

A METÁFORA INSUBMISSA EM *SORTILÉGIO*, DE ABDIAS NASCIMENTO

THE UNSUBMISSIVE METAPHOR OF SORTILÉGIO, BY ABDIAS NASCIMENTO

Dossiê:

Tramas dialógicas do
cancioneiro brasileiro



ORGANIZADORES:

María del Pilar Tobar Acosta



João Vianney Cavalcanti Nuto



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 67, abr. 2025
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 26/01/2025

Aceito em: 11/04/2025

DISTRIBUÍDO SOB



José Fernando Marques  

UnB | zefernandomarques@gmail.com

Resumo/Abstract

A peça teatral *Sortilégio* foi originalmente escrita por Abdias Nascimento (1914-2011) em 1951, no contexto do Teatro Experimental do Negro, companhia fundada pelo dramaturgo, ator e diretor sete anos antes no Rio de Janeiro. A peça foi encenada em 1957 e publicada pela primeira vez em 1959. O autor fez modificações no texto, republicando-o duas décadas mais tarde. *Sortilégio* combina referências à realidade urbana com a atmosfera poética e imagens violentas, adicionando à cena brasileira, em medida inédita, elementos visuais e sonoros inspirados nos ritos afro-brasileiros, além de mensagens emancipatórias. Traz sete canções, chamadas pontos, cantos rituais que emolduram as ações dramáticas. O texto converteu-se em clássico, fonte para o teatro brasileiro das últimas décadas pelas sugestões metafóricas, metafísicas e políticas que encerra. Relacionamos essas várias sugestões umas às outras no intuito de apreender o seu significado conjunto, segundo os termos da peça.

Palavras-chave: Teatro brasileiro, teatro negro, dramaturgia moderna, arte política.

The play *Sortilégio* was originally written by Abdias Nascimento (1914-2011) in 1951, in the context of the Teatro Experimental do Negro, a company founded by the playwright, actor and director seven years earlier in Rio de Janeiro. The play was performed in 1957 and published for the first time in 1959. The author made changes to the text, republishing it two decades later. *Sortilégio* combines references to urban reality with a poetic atmosphere and violent images, adding to the Brazilian scene, in an unprecedented way, visual and sound elements inspired by Afro-Brazilian rites, as well as emancipatory messages. It features seven songs, called *pontos*, ritual chants that frame the dramatic actions. The text has become a classic, a source for Brazilian theater in recent decades due to the metaphorical, metaphysical and political suggestions it contains. We relate these suggestions to each other in order to grasp their joint meaning, simultaneously political and metaphysical, according to the terms of the play.

Keywords: Brazilian theater, black theater, modern dramaturgy, political art.

PRÉVIAS

O Teatro Experimental do Negro (TEN) somava sete anos de existência, em 1951, quando Abdias Nascimento (1914-2011), seu fundador, escreveu a peça *Sortilégio*. Ele então condensava, em forma de drama, as suas ideias de um teatro de expressão afro-brasileira, que incluíam a denúncia dos problemas vividos pelas pessoas negras no país.

A peça foi apresentada seis anos depois no Municipal do Rio de Janeiro, sob a direção de Léo Jusi, tendo sido recebida com espanto por uma plateia despreparada para o que o espetáculo mostrava – o público não previra “uma bofetada daquelas”, lembra a atriz Léa Garcia, integrante do elenco, em entrevista de 2022. Com a passagem das décadas, *Sortilégio* viria a tornar-se uma referência dramática, “texto clássico do teatro brasileiro” dadas as múltiplas sugestões poéticas, plásticas e políticas nele reunidas.¹

A obra foi publicada em 1959 e novamente em 1961, nesse último caso na antologia *Dramas para negros e prólogo para brancos*, organizada pelo próprio Abdias. Nesse livro, só reeditado muito recentemente, *Sortilégio* figura ao lado de outras oito peças de diversos autores, entre eles Lúcio Cardoso, Rosário Fusco e Nelson Rodrigues. Propunha-se ali um primeiro cânone para o teatro afro-brasileiro² ou dedicado a discutir as questões raciais.

A peça teria uma segunda versão, lançada em 1979, dessa vez com o subtítulo *Mistério negro de Zumbi redivivo*³. A terceira edição, dada como definitiva, ocorre em 2022, agora sem o subtítulo. Para contar a história de Emanuel, jovem advogado negro, o autor combina imagens rituais de macumba, tratadas metaforicamente, com indicações realistas que ancoram o “drama real e íntimo do herói” na vida social (Nascimento, 2022, p. 29).

O protagonista passa de momentos aflitivos à catarse, liberando-se das tensões que o sufocam: a palavra “sortilégio” alude a essa metamorfose e a uma possível redenção. O drama, de estrutura moderna, comporta ainda outros significados ao apontar para a luta mais ampla, histórica, dos povos pretos. Os sete pontos, cantos que aqui homenageiam os orixás, acompanham a trajetória de Emanuel e ilustram as situações da trama à sua maneira indireta e lírica⁴.

MATRIZES MÍTICAS

A primeira versão de *Sortilégio* mostra, na cena inicial, as Filhas de Santo I, II e III a prepararem um despacho, encomenda mística que se relaciona ao protagonista: “Daqui a pouco começa a festa. Emanuel não demora” (Nascimento [org.], 2024, p. 324). Estão no alto de um morro, onde se encontra um terreiro de macumba, lugar a que ele chegará brevemente.

Falam sobre Efigênia, depois nomeada Ifigênia (“Há também uma preta na história”), ex-namorada de Emanuel, e Margarida, a ex-esposa branca do rapaz. Na segunda redação da peça, o trecho em que as Filhas de Santo conversam será precedido pela presença da lalorixá, sacerdote-chefe do terreiro, personagem que não existia na versão de 1961. A personagem voltará no desfecho, alterado nas edições posteriores também quanto à sorte do herói, alçado a um plano simbólico mais largo com a imagem alegórica de Zumbi redivivo.

A passagem acrescentada ao começo da peça enriquece a atmosfera mística, e nela a líder espiritual, secundada pelas Filhas, enumera e descreve divindades como se nos explicasse o cosmo segundo matrizes africanas. Certas réplicas são sugestivas, como quando a lalorixá diz às mais jovens:

1 A afirmação de Léa Garcia sobre o espetáculo em que atuou como Efigênia (o papel principal coube a Abdias Nascimento) consta de entrevista na edição recente da peça (São Paulo: Perspectiva, 2022, p. 138). A avaliação de que a peça é “texto clássico do teatro brasileiro” foi feita em outra entrevista, na mesma edição, por Ângelo Flávio Zuhale, diretor da montagem de *Sortilégio* em Salvador e noutras capitais, em 2014 (2022, p. 150). Ambas as conversas foram conduzidas por Elisa Larkin Nascimento.

2 O organizador fala em “Antologia de teatro negro-brasileiro”.

3 Os mistérios eram peças religiosas medievais. O nome desse gênero teatral “reporta-se à liturgia da Igreja, por tratar-se, originalmente, de dramatização dos mistérios que envolviam os sacramentos”, informa Luiz Paulo Vasconcellos em *Dicionário de teatro*. Foram chamados autos sacramentais em Portugal e na Espanha (Vasconcellos, 2009, p. 161). Abdias Nascimento alude em sua peça a essa atmosfera mística trazendo-a para o universo afro-brasileiro.

4 Melodias e versos compostos por Abigail Moura, regente da Orquestra Afro-Brasileira e colaborador do TEN, aparecem na primeira redação do texto com as respectivas partituras. Em 1979, o livro com a peça traz novas letras feitas pelo dramaturgo, sem o registro das melodias. Já na edição definitiva em 2022, os temas musicais são de Nei Lopes e foram anotados em partituras, permanecendo as letras de Abdias.

“Procurem entender o que está além das coisas, adiante daquilo que falo. Às vezes as palavras traem. Não confiem só nas palavras. Exu conhece a linguagem dos humanos e dos seres divinos, perguntem a ele” (Nascimento, 2022, p. 32). Os sortilégios se manifestam por códigos diversos, além do verbal.

Exu é o deus mensageiro, o que liga as pessoas às divindades. Tudo se encaminha para a preparação do despacho (ponto onde começava a versão de 1961), apelo relativo a Emanuel. O personagem pode ser visto como objeto de uma *conspiração* sobrenatural que visa à sua própria libertação, processo fantástico de que ele certamente participa, embora um pouco aos trancos, e que parece constituir o sentido maior da peça.

Há um crime na trama, pertencente ao passado, mas que aflora com alguma insistência nas falas dos personagens, inclusive nas de Emanuel, que pensa em voz alta e assim narra e comenta os próprios passos (recurso épico, não propriamente dramático). A explicitação do crime, assim como o resultado da perseguição que a polícia estaria fazendo a Emanuel, segundo ele conta, é ponto de chegada destinado a manter tenso o fio da história.

Uma das Filhas promete apagar dos olhos dele “a odiosa imagem branca de Margarida” (Nascimento, 2022, p. 36). O autor não hesita em atribuir falas hostis às personagens – palavras procedentes da realidade, ressalte-se, e reproduzidas sem atenuantes. Mais adiante Margarida, em combate verbal com Ifigênia, é chamada por esta de “prostituta” e revida chamando-a “puta, negra” (Nascimento, 2022, p. 79). Voltaremos a esses embates.

POLOS DRAMÁTICOS

A peça não tem divisão por atos nem por cenas, ao menos não explícita, o que contribui para a constante sensação de intensidade que nos comunica. Evidentemente, há pontos de pausa ou de repouso, mas são apenas intervalos mais ou menos breves para os numerosos momentos de crise. A música sublinha esses momentos.

Podemos demarcar blocos de ações com certo arbítrio, embora devamos ressaltar o quanto se acham interligados. Vamos considerar o primeiro deles como o conjunto de cenas que envolve a cena inicial, já referida, com a lalorixá e as Filhas; a chegada de Emanuel; o “Ponto de Obatalá”, que ouvimos “primeiro alto, depois em surdina”; e a vinda de Margarida – ou sua imagem, evocada nas falas das Filhas e do próprio homem. Nesse pequeno grupo de acontecimentos, já se acham figurados alguns dos principais motivos que percorrerão *Sortilégio*.

Pouco antes de Emanuel vir à cena pela primeira vez, após subir a ribanceira na direção do topo do morro, quem ali aparece é o alegórico Orixá, que ocupará o espaço onde estavam as Filhas de Santo: “O Orixá usa máscara de expressão suave, paramentos de cerimônia religiosa. Durante toda a peça, representa em pantomima e em dança. Um foco de luz o segue sempre. Entra, observa a ribanceira; espera alguém” (Nascimento, 2022, p. 37).

Esse personagem relaciona-se a um dos polos da trama, que designamos como o da *conspiração* sobrenatural que move o protagonista. Esse acordo transcendente tem raízes no solo social – que é o outro polo da peça, ligado ao primeiro. Ambos assinalam a trajetória de Emanuel até o conhecimento, a sua educação sentimental, jornada que ele trilha do início ao desfecho, não sem tropeços. Trajeto que o conduz à plena consciência política, alcançada sob o impulso de traumas sucessivos: prisões, humilhações, desilusões amorosas.

Emanuel diz ao chegar ao morro, “após certificar-se de que não há ninguém” no local:

Dessa vez não me pegam. Não sou mais aquele estudante idiota que vocês meteram no carro forte. Aos bofetões. Preso por quê? Ah! o carro não podia regressar vazio à delegacia. Me racharam a cabeça a socos e cassetetes. Me obrigaram a cumprir sentença por crimes que jamais cometi ou pensei cometer. Não matei. Não roubei. Agora nunca mais hão de me agarrar de novo (Nascimento, 2022, p. 38).

A linguagem modifica-se para corresponder às várias atmosferas: as queixas de Emanuel, incisivas e indignadas, são pronunciadas em linguagem coloquial, em contraste com certas palavras das Filhas e de outros personagens, ditas em tom poético, metafórico. Este é outro aspecto a considerar: os diferentes registros de linguagem que se alternam, quando não se misturam ou se atritam.

O deus Obatalá, criador dos seres humanos e ligado à ideia de pureza, “para eles o maior dos orixás” (dirá Emanuel afirmando não acreditar em tais divindades), inspira o primeiro ponto da peça. A melodia desse ponto soa um pouco suspensiva, como que inconclusa (embora termine em sua tônica, a nota ré). Os versos iniciais: “Obatalá/ Infinito puro/ Serena brancura sem fim/ Orixá piedoso e soberano/ Criou a terra, o ser humano,/ O arroz branco, o alecrim” (Nascimento, 2022, p. 42).

Emanuel lembra-se da mãe, que se empenhou em que o garoto estudasse, e se ouve a Voz de Negra Velha numa canção de ninar, para comoção do rapaz. Um ruído assusta Emanuel, mas era apenas o galo usado no despacho que acabava de morrer... Tenta sair do local, mas “o canto sobe forte e violento, como se uma parede se erguesse”. Reaparece o Orixá (Nascimento, 2022, p. 45).

Margarida entra, aproxima-se de Emanuel, beijam-se. Como se ele tivesse mesmo de ficar para sentir, outra vez, as emoções boas e ruins da ligação com a ex-esposa, o que seria idílico torna-se conflituoso. Ouvimos a Voz da Mãe de Margarida, que não quis o casamento e praguejou: “Malditos são vocês... e sua raça negra. Amaldiçoados estão para sempre. Desde os tempos da Bíblia!” (Nascimento, 2022, p. 46).

A Filha de Santo III fala em “metamorfose” de Emanuel, que teria superado os episódios relativos ao casamento e que “deixará a casca do ser que não é o seu próprio ser. Mas... devemos esperar os acontecimentos. Por enquanto ele é apenas uma fração de ser inquieta, incapaz de parar e repousar” (Nascimento, 2022, p. 47). Nesse momento, aqueles episódios o fazem recordar uma cena de infância, quando os colegas de escola o vaiaram e lhe atiraram pedras, chamando-o repetidamente “tição...”.

A mágoa logo dá lugar a outro estado de espírito. Ele se torna bem-humorado, galhofeiro, como que gratuitamente. O “Ponto de Xangô e Oiá-Iansã” fará a transição entre o trecho que acabamos de ver e o seguinte, quando aparece Ifigênia, por quem também fora apaixonado.

TÉPIDA NOITE

O “Ponto de Xangô e Oiá-Iansã” coincide com a aparição de Ifigênia. Tanto ela quanto Margarida são fantasmas procedentes da imaginação de Emanuel, em conformidade com a rubrica inicial que fala em “drama real e íntimo do herói”. A personagem é assim descrita: “Negra jovem, traje vistoso, brilhante, mas de gosto duvidoso. Fuma constantemente, nervosamente. Movimentos e gestos que lembram marionetes” (Nascimento, 2022, p. 48). O recurso à mecânica das marionetes também foi usado para Margarida.

A melodia parece mais movimentada que a do ponto anterior, esse mais dolente; vale-se da mesma escala usada no primeiro, a de ré menor. Com uma diferença importante: ao final da melodia, dá-se a passagem de um tom a outro; vamos de ré a lá menor. O efeito é de surpresa. O dramaturgo assinala que se ouvirá esse ponto sempre que Ifigênia surgir em cena, associando a personagem a embalo mais vigoroso (Nascimento, 2022, p. 50).

Emanuel dirige-se a ela acusando-a de persegui-lo e de rir dele, “me farejando como cadela danada...”. Recorda o quanto acreditou na moça, tendo as suas palavras intercaladas por intervenções poéticas das Filhas: “Que frêmito crispando a tépida noite!”; “Uma lua como esta boiava no céu...” (Nascimento, 2022, p. 52). O homem reincide no tom de queixa irada e brande a lança ritual de Ogum contra a aparição, mas o fantasma se esfuma. As denúncias da violência cotidiana e pública tomam o lugar das mágoas. Procura acalmar-se, em nova mudança de humor:

Sabe de uma coisa? Sagrada ou não, o melhor será empunhar a espada. No último caso, servirá para varar as tripas de um polícia. (*Sorrindo.*) Deve ser gaiato espetar um tira. (*Faz com a espada gesto no vácuo.*) O bicho estrebuchando, e a gente furando mais, “Toma, isto é Exu vingando todos os negros que o Esquadrão da Morte assassina... Aqueles desempregados que vocês prendem como vadios... ou malandros... e depois enviam para a Ilha Grande...” (*Olha a lua.*) Que bela noite! Em noite assim não devia morrer ninguém... (Nascimento, 2022, p. 52).

A peça incluirá com frequência tais protestos enfáticos. É curiosa, quando não espantosa, a mistura de temas e de códigos – o universo religioso, o cotidiano violento do Rio de Janeiro, uma du-

pla história de amor atravessada por feridas raciais. Esses vários planos foram costurados com habilidade e passamos de um a outro sem maiores solavancos.

O personagem dialoga com as Filhas, dando sinais do crime que o perturba. Lembra que Margarida morreu e ouve: “Morreu ou você matou?” Responde: “Não... não matei. Se houve vítima, a vítima fui eu. As duas se odiavam. Mas contra mim agiram como aliadas. Me liquidaram antes de eu acabar de vez. (Pausa.) Ifigênia... Estava aqui ainda há pouco... Onde está você? Para onde foi?”, pergunta a si mesmo, “transtornado” (Nascimento, 2022, p. 53).

Ifigênia logo reaparecerá, e os dois recordarão a conversa que tiveram tempos antes, quando ele disse preferir que ela estudasse “outra coisa” que não o balé clássico, porque o balé supostamente a levaria a esquecê-lo:

Já observou como os brancos olham para você? Têm sempre um ar de donos, de proprietários. Trata-se de algo assentado na consciência deles. Nem se dão ao trabalho de um autoexame. Basta a um branco desejar uma negra e pronto, deita em seguida com ela (Nascimento, 2022, p. 54).

As Filhas comentam, dentro da convenção não realista que é a do texto: “Tem sido assim desde o navio negreiro!”, diz uma. Outra faz a ressalva: “Mas agora vamos mudar, transformar tudo” (Nascimento, 2022, p. 54).

A iminência da chegada da polícia, real ou suposta, o aflige, e ele pede à ex-namorada que diga aos policiais que não matou Margarida: “Não quero voltar para aquela penitenciária dos infernos. Saiba o que é a cadeia? Anos e anos trancafiado num buraco escuro e frio?” (Nascimento, 2022, p. 55).

Vamos ouvir o “Ponto de Iemanjá”, que traz Margarida de volta com a Teoria das Iaôs, grupo de dançarinas iniciadas no rito que, vindas do fundo da plateia, “lembram o ritmo das ondas. É uma dança sensual, enfatizando os gestos de mulher vaidosa. Margarida está no meio, como se puxada numa rede que é seu próprio véu de noiva” (Nascimento, 2022, p. 56).

O “Ponto de Iemanjá” é o mais breve e simples dos sete pontos na peça, com seis compassos. Solo e coro se alternam, e a primeira estrofe, em solo, diz: “Conchas, búzios, areia fina/ Palmeiras verdes na campina/ Rio Ogum, rochas na colina/ Morada bendita de Janaína”. A letra fala na “negra sereia”, a deusa Iemanjá, e pede a ela forças para sobreviver à “loucura de amar”⁵ (Nascimento, 2022, p. 58).

A SORTE DAS MULHERES

O grupo das Iaôs chega ao palco e se ouve “grande e festivo ruído anunciando a passagem do ano” (Nascimento, 2022, p. 57). Margarida vai se dirigir à Voz de Negra Velha a pedir leite, à maneira das crianças – ela havia sido amamentada nos seios daquela mulher. Quando recorda, falando à Voz, o seu “mamã grande... redondo... bonito...”, uma das Filhas provoca-a: “...preto... Seio bonito e preto. Vamos, repita, quero ver: seio bonito e preto...” (Nascimento, 2022, p. 60).

O diálogo, que inclui cantigas pueris, levará a uma passagem de protesto especialmente incisivo. Emanuel afirma: “Branco nunca é preso por fazer mal a moça negra” – referindo-se ao abuso que teria acontecido a Ifigênia quando adolescente. As Filhas de Santo então se manifestam, veementes, numa espécie de jorral:

Filha II (ingênua): Não foi o que os brancos sempre fizeram? O mal?

Filha III: Muito pior do que o mal. Estupraram as nossas avós africanas. Esqueceram? Violaram as nossas mães. Já perdoaram?

Filha I: Violaram tudo... a terra dos ancestrais...

Filha III: Invadiram!

Filha II: A liberdade dos africanos...

Filha III: Suprimiram. Escravizaram!

5 Quanto ao “Ponto de Iemanjá”, temos dúvidas no que toca à relação entre letra e melodia; esta não parece capaz de acomodar os versos para os quais terá sido composta. Pode ocorrer algo similar em outras dessas canções. Questões a serem avaliadas e, se for o caso, resolvidas pelos diretores cênicos e musicais que vierem a trabalhar com a peça.

Filha I: A riqueza... o trabalho dos negros...

Filha III: Roubaram. Espoliaram!

Filha II: As mulheres africanas...

Filha III: Estupraram. Prostituíram!

Filha I: A humanidade dos negros...

Filha III: Embruteceram. Desumanizaram!

Filha II: Os deuses africanos...

Filha III: Profanaram. Negaram! Oh! Ogum! Espada sangrenta da justa vingança! (Nascimento, 2022, p. 62-63).

Emanuel lembra-se de uma noite em que Margarida e ele já estavam noivos e, felizes, resolveram andar à noite. Beijavam-se, quando surgiu a polícia: “Os tiras me surraram. Socos, pontapés, cassetetes... Por fim, me atiraram como um fardo dentro do carro de presos”. Margarida protestava: “Ele é meu noivo... meu noivo... estão ouvindo?” Emanuel lamenta, fechando o relato: “Grades... outra vez grades...” A rubrica a essa altura informará: “O canto [de Iemanjá] sobe, a dança das iaôs atinge o clímax” (Nascimento, 2022, p. 64-65).

O diálogo em flashback, adiante, entre o protagonista e Ifigênia esclarece os motivos de discórdia havidos em seu relacionamento. Ternura e rancor revezam-se ao longo da conversa. Lançada em carreira de bailarina (como se presume) e acusada de ter se bandeado para o lado forte da sociedade (“O público te aplaude... Os jornais te chamam de ‘grande artista’, e você perde a cabeça. Só pensa nos brancos que te podem dar oportunidades”), a moça defende-se: “Que rapaz de cor poderia me oferecer a festa que me oferecem esta noite?” Pouco à frente, dirá: “Usei meu corpo como se usa uma chave” (Nascimento, 2022, p. 68-69).

O dramaturgo certamente critica, a essa altura, a sexualização das mulheres negras e a exploração de seus corpos pelos que pretendem se aproveitar de sua vulnerabilidade. Ifigênia gostava de Emanuel, mas optou por “abrir caminho, vencer na vida. Do meu talento não queriam saber, nem do ser humano que eu era... A única coisa que interessava era meu corpo!” A personagem retirava algum prazer da situação, como admite:

Os homens se transformaram na única razão da minha existência. Aos poucos minha carreira foi ficando para o lado. (...) Só importava meu desejo de homens. Um desespero! (*Lírica.*) Tão bom satisfazer desejo de homem! (*Mística.*) Parecia cumprir uma ordem divina... Igual sacerdotisa executando um ato litúrgico. (*Vulgar.*) Por isso deixei Copacabana... me transferi para a Lapa...

A resposta de Emanuel é o destempero: “Cadela no cio! Mas Deus te castigou” (Nascimento, 2022, p. 69-70).

Indago aqui do sentido assumido pela cena com a menção à troca do bairro de Copacabana pelo da Lapa, ou seja, um bairro então glamoroso por outro associado à prostituição. A personagem só poderia satisfazer o seu “desejo de homens” mudando de endereço? Repare-se que o autor a relaciona à Pombagira (ou a entidade similar) quando Ifigênia diz: “Parecia cumprir uma ordem divina... Igual sacerdotisa executando um ato litúrgico”.

Os valores e costumes da época, que em parte sobrevivem, parecem ter influído sobre a caracterização de Ifigênia, ao menos nessa passagem. O mesmo ocorre com o perfil de Margarida: também a discussão em torno da virgindade da ex-esposa (ela teria tentado esconder de Emanuel já não ser virgem) exibiria esse traço⁶.

APOTEOSE

As páginas finais de *Sortilégio* concentram quatro dos sete cantos da peça, sendo que o último, “Folga negro”, não é propriamente um ponto pois não alude a tema religioso. O primeiro dos quatro é

6 O pendor para antinomias como pureza e devassidão, próximo da lógica dos melodramas, transparece aqui um pouco ao modo de Nelson Rodrigues, com quem a peça tem pontos de contato. O que também se dá nos diálogos: os das Filhas de Santo lembram os das Senhoras ou das Primas em *Anjo negro* (1946), peça de Nelson que integrou a antologia *Dramas para negros e prólogo para brancos*. Essas coincidências não embaçam o caráter único de *Sortilégio*, singularmente dotado de veemência política associada à atmosfera surreal.

o de Exu, e nele o eu lírico roga ao deus brincalhão que o livre de “atrapalhadas”. A letra enumera os males: “Na encruzilhada do negro/ Tem agressão da polícia, tem/ Estupro de negra, violação/ Tem muita dor, muita sevícia/ Desde o tempo da escravidão” (Nascimento, 2022, p. 86). Apesar das mágoas, a melodia em tonalidade maior corresponde ao espírito do orixá.

No entanto, o que temos a seguir é uma espécie de acerto de contas de Emanuel com Margarida, quando ele a acusa de ter matado o filho de ambos. Machucado, ele a deprecia: “Como mulher você nunca significou nada para mim. Olha, quem tinha nojo era eu. Aquelas coxas amarelecidas que nem círio de velório me reviravam o estômago”. Fala como se Margarida estivesse presente: “Você o matou para se desforrar da minha cor, não foi? Mas ele era também seu sangue”, diz à ex-esposa, que se sentia sexualmente atraída pelo homem e depois parece ter-se cansado dele.

Emanuel afirma: “Desejei um filho de face bem negra. Escuridão de noite profunda, olhos parecendo um universo sem estrelas... Cabelos duros, indomáveis... Pernas talhadas em bronze, punhos de aço para esmagar a hipocrisia do mundo branco”. As Filhas o replicam (“Aniquilar os falsos sonhos da brancura”, diz uma delas), e o homem reitera: “Brancura que nunca mais há de me oprimir. Estão ouvindo?” (Nascimento, 2022, p. 89).

Aqui principia uma oração enunciada pelas Filhas e pelo Coro. Imploram às divindades que deem lucidez a Emanuel “até o terrível instante de enfrentar o que ninguém conhece... Desafiar o mistério oculto lá nas dobras do horizonte” (Nascimento, 2022, p. 90). A peça reforça o caráter simbólico de sua trajetória e de sua morte anunciada.

O término da ladainha é marcado pelo “Ponto de Ogum”, com uma de suas seções mais lírica, outra mais rítmica. Eis a segunda estrofe do canto dedicado ao orixá das lutas: “Bebe teu vinho fervente/ Enquanto da palma pendente/ O olho do abismo te chama/ Abre os caminhos na frente/ Teu povo te segue, te aclama/ Morre e renasce da chama” (Nascimento, 2022, p. 92).

Esse é o momento mais alto do enredo. Ao som dos tambores e do “Ponto de Oxumaré”, deus do movimento, Emanuel confessará serenamente: “Eu matei Margarida. Sou um negro livre!” A remissão de que se trata aqui ultrapassa o episódio individual para se alçar à esfera coletiva. É como se os próprios orixás aspirassem à insurreição, figurada na metáfora agressiva do assassinato que vin-gava o sacrifício da criança⁷.

O próprio Emanuel está condenado a desaparecer. A morte do protagonista pela vontade inflexível do Orixá, morte que subentende o renascimento do herói, equivalerá à redenção dos povos pretos, figurados em Zumbi e em Palmares, que surgem no desfecho. Redenção que não virá sem conflito e luta, a peça nos diz. Ifigênia reaparece ao final convertida em guerreira, a coroa de Ogum sobre a cabeça, uma espada nas mãos. Símbolos de insubmissão.

O repertório imagético de *Sortilégio* é bastante rico e chega a atordoar o comentarista (pode mesmo haver algum excesso e delongas demasiadas nas últimas páginas). Cito apenas dois exemplos, encontrados no decorrer do texto: os lírios sangrentos trazidos por Ifigênia e o gesto de levar as mãos ao pescoço, como se o protegesse, feito por Margarida e alusivo à asfixia – no que a peça remete ao Oteló shakespeariano, mencionado pelo protagonista.

Outra chave de leitura diz respeito aos aspectos metafísicos, já brevemente referidos acima, que se somam aos demais aspectos do texto. Voltemos algumas páginas: ao som do “Ponto de Ogum”, Emanuel, vestido à maneira africana, recita compassivo: “O sombrio fluxo sanguíneo de Ogum transborda em mim as medidas do universo inaugural. Oh, desgraçado seccionamento do ser perfeito, do corpo inconsútil e belo”.

A Filha III reforça: “Separados estamos. Partidos fomos”. Emanuel: “Cosmorama (...) que nos aparta e distancia. Entretanto, o espaço primordial convoca o regresso à continuidade do ser” (Nascimento, 2022, p. 95). São falas cifradas que, segundo as entendo, dizem respeito à finitude e ao isolamento metafísico dos indivíduos, bem como a uma hipotética ressurreição.

⁷ Vale insistir sobre a filiação de Abdias Nascimento às maneiras de Nelson Rodrigues, agora no que toca à brutalidade das imagens, ressalvada a originalidade do autor de *Sortilégio*. Nelson soube reconhecer as qualidades da peça desde que ela apareceu em cena, em 1957: “Na sua firme e harmoniosa estrutura dramática, na sua poesia violenta, na sua dramaticidade ininterrupta, ela também constitui uma grande experiência estética e vital para o espectador. Não tenham dúvidas que a maioria da crítica não vai entendê-la. (...) Mas nada impedirá que o mistério negro entre para a escassa história do drama brasileiro” (Rodrigues em Nascimento, 2022, texto de orelha).

O tema do cosmo dilacerado, cindido, comparece às mitologias. O deus grego Dionísio quebrou-se em pedaços vários; os homens nasceram de suas lágrimas.⁸ A unidade inicial fragmenta-se, e os segmentos aspiram a se religar. Talvez possamos relacionar esse tema, ainda, ao mote da morte e ressurreição de que fala Mário de Andrade no prefácio a *Danças dramáticas do Brasil*, datado de 1944.

Deixemos entre parênteses as noções de “civilizações mais tecnicamente avançadas” e “culturas primitivas”, citadas por Mário, para nos ater ao que importa agora: a ideia de que a morte traz consigo a expectativa de reunião à unidade primeira. De retorno ao todo de que teríamos sido exilados. Abdias Nascimento caminhou por essa trilha (“Morre e renasce da chama”, diz o “Ponto de Ogum”), ainda que não tivesse em mente qualquer coincidência com mitos clássicos ou com os que deram sentido às danças brasileiras.

Ouvimos o “Ponto de Oxumaré”, os tambores vibram: o protagonista confessa o crime que, paradoxalmente, o resgata – e “todo o palco se torna, progressivamente, no quilombo de Palmares” (Nascimento, 2022, p. 100). Emanuel perecerá em seguida, cumprindo a rota de morte e renascimento. Ele representa o seu próprio povo, apto a idêntica metamorfose.

A apoteose explode com “Folga negro”, música em que se reconhecem motes populares, cantada pela Ialorixá e pelo Coro:

Dança negro... canta negro!
Folga negro... branco não vem cá!
Coro: E se vier... pau há de levar!
pau há de levar!

Dança negro... canta negro
Folga negro... a escravidão acabou!
a libertação chegou! (Nascimento, 2022, p. 103).

O público e a crítica em 1957 talvez não tivessem repertório para entender o espetáculo. O pioneirismo dessa peça, na violência de suas imagens, e a atuação do Teatro Experimental do Negro, que existiu de 1944 a 1968, ajudaram decisivamente a criar o repertório cultural que se vem adensando sobretudo nas duas últimas décadas.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. 2.^a edição. Organização: Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

NASCIMENTO, Abdias. **Sortilégio**. 3.^a edição. Apresentação e prefácio: Elisa Larkin Nascimento. São Paulo: Perspectiva, 2022.

NASCIMENTO, Abdias do. **Sortilégio**: Mistério negro de Zumbi redivivo. Inclui o “Prólogo” da edição de 1961. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

NASCIMENTO, Abdias (org.). **Dramas para negros e prólogo para brancos**. 2.^a edição. Com nove peças de vários autores, ensaios e informações biobibliográficas. Inclui Sortilégio na primeira versão. São Paulo: Temporal, 2024.

8 Conforme diz Nietzsche em *O nascimento da tragédia*. Tradução e posfácio: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 70.

9 “É curiosíssimo constatar que em grande número das nossas danças dramáticas se dá morte e ressurreição da entidade principal do bailado. No Bumba-meu-boi, nos Cabocolinhos, nos Cordões de Bichos amazônicos, ainda nos Congos, nos Cucumbis e nos Reisados isso acontece. Se trata duma noção mística primitiva, encontrável nos ritos do culto vegetal e animal das estações do ano, e que culmina sublimemente espiritualizado na morte e ressurreição do Deus dos cristãos. (...) O complexo de morte e ressurreição não aparece nestas danças dramáticas oriundas de civilizações mais tecnicamente avançadas. É justo nos bailados mais próximos das culturas primitivas, nos Congos de origem negra, nos Cabocolinhos de inspiração ameríndia, e nos Reisados e cordões de bichos (...) que se dá morte e ressurreição. (...) Foi a finalidade religiosa que deu aos bailados a sua origem primeira e interessada, a sua razão de ser psicológica e a sua tradicionalização” (Andrade, 2002, p. 33).

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo**. Tradução, notas e posfácio: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.