o modo de vida branco do *status quo*, usando um enfoque político culturalista negro, e que lida com uma perspectiva de classe.

BLACK MAN. Mas isso não pode continuar, isso não pode continuar. Elas morrerão ou nos ajudarão, serão negras, ou brancas e mortas. Eu as salvarei ou as matarei. Isso tudo. Menos essa merda ... não esta ... esta merda horrível. [BLACK MAN corre e pega uma mangueira de incêndio, volta e a aponta para as duas mulheres.] Agora, vamos começar de novo, mulheres. Vamos começar de novo. Vejamos o que vocês

³⁶⁰ HARRIS, William J. An Interview with Amiri Baraka. In: REILLY, Charlie (Ed.). *Conversations with Amiri Baraka*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994, p. 170.

preferem ... vida ... ou morte ... vejamos ... [Ele joga água nelas e elas lutam até cair. Então, BLACK MAN e BLACK WOMAN param perto das duas.]

BLACK WOMAN. Você acha que há alguma chance para elas? Você realmente acha?

BLACK MAN. Elas são a minha carne. Eu farei o que puder. [Olha para ela] Ambos tentaremos. Todos nós, os negros. [CORTINA]³⁶¹

Contudo, esses conflitos e confrontos, na obra de Baraka, não são apenas do indivíduo, mas, sobretudo, da sociedade, como já observamos em suas primeiras peças e estão presentes nas quatro peças revolucionárias, nas quais o ritual conduz o espírito à origem das causas de seus conflitos, quando recorre à experiência negra naquele país.

O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. E a peste é um mal superior porque é uma crise completa após cuja passagem resta apenas a morte ou a purificação radical. Também o teatro é um mal porque é o equilíbrio supremo que só se pode conseguir através da destruição.³⁶²

Como podemos observar, o teatro baraqueano revela e expõe os conflitos e os encena como forças que se confrontam em momentos de crises, provocando uma ruptura necessária para alcançar os objetivos propostos pela arte negra revolucionária.

NASAFI. Os animais somos nós mesmos. Nós trouxemos esses animais de algum lugar. Nós os concebemos. Nós merecemos qualquer mundo no qual nos encontremos. Se temos animais maléficos recheados de tempo para nos assombrar, que estejam de posse de todo o conhecimento, então nós fizemos algo para que existam. Isso está certo, irmão Jacoub? [JACOUB está perdido em suas meditações] Isso está certo, irmão Jacoub? [Nota] Jacoub. Você está distante, em algum lugar. Ah, de volta a esse experimento. O que você está fazendo?³⁶³

Se o teatro é essencial como a peste, não é por ser contagioso mas sim porque, como a peste, é a revelação, a ascensão para o primeiro plano, a exteriorização de um fundo de crueldade latente através do qual se localizam um indivíduo ou num povo todas as possibilidades perversas do espírito.³⁶⁴

³⁶¹ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 81.

³⁶² ARTAUD, *op. cit.*, p. 44.

³⁶³ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 22.

³⁶⁴ ARTAUD, *op. cit.*, p. 43.

Se, em *Morte Experimental*, o ritual é usado como uma inculcação da autodisciplina, em *Uma Missa Negra*, ele é empregado como forma coesiva, pois reafirma os valores coletivos, e também como revitalizante, uma vez que procura perpetuar as tradições negras visando o bem-estar da comunidade.

[Escuridão total, com um brilho violeta avermelhado ou talvez azulado. Música pacífica e suave (Sun-Ra) Música de concentração e sabedoria eterna. Algumas luzes surgem, contornando os três mágicos. Três Mágicos Negros. Eles estão vestidos em longos e requintados mantos, um com um crânio, outro com um *fez* e o outro com um chapéu africano (fila). O contorno de um fantástico laboratório químico é visto, com estranhas misturas borbulhando, soluções coloridas (ou soluções que brilham no escuro). NASAFI cantarola uma música, a voz ocasionalmente se expande por todo o laboratório. O segundo mágico balança sua cabeça acompanhando a música, descontraidamente com a música, e cantando. O terceiro mágico está entretido no que está fazendo, com um enorme livro em sua mão, debruçado sobre um pilão e socando com a mão-de-pilão, olhando bem de perto. Os outros dois também estão fazendo alguma coisa, mas mais vagarosamente, de um modo mais despreocupado. Sinais em árabe e suaíle na parede. Desenhos estranhos, diagramas de máquinas estranhas. A música pode soar na sala inteira, expandindo, com quedas repentinas, alta e penetrante.]

NASAFI. Estas são as belezas da criação. [Segurando uma bacia grande no alto. Seu dourado brilha suavemente sob a luz escura] As belezas e a força de nossa negritude, de nossas artes negras.³⁶⁵

O ritual é usado como uma forma de subtexto que afirma ou critica determinados valores sem procurar alcançar uma imagem transcendente, especialmente porque as condições econômicas são relevantes na dramaturgia baraqueana. O fato é que, assim como em Artaud, a sensibilidade deve ser “colocada num estado de percepção mais aprofundada e mais apurada, é esse o objetivo da magia dos ritos, dos quais o teatro é apenas um reflexo”³⁶⁶. Na obra de Baraka, mais do que um reflexo, o teatro é um meio e uma linguagem apropriada para atingir um fim ou um objetivo concreto.

O teatro baraqueano retoma e materializa velhos conflitos e mitos não apenas por meio de suas imagens, mas também da concepção cênica e do texto, diferenciando-se do

³⁶⁵ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 21-22.

³⁶⁶ ARTAUD, *op. cit.*, p. 117.

dramaturgo francês, neste aspecto, embora os símbolos e os mitos entrem em conflito uns com os outros, transformando-se em forças restauradas que conferem à plateia negra o direito à cidadania e à existência, outrora negados à comunidade negra e aos pobres, por meio de atos econômica e culturalmente hostis. Portanto, em Baraka, o ritual busca também apontar a natureza e a origem das causas opressivas contra o negro, que são de base cultural e econômica, visto tratar-se de questões de cunho material, logo do modo como aquela sociedade se organiza e se estrutura para garantir a sua sobrevivência.

Nas peças aqui citadas, desde *O Toalete*, passando por *Holandês* e *O Escravo* e chegando às quatro peças revolucionárias negras, Baraka tem tratado de questões como autodisciplina, reafirmação dos valores comunais — negros —, resgate e conservação de tradições afro-descendentes em busca da valorização e do bem-estar de sua comunidade e também da necessidade de forjar um sentimento de euforia social. Como um artesão hábil e perspicaz, recorre a diversas formas e recursos artísticos para dar conta de suas fábulas. Muitas vezes, lança mão de recursos variados ao mesmo tempo, sem que incorra em contradições formais.

Assim, a linguagem ritualística em seu teatro torna-se mais um recurso para transformar a sua dramaturgia em instrumento de conscientização do negro e de confronto com um modo de vida que o oprime e o subjuga, assegurando a essa dramaturgia um caráter revolucionário.

Como apontamos, os pilares do nacionalismo negro da década de 60 baseiam-se na filosofia do Islã, e, sobretudo, nas palavras de Malcolm X, que via o nacionalismo como um programa de autoajuda, autodeterminação, autoafirmação e controle das comunidades dos guetos nortistas. Para Jones³⁶⁷, o Islã, como política ideológica para o negro, é o princípio unificador e coletivizante, cujos valores morais elevados o fazem suportar e superar a degeneração branca que a América branca procura tornar atrativa. Esse princípio que norteia o ato de unificação negra é, para o dramaturgo, político, uma vez que significa a reconstrução da nação negra que, por sua vez, passa pela formulação de uma estética de autodefinição, em outras palavras, que estabelece a sua negritude.

³⁶⁷ MARVIN X; FARUK. An Interview with LeRoi Jones. . In: REILLY, Charlie (Ed.). *Conversations with Amiri Baraka*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994, p. 52-53.

O caráter de unidade e disciplina moral, nas quatro peças revolucionárias, está representado, pela ação firme do grupo de revoltosos em *Morte Experimental*; e estende-se a obra *A Grande Bondade da Vida*, quando propõe que a plateia seja o júri do julgamento em que Court é o réu; no caso de *Uma Missa Negra*, quando o narrador exorta o público a lutar contra as bestas que se encontram no meio dele; e, acima de tudo, está representado em *Loucoração*, na qual esse ato de convocação à unidade se verifica nas falas finais de Black Man³⁶⁸, que entende a necessidade de a classe média negra também fazer parte dessa unidade que busca uma ação política contra o seu opressor, evocando a plateia para que aja de modo coletivo. A união de forças entre Black Man e Black Woman, por si mesma, já aponta nessa direção, contudo suas palavras evocam essa atitude de união entre os membros da plateia.

A priori, Baraka nos apresenta personagens que postulam uma história subjetiva individual, e, por meio delas, busca atingir uma unidade a partir da construção de uma comunidade de indivíduos que passará a lutar pela liberdade negra. Posteriormente, ao forjar uma unidade, essa história terá uma realidade objetiva. Com seu aprendizado, a personagem procurará compreender em que lugar realmente se encontra e então buscará esclarecer sua própria realidade.

BLACK WOMAN. [Sua voz levanta em uma nota longa, alta e sostenida] Eu sou negra e sou a coisa mais bela do planeta. Toque-me se você puder. Eu sou a sua alma.

MOTHER. O que há de errado com os negros, desta vez? Eu sou velha e ando corcunda por aí sob a minha peruca. Estou morrendo de velhice. Estou morrendo de pesada. O ar é tão pesado. [Tomada por um modo mais sombrio] E morrendo a todo tempo. Enferma. Quebrada. Sugando o ar de lugares imundos. Sua mãe. Sujeira imunda. Em um manto de pele. Em um frio funeral de barata.³⁶⁹

Lembramos que Baraka tinha por objetivo, primeiramente, a luta pela mente do negro, em outras palavras, a sua liberação e psíquica, e, depois, econômica. Ressaltamos, porém, que ambas liberações ocorrem concomitantemente, visto que o dramaturgo reconhece e parte também das condições materiais existentes, uma vez que sua estética se sustenta exatamente na relação entre as realidades subjetiva e outra objetiva. Do ponto de

³⁶⁸ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 87

³⁶⁹ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 74.

vista estético, a liberação é a liberdade em relação ao opressor branco. Neste aspecto, o negro tem seus próprios padrões culturais que servem de base para julgar o mundo, assim como sua estética e seus valores culturais.

Para atingir seu objetivo, sua obra lança mão de diferentes linguagens e recursos do próprio teatro e de outras artes, transformando sua ação política em uma estética negra. Uma estética que, como postula o seu teatro revolucionário, expõe, acusa e ataca tudo que deva ser atacado, sob o ponto de vista da vítima³⁷⁰.

O nacionalismo cultural, em linhas gerais, “pode ser definido como um retorno a um conceito e a uma estética africanos, que o negro começou a esquecer em resultado da escravidão, da educação preconceituosa e das representações estereotipadas na mídia de massa”³⁷¹.

E eis o que quero dizer por nacionalismo cultural: você tem que ser pela ressurreição de novas formas negras e a ressurreição de velhas formas, formas tradicionais, que lhe instruirão no que você está fazendo e lhe dar uma conexão com o passado.³⁷²

A rigor, é na cultura afro-americana que o dramaturgo vai buscar elementos para tornar o negro cômico de sua própria cultura ancestral e, conseqüentemente, passar a orgulhar-se dos valores que determinam a beleza negra, assim como o orgulho de ser negro, e, então, passar a definir-se a partir do reconhecimento de sua negritude, e liberar-se da cultura branca, assim como definir o seu próprio humanismo.

Como dissemos, para Neal, a estética negra deveria ser julgada segundo os padrões definidos pelos negros. Para Jones, essa afirmação estende-se ao campo social, pois:

O negro tem e deve perceber que temos o nosso próprio padrão de referências para julgar o mundo. E devemos começar a fazer uso delas e, independente do que os brancos pensam digam quando lidarem com uma outra realidade, porque sabemos, nós os negros conhecemos como nossa realidade é. Olhe fora de sua janela ou em seu coração, você saberá quem é e onde está. Você sabe o que sente. Você sabe o que fazer!!!! E não deixe nenhum branco ou imitação de branco dizer-lhe diferente.³⁷³

³⁷⁰ JONES, *op. cit.*, 1966, p. 211.

³⁷¹ CAMELO, *op. cit.*, p. 20.

³⁷² ALLEN, *op. cit.*, p. 23.

³⁷³ JONES, *op. cit.*, 1966, p. 235.

De acordo com Lee³⁷⁴, quando Baraka diz que o negro é um fim em si e que rejeita qualquer forma de servidão que o reduza a meios nas mãos de um dono, branco, o dramaturgo define o seu grau de humanismo.

Ao afirmar a dignidade do negro em suas peças, Baraka, didaticamente, comunica o seu conceito de humanismo; e propõe que a plateia perceba e aja em busca da afirmação deste humanismo. Desta forma, se, por um lado, sua estética da violência é destrutiva, por outro, ela é criativa, visto propor um humanismo negro ou proletário.

Sua política radical é imbuída de construir uma estética que além de buscar a liberdade, afirma os valores e a autoafirmação negra, uma vez que incorpora a sensibilidade própria desta e a torna uma arte libertadora, portanto revolucionária.

SISTER. É, Desidéria, por que você não faz a sua cabeça?

BLACK MAN. O que é isto? [Para BLACK WOMAN] Por que todo esse falatório? Por que estas mulheres não agem como as mulheres deveriam? Por que não agem como Mulheres Negras? Toda essa patetice e gritos no chão. Eu deveria transformá-las em Artes Negra e arrumar as cabeças delas.

BLACK WOMAN. Elas foram enganadas e modificadas. Foram hipnotizadas, só isso. Magia Branca.³⁷⁵

Enfim, é a estética que busca eliminar a visão dupla (*outside* versus *inside*) do negro e estabelecer uma única, como podemos observar na luta entre Black Man e Black Woman e nas demais personagens de *Loucuração*, fundindo uma realidade objetiva à subjetiva.

O teatro revolucionário baraqueano é um instrumento de luta política que postula mudanças na estrutura social nos EUA. Sobretudo, suas peças revolucionárias representam os problemas de ordem social, econômica e cultural, intensificando a vitimização do negro nestes campos e apontando possibilidades de ações para este, como a necessidade de criar a unidade, por exemplo. A grande ironia presente nas peças do dramaturgo é que elas trazem, em suas estruturas, a própria violência sobre o negro, dominante na América branca, seja violência física, psicológica ou econômica. Portanto, em suas peças, o remédio para essa realidade é a ação violenta representada por uma linguagem contundente, em que símbolos e mitos negros entram em confronto com os símbolos e mitos brancos, evidenciando o poder de denúncia das peças revolucionárias, assim como daquelas que as antecedem e das

³⁷⁴ LEE, *op. cit.*, p. 43.

³⁷⁵ JONES, *op. cit.*, 1969, p. 77.

posteriores. Na obra baraqueana, portanto, a música, a dança, a linguagem e outros elementos culturais negros, quando presentes nas estruturas formais das peças, como a fábula, a alegoria e o ritual, têm como função elevar e afirmar os valores e a consciência negra e oferecer resistência ao branco.

Ao que pudemos constatar, as quatro peças revolucionárias formam um estágio relevante para a nova dramaturgia revolucionária negra, que tem início nas peças que as precedem. *Holandês*, como foi visto, é bastante significativa no que se refere aos seus aspectos formais e temáticos e foi encenada um ano antes de *Morte Experimental*. Nela, já está latente a presença de elementos formais que serão desenvolvidos nas peças seguintes, como os observados em nosso trabalho. Podemos dizer que elas se completam em seu conjunto, mas não se esgotam no que se refere às formas e conteúdos por elas tratados. *Slaveship (Navio Negreiro - 1968)*, escrita após as peças revolucionárias, torna muito mais contundente o uso do ritual e do *paegent*, quando lança mão de recursos como a música e a dança e outros elementos formais em sua tessitura, além daqueles utilizados anteriormente.

Na bibliografia estudada, não encontramos nenhuma análise do próprio dramaturgo sobre as quatro peças, mas apenas o seu ensaio, *O Teatro Revolucionário*, postulando o que vem a ser um teatro revolucionário e a sua função segundo suas palavras. Contudo, ao tratar de música, percebemos como a questão do processo é importante para Baraka. Esse é um aspecto relevante no desenvolvimento de sua dramaturgia, que nos parece também processual e, por consequência, dialética.

A rigor, formalmente, suas peças são desenvolvidas a partir de dois blocos (núcleos), nos quais o dramaturgo trata os temas centrais e os seus confrontos, na forma de embates dialéticos entre pontos de vistas ou ideologias que se contrapõem, ou de embate racial entre brancos (burgueses opressores) e negros (operários e oprimidos).

Como visto, Baraka usa vários recursos e estilos ao mesmo tempo em uma peça para comunicar sua mensagem e atingir o seu objetivo junto à plateia para a qual escreve. Com isso, procura dar conta de temas e conteúdos relevantes a serem tratados pela dramaturgia negra como autodefinição e autoafirmação dos seus valores culturais, e o próprio humanismo negro. Além disso, Baraka preocupa-se em explicar a função da arte negra, denunciar e suplantar suas próprias contradições, que, via de regra, são representadas por meio da indiferença ou alienação, mas, acima de tudo, em confrontar a classe dominante e

seus valores e dar conta de parte das postulações dos grupos libertários daquele momento histórico, em especial do BAM.

Em momento algum, o dramaturgo aponta um critério que defina a ordem de escrita das peças, tal como se apresentam no livro. Embora a questão linear não seja importante, é interessante notar a mudança que ocorre da primeira para a última das quatro peças revolucionárias. Em um primeiro momento, ele propõe o rompimento total do diálogo com os brancos e seu modo de vida, divorcia-se também dos negros de classe média corrompidos. Em um segundo momento, sobretudo em *Loucoração*, o dramaturgo começa a sinalar novas mudanças em sua dramaturgia e nas relações com os intelectuais negros de classe média, o que nos leva a crer que as peças revolucionárias não se esgotam em si, mas, ao contrário, reforçam a ideia de que o dramaturgo continuará em busca de elementos formais que despertem no negro a necessidade de intervenção em suas condições materiais. Neste aspecto, Baraka está sempre à procura de novas formas que deem conta de da representação de seus conteúdos. Contudo, é necessário que sejam feitas novas pesquisas que apontem quais são os recursos formais de que o dramaturgo lança mão, e de que modo os realiza, inclusive que investiguem como o dramaturgo passará a tratar de temas presentes em sua obra, questões voltadas para a cultura, a negritude, o humanismo e a arte negra, sobretudo a partir de 1974, quando passa a escrever sob a orientação marxista.

4.1 Teatro Experimental do Negro: um capítulo brasileiro

4.2 Abdias do Nascimento: um curto relato de sua trajetória artística e política

Abdias do Nascimento³⁷⁶ nasceu em Franca, interior de São Paulo, em 1914, foi recruta do exército, de onde foi expulso por ter-se envolvido em conflitos relacionados com racismo, ocorridos fora dos quartéis. Militou nas fileiras do Integralismo, do qual se desligou ao perceber que nesse movimento havia um forte preconceito contra a raça negra. Suas primeiras experiências de luta foram na Frente Negra Brasileira. Em 1938, juntamente

³⁷⁶ CAMELO, G. V. Quem tem medo de Abdias do Nascimento? In: *Revista Crop*. Revista da Área de Língua e Literatura Inglesa e Norte-Americana, São Paulo: Humanistas/USP, n. 7, 2001, p. 241-255. A maioria das informações e referência a respeito de Abdias do Nascimento e do Teatro Experimental do Negro tem base nesse artigo, que, por sua vez, foi copilado de várias outras fontes que constam da bibliografia deste trabalho

com outros cinco jovens negros, conseguiu realizar o I Congresso Afro-Campineiro, dez anos após ter desejado fazer um Congresso da Mocidade Negra.

Em dezembro de 1937 Abdias foi preso e condenado pelo Tribunal de Segurança Nacional por distribuir panfletos contra a ditadura Vargas e o imperialismo norte-americano, saindo da prisão apenas em abril de 1938. Essa prisão no Rio de Janeiro não foi a única, pois também esteve preso em São Paulo, no Carandiru, por dois anos, onde teve uma experiência com a arte dramática ao criar o Teatro do Sentenciado, para o qual escreveu uma peça que não chegou a encenar, pois saiu antes. Entretanto, encenou várias peças cujas montagens foram feitas com materiais confeccionados no próprio presídio.

Abdias do Nascimento também trabalhou com um grupo de artistas chamado Santa Hermandad Orquídea, composto de artistas da Argentina, Chile e Brasil. Em uma de suas viagens com esse grupo pelo Peru, assistiu à peça *The Emperor Jones (O Imperador Jones)*, de Eugene O'Neill, na qual o ator branco Hugo D'Eviéri pintava-se de preto para atuar como protagonista.

Esse fato, de certa forma, fez com que Abdias fundasse o Teatro Experimental do Negro (TEN, 1944-1968) em 13 de outubro de 1944. Em dezembro do mesmo ano o TEN participou da peça *Palmares*, de Stella Leonardos, colaborando com a montagem do Teatro dos Estudantes. O projeto do TEN era amplo e visava formar atores negros, alfabetizar adultos e também educá-los para o teatro, discutir os problemas específicos do racismo, desenvolver atividades culturais e palestras, além de atuar como uma companhia teatral.

Esses cursos terminaram por formar o elenco para a primeira peça encenada pelo TEN, *O Imperador Jones*, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 8 de maio de 1945³⁷⁷, dia da vitória final das tropas aliadas na II Guerra Mundial. O TEN encenou *All God's Chillun Got Wings (Todos os Filhos de Deus Têm Asas)*, de O'Neill, e peças de vários autores, entre eles Joaquim Ribeiro, Lúcio Cardoso, José de Moraes Pinho, além de participar de várias encenações como grupo convidado; também esteve presente na montagem de peças do programa *O Grande Teatro Tupi*, na extinta TV Tupi de São Paulo.

Por meio do TEN, Abdias criou os concursos de Rainha das Mulatas e Bonequinha de Piche e, mais tarde, realizou o concurso de artes plásticas, Cristo de Cor. Participou também da realização da I e da II Reunião da Convenção Nacional do Negro, da fundação

³⁷⁷ CAMELO, *op. cit.*, 2001, p. 244.

do Instituto Nacional do Negro (INN), da instalação do Museu do Negro e do Conselho Nacional das Mulheres Negras, entre outros.

O TEN editou o jornal *Quilombo*, cuja última publicação data de 1950, e ajudou em outras publicações, como *TEN-Testemunhos* e *Dramas para negros e prólogos para brancos*³⁷⁸, organizadas por Abdias do Nascimento. Revelou artistas como Ruth de Souza e Léa Garcia, e influenciou na criação do grupo musical Grupo dos Novos, fundado por Haroldo Costa. Mais tarde, ele passou a se chamar Brasiliana e excursionou pela América Latina e Europa. Também contribuiu para a criação do Teatro Popular Brasileiro, formado por Solano Trindade, que trabalhava com danças e motivos folclóricos, entre os quais o maracatú. O TEN chegou a ensaiar peças de Federico Garcia Lorca, Rosário Fusco e Augusto Boal, Henri Gheon, que não foram levadas ao palco.

A preocupação básica do TEN era educar e reorientar o pensamento do público branco sobre a questão do racismo, por meio da afirmação, valorização e exposição da cultura negra, sobretudo no teatro. Tinha também a intenção de questionar a tão propagada democracia racial e fazer com que os negros passassem a gozar dos mesmos direitos dos brancos.

Um dos motivos que levaram o dramaturgo Abdias do Nascimento a fundar o TEN e a escrever peças sobre negros foi a sua intenção de mudar a imagem caricata dos negros na dramaturgia brasileira e, acima de tudo, fazer com que eles comesçassem a atuar no teatro como protagonistas, especialmente negros, geralmente representados por atores brancos pintados. O próprio Abdias, além de dirigir, atuou no papel de Otelo, personagem da peça homônima escrita por Shakespeare.

Em 1968 Abdias foi para os Estados Unidos, onde lecionou nas universidades Wesleyan University, em Middletown, Connecticut, como professor visitante, e na Universidade de Nova York, em Buffalo, como professor associado no departamento de estudos porto-riquenhos e, mais tarde, como professor catedrático. Lá, prosseguiu seus estudos de pintura, já iniciados no Brasil.

De volta ao Brasil, ajudou a fundar o Partido Democrático Brasileiro (PDT) e, por ele, foi suplente do senador Darci Ribeiro de 1990 a 1999, quando editou a revista *Thoth*. Escreveu também o livro de poesias *Axés do Sangue e da Esperança: Oríkis*, e organizou o

³⁷⁸ Esta obra foi produzida pelo próprio TEN.

livro de arte e poesias *Orixás: os Deuses Vivos da África*, além de continuar palestrante e militante da causa negra.

4.3 TEN: um novo paradigma no teatro negro brasileiro

A fundação do TEN, como podemos ver, nasce da necessidade de uma mudança de paradigma da dramaturgia negra nacional, pois até meados do século XX as personagens negras eram poucas e, de modo geral, apareciam como bufões, caricaturadas e sujeitas a todo tipo de chacota. Constantemente, eram colocadas em cena personagens que encarnavam a negra sensual, embora personagens masculinos também não escapassem dessa temática. Mantidas as devidas restrições, esse tratamento era pior do que aquele dispensado aos pobres nos dramas burgueses.

Sob a luz dos movimentos negro internacional e nacional, Abdias do Nascimento inicia o Teatro Experimental do Negro, que, além de formar atores negros, também alfabetiza adultos. Simultaneamente, discute a questão política e a condição do negro no Brasil.

A criação do TEN expressa o esforço de Abdias do Nascimento em estabelecer uma base sólida para o seu pretendido teatro negro. Diferente da dramaturgia negra norte-americana, aqui não havia um processo anterior que tivesse criado condições, sobretudo estruturais e materiais, para que o negro conseguisse deslanchar no teatro com maior êxito. Portanto, Abdias procurou dar conta de uma série de problemas referentes à estrutura e alheios ao teatro para poder atingir o seu objetivo.

Se no campo artístico as discussões estavam ocorrendo no TEN, no campo político davam-se nos movimentos negros. Essas discussões artísticas e políticas não se dissociavam, já que a melhoria no campo social teria como reflexo a melhora na representação artística do negro, seja na pintura, na literatura ou no teatro.

As peças teatrais eram escritas por dramaturgos brancos, cuja visão sobre os negros era preconceituosa. Neste aspecto, assemelhava-se à boa parte da dramaturgia norte-americana da segunda metade do século XIX e da primeira metade do XX. De certo modo, usavam um conjunto articulado de artifícios para manter a baixa autoestima dos negros e,

consequentemente, ressaltar aqueles valores advindos da cultura dominadora na qual os negros deveriam se espelhar.

A questão sexual não era tratada apenas do ponto de vista da sensualidade, visto que havia mais elementos implicados nessa relação, como o poder exercido pelos proprietários. A mulher negra era considerada um objeto do qual estes, que não precisavam se justificar diante da violência cometida contra elas, desfrutavam. Outra imagem presente é a do malandro, sujeito que sempre procura se dar bem sem fazer esforço algum, e que vive de pequenos expedientes. Uma figura bastante recorrente também é a do escravo fiel, ou seja, aquele que agia de modo a não se opor ao seu senhor e que, mais tarde, após a libertação, aparece atualizado no papel do negro fiel, sempre prestativo e nunca se contrapondo ao branco. O seu oposto, aquele que se opunha à tirania branca, é o sujeito indesejável, o mal que deve ser destruído, pois é uma má influência sobre os demais negros. Uma extensão do bom negro, guardadas as devidas proporções, é, por exemplo, a ama-de-leite, tratada de forma menos desrespeitosa, mas nem por isso menos estereotipada.

Dentre as personagens negras na dramaturgia brasileira, poucas são protagonistas, o que nos leva a crer que muito ainda há por ser falado e mostrado da personagem negra como protagonista, sobretudo nas peças escritas por dramaturgos negros.

Agrário de Menezes foi o primeiro dramaturgo a apresentar um protagonista negro, ainda no século XIX. Somente a partir da década de quarenta do século XX é que temos protagonistas negros, cujo tratamento é o mesmo apontado anteriormente. Entre eles, encontramos Ismael, protagonista de *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues. Há, ainda, outros protagonistas negros imaginados também por dramaturgos brancos, mas que não fogem totalmente à regra; no entanto, há um esforço desses autores para não carnavalizar a sua imagem. Diferentemente do caso americano, é somente por volta da metade do século XX que surgem peças escritas por dramaturgos negros cujos protagonistas são negros.

Um aspecto bastante interessante sobre protagonistas negros é o fato de que, nos dois países, eram representados por artistas brancos brochados, ou seja, pintados de negro.

No Brasil, o ator Milton Moraes atuou no papel de Pedro Mico, protagonista da peça homônima de Antonio Callado, e Paulo Autran atuou como Otelo, ambos pintados de negro. Para que *Anjo Negro* fosse encenada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1948, exigiu-se que o papel de Ismael fosse interpretado por um ator branco pintado de

negro, quando já havia atores negros do TEN atuando como protagonistas em suas próprias encenações.

A primeira personagem negra de peso representado por um ator negro no Brasil, Aguinaldo Camargo, foi o Imperador Jones, da peça homônima de Eugene O'Neill, em 1945. Outras também foram representadas por atores do TEN. Essa companhia tinha como objetivo a formação de atores negros e, principalmente, a mudança de um quadro que contava com poucos protagonistas negros. Via de regra, estes eram tratados de forma estereotipada e representados por brancos brochados.

Há várias semelhanças entre o teatro negro norte-americano e o brasileiro, mas também há diferenças que só podem ser compreendidas por meio de um estudo da produção teatral dos dois países, assim como das condições históricas nas quais se deu, mas que este trabalho não pretende dar conta.

Levando-se em conta as transformações na forma do drama burguês e também na sociedade durante sua história, podemos afirmar que a função social do teatro também se aplica ao teatro negro. Este assistiu a uma mudança no tratamento das personagens negras e em suas *performances*, promovida também pela apresentação de textos dramáticos elaborados por dramaturgos negros e pelas encenações feitas por grupos de atores negros, que assumiram, como na vida real, a sua própria condição de sujeito e a experiência vivida, que só pode ser retratada com maior consistência pelo próprio negro.

Os dramaturgos negros produziam seus textos visando a transformação do negro. Essa perspectiva era a de um negro com uma experiência vivida plenamente e com uma história própria para contar, que tomou para si o direito de falar de si próprio e de desvelar à sua comunidade as formas de opressão existentes para marginalizá-la e explorá-la.

Também se propuseram a resgatar formas culturais tradicionais das comunidades negras, como a oralidade, por exemplo, assim como a sua atualização, e fazer com que elas retornassem para essas mesmas comunidades, seja na forma de uma nova ação, seja como instrumento de reivindicação, intervindo, dessa forma, diretamente na maneira de viver dessas comunidades.

Tanto no caso brasileiro quanto no norte-americano, essa produção teatral não estava desvinculada de um contexto histórico maior: o das discussões dos movimentos negros contra a exploração e a exclusão social que os atingia naquele determinado período

histórico. No bojo dessa discussão tratavam de problemas e temas que iam desde a negritude até a libertação política dos países do continente africano. Essas questões passaram a determinar as formas de se fazer o teatro negro.

Baraka e Abdias propõem que a arte para o negro seja sociocriativa, ou seja, um meio de autoexpressão, uma forma artística nascida do coletivo, de uma situação social na qual o negro se encontrava e se encontra nos Estados Unidos, e também no Brasil. Logo, para ambos, o objeto artístico não pode preceder a necessidade do povo, o que opõe a visão negra à branca sobre o mesmo objeto.

Abdias, assim como Baraka, trabalha com a representação de elementos tradicionais da cultura negra em suas peças porque precisa suprir, no mínimo, duas necessidades de sua comunidade: articular a comunidade negra em torno de um mesmo ideal, que é acabar com a opressão sobre o negro, e apresentar soluções formais e políticas para atender às necessidades da comunidade negra.

Sua produção também tem relação direta com os acontecimentos históricos envolvendo os movimentos de libertação dos países africanos pelo fim da exploração dos negros, em seus respectivos países. Sua peça *Sortilégio: Mistério Negro*, de certa forma, lida, em sua estrutura formal, com a representação de temas levantados por esses movimentos libertários, o que explica também a sua escolha por um enfoque de cunho histórico, que permite contextualizar a sua produção e nos fornecer elementos que contribuem para a análise formal de sua peça. Devemos observar que, embora tenham relações com os movimentos de luta contra o imperialismo desencadeados nos países coloniais da África, sua obra reproduz, acima de tudo, as peculiaridades históricas brasileiras assim como a de Baraka reproduz as dos EUA.

Considerando ainda o aspecto histórico, os movimentos negros das décadas de 50 e 60 eram também reivindicatórios, pois havia um débito grande da sociedade branca para com os negros em todas as áreas – social, econômica, cultural, etc. Isso justificava a luta dos negros por melhores condições de vida.

No Brasil, essa busca pela igualdade social do negro é o reflexo da tomada de consciência de alguns grupos de negros sobre a exclusão por eles sofrida e da falta de vontade do Estado de mudar essa situação, que permanece até os dias atuais. Nos casos brasileiro e norte-americano, a dramaturgia negra foi utilizada como instrumento de ação

política para a reivindicação de direitos e a superação das barreiras enfrentadas pelos negros. Entretanto, essas barreiras e o débito para com o negro continuam a existir.

Em *Sortilégio: Mistério Negro*, Abdias procura mostrar uma personagem que, mesmo tendo feito a opção de viver de acordo com o modo de vida branco, é vítima de sua escolha. Esse enfoque visa provocar no público a consciência sobre o sofrimento que a opressão causa ao negro. Nos textos de Abdias do Nascimento, o elemento que cria a perspectiva libertadora é a escolha de um modo de vida que privilegia a espiritualidade e a unidade negra, e que nos parece ser relevante para entendermos como Abdias articula uma ação estética e política que inverte os valores negativos atribuídos aos negros. Ao recorrer à religiosidade de origem africana, evidencia quanto a cultura negra será importante na sustentação dessa mudança de rumo do teatro negro.

Em *Sortilégio: Mistério Negro*, a representação das necessidades apontadas acima está presente, assim como a da sua superação — a liberdade do espírito negro, ou seja, uma estética cultural negra que transmita um sistema de valores ontológicos, políticos, culturais e uma ideologia subjacente a estes.

Abdias, assim como Baraka, procura reeducar o negro para que este, a partir da tomada de consciência sobre a importância de readquirir os valores culturais de seus antepassados, possa intervir diretamente em sua vida cotidiana e passe a agir de forma a combater seus opressores. Utiliza-se, para legitimar os novos valores culturais do povo negro, de formas estéticas diversas, muitas das quais buscadas nas tradições dos povos africanos.

Abdias foca o negro como um protagonista que é o resultado da exclusão social e, por isso mesmo, vítima da opressão social, cultural e, sobretudo, econômica. De modo geral, é um teatro que pleiteia liberdade para os negros, seja no campo social e cultural, seja no psicológico. Portanto, há uma preocupação de criar um protagonista negro que possa ser apresentado ao público desprovido de todas aquelas imagens negativas, preconceituosas e estereotipadas, que lhe foram atribuídas por dramaturgos brancos, provê-lo de uma complexidade que possa dar conta de suas experiências e atribuir-lhe novos valores que aumentem sua autoestima e a consciência da importância de se reconhecer negro. Esse enfoque leva necessariamente a uma transformação política e também formal do teatro de Abdias e, sobretudo, no campo da dramaturgia, torna-o interessante pelo fato de romper

com as formas tradicionais do drama burguês e apontar soluções formais que dão conta de novos conteúdos cuja dramaturgia branca não se interessa ou, quando o faz, é de modo depreciativo à imagem do negro.

De certa forma, essa tomada de consciência resulta da decisão dos autores de assumirem a condição de sujeitos de si próprios, deixando de ser objeto do Outro; ou seja, assim como na vida real, no campo da representação passaram a escrever sobre um negro verdadeiro e mais completo, resgatando o direito de falarem de si próprios e de criarem suas próprias formas de representação.

Ambos os dramaturgos atuam em contextos nos quais ações e discussões se verificam: no caso de Amiri Baraka, o Movimento Black Power, no campo político, e o Black Arts Movement, no campo artístico; no caso de Abdias do Nascimento, o Teatro Experimental do Negro, no campo artístico e cultural, e, no campo político, instituições negras como o Comitê Democrático Afro-Brasileiro, braço político do TEN.

No plano formal, acreditamos que, assim como Baraka, Abdias do Nascimento faz uso de recursos semelhantes, como a metáfora, a inserção de elementos históricos, a ironia e o humor, para mostrar como a personagem negra é submetida aos valores culturais dos brancos, que se consideram superiores aos negros tanto no plano cultural quanto no histórico. Também se utiliza dos elementos culturais da raça negra, dentre os quais a liberdade espiritual, para unir o negro em torno de alguns princípios básicos para uma ação coletiva, que se contraponha aos valores brancos.

Lembramos, porém, que uma análise mais aprofundada da obra de Abdias, assim como de outros dramaturgos negros brasileiros não é o objetivo deste trabalho, e frisamos que essa dramaturgia é merecedora de uma pesquisa específica que revele a real importância desta dramaturgia e que poderá ocorrer em outra etapa de nossa trajetória acadêmica, uma vez que o objetivo deste estudo em particular é discutir e analisar o aspecto da forma revolucionária nas quatro peças de Amiri Baraka.

No Brasil, sugerimos a necessidade de um acerto de contas com a obra de Abdias do Nascimento e de outros dramaturgos negros, como Solano Trindade, cuja produção é mais voltada para elementos da cultura popular, para que se possa apurar a real dimensão da importância formal de sua obra, e cujas pesquisas sobre seus trabalhos são reduzidas. Em princípio, observamos que é possível apontar avanços formais em *Sortilégio: Mistério*

Negro, pela própria natureza temática da peça, que exigiu um tratamento formal diferente do drama burguês e, por isso mesmo, mostrou-se inovadora, o que também a torna de interesse para o teatro nacional, que enfatizava a análise baseada nos princípios formais da peça bem-feita, o que nos leva a reforçar a ideia da importância de um estudo mais amplo e profundo do teatro negro brasileiro.

O estudo de *Sortilégio: Mistério Negro* e do teatro negro é relevante porque procura resgatar, ou trazer à tona, uma linha de produção dramaturgica que não se enquadra na corrente teatral principal brasileira.

Isso, de certa forma, implica uma reflexão não apenas sobre a obra em questão, mas também sobre o conjunto das condições materiais que tornam possível a existência de um teatro classificado como negro e de uma dramaturgia principal branca que não necessita receber rótulo algum. No Brasil, em virtude de um processo histórico diferente do norte-americano, não há um teatro notadamente conhecido como afro-brasileiro ou branco, mas uma generalização – teatro brasileiro –, o que dilui qualquer produção negra e faz perder a noção da existência desse tipo de produção.

A própria escassez de material sobre Abdias ou sua produção, e também do teatro negro como um todo, em um país onde existe poucos textos e encenações nacionais ou estrangeiras sobre esse tema, justifica uma pesquisa que pretenda lidar com esse tipo de dramaturgia. Até mesmo porque também há pessoas interessadas e sedentas por discutir e conhecer um tema sobre o qual há poucas informações disponíveis.

Por fim, este estudo pretende também contribuir e incentivar para que outras pesquisas surjam acerca deste tema, uma vez que ainda há muito a ser pesquisado. Mas reafirmamos que, neste momento, não pretendemos dar conta dessa tarefa.

CONCLUSÃO

No primeiro capítulo, examinamos os movimentos culturais e políticos com os quais Baraka esteve envolvido e a relevância que tiveram em sua obra. O movimento *beatnick* e os pós-modernistas contribuíram bastante para que o dramaturgo desenvolvesse uma poesia livre de amarras formais, lançando mão da autobiografia, do dadaísmo, do surrealismo e de outros recursos, estilos e técnicas literárias, e usando-os de forma didática. A nosso ver, o aprendizado baraqueano, durante o seu período *beatnick*, contribuiu para legitimar, em sua produção literária, o que parece que já estava latente em sua escrita e em sua própria atitude inquieta. Ao aprender a lidar com a construção da poesia de modo processual, Baraka apenas teve confirmado aquilo de que já tinha percepção e fazia intuitivamente. Mais do que a influência *beatnick*, parece-nos que o *jazz* já havia municiado Baraka com esse recurso formal, até mesmo porque uma das características centrais desse ritmo é ser processual.

No campo político, porém, Baraka era um poeta alienado. Posteriormente, ao abandonar o mundo *beat* e o vanguardista, e adentrar o nacionalismo culturalista negro, suas referências estéticas passaram a se basear nas plataformas políticas defendidas pelo *Black Power* e pelo nacionalismo, em especial, naqueles valores apregoados pela Nação do Islã e Malcolm X.

No campo cultural, os elementos que passaram a compor a sua estética derivavam da tradição popular de origem afro-americana, entre eles a música negra: o *blues* e o *jazz*. No caso específico do *jazz*, acreditamos que o seu interesse é anterior até mesmo à sua entrada no movimento *beat*, quando ainda estudava na Howard University. Sua principal influência no campo cultural, seguida a partir da metade da década de 60, foi a doutrina *Kawaida*, desenvolvida por Ron Karenga, e que pregava a radicalização do retorno à tradição africana, até mesmo nas vestimentas.

Observamos também que o teatro revolucionário dos anos 60 passou a ter uma ação mais radical e a apregoar o uso de algumas estratégias e elementos formais de modo mais orientado e coletivo, criando e fortalecendo a ideia de um movimento organizado e com unidade para que atuasse de maneira mais uniforme. Desta forma, diferenciava-se da dramaturgia revolucionária desenvolvida até então, que, embora lançasse mão de formas

revolucionárias, provavelmente o fazia de forma desarticulada. Contudo, lembramos que houve momentos em que alguns grupos teatrais, dramaturgos e intelectuais negros, como Du Bois e Allan Locke, entre outros, procuraram desenvolver um trabalho conjunto com o intuito de criar instituições, espaços dramáticos e publicações que tinham por objetivo incentivar, fortalecer, desenvolver e melhorar a qualidade da dramaturgia negra em diferentes momentos, como na Renascença do Harlem, nos anos 20, ou ainda dentro dos diferentes seguimentos do *Federal Theater Project*, na década seguinte, no qual os negros tinham uma participação significativa.

O novo teatro revolucionário negro, como vimos, passou a organizar-se segundo algumas premissas: articular uma estética negra, estabelecer um enfoque separatista, criar e gerir espaços dramáticos negros, onde pudessem ter suas peças representadas, eliminar o sentimento de inferioridade em relação aos brancos e elevar a autoestima negra, preparar o caminho para declarar o conflito aberto contra o sistema, e usar a forma dos rituais em suas peças. A estética negra passaria a ser o critério para julgar a validade e a beleza da obra de arte negra, que deveria ser comprometida artística e socialmente.

No caso específico do dramaturgo Amiri Baraka, observamos que também passou a usar estilos e recursos formais dialéticos para pregar o confronto com os brancos, como a estrutura dramática de dois blocos, utilizada nos anos 60 por dramaturgos como Albee, e a estética do *blues* e do *jazz*, que já lançavam mão da luta racial e de classes em suas estruturas formais, das quais o dramaturgo se apropriou, dando-lhes uma nova roupagem, agora, para pregar o confronto entre raças e valorizar a cultura negra.

Nos capítulos II e III, apresentamos um estudo analítico dos aspectos formais das quatro peças revolucionárias, apontando como Baraka elaborou as concepções cênicas de cada uma delas, mais especificamente as concepções de personagens, dos diálogos e de espaço e de tempo. Além disso, no estudo das peças, identificamos os elementos próprios da cultura negra, compreendendo os recursos estéticos empregados como instrumentos críticos e de elucidação do confronto com as ideias dominantes, e representados na estrutura formal de cada uma delas, sem, no entanto, esquecermos os aspectos históricos, relevantes para essas análises e para a discussão dos elementos temáticos tratados pelo dramaturgo.

Reforçamos que *Morte Experimental* e *Loucoração*, primeira e última peças, compuseram o segundo capítulo uma vez que estas obras em muito se assemelham quanto a elementos formais e temáticos usados, como, por exemplo, a questão da moralidade. No caso de *Uma Missa Negra* e *A Grande Bondade da Vida*, analisadas no terceiro capítulo, além da questão formal, uso dos mitos da criação do negro e da arte negra reúne algumas semelhanças no tratamento dado a ambas pelo dramaturgo. Lembramos ainda, que outro fator que nos levou a dividir a análise das peças em duas partes foi uma melhor distribuição estrutural do trabalho em capítulos. A questão cronológica não interfere nessa ordem, visto não ser de extrema relevância, tampouco se mostrou um aspecto importante na análise das peças e para a compreensão da construção do processo dentro da obra baraqueana.

No capítulo IV, fizemos um breve panorama da fundação de teatros negros nos EUA desde o século XIX até os anos 60, confirmando, de certa forma, um dos itens levantados por Hill em relação à fundação de novos teatros negros na década citada, quando emergiu o novo teatro revolucionário negro. Em seguida, lançamos nossas perguntas e hipóteses sobre as quatro peças revolucionárias. Procuramos dar conta dos demais itens citados por Hill, como a utilização do ritual na obra baraqueana e a presença de temas que colaboram, segundo parte de seus críticos, para a criação de sua estética da violência, em que o tratamento de questões como a alienação, o humanismo e a negritude, entre outras, mostram-se relevantes para a compreensão de sua obra.

Em relação ao teatro negro brasileiro, tratamos também, muito brevemente, de Abdias do Nascimento, da formação do Teatro Experimental do Negro e dos trabalhos por eles desenvolvidos a partir de sua fundação, em meados dos anos 40 do século passado.

Baraka procura efetivar sua política radical por meio de sua literatura também radical. Para isso, lança mão de um teatro com uma ação breve e destrutiva, no qual percebemos um confronto violento entre forças antagônicas, representadas, muitas vezes, de modo alegórico, como em *Morte Experimental* e *Loucoração*, e em peças que as antecedem, como *Holandês*, em que podemos ver os bons negros contra os brancos maus.

Inicialmente, os brancos e os negros traidores são punidos, mas, posteriormente, o dramaturgo procura resgatá-los, os negros, e inseri-los em suas comunidades, como ocorre em *Loucoração*. Em outras palavras, cumpre, assim, um dos níveis de rituais apontados por Geneviève Fabre: retributivo e corretivo.

O violento ataque a indivíduos, instituições ou ordem social, na obra baraqueana, é, acima de tudo, um meio para atingir a mudança e, por consequência, criar a unidade negra e alcançar a liberdade. Baraka evita a resignação em sua obra, pois a dinâmica de suas peças se sustenta no ódio e na raiva, recusando-se a aceitar as dimensões da tragédia. Seu teatro não propõe uma fuga da realidade ou uma liberação catártica, mas conta com um conflito que torne evidentes as forças em luta, tanto no nível simbólico quanto no real, e denuncie as armadilhas nas quais os negros podem cair se desejarem seguir o modo de vida da classe dominante. Em sua estética, o confronto revolucionário funde-se ao sentimento de ódio, gerado, sobretudo, pela experiência de exploração e opressão vivenciadas pelo negro. Como foi dito, o dramaturgo não acomoda a opressão sofrida pela vítima, mas, ao contrário, a denuncia e a ataca. Portanto, suas peças lidam com forças que entram em confronto, procurando uma ruptura, o que é coerente com os acontecimentos históricos e sociais dos anos 60, nos EUA, momento de crise e efervescência social.

Baraka procura tornar o público de suas peças consciente e unido para, com isso, manifestar o seu desejo de intervir e criar o próprio futuro, em outras palavras, tomar para si o poder de dirigir sua vida, falar de si próprio e, também, de se autodefinir sem ter que se ver sob a égide de dois olhares diferentes em um mesmo corpo negro. A rigor, sua estética revolucionária procura fazer com que o negro não sucumba à história branca, mas construa a sua própria. Em termos teatrais, dota-o de um determinismo que expressa uma atitude dramática épica e histórica. O comportamento de sua plateia não pode findar-se em uma atitude psicológica tão-somente, mas, *a priori*, deverá ater-se ao reconhecimento cultural que, por conseguinte, é ideológico, uma vez que será possível perceber, por meio das protagonistas, os mitos, os símbolos, as aspirações, a sensibilidade e a ideologia que a governa. Esse reconhecimento é o que unirá o público e os atores em torno de um mesmo objetivo e de uma identidade que deverá ser partilhada por ambos, tornando a plateia participante de suas peças, como claramente observamos em *A Grande Bondade da Vida e Uma Missa Negra*. De certa forma, a concepção cênica de suas peças trazem à tona a representação dos conflitos e das tensões da experiência negra em todos os campos, em outras palavras, apresenta-nos um microcosmo do universo social, cultural e histórico negro.

A eficácia de suas peças se dá pelo seu poder de denúncia e também pela fusão ou “conjunção de dois rituais: a produção em si e a troca entre a plateia e o palco”³⁷⁹ Neste aspecto, a apropriação do ritual como recurso técnico tem como um dos objetivos permitir uma troca entre a plateia e o palco, pois ela é projetada em uma espécie de atemporalidade e em um presente histórico, como pudemos observar nas estruturas formais das quatro peças. A rigor, quando trata do espaço e do tempo, até mesmo cria o efeito épico necessário para que não haja uma identificação com as personagens de acordo com o modelo da dramática pura, mas de uma forma que, ao se identificar com o herói-vítima, seja possível reconstruir a sua consciência fragmentada e tornar-se consciente da necessidade de criar a unidade negra para libertar-se de seu opressor branco. De certa forma, para alcançar esse objetivo, as peças baraqueanas, no aqui e agora da encenação, procuram ligar-se a um passado e forjar um futuro comum para a comunidade negra e, para isso, lançam mão do ritual. Portanto, a nova realidade desejada pelo dramaturgo para a comunidade negra é construída por meio de uma linguagem poética, que se distingue pelo poder de sustentar uma simbologia e pelo poder de uma estética que pretende organizar essa realidade, o que também contribui para tornar suas peças efetivas em seu poder de mudança e de denúncia.

Desde sua mudança para o Village, em Nova Iorque, Baraka procura aprender sobre os movimentos literários e usá-los em sua própria obra. O que nos leva a deduzir que ela sempre está inacabada para o poeta e dramaturgo. O alcance de um produto final que se finda tão-somente no resultado não parece ser o enfoque baraqueano. Assim, o aprendizado de formas dialéticas e que não se prendem a questões formais rígidas desperta o interesse do dramaturgo em utilizá-las em sua produção literária.

São esses recursos, estilos e formas que permitem Baraka buscar construir uma obra que, a cada momento, sofre novas intervenções formais em busca de uma linguagem estética que dê conta do universo do qual o dramaturgo trata.

No teatro, objeto de nossa análise, sua produção sofre mudanças a cada nova peça escrita. Desde *O Toalete*, o dramaturgo lança mão do naturalismo, do realismo, do *agitprop*, do *pageant* e do musical, entre outros. Baraka usa mais de um gênero teatral e diferentes recursos em sua carpintaria sem que isso afete a eficácia de suas produções. Ao fundi-los, o dramaturgo procura dar conta de uma estética e linguagem que cumpram a sua

³⁷⁹ FABRE, *op. cit.*, p. 102.

função social e também artística, que definam a negritude, o humanismo e a autoafirmação negra, a partir da sua experiência concreta.

Assim, entendemos que as quatro peças revolucionárias não são o cerne de um projeto de construção de uma dramaturgia revolucionária negra para Baraka, pois fazem parte de uma das etapas de sua produção que não inicia nem se esgota nelas mesmas, ou seja, elas participam de um processo de construção de uma dramaturgia revolucionária na qual muitos dos elementos podem ser observados já em *Holandês*, obra divisora de águas no teatro negro norte-americano. Devemos, inclusive, lembrar que já havia uma dramaturgia revolucionária negra que a precedeu e com a qual o dramaturgo teve contato. Embora não tenhamos citado, há outras peças escritas pelo dramaturgo no mesmo período das quatro peças revolucionárias, como *J-e-l-l-o-w* e *Slaveship (Navio Negreiro)*, e que também lançam mão dos mesmos elementos formais, inclusive do ritual, até mesmo de forma mais radical, como é o caso desta última, que tem características que não estão presentes nas anteriores. A rigor, *Holandês* reúne vários recursos usados nas peças revolucionárias negras e em outras. As produções escritas sob a orientação marxista também agregam novos elementos formais à obra baraqueana. Lembramos, porém, que esta pesquisa não pretende dar conta da vasta produção teatral de Baraka, mas apenas de uma pequena parte deste.

Os conteúdos como a alienação do artista negro, a questão identitária, do humanismo, da unidade e da arte negra, entre outros, são também trabalhados pelos dramaturgos negros da década de 60 e bastante relevantes na obra de Baraka. De certa maneira, havia a preocupação de se produzir um teatro negro baseado nos elementos apontados por Hill, o que, de certa forma, conduziu os dramaturgos a trabalharem de modo a dar conta daquelas proposições.

Baraka, em certa medida, organizou a sua produção teatral em torno delas, assim como da doutrina *Kawaida*, pois fundou espaços teatrais, desenvolveu um teatro com enfoque separatista, como podemos verificar em *O Escravo* e, posteriormente, em *Morte Experimental*, e procurou desenvolver uma estética negra artística e socialmente comprometida, voltada, especialmente, para os negros da classe operária. Nela, procura atacar a estética branca e afirmar os valores negros, de modo a eliminar a noção de superioridade branca e desenvolver uma arte que recupere a autoestima negra.

Baraka procurou desenvolver um teatro que retratasse a necessidade de superação dos obstáculos psicológicos negros erigidos e forjados ao longo de sua estadia no continente americano, visando um ato de purgação e de purificação dos males promovidos pela opressão branca. Para atingir esse objetivo, o dramaturgo lançou mão do ritual e, também, de outras formas teatrais.

Conseqüentemente, seu teatro passou a lidar com mensagens que eliminava a crença na superioridade branca em relação à negra, e buscou atacar as autoridades e as instituições que sustentavam a ideologia opressiva do branco corrupto, além de advogar o conflito aberto contra o *status quo*. Suas peças pregam o suicídio racial, em especial, as revolucionárias. Formalmente, Baraka transformou a violência casual em uma violência política, disciplinada para atacar o mundo branco e a cultura ocidental.

O fato de ele tratar dos conteúdos e temas desenvolvidos em sua dramaturgia de forma didática é, a priori, revolucionário, embora isso não seja sua primazia ou do teatro. O caráter revolucionário consiste no fato de o didatismo ser dirigido ao negro, em especial, o mais pobre, tornando-o relevante para a dramaturgia negra, por ter sido pouco trabalhado ou nem mesmo experimentado.

É por meio desse didatismo que aponta os valores morais negros válidos para os contrapor aos brancos e também desenvolver o seu conceito de humanismo e de negritude.

Ao desenvolver uma estética que busca eliminar a visão dupla pela qual o negro se vê (*outside/inside*), fundindo-as, Baraka procura definir um novo negro que começa a surgir naquele momento histórico em que o lema era: *black is beautiful*. Sua estética funde essa visão objetiva à subjetiva, e, com isso, define um novo negro e busca libertá-lo da visão preconceituosa branca e de seus valores opressores.

Baraka recorre à estética do *jazz* e do *blues* e a elementos da tradição afro-americana como o *trickster*, a elementos da tradição oral como as dúzias, não apenas para comunicar e afirmar os valores morais e culturais negros, conscientizar o negro da necessidade de construir a unidade identitária e definir o conceito de arte negra, mas também para atacar e denunciar o *status quo* e o negro de classe média corrompido e alienado. Alienação que o dramaturgo discute a partir do paradoxo do intelectual e do negro classe média que se recusam a assumir suas responsabilidades, e para quem os ataques são mais duros.

Ao fazê-lo, Baraka lança mão do ritual por ser uma forma que lhe permite fazer com que sua estética da violência seja mais contundente. Contudo, a carpintaria baraqueana usa outros recursos e formas dramatúrgicas que lhe permitem reforçar essa contundência e alcançar o seu objetivo. A habilidade de Baraka permite-o usar duas ou mais formas ou recursos, aparentemente incompatíveis, gerando os efeitos desejados, como o ritual que busca a identificação da plateia com o herói-vítima, mas para que se purgue dos males psicológicos sofridos pelo negro e, com isso, conscientize-se e liberte-se da submissão aos valores do *status quo*. De certa forma, alcança os mesmos resultados esperados por Brecht, sobretudo porque Baraka lida com formas dialéticas e com uma arte compromissada e funcional. Esta arte trabalha tanto com elementos simbólicos míticos quanto com aqueles derivados da realidade concreta.

Utiliza-se também de recursos técnicos tirados da estética do *jazz* para desconstruir os estereótipos brancos sobre negros, apropriar-se de temas e formas brancas, e transformá-los em negros e construir o sentido de unidade racial nas estruturas formais das peças. A rigor, uma das primeiras atitudes de Baraka, em relação às questões artísticas e temáticas brancas, é torná-las em negros, e, então, usá-las na tessitura de suas fábulas, inclusive combinando-as com formas artísticas negros, como as técnicas do *jazz* e a pulsação do *blues*, para acentuar a eficácia de sua estética da violência.

Efetivamente, as quatro peças revolucionárias negros apresentam elementos formais revolucionários e importantes dirigidos aos negros, o que não significa dizer que, formalmente, não sejam de interesse para a dramaturgia como um todo. O fato de Baraka reuni-las em uma única publicação e chamá-las de revolucionárias, simbolicamente, tornaram-nas bastante relevantes para o conjunto do teatro negro, pois o impacto da ação de Baraka foi fundamental para que outros dramaturgos, baseados em sua obra, produzissem peças impactantes e com o mesmo vigor estético. Além do mais, a partir daquele momento, parte dos dramaturgos negros passou a se organizar com base numa referência formal e também teórica, tendo em vista seu ensaio *O Teatro Revolucionário*, escrito em 1965. Portanto, para o mundo artístico, as referidas peças ganham uma relevância fundamental semelhante à contundência das formas e dos conteúdos desenvolvidos nelas. A nosso ver, esse impacto nos parece ser maior para outros artistas negros e para os críticos do que para

o próprio Baraka, uma vez que já vinha produzindo um teatro contundente e com o mesmo espírito destas, e continuou a escrever outras peças na mesma linha dramática.

Portanto, elas são, para a dramaturgia negra dos anos 60, o ponto de partida para o desenvolvimento de um teatro negro revolucionário mais contundente nos aspectos formais e temáticos. Um teatro completamente preocupado em desenvolver uma estética comprometida com o negro e seus valores, especialmente o proletário, e também em atacar os pilares da estética branca do *establishment*, revelando suas estratégias opressivas, e buscando conscientizar o negro dessa opressão e da necessidade de se unirem para lutar contra um modo de vida que sempre o manteve à margem da sociedade em todos os aspectos.

Assim, podemos afirmar que elas são o cerne da dramaturgia revolucionária negra para o conjunto do teatro negro produzido a partir daquele momento nos Estados Unidos. Pois, até as suas encenações, não havia nada semelhante na dramaturgia norte-americana, exceto se considerarmos parte da produção de Eugene O'Neill, que segue outra linha dramática.

No que se refere ao próprio dramaturgo, elas são, como já apontamos, a continuação de um processo de construção de uma dramaturgia preocupada em lidar com a realidade negra. Mas, de certa forma, terminam sendo um núcleo bastante relevante no conjunto de peças revolucionárias escritas por Baraka, em especial, pelo fato de servir de referência tanto simbólica quanto formal para os demais dramaturgos.

Não é possível afirmar que a dramaturgia revolucionária baraqueana se inicia ou se encerra nesse conjunto de peças. Há, na verdade, certa dificuldade de apontarmos onde ou em que momento ela começa a ser produzida, sobretudo porque Baraka escreve várias peças no mesmo momento em que essas são encenadas, e também por razão da contínua mudança na escrita de Baraka, fato que nem mesmo permite a rotulação de sua obra pela crítica. A cada nova peça, o dramaturgo dialoga com vários estilos e períodos diferentes da dramaturgia e da literatura, e os trata sob um ponto de vista histórico.

Baraka usa bastante as formas dialéticas, fato que o permite desenvolver uma arte que sempre está em processo de mudança. Isso explica em parte a nossa percepção de que, apesar da vertiginosa mudança ocorrida no seio de sua obra, não há rompimentos abruptos de um período para outro, ou de uma obra para outra, especialmente porque lança mão de

recursos que lhe permitem apropriar-se de formas brancas e torná-las negras, e, posteriormente, usá-las em peças de cunho marxistas, por exemplo.

Assim, a sua produção exige do próprio dramaturgo que ele a desenvolva de modo processual, até mesmo porque o conteúdo com o qual trabalha pede, a cada momento, um novo tratamento formal, ainda que um mesmo tema seja retomado por Baraka em peças diferentes, como a questão da moralidade — branca e negra —, em *Morte Experimental* e em *Loucuração*. Neste aspecto, o seu trabalho é uma metáfora do próprio dramaturgo que está sempre em mudança. Movido pelo inconformismo, sempre busca ferramentas para desenvolver sua obra e dar conta dos conteúdos complexos com os quais tem que lidar, e que denunciem e tragam à tona as mazelas do sistema e das pessoas dentro da sociedade na qual vive. Lembramos que Baraka, por meio de sua dramaturgia, está procurando construir uma história, uma simbologia e uma mitologia negras a serem confrontadas com a história, a simbologia e a mitologia brancas. O dramaturgo usa uma multiplicidade de formas e recursos para dar conta destes conteúdos, e compreende que só pode fazê-lo de forma processual.

O fato de o trabalho de Baraka ser processual e de que isto constitui um dos pilares de seu teatro não tem relação com a questão do tempo ou da linearidade. Isso implica afirmar que a sequência das peças possui pouca importância uma vez que o dramaturgo trabalha com temas e conteúdos que reconstróem imagens sobre os negros e resgatam discussões importantes para os movimentos negros libertários daquela década nos planos artístico, social, econômico e político. Trata-se, portanto, de algo revolucionário também neste aspecto, especialmente, levando-se em consideração que não havia proposição alguma na dramaturgia negra norte-americana que lidasse com temas tão relevantes para aquela sociedade. Essas proposições que Baraka procura abarcar em sua dramaturgia só podem ser viabilizadas à medida que consiga desenvolver um número cada vez maior de temas, permitindo afirmar que somente por meio de um processo de construção artística, que não busca um produto acabado, é possível alcançar seus objetivos. A rigor, esse trabalho processual também é revolucionário na obra de Baraka e na dramaturgia negra em geral. Ao mesmo tempo, ele permite ao dramaturgo desenvolver estilos, técnicas e recursos que possibilitem que essas plataformas, temas e conteúdos sejam tratados em suas peças de forma contundente, procurando cumprir aquilo que prega o seu ensaio *O Teatro*

Revolucionário: expor, atacar, denunciar, odiar, substituir sonhos por realidade. Logo, trata-se de um teatro comprometido sobretudo com o negro pobre, ou, nas palavras baraqueanas, com a vitimam, além de ser um teatro que visa também construir a negritude e seus valores a partir de sua experiência.

A compreensão da plateia ou do leitor deverá acontecer em decorrência das falas, imagens e dos conceitos que o dramaturgo constrói por meio da linguagem e da concepção dramática. Este cria a prática teatral que, por sua vez, alimenta o processo e lhe dá continuidade sem que isso resulte em prejuízo a nenhuma das partes. Portanto, eles se realimentam e, com isso, o resultado da produção artística não será um produto acabado para o público das peças baraqueanas que também deverá reelaborar a sua compreensão nas mensagens presentes em cada nova peça.

Por fim, lembramos que a plateia, como representante da comunidade negra, é a fonte de repositório para o dramaturgo, que usará elementos desta fonte para realimentar a estética e o próprio processo de construção dramática e, então, devolver em forma artístico-teatral para o seu público. Trata-se de estabelecer uma relação dialética não apenas entre esse processo e a prática dramática e esta e o processo, mas também na relação com a plateia, que assiste às peças, uma vez que está inserida na prática dramática como participante e como fonte de repositório. É um trabalho de negro para o negro e sobre o negro.

A obra de Baraka é extensa e relevante, sobretudo no aspecto formal. Isso, a rigor, dificulta dar conta dela. Mesmo o tema que desenvolvemos é bastante amplo para podermos elaborar uma análise mais apurada e um levantamento preciso dos recursos utilizados pelo dramaturgo em cada uma das peças, assim como dos múltiplos conteúdos desenvolvidos por Baraka. Como observamos, os aspectos revolucionários na dramaturgia baraqueana precedem as quatro peças analisadas e continuam presentes naquelas que as sucedem. Logo, uma análise mais completa necessita de novos estudos para que se possa compreender a dramaturgia baraqueana melhor.

Portanto, não podemos chegar a uma conclusão mais precisa sobre sua estética sem observarmos com acuidade maior o seu período marxista, por exemplo. Entretanto, como foi dito, é possível perceber que a obra baraqueana está em um constante processo de mudança e de experimentação, dialogando consigo mesma e com a obra de outros

dramaturgos de diferentes períodos, recursos teatrais e libertários, o que reestrutura sua dramaturgia a cada nova peça e etapa de sua própria vida.

A obra Baraqueana é pouco conhecida aqui no Brasil. Este é um dos aspectos que justificam o nosso estudo, além de lidar com questões e problemas semelhantes aos enfrentados pela dramaturgia negra nacional, como aquela desenvolvida pelo Teatro Experimental do Negro, mesmo considerando que tratam de contextos históricos diferentes.

Contudo, é exatamente a relevância histórica das lutas que fundamentaram o surgimento de cada uma dessas dramaturgias, assim como a necessidade de criar uma estética que dê conta das demandas do teatro negro nos dois países e suas transformações posteriores, ao longo de cada um desses contextos históricos dos dois países, que nos leva a ressaltar a importância de estudarmos a obra baraqueana.

Pensamos que essas dramaturgias possam ser abordadas em conjunto, visto haver pontos comuns entre elas. Ainda que o pressuposto de pesquisa que fundamenta o campo conceitual e metodológico de nosso estudo seja o da Dramaturgia Comparada, as limitações próprias deste estudo não nos permitiram executar essa tarefa que, a nosso ver, poderá ser efetuada *a posteriori*.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAMSON, Doris E. *Negro Playwrights in the American Theatre 1925-1959*. New York: Columbia University Press, 1967.
- AMBUSH, Benny Sato. *Culture wars - Black versus White cultures*. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_n4_v31/ai_20425700>. Acesso em: 21 jul. 2006.
- ANADOLU-OKUR, Nilgun. *Contemporary African American Theater: afrocentricity in the works of Larry Neal, Amiri Baraka, and Charles Fuller*. New York/London: Garland Publishing, Inc., 1997.
- ANNAN, A. T. *Revolution as Theater: Revolutionary Aesthetics in the Works of Selected Black Playwrights*. 1987. A dissertation submitted to the Graduate School of the University of Wisconsin-Madison in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, Madison, 1987.
- ARAÚJO, Joelzito A. de. *A negação do Brasil Identidade Racial e Estereótipos sobre o Negro na História da Telenovela Brasileira*. 1999. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. 1. ed. São Paulo. Editora Max Limonad Ltda., 1984.
- BALKUN, Mary McAleer. *Phillis Wheatley's construction of otherness and the rhetoric of performed ideology*. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_1_36/ai_85185721>. Acesso em: 21 jul. 2006.
- BARAKA, Amiri. *Sun Ra - blues singer*. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_n2_v29/ai_17534789>. Acesso em: 21 jul. 2006.
- _____. *The Fiction of LeRoi Jones/ Amiri Baraka*. 1. ed. Chicago: Lawrence Hill Books, 2000.

- _____. *Jazz & the White Critic: Thirty years Later*. Disponível em: <<http://www.amiribaraka.com/jazzwhite.html>>. Acesso em: 02 jun. 2003.
- _____. *The Slavemasters's bloody banner must be pulled down now!* Disponível em: <<http://www.bigmagic.com/pages/blackj/column52b.html>>. Acesso em: 01 out. 2003.
- _____. *The Fiction of LeRoi Jones / Amiri Baraka*. (Foreword by Greg Tate). Chicago: Lawrence Hill Books, 2000.
- _____. *The LeRoi Jones/Amiri Baraka Reader*. Ed. by William J. Harris. New York: Thunders Mouth Press, 1995.
- _____. *A Black Value System*. 1. ed. Newark: Jihad Productios, 1970.
- _____. *Selected Plays and Prose of Amiri Baraka/LeRoi Jones*. New York: William Morrow and Company, Inc., 1979.
- BARAKA, I. A. *Raise Race Rays Raze: essays since 1965*. 1. ed. New York: Random House, 1969.
- BARAKA, I. A.; FUNDI. *In Our Terribleness*. Indianapolis/New York: The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1970.
- BARBOSA, M. Cadernos Negros Quilomboje: algumas páginas de história. In: *Thoth*, Brasília: Secretaria de Editoração Especial e Publicações, n. 2, maio./ago., 1997.
- _____. *Frente Negra Brasileira: depoimentos*. São Paulo: MinC, 1998.
- BARSANTE, Cássio E. *Santa Rosa em Cena*. Rio de Janeiro: INACEN, 1982.
- BARTLETT, Andrew. Airshafts, Loudspeakers, and the Hip Hop Sample: Contexts and African American Musical Aesthetics. In: *African American Review*, v. 28, n. 4 (Winter, 1994), p. 639-652. Published by: Indiana State University Stable. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3042229> >. Acesso em: 14 ago. 2009.
- BASTIDE, Roger. Dramas para negros e prólogos para brancos: uma introdução. In: *Thoth*, Brasília: Secretaria de Editoração Especial e Publicações, n. 1, jan./abr., 1997.
- BELLAMY, Lou. *The colonization of Black theatre*. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_n4_v31/ai_20425701>. Acesso em: 21 jul. 2006.
- BENJAMIN, W. *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus Ediciones, 1975.

- BENSTON, Kimberly W. Ellison, Baraka, and the Faces of Tradition. In: *Boundary 2*, v. 6, n. 2 (Winter, 1978), p. 333-354. Published by: Duke University Press Stable.
Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/302327>>. Acesso em: 14 ago. 2009.
- BERKNER, George E. *Black Capitalism and the Urban Negro*. Tempe: Board of Regents of Arizona State University, 1970.
- BERGHE, P. L. van den. *Race and Racism: a comparative perspective*. New York/London/Sydney: John Willey & Sons, Inc., 1967.
- BERND, Zilá. *A Questão da Negritude*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
_____. *Introdução à Literatura Negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BRENNAN, Sherry. *On the sound of water: Amiri Baraka's "Black Art"*. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_2-3_37/ai_110531672>. Acesso em: 21 jul. 2006.
- BRICK, Howard. *Age of Contradiction: American Thought and Culture in the 1960s*. ITHACA, London: Cornell University Press: 1998.
- BONE, Robert A. The Background of the negro Renaissance. In: DRIMMER, M. (Ed.). *Black History: A Reappraisal*. Garden City/New York: Doubleday Co., Inc., 1968.
- BOAL, Augusto. *O Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
_____. *STOP: c'est magique!* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- BRECHT, Bertold. *Brecht on Theatre: the development of an aesthetic*. Ed. and translated by John Willett. London: Methuen, 1978.
_____. Aquele que diz sim e aquele que diz não. In: _____. *Teatro Completo, em 12 Volumes/ Bertolt Brecht*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 213-232. v. 3.
_____. A exceção e a regra. In: _____. *Teatro Completo, em 12 Volumes/ Bertolt Brecht*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 129-160. v. 4.
- BROWN, Sterling. *Negro Poetry and Drama and The Negro In American Fiction*. New York: Atheneum, 1978.
- CALLADO, A. *A Revolta da Cachaça (Teatro Negro)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

- CAMELO, G. V. Quem tem medo de Abdias do Nascimento? In: *Revista Crop*. Revista da Área de Língua e Literatura Inglesa e Norte-Americana, São Paulo: Humanistas/USP, n. 7, 2001, p. 241-255.
- _____. *A Representação da Cultura Negra Como Elemento de Crítica e de Militância na Peça Dutchman, de Amiri Baraka*. 2004. Dissertação (Mestrado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês) – Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- _____. As instituições e a legitimação do teatro negro nos Estados Unidos. In: *Cadernos Sudoeste*. São Paulo, APEOESP, n. 2, p. 37-46, mai. 2009.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Unesp, 1995.
- CAVALCANTI, Claudia. *A Literatura Expressionista Alemã*. São Paulo: Ática, 1995.
- CLARK, Norris B., III. *The black Aesthetic Reviewed: A critical examination of the writings of Imamu Amiri Baraka, Gwendolin Brooks, and Toni Morrison*. 1980. A thesis presented the Faculty of Graduate School of Cornell University in partial fulfillment for the degree of Doctor in Philosophy, 1980.
- CONCEIÇÃO, Fernando. *Mídia e etnicidades no Brasil e nos Estados Unidos: estudo comparativo do projeto Folha de São Paulo para 300 anos da morte de Zumbi com o The New York Times*. 2001. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
- COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno*. 2000. Concurso (Livre-Docência em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP, São Paulo, 2000.
- CRUSE, Harold. *The Crisis of the Negro Intellectual*. New York: William Morrow & Co., Inc., 1967.
- CURTIN, Philip D. African History. In: DRIMMER, M. (Ed.). *Black History: A Reappraisal*. Garden City/New York: Doubleday Co., Inc., 1968.
- D'ADESKY, Jacques. *Racismos e Anti-Racismos no Brasil*. São Paulo: Pallas, 2001.

- DAVIDSON, Jiton Sharmayne. *Sometimes funny, but most times deadly serious: Amiri Baraka as political satirist*. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_2-3_37/ai_110531680>. Acesso em: 21 jul. 2006.
- DEGLER, Carl N. Slavery and the Genesis of the American Race Prejudice. In: DRIMMER, M. (Ed.). *Black History: A Reappraisal*. Garden City/New York: Doubleday Co., Inc., 1968.
- D'EMILIO, John; TURNER, W.B; VAID, Urvaid. *Creating Change: Sexuality, public policy, and civil rights*. New York: St. Martin's Press, 2000.
- DODSON, Howard. *Jubilee: the emergence of African American Culture*. Washington, D.C., 2002.
- DU BOIS, W. E. B. Reconstruction and its Benefits. In: DRIMMER, M. (Ed.). *Black History: A Reappraisal*. Garden City/New York: Doubleday Co., Inc., 1968.
- DUNNING, Stefanie K. *"Ironic soil": recuperative rhythms and negotiated nationalisms*. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_1-2_39/ai_n15675159/pg_11>. Acesso em: 21 jul. 2006.
- EAGLETON, Terry. *A Função da Crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- EDWARDS, Jay. Structural Analysis of the Afro-American Trickster Tale. In: *Black American Literature Forum*, v. 15, n. 4, Black Textual Strategies, v. 1: Theory (Winter, 1981), p. 155-164. Published by: St. Louis University Stable. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2904327>>. Acesso em: 14 out. 2009.
- ELAM Jr., Harry J. *Taking it to the Streets: the social protest theater of Luis Valdez and Amiri Baraka*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2001.
- ELAM Jr., H. J.; KRASNER, David (Orgs.). *African American Performance and Theater History*. New York: Oxford University Press, 2001.
- ELKIS, Stanley M. Slavery Personality. In: DRIMMER, M. (Ed.). *Black History: A Reappraisal*. Garden City/New York: Doubleday Co., Inc., 1968.
- EUELL, Kim. *Signifyin ritual: subverting stereotypes, salvaging icons - g - Black racial and gender stereotypes and icons*. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_n4_v31/ai_20425712>. Acesso em: 21 jul. 2006.

- FABRE, Geneviève. *Drumbeats, Masks, and Metaphor*. Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University Press, 1983.
- FERNANDES, Florestan. *O Negro no Mundo dos Brancos*. São Paulo: Difusão Européia, 1972.
- FLUSSER, Vilém. O problema do negro: In: *Cadernos Brasileiros*, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 5, 1966.
- FRAZIER, F. E. *The Negro Family in the United States*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1966.
- _____. *Black Bourgeoisie*. New York/London: Simon & Schuster, 1997.
- FRENETTE, Marco. Imaginário escravista. In: *Bravo*, São Paulo, ano 5, n. 53, p. 68-71, fev. 2002.
- FREYDBERG, Elizabeth H. The Concealed Dependence Upon White Culture in Baraka's 1969 Aesthetic. In: *Black American Literature Forum*, v. 17, n. 1, Black Theatre Issue (Spring, 1983), p. 27-29. Published by: St. Louis University Stable. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2904165>>. Acesso em: 14 out. 2009.
- GABBIN, Joanne V. *Sterling A. Brown: building the aesthetic tradition*. Charlottesville/London: University Press of Virginia, 1994.
- GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- GATES, Henry Louis. *The Signifying Monkey: a theory of African-American literary criticism*. New York/Oxford: Oxford University Press:1988.
- _____. "What's Love Got to Do with It?": Critical Theory, Integrity, and the Black Idiom. In: *New Literary History*, v. 18, n. 2, Literacy, Popular Culture, and the Writing of History (Winter, 1987), p. 345-362. Published by: The Johns Hopkins University Press Stable. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/468733>>. Acesso em: 14 ago. 2009.
- GENNARI, John. *Baraka's bohemian blues - Amiri Baraka*. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_2-3_37/ai_110531668>. Acesso em: 21 jul. 2006.
- _____. Jazz Criticism: Its Development and Ideologies. In: *Black American Literature Forum*, v. 25, n. 3, Literature of Jazz Issue (Autumn, 1991), p. 449-523. Published

- by: St. Louis University Stable. Disponível em:
<<http://www.jstor.org/stable/3041811>>. Acesso em: 14 ago. 2009.
- GLADNEY, Marvin J. *The Black Arts Movement and hip-hop*. Disponível em:
<http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_n2_v29/ai_17534803>. Acesso em:
21 jul. 2006.
- GRIFFIN, Farah Jasmine. *Baraka's Billie Holiday as a blues poet of black longing*.
Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_2-3_37/ai_110531673>. Acesso em: 21 jul. 2006.
- GOFFMAN, Irving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. 4. ed.
Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1988.
- HACK, Kristin. *Black Identity and Representation of Race in Black American Theater after 1945*. 1999. Dissertação (Mestrado em Estudos Anglo-Americanos) — Departamento de Estudos Anglo-Americanos da Faculdade de Filosofia II, da Universidade Humboldt em Berlim, Berlim, 1999. Disponível em:
<<http://www.transobania.com/Downloads/Magisterarbeit.doc>>. Acesso em: 16 jul. 2007.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1999.
- HARRIS, William J. *The Poetry and Poetics of Amiri Baraka: The Jazz Aesthetic*.
Columbia: University of Missouri Press, 1985.
- HARRIS, William J.; NIELSEN, Aldon Lynn. *Somebody blew off Baraka - Amiri Baraka*.
Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_2-3_37/ai_110531659>. Acesso em: 21 jul. 2006.
- HARRISON, Paul Carter. *The crisis of Black theatre identity*. Disponível em:
<http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_n4_v31/ai_20425699>. Acesso em:
21 jul. 2006.
- HARRISON, P. C.; WALKER II, Victor L.; EDWARDS, Gus (Eds.). *Black Theatre: ritual performance in the African diaspora*. Philadelphia: Temple University Press, 2002.
- HATCH, James V. Introduction: two hundred years of black and white drama. In:
HAMALIAN, Leo; HATCH, J. V. (Eds.). *The Roots of African American Drama*.
Detroit: Wayne State University Press, 1991.

- HAY, Samuel A. *African American Theatre: a Historical and Critical Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- _____. *Escaping the tar-and-feather future of African American theatre*. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_n4_v31/ai_20425706>. Acesso em: 21 jul. 2006.
- HEITHAUS, Joseph. *"Hunting is Not Those Heads": the Jones/Baraka Critic as Taxidermist*. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_2-3_37/ai_110531677>. Acesso em: 21 jul. 2006.
- HILL, Errol. The Hyers Sisters: pioneers in black musical comedy. In: ENGLE, R.; MILLER, T. L. (Eds.). *The American stage, social and economic issues from the colonial period to the present*. Cambridge University Press, 1993.
- _____. Remarks on Black Theater History. *The Massachusetts Review*, v. 28, n. 4 (Winter, 1987), p. 609-614. Published by: The Massachusetts Review, Inc. Stable. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/25089912>>. Acesso em: 14 ago. 2009.
- _____. The Revolutionary Tradition in Black Drama. In: *Theatre Journal*, v. 38, n. 4, Theatre of Color (Dec., 1986), p. 408-426. Published by: The Johns Hopkins University Press Stable. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3208284>>. Acesso em: 14 ago. 2009.
- HILTZ, Virginia. *A look at the women in the literature of the Black Arts Movement*. Disponível em: <<http://www.umich.edu/~eng499/women/themes.html>>. Acesso em: 7 ago. 2002.
- HOBSBAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. [Tradução Ângela Noronha] 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- HUDSON, Theodore. *From LeRoi Jones to Amiri Baraka: the Literary Works*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 1973
- ISAACS, Edith J. R. *The Negro in the American Theatre*. New York: Theatre Arts, Inc., 1947.
- JAHN, Janheinz. *Muntu: African Culture and the Western World*. New York: Grove Press, 1961.
- JAMESON, Fredric. *O Método Brecht*. Petrópolis: Vozes, 1999.

- JOHNSON, Cedric. *Black radical enigma. and Black Power Politics*. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m1132/is_7_56/ai_n9505450>. Acesso em: 21 jul. 2006.
- JONES, LeRoi. *Dutchman and The Slave*. New York: Morrow Quill Paperbacks, 1964.
- _____. *Home: social essays*. New York: William Morrow & Co., Inc., 1966.
- _____. *O Jazz e sua influência na cultura americana*. Rio de Janeiro: Distribuidora Record, 1967.
- _____. *Four Black Revolutionary Plays: All Praises to the Black Man*. Indianapolis/New York: The Bobbs-Merrill Company, 1969.
- _____. *The Baptism and the Toilet*. New York: Grove Press, Inc., 1978.
- JONES, Meta DuEwa. *Politics, process & performance: Amiri Baraka's "It's Nation Time" – jazz*. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_2-3_37/ai_110531667>. Acesso em: 21 jul. 2006.
- _____. Jazz Prosodies: Orality and Textuality(s). In: *Callaloo*, v. 25, n. 1, Jazz Poetics: A Special Issue (Winter, 2002), p. 66-91. Published by: The Johns Hopkins University Press Stable. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3300385>>. Acesso em: 14 ago. 2009.
- JOSEPH, May. *Alliances across the margins - empowerment for Blacks and other minorities in the nation's theater industry*. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_n4_v31/ai_20425703>. Acesso em: 21 jul. 2006.
- KARENGA, Ron. On Black Arts. In: *Black Theater*, n. 3, p. 9-10. Disponível em: <<http://www.umich.edu/~eng499/documents/karenga1.html>>. Acesso em: 7 ago. 2002.
- _____. Black Cultural Nationalism. In: GAYLE Jr., Addison (Ed.). *The Black Aesthetic*. New York: Doubleday & Co., Inc., 1971. Disponível em: <<http://www.english.uiuc.edu/maps/blackarts/documents.htm>>. Acesso em: 7 ago. 2002.
- KELLEY, Robin D. G. House Negroes on the Loose: Malcolm X and the Black Bourgeoisie. In: *Callaloo*, v. 21, n. 2, Emerging Male Writers: A Special Issue, Part II (Spring, 1998), p. 419-435. Published by: The Johns Hopkins University Press

- Stable. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3299442>>. Acesso em: 14 ago. 2009.
- KEYSSAR, Helene. *The Curtain and the Veil: Strategies in Black Drama*. New York: Burt Franklin & Co., 1981.
- KIM, Daniel Won-gu. *In the tradition: Amiri Baraka, black liberation, and avant-garde praxis in the U.S.* Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_2-3_37/ai_110531676>. Acesso em: 21 jul. 2006.
- KIMBERLY, W. Benston (Ed.). *Imamu Amiri Baraka (Leroy Jones): a collection of critical essays*. New Jersey: A Spectrum Book, 1978.
- KLUGER, Richard. *Simple Justice*. New York: First Vintage Books Edition, 1977.
- KRAMER, Lawrence. Consciousness Redoubled: Music, Race, and Three Riffs on Lenox Avenue. Lenox Avenue: In: *A Journal of Interarts Inquiry*, v. 4 (1998), p. 1-17. Published by: Center for Black Music Research - Columbia College Chicago Stable. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4177066>>. Acesso em: 14 ago.2009.
- KUMAR, Nita N. *The logic of retribution: Amiri Baraka's Dutchman*. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_2-3_37/ai_110531670>. Acesso em: 21 jul. 2006.
- LEASE, Joseph. "Progressive lit.": Amiri Baraka, Bruce Andrews, and the politics of the lyric "I". Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_2-3_37/ai_110531679>. Acesso em: 21 jul. 2006.
- LEE, Maurice Angus. *Schematic Fusion: an essay on the aesthetics of Leroi Jones (Imamu Amiri Baraka) – A Marxist Approach*. 1993. Thesis submitted in partial fulfillment of requirements for the degree of Doctor of Philosophy (English) at the University of Wisconsin- Madison, Madison, 1993.
- LEE, Ben. *LeRoi Jones/Amiri Baraka and the limits of open form*. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_2-3_37/ai_110531678>. Acesso em: 21 jul. 2006.
- LEWIS, Anthony. The School Segregation Cases. In: DRIMMER, M. (Ed.). *Black History: A Reappraisal*. Garden City/New York: Doubleday Co., Inc., 1968.
- LINCOLN, C. E. The Black Muslims as a Protest Movement. In: DRIMMER, M. (Ed.). *Black History: A Reappraisal*. Garden City/New York: Doubleday Co., Inc., 1968.

- LYNE, William. *No Accident: From Black Power to Black Box Office*. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_1_34/ai_62258905>. Acesso em: 21 jul. 2006.
- MACHADO, Carlos E. Jordão. *Debate Sobre o Expressionismo*. São Paulo: Unesp, 1998.
- MANUEL, Carme. *A ghost in the expressionist jungle of O'Neill's The Emperor Jones*. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_1-2_39/ai_n15763301>. Acesso em: 21 jul. 2006.
- _____. American Theatre of the Black Word. In: *African American Review*, v. 35, n. 1 (Spring, 2001), p. 77-92. Published by: Indiana State University Stable. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2903336>>. Acesso em: 14 ago. 2009.
- MARABLE, M. *The Great Wells of Democracy*. New York: Basic Civitas Books, 2003.
- MARTINS, Leda Maria. *A Cena em Sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MAUÊS, Maria A. da Mota. Entre o branqueamento e a negritude: O TEN e o debate da questão racial. In: *Dionysos – Teatro Experimental do Negro* n°. 28. Rio de Janeiro: minC Fundacen, 1988.
- MASON Jr, Theodore O. Between The Populist and The Scientist: Ideology and Power in Recent Afro-American Literary Criticism or, "The Dozens" as Scholarship. In: *Callaloo*, n. 36, (Summer, 1988), p. 606-615. Published by: The Johns Hopkins University Press Stable. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2931545>>. Acesso em: 14 ago. 2009.
- McCONACHIE, B. A; FRIEDMAN, Daniel. *Theater for the working-class audiences in the United States, 1830-1980*. Westport: Greenwood Press, 1985.
- McCORD. Keryl E. *The challenge of change - Black theater*. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_n4_v31/ai_20425704>. Acesso em: 21 jul. 2006.
- MEIKSINS, Wood; FOSTER, John B. *Em Defesa da História: Marxismo e pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1997.
- MENDES, Miriam Garcia. *O Negro e o Teatro Brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- _____. *A Personagem Negra no Teatro Brasileiro (entre 1938 e 1988)*. São Paulo: Ática, 1982.
- MILES, Robert. *Racism*. London, New York: Routledge, 1989.

- MILLS, C. W. *A Nova Classe Média*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- MITCHEL, Loften. *Voices of the Black Theatre*. Clifton/New Jersey: James T. White & Company, 1975.
- MORALES, Donald M. *Do Black theatre institutions translate into great drama? - Negro Ensemble Company*. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_n4_v31/ai_20425708>. Acesso em: 21 jul. 2006.
- MÜLLER, Ricardo G. Identidade e cidadania: o Teatro Experimental do Negro. In: *Dionysos – Teatro Experimental do Negro* n.º 28. Rio de Janeiro: minC Fundacen, 1988.
- MUNANGA, Kabengele (Org.). *Estratégias e Políticas de Combate à Discriminação Racial*. São Paulo: Edusp, 1996.
- NADLER, Paul. *Liberty censored: black living newspapers of the Federal Theatre Project*. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_n4_v29/ai_18173071>. Acesso em: 21 jul. 2006.
- NASCIMENTO, Abdias. A energia do inconformismo. In: *Dionysos – Teatro Experimental do Negro* n.º 28. Rio de Janeiro: minC Fundacen, 1988.
- _____. *O Quilombismo*, documentos de uma militância pan-africanista. Petrópolis: Vozes, 1980.
- _____. *Sortilégio II: Mistério Negro de Zumbi Redivivo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. Abdias do Nascimento. Depoimentos. In: CAVALCANTI, P. C. U.; RAMOS, J. (Orgs.). *Memórias do Exílio: Brasil 1964-19??*, São Paulo: Editora Livramento, 1978.
- _____. *Teatro Experimental do Negro - Testemunhos*. Rio de Janeiro: GRD, 1968.
- _____. Teatro Negro no Brasil, uma experiência sócio-racial. In: *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial, Rio de Janeiro, n. 2, jul. 1968.
- _____. (Org.). *Drama Para Negros e Prólogo Para Brancos*. Rio de Janeiro: TEN, 1961.
- NASCIMENTO, Elisa L. Sankofa: resgatando a cultura afro-brasileira. In: *Thoth*, Brasília: Secretaria Especial de Editoração e Publicações, n. 1, jan./abr., 1997.
- NEAL, Larry. *Visions of a Liberated Future: Black arts movement writings*. New York: Thunder's Mouth Press, 1989.

- _____. The Black Arts Movement. In: GAYLE Jr., Addison (Ed.). *The Black Aesthetic*. New York: Doubleday & Co., Inc., 1971. Disponível em: <<http://www.english.uiuc.edu/maps/blackarts/documents.htm>>. Acesso em: 7 ago. 2002.
- _____. The Cultural Front. In: *Liberator*, jun. 1965. Disponível em: <<http://www.umich.edu/~eng499/documents/neal1.html>>. Acesso em: 7 ago. 2002.
- NEAL, Mark Antony. *Soul Babies: Black culture and the post-soul aesthetic*. New York/London: Routledge, 2002.
- NIELSEN, Aldon. *Fugitive fictions - Amiri Baraka*. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_2-3_37/ai_110531674>. Acesso em: 21 jul. 2006.
- NOGUEIRA, Oracy. *Tanto preto quanto branco: estudos de relações raciais*. São Paulo: T. A. Queiroz, Editor, Ltda. 1985.
- NORMAN, Brian. *Reading a "closet screenplay": Hollywood, James Baldwin's *Malcolms and the threat of historical irrelevance**. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_1-2_39/ai_n15675152>. Acesso em: 21 jul. 2006.
- OLANIYAN, Tejumola. *Scars of Conquest / Masks of Resistance*. New York/London: Oxford University Press, 1995.
- _____. African-American Critical Discourse and the Invention of Cultural Identities: In: *African American Review*, v. 26, n. 4 (Winter, 1992), p. 533-545. Published by: Indiana State University Stable. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3041869>>. Acesso em: 14 ago. 2009.
- OLIVER, Clinton F. Introduction: The Negro and the American theater. In: OLIVER, C. F.; SILLS, Stephane (Eds.). *Contemporary Black Drama: from a raisin in the sun to no place to be somebody*. New York: Charles Scribner's Sons, 1971.
- _____. Dutchman, by LeRoi Jones. Introduction. In: ____; ____ (Eds.). *Contemporary Black Drama: from a raisin in the sun to no place to be somebody*. New York: Charles Scribner's Sons, 1971, p. 212

- PATRÍCIO, Mercedes. *O Teatro Norte-Americano: "Don't You Want to Be Free?"*. 1988. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.
- PERKINS, Kathy A. *Black Female Playwrights: an anthology of plays before 1950*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1989.
- PISCATOR, E. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- PLUM, Jay. Blues, History, and the Dramaturgy of August Wilson. In: *African American Review*, v. 27, n. 4 (Winter, 1993), p. 561-567. Published by: Indiana State University Stable. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3041888>>. Acesso em: 14 ago. 2009.
- PRAHLAD, Anand. *Guess Who's Coming to Dinner: Folklore, Folkloristics, and African American Literary Criticism*. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_4_33/ai_59024878>. Acesso em: 21 jul. 2006.
- QUARLES, Benjamin. *The Negro in the Making of America*. 3. ed. New York, London, Totonto/Sidney: Simon & Schjuster, 1996.
- RADANO, Ronald M. Jazzin' the Classics: The AACM's Challenge to Mainstream Aesthetics. In: *Black Music Research Journal*, v. 12, n. 1 (Spring, 1992), p. 79-95. Published by: Center for Black Music Research - Columbia College Chicago and University of Illinois Press Stable. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/779283>>. Acesso em: 14 ago. 2009.
- REED, Roland L., *Form and Meaning in Some Plays by Imamu Amiri Baraka (Leroi Jones)*. 1972. A dissertation presented to the Faculty of the Graduate School in the University of Nebraska in partial fulfillment of requirements for the degree of Doctor of Philosophy, Lincoln, 1972.
- REILLY, Charlie (Ed.). *Conversations with Amiri Baraka*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994.
- RODRIGUES, I. Introdução à literatura afro-brasileira. In: *Thoth*, Brasília: Secretaria Especial de Editoração e Publicações, n. 1, jan./abr., 1997.
- _____. Sebastião Rodrigues Alves e a inquietação social do negro brasileiro: In: *Thoth*, Brasília: Secretaria Especial de Editoração e Publicações, n. 2 maio/ago., 1997.

- ROETHLER, Jacque. *Reading in color: children's book illustrations and identity formation for black children in the United States*. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_n1_v32/ai_20610476>. Acesso em: 21 jul. 2006.
- RONEY, Patrick. *The paradox of experience: black art and black idiom in the work of Amiri Baraka*. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_2-3_37/ai_110531681>. Acesso em: 21 jul. 2006.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000. 1ª. Reimpressão
- SALAAM, Kalamu ya. *Amiri Baraka analyzes how he writes – Interview*. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_2-3_37/ai_110531665>. Acesso em: 21 jul. 2006.
- _____. *It didn't jes grew: the social and aesthetic significance of African American music*. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_n2_v29/ai_17534817>. Acesso em: 21 jul. 2006.
- SALAAM, Mtume ya. *The aesthetics of rap*. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_n2_v29/ai_17534805>. Acesso em: 21 jul. 2006.
- SETTLE, E. O. Social Attitudes During the Slave Regime: Household Servants Versus Field Hands. In: MEIER, August; RUDWICK, Elliot (Eds.). *The Making of the Black America*. Essays in Negro Life & History. New York: Atheneum, 1969. v. 1.
- SHANNON, Sandra G. *Evolution or revolution in black theater: a look at the cultural nationalist agenda in select plays by Amiri Baraka*. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_2-3_37/ai_110531671>. Acesso em: 21 jul. 2006.
- _____. Plays by Amiri Baraka. In: *African American Review*, v. 37, n. 2/3, Amri Baraka Issue (Summer - Autumn, 2003), p. 281-298. Published by: St. Louis University Stable. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1512314>>. Acesso em: 14 out. 2009.

- SHAPIRO, Herbert. The Populist and the Negro: a reconsideration. In: MEIER, August; RUDWICK, Elliot (Eds.). *The Making of the Black America*. Essays in Negro Life & History. New York: Atheneum, 1969. v. 2.
- SMETHURST, James E. *The Black Arts Movement: literary nationalism in the 1960s and 1970s*. Chapel Hill, London: The University of North Carolina Press, 2005.
- _____. "Pat your foot and turn the corner": Amiri Baraka, the Black Arts Movement, and the poetics of a popular avant-garde. Disponível em: <<http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-110531669.html>>. Acesso em: 21 jul. 2006.
- _____. "Don't Say Goodbye to the Porkpie Hat": Langston Hughes, the Left, and the Black Arts Movement . *Callaloo*, v. 25, no. 4 (Autumn, 2002), p. 1225-1237. Published by: The Johns Hopkins University Press Stable. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3300281>>. Acesso em: 14 ago. 2009.
- SMITH, David L. The Black Arts Movement and Its Critics. In: *American Literary History*, v. 3, no. 1 (Spring, 1991), p. 93-110. Published by: Oxford University Press Stable. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/489734>>. Acesso em: 14 ago. 2009.
- _____. Amiri Baraka and the Black Arts of Black Art. In: *Boundary 2*, v. 15, no. 1/2 (Autumn, 1986 - Winter, 1987), p. 235-254. Published by: Duke University Press Stable. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/303432>>. Acesso em: 14 ago. 2009.
- STAMP, Keneth M. The Historical and Southern Negro Slavery. In: DRIMMER, M. (Ed.). *Black History: A Reappraisal*. Garden City/New York: Doubleday Co., Inc., 1968.
- STEPHENS, Judith L. *Racial Violence and Representation: Performance Strategies in Lynching Dramas of the 1920s*. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_4_33/ai_59024886>. Acesso em: 21 jul. 2006.
- STEWART, James. The development of the Black Revolutionary Artist. In: LeRoi Jones and Larry Neal (Eds.). *Black Fire Anthology of Afro-American Writings*. New York: William Morrow & Company, Inc., 1968. Disponível em: <<http://www.umich.edu/~eng499/documents/stewart1.html> >. Acesso em: 07 ago. 2002.

- STEWART, Jeffrey C. *1001 Things Everyone Should Know About African American History*. New York/London/Toronto Sydney/Auckland: Doubleday, 1996.
- STONE, I. F. The Pilgrimage of Malcolm X. In: DRIMMER, M. (Ed.). *Black History: A Reappraisal*. Garden City/New York: Doubleday Co., Inc., 1968.
- STRAUSBAUGH, John. *Black like you: blackface, whiteface, insult & imitation in American popular culture*. New York: Penguin Books Ltd., 2006.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TATE, Greg (Ed.). *Everything but the Burden: what white people are talking from black culture*. New York: Harlem Moon Broadway Books, 2003.
- THOMAS, L. *Authenticity and elevation: Sterling Brown's theory of the blues*. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_n3_v31/ai_20418524>. Acesso em: 21 jul. 2006.
- _____. *"Classical jazz" and the Black Arts Movement*. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_n2_v29/ai_17534783>. Acesso em: 21 jul. 2006.
- _____. *The character of consciousness - Amiri Baraka*. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_2-3_37/ai_110531660>. Acesso em: 21 jul. 2006.
- TKWEME, W. S. *Vindicating Karma: Jazz and the black arts movement*. 2007. A dissertation submitted to the Graduate School of the University of Massachusetts Amherst in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor in Philosophy, Massachusetts, 2007.
- TROTТА, Liz. Politicians quarrel in New Jersey over its poet laureate; Baraka poem on WTC called racist. In: *The Washington Times*, fev. 2003. Disponível em: <<http://www.highbeam.com/doc/1G1-97186864.html>>. Acesso em: 21 jul. 2006.
- TURNER, Darwin T. Introduction. In: _____ (Ed.). *Black Drama In America: an Anthology*. Greenwich/Conn: Fawcett Publications, Inc., 1971.
- VAN DEBURG, William L. *New Day in Babylon: the Black power movement and American Culture, 1965-1975*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1992.

- WATTS, Jerry Gafio. *Amiri Baraka: The Politics and The Art of a Black Intellectual*. New York/London: New York University Press, 2001.
- WEBB, Richard C. Ritual, Theatre, and Jean Genet's "The Blacks". In: *Theatre Journal*, v. 31, n. 4 (Dec., 1979), p. 443-459. Published by: The Johns Hopkins University Press Stable. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3219417>>. Acesso em: 14 ago. 2009.
- WEIXLMANN, Joe. *The Way We Were, the Way We are, the Way We Hope to Be*. Black American Literature Forum, v. 20, n. 1/2 (Spring - Summer, 1986), p. 3-7. Published by: St. Louis University Stable. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2904548>>. Acesso em: 14 ago. 2009.
- WELSH-ASANTE, Kariam (Ed.). *The African Aesthetic: keeper of the traditions*. Westport/Connecticut/London: Praeger, 1994.
- WILLIAMS, Raymond. *Drama in Performance*. Middlesex: Penguin Books, 1968.
- WILMORE, Gayrauds S. *Black Religion and Black Radicalism: An Interpretation of the Religious History of Afro-American People*. 2. ed. Maryknoll/New York: Orbis Books, 1992.
- WILSON, Edwin. *The Theater Experience*. 9. ed. New York: McGraw Hill, 2004.
- WOODARD, Komozi. *A nation within a nation*. Chapell Hill/London: The University of North Carolina Press, 1999.
- WRIGHT, Sarah E. *Lower East Side: a rebirth of world vision - Lower East Side Retrospective*. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_n4_v27/ai_15342450>. Acesso em: 21 jul. 2006.
- YOUNGQUIST, Paul. *The space machine: Baraka and science fiction*. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_2-3_37/ai_110531675>. Acesso em: 21 jul. 2006.