

O fabuloso encontro entre Cristiane Sobral, Conceição Evaristo e Bertolt Brecht: uma análise da obra *Uma boneca no lixo*

Adrielly da Silva Gomes*

<https://orcid.org/0000-0003-4069-0790>

Robson Teles**

<https://orcid.org/0000-0003-0665-3830>

Resumo: A obra *Uma boneca no lixo* possibilita uma leitura que perpassa o caráter social e técnico-teatral, permitindo uma análise ampla de elementos políticos e sociais vigentes na sociedade estruturalmente racista e capitalista. O objetivo central deste trabalho consiste no estudo literário do texto de Sobral, levando em consideração, também, a forte presença do teatro épico e de Conceição Evaristo no texto teatral em questão. A partir desses encontros é possível obter como resultado a grande provocação contida na obra de Sobral, que possibilita questionar uma gama de preconceitos e racismos contidos na sociedade a partir de sua obra politizante.

Palavras-chave: Cristiane Sobral. Conceição Evaristo. Bertolt Brecht. *Uma boneca no lixo*.

The Fabulous Encounter between Cristiane Sobral, Conceição Evaristo, and Bertolt Brecht: An Analysis of the Work *Uma boneca no lixo*

Abstract: The book *Uma boneca no lixo* enables a reading that through the social and technical-teatrical character allows one extensive analysis of political and social elements prevailing in the structurally racist and capitalist society. The main focus of this research involves the literary study of Sobral's text, taking into consideration the strong presence of Epic Theater and Conceição Evaristo in the theatrical text. From these meetings it was possible to obtain a powerful provocation contained in Sobral's work, as a black writer, that makes it possible to question a lot of prejudices and racism impregnated in society through her politicizing work.

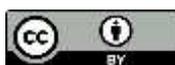
Keywords: Cristiane Sobral. Conceição Evaristo. Bertolt Brecht. *Uma boneca no lixo*.

El fabuloso encuentro entre Cristiane Sobral, Conceição Evaristo y Bertolt Brecht: un análisis de la obra *Uma Boneca no Lixo*

Resumen: La obra *Uma boneca no lixo* permite una lectura que impregna el carácter social y técnico-teatral, permitiendo un amplio análisis de los elementos políticos y sociales vigentes em

* Universidade Católica de Pernambuco. Mestranda na Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, na Universidade Católica de Pernambuco, bolsista Capes. E-mail: adriellygomes2951@gmail.com.

** Universidade Católica de Pernambuco. Doutor em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, dramaturgo, encenador, vice-presidente do Instituto Cultural Osman Lins (ICOL). E-mail: robson.teles@unicap.br.



la sociedad estructuralmente racista y capitalista. El objetivo central de este trabajo es el estudio literario del texto de Sobral, teniendo también en cuenta la fuerte presencia del teatro épico y de Conceição Evaristo em el texto teatral em cuestión. De estos encuentros es posible obtener como resultado la gran provocación contenida en la obra de Sobral, como autora negra, que permite cuestionar una gama de prejuicios y racismos contenidos en la sociedad desde su obra politizadora.

Palabras clave: Cristiane Sobral. Conceição Evaristo. Bertholt Brecht. *Uma boneca no lixo*.

O teatro no Brasil, contribuições e enegrecimento

De início, é importante que se apresente um breve itinerário da produção dramática no Brasil, levando em conta as contribuições e enegrecimentos presentes em cena e na literatura. Essa apresentação contribui para que se possa compreender a relevância de *Uma boneca no lixo*, de Cristiane Sobral, para este trabalho – sobretudo pelo fato de ela ser mulher negra em uma sociedade estruturalmente racista, que nega a presença do povo preto em espaços de poder e de visibilidade. A dramaturgia de Sobral demonstra voz e ação contra um sistema que nega direitos básicos às pessoas pretas e as direciona de maneira forçada para a margem da sociedade.

Na obra *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*, de Abdias Nascimento (2019), o autor dedica todo um tópico para discutir a presença do negro no teatro brasileiro. O estudioso inicia falando sobre a velha tradição teatral, citada por Procópio Ferreira, de que havia duas regras imutáveis no teatro: “[...] a de que o negro tem que ser o criado e a de que todo padre tem que ser bom” (Nascimento, 2019, p. 149). Assim, o autor enfatiza que o papel de “criado” sempre direcionado ao negro apenas é uma reprodução do que a sociedade reserva para este na vida real, fora dos palcos, não apenas antes da Abolição, mas depois dela também. Isso, por sua vez, sustenta o estereótipo de como o negro deve ser visto no corpo social e pode legitimar construções hegemônicas e relações de poder na sociedade.

Não obstante, o autor pontuará que a história do teatro brasileiro, no que concerne à participação efetiva do negro, repete a mesma trajetória trágica que corrobora com a sociedade colonial-escravocrata que subordinava a cultura africana.

Essa ideologia político-social é, também, mantida pela sociedade de classes, baseada no capitalismo, visto que, segundo Nascimento (2019), a inanição da sociedade brasileira causada pela democracia racial é tão profunda que, em ambas as sociedades, o racismo perdura.

Ainda de acordo com Nascimento (2019), o teatro do Brasil tem o início registrado com Padre José de Anchieta, que se utilizava dos autos sacramentais para catequizar os indígenas. Posterior a essa época, as pessoas negras, que passaram a ser escravizadas, não eram inseridas nas atividades teatrais. Sobre isso, o estudioso assinala que apenas durante datas festivas, como o Natal, Dia de Reis e São João, é que se permitia aos africanos escravizados dançar folguedos envolvendo o canto, o vestuário, as danças, os tambores. Inseridos nessas festas, estavam o Bumba-meu-Boi, as Congadas, os Quicumbre¹.

O autor, em sua obra, explica que, enquanto as pessoas negras davam continuidade àqueles folguedos, aos negros de pele clara² era dada a “oportunidade” de se tornarem atores convencionais. A “oportunidade” numa sociedade racista não vem de graça para quem não está na linha da brancura: por isso, é importante mencionar que existia um forte estereótipo de hipersexualização direcionado aos negros de pele clara, que eram usados como símbolo da democracia racial. Segundo Nascimento (2019, p. 152), eles eram “[...] considerados inquietos amantes do exibicionismo”, e, à época, ser ator teatral era considerado uma profissão de menos prestígio na escala social. Nascimento (2019) ressalta que era muito difícil recomendar um branco para a profissão. Apenas depois de algum tempo, uma vez que a experiência deu certo e o teatro ganhou prestígio, os pretos e os negros de pele clara perderam seu lugar e foram “[...] escorraçados do teatro brasileiro” (Nascimento, 2019, p. 153).

Outrossim, no que se refere ao enegrecimento do teatro ao longo de sua história de exclusão dos corpos pretos, faz-se necessário mencionar o TEN (Teatro Experimental

¹Dança dramática de origem africana reelaborada no período colonial sob influência dos autos portugueses e franceses (Rocha, 2017, p. 42).

²Negros de pele clara eram referenciados, ainda à época da obra *O quilombismo*, pelo autor Abdias Nascimento (2019) como mulatos, termo que, hoje, não é mais usado por não ser adequado. Ademais, o autor nunca negou a negritude das pessoas negras de pele mais clara, vítimas do processo de miscigenação e ainda escorraçadas para a margem social.

do Negro), fundado por Abdias Nascimento, em 1944, no Rio de Janeiro. Segundo Nascimento (2019), o TEN foi criado com um forte propósito de redenção e de resgate dos valores africanos. Dessa forma, entendendo o contexto histórico-social de uma sociedade que deixa evidente a existência de privilegiados e de relegados, o TEN foi fundado em um Brasil que valorizava apenas o que era de origem branco-europeia. Diante disso, Nascimento (2019, p. 92-93) ressalta que o Teatro “[...] seria um laboratório de experimentação cultural e artística, cujo trabalho, ação e produção explícita e claramente enfrentavam a supremacia cultural elitista-arianizante”. Dessa forma, para o estudioso, o Teatro Experimental do Negro também existia como um possível desmascaramento das relações raciais pautadas na eugenia, a democracia racial vigente neste país.

Ademais, o TEN foi uma criação com proposta revolucionária e deu início, portanto, à introdução do herói negro, que, segundo Nascimento (2019), tinha um potencial tanto lírico quanto trágico nos palcos brasileiros e na literatura dramática. Diante do seu caráter também pedagógico e focado nas populações pretas, pôde transformar muitas pessoas que são escamoteadas pela sociedade em atores e atrizes formidáveis. Dessa maneira, pessoas trabalhadoras e marginalizadas no corpo social puderam conhecer seu potencial artístico nunca oportunizado em um país estruturalmente racista, de acordo com Nascimento (2019).

Abdias Nascimento (2019) acreditava que introduzir o herói negro nos palcos e dar oportunidade a pessoas pretas de se transformarem em atores e atrizes renomados fez com que se pudesse perceber a precariedade do teatro brasileiro. Essa precarização se dá no chamado *blackface*, o “[...] costume, no teatro brasileiro, de brochar de preto a cara de atores brancos para interpretar personagens negros de responsabilidade artística” (Nascimento, 2019, p. 94). Para tanto, o autor pontua que colocar o negro como ator em papéis de heróis e refazer peças em que ele estivesse no centro serviu como proposta de tornar obsoleta a imagem racista de pessoas pretas apenas aparecerem em papéis estereotipados e de subserviência.

Para além das observações de Abdias Nascimento, é importante mencionar o Jesus Negro representado por Ariano Suassuna na peça *O auto da compadecida*, publicada no ano de 1955. Nessa perspectiva, é importante perceber que o teatro da

década de 1950 do século XX tinha um caráter, em certa medida, politizador. O estudioso Robson Teles (2014) menciona que a produção dramática brasileira dos anos 1960 e 1970 muito se assemelha a dos anos 1950, uma vez que era levada em consideração a insatisfação da população frente a uma sociedade que conferia injustiça e repressão. Dessa maneira, ainda segundo o estudioso, dramaturgos da época, por meio da observação, conseguiram descortinar a sociedade, que parecia quieta; levaram à tona os problemas sociais da época, os privilégios de uma classe sobre outra e os discursos hegemônicos que espalhavam ideologias para anestesiar a população e a face ditatorial do regime da época.

Teles (2014) destaca, ainda, que o contexto social internacional da época estava pautado na corrida armamentista da Guerra Fria, uma forte luta entre a ideologia capitalista, promovida pelos Estados Unidos, e pelo Socialismo, defendido pela União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Diante desse contexto, o teatro então não assumia mais apenas o caráter de entreter um público, mas via-se uma produção sociopolítica, e isso fez com que houvesse uma observação rigorosa sobre o teatro, levando até a censura (Teles, 2014). Isso mostra o caráter politizador do teatro frente à estrutura social e à importância da arte na manutenção, ou não, das relações de poder de uma sociedade, que se fortalece pelas formas de hegemonia.

No referido momento, os dramaturgos estavam diante de uma sociedade a qual a Ditadura Militar tentava amordaçar, e, segundo Teles (2014), as produções de então passaram a ser alegorias das mudanças e confrontos que estavam ocorrendo na sociedade. O pesquisador defende que momentos como esse fazem com que os dramaturgos fiquem instigados diante da oposição de pensamentos, provocação essencial para o gênero dramático, visto que o conflito é uma peça-chave para a literatura dramática desde o Teatro Grego (Teles, 2014).

É levando em consideração esse caráter político do teatro das décadas de 1960 e 1970, que será abordada, neste artigo, a obra de Cristiane Sobral, *Uma boneca no lixo*, em relação ao teatro épico de Bertolt Brecht, uma vez que o teatro épico politizador chegou ao Brasil, justamente, entre as referidas décadas.

A obra de Sobral (2018) trata das diferentes vivências do povo preto numa sociedade racista que desumaniza essa população constantemente. *Uma boneca no lixo*

é rica por abordar, de maneira metafórica, as margens em que as pessoas pretas estão inseridas, não apenas a econômica, mas a epistemológica, além de enfatizar que os pretos também margeiam as relações nas quais estão envolvidos. Essas relações se dão na escola, na rua, na vivência cotidiana de observar e ser obrigado a viver em uma sociedade que não produz para o seu bem-estar e suas vivências básicas. Por isso, a peça de Cristiane Sobral é importante para este trabalho, pois dialoga com os contextos e conceitos de Bertolt Brecht e de Conceição Evaristo, visto que ambos, à sua maneira, trabalham a partir de uma politização social e mudança do *status quo*.

Portanto, além de abordar o teatro épico na obra de Sobral, este artigo visa a realizar um encontro entre a dramaturga em questão e Conceição Evaristo, uma mulher preta que também não deixa de lado as questões raciais, políticas e sociais do país, denunciando as injustiças sofridas pela população preta. O trabalho será dividido em dois momentos: a primeira sessão abordará os conceitos presentes no teatro épico, buscando explicar a sua história, pensamento, características e sua presença no Brasil. Já o segundo momento será dedicado à análise de excertos do texto *Uma boneca no lixo* de acordo com o teatro épico, somada à presença de Conceição Evaristo na obra, em busca de apontar os momentos em que Sobral e Evaristo denunciaram as desigualdades raciais.

A concepção teatral de Bertolt Brecht: arte educativa que dá vida ao povo

Para realizar o entrecruzamento e a análise da obra de Sobral em relação à concepção teatral de Brecht, será importante, *a priori*, compreender do que se trata o teatro épico desenvolvido pelo autor ao longo de sua carreira. Após isso, será possível dar prosseguimento à análise e observar alguns trechos da obra de Sobral que dialogam com a concepção brechtiniana.

Conforme postulam os estudos de Anatol Rosenfeld (1985), o escritor Brecht foi muito mais uma pessoa de prática do que de gabinete. Assim, de acordo com essa primeira colocação do estudioso, é possível observar uma práxis. Dessa maneira, a teoria

e a prática, portanto, estavam lado a lado, e o escritor, ainda segundo Rosenfeld (1985), mostrava-se sempre disposto a pensar e a renovar suas teorias para obter sempre um bom e novo resultado em seus trabalhos. Ele sempre se referia às suas peças como experimentos, por isso, nunca havia problema em refazer e reformular sempre em ligação à teoria que desenvolvia (Rosenfeld, 1985).

De acordo com Rosenfeld (1985), foi por volta de 1926 que Brecht começou a utilizar o termo “teatro épico”, deixando de lado o termo “drama épico”, pois compreendia que a narratividade de sua obra se completava apenas no palco. O fato de ser épico significa que a sua obra possuía explicitamente elementos da narrativa, não era marcado apenas com o diálogo; sob essa ótica, o narrador, assim como o ator também está no palco para contar algo, o narrador também é mediação educativa no teatro brechtiniano.

Ademais, o teatro de Brecht deve ser compreendido do ponto de vista histórico-social da época em que ele vivia; sobretudo, de acordo com Rosenfeld (1985), é preciso pensar no contexto do teatro pós Segunda Guerra Mundial. O autor presenciou a guerra, trabalhou durante o conflito, viu de perto o sofrimento do povo. Isso também é motivo para que seu teatro tenha um caráter social, além do fato de Brecht ter nascido na Alemanha e visto de perto a ascensão do fascismo no país. Ele bebeu da fonte de Piscator³, do Teatro Oriental⁴; usou o que, para ele, havia de melhor e pensou o seu teatro politizante, com intuito de fazer o povo que o via observar aquela sociedade cruel e desigual de maneira crítica e desejar modificá-la. É possível perceber, dessa maneira, que Brecht não necessariamente funda um novo teatro, mas é capaz de teorizar sobre um modelo baseado no que já existe, ao extrair o que era importante e dar início a sua concepção teatral.

O teatro épico teorizado por Brecht se opõe ao teatro aristotélico, que, segundo Rosenfeld (1985), advém de uma maneira de interpretar a *Arte Poética*, de Aristóteles, a partir de uma ideia de peça rigorosa que conferiria a capacidade de preencher “[...] os

³ Erwin Piscator já utilizava o termo teatro épico, realizava um palco político, esforçando-se para evidenciar a supremacia dos processos econômicos sobre a pessoa humana, segundo Rosenfeld (1985).

⁴ Rosenfeld (1985) ressalta que houve uma época em que o Teatro Oriental passou a influenciar bastante a arte ocidental. Tanto Claudel quanto Brecht chegaram a referenciá-lo algumas vezes.

cânones da Dramática Pura” (Rosenfeld, 1985, p. 53). Diante disso, foi introduzida pouco a pouco, ainda do Renascimento, uma interpretação de Aristóteles que propunha uma única e universal forma de fazer teatral. Uma das atribuições ao filósofo foi a *unidade de tempo*, segundo Rosenfeld, mas também a *unidade de lugar*; e essa última nem chegou a ser mencionada por Aristóteles.

Havia duas razões, segundo postula Rosenfeld (1985), para o teatro de Brecht se opor ao aristotélico: a primeira razão diz respeito à vontade de não apresentar as relações inter-humanas apenas, mas levar em consideração as relações sociais que as formam; assim, o pensador não gostaria de ir ao encontro do que se considerava uma “[...] peça bem-feita” do ponto de vista do teatro clássico (Rosenfeld, 1985, p. 147). Essa primeira posição adotada por Brecht segue uma concepção marxista de que o humano precisa ser enxergado como o conjunto de todas as relações sociais, e, por isso, o autor acreditava que apenas o teatro épico seria capaz de contar e de alcançar tal processo, uma vez que, para o autor, o homem só poderia ser compreendido dentro do processo em que ele existe (Rosenfeld, 1985).

É importante elucidar, também, não apenas a Segunda Guerra Mundial atravessou Bertolt Brecht, mas a presença do marxismo no contexto histórico-social em que o estudioso vivia também marcou suas ideias. Brecht passou a utilizar o termo “teatro épico” apenas em 1926, justamente após a Revolução Russa de 1917 quando estava ocorrendo uma espécie de explosão das concepções socialistas pelo mundo todo.

A segunda razão para o teatro épico ser antiaristotélico, destaca Rosenfeld (1985), é o caráter educativo. O estudioso destaca que o dramaturgo tinha o desejo de mostrar ao público “[...] palco científico, capaz de esclarecer ao público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la” (Rosenfeld, 1985, p. 148). Assim, o teatro épico de Brecht não visava direcionar o público à purgação, acontecimento que era possível por meio da *catarse*⁵; a intenção era inquietar quem assistia à peça, de modo que houvesse uma visão crítica sobre as questões da sociedade. O teatro épico tratava de não iludir o público,

⁵ Segundo a obra *Poética*, de Aristóteles, *catarse* ou, do grego, *katharsis*, significa purificação. Como explica Rosenfeld (1985), com o palco ilusionista, o espectador, a partir da verossimilhança, esquece a realidade e vivencia sensações de dor, paixão, terror causadas pela peça dramática, a partir disso, vivencia a *catarse*.

mas de deixá-lo entender que o ator não é o personagem, mas sim uma pessoa com identidade, que a peça não é real e que o público está em um teatro. Assim, essa concepção teatral assume um caráter anti-ilusionista: o foco, aqui, não é iludir o espectador para que ele esqueça a realidade, mas torná-lo consciente de tudo o que está vivenciando. Nesse sentido, o foco não é a catarse, não é purificar as paixões do espectador, mas causar sentimentos de inquietação perante a sociedade.

Dessa maneira, o teatro épico não cumpre o que antes cumpria o teatro burguês, pois este não levava o público a esquecer os problemas e a realidade, já que se constituía como um meio de entretenimento. Esse tipo de teatro, nas palavras de Rosenfeld (1985), fazia com que o público saísse do espetáculo se sentindo leve, conformado, satisfeito e passivo. É preciso compreender que se o povo é passivo diante de uma sociedade, é fácil para quem está no poder exercer seu controle ideológico, haja vista que o povo estará anestesiado diante das injustiças sociais. Isso não significa que o teatro épico combata as emoções; ele apenas não se sente satisfeito com uma mera reprodução e deseja “[...] elevar a emoção ao raciocínio” (Rosenfeld, 1985, p. 148).

Ademais, é importante mencionar que o teatro de Brecht incorpora a dialética hegeliana, e, por isso, ser antiaristotélico não significa excluir por completo todas as características e contribuições do teatro aristotélico. É preciso compreender que o caráter do conflito existente no teatro clássico grego ainda se faz presente em certa medida, e Brecht também acreditava que, para ser antiaristotélico, era preciso compreender profundamente Aristóteles. Como pontuado anteriormente, como observa Rosenfeld (1985), Brecht era muito mais da prática do que do gabinete, e isso é importante porque ele pensava que não adiantava o teatro ser dialético apenas no texto; é preciso que essa dialética também esteja na montagem da peça.

Apesar de Brecht ter pensado o teatro épico por volta de 1929, ele chegou com mais força ao Brasil apenas na década de 1960, no período da ditadura militar, em que havia muito controle sobre o povo e sobre o fazer político. A partir desta chegada, o teatro produzido no Brasil começou a sofrer influências brechtinianas, passando, dessa maneira, por modificações. O teatro de Brecht passou a proporcionar uma nova onda de coragem para que os artistas pudessem resistir à ditadura militar e, até mesmo, conscientizar politicamente parte da população.

Em realidade, na década de 1934, segundo Mota (2019), no Governo de Vargas, já se começava a ter um determinado conhecimento dos escritos de Brecht, a partir de uma conferência chamada “Clube da Cultura Moderna no Rio”. Alguns escritos brechtinianos foram introduzidos, *a priori*, por Anibal Machado e José Carneiro, ambos chegaram a traduzir o poema intitulado como *Informação* (Mota 2019). O texto era curto e foi traduzido da língua francesa; ademais, foi publicado numa revista acadêmica ainda no ano de 1942, intitulada “Revista Acadêmica”. A revista pertencia, na época, ao estudioso Murilo Miranda. Esse acontecimento é importante porque marca a presença de Bertolt Brecht em alguns meios acadêmicos mesmo antes da popularização de seu teatro na década de 1960. Tal situação potencializa a força de sua influência.

A influência do teatro brechtiniano foi de extrema importância para um país que se arrastava na sombra de ditadores; primeiro, com Vargas, depois, com a Ditadura Militar. Nos anos 1960, Chico Buarque e Rui Guerra escreveram a peça “A ópera do malandro”. Segundo Mota (2019), os autores se basearam no teatro épico para esta brilhante peça, que denunciava a injustiça social por meio da teatralidade. As importantes obras para a inspiração dos autores foram: *Die dreigroschenopera*⁶, de Bertolt Brecht, e *The beggars Opera*⁷, de Jonh Gay. A primeira já era bastante conhecida no país como “A obra dos três vinténs”, e, como ressalta Mota (2019), Buarque conseguiu seguir muito bem os princípios do teatro épico, satirizando a alta “malandragem” existente no sistema social e político do Brasil e que ocorria por meio da corrupção daqueles que usam gravatas.

Uma boneca no lixo: um encontro entre Sobral, Brecht e Evaristo

Como se pode perceber, o teatro épico é, também, um meio para tratar questões sociais e despertar o povo, que pode estar inerte diante das relações de poder da sociedade. Nesse sentido, evidenciam-se muitas características deste teatro em *Uma boneca no lixo*. Essa obra trata de questões sociais e raciais as quais envolvem o racismo

⁶ Revolucionária obra de Bertolt Brecht, conhecida como *A obra dos três vinténs*, que estreou no ano de 1928.

⁷ Em tradução: *A ópera do mendigo* ou *A ópera do vagabundo*, datada de 1724.

estrutural, o racismo recreativo e outras vivências de pessoas pretas de diversas idades e de gêneros distintos. No texto de Sobral, há tanto a possibilidade de se vislumbrar um diálogo com a obra de Brecht quanto com a de Conceição Evaristo, especialmente com suas escrevivências que circundam o ser negro.

O ponto a ser destacado, *a priori*, no texto de Cristiane Sobral é o fato de que ele é criado para ser interpretado por apenas uma atriz, a qual muda de personagens em frente do público, e isto é uma forte característica brechtiniana. Como foi mencionado anteriormente, o teatro épico busca mostrar a realidade para quem assiste a ele; o ator não é o personagem, é uma pessoa representando, sendo assim, o artista não perde a sua real identidade. O fato de uma atriz mudar de personagem em frente do público promove uma percepção de que quem está ali é alguém representando. Por exemplo, a primeira personagem interpretada é uma Japonesa Fumiê; o público não seria iludido a ponto de pensar que ali está uma japonesa de fato, tirando a identidade da pessoa artista que ali está para fundi-la ao personagem.

Dessa forma, o anti-ilusionismo já começa com a plateia percebendo que, no palco, há uma pessoa, com uma vida, uma identidade, que está interpretando papéis que não são reais. O outro ponto que é anti-ilusionista é uma atriz afro-brasileira dar vida a uma japonesa, pois torna perceptível que não é real, mas um personagem sendo interpretado. Sobral (2018) ressalta nas rubricas que é intencional que esta atriz com suas características interprete uma japonesa com cerca de 40 anos. Ainda, uma das características do teatro épico, como postula Rosenfeld (1985), é o homem ser observado como objeto de pesquisa por quem o está observando. No teatro épico, o homem é colocado como aquele que está sempre mudando. Nessa perspectiva, o fato de a atriz estar sempre se modificando em frente do público pode ser uma analogia a esta característica do teatro épico, que coloca o indivíduo como o ser capaz de mutabilidade.

Outro elemento importante a ser observado é que a Japonesa encontra no cesto de lixo vários bonecos negros, que estão ali para direcionar o papel de crianças negras. O fato de haver pretos dentro de uma lata de lixo pode simbolizar o quanto pessoas pretas são jogadas, historicamente, para a margem da sociedade, como elementos que não servem para o centro. Além disso, este é um ponto da história que muito se assemelha com os conteúdos abordados por Conceição Evaristo na obra *Ponciá Vicêncio*.

Ao chegar à cidade, a protagonista da obra evaristiana encontra diversos negros jogados à margem da sociedade, no lixo do mundo, sem perspectiva de vida e sem opções de sobrevivência. Este é um dos pontos de encontro entre Evaristo e Sobral, duas mulheres negras que se abraçam, mesmo que indiretamente, para denunciar a realidade de vida do povo preto.

Ademais, as diversas facetas do racismo estrutural aparecem no texto, até mesmo por meio do racismo recreativo. Uma das personagens desenvolvidas por Sobral é Ióli, que não tem amigos, e é, geralmente, apelidada pelas crianças e deixada de lado pela sua professora. Ainda é colocada para interpretar a bruxa na escola, mas jamais a princesa, como se pode observar no seguinte trecho:

[...] ia ter uma peça de teatro e a professora me disse que tinha um papel muito especial pra mim! Cheguei na minha casa, contei pra minha mãe, ela fez um vestido bem bonito [...]. Só que quando cheguei na escola, a professora me disse que eu ia fazer papel de bruxa, que podia até pegar na vassoura, mas pra sair voando (Sobral, 2018, p. 17).

Tais acontecimentos corroboram o que Adilson Moreira (2019) chama de racismo recreativo, o qual ocorre quando pessoas pretas são ridicularizadas para gerar o riso. Ainda, Moreira (2019) diz que esse tipo de racismo também se faz presente em peças e na tevê quando pessoas pretas são colocadas para interpretar personagens estereotipados e inferiores. Isso, por sua vez, reflete o que a sociedade reserva para pessoas pretas e dialoga, mais uma vez, com a obra *Ponciá Vicêncio* (2018), quando a personagem central precisou trabalhar na cozinha de mulheres brancas para prover a sua sobrevivência, visto que o corpo social não lhe oferecia dignidade em instâncias centrais.

Observar a maneira como Sobral (2018) conta a história de pessoas pretas bebendo da fonte evaristiana faz com que se pense no termo *escrevivência* criado por Conceição Evaristo ao escrever suas histórias. Para Evaristo (2018), as escrevivências são as escritas que alimentam as experiências de vida de pessoas pretas. E as personagens desenvolvidas por Sobral (2018) contam vivências de dor, alegria, de lutas comuns entre homens e mulheres pretas. Uma das personagens, a Sueli, quando se viu impotente diante das suas vivências, chorou, chorou, que enfiou o cesto de lixo na cabeça. É importante, diante disso, observar o seguinte trecho da rubrica: “[...] Sueli percebe que

não tem forças para terminar a relação. Chora, entra em desespero e vai enfiando o cesto na cabeça. Chora, entra em desespero e vai enfiando o cesto na cabeça” (Sobral, 2018, p. 36). O cesto chama atenção mais uma vez para a história contada na obra *Ponciá Vicêncio*, que tanto foi jogada no lixo pela sociedade racista, que, depois de um tempo, não teve mais forças para sair de lá, apenas se fortaleceu por meio da memória, enquanto seu corpo sofria e padecia.

Evaristo e Sobral se abraçam ainda que tenham escrito obras distintas, e esse fato, também, alude fortemente ao processo de escrevivência. Para Conceição Evaristo, a escrevivência não é apenas uma escrita de si, mas uma ação que alude ao coletivo, pode começar em alguém, mas tem o fim no outro, ou nos outros. Quando uma mulher preta realiza a sua escrevivência, outras mulheres pretas poderão ler, interpretar, se identificar, e o processo de escrever e viver não fala apenas sobre uma, mas sobre todas. Nesse sentido, as escritoras se abraçam porque abraçam muitas outras mulheres pretas a partir de suas obras.

Sobral (2018) utiliza bastante músicas no meio da cena para chamar atenção do público; trata-se de uma característica brechtiniana. Brecht se baseia nos musicais, muitas vezes, quebrando até mesmo o enredo, pois a ordem não é o que interessa, mas chamar atenção do público. Segundo Rosenfeld (1985), a música, em Brecht, era utilizada para comentar o texto e até para acrescentar novos horizontes. Isso corre em *Uma boneca no lixo*, quando uma das personagens interpretada pela atriz foi a cantora de bar, e no momento em que ela estava na personagem, começou a cantar e a envolver o público na sua canção (Sobral, 2018). O fato de a cantora falar com o público, chegando, até mesmo, a dividir trechos entre pessoas do gênero feminino e do gênero masculino, faz com que ela quebre a quarta parede. Esta quebra, que ocorre quando o artista envolve, fala, toca no público, também é outra técnica do teatro épico, anti-ilusionista.

As músicas propostas por Sobral (2018), em sua obra, também apresentam um caráter de protesto, visto que ela propõe músicas que lembram tambores. É importante lembrar que eles são elementos muito utilizados nas religiões de matrizes africanas. E essas religiões são historicamente massacradas pela sociedade, que demonizou e buscou silenciar a cultura preta. O tom de protesto de Sobral pode servir para mostrar que a cultura preta está presente no palco – e merece estar – e que pode ser uma forma de

fazer a população pensar no racismo religioso. Para tanto, a forma como Sobral (2018) revive a cultura africana e a mantém em sua peça, mesmo contando a história do povo preto injustiçado no âmbito social, também é uma forma de remeter à Conceição Evaristo, que propõe manter fortes e ativas características ancestrais em seus escritos, mas sem esquecer-se do processo histórico aniquilador vivenciado pela população preta.

Sobre manter vivo o processo histórico nefasto, é importante mencionar um trecho da obra *Ponciá Vicêncio*: “Bom que ela se fizesse reveladora, se fizesse herdeira de uma história tão sofrida, porque, enquanto os sofrimentos estivessem vivos na memória de todos, quem sabe não procurariam [...] a criação de um outro destino” (Evaristo, 2018, p. 103). O trecho citado se refere à herança dolorosa que a personagem Ponciá herdou de seu avô, ex-escravizado; a mulher, diante do processo de desigualdade racial e social, acabou por enlouquecer. Quando o narrador cita a importância de manter viva a história do povo preto na diáspora, remete ao que Abdias Nascimento (2019) elucida ao ressaltar que quem não tem passado não poderá ter presente e nem futuro, ou seja, as pessoas pretas precisam entender a sua história, para revolucionar o seu presente e criar um futuro para si e para os seus. Da mesma maneira, Cristiane Sobral faz em sua obra, cita as problemáticas e as opressões, mas também convoca o público para a luta.

Dessa maneira, é possível realizar uma comparação entre dois trechos da obra de Sobral: o primeiro trecho enfatiza a vivência da avó que é levada a vestir meias brancas por não haver meias pretas sendo vendidas, segundo relata a personagem Ióli: “A minha avó é bastante pretinha, ela é pretona, ela tem 100 anos e usa meia-calça cor da pele, que a perna dela fica toda branca, porque ela fala que é difícil encontrar meia-calça da cor dela!” (Sobral, 2018, p. 19). Ao se observar o trecho citado, é importante compreender que pessoas pretas vivem em uma sociedade estruturada para pessoas brancas sob os moldes do racismo. Se uma sociedade não foi criada para pessoas pretas e indígenas, também será difícil encontrar elementos na sociedade que possam representar esses povos. Entretanto, para além dessa importante questão, é importante compreender que, além de levar o problema para a obra, a autora buscou abrir os olhos do público através da atriz que estava em cima do palco. Na cena 9, a atriz conta sobre o filme a que assistiu, acerca do ativista Malcom X:

[...] A primeira, é a estória da primeira vez em que eu assisti ao filme Malcolm X. [...] A cena que mais me marcou foi a que mostra a vida de Malcolm na prisão. Lá na prisão, Malcolm ficou amigo de um cara, imagina só, um negão. Não, vocês não estão imaginando, imaginem um negão, alto, forte, lindo! O homem ficava falando para Malcolm coisas relacionadas à negritude, dizia que o Malcolm ainda não tinha percebido verdadeiramente o que representa ser negro. Oh! Pois é. Esse cara pegou Malcolm pelo braço e seguiram até a biblioteca da prisão. Lá, ele afirmou que Malcolm entenderia por que, entre tantas as razões que existem, essa discriminação racial tão forte no mundo (Sobral, 2018, p. 38).

Nesse sentido, quebrando, mais uma vez, a quarta parede, a atriz busca conscientizar o público sobre a necessidade de luta. É importante mencionar que a fala da artista se dá pela narração de um ocorrido, outra forte característica do teatro épico. Sobral conseguiu, a partir do teatro brechtiniano, unir-se à outra mulher preta, que foi Conceição Evaristo, para denunciar a desigualdade racial e buscar conscientizar o público para a realidade social vigente.

Considerações finais

A obra de Cristiane Sobral (2018) possibilita uma ampla interpretação crítica acerca do racismo estrutural e da desigualdade social. A partir da sua vivência enquanto mulher negra e ativista, ela se inspirou em outras mulheres pretas que vieram antes para gritar por meio da arte uma denúncia politizadora para o público. É possível vislumbrar, no texto, a inserção do público na peça. É imprescindível não apenas perceber a forte presença da concepção teatral de Bertolt Brecht, mas, também, ouvir uma mensagem que incita os outros para uma luta coletiva.

Antoine Compagnon (2010) ressalta que a literatura pode ser instrumentalizada pela hegemonia, mas, sobretudo, pode seguir em movimento contrário às hegemonias dominantes. Sob essa ótica, a dramaturgia de Cristiane Sobral é exemplo de uma literatura denunciativa que não se curva ao senso comum hegemônico, mas busca denunciar as injustiças sociais e a desigualdade racial, demonstrando a possibilidade de haver interfaces importantes para a realização do pensamento crítico. Tal criticidade é

possível não apenas para aquele que pudesse assistir à peça, mas para quem consegue ter acesso à sensibilidade e grandiosidade de sua literatura.

A abundante criticidade de Sobral transborda quando se encontra com o teatro épico proposto por Bertolt Brecht, já que a revolução de Brecht não se encontra apenas na raiz politizadora de seu teatro, mas na imensa contribuição que ele pôde proporcionar para a dramaturgia e para tantas sociedades. Segundo Rosenfeld (1985), Brecht acreditava que o homem não é um ser fixo, ele está em mudança e é capaz de mudar a sociedade. Diante disso, é possível pensar em duas perspectivas:

A primeira é que Brecht foi o homem em quem acreditou e que, com seu vasto conhecimento e sensibilidade, mudou o mundo teatral de diversas maneiras. E a segunda é que o teatro brechtiniano é extremamente importante para a obra de Sobral, porque, como mulher preta, ela deseja mudar a sociedade estruturalmente racista em que está inserida, e busca alertar as pessoas que têm acesso ao seu texto de que a luta é coletiva e todos têm o poder de realizar uma grande mudança. Não ironicamente, é o que também proporciona a obra de Conceição Evaristo.

Portanto, é possível concordar com Rosenfeld (1985) que o teatro épico emancipou as limitações que estavam impostas pela ideia de fazer teatro de maneira rigorosa. A grandiosidade de tal emancipação se dá nas influências do teatro de Brecht, que não se limitou ao século XX, mas caminha, ainda, fervorosamente pelos autores contemporâneos, a exemplo de Cristiane Sobral, que busca revolucionar com suas percepções críticas político-ideológicas, assim como Brecht também ousou com seu fazer teatral e sua crítica social.

Referências

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e sendo comum**. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Forbes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG.

DOS SANTOS ROCHA, Gabriel. O drama histórico do negro no teatro brasileiro e a luta antirracismo nas artes cênicas (1840-1950). **Sankofa (São Paulo)**, v. 10, n. 20, p. 40-55, 2017.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. 4. ed. Rio de Janeiro: Palas, 2018.

MOREIRA, Adilson. **Racismo recreativo**. São Paulo: Sueli Carneiro, Pólen, 2019.

MOTA, Eduarda Ferreira da. Teatro de Bertolt Brecht no Brasil. **E-Revista de Estudos Interculturais do CEI-ISCAP**, Porto, v. 1, n. 7, p. 1-11, Maio, 2019. Disponível em: https://www.iscap.pt/cei/e-rei/n7/artigos/Eduarda-Mota_O-Teatro-de-Bertolt-Brecht-no-Brasil.pdf. Acesso em: 26 abr. 2023.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista**. 3 ed. rev. São Paulo: Editora Perspectiva; Rio de Janeiro; Ipeafro, 2019.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

SOBRAL, Simone. **Uma boneca no lixo**. Ilustração Manu Militão. Belo Horizonte: Pi Laboratório Editorial, 2018.

TELES, Robson. **Alegorias do Estado autoritário em O pagador de promessas e em O santo inquerito**. 185 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2014. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6280?locale=pt_BR. Acesso em: 23 nov. 2023.

Recebido em 28/04/2023.

Aprovado em 28/09/2023.