

ARTIGOS

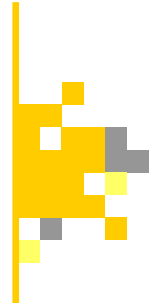
Marco Aurélio Abrão Conte^I

Rafael Gallina Bin^{II}

Fernanda Bertasso Mazieiro Marconi^{III}

Cuti e a reivindicação da subjetividade negra no teatro brasileiro

Cuti and the claim of black subjectivity in Brazilian theater



RESUMO:


Sistematicamente relegado ao segundo plano na história da dramaturgia brasileira, o negro foi (quase) sempre representado, dada a cosmovisão racista que séculos de escravidão relegaram ao país, de forma problemática. Quando não reduzidas a ornamento, reificadas ou silenciadas e impedidas de se expressar, as personagens negras foram concebidas sob o signo do selvagem e do exótico até meados do século XX, quando surgiu o primeiro grande movimento que logrou dignificar o espaço do homem negro nas artes cênicas nacionais: o Teatro Experimental do Negro (TEN), liderado por Abdias do Nascimento. Em que pese a publicação de *Dramas para negros*, coletânea de peças organizada pelo idealizador do TEN e publicada em 1961 – que ainda incorre no reforço de alguns estereótipos –, até a década de 1980 careceu-se de uma representação do negro em sua plena complexidade emocional. A dramaturgia de Cuti, pseudônimo de Luiz Silva, engajado pensador da literatura negra, surge como a reivindicação da subjetividade negra no teatro brasileiro. Neste artigo, procuramos demonstrar como o escritor propõe a ressemantização dos signos historicamente tornados negativos porque assimilados à negritude e, sobretudo, como sua obra subverte o discurso hegemônico racista ao levar combativamente a complexidade humana do negro ao proscênio.


Palavras-chave: Cuti; Literatura negra; Teatro brasileiro; Teatro negro; Teatro contemporâneo


ABSTRACT:

Systematically relegated to the background in the history of Brazilian dramaturgy, black people were (almost) always represented in a problematically way, given the racist worldview that centuries of slavery have marked the country. When not reduced to an ornament, reified or silenced and prevented from expressing themselves, black characters were often conceived under the sign of the wild and the exotic. It was until the middle of the twentieth century, when the first big movement offered a dignified space for black man to be represented in the dramatic arts: the Black Experimental Theatre (TEN), led by Abdias do Nascimento. In spite of the publication of plays for black people by the creator of TEN and published in 1961 – these texts still incur the reinforcement of some stereotypes. In this sense, until the 1980's a representation of black people in its full complexity was lacking emotional depth. Cuti's dramaturgy, a socially involved thinker of black literature, emerges to claim the black subjectivity in Brazilian theater. In this article, we will try to demonstrate how the writer resignify the historically negative signs often related to blackness and, above all, how he subverts the racist hegemonic discourse by bringing to the proscenium the full complexity of being a black person in a world designed for white people.

Keywords: Cuti; Black literature; Brazilian theater; Black theater; Contemporary theater

^I Doutorando e Mestre em Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Araraquara, SP, Brasil. marco.conte@unesp.br,  <https://orcid.org/0000-0002-8191-3156>

^{II} Mestre em Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Araraquara, SP, Brasil. rafael.g.bin@gmail.com,  <https://orcid.org/0009-0004-6188-7968>

^{III} Mestra em Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Araraquara, SP, Brasil. fernanda.marconi@unesp.br,  <https://orcid.org/0009-0002-2700-6907>

INTRODUÇÃO

Conquanto ignorada pelos mais importantes estudos analíticos e historiográficos do teatro brasileiro, como os de Sábado Magaldi e os de Décio de Almeida Prado, a dramaturgia negra vem paulatinamente se consolidando nas últimas décadas, a fim de reivindicar a dignificação da representação dramática do homem negro, tornando-o enfim um ser autônomo e sujeito de sua própria ação cênica.

Historicamente, dada a cosmovisão racista que séculos de violenta escravidão legaram ao Brasil, as personagens negras figuraram como elemento secundário nas peças escritas e encenadas no país. Quando não reificadas ou utilizadas como ornamento no cenário – incapazes de ser sujeito, portanto –, foram simplesmente silenciadas e impedidas de se expressar – dado que o verbo, código pelo qual a autonomia e a manifestação racional impõem-se, lhes foi sistematicamente tornado inalcançável.

Além disso, o retrato do negro também foi traçado sob o signo da selvageria, do exótico e do mau-caratismo. Cite-se como exemplo *O demônio familiar*, peça de José de Alencar na qual todos os desencontros são provocados pelo escravo Pedro, que, ao final da mimese, recebe sua carta de alforria como punição – numa mostra clara de valores distorcidos que revelam, por sua vez, que a es-

cravidão brasileira foi eivada por um cinismo paternalista praticamente indisfarçável em suas representações teatrais. Mesmo em *Mãe*, peça em que o autor se vale de um tom politicamente combativo, as personagens deixam entrever o reforço aos estereótipos que mantêm o negro em sua inferioridade social, ferindo “frontalmente a dignidade do afro-brasileiro e a sua *consciência étnica*” (AUGEL, 2000, p. 293).

Em 1944, Abdias do Nascimento fundou no Rio de Janeiro o Teatro Experimental do Negro (TEN), que buscou dignificar o espaço do negro nas artes cênicas brasileiras. Desde a alfabetização do elenco, formado por muitos analfabetos recrutados entre as mais desprestigiadas classes trabalhadoras, até a montagem dos espetáculos e organização de congressos e conferências, o TEN radicalizou o combate ao racismo nos palcos, levando à cena desde consagrados textos – como *O imperador Jones*, de Eugene O’Neill, cuja montagem peruana, adotando a pintura facial de atores brancos que representavam personagens negras, provocou Nascimento e o estimulou à criação do grupo – até produções próprias que primavam por tratar do drama cotidiano do negro no século XX, denunciando “as formas de racismo sutis e ostensivas” a fim de exortar o negro a “um salto qualitativo para além do complexo de inferioridade” (NASCIMENTO, 1978, p. 131).

Em 1961, o líder do TEN organizou e publi-

cou a coletânea *Dramas para negros*, em que reuniu peças de nove dramaturgos brasileiros – dos quais, diga-se, apenas três eram negros. Moema Augel (2000, p. 305) atesta que, apesar de sua importância, algumas das peças do volume incorreram no reforço de estereótipos negativos, não propondo paradigmas positivos de representação, o que acaba por ratificar, mesmo que sutilmente, a assimilação entre os signos da negritude e os do mal e/ou do inferior. Isto deve-se, majoritariamente, segundo a autora, à intenção pedagógica de sensibilização de um público composto em sua maioria por brancos.

Assim sendo, em que pese a grande contribuição do TEN e seus esforços no sentido de conferir dignidade às representações cênicas do negro brasileiro, a subjetividade negra foi levada aos palcos de forma problemática até o início da década de 1980, quando Cuti, pseudônimo do escritor Luiz Silva, passou a publicar suas peças, desde então montadas por diversos grupos teatrais.

Respeitado intelectual paulista, Cuti foi um dos fundadores do Grupo Quilombhoje e participou ativamente da publicação da série *Cadernos negros*, produzindo uma obra que, espalhada pelos mais diversos gêneros literários, prima por conferir ao negro o estado de sujeito de si, viabilizando discussões acerca de sua complexidade emocional e ressemantizando seu espaço numa sociedade profundamente marcada pelo racismo.

Este trabalho debruça-se sobre dois dos livros em que o autor coligiu peças suas. De temáticas variadas, mas confluindo no intento de dignificar a representação da personagem negra e dos signos ligados à negritude, os textos que compõem *Dois nós na noite*, publicado originalmente em 1991 e ampliado em 2009, e *Tenho medo de monólogo & Uma farsa de dois gumes*, de 2017, assumem como natural e central o que o etnocentrismo branco relegou ao periférico.

UMA DRAMATURGIA NEGRA E BRASILEIRA

Ciente de que a escolha por uma determinada terminologia acarreta consequência teóricas, Cuti rejeita o uso de termos como “afrodescendente” ou “afro-brasileiro”, reivindicando o uso da palavra “negro”, que, a seu ver, seria a única a não escamotear a realidade da discriminação racista no país. Além do que, a utilização do termo “afro” para discutir o racismo desaguaria no “não questionamento da realidade brasileira” (CUTI, 2010a, p. 36), promovendo uma espécie de atrelamento de vivências sociais distintas, o que, por sua vez, negaria não só as especificidades da condição negra no Brasil mas também a diversidade cultural africana, enfatizando ainda “a dominação global” (CUTI, 2010a, p.36).

[...] tais palavras iniciadas pelo prefixo “afro” não representam em sua semântica a pessoa humana como ocorre com a palavra “negro”. Esta diz de pronto sobre o fenótipo. [...] Um “afro” pode ser branco. Há milhões deles. [...] No “afro”, o fenótipo se dilui. É por isso que o jogo semântico-ideológico tem se estabelecido e o sutil combate à palavra “negro” vem se operando, pois ela não encobre o racismo, além disso lembra reivindicação antirracista (CUTI, 2012, p. 1).

Essa atitude vai ao encontro do pensamento de Norbert Elias, sociólogo alemão que trabalha com a concepção freudiana de culpa para refletir sobre as políticas sociais de reparação histórica. Para ele, o Estado só está apto a alcançar a plenitude da democracia moderna quando encara frontalmente os seus atos de opressão e se sente culpado, como aponta Jessé Souza, que interpreta a realidade brasileira à luz do pensamento de Elias:

O grande pensador do processo civilizatório Norbert Elias analisou o processo europeu, destacando, como ponto principal, não por acaso, o corte com a escravidão do mundo antigo. [...] Elias interpreta a culpa freudiana-mente, [...] como a base de um processo que leva ao Estado moderno e à democracia. E quando não se tem culpa no exercício da violência material e simbólica contra os mais frágeis porque se considera que sejam sub-humanos, escravos e indignos de serem tratados e reconhecidos como homens? Essa é a

principal herança da escravidão para o Brasil moderno. Uma herança que foi tornada invisível e, portanto, nunca conscientizada (SOUZA, 2019, p. 112).

Ora, uma das formas de invisibilizar a herança escravocrata é justamente substituir determinados termos, numa espécie de higienização discursiva que tem por consequência – e, às vezes, por objetivo – escamotear a historicidade do racismo. Diante disso, Cuti busca repensar o uso da palavra “negro”, revalorizando signos tornados pejorativos e projetando paradigmas positivos de negritude a fim de subverter a ordem estabelecida pelo etnocentrismo europeu.

Cuti ressalta, em sua dramaturgia, os traços da diferença negra visando à emergência positiva de um eu-negro em sua singularidade, naturalizando-lhe a ascensão social e mergulhando na complexidade de seu emocional, secularmente ignorada pelas representações reificadas de si.

Suas peças põem em cena os negros às voltas com a questão racial brasileira em diferentes contextos. No entanto, dada a combatividade a que o autor se propõe, a opressão não é posta como um fator também interno às personagens. Sempre vinda de fora, a discriminação possibilita a representação de homens e mulheres em luta contra o discurso hegemônico, e mesmo que alguns deles cheguem a flertar com o ideal do embranquecimento, o que paira sobre toda as mimeses é

a projeção de modelos positivos. Desta forma, o dramaturgo opta por problematizar o espaço social destinado ao negro na sociedade brasileira, impondo novas formas de representação nas quais é a subjetividade negra que perspectiva a ação.

Com o subtítulo “peças de teatro negro-brasileiro”, os volumes *Dois nós na noite* e *Tenho medo de monólogo & Uma farsa de dois gumes* são prenes de reflexões a respeito do racismo, não só no plano do conteúdo, mas também no da forma. Em ambos os planos, percebe-se a contestação do estado de coisas que propicia e perpetua o processo discriminatório brasileiro, tanto na configuração de um contradiscurso quanto na subversão de gêneros já consolidados pela tradição dramática ocidental. A seguir, procuraremos demonstrar as especificidades deste projeto em algumas das peças do dramaturgo.

A DESCONSTRUÇÃO DOS ESTEREÓTIPOS RACISTAS E A DISCUSSÃO SOBRE A REPRESENTAÇÃO NEGRA

Duas das peças que formam o volume *Dois nós na noite*, tanto o monólogo “Madrugada, me proteja!” quanto o drama “Nódoas” confluem para a negação dos estereótipos racistas que ditaram as formas de representação do negro na dramaturgia brasileira. Já “Transegun”, que integra o mesmo

livro, envolve as próprias personagens numa discussão acerca da maneira mais adequada de levar o negro-brasileiro ao palco.

A primeira das peças tem como protagonista Celso Branco de Souza, homem negro cuja ascensão social é posta desde o primeiro momento da ação. Elegantemente trajado, ele sai da casa de um amigo de madrugada e tenta tomar um táxi que o leve embora, mas é repetidas vezes ignorado, após o que um assaltante surge e lhe furta até mesmo os documentos e as roupas. Encontrado na rua pela polícia, é prontamente detido.

Nesta peça, Cuti propõe inversões importantes na representação do negro. Além de pô-lo em cena como um homem em ascensão econômica, o autor rechaça o estereótipo do negro alcoólatra, tantas vezes reforçado na literatura brasileira. Ao despedir-se do amigo, Celso diz: “Não, não estou de porre, poxa! [...] você bebeu demais” e, em seguida, “O cara não pode ver garrafa de uísque, pô! [...] Bebe até babar! [...] Ficou bebinho da Silva. Silva nada! Bebinho pra Matarazzo! Tem grana” (CUTI, 2009, p. 105-106). Como se vê, é o homem branco e rico – o que se depreende pela alusão à poderosa família ítalo-brasileira – quem não controla a sua compulsão pela bebida e se rende ao vício, ao passo que o negro é o homem responsável, que lhe cuida e leva para casa em segurança.

Deixando claro em que termos se dará a discussão racial da peça, Cuti parte para a comple-

xidade emocional de sua personagem, alguém marcado pelo desejo de embranquecer. Alienado, em alguma medida, de sua própria cor, Celso demonstra não entender o porquê de ser ignorado pelos taxistas, haja vista estar bem vestido – como se o terno, ao esconder seu corpo, lhe blindasse do racismo que sua nudez, ao fim, tornará a viabilizar.

Mesmo o nome da personagem, Celso Branco, alude ao confronto entre a pele e o mundo social, o que acaba por gerar uma “consciência dupla” (DU BOIS, 1999, p. 54) que o divide entre sua realidade fenotípica e a ascensão social que gerou o embranquecimento de sua identidade. Essa divisão, quando das situações-limite (como a prisão) em que os estímulos exteriores lhe fazem lembrar de sua negritude, produz no homem crises identitárias que lhe causarão, como a nudez revela, referências de mundo duplas, às vezes contraditórias, e a ilusão do pertencimento à sociedade etnocêntrica.

Outros estereótipos que a peça busca combater são os da violência e da vadiagem. Ao ser encurralado pelo assaltante armado, Celso afirma: “[...] não sou de briga. [...] Eu sou crioulo, mas não sou manhoso não” (CUTI, 2009, p. 107). É importante notar que o negro, aqui, é a vítima da criminalidade urbana, e não o algoz, além de ser um homem pacífico – tudo isto vazado em uma forma monológica, o que impede que as réplicas precon-

ceituosas do bandido sejam sequer articuladas no palco, ou seja, é a voz do negro, finalmente, que vai perspectivar a ação dramática.

Depois de séculos sendo retratado como queixoso e não afeito ao trabalho, o negro é, nesta peça, o trabalhador bem-sucedido, enquanto o branco, numa importante inversão simbólica, é quem não gosta de trabalhar e opta por levar uma vida de criminoso: “*Se você não gosta... Bem, aí tem mais é que não trabalhar mesmo...*” (p. 109) diz Celso ao assaltante, numa tentativa de acalmá-lo.

A rubrica final orienta que ele, “*súbito, petrifica-se. Vira estátua [...]. Simultaneamente, ouve-se um hino cívico assobiado*” (p. 112). A imobilidade revela duas situações ao mesmo tempo: a inação de alguém atado em sua impotência diante do racismo – no caso a detenção sumária –, já que, literalmente despido de sua civilidade, o homem é diminuído pela discriminação; e a cristalização de sua figura num aceno para a permanência das práticas racistas. O uso de um hino cívico para encerrar a mimese é também sintomático de que a identidade nacional foi, de certo modo, forjada a partir do subjugo do homem negro na sociedade.

Também em “Nódoas”, peça dividida em dois atos, percebe-se o combate aos estereótipos que maculam a representação do negro. O protagonista, Cândido, já no primeiro quadro, quando monologa ao sair de uma escola de samba tendo a

plateia por interlocutora, estabelece algumas rupturas com o discurso racista. Como quem impõe os termos de sua representação – e é significativo que, novamente, apenas a voz do negro esteja em cena neste momento –, o homem descreve-se de forma a negar a estereotipagem usual. Enquanto convencionou-se representar o negro sob o signo da hiperssexualização, da infidelidade, do alcoolismo e da vadiagem, Cândido apresenta-se como um homem fiel, calmo, honesto e trabalhador: “Não troco a minha gatíssima por ninguém. [...] O papai aqui é todo diferente. [...] Sambista, não bebo cachaça, só vodka. Malandro, tenho a carteira de trabalho assinada. [...] Torneiro mecânico oficial. [...] bebi, sambei, não me embebedei” (CUTI, 2009, p. 117).

Em outro ambiente, Hebe trai o marido com Soares. Também na representação destas personagens, Cuti propõe inversões e supera alguns estereótipos machistas. A mulher, aqui, tem sua sexualidade explorada não pela perspectiva masculina ou sob o signo da reificação, mas sim como fruto de um desejo próprio, impondo-se como sujeito de sua ação e dona de sua libido – “Não posso curtir dois homens? Você também tem a sua mulher, não tem?” (p. 119) reivindica Hebe. Mesmo do ponto de vista visual – que a própria escolha por quadros e não cenas sugere, como adiante se verá –, há a subversão do estado de dominação: a mulher, deitada na cama, ainda excitada, instiga

o homem a lhe dar mais prazer enquanto o observa a realizar um trabalho doméstico, ao que ele responde: “Já dei o que você queria” (p. 118).

Tanto a redução do amante, branco, a objeto de prazer da mulher quanto a insistência na fidelidade e no fato de que Cândido não tem filhos confluem para a dissolução da imagem hiperssexualizada do corpo negro, ao qual se atribuiu sistematicamente uma potência sexual animalesca, irracional e incontida que tem por fim único a reprodução, como aponta Frantz Fanon (2008, p. 139).

Também o flagra do adultério é prenhe de novas discussões. É o momento em que Cândido mostra-se frio e sádico em sua vingança, fazendo com que o racional sobrepuje o instintivo – apesar do que, é violento e cruel com a esposa e seu amante, o que mostra a habilidade dramática de Cuti em fugir dos maniqueísmos. Amarrado pelo marido traído, Soares é marcado na pele a ferro quente, numa espécie de desforra simbólica que o inferioriza. O amante/branco, a propósito, é quem se caracteriza pela apatia, pela fraqueza, pelo medo, sendo uma personagem propositalmente despida de vitalidade.

Após assassinar o homem com quem concretizou seu adultério, Hebe confessa a Cândido ter atingido o orgasmo quando da violação sexual à qual foi sujeitada pelo marido. A revelação faz com que a personagem – mas não a perspectiva dramática – adira à hiperssexualização estereoti-

pada do corpo negro, haja vista que ela teve prazer com o violento subjugo de si, projetando no homem negro a potência sexual dominadora, o que, claro, fere a consciência étnica deste: “Você ama o crioulo que te comeu na marra, o negrão estuprador... [...] Numa noite você me faz de chi-frudo e de estuprador ao mesmo tempo... Não, Hebe, tesão não é tudo.” (CUTI, 2009, p. 130). Em seguida, Cândido assassina a mulher, explicitando sua rejeição ao estigma de sua sexualidade.

“Transegun”, por sua vez, a peça mais longa do volume, busca discutir a representação teatral negra no plano da metalinguagem. Suas personagens – todas negras, à exceção de Romildo – são o elenco de um grupo de teatro ligado ao Clube Palmares. No início da mimese, a tensão se dá em razão da substituição de Aldo, que morreu vitimado pela AIDS e cujo espectro vagueia pela cena, na montagem de um espetáculo. A escolha de um branco para integrar o corpo de atores de um grupo negro enfrenta restrições e viabiliza um profícuo debate acerca do tema.

A namorada de Romildo, Zélia, é naturalmente uma entusiasta de sua participação na montagem, afirmando, aliás, que ele teria sido “o grande responsável pela minha negritude, o cara que mais me incentivou a me assumir” (CUTI, 2009, p. 29). Impedi-lo, no entanto, conquanto ele demonstre ser um homem consciente, é uma questão ideológica, defendem os contrários à es-

colcha: “o corpo do negro, por si só, é uma linguagem cênica” (p. 36), replicarão contra o diretor do grupo, utilizando sua própria frase, quando este insiste na escalação de Romildo.

Contribuição importante à discussão é dada por Bendelê, advogado bem-sucedido – o que por si naturaliza a representação do negro não marginalizado – que integra o elenco. Em fala menos aguerrida que a das outras personagens, balizada por sua lucidez e tranquilidade, ele defende que optar por um ator branco que exerça um papel de dominador do homem negro, ou seja, apegar-se ao realismo na representação “é cair no lugar comum [...] Vamos só estar referendando o racismo e até mesmo o escravismo, segundo a visão dominante. [...] Daí que acho um caminho importante jogar com a simbologia” (p. 39). O comentário reivindica que os movimentos negros, dos quais o grupo é um dos representantes, resistam ao seu paradoxal embranquecimento sob o preço de deslegitimarem suas causas ou deixarem de ser os sujeitos de suas reivindicações, que, desta forma, passam a ser mediadas novamente pelo branco – como acontece, cita Kinda, na “Escola de Samba Pavão Preto. Lá agora só tem um negro na diretoria” (p. 41).

Outro fator importante referente à autoidentificação negra diz respeito à religiosidade. Sustenta Moema Augel que o título de “Transegun” seria a junção entre as palavras transe e Egum, es-

pírito dos mortos, e “é justamente a presença de um morto, Aldo, [...] que transita como principal elemento da peça dentro da peça. [...] A partir desse título Cuti insere a pedra angular da autoidentificação negra, a religião dos ancestrais” (AUGEL, 2000, p. 322). É o bailarino quem abertamente recusa o deus cristão, em virtude de sua postura autoritária – “Deus é macho, machão. Se não obedecer, ele senta o pau. E sem carinho nenhum” (CUTI, 2009, p. 54) – mantendo-se fiel à religiosidade de matriz africana.

Aldo é também o catalisador das discussões sobre sexualidade na peça. Sua liberdade sexual, e também a daqueles com quem ele manteve relações no elenco, é vista de forma natural e não passa em nenhum momento pelo signo do exótico, do fetichismo e do animalesco. Ao naturalizar tanto a dimensão sexual quanto a religiosa do negro, alvos constantes do racismo brasileiro, Cuti busca dignificar sua representação reivindicando, mais uma vez, a perspectivação da ação pela subjetividade negra.

Se por um lado há as personagens que combativamente militam pela causa negra, por outro há as que, de alguma forma, foram cooptadas pelo ideal do embranquecimento cultural. Paradigmáticas neste aspecto são D. Cida e Helen, respectivamente mãe e irmã de Zelão, cujas atitudes ora mostram sua descrença na seriedade das ações políticas do grupo, ora evidenciam alienação

e busca por se distinguirem moralmente dos atores.

Cida é a representação da permanência das práticas alienatórias na sociedade pós-abolição. Mesmo seu nome, diminutivo de Aparecida, um dos símbolos máximos do cristianismo, alude a um dos pontos de tensão fulcrais entre a identidade africana/afro-brasileira e a ocidental que lhes foi imposta. Helen, por sua vez, apesar de superar vários estigmas que recaem sobre a mulher negra – sendo independente inclusive do ponto de vista financeiro –, é quem assimila os valores ocidentais brancos e faz, em suas palavras, a opção por se “livrar do complexo de raça” (CUTI, 2009, p. 83). Ignorando seu fenótipo, ela crê que a mera ascensão social, que a integra à sociedade de forma irrefletida e a coopta à defesa do discurso racial hegemônico, faz-lhe branca: “Sou negra apenas quando lembro. Ou me fazem lembrar” (p. 55).

O ideal do embranquecimento, instância pela qual a dominação simbólica se dá por cooptação e que leva à noção duboisiana de dupla consciência, é criticado veementemente por Bendelê, que afirma serem irreconciliáveis a consciência da negritude e a aderência parcial a ela: “[...] não passa de papo furado. Consciência de fachada, ou então dupla consciência. [...] Só não é crime porque a sociedade racista aplaude, vendo a negrada louquinha para parecer branco, perder a cor e mudar a própria natureza” (p. 84).

Em meio às discussões a respeito da montagem, há o ensaio da peça que o grupo pretende encenar. De forma metalinguística, a peça dentro da peça revela um negro pendurado num instrumento de tortura, hesitante diante de sua própria nomeação – “Afro-descendente... Digo, afro-brasileiro... Quer dizer, crioulo... Não. Preto... Ou seja, negro, negro, negro!” (p. 47) – o que acaba por sintetizar a defesa de Cuti pelo termo “negro” nas supracitadas discussões terminológicas –, após o que se identifica como sendo a personificação do negro-brasileiro, filho da África e enteado do Brasil (p. 48), e impõe um discurso que subverte o oficial, elaborado pelos colonizadores e escravocratas. Através da metaficção, Cuti enreda discussões importantes de cunho humanista e racial flertando com o uso dos procedimentos alegóricos que manejará em “Canção da saga”.

Nas três peças, como visto, é a subjetividade do negro em sua plena complexidade humana que perspectiva a ação. Rompendo com os estereótipos racistas, as personagens são postas em suas contradições e seus dilemas universais, que, apesar de jamais apartados da questão racial, conferem-lhes a condição de sujeitos da mimese – capazes, pois, de refletirem sobre o seu espaço nas artes e na sociedade.

A PERSONIFICAÇÃO DA COLETIVIDADE E A EMERSÃO DE UMA PERSPECTIVA NEGRA

Vazado em estrutura poética, o monólogo “Canção da saga” tem como protagonista um Homem Negro, cuja indefinição de nome reforça o caráter de representação coletiva já sugerido pelo título da peça. A ação, através de densas simbologias, objetiva contar a história do povo negro no Brasil ignorada pela cultura hegemônica. De sua nudez inicial à paulatina maculação de seu corpo promovida pela colonização portuguesa – “Os séculos lançam todas as putrefações da história / sobre a nudez coletiva / da minha negrura // Pedro Álvares Cabral descobriu a natureza / e a cobriu de martírios” (CUTI, 2009, p. 137) – ao apoio da Igreja Católica à dizimação física e cultural do negro no país, o texto busca indicar a historicidade do racismo brasileiro.

Não faltam, aliás, críticas ao catolicismo, cuja solidez institucional deve-se, diz a personagem, à violência física, simbólica e identitária de que foram vítimas as populações de origem africana: “o sangue veio [...] ligar tijolos da igreja [...] Meu verdadeiro nome / foi abatido no batizado / para degustar o pai / o filho / e o espírito santo / que na sobremesa arrota: negro!” (p. 138). Em consonância com o que diz Aldo em “Transegun”,

também o protagonista de “Canção da saga” rejeita o deus cristão, porque “estéril / inibidor do amor e seus mistérios” (p. 140). Cuti, desta forma, leva ao primeiro plano a discussão sobre a imposição religiosa e o processo de aculturação de que foram vítimas os negros trazidos ao país sob a condição de escravos. Aqui, no entanto, a personagem mantém-se firme em seu propósito e, insistentemente, nega submissão às crenças ocidentais de seu opressor.

Reconstituindo o percurso da estigmatização do negro no Brasil, a peça chega à contemporaneidade, em que a segregação racial se materializa no subemprego, na marginalização e na permanência de práticas discriminatórias. Reificado e cooptado pelos “donos das vontades alheias” (CUTI, 2009, p. 148), o homem negro vê no embranquecimento uma alternativa viável, embora irrefletida em razão do desespero – “Primeiro foi a madrinha / bebendo sabão em pó / para embranquecer o útero // Depois usou cacos de vidro... / acariciou a pele” (p. 149). Se com Helen, da supracitada peça, o embranquecer identitário e cultural se dá de forma aparentemente pacífica porque alienada, aqui o que se configura é a aut mutilação de uma coletividade cujo paradigma da “normalidade” social lhe foi imposto pelos ideais do homem branco. Ao utilizar-se de imagens mais explícitas, Cuti dá prosseguimento a seu projeto de expor diretamente, sem eufemismos, a experiên-

cia da opressão do negro-brasileiro.

A reflexão sobre o passado põe em cena, de forma cada vez mais ostensiva, os signos da cultura negra-brasileira, propondo paradigmas positivos de autoidentificação e rechaçando a pretensa inferioridade a que se pretendeu relegar os descendentes da escravidão. São evocados, por exemplo, os ancestrais, fator fundamental para a organização da vida do negro africano e afro-brasileiro, e a música, elementos que, enfim, encerram a mimese, apontando para a superação e o enfrentamento da hegemonia cultural etnocêntrica. Após verbalizar o relato dos que foram oprimidos no processo de formação da identidade nacional, o Homem Negro crava: “Renegado o sofrimento / nenhum chicote empunhado / há de ficar impune” (CUTI, 2009, p. 157).

A SUBJETIVIDADE DO FEMININO E A LIBERDADE DA MULHER

Em dois de seus monólogos, escritos em momentos diferentes de sua produção dramaturgica, Cuti dá voz à mulher negra-brasileira para que esta exponha seus dilemas e o enfrentamento de uma dupla discriminação.

“Dois nós na noite”, peça homônima à coletânea em que foi publicada, tem como ambiente a sala de uma casa de classe média onde Judith verbaliza sua insatisfação em relação ao marido, cujo

passado amoroso sistematicamente se interpõe entre ambos, dado que ele, negro como a esposa, sempre se recusou a se desfazer das fotografias de suas ex-namoradas, todas brancas. Tamanha é a obsessão pelos retratos que eles passam a ser “documentos também” (CUTI, 2009, p. 9), ou seja, a fixação jamais superada do homem por aquelas mulheres é um dos constituintes de sua identidade.

Conquanto em nenhum momento se impõe como mais do que um simples vulto, o marido de Judith é o interlocutor que ela insiste em buscar e em cuja não-correspondência encontra a solidão de quem monologa e devaneia. Logo no início da mimese, ele é cenicamente substituído por um peixe içado para cima (Cutí, 2009, p. 10) – signo que indica, através do anzol, que o homem fora capturado por seu desejo e jamais conseguiu se libertar, mas que também pode aludir ao ideário cristão, dado que o peixe é um importante símbolo da doutrina. Em ambas as possibilidades, o que se impõe é a imagem de um homem que assimilou os ideais da cultura ocidental branca, para quem, portanto, a consciência negra de Judith deixa de ser um atrativo.

As mulheres brancas de quem o homem guarda fotografias são representadas na peça por sete manequins vestidos com perucas de cabelo liso. Em ambos os elementos, impõe-se o signo da artificialidade, da imobilidade e até mesmo da irre-

alidade, do simulacro, dado não serem elas o verdadeiro problema da relação, mas sim os sentimentos conflituosos que nutre o marido de Judith. Uma a uma, elas são destruídas sob o desabafo da mulher, que, consciente de sua negritude, não questiona o próprio ser negra, mas sim a alienação de seu esposo, que não superou o estigma de sua própria cor, e vive como alguém “querendo o amor na desforra para provar a sua virilidade” (CUTI, 2009, p. 21).

Sendo o estímulo que a inferioriza não algo interior – já que ela sequer cogita ser a culpada pela situação – mas sim exterior, o que há, afinal, são os ecos nela do conflito de que o marido foge covardemente e que vai se materializar na imagem final do pássaro preto preso numa gaiola branca em que se transfigura o homem.

Em nenhum momento [...] é o eu enunciador que não aceita a sua própria condição de ser negro, mas sim um outro, inerte e que, embora presente, não participa ativamente da enenação. [...] é ele que é retratado como dividido entre suas convicções enquanto afro-brasileiro e uma irresistível atração por mulheres de outra pigmentação (AUGEL, 2000, p.317)

Com “Dois nós na noite”, Cuti lança mão de uma personagem briososa de sua liberdade e de sua possibilidade de expressão, e é sintomático que a forma escolhida pelo autor seja justamente o monólogo. Num relacionamento em que o homem

não aceita a realidade de estar unido a uma mulher negra como ele próprio e opta por constantemente fugir da realidade seja pelo sono, seja pelo álcool, a esposa é condenada à solidão, mesmo que acompanhada: “Percebo você incapaz de me ouvir e ver, então tenho a certeza inquestionável de estar só [...] Esse sono é apenas a incapacidade progressiva de me ver” (CUTI, 2009, p. 11). No entanto, apesar de não ser correspondida em suas falas, Judith jamais cogita silenciar-se, recusando a resignação e reivindicando agentividade acional.

Também Ana Cruz, protagonista de “Tenho medo de monólogo”, peça de Cuti escrita em co-autoria com a atriz Vera Lopes, enfrenta a questão do silenciamento e da necessidade de expressão. A tensão dramática se estabelece no próprio título pelo enunciado em primeira pessoa sugerindo a aflição da protagonista, e a unidade da ação se dá não pela linearidade, mas pelas memórias evocadas pela mulher no momento presente, em que aguarda, na porta de uma igreja, a celebração do casamento do filho.

Sucedem-se na cena momentos diversos do passado de Ana, em todos os quais ela sempre fala a interlocutores que não se materializam, através de diálogos sem réplica que são, por fim, sua insistência no próprio ato de se expressar. Os quadros vão, um a um, configurando a complexidade emocional de uma mulher que impõe sua perspectiva feminina e negra, relatando desde o estupro de

que fora vítima na adolescência, até o desaparecimento de seu filho, vítima da repressão policial, passando pelo aborto a que se submeteu, o abandono do marido e a sua prisão. No plano do conteúdo, é importante ressaltar que Ana projeta uma possibilidade de representação da mulher negra-brasileira que, sem escamotear a violência que se lhe recai, emerge em suas potencialidades vitais e conquista a liberdade subvertendo o estado de coisas que lhe oprimiu – vide sua escolha por viver a bissexualidade e, posteriormente, a poligamia – e se recusando ao silêncio.

No plano formal, Cuti parece dialogar com o que Peter Szondi (2001), ao se debruçar sobre *A morte do caixeiro-viajante*, de Arthur Miller, aponta como uma das tentativas de resolução da chamada crise do drama – que, por sua vez, remontaria a fins do século XIX. Tanto na peça do dramaturgo estadunidense quanto na do escritor brasileiro, respeitadas as devidas especificidades, o presente da ação é invadido pelas reminiscências do passado “tal como se manifesta: por sua própria vontade na *mémoire involontaire* (Proust)” (SZONDI, 2001, p. 149, grifos do autor). O passado não precisa mais ser evocado pelas falas (conteúdo), dado que se impõe através daquilo que no cinema se conhece por flashback no próprio plano formal. Se o caixeiro procura no passado o consolo para a desgraça do presente de desemprego, Ana Cruz busca na memória as intem-

péries que superou para potencializar a alegria de sua trajetória ascendente.

A DISPUTA PELA HEGEMONIA CULTURAL

Ao compor “Uma farsa de dois gumes”, Cuti estabelece um diálogo com uma longa tradição, consolidada, sobretudo, durante a Idade Média, de modo que sua textualidade é permeada por elementos tradicionais do gênero farsesco e pela subversão de algumas convenções de natureza não só temática, mas também formal. Essa abordagem já prenuncia seu projeto de desconstrução de discursos hegemônicos, que, embora presente em todo o seu teatro, alcança nesta peça a sua mais bem-acabada elaboração.

Com efeito, os conceitos de hegemonia cultural e estratégias discursivas, tais como expostos por Laclau & Mouffe (2001), viabilizam uma leitura mais aguçada desta farsa. A respeito do primeiro, dizem os autores:

O conceito de hegemonia não surge para definir um novo tipo de relação com sua identidade específica, mas para preencher uma lacuna que foi aberta na corrente da necessidade histórica. “Hegemonia” irá aludir a uma ausência de totalidade e às diversas tentativas de recomposição e rearticulação [...]. Hegemonia não será o majestoso desdobramento de uma

identidade, mas antes a resposta a uma crise (LACLAU & MOUFFE, 2001, p. 7, tradução nossa).¹

Cuti, de fato, não emula em sua farsa uma sociedade plural, mas desvela as diversas identidades que são, sistematicamente, silenciadas pelo discurso hegemônico. Nesse sentido, também o conceito de estrutura discursiva se mostra de grande valia, dado que evidencia os meios pelos quais se exerce a hegemonia cultural.

Além disso, uma formação discursiva não é uma entidade meramente “cognitiva” ou “contemplativa”; é uma prática articulatória que constitui e organiza relações sociais. Podemos, portanto, falar em uma crescente complexidade e fragmentação das sociedades industriais mais avançadas – não no sentido de que, *sub specie aeternitatis*, elas sejam mais complexas que as sociedades anteriores, mas no sentido de que são constituídas em torno de uma assimetria fundamental. Essa é a assimetria existente entre a crescente proliferação de diferenças – um excedente do significado de “o social” – e as dificuldades encontradas por qualquer tentativa discursiva de fixar essas diferenças como momentos de uma estrutura articulatória estável (LACLAU & MOUFFE, 2001, p. 96).²

Atinada à importância do verbo – código pelo qual as cosmovisões se estruturam e através do qual podem ser implodidas –, a peça de Cuti e

sua opção pela farsa ganham relevo à medida que o gênero trabalha com um humor pautado na linguagem – seja por jogos de palavras, seja pelo esdrúxulo dos nomes –, que visa a uma ampla crítica social, viabilizada por uma significativa dimensão alegórica que se instaura desde o espaço em que a ação se dá: a “Respútrida do Brasfúsil” (CUTI, 2017, p. 57). Através da linguagem é que o autor, como visto, ressemantiza o espaço social do negro-brasileiro a fim de desestruturar discursos hegemônicos.

Mesmo sua adesão à farsa não implica a subscrição plena aos preceitos de composição do gênero, cujo próprio tom é repensado, recusando o humor bufão e o estilo “pouco refinado” (PAVIS, 2008, p. 164) que lhe são característicos. Sendo originalmente um gênero de natureza intervalar, porque apresentado entre os mistérios (gêneros sérios da tradição medieval), a farsa é formalmente subvertida por processos de composição que não lhe são próprios e de que o autor lança mão, de modo que se pode interpretar os “dois gumes” do título como um prognóstico de sua intenção estética: no plano do conteúdo, a peça rompe com os discursos hegemônicos e, no plano da forma, com a estrutura simples do gênero, adotando um arco dramático complexo, ambientes diversos e um numeroso elenco – que, por sua vez, é a síntese das tensões ao longo da ação, dado que dividido entre os brancos, mormente vampiros, e os ne-

gros, símbolos da exploração histórica e/ou dos valores de resistência da negritude.

Também a opção de Cuti por dividir os atos de todas as peças dos dois livros em análise em quadros, e não em cenas, é digna de nota, visto que esta composição remete às artes plásticas, regidas mais pelo signo do estático que pelo do dinâmico. Com isto, o autor sugere que as situações por ele representadas persistem ao longo do tempo.

Assentadas estas premissas, cumpre entender de que forma a peça utiliza suas personagens em seu intento de desconstrução. A “Respútrida” tem como seu líder máximo Vamphirói, representante do discurso hegemônico que aniquila a diversidade histórica. Neto de um senhor de engenho cujo retrato lhe é motivo de orgulho, a figura do vampiro deixa patente a intenção de Cuti de relacionar esta personagem às classes dominantes brasileiras, detentoras de um poder cuja origem remonta aos tempos da colônia.

Após demonstrar sua subserviência à potência estrangeira personificada pelo “Rei Usaeu” (CUTI, 2017, p. 61), Vamphirói é visitado por uma criança negra – anônima, o que lhe confere a dimensão de representação coletiva – que lhe cobra a devolução do leite e do sangue tirados de seus ascendentes: “Eu vim buscar de volta todo leite que você mamou da mãe da mãe da mãe da mãe da minha mãe. [...] Além do leite... (*Incisivo.*)

É sangue!” (p. 63). O caráter alegórico da ação já se impõe, pois, desde o primeiro quadro, configurando uma ácida crítica social.

Posteriormente, quem adentra o gabinete é o Negro Preto Cor da Noite – nome que remete ao livro de poemas homônimo publicado por Lino Guedes em 1936 –, símbolo mais poderoso da negritude na peça. Com um discurso incisivo e elevado, ele personifica a luta dos negros e suas reivindicações:

NEGRO PRETO COR DA NOITE – Vim buscar o abrigo, o templo, a densidade espacial do sonho, a carícia a nos desvendar o cosmos, os olhos que se abrem para o mistério, a chance de todos poderem ouvir as ondas da luz, tão necessárias para a mudança do arcabouço da existência humana, palhaço! (CUTI, 2017, p. 71)

Ambas as personagens são responsáveis por desestabilizar a tranquilidade de Vamphirói, que ainda recebe em seu gabinete Alma, representada por um homem negro coberto por um manto branco. Essa forma de composição da personagem ilustra muito bem a concepção de Frantz Fanon a respeito das máscaras sociais brancas postas sobre a pele negra, uma “brancura que me calcina” (FANON, 2008, p. 107). O filósofo francês expõe o quão pernicioso é, para o negro, ter de optar pelo embranquecimento para integrar-se à cultura hegemônica. Na contramão disto, porém, a peça

propõe que Alma, exausta, dispa-se de sua brancura e se revele, nua e negra, diante do público, brisa de sua realidade – “Me cansei da brancura” (CUTI, 2017, p. 75). Assim, o texto articula um discurso contra-hegemônico, dado que o negro busca sintonizar-se com sua identidade ontológica matriz, renegando a que lhe fora atribuída pelas práticas dominantes racistas.

Também o Saci, célebre personagem do folclore nacional, é um dos símbolos da negritude mobilizados para estabelecer o conflito dramático. Exigindo de volta a perna que lhe foi tirada, é ele quem expõe os obstáculos que o racismo estrutural impõe à ascensão do negro. Neste momento da peça, é importante notar que, acuado, o vampiro opressor admite que é a perna do negro “que faz caminhar os negócios da Respútrida do Brasfúsil” (CUTI, 2017, p. 76) – apontando novamente para a permanência do subjugo negro no progresso socioeconômico do país.

As personagens apresentadas a partir do segundo ato, que se inicia tendo como cenário a Rua da Abolição, são outras representações pelas quais a crítica racial da peça se desdobra. A grosso modo, poderiam ser divididas em dois grupos: aquelas que participam do aparelho dominador – a imprensa com seu aparato de dominação simbólica (jornal Mentirão, Revista Inveja), a burocracia e o policiamento (Espantalho), a igreja (Impostor e Impostora – alusões ao protestantismo), os discurs-

sos falsamente bem-intencionados (o casal Fraude) a militância discursiva (Militante 1) e a livre iniciativa (Direitista); em oposição àqueles que compõem os movimentos de resistência: Mendigo (negro marginalizado, herdeiro da escravidão), Saci (representante das lutas sociais/negras), Militante 2 (cujo discurso está mais próximo dos ideais revolucionários marxistas) e Riso (influxo de humor e libertação). A dinâmica da ação se dá, neste momento da peça, pela interação que elas mantêm com o Mendigo na rua.

Aponta Bertolt Brecht, em seus *Estudos sobre teatro*, que a cena de rua tem importância prática: “a possibilidade de controlarem se a função social de toda a engrenagem se mantém sempre perfeitamente intacta” (BRECHT, 2005, p. 102). Cuti mobiliza essa possibilidade dramática – tanto na farsa quanto em “Madrugada, me proteja!” – como forma de mostrar a tensão racial instaurada no tecido social. Com efeito, a rua dá visibilidade à intensificação do conflito entre a hegemonia cultural opressora de Vamphirói e o discurso contra-hegemônico fundado nos valores do Negro Preto Cor da Noite.

Como retaliação, o governante articula tentativas de manutenção do *status quo*. Inicialmente, impõe o desejo do embranquecimento, determinando que fossem oferecidas “loiras para os negros revoltados” (CUTI, 2017, p. 92), o que, a um só tempo, revela a postura racista e misógina da

cultura hegemônica. A estratégia fracassa em razão da valorização da negritude promovida pelos próprios negros, que passam a recusar, finalmente, os signos de uma identidade cultural que lhes foi imposta.

Tenta-se, em seguida, a reescrita de um discurso histórico pela qual a escravidão aparecesse como um bem e a violência atingisse ares de salvação. No “Navio Civilizatório”, propõe Vamphirói, os negros teriam nascido “para a civilização” (p. 99), enfim salvos da selvageria. O Riso intervém, impedindo que a distorção dos fatos pelo discurso hegemônico prosperasse, após o que, sem outra alternativa, o governante recebe do Rei Usaeu um novo aparato de dominação: a alienação massiva promovida pela indústria cultural – que Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985) apontam como o instrumento que dá coesão ao capitalismo de exploração e busca escamotear suas contradições. Naturalmente, o líder estrangeiro exige como contrapartida a submissão cultural dos habitantes das Respútrida:

USAEU – Si, tudo isso eu querer. Mas querer outro coisa momento esse. Minha país querer coração de people, amor opróprio. [...] Sua povo precisar querer, aogostar, dorar ser igual my people. Em tudo coisa, o.k.? [...] Precisar mais iscola de nosso língua e culture... Brasfulero não deve gostar de ser brasfulero. Eu emprestar mais para você. Você pagar com cabeça e coração de sua povo. But, juro não esque-

cer. [...] Culture brasfulera atrasar progressa. Culture muito primitivo. Precisar acabar. Stop! Religion? Promoneysanta, only promoneysanta. Impostor in radio, TV, tudo hora. (CUTI, 2017, p. 124)

Com Usaeu, a farsa de Cuti amplia o espectro de sua crítica, mostrando que a própria brasilidade – ou “brasfuleridade” – é posta em xeque e alienada pela ambição desmedida da classe dominante, que propaga um discurso cujo objetivo é desmobilizar possíveis insurreições e que, para isso, vende – literalmente, neste caso – o coração de seu povo a uma nação estrangeira diante da qual se prostra submissa.

Dada a organização das forças subversivas, nenhum dos planos de Vamphirói prospera – no que se percebe uma clara exortação de Cuti à mobilização social. Os insurgentes articulam-se e organizam um novo ambiente, no qual planejam e executam a destituição do governante numa revolução regida pelos signos da negritude. É só no terceiro ato, no entanto, que Vamphirói e Negro Preto Cor da Noite confrontam-se, numa dramatização do embate ontológico entre a ideologia dominante e o símbolo da resistência. Personificação de um sistema baseado no dinheiro, o vampiro contrasta com o negro, manifesto de uma cosmovisão baseada na existência, no ser – “VAMPHIRÓI – Eu tenho... / NEGRO PRETO COR DA NOITE – (Cortando) – Eu SOU, entendeu, trouxe?” (CUTI,

2017, p. 138).

Em que pese a incontornável vitória da negritude, ao desfecho da mimese – o enterro de Vamphirói – pode-se atribuir tanto um valor eufórico quanto disfórico, pois, apesar de o discurso hegemônico dar lugar a uma nova formação discursiva e social, o vampiro não parte incólume, deixando uma mensagem que amarga a euforia dos vencedores: “Até meu próximo mandato. Vampiro sempre volta” (p. 140). A certeza do retorno, potencializada pelo advérbio “sempre”, advoga que as forças vampirescas, exploradoras nunca desaparecem, mesmo que não se explicitem com tanta veemência em alguns momentos da história.

CONCLUSÃO

Diante das leituras expostas, pode-se perceber de que forma o teatro de Cuti visa a encenar as várias experiências por que os negros-brasileiros passam em suas relações intra e intersubjetivas, sociais, políticas e culturais, dramatizando suas tensões numa sociedade eivada pelo racismo estrutural. Pretendeu-se mostrar como os valores naturalizados por práticas discursivas hegemônicas reproduzem o preconceito racial também na representação dramática dessa população. Sua obra, enfim, busca dignificar o negro na dramaturgia, impondo perspectivas, ressemantizando

espaços, subvertendo gêneros e estruturas, conferindo-lhe voz e, sobretudo, reivindicando a subjetividade do negro-brasileiro no teatro. As peças de Cuti impõem-se como a criança negra do primeiro ato da farsa, cuja fala o escritor parece sintetizar em seu poema “Mamice”: “sou daqueles / que cobram o leite derramado / e não aceito esmola / do que me foi roubado” (CUTI, 2010b, p. 46).

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- AUGEL, Moema Parente. **A fala identitária: teatro afro brasileiro hoje**. Afro-Ásia, Salvador, n. 24, p. 291-323, 2000.
- CUTI. **Dois nós na noite e outras peças de teatro negro-brasileiro**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2009.
- CUTI. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2010a.
- CUTI. **Negroesia: antologia poética**. São Paulo: Mazza Edições, 2010b.
- CUTI. **Quem tem medo da palavra negro?**. 2012. Disponível em: http://www.sedes.org.br/Departamentos/Psicanalise/pdf/quemtemmedodapalavranegro_cuti.pdf. Acesso em: 17 jun. 2024.
- CUTI. **Tenho medo de monólogo & Uma farsa de dois gumes: peças de teatro negro-brasileiro**. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2017.
- DU BOIS, W. E. B. **As almas da gente negra**. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Editora da UFBA, 2008.
- LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. **Hegemony and socialist strategy: towards a radical democratic politics**. New York: Verso, 2001.
- NASCIMENTO, Abdias. **O genócio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SOUZA, Jessé. **A elite do atraso**. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

NOTAS

¹No original: The concept of hegemony did not emerge to define a new type of relation in its specific identity, but to fill a hiatus that had opened in the chain of historical necessity. “Hegemony” will allude to an absent totality, and to the diverse attempts at recomposition and rearticulation [...]. Hegemony will be not the majestic unfolding of an identity but the response to a crisis. (LACLAU & MOUFFE, 2001, p.7)

²No original: “Yet a discursive structure is not a merely “cognitive” or “contemplative” entity; it is an articulatory practice which constitutes and organizes social relations. We can thus talk of a growing complexity and fragmentation of advanced industrial societies – not in the sense that, *sub specie aeternitatis*, they are more complex than earlier societies; but in the sense that they are constituted around a fundamental asymmetry. This is the asymmetry existing between a growing proliferation of differences – a surplus of meaning of “the social” – and the difficulties encountered by any discourse attempting to fix those differences as moments of a stable articulatory structure” (LACLAU & MOUFFE, 2001, p. 96)