

Literatura, teatro, cinema



O NEGRO E A CULTURA AFRODESCENDENTE NA DRAMATURGIA CUBANA¹

Marcos Antônio Alexandre
UFMG

RESUMO

Este artigo tem como objetivo analisar como o negro e a sua cultura integram a dramaturgia cubana contemporânea, observando aspectos relacionados às questões das identidades e à discussão da memória pessoal e coletiva, tendo como foco de análise alguns textos do autor Eugenio Hernández Espinosa.

PALAVRAS-CHAVE

Cultura afrodescendente. Eugenio Hernández Espinosa.
Teatro negro. Dramaturgia cubana.

Em Cuba, assim como no Brasil e em outros lugares, os filhos da sombra não se envergonharam de sua estirpe e, quando foram finalmente para o batizado (porque, segundo dizem, o Senhor tudo vê), levaram as suas divindades, seus *orixás*, e começou um fecundo sincretismo, mas também uma marginalidade – e uma resistência – em torno dos quais foram desenhadas as relações culturais entre as fontes hispânicas e as africanas em terras que foram de siboney.²

As palavras de Rogelio Rodríguez Coronel, com as quais eu abro este texto, levam-me a refletir sobre a importância do negro como sujeito diaspórico, repleto de fabulações e de reminiscência de memórias (pessoal e coletiva), dentro da composição e da formação cultural dos países das Américas. Defendo, a partir de minha perspectiva crítica e

¹ Este artigo foi desenvolvido com o apoio de uma bolsa de pós-doutorado concedida pela CAPES para a realização do projeto “Brasil e Cuba em diálogo: a cultura afrodescendente em cena”, realizado no período de maio de 2008 a fevereiro de 2009, na Facultad de Artes Escénicas do Instituto Superior de Arte - ISA, em Cuba, e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Bahia - UFBA, em Salvador. Partes do trabalho integraram comunicações que foram apresentadas nos eventos: “V Congresso Brasileiro de Hispanistas / I Congresso Internacional da ABH” e “V Congresso ABRACE - Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas: Criação e Reflexão Crítica”.

² RODRÍGUEZ CORONEL. *Crítica al paso*, p. 18. (grifo do autor). “En Cuba, al igual que en Brasil y otros lados, los hijos de la sombra no se avergonzaron de su estirpe y, cuando fueron finalmente al bautizo (porque, según dicen, el Señor todo lo ve), llevaron a sus deidades, a sus orishas, y comenzó un fecundo secretismo, pero también una marginalidad – y una resistencia – en torno a los cuales se han diseñado las relaciones culturales entre las fuentes hispánicas y las africanas en tierras que fueron de siboney.” (Todas as traduções realizadas ao longo deste texto são de minha responsabilidade.)

ideológica, que reconhecer a importância do legado mnemônico deixado pelos negros africanos em terras americanas é fator *sine qua non* para a valorização e o estudo da cultura afrodescendente dentro da sociedade contemporânea e, mais especificamente, dentro da sociedade cubana, um dos meus objetos de estudo, tendo como principal referência a sua produção dramaturgica.

É a partir desse viés e tendo como reflexão a questão do negro que Rodrigo Espina Prieto e Pablo Rodríguez Ruiz, ao concluírem o artigo “Raza y desigualdad en la Cuba actual” [Raça e desigualdade na Cuba atual], salientam que “A problemática racial em Cuba se manifesta em uma rede de contradições. O realizado a partir do triunfo da revolução em relação à eliminação de barreiras é apreendido pelas pessoas como uma perspectiva de melhoria da convivência inter-racial.”³

A partir dos argumentos apresentados, torna-se factível de se observar que, assim como acontece no Brasil, a questão racial ainda é uma temática latente em Cuba, suscitando distintas possibilidades de discussões artísticas, éticas, filosóficas, políticas e sociais. Essas discussões são levadas para a cena teatral por meio das obras de distintos dramaturgos e grupos de teatros que se dedicam ao resgate do negro e da sua cultura no país. Entre esses autores, posso destacar, a título de exemplo, Fátima Patterson (Santiago de Cuba, 1951), Gerardo Fullea Leon (Santiago de Cuba, 1942) e Eugenio Hernández Espinosa (Havana, 1936). Cada um, a sua maneira, realiza um trabalho de resgate da cultura afrodescendente e sua respectiva apropriação e re-concretização na cena teatral cubana. Fátima Patterson apresenta um currículo artístico completo: é atriz, dramaturga e diretora teatral. Autora de peças que privilegiam temas relacionados com a mulher negra e caribenha. Foi uma das fundadoras do “Cabildo Teatral Santiago”,⁴ com o qual obteve reconhecimento e participou em festivais e turnês internacionais. Atualmente, dirige o seu próprio grupo o “Teatro Estudio Macubá” – companhia que mescla em seu fazer artístico a memória, o onírico, a religiosidade e a mitologia popular – e possui um rico repertório que abarca obras teatrais, monólogos, recitais e espetáculos, entre os quais se sobressaem: *Repique por Mafifa o La última compañera*, *Entre nosotros*, *De caminantes y caminos*, *Como me lo contaron*, *De hombres y orishas*, *Serpiente emplumada*, *Cuentos negros*, *Soy como soy*. Por sua vez, Gerardo Fullea León também divide a sua carreira artística entre a dramaturgia e a direção teatral. É autor de textos importantes dentro da dramaturgia cubana, entre outros: *Azogue*, estreada durante o festival Carifesta, em 1979, pelo grupo Teatro de Arte Popular e dirigida pelo autor; *Chago de Guisa*, prêmio Casa de Las Américas, 1980; *Plácido* (levada ao cinema, em 1978), prêmio Teatro Estudio, em 1982; e *Ruandi*, peça escrita em 1977 e que é considerada como uma das obras mais importantes do teatro para crianças (e também consagrada por adultos); várias vezes publicada e estreada, obteve numerosos prêmios para seu texto e para algumas

³ ESPINA PRIETO; RODRÍGUEZ RUIZ. Raza y desigualdad en la Cuba actual, p. 53. “La problemática racial en Cuba se manifiesta en un entramado de contradicciones. Lo realizado desde el triunfo de la Revolución respecto a la eliminación de barreras es aprehendido por las gentes como una perspectiva de mejoramiento de la convivencia interracial.”

⁴ Um dos grupos teatrais mais importantes de Santiago de Cuba e do país. Em 1962, começa o Conjunto Dramático de Oriente a desenvolver suas atividades teatrais e a partir de 1977 muda o nome para Cabildo teatral Santiago. Atualmente, o grupo é dirigido por Pascual Díaz.

de suas montagens. Atualmente, Gerardo Fullela León é diretor da Compañía de Teatro Rita Montaner.⁵

Recorri a esse breve histórico para corroborar a importância e a existência da produção de uma dramaturgia negra em Cuba. Devo ressaltar que o seu desenvolvimento se deu graças ao intenso trabalho de grupos, artistas e autores negros, entre os quais se destacam os dramaturgos citados. O próprio Fullela León explicita o seu posicionamento político-ideológico relatando a importância da revolução cubana como elemento propulsor que despertou o seu interesse por levar para a cena as temáticas relacionadas ao negro e a sua representação na sociedade:

Desde muito jovem comecei a sentir o peso de ser um homem negro em um país com determinados preconceitos raciais e dei a mim mesmo a tarefa de explicar o porquê. E, sobretudo, de aprender como eliminar esse mal e ajudar a refletir sobre esse assunto. Provavelmente se não tivesse existido a revolução eu teria sido um homem assimilado pela cultura imperante e não teria sido quem sou.⁶

Por sua vez, Inés María Mariatu Terry⁷ comenta sobre a existência de um teatro negro em Cuba:

Sim, eu acredito que se pode falar da existência de um teatro negro em Cuba. Com atores, diretores e grupos com uma dramaturgia de primeira ordem. Com expressões na dança folclórica, a dança contemporânea, o teatro dedicado a crianças e jovens e em geral o teatro dramático, o drama histórico e, como se isso fosse pouco, com métodos de atuação baseados no transe e na possessão dos rituais afro-cubanos e o espiritismo. Acredito que esse teatro, que é muito importante, rico e que não é reconhecido. Por isso, dediquei-me a tratar de fazê-lo visível, por meio da publicação de ensaios, artigos, antologias e do estímulo para que outros escrevam sobre ele.⁸

Com base no exposto e a partir do contexto artístico e social, interessa-me trazer para discussão textos da obra dramática de Eugenio Hernández Espinosa. O autor é

⁵ A Companhia foi fundada há mais de 45 anos. Sua criadora e fundadora – naquele momento, então, grupo Rita Montaner –, Cuqui Ponce de León tinha detrás de si um histórico como diretora artística de comédia, também tinha uma larga experiência na TV cubana, foi uma de suas fundadoras, dirigindo programas de diverso tipo. Ao escolher o nome de Rita Montaner, como emblema para o grupo, além de fazer uma homenagem a uma artista carismática e popular, com quem tinha compartilhado trabalhos artísticos, significou um propósito de transitar e, ao mesmo tempo, conseguir uma aproximação a gêneros populares, como a comédia, o *vaudeville*, a farsa e o melodrama.

⁶ FULLEDA LEÓN. Entrevista. “Desde muy joven comencé a sentir el peso de ser un hombre negro en una país con determinados perjuicios raciales y me di a la tarea de explicarme porque. Y sobre todo de aprender a como eliminar ese mal. Y a ayudar a reflexionar sobre ese asunto. Probablemente de no existir la revolución yo hubiera sido un hombre asimilado por la cultura imperante y no hubiera sido quien soy.”

⁷ Uma das críticas cubanas contemporâneas mais importantes, Martiatu Terry trabalha com o resgate da cultura negra, demonstrando a sua relevância dentro do contexto artístico cubano. É autora de inúmeros artigos, ensaios e livros (entre os quais se destacam a organização de antologias) sobre o teatro negro em Cuba.

⁸ MARTIATU TERRY. Entrevista. “Sí creo que se puede hablar de la existencia de un teatro negro en Cuba. Con actores, directores y grupos, con una dramaturgia de primer orden, con expresiones en la danza folklórica, la danza contemporánea, el teatro dedicado a niños y jóvenes y en general el teatro dramático, el drama histórico y por si esto fuera poco con métodos de actuación basados en el transe y la posesión de los rituales afrocubanos y el espiritismo. Creo que es muy importante, rico y que no se reconoce. Por ello me he dedicado a tratar de hacerlo visible a través de la publicación de ensayos, artículos, antologías y del estímulo para que otros escriban sobre él.”

considerado um dos dramaturgos contemporâneos mais importantes de seu país, sendo também reconhecido pela capacidade de “alimentar” de seu entorno e priorizar nas suas peças as disjuntivas de sua contemporaneidade. Não há como deixar de observar a influência da vida popular e de suas inter-relações sociais e ideológicas em seus escritos. Em sua obra teatral, podemos encontrar muitas referências a canções e ditos populares que fazem parte do imaginário cubano. É como se entrássemos em um campo sócio-ideológico e estético repleto de fabulações, no qual se manifesta distintas possibilidades de visualizar a cultura de raiz africana, ou seja, desde o resgate do religioso e do sincretismo com a constante re(a)apresentação dos Orixás, das festas, das cantigas e das tradições cubanas colocadas em destaque nas peças, até os problemas sociais, políticos e ideológicos vividos pelos cubanos, desvelando questionamentos que sempre estiveram presentes dentro do contexto social cubano.

Arnaldo del Pino, ao comentar sobre *Alto riesgo*, um dos textos dramáticos de Hernández Espinosa, diz que “Já se sabe que se trata de uma dramaturgia de forte componente social e recorrente tom filosófico. Definições sobre a vida, o destino do homem e seus compromissos étnicos desde *María Antonia* até *Calixta Comité*”.⁹ Ainda sobre a relevância da obra e do trabalho de Eugenio Hernández Espinosa no panorama do teatro cubano, Inés María Martiatu Terry, na apresentação da antologia com as obras do autor, explicita:

Ainda que eu saiba que, por sorte, nem todos os críticos têm o mesmo critério, em minha opinião Eugenio é o maior dramaturgo de sua geração e um dos maiores do teatro cubano de todos os tempos. Não muitos escreveram uma tragédia maior – nossa tragédia maior – *María Antonia*; poucos abriram os caminhos das lendas iorubas, dos patakines,¹⁰ para nos devolvê-los em obras de grandíssimo alento como *Odebí el cazador* e *Obba y Changó*. Nem todos penetraram no mundo popular nos revelando parte deste nosso universo: muitos poucos tiveram o valor de se propor a devolver ao negro explorado e menosprezado historicamente sua “verdadeira humanidade”. Trataram de fazer com que nos conformássemos com uma imagem grotesca e complacente. Eugenio se atreveu a retificar com orgulho o lugar que sim têm o homem e a mulher negros em nossa nacionalidade.¹¹

Considero as palavras e argumentos de del Pino e Martiatu Terry fundamentais para a discussão da dramaturgia de Hernández Espinosa, uma vez que a partir delas

⁹ DEL PINO. La riesgosa defensa del talento, p. 34. “Ya se sabe que se trata de una dramaturgia de fuerte componente social y recurrente tono filosófico. Definiciones sobre la vida, el destino del hombre y sus compromisos étnicos desde *María Antonia* hasta *Calixta Comité*.”

¹⁰ Em Cuba, lenda ou relato da mitologia dos orixás iorubanos.

¹¹ MARTIATU TERRY in: HERNÁNDEZ ESPINOSA. *Teatro escogido*, p. 8-9, Tomo I. “Aunque yo sé que, por suerte, no todos los críticos tenemos el mismo criterio, en mi opinión Eugenio es el mayor dramaturgo de su generación y uno de los más grandes de teatro cubano de todos los tiempos. No muchos han escrito una tragedia mayor – nuestra tragedia mayor – *María Antonia*; pocos han abierto el camino de las leyendas yorubas, de los patakines, para devolvérselo en obras de grandísimo aliento como *Odebí el cazador* y *Obba y Changó*. No todos han penetrado en el mundo popular revelándonos parte de este universo nuestro: muy pocos han tenido el valor de proponerse devolverle al negro esquilmado y despreciado históricamente su ‘verdadera humanidad’. Trataron de hacer que nos conformáramos con una imagen grotesca y complacente. Eugenio se ha atrevido a rectificar con orgullo el lugar que sí tienen el hombre y la mujer negros en nuestra nacionalidad.”

encontramos referências sobre a abrangência temática que o autor discute em seus textos e que vem integrando o universo do teatro em Cuba, desde os anos 1970 até a nossa contemporaneidade. Em relação às suas peças, destacam-se, entre outras: *María Antonia* (1964), *Calixta Comité* (1969), *Mi socio Manolo* (1971), *La Simona* (1973), *Los peces en la red* (1979), *La Balsa* (1994), *Alto Riesgo* (1997), *El Elegido* (1995), *Changó Rey*, *Oba ko so*, *Obebí*, *el cazador* e *El Venerable*.

Para esta análise, retomo para discussão, ainda que de forma sucinta, apenas quatro textos de Eugenio Hernández Espinosa – *María Antonia*, *El Elegido*, *Calixta Comité* e *La Balsa* – que eu considero fundamentais, respectivamente, dentro de sua dramaturgia e da cubana por se tratarem de obras que discutem alguns aspectos relacionados às minhas inquietações teóricas: a presença do negro e da cultura afrodescendente no teatro contemporâneo, as questões das identidades e de suas inter-relações semânticas, assim como a discussão e manutenção da memória pessoal e coletiva.

MARÍA ANTONIA

A peça *María Antonia* foi escrita em 1964 e montada pela primeira vez em 1967. Trata-se do texto de Eugenio Hernández Espinosa mais conhecido, montado e publicado. Além de ter sido reconhecida como a maior tragédia cubana, teve uma versão cinematográfica realizada por Sergio Giral, em 1992.

MADRINHA. Ai, Babá Orúmila, Babá piriní wala ni kofiedeno Babá Babá emí Dafún aetie omi tutu, ana tutu, kosí aro, kosí ikú, kosí eyé, kosí efó, kosí inha, kosí achelú, ire owó, ilé mi Babá. Babá re re, sempre caminho branco! Babá, eu venho a ti, amanhecida de dor, venho a tuas portas. Sem forças para vencer o mal que se meteu dentro de minha menina formosa. Ai, pai, desbarata com a sua misericórdia todas as chagas que lhe impedem avançar para a luz! Oxum shekesheke, afigueremo, Oxum Bumí, Oxum yeye moro, Oxum Yumú, Ochúm yalodde, ai virgemzinha de ouro, você que guarda a voz e o sorriso de Maria Antônia, você conhece o seu ventre, seus olhos você conhece! Leve ela pelo seu caminho até a sua graça! Não deixa ela sozinha! Venha, rainha, olha que a dor é tão grande que quase não posso lhe falar baixo! Misericórdia, santos meus, misericórdia! (...) Exu, guardião das portas e caminhos (...) Exu rompa esta encruzilhada do destino, abrenos pelo menos mais um passo. Troveja, Xangô, e nos amarra a seu peito. (...) Ai, Iemanjá bendita, que minha mão encontre abertas as portas de seu templo! Ai!¹²

¹² HERNÁNDEZ ESPINOSA. *María Antonia*, p. 263-264. “MADRINA. ¡Ay, Babá Orúmila, Babá piriní wala ni kofiedeno Babá Babá emí kafín aetie omi tutu, ana tutu, sosí aro, kosí oyé, kosí efó, kosí iña, kosí achelú, ire owó, ilé mi Babá. Babá re re, ¡siempre camino blanco! Babá, vengo a ti amanecida de dolor, vengo a tus puertas. Sin fuerzas para vencer lo malo que se le ha metido adentro a mi niña hermosa. ¡Ay, padre, desbarata con tu misericordia todas las llagas que le impiden avanzar hacia tu luz! Ochún shekesheke, afigueremo, Ochúm Sumí, Ochún yeyé moró, Ochúm Yumú, Ochún yalodde, ¡ay, virgencita de oro, tú que le guardas la voz y la sonrisa a María Antonia, tú conoces el vientre, sus ojos los conoces! Llévala por su andar hacia tu gracia! ¡No la dejes sola! ¡Ven, reina, mira que el dolor es tan grande que casi no puedo hablarte suave! ¡Misericordia, santos míos, misericordia! [...] Elegguá, guardián de las puertas y caminos (...) Elegguá, rompe esta encrucijada del destino, ábrenos siquiera un paso más. Truena, Changó, y amárranos a tu pecho. (...) ¡Ay, Yemayá bendita, que mi mano encuentre abiertas las puertas de tu templo! ¡Ay!”

Logo ao início do texto dramático, o leitor – espectador empírico – já pode perceber que a religião afro-cubana se converte em um dos fios condutores do enredo quando aparece a personagem *Madrina* de joelhos e de pé, detrás dela, encontra-se *María Antonia*. *Madrina* pede aos orixás que abram os caminhos de sua afilhada, que é filha de Oxum, mas não quer aceitá-lo, não quer está submetida às obrigações da religião. Todos os santos são invocados para intervir no caso, que é considerado grave entre os praticantes, pois recusar o chamado do orixá traz consequências graves. Este é o ponto-chave da obra; e o fato de não aceitar a missão que lhe confere o santo já é em si um prenúncio da tragédia que viverá a personagem central.

Na personagem *María Antonia* – e, por sua vez, também na obra como um macro-organismo social – configura-se uma profusão de sentimentos, emoções, atitudes que lhe dá um caráter muito forte e contraditório. Ela, como filha de Oxum,¹³ tem todos os homens submetidos a seus encantos, faz o que quer com eles, mas não consegue ficar com seu amor verdadeiro, *Julián*. Todas as ações dramáticas do texto vão sendo construídas em um “crescendo” que gera distintos momentos de conflitos e situações a partir das quais se podem observar a força da personagem e sua constante explosão de sentimentos. Seduz a *Yuyo* – que além de se embriagar deixa a esposa, *Matilde* – e depois o abandona: “Obatalá, arruína essa mulher! Faça ela arder em pranto; torce os caminhos e que não tenha tranquilidade nem sossego!”¹⁴ Este desejo de *Matilde* – a esposa traída – será cumprido, e assomado ao fato de não seguir os preceitos da religião, são desencadeadas as ações trágicas.

As ações dramáticas são encaminhadas até que se dê o encontro do triângulo amoroso – a relação *Julián* (filho de Xangô¹⁵), *María Antonia* e *Carlos* – que levará ao final trágico. *Julián* é campeão de boxe e um conquistador. Ele gosta de *María Antonia*, mas não consegue deixar de se envolver com outras mulheres, por gosto como um bom “macho” e malandro. A relação deles é carnal, um encontro de pele, como se fossem feito um para o outro. Por outro lado, *Carlos* é um estudante que se apaixona por *María Antonia*

¹³ Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Oxum>>. “Oxum é um Orixá feminino da nação Ijexá adotada e cultuada em todas as religiões afro-brasileiras. É o Orixá das águas doces dos rios e cachoeiras, da riqueza, do amor, da prosperidade e da beleza, em Oxum, os fiéis também buscam auxílio para a solução de problemas no amor, uma vez que ela é a responsável pelas uniões e na vida financeira, tanto que muitas vezes é chamada de Senhora do Ouro que outrora era do Cobre por ser o metal mais valioso da época.” Em uma bibliografia em espanhol é assim descrita: “A sensual, despreocupada e presunçosa Afrodite iorubá, deidade das águas e do amor na *Santería* cubana. (...) No panteão cristão se sincretiza – segundo afirma a tradição – com a popular Virgem da Caridade do Cobre padroeira de Cuba.” RIVERO GLEAN;CHÁVEZ SPÍNOLA. *Catauro de seres míticos y legendarios en Cuba*, p. 415-416.

¹⁴ HERNÁNDEZ ESPINOSA. *María Antonia*, p. 305. “¡Obatalá, desbarata a esta mala mujer! Hazla arder en llanto; tuércele los caminos y que no tenga tranquilidad ni sosiego.”

¹⁵ Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Xang%C3%B4>>. “Xangô foi o quarto rei lendário de Oyo (Nigéria, África), tornado Orixá de caráter violento e vingativo, cuja manifestação são os raios e os trovões. Filho de Oranian, teve várias esposas sendo as mais conhecidas: Oyá, Oxum e Obá. Xangô é viril e justiceiro; castiga os mentirosos, os ladrões e os malfeitores. Sua ferramenta é o Oxê: machado de dois gumes. É tido como um Orixá poderoso das religiões afro-brasileiras. (...) Xangô é considerado o rei de todo o povo iorubá. Orixá do raio e do trovão, dono do fogo, foi um grande rei que unificou todo um povo. Foi ele quem criou o culto de Egungun, sendo ele um dos Orixás que exerce poder sobre os mortos. (...) Xangô era forte, valente, destemido e justo. Era temido, e ao mesmo tempo adorado.”

assim que a vê: “Vi seu rosto no fundo do rio. Falei com você, vi você na flor. Em uma árvore seca uma vez escrevi o seu nome: Maria Antônia.”¹⁶ O encontro dos dois é especial. É como se eles se conhecessem há muito tempo. Eles se revelam um para o outro:

(...) Madrinha me criou. Aranchei as paredes enquanto ela do lado de fora rezava por mim para a Caridade do Cobre. Me despojaram, mas o mal se escondeu muito dentro. Um babalaô lhe disse que Oxum era dona de minha cabeça, que tivesse cuidado se não queria me perder. (...) Fui filha de Oxum, mas as pessoas começaram a me olhar atravessado. Minha alegria molestava. Me denunciavam. Os bares fechavam suas portas; as mulheres jogavam água na rua e faziam limpeza para seus maridos.¹⁷

Os dois fazem amor, no entanto, o destino de *María Antonia* está em *Julián*, que, por sua vez, pretende viajar para lutar em outro país e não pretende levá-la. A ideia de perdê-lo faz com que ela o envenene, colocando um pó num jarro de suco, que ele bebe e morre. Com a morte do homem que ama, reaparece *Carlos*, que a quer de qualquer maneira, dizendo-lhe que veio para buscá-la. Oxum toma posse de sua cabeça e ela joga com os sentimentos do estudante: “Não me conquiste, garoto. Vai embora e vive. Maria Antônia não é mulher para você.”¹⁸ Ela burla dele, ri, dança provocativamente e isso faz com que ele a mate: “Carlos, com violência, lhe enfia a faca no sexo. Maria Antônia contém um grito. Beijam-se. Desprende-se dele. Roda dando um grito. Oxum a possuiu. Cai morta.”¹⁹ Carlos se dá conta do que fez.

A morte aqui não só apenas confirma o desfecho trágico da obra, mas também traz para discussão o fato de a protagonista ter renunciado à sua religião ao se recusar continuar como “cabeça” do Orixá. Esse ato de rebeldia – ou se preferirmos a leitura pelo direito a seguir os instintos primordiais, o livre arbítrio –, aqui, é cobrado sem direito à impunidade. Não podemos deixar de fazer alusão ao cunho de ensinamento que integra os mitos, *patakines* e fabulações que integram a cultura e a religião afrodescendente. Nesse sentido, *María Antonia* se converte em algo maior do que o simples relato trágico de uma mulher à frente de seu tempo.

¹⁶ HERNÁNDEZ ESPINOSA. *María Antonia*, p. 321. “He visto tu cara en el fondo del río. Te he hablado, te he visto en flor. En un árbol seco una vez escribí tu nombre: María Antonia.”

¹⁷ HERNÁNDEZ ESPINOSA. *María Antonia*, p. 324-325. “(...) Madrina me criou. Arañé las paredes mientras ella desde afuera rezaba por mí a la Caridad del Cobre. Me despojaron, pero el mal se escondió muy dentro. Un babalao le dijo que Ochún era dueña de mi cabeza, que tuviera cuidado si no quería perderme. (...) Fui hija de Ochún, pero la gente empezó a mirarme atravesado. Mi alegría molestaba. Me denunciaba. Los bares cerraban sus puertas; las mujeres tiraban agua a la calle y hacían limpieza a sus maridos.”

¹⁸ HERNÁNDEZ ESPINOSA. *María Antonia*, p. 367. “No me robes, muchacho. Vete y vive. María Antonia no es mujer para ti.”

¹⁹ HERNÁNDEZ ESPINOSA. *María Antonia*, p. 367. “Carlos, con violencia, le hunde el cuchillo en su sexo. María Antonia contiene un grito. Se besan. Se desprende de él. Gira dando un grito. Ochún la ha poseído. Cae muerta.”

EL ELEGIDO

Não obstante, os textos afro-cubanos originais (os *patakies* ou *patakines*, refrãos, parábolas, provérbios) relacionados com as práticas da *Santería* ou *Regla de Ocha*, permanecem marginalizados nos campos relacionados ao folclore sem ter acesso aos meios canônicos do literário. Programas docentes de Literatura Cubana, histórias da literatura nacional, edição e promoção editoriais, estudos críticos etc., destacam a presença do elemento afro-cubano incorporado à “alta literatura”, mas não admitem em seu corpus os textos matrizes. Neste sentido, a noção de literatura (artística) não variou substancialmente desde o século passado.²⁰

Esta obra apresenta como enredo o momento de chegada ao trono de Xangô. É sabido que o texto integra uma trilogia que se completa com as peças *Changó Rey* (o desenvolvimento de seu reinado) e *Oba ko so* – “o rei não morreu” – (sua morte e acesso à categoria de orixá, de imortal).

O que nasceu para morrer afogado não morre enforcado.²¹

Há pessoas nas quais não se pode confiar.²²

O que tem um pedaço de carne vai procurar aquele que tem fogo.²³

Um só homem não pode julgar, somente uma madeira não pode pega fogo.²⁴

Ainda que saídos do mesmo ventre, cada um de nós pensa diferente.²⁵

Dois panteras não podem co-habitar na mesma guarida.²⁶

A cultura afro-cubana é o centro da peça. Cada quadro – denominados de *Oddún* – do texto dramático é iniciado com um dito popular, que está relacionado com as ações dramáticas que serão desenvolvidas. Nessa peça, o autor mais que dramatizar os mitos dos Orixás e entrar no universo das fabulações que fazem parte do panteão sincrético, evidencia, a partir das identidades contraditórias de cada entidade, os sentimentos e ações que fazem parte de nossa contemporaneidade: crimes de todos os tipos, arranjos políticos etc. É assim que *Changó*, irmão legítimo de *Dadá*, o *Alafín* (Rei) de *Oyó*, mata *Oggún*, chefe do exército de *Dadá*, e chega ao poder, auxiliado por *Oyá*, sua mulher, e *Echu*, assessor do *Alafín de Oyó*. Há que se destacar que *Yemayá*, mãe de *Dadá* e *Changó*, faz de tudo

²⁰ RODRÍGUEZ CORONEL. *Crítica al paso*, p. 9-10 (grifos meus). “Sin embargo, los textos afrocubanos originarios (los patakies o patakines, refranes, parábolas, proverbios) relacionados con las prácticas de Santería o Regla de Ocha, permanecen marginalizados en los predios de la folklorística sin tener acceso a los medios canónicos de lo literario. Programas docentes de Literatura Cubana, historias de la literatura nacional, edición y promoción editoriales, estudios críticos, etc., subrayan la presencia del elemento afrocubano incorporado a la “alta literatura”, pero no admiten en su corpus los textos matrices. En este sentido, la noción de literatura (artística) no ha variado sustancialmente desde el siglo pasado.”

²¹ HERNÁNDEZ ESPINOSA. *El Elegido*, p. 133. “El que nació para morir ahogado no muere ahorcado.”

²² HERNÁNDEZ ESPINOSA. *El Elegido*, p. 142. “Hay gentes en las que nunca se puede confiar.”

²³ HERNÁNDEZ ESPINOSA. *El Elegido*, p. 148. “El que tiene un trozo de carne va a buscar al que tiene fuego.”

²⁴ HERNÁNDEZ ESPINOSA. *El Elegido*, p. 192. “Un solo hombre no puede juzgar, un leño solo no puede arder.”

²⁵ HERNÁNDEZ ESPINOSA. *El Elegido*, p. 209. “Aunque salidos del mismo seno, cada uno de nosotros piensa distinto.”

²⁶ HERNÁNDEZ ESPINOSA. *El Elegido*, p. 236. “Dos panteras no pueden cohabitar en la misma guarida.”

para que reine a paz e a integridade entre os irmãos, mas as intrigas criadas são mais fortes. Por sua vez, *Echu*, salva o filho de *Oggún*, *Dasi*, retirando-o do palácio antes que fora morto. Esse será o novo chefe do exército de *Changó*, ou seja, a trama dramática não termina aí.

Mais uma vez o universo do panteão dos orixás é retratado pelo dramaturgo, revelando as contradições que fazem parte do arquétipo de cada um deles. As arbitrariedades cometidas por cada Orixá podem ser contextualizadas a momentos históricos específicos de nossa sociedade: cerceamento de direitos políticos, sociais e ideológicos como se deu nas ditaduras americanas. Lutas por poderes, trapaças e artimanhas para alcançar objetivos escusos etc., temas ainda recorrentes em nossa contemporaneidade.

CALIXTA COMITÉ

A trama dessa peça está centrada na figura de *Calixta*. Uma mulher de caráter e personalidade fortes, que é presidente do Comitê de Defesa da Revolução de um bairro de população pobre e marginalizada. Como líder local, *Calixta* se vê diante de vários problemas que tem que enfrentar sem perder a liderança e o respeito dos indivíduos que lidera. No entanto, ela, muitas vezes, acaba caindo em contradição. Antes de ser uma líder local, a personagem é mãe de dois filhos que estão ausentes – *Carlitos* morreu lutando por um ideal, assassinado durante o regime de Fulgencio Batista,²⁷ e *Julianito* está na guerra –, e este fato faz com que ela se sinta mãe de todos os jovens da comunidade, cuidando deles como se fossem seus filhos para que não saiam da linha. Por sua vez, seu marido *Agustín* se transformou em um “trapo velho e sujo”, um desiludido. A memória, ou melhor, o fato de levar a sua vida atrelada às reminiscências de lembranças pessoais e afetivas – a ligação com os filhos ausentes – se transforma na possibilidade de que *Calixta* continue enfrentando os seus problemas e os dos outros.

Para reiterar e legitimar minha leitura, considero relevante retomar os dizeres de Inés María Martiatu Terry, que argumenta que:

Quase todas as personagens dessa obra são contraditórias e resultaram altamente controvertíveis. Por volta de sua estréia, em 1980, se criou uma tremenda polêmica. Desmente-se o triunfalismo que nos fazia desconhecer os problemas sociais ainda sem resolver. Por um lado, não se podia criticar a direção e, por outro, o povo idealizava aos membros dos CDR. As apresentações de *Calixta Comité* se converteram quase em assembléias e o debate que se produziu depois dividiu o público, muitas pessoas de teatro e ainda outros intelectuais e artistas que participaram no mesmo.²⁸

²⁷ Cuba, desde a sua independência em 1902, teve a frente de seu governo o ditador Gerardo Machado, que seguiu no posto até 1933 quando foi retirado por Fulgencio Batista por meio de um levante popular. Por sua vez, o governo de Rubén Fulgencio Batista y Zaldívar ? presidente oficial do país de 1940 a 1944 e novamente de 1952 a 1959, como ditador ? teve duração até o dia 1º de janeiro de 1959, quando Fidel Castro e um grupo rebelde tomaram Havana e a partir daí estabeleceu seu governo.

²⁸ MARTIATU TERRY. In: HERNÁNDEZ ESPINOSA. *Teatro escogido*, p. 20. “Casi todos los personajes de esta obra son contradictorios y resultaron altamente controvertibles. Alrededor de su estreno, en 1980, se creó una tremenda polémica. Se desmiente el triunfalismo que nos hacía desconocer los problemas sociales aún sin resolver. Por un lado no se podía criticar a la dirigencia y por otro se idealizaba

Com base no exposto, pode-se observar a preocupação do autor em revelar as identidades que fazem parte do povo cubano. Nessa peça, o problema social, a questão do racismo e o fato de viver à margem da sociedade convertem-se em aspectos-chave para a sua leitura e contextualização. Entre as personagens que se destacam chamam a atenção, além da protagonista Calixta:

- *Administrador* – um sujeito que está no comando do Comitê, joga pelo lado do sistema e não da comunidade. No seu discurso, chama a todos de “família”, mas suas ações o contradizem, não tem competência para competir com o discurso articulado e a liderança de Calixta;
- *Juana* – considerada como filha de *Calixta*, seu filho saiu do país e é considerado um traidor, fato que a deixa muito desmotivada com tudo. Seu filho escreve querendo que ela vá ao seu encontro e ela vacila;²⁹
- *Chémbalo* e *Barbarita* – ele foi preso por roubo e ao sair da prisão se reabilitou, mas se sente inseguro e acredita que as pessoas ainda o julgam e não confiam nele. É apaixonado por *Barbarita*, uma morena fagueira que desperta a atenção de todos, teve vários namorados até encontrar *Chémbalo*. Ela mexe com a cabeça de *José María*.
- *José María*, *María Ester*, *Manolito* e *Luisita* – uma das famílias que residem na comunidade. Os dois primeiros, um casal que vive um matrimônio que caiu na monotonia. *José María* sente forte atração por *Barbarita* e num dia de bebedeira faz um escândalo lhe propondo o mundo diante da mulher, que se vê impotente. Cai a máscara da família “perfeita”. Ele é machista, diz que não tem preconceito, que seus melhores amigos são negros, mas sempre tem um comentário discriminatório: “Eu não tenho nada contra os negros, presta atenção. No fica inventando. O que acontece (...) Não permito que minha filha caia na boca de ninguém.”³⁰ Em contraposição, seus filhos são trabalhadores. *Luisita* é estudante de medicina, tem um senso crítico-ideológico muito apurado, enfrenta os preconceitos do pai, as jogas sujas do *Administrador* e chega inclusive a questionar a forma como *Calixta* conduz o Comitê, quando se dá conta de que a personagem começa a se contradizer nas ações cotidianas.
- *Gato* – seu nome de batismo é *Claudio*, um adolescente que tem dois comparsas – *Hueso* e *Masa* – e que vive de furtos. Neto de *Charo*, que teve um filho que também era um malandro e foi assassinado. Ela é capaz de dar a vida para que o neto não tenha o mesmo destino do pai e para isso, muitas vezes, acaba fingindo não ter consciência de seus atos ilícitos, fazendo inclusive com que *Calixta* minta a todos para não denunciar o roubo que ele fez no Comitê. *Gato* vê em *Chémbalo* um opositor, quer

al pueblo, a los miembros de los CDR. Las funciones de *Calixta Comité* se convirtieron casi en asambleas y el debate que se produjo después dividió al público, a muchos teatristas y aun a otros intelectuales y artistas que participaron en el mismo.”

²⁹ Uma temática recorrente no cotidiano do país: sair em busca de novas possibilidades de vida ou permanecer no país e seguir enfrentando as adversidades de distintas ordens: social, política, ideológica etc.

³⁰ HERNÁNDEZ ESPINOSA. *Calixta Comité*, p. 47. “Yo no tengo nada en contra los negros, fíjese. No esté inventando. Lo que pasa... No permito que mi hija caiga em boca de nadie.

ser como ele, mas a delinquência é mais forte. Sente atração por *Barbarita*. No desenlace das ações dramáticas acaba matando *Chémbalo* e é preso pela polícia.

Este emaranhado de conflitos pessoais e coletivos revela aspectos relevantes sobre a sociedade cubana, a época, a revolução, as atividades do Comitê de Defesa da Revolução e a relação do mesmo com os pobres e marginalizados, as discrepâncias que são afloradas com a discussão da problemática racial, do preconceito que aparece de forma velada ou não entre sujeitos, que, em princípio, representam a mesma classe social. Os problemas sociais são colocados em discussão e, nesse sentido, os aspectos retratados no texto dramático também assumem um caráter atemporal, ou seja, o contexto de enunciação do texto – final da década de 1960 – também pode ser re-concretizado ao nosso momento enunciador.

LA Balsa

La Balsa – última peça de Hernández Espinosa trazida para discussão neste artigo – foi escrita em 1994 e ainda não foi encenada, talvez, porque a obra discuta um momento histórico difícil e delicado para os cubanos, os anos 1990, quando muitos decidiram deixar o país para tentar uma nova vida nos Estados Unidos. Fato que até o presente momento não deixa de ser discutido no país, principalmente entre os jovens.

Nove personagens embarcam numa balsa para escapar do país, mas a embarcação apresenta um problema no motor e eles ficam à deriva no mar e passam por grandes dificuldades: falta de comida, sede, inseguranças pessoais, preconceitos, diferenças raciais e sociais que se aguçam e, o pior, a presença constante dos tubarões que os vão atacando, mudando o sonho de cada um, transformando-o em um encontro com a morte. Estas personagens, que, em princípio não se conhecem, vão se conhecer nessa viagem em direção ao inesperado, uma busca pela utopia de uma nova vida, na qual somente uma delas, talvez, chegará ao lugar planejado, a Base de Guantánamo. Segundo Inés María Martiatu Terry, “em a balsa de Eugenio nem todos são iguais e as diferenças de classes e raças afloram em discussões inoperantes entre os tripulantes, assim como os diversos motivos que os levam a abandonar o país, não sem pesar em quase todos eles”.³¹

Por meio de cada personagem se discutem aspectos sociais, políticos e ideológicos que têm a ver com a vida do cubano e com os temas aqui retratados. São elas:

- *Capitán* – um sujeito que crê que vai ganhar muito dinheiro com sua embarcação, mas se dará conta de que nada é tão fácil como possa parecer;
- *Negro Polito* – um engenheiro de 32 anos que vivia em Cuba sem trabalho como *maceta*³² e tem seus bens confiscados;

³¹ MARTIATU TERRY. In: HERNÁNDEZ ESPINOSA. *Teatro escogido*, p. 20. “en la balsa de Eugenio no todos son iguales y las diferencias de clases y raza afloran en discusiones infructuosas entre los tripulantes, así como son diversos los motivos que los llevan a abandonar el país, no sin pesar en casi todos ellos.”

³² Um vendedor e negociante que se enriquece vendendo todo tipo de mercadorias, muitas vezes, ilícitas.

- *El Señor Anónimo* – de quem não se saberá a identidade, um homem embrutecido pela situação do país, um tanto louco e que se converterá em um líder contraditório durante a viagem;
- *Gertrudis* – uma senhora burguesa de 65 anos, que se faz de inválida, é preconceituosa e se diz muito católica;
- *Andrés, El Doctor* – médico homossexual de 52 anos, que foi segregado pela sua condição, tentou no passado fazer a travessia e perdeu seu companheiro que foi atacado por um tubarão;
- *Sadkiel* – ex-professor e filósofo, branco, de 25 anos, que se apaixona por *Diudi*;
- *Diudi* – uma jovem de 25 anos, negra e professora de espanhol, que sente orgulho de sua raça;
- *Isabel* – de 32 anos – e sua filha *Ocneria* – de 7 anos, supostamente muda. Essa criança será a única que sobreviverá à viagem e que, por ventura, chegará ao destino final:

há sol bom
 e mar de espuma
 e areia fina
 e Pilar quer sair...³³

Recita como uma oração *Ocneria* depois que *El señor Anónimo* se mata, lançando-se ao mar. A garota, que supostamente era vista por todos, inclusive pela mãe, como muda, finalmente, retoma a fala e pronuncia trechos do poema “Zapaticos de rosa” de José Martí. Ao evocar tais versos, considero que Eugenio Hernández Espinosa nos permite vislumbrar a hipótese de que a esperança será restituída na voz da criança, ou seja, a fala do autor ganha eco na voz/silenciada de garota. Sua representação icônica ultrapassa o plano da memória pessoal para assumir a coletiva. A voz, a suposta chegada da criança à “terra prometida” – espaço representacional de uma possível concretização das utopias pessoais e coletivas –, e os versos martinianos são, sem dúvida, um desejo de encontro com o desconhecido. Talvez, quem sabe, uma aporia que não tem por que ser filosoficamente elucidada.

Com esta breve análise das peças de Eugenio Hernández Espinosa quis demonstrar que a cultura negra é um mote norteador dentro da obra dramática do autor e do teatro cubano. Por esse motivo considero que novos textos desse autor, assim como a dramaturgia de Fátima Patterson e Gerardo Fullea León, merecem estudos mais elaborados e abrangentes, uma vez que os aspectos aqui expostos simplesmente dão uma ideia da profusão de temas e de questionamentos que podem ser suscitados por meio das leituras de textos relacionados ao teatro negro e à cultura afrodescendente em Cuba, que, definitivamente, não se esgotam neste artigo.



³³ HERNÁNDEZ ESPINOSA. *Teatro escogido*, p. 420. “Hay sol bueno / y mar de espuma / y arena fina / y Pilar quiere salir...”

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo hacer una lectura de como el negro y su cultura integran la dramaturgia cubana contemporánea, observando aspectos relacionados a las cuestiones de las identidades y a la discusión de la memoria personal y colectiva, teniendo como centro de análisis algunos de los textos del autor Eugenio Hernández Espinosa.

PALABRAS-CLAVE

Cultura afrodescendiente. Eugenio Hernández Espinosa.
Teatro negro. Dramaturgia cubana.

REFERÊNCIAS

- CABRERA, Ramón (Coloquio). Palabra Abierta. La frontera borrosa entre las artes. In: *Cúpulas*. Publicación Semestral. Instituto Superior de Arte. Estudios, crítica y creación, nº 17-18. La Habana: Instituto Superior de Arte, 2005. p. 4-18.
- DEL PINO, Amado. La riesgosa defensa del talento. *Tablas: Revista de Artes Escénicas*, n. 1-2, p. 32-34, La Habana: Consejo Nacional de las Artes Escénicas, 1997.
- ESPINA PRIETO, Rodrigo; RODRÍGUEZ RUIZ, Pablo. Raza y desigualdad en la Cuba actual. *Temas – Cultura Ideología Sociedad*, n. 45, La Habana: Revista *Temas*, 2006. p. 44-54.
- GLEAN RIVERO, Manuel; CHÁVEZ SPÍNOLA, Gerardo. *Catauro de seres míticos y legendarios en Cuba*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2005.
- FULLEDA LEÓN, Gerardo. Entrevista. 2008. (Concedida via e-mail a Marcos Alexandre.)
- HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio. Calixta Comité. In: _____. *Teatro escogido*. Tomo I. Selección y prólogo de Inés María Martiatu Terry. La Habana: Editorial Letras Cubana, 2007a. p. 23-260.
- HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio. El Elegido. In: _____. *Teatro escogido*. Tomo II. Selección y prólogo de Inés María Martiatu Terry. La Habana: Editorial Letras Cubana, 2007b. p. 131-271.
- HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio. La balsa. In: _____. *Teatro escogido*. Tomo II. Selección y prólogo de Inés María Martiatu Terry. La Habana: Editorial Letras Cubana, 2007. p. 271-420.
- HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio. María Antonia. In: _____. *Teatro escogido*. Tomo I. Selección y prólogo de Inés María Martiatu Terry. La Habana: Editorial Letras Cubana, 2007c. p. 261-368.
- MARTIATU TERRY, Inés María. Entrevista. 2008. (concedida via e-mail a Marcos Alexandre.)
- RODRÍGUEZ CORONEL, Rogelio. *Crítica al paso*. La Habana: Ediciones Unión, 1998.

INTERNET

- <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Oxum>>. Acesso em: 15 nov. 2008.
- <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Xang%C3%B4>>. Acesso em: 15 nov. 2008.