

A Violência como traço estrutural
da sociabilidade brasileira e suas
representações em *Cárcere ou
Porque as Mulheres Viram Búfalo e
Sortilégio II*

*Violence as a structural trait
of Brazilian sociability and its
representations in Cárcere ou Porque as
Mulheres Viram Búfalo e Sortilégio II*

Rafael da Silva¹

1. Graduado em Ciências Jurídicas e Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Graduando em Licenciatura em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Mestre em Letras, Literatura, Sociedade e História da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Membro do Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea e do Grupo de pesquisa Poéticas e Políticas da Memória na Literatura Contemporânea. E-mail: emaildorafael00@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-7532-8077>.

Resumo |

O presente texto realiza análise comparativa entre as obras *Cárcere ou Porque as Mulheres Viram Búfalo*, de Dione Carlos, e *Sortilégio II*, de Abdias do Nascimento, tendo como ponto de partida a violência como traço estrutural da sociabilidade brasileira. A hipótese é que a produção artística brasileira, especialmente aquela dos novos agentes que ganham visibilidade a partir de meados do século XX, reflete um traço constitutivo da sociabilidade nacional, construída a partir do processo de colonização, de escravização e de periferização no mundo capitalista. O texto sustenta, ainda, que o processo de visibilização das manifestações culturais de sujeitos antes invisibilizados aponta para uma reorientação epistêmica que também se reflete nas obras analisadas. Por intermédio da análise comparativa dos textos, o artigo conclui ser possível afirmar que a violência é incorporada na produção cultural brasileira periférica como reflexo das violências constituintes da sociabilidade brasileira. Essa incorporação, no entanto, não é somente temática, mas um elemento da estética proposta pelas obras analisadas.

Palavras-chave: Dione Carlos; Abdias do Nascimento, Teatro; Violência; Cultura marginal.

Abstract |

This text carries out a comparative analysis between the works *Cárcere ou Porque as Mulheres Viram Búfalo*, by Dione Carlos, and *Sortilégio II*, by Abdias do Nascimento, taking as its starting point violence as a structural feature of Brazilian sociability. The hypothesis is that Brazilian artistic production, especially that of new agents that gained visibility from the middle of the 20th century, reflects a constitutive trait of national sociability, built from the process of colonization, enslave-

ment and peripheralization in the capitalist world. The text also sustains that the process of making cultural manifestations of previously invisible subjects visible points out to an epistemic reorientation that is also reflected in the works analyzed. Through comparative analysis of the texts, the text concludes that it is possible to affirm that violence is incorporated into peripheral Brazilian cultural production as a reflection of the violence that constitutes Brazilian sociability. This incorporation, however, is not only thematic, but a constituent element of the aesthetics proposed by the analyzed works.

Keywords: Dione Carlos; Abdias do Nascimento, Theatre; Violence; Marginal culture.

1 Diversidade cultural no Brasil e traços característicos

Do ponto de vista da biodiversidade, o Brasil é integrante do grupo de países megadiversos, classificação que pode ser estendida também à sua cultura, o que a rigor torna bastante discutível a tentativa de identificar uma originalidade específica que, em certa medida, tornaria a cultura (e a identidade) brasileira autônoma em relação às demais tradições culturais do Ocidente.

Isso não impede, contudo, que possamos localizar traços comuns à cultura brasileira, em suas inúmeras e diversas manifestações, em diálogo com seus referenciais ameríndios, africanos e euro-ocidentais. Nesse aspecto, a questão da representação é bastante relevante, especialmente quando consideramos os traços dessa cultura megadiversa que ganham efetiva expressão nas manifestações artísticas, tendo em conta quais produtores culturais ocupam os espaços de visibilidade no meio artístico. Tradicionalmente, integrantes da elite econômica são detentores dos espaços de visibilidade, uma vez que são publicados, lidos, expostos, vistos e ouvidos.

A discussão acerca das eventuais características estruturais da cultura brasileira, a fim de identificar seus traços constitutivos originais, ou seja, distintivos em relação às suas referências históricas, especialmente, de matriz europeia, perpassa os debates teóricos sobre o assunto desde o Modernismo de 1922. Sobre o período que antecede o Modernismo, Tiago Leite Costa argumenta que “[...] realidade e teoria vinham dançando músicas diferentes” (Costa, 2013, p. 30). É possível adicionar que essa disparidade não é surpreendente, uma vez que os agentes que possuíam exposição e relevância estavam limitados a essa elite branca e abastada. Assim, mesmo com exceções, a disseminação da produção cultural estava majoritariamente nas mãos de privilegiados.

Uma virada nessa conjuntura, no entanto, ganhou suas primeiras manifestações após a segunda Guerra Mundial, com a entrada em cena de atores sociais mais diversos, o que trouxe para as manifestações artísticas brasileiras a representação de traços de nossa sociabilidade² diferentes daqueles tradicionalmente representados pelos produtores culturais que dominavam a cena artística. O Modernismo, portanto, é o primeiro passo para a futura abertura do espaço da produção cultural a sujeitos mais múltiplos, uma vez que “[...] ao atacarem as convenções letradas, repudiando as coordenadas realistas e românticas da representação, as vanguardas liberaram o imaginário para sondagens inusitadas sobre os problemas da origem e da originalidade” (Costa, 2013, p. 32).

É a partir da busca pela originalidade da cultura brasileira que se abrem os primeiros vãos que permitirão a presença de elementos mais plurais nas manifestações artísticas locais. Tais elementos ganham espaço na medida em que atores sociais não tradicionais da produção cultural obtêm visibilidade, trazendo consigo suas vivências. Com essa ampliação, ocorre a introdução de elementos culturais específicos anteriormente sub-representados, embora comuns à constituição histórico-social brasileira, a exemplo da violência, em suas diversas modalidades. As experiências do Teatro Experimental do Negro (TEN), da chamada “marginália” dos anos 1960/70 e das manifestações culturais contemporâneas sobre e com os sujeitos periféricos exemplificam esse caminho, que já vem sendo percorrido pela produção artística brasileira.

A violência, em suas diversas modalidades, parece ser um desses traços que ganha representação nas manifestações culturais marginais ou periféricas. Importante ressaltar a heterogeneidade da sociabilidade brasileira, o que impede reduzi-la, por óbvio, ao elemento da violência.

2. Utilizamos o conceito de sociabilidade desenvolvido por Georg Simmel (2006), no sentido de um conjunto composto por forma (que corresponde à interação entre indivíduos em uma sociedade) e conteúdo (que corresponde aos objetivos, desejos, impulsos etc). Assim, a sociabilidade envolve não somente a forma como uma pessoa interage em sociedade, mas também o circuito de interesses e influências presente em cada indivíduo que participa da interação social.

Esse, contudo, perpassa essa sociabilidade, por razões relacionadas à maneira como se organizaram as relações sociais e de trabalho na colônia (pela escravização) e no Brasil independente (diante de racismos diversos, entre eles o estrutural), na condição de periferia do capitalismo. Assim, como herança da formação histórica do Brasil, é possível identificar a violência como um dos elementos que permanecem como intrínsecos à sociabilidade brasileira ao longo do tempo.

2 A violência no campo simbólico

No presente texto, buscaremos demonstrar como a violência é um dos elementos constituintes da estética presente em duas obras significativas, *Sortilégio*, de Abdias do Nascimento, e *Cárcere, ou porque as mulheres viram búfalos*, de Dione Carlos; o que as torna representativas da emergência de vozes diversas na cultura brasileira. Com elas, entendemos que emergem também elementos integrantes da cultura megadiversa a que nos referimos³, e que permaneciam até então ignorados na produção cultural, pela ausência de visibilidade a essa categoria de produtores culturais.

Para além da mera exposição da violência em suas obras, Abdias do Nascimento e Dione Carlos incorporam a violência como constituinte da forma como as relações sociais foram estabelecidas e permanecem operando no Brasil, especialmente entre classes diversas e entre as populações periféricas e as instituições. Além disso, a violência também aparece como reação a essa situação de sujeição a que está submetida a parcela da população constituída por pretos, pobres, moradores de periferias, entre outros grupos sociais minorizados. Para além da questão

3. Esses elementos incluem traços os mais diversos, sendo o foco deste texto, no entanto, a violência como integrante da sociabilidade brasileira com repercussões temáticas e formais nas obras.

estética, essa violência revolucionária (Fanon, 2022) constitui uma proposta política.

Há, portanto, diversas faces da violência presentes nas obras em análise, que respondem (no terreno das formas de representação) a uma situação de exclusão tanto material quanto simbólica. Acerca da radicalização da violência na cultura nacional, Frederico Coelho argumenta que:

[...] a Tropicália de Oiticica era a síntese de um movimento conceitual que vinha sendo discutido e trabalhado através de várias questões levantadas pelas artes plásticas. Sua carga de realidade através do aspecto vivencial no cotidiano dos morros e da zona norte carioca (hábito que o artista plástico dividiria mais tarde com Waly, Torquato Neto e Jards Macalé) é o salto final para a radicalização da ideia de violência na prática cultural brasileira (Coelho, 2010, p. 130).

No entanto, percebemos que, nas artes cênicas (e anteriormente ao Tropicalismo), é possível identificar em Abdias do Nascimento e na proposta do TEN a presença da violência, vista como elemento constituinte das relações sociais no cotidiano brasileiro. Na peça *Sortilégio*, Abdias do Nascimento expõe a tragédia de Emanuel, personagem negro que, após um ataque de fúria, assassina a esposa branca, Margarida. No enredo, a redenção de Emanuel (o traço mais importante do texto) só se concretiza com o retorno às suas origens ancestrais, por meio do restabelecimento do contato com a religião de matriz africana.

Escrita em 1951 e encenada somente em 1957 (uma vez que a censura entendeu que *Sortilégio* poderia incitar pessoas negras e periféricas a se revoltarem contra os brancos), a peça inicia com Emanuel chegando, à noite, a um terreiro onde está sendo preparado um culto de macumba. Ele está em fuga da polícia, após ter cometido o crime contra Margarida. Acerca da encenação do culto, o autor declara:

O ritual da macumba constitui uma parte integral do ‘mistério negro’. Entretanto, a cerimônia não deverá perturbar a ação e nem prejudicar a atmosfera de magia e irreabilidade fundamen-

tais à evolução do drama real e íntimo do herói. Aliás, uma transposição naturalista da religião afro-brasileira para o palco só prejudicaria a peça, que não pretende trazer à cena a fotografia etnográfica da macumba ou do candomblé, nem a simples reprodução folclórica dos rituais negro-brasileiros (Nascimento, 2004, p. 39).

Ao longo da trama, a história de Emanuel e de Ifigênia, seu amor de juventude, é contada em memórias. Ambos negros, eles se apaixonaram profundamente na adolescência, mas decidiram não continuar o relacionamento, por quererem inserir-se na sociedade branca. Emanuel tornou-se advogado, passando a namorar Margarida, com quem se casou. Mas, ao longo de todo esse percurso, continuou a sofrer racismo. Ifigênia tornou-se bailarina, mas foi aliciada por homens brancos. Sendo vítima da sensação de poder que tê-los aos seus pés lhe dava, acabou tornando-se prostituta. É ela quem dispara materialmente a tragédia final de Emanuel, ao enviar cartas anônimas a Emanuel, sugerindo que Margarida o traía. Ao descobrir que a esposa teria abortado um filho do casal, ele acaba cometendo o crime, por acreditar que Margarida repudia o nascimento de um possível filho negro. A violência de Emanuel, portanto, é reativa a um mundo do qual somente recebeu violência em suas diversas formas (abordagens policiais, preconceitos e apagamento de sua ancestralidade, entre outras).

A encenação é toda permeada pela aparição de orixás, como Exu, que demanda a vida de Emanuel. Estão presentes em cena também três filhas de santo, uma Iyalorixá ou um Babalorixá e um coro, representando a teoria dos Ilaôs e a teoria dos Omulus. Ao final do espetáculo, ao se reconectar com sua religião ancestral, Emanuel morre em um auto-sacrifício ritual para Exu, como forma de redenção, demonstrando a opção estética do autor por uma forma específica de representação da violência. A atitude também impede que seja sujeito à justiça dos brancos, nas palavras da personagem:

EMANUEL

Transitório mundo... Mundo eterno... cujo chão se alimenta da nossa carne... Carne-lama amassada à tepidez de nosso sangue... (espia a ribanceira) Ainda apontam suas armas inúteis... (sorri) Não sabem que recuperei meu tom de voz... Ignoram que reencontrei minhas próprias palavras no meu Exu que resgatei... (ensaia um passo sobre o abismo) Vou percorrer estas trevas cósmicas... (Nascimento, 1979, p. 133).

Abdias do Nascimento busca a representação do que é ser negro em um país racista da América Latina, convocando outras visões sobre a produção artística. Segundo o autor, o TEN “[...] iniciou sua tarefa histórica e revolucionária convocando para seus quadros pessoas originárias das classes mais sofridas pela discriminação: os favelados, as empregadas domésticas, os operários desqualificados, os frequentadores dos ‘terreiros’” (Nascimento, 1978, p. 129-130). Além disso, o projeto do TEN “[...] inspirou e estimulou a criação de uma literatura dramática baseada na experiência afro-brasileira, dando ao negro a oportunidade de surgir como personagem-herói, o que até então não se verificara” (Nascimento, 1978, p. 130) no teatro brasileiro.

Não por outro motivo, o grupo utilizou o texto de Eugene O’Neill, *O Imperador Jones*, para sua primeira encenação. Esse, aliás, é o mesmo texto da encenação a que Abdias do Nascimento assistiu, em 1941, e que utilizava um ator branco com o rosto pintado de negro (*blackface*) para a caracterização da personagem central. Na peça, Jones é um homem cindido, cuja “[...] catástrofe é não estar integrado na civilização nem ter mais instintos animais. No fim, sucumbe” (Rosenfeld, 2009, p. 274). Sobre a encenação que assistira, Abdias do Nascimento afirma:

[...] algo denunciava a carência daquela força passional específica requerida pelo texto, e que unicamente o artista negro poderia infundir à vivência cênica desse protagonista, pois o drama de Brutus Jones é o dilema, a dor, as chagas existenciais da pessoa de origem africana na sociedade racista das Américas (Nascimento, 2004, p. 209).

Anos após a estreia pelo TEN de *O Imperador Jones*, Abdias do Nascimento fala de *Sortilégio* como uma proposta estético-política específica:

[...] o mistério tem seu nervo vital nas relações raciais brasileiras e no choque entre a cultura e a identidade de origem africana e aquela da sociedade dominante eurocentrista. A peça propõe uma estética afro-centrada como parte essencial na composição de um espetáculo genuinamente brasileiro (Nascimento, 2004, p. 219).

Essa proposta de “um espetáculo genuinamente brasileiro” (Nascimento, 2004, p. 219) se dá por meio da evidenciação da opressão da população negra pela sociedade branca, também representante da matriz cultural europeia, amplamente dominante na produção artística até então. O autor coloca em cena, assim, a histórica imposição dessa matriz como identidade nacional, mediante a interdição da cultura dos povos de origem africana, majoritariamente relegada a uma posição periférica, tanto do ponto de vista material e econômico (de ocupação dos lugares de poder e visibilidade), quanto simbólico (da desvalorização de seus traços culturais). A violência perpassa esse contexto em duplo sentido, sendo praticada pelas instituições estatais e sociais, materializada no racismo e nas diversas outras exclusões perpetradas contra povos periféricos, e manifestada no campo simbólico, como reação dos oprimidos a essa situação.

Na medida em que a obra artística é, também, reflexo do contexto histórico e social presente e passado, ela carrega em si os elementos que constituem por essência a sociedade que, em parte, representa. Assim, a presença da violência na produção de alguns autores marginalizados⁴ atua não como limitador artístico, mas como resultante estética de uma realidade também marginal, na qual a violência é elemento integrante

4. Sejam eles periféricos, negros, ou LGBTQIA+, dentre tantos outros grupos que passaram a obter maior expressão nas últimas décadas.

de boa parte das relações, especialmente, as travadas com as instituições de Estado e com as classes detentoras do poder econômico e cultural.⁵

Em grande parte da produção cultural periférica⁶, portanto, a violência está presente como forma de opressão, mas também como impulso revolucionário, de reação, constituindo uma proposta estético-política singular. O espetáculo *Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos*, de Dione Carlos e encenado pela Cia de Teatro Heliópolis, é um caso que manifesta esses elementos. O texto, ganhador dos Prêmios APCA e Shell (na categoria Dramaturgia) e Leda Martins (na categoria Ancestralidade), conta a história de duas irmãs, Maria das Dores e Maria dos Prazeres. Uma delas, mãe, busca justiça para o filho injustamente encarcerado, enquanto a outra, esposa, precisa auxiliar na manutenção do marido, também encarcerado. Há, ainda, uma espécie de coro, o Bando, que representa tanto a sociedade como a voz ancestral dessas mulheres periféricas.

O texto retrata, ainda, o dia-a-dia na detenção de Gabriel, o filho de Maria das Dores injustamente encarcerado. Desde a recepção de Gabriel pelos demais detentos até sua morte no evento de uma rebelião, acompanhamos o desespero da mãe para auxiliar o filho, aceitando a ajuda do “comando”. Para essa representação, a autora faz uso de elementos estéticos que remetem à violência também entre os encarcerados, por exemplo, por ocasião da partida de futebol entre os detentos, marcada por agressões mútuas entre os jogadores. Em *flashback*, as irmãs rememoram histórias de opressão pelo Estado (na ocasião em que Maria das

5. Cabe um aparte importante, sobre uma espécie de paradoxo que enxergamos na produção cultural de pessoas negras e periféricas, quanto ao desejo de liberdade na produção artística (por exemplo, de não discutir sempre racismo, pobreza ou violência); o que - mais do que uma reivindicação justa - aponta para um sintoma social. A questão, contudo, mantém-se em aberto neste texto.

6. Um adendo é importante, no ponto. A diversidade da produção cultural brasileira, assim como a diversidade da produção cultural entre atores culturais periféricos, aponta para uma produção heterogênea, como já ressaltamos na introdução. Afirmarmos que a violência é elemento que perpassa a produção cultural de atores periféricos não significa dizer que tais atores abordam somente esse tema, mas que esse elemento está majoritariamente presente na produção cultural brasileira, mesmo quando não é o foco das obras, o que - segundo nossa hipótese - acontece em virtude de ser a violência um traço constituinte de nossa sociabilidade.

Dores é impedida de ingressar no cárcere com um bolo para o aniversário de Gabriel) e pelo próprio sistema (quando Maria dos Prazeres deixa de visitar seu cônjuge, após presenciar uma cena de estupro coletivo da cônjuge de outro detento).

A prisão de Gabriel reitera os dilemas da abordagem policial a pessoas negras e sua incriminação sem base probatória, similarmente ao que se discute em *Sortilégio*, quando Emanuel é agredido pela polícia apenas por estar acompanhando uma mulher branca, mesmo ela sendo sua esposa, em exemplo da violência com bases raciais praticada no Brasil. Gabriel, por sua vez, é acusado de roubar um celular e é condenado sem provas. A personagem acusa a arbitrariedade da ação policial:

GABRIEL

Eu acho que todo mundo já entendeu porque isso aconteceu comigo, porque isso acontece com a gente. Eu tava com minha pasta cheia de desenhos, com o bloco grande que eu uso, lápis, canetinha, aquarela, borracha, caneta preta e azul, compasso, nanquim, pinceis. E tinha minha carteira com RG, vinte reais que a minha mãe me deu e meu passe escolar. Meu celular. Era tudo o que eu tinha. Um celular meu, no meu nome. Era tudo meu. E os caras gritando: “A casa caiu, ladrão!”. “Vagabundo!”. O que essa palavra faz com a gente...

POLICIAL

Bem, o garoto em questão, o da foto do Facebook, foi conduzido até a delegacia e agora se encontra preso e aguardando data do julgamento. Está no lugar onde deveria estar. Na cadeia.

GABRIEL

Já chegaram esculachando, dando tapa, com revólver na minha cara. Ergui as mãos, já nem era mais mãos ao alto, eu tava pedindo aos céus por misericórdia. Um deles me falou pra ficar calmo e obedecer. Daí eu vi a tatuagem dele com uma espada, com a palavra “Ogum”, escrita. Daí eu me deitei no chão e segurei o choro. Porque aquele cara era mais parecido comigo do que o meu professor de desenho. Porque ele tava lá me prendendo, mas ele também tava preso naquela farda, mesmo com Ogum dizendo pra ele me tratar bem, enquanto o outro me esculachava. Depois eu vi o homem que me acusou pelo facebook. Ele era pobre, como eu. Ele tinha família, como eu. Ele tinha uma religião, como eu. Ele tinha fé, como eu (Carlos, 2024, p. 25).

Gabriel jamais deixará o cárcere, e a peça encerra-se com o Manifesto-Cárcere, seguido de uma narrativa em voz feminina:

VOZ DE MULHER

A cabeça do Gabriel, decapitado, sendo exibida como se ele fosse São João Baptista poderia ser narrada ou mesmo representada como uma forma de denúncia, como se aqui fosse um canal de TV que exhibe cabeças sendo erguidas em rede nacional, que comprova, através dessas imagens, o tempo todo, que na cadeia só tem animal selvagem. Mas quem cria esses bichos? O que a gente faz para prevenir que um menino vire bicho? O que a gente faz com os que estão lá por um erro do processo judiciário? É, o que a gente faz com os inocentes, gente? O que a gente faz com um menino que foi preso vendendo gramas de maconha pra poder botar comida no prato? Qual o economista que vai conseguir explicar como uma mulher consegue trabalhar, ser mãe solo, sem apoio nenhum do Estado e ainda gerar atleta olímpico para um país que não apoia o esporte? Porque tem essas aí também. Quem são essas mulheres que estão nos fóruns implorando por ajuda? Quem são essas mulheres invisíveis que ficam na porta das cadeias? Quem são as mulheres que estão nas cadeias públicas? Onde estão os filhos e filhas das mulheres encarceradas? Quem cuida dos filhos e das filhas das mulheres que cuidam dos filhos e das filhas da elite brasileira ou dos profissionais liberais? Quem cuida de quem cuida? Criemos bênçãos para quebrar tantas maldições. Vamos assumir essa bronca juntas, juntos. Porque ela é nossa. Porque no mesmo lugar onde ergueram os presídios havia plantações de cana-de-açúcar onde outras pessoas viveram e morreram encarceradas. Porque nós estamos encarceradas, encarcerados em massa. E não é só pelo Covid. É pelo Covid 1500, que mata há séculos a nossa gente.

(As atrizes e os atores do Bando retiram as gaiolas da cabeça e transformam-se em uma manada de búfalos, que dançam e cantam. Os atores e as atrizes começam a performar seus próprios manifestos.

(Com o Bando alinhado de frente, mais uma vez, a pequena Oyá, interpretada pela menina, vestida com as roupas do Orixá, ocupa o centro da cena, dessa vez de mãos dadas com Gabriel, vestido com uma beca, uma toga e um diploma universitário. Gabriel reencontra a mãe, Maria das Dores. Ele dança vestido de Doutor. Seu corpo é um assentamento. Iansã está em festa. Ela dança com seus filhos e suas filhas) (Carlos, 2024, p. 30-31).

O Orixá que surge ornado com a cabeça de búfalo nas cenas de ritual é Iansã (Oyá), cuja história remete, também, à violência e à vingança. Iansã casou-se com Ogum por chantagem, uma vez que ele havia

descoberto seu segredo: ela era capaz de transformar-se em búfalo. A condição para o casamento foi que Ogum jamais revelasse o segredo de Iansã. Após o casamento, Ogum é embriagado por suas demais esposas, revelando a elas o segredo. Então, Iansã realiza sua vingança; mata as demais esposas de Ogum e abandona o marido, passando a viver na floresta. Iansã poupou apenas seus nove filhos (origem, aliás, de seu nome, que significa mãe nove vezes), legando a eles os chifres (presentes na peça) como herança, para usarem sempre que estiverem sujeitos a algum risco (Prandi, 2001). A presença de Iansã no espetáculo remete, como elemento estético, à violência como forma de interação social, seja institucional, seja comunitária.

A violência do estado contra as mulheres em *Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos* é patente. Embora não encarceradas, elas compõem o ciclo de famílias negras periféricas cujos homens são encarcerados, restando às mulheres proverem sustento aos filhos e aos companheiros (os pais das personagens também viveram no cárcere). São expostas, ainda, ao tratamento degradante imposto pelas instituições do Estado e pela sociedade aos familiares de pessoas encarceradas. Trata-se de exposição, também, da violência de gênero presente nas formas de interação social brasileiras, oriundas tanto do Estado - cônjuges de encarcerados sem apoio estatal e submetidas a constrangimentos para visitação, por exemplo - quanto da ordem social - cônjuges de encarcerados cuja integração comunitária é afetada pelo encarceramento.

3 Violência ritual e o episteme afro-referenciado

De forma similar ao proposto por Abdias do Nascimento, Dione Carlos trabalha a realidade do ser negro em uma sociedade racista latino-americana. Mais de meio século após a encenação de *Sortilégio*, tris-

temente, *Cárcere* trata das mesmas questões que envolvem o racismo no Brasil: a sexualização do corpo negro; a solidão da mulher negra; a violência permanente do estado contra pessoas negras e a possibilidade de alguma redenção, também, por meio da violência ritual. Essa vingança simbólica relaciona-se com a retomada do contato com a ancestralidade, materializada nos cultos de matrizes africanas. Já na abertura do texto, a rubrica sugere a potência dessa religiosidade:

PRÓLOGO DA TRAVESSIA- IANSÃ CHEGA AO BRASIL

(Corpos formam um navio em alto-mar. No centro da embarcação, uma menina é protegida, escondida pelos corpos que a cercam. Vozes humanas emitem sons de lamentos e murmúrios, brados de guerra, imitam animais. Os corpos cantam e dançam, formam um BANDO. Todas as vozes singulares desta narrativa nascem do coletivo) (Carlos, 2024, p. 2).

Ainda que as religiões de matrizes africanas no Brasil não se confundam com suas contrapartes em África (uma vez que o movimento de travessia forçada do Atlântico, incidindo sobre as culturas de origem, desenvolveu formas paralelas a elas), é inegável “[...] a força que a ancestralidade africana possui para a construção das principais divindades do culto aos orixás” (PASSOS, 2008, p. 24). Esses cultos no Brasil, portanto, possuem linhas diversas de evolução, mantendo, contudo, elementos em comum, no que Passos chama de “[...] encontros e alterações históricas que a cultura iorubá sofreu ao longo dos tempos” (Passos, 2008, p. 24). A tradição Iorubá é a que dá origem à maior parte dos mitos fundadores das religiões afro-brasileiras, dentre as quais o Candomblé é a religião que “[...] da Bahia se alastrou por todo o território brasileiro” (Prandi, 2001, p. 19).

Em ambas as obras, os elementos oriundos das religiões de matrizes africanas apontam para uma produção cultural que se ampara em um episteme diverso daquele a que a produção artística brasileira, tradicionalmente, espelha. Presente em *Sortilégio*, Exu, em um de seus muitos

mitos constitutivos, vinga-se por ter sido forçado a fugir do reino onde vivia com seus irmãos e ter sido, em seguida, esquecido por todos. O Orixá causa no reino “[...] toda sorte de desassossego, desgraça e confusão” (Prandi, 2001, p. 82). O Babalaô consultado, então, orienta que o “[...] primeiro sacrifício fosse para acalmar Exu” (Prandi, 2001, p. 83).

Na mitologia Iorubá constitutiva do Candomblé, os Orixás possuem características de personalidade similares aos humanos, tendo sentimentos de compaixão e ira, altruísmo e egoísmo, bravura e vingança, e assim por diante. Diferentemente do episteme ocidental, a cosmovisão Iorubá trabalha com a soma de características, de atividades e de funções. Por isso, assim como os Orixás, o ser humano é gerido pela ideia da adição, de um ser múltiplo, e não pelas noções de característica dominante, de individualidade, como na matriz filosófica ocidental europeia (Rufino, 2019).

No terreno simbólico, elementos como a vingança e o sacrifício rituais serão valorizados como componentes culturais explicativos da experiência humana. O conceito de encruzilhada, relevante para a compreensão de Exu, contribui para deslocar a visão ocidental contemporânea. Luiz Rufino teoriza:

A encruzilhada não é aqui reivindicada para negar a presença da modernidade ocidental, mas para desencadeirá-la do seu trono e desnudá-la, evidenciando o fato de que ela é tão parcial e contaminada quanto as outras formas que julga. O conceito de encruzilhada combate qualquer forma de absolutismo, seja os ditos ocidentais, como também os ditos não ocidentais. A potência da encruzilhada é o que chamo de cruzo, que é o movimento enquanto sendo o próprio Exu. O cruzo é o devir, o movimento inacabado, saliente, não ordenado e inapreensível (Rufino, 2019, p. 14).

Ao utilizarem os ritos das religiões de matriz africana em cena, as duas dramaturgias colocam em discussão a abrangência da episteme ocidental incorporada na cultura brasileira, intermediando a relação

humana com o mundo. No texto de Abdias do Nascimento, Exu, além de mestre das encruzilhadas - local onde se encontra Emanuel -, não hesita em vingar-se do esquecimento de seu culto. Dione Carlos, por sua vez, incorpora à cena de *Cárcere* a Orixá Iansã (Oyá), que é capaz de transformar-se em Búfalo. Trata-se da Orixá cuja mitologia constitutiva mais importante relaciona-se à prática da vingança⁷:

[...] um dia, estando sozinha em casa, Iansã procurou em cada quarto, até que encontrou sua pele. Ela vestiu a pele e esperou que as mulheres retornassem. E então saiu bufando, dando chifradas em todas, abrindo-lhes a barriga. Somente seus nove filhos foram poupados. E eles, desesperados, clamavam por sua benevolência. O búfalo acalmou-se, os consolou e depois partiu. Antes, porém, deixou com os filhos o seu par de chifres. Num momento de perigo ou de necessidade, seus filhos deveriam esfregar um dos chifres no outro. E Iansã, estivesse onde estivesse, viria rápida como um raio em seu socorro (Prandi, 2001, p. 297-299).

Em comum entre os Orixás escolhidos pelos dramaturgos, a questão da vingança (violenta por definição) ritual, que tem sua origem na revolta contra uma ação ou atitude injusta para com os Orixás. No campo da manifestação artística, a violência ritual assume a função de ressignificar a violência real, em uma proposta estético-política de revolta, uma vez que “[...] ritual e teatro, religião e espetáculo quando não se confundem, dialogam entre si” (Passos, 2008, p. 93). É a partir dessa violência ritual gerada pela ação injusta recebida que podemos identificar o traço de resistência presente nas obras. Na esteira dos argumentos de Fanon (2022), reagir violentamente a uma violência sofrida é caminho para a revolução, sendo ingênuo esperar que o opressor, de bom grado, opte pela superação da relação de opressão.

7. Iansã casou-se com Ogum para recuperar sua capacidade de tornar-se Búfalo, uma vez que Ogum havia escondido a pele de Búfalo que Iansã utilizava. Exigiu, apenas, segredo de Ogum quanto à essa capacidade. Enciumadas, as demais esposas de Ogum o embriagaram e o fizeram revelar o segredo de Iansã. Iansã, então, realizou sua vingança.

4 Outros traços da violência como prática cultural dos grupos minorizados

A vingança também é marca da cultura Tupinambá, fonte da antropofagia modernista proposta por Oswald de Andrade. Segundo o autor, sendo uma metafísica original, ou seja, diversa da Ocidental (de herança grega), a antropofagia é elemento central de uma cosmovisão específica ameríndia. A antropofagia Tupinambá, assim, foi convertida em fundamento da produção cultural brasileira, simbolizando uma episteme própria, não europeia e de caráter metafórico: “[...] o motivo da vingança, que se encontra antes e por trás do ato antropofágico em si mesmo, é revivido transfigurado e metaforicamente [...]” (Martins, 2019, p. 242).

Embora a elaboração da antropofagia realizada por Oswald de Andrade não contemple a diversidade cultural brasileira em maior amplitude, ela contém questões comuns a essa multiplicidade, como a violência e a vingança de aspecto ritualístico. Na contemporaneidade, atualizados por sujeitos que passam a ganhar visibilidade na produção artística, a somatória entre violência e vingança simbólica viabiliza uma prática cultural mais diversificada. Como afirmam Eduardo Viveiros de Castro e Manuela Carneiro da Cunha, embasados em estudos etnográficos e antropológicos, a sociabilidade Tupinambá sustenta-se em um motor específico, que é produtor do tempo: a vingança antropofágica ritual. Essa vingança, violenta, visto que, embora ritual, passa pelo aprisionamento e devoração do inimigo, é o que mantém aquela sociedade em movimento, sendo responsável pelo *continuum* social garantidor da existência e da perpetuação daquele povo e de sua cosmovisão; segundo Manuela Carneiro da Cunha:

[...] o nexa da sociedade tupinambá é a vingança. Mas a vingança não é outra coisa senão um elo entre o que foi e o que será, os mortos do passado e os mortos por vir ou, o que dá no mesmo, os vivos pretéritos e os vivos futuros. Dizer que seu nexa é a vingança é, portanto, dizer da sociedade tupinambá que

ela existe na temporalidade, que ela se pensa a si mesma como constituída no tempo e pelo tempo. Dependente do que lhe é exterior, a sociedade tupinambá faz da morte em terreiro e com devoração a morte honrosa por excelência: é ela quem garante a memória. Memória que não é, como vimos, a imortalidade pessoal que o herói grego alcança pela morte gloriosa, imortalidade constituída pela fama entre os homens (Vernant, 1982, 1983), mas memória cujo único conteúdo é a vingança de que a vítima é o resultado, mas também o penhor. Enquanto resultado de vinganças anteriores, ela garante a existência do grupo que o devora, enquanto penhor de novas vinganças, a do grupo a que pertence. Mas em ambos os aspectos, e para ambos os grupos, a vingança é o fio que une o passado e o futuro e, nesse sentido, vingança, memória e tempo se confundem (Cunha, 2018, p. 71).

Considerando a ressalva da pesquisadora sobre a vingança Tupinambá como continuidade cultural, e não como violência genocida⁸, é possível estabelecer uma conexão epistemológica entre a antropofagia, no elemento da vingança ritual, com a violência como constituinte de uma prática cultural brasileira relacionada ao cotidiano das periferias na atualidade. Aqui, vemos ecoar as marcas do escravagismo e suas incontáveis violências, que nos legaram um modo de estar no mundo e, por consequência, de fazer cultura.

5 Violência, produção marginal nos anos 1970 e continuidades

Esse roteiro que passa pelo Modernismo e deságua na contemporaneidade tem mais um de seus pontos relevantes na cultura marginal, ou marginália, na virada da década de 1960 para 1970. A cultura marginal produzida nesse período, assim como o Modernismo, abre uma nova fresta nas instituições que dão visibilidade às produções artísticas emer-

8. Há, ainda, uma similaridade entre a potência da ideia de cruzo como “movimento inacabado” (Rufino, 2019, p. 14) e a vingança Tupinambá como elemento constitutivo do próprio tempo, em continuidade permanente, por meio da devoração do inimigo e de si por este.

gentes de novos atores sociais. Esses agentes, por sua vez, alimentam a produção cultural brasileira com elementos antes escamoteados pelos produtores tradicionais, o que produz efeitos sociais, políticos e estéticos, segundo Luiz Rufino:

[...] a emergência e a credibilização de outros saberes, diretamente comprometidos, agora, com o reposicionamento histórico daqueles que os praticam. Nessa perspectiva, emerge outro senso ético/estético; os saberes que cruzam a esfera do tempo, praticando nas frestas a invenção de um mundo novo [...] (Rufino, 2019, p. 42).

Importante ressaltar a diferença entre o sentido comum de marginal e a ideia de uma arte com uma proposta estético-política marginal, contraste que a arte marginal produzida no período adotou como estratégia. Frederico Coelho demarca a “[...] diferença entre *ser passivamente marginalizado* em um determinado espaço de ação social e *estar estrategicamente* se colocando à margem do que acontece nos canais ditos ‘normais’, negando-se a fazer parte desses com o intuito de efetivar práticas” (Coelho, 2010, p. 207).

Em sua maioria, os e as artistas que produziram arte marginal no período da marginália são pessoas brancas, de classe média ou alta, e moradores de regiões centrais de suas cidades. Foram poucos os atores periféricos e socialmente marginalizados que obtiveram visibilidade para suas produções culturais nesse período. A violência, no entanto, estava ali, presente como sempre na sociedade brasileira; talvez, sua banalização (ou exposição) fosse sintoma daquele momento político específico, sob o regime militar. Frederico Coelho ressalta:

[...] na década de 1960 começam a surgir os bandidos famosos como Mineirinho, Cara de Cavalo ou Lúcio Flávio, nomes que corroboram a disseminação de práticas violentas nas sociedades urbanas e promoviam a ruptura com o mito pacífico do retirante ou do sambista como modelos de morador das favelas cariocas. Paralelamente - ou em resposta à emergência de bandidos famosos nos meios de comunicação -, grupos policiais ar-

mados como a Escuderia Le Coq e o Esquadrão da Morte surgem como um sintoma claro de uma sociedade civil que adentrava a década de 1970 sob o signo da banalização da violência (Coelho, 2010, p. 214).

É ainda Coelho quem afirma que, no período da marginália, “[...] alguns artistas começaram a flertar com o universo prático e semântico da violência e com a ruptura radical que o tema trazia em relação às representações plácidas e conformistas da classe média.” (Coelho, 2010, p. 215). Essa conclusão reforça a ideia de que, se a violência não possuía representação nas obras de artistas com grande visibilidade, estava presente nas obras de artistas periféricos. Inclusive, foi através de conexões com esses artistas que criadores como Hélio Oiticica - uma pessoa branca e de classe social mais privilegiada - confrontaram-se com essa violência e as reações a ela. Ao estabelecer relações de colaboração criativa no morro da Mangueira, Oiticica filia-se às ideias de Ferreira Gullar sobre a função do artista perante a sociedade. Ele explica:

[...] não compete ao artista tratar de modificações no campo estético como se fora este uma segunda natureza, um objeto em si, mas sim de procurar, pela participação total, erguer os alicerces de uma totalidade cultural, operando transformações profundas na consciência do homem, que de espectador passivo dos acontecimentos passaria a agir sobre eles usando os meios que lhe coubessem: a revolta, o protesto, o trabalho construtivo para atingir a essa transformação etc (Oiticica, 2006, p. 164).

A incorporação que Oiticica faz à sua produção artística desse olhar para as relações sociais - especialmente, entre o Estado e a população oriunda da periferia carioca - foi mais um passo na direção de uma abertura das artes brasileiras a atores sociais mais diversos. Na produção dos bólides, que denunciam as ações do Esquadrão da Morte e da Escuderia LeCoq, Oiticica denuncia a violência estatal. Sobre as elites brasileiras, defende que cabe ao artista representar “[...] a maneira pela qual essa sociedade castrou toda possibilidade da sua sobrevivência, como se fora ela [a população marginalizada] uma lepra, um mal incu-

rável – imprensa, polícia, políticos, a mentalidade mórbida e canalha de uma sociedade baseada nos mais degradantes princípios, como é a nossa” (Oiticica, 1968, p. 14-15). Complementa, afirmando que “[...] há como que um gozo social nisto, mesmo nos que se dizem chocados ou sentem ‘pena’. Neste caso, a homenagem, longe do romantismo que a muitos faz parecer, seria um modo de objetivar o problema” (Oiticica, 1968, p. 14-15).

6 Em conclusão

Como se vê, desde a invasão da América do Sul pela Europa, pouco mudou em relação aos métodos utilizados para lidar com aqueles que não se enquadram no modelo de sociedade branca e europeizada. No projeto de criação de uma identidade nacional, logo após a Independência, as formas dominantes de representação da cultura brasileira mantiveram-se em identificação com a cultura da antiga metrópole (Carvalho, 2012). Como afirma Rufino:

A narrativa inventora do mundo, a partir do advento da modernidade ocidental, produz presença em detrimento do esquecimento. Se engana quem pensa que a história é uma faculdade que se atém somente àquilo que deve ser lembrado, a história, como um ofício de tecer narrativas, investe fortemente sobre o esquecimento. Assim, é na perspectiva da produção da não presença da diversidade que se institui uma compreensão universalista sobre as existências. Somos “oficialmente” paridos para o mundo a partir da empreitada colonial, do projeto de dominação exercido pelo ocidente europeu. América Latina, Brasil, África — o que isso tem a nos dizer sobre a nossa condição? (Rufino, 2019, p. 10).

Sobre a nossa condição, é possível afirmar que inexiste uma ausência de produção cultural e artística por sujeitos periféricos, mas uma invisibilização dessa produção por largos períodos da história nacional,

por vezes, em nome de um projeto de construção de uma identidade brasileira única (como se isso fosse possível em um território com tanta diversidade cultural). A ideia de privilegiar manifestações artísticas específicas com o intuito de formar uma identidade nacional pode ser identificada em diversos momentos históricos brasileiros, como o pós-independência, o período Varguista e a Ditadura Civil-Militar-Empresarial de 1964, por exemplo. A violência, portanto, é um meio de organização social no Brasil, perpetuada quando se proclamou a mistura cultural e racial entre africanos, indígenas e europeus como um processo natural, formador de uma sociedade composta por “raças” conciliadas. Em *Sobrados e Mucambos* (1981), Gilberto Freyre escreve:

[...] o característico mais vivo do ambiente social brasileiro parece-nos hoje o da reciprocidade entre as culturas; e não o marcado pelo domínio de uma sobre a outra, ao ponto da de baixo nada poder dar de si, conservando-se como em outros países de miscigenação, num estado de quase permanente crispação ou de recalque (Freyre, 1981, p. 654).

O autor, contudo, oculta o fato de que a sociedade brasileira é, antes de mais nada, desigual e racista. A visão mitificadora acerca de uma interação quase pacífica na formação da identidade nacional não se sustenta ao analisarmos dados estatísticos, por exemplo, sobre acesso ao mercado de trabalho e distribuição de renda hoje. Foram obras como a de Gilberto Freyre que auxiliaram que, a partir da década de 1930, “[...] o cruzamento de raças passava a singularizar a nação nesse processo que leva a miscigenação a parecer sinônimo de tolerância e hábitos sexuais da intimidade a se transformarem em modelos de sociabilidade” (Schwarz, 2012, p. 49). A produção cultural, desse modo, forja e reitera interpretações que minimizam o fato da miscigenação ter sido compulsória e praticada na forma do estupro de negras e indígenas pelo colonizador.

Além disso, o apagamento das culturas africanas e indígenas foi deliberado, permanecendo por muito tempo depois da abolição e atin-

gindo pessoas negras e indígenas até a contemporaneidade. Como afirma Abdias do Nascimento, “[...] as concepções metafísicas da África, seus sistemas filosóficos, a estrutura de seus rituais e liturgias religiosos, nunca merecem o devido respeito e consideração como valores constitutivos da identidade e do espírito nacional” (Nascimento, 1978, p. 112).

A contribuição mais relevante da antropofagia para o processo de abertura da cultura brasileira, talvez, resida na “[...] intuição da impossibilidade de um grupamento homogêneo de pessoas sob a salvaguarda da idéia de Nação” (Martins, 2019, p. 248). Entretanto, foi somente a partir de finais do século passado que os sujeitos periféricos assumiram, em maior medida, espaços que os permitiram representar seus próprios modos de estar no mundo e de relacionar-se socialmente, incluindo as opressões a que estão sujeitos. Suely Rolnik argumenta sobre essa guinada da contemporaneidade:

[...] a reativação do movimento de êxodo na direção de uma experimentação artística, política e existencial cada vez mais intensa parece estar começando a liberar a subjetividade flexível contemporânea de sua instrumentalização perversa. Um êxodo que restabelece na política antropofágica, o poder de criar cartografias singulares que tragam para o visível as mudanças que se engendram continuamente no diagrama de sensações, efeitos da vulnerabilidade ao outro. Neste êxodo, a potência nômade recupera sua força crítica: a conquista irreversível da flexibilidade e do privilégio de aceder a uma alteridade tão rica, heterogênea e variável como o que estamos vivendo procura voltar a colocar-se a serviço da vida (Rolnik, 2021, p. 24).⁹

Esse processo de recuperação da força crítica acabou se dando também pela ação de uma parte da população que integra o grupo dos opressores: Oswald de Andrade e a cultura marginal dos anos 1960/70 contribuíram com a potencialização da alteridade, ao incorporarem o imaginário e elementos das relações sociais de contextos não-dominantes.

9. Ainda segundo Rolnik, “[...] o que se pode intuir, no entanto, é que a faixa sonora deste *reality show* global já não é tão monocórdia: escutam-se vozes dissonantes em relação às melodias sedutoras das sereias do capital e suas subjetividades tornadas flexíveis para o mercado.” (Rolnik, 2021, p. 25).

A questão da violência demonstra o que chamamos de abertura de frestas. Ainda que as relações sociais na periferia não se resumam a ela, as vozes dos atores sociais periféricos falam do que os tocam, de maneira que a violência se faz presente constantemente. Constitui-se, assim, uma notável reversão de cunho estético-político na abordagem da violência: no uso simbólico que esses atores sociais fazem dela, é transformado aquele sentido de violência estrutural e institucionalizada para uma dimensão revolucionária da violência, conforme preconizado por Frantz Fanon (2022). Na criação artística, essa atitude carrega fundamentos antropofágicos, ao converter um elemento de morte em elementos de vida, de resistência, de luta e de revolta, por meio da vingança simbólica.

Embora apartados por mais de sessenta anos, Abdias do Nascimento e Dione Carlos também são expressões desse lento processo de abertura favorável à inserção de uma diversidade de vozes na produção cultural brasileira, para além da folclorização do diferente ou da estilização do que é tido como popular. Em suas obras, é possível estabelecer paralelos com os temas da violência e da vingança.

Como pudemos perceber, a violência perpassa toda a obra *Sortilégio*, seja a violência contra as pessoas negras - como nos episódios de racismo sofridos por Emanuel desde a infância, ou na sexualização do corpo negro, que acarreta a queda de Ifigênia -, seja a violência perpetrada pelas personagens negras contra os brancos, em resposta às violências estruturais - como nas cartas de Ifigênia, que disparam a crise de Emanuel, ou na ação de Emanuel contra Margarida. Temos, ainda, o vislumbre da vingança nos comportamentos de Ifigênia e de Emanuel; o que remete (em conjunto com o elemento da violência) a um diálogo com a metafísica Iorubá, presente nas representações dos Orixás e dos ritos do Candomblé interferindo na ação dramática. É possível localizar, por fim, um entrecruzamento com o episteme antropofágico Tupinambá

na visão de Oswald de Andrade, atualizado da visão do Modernismo por Abdias Nascimento.

Já em *Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos*, o encarceramento em massa da população negra e periférica é tratado como uma continuação do processo de escravização dos africanos trasladados para as Américas. Acerca da continuidade entre escravidão e encarceramento, Angela Davis afirma sua conexão direta:

[...] quando a escravidão foi abolida, os negros foram libertos, mas lhes faltava acesso a recursos materiais que lhes possibilita moldar vidas novas, livres. As prisões prosperaram no último século precisamente por conta da falta dessas estruturas e pela permanência de algumas estruturas da escravidão. Elas não podem, portanto, ser eliminadas, a não ser que novas instituições e recursos estejam disponíveis para essas comunidades, que fornecem, em grande parte, os seres humanos que compõem a população carcerária (Davis, 2019, p. 62).

Na peça assinada por Dione Carlos, esse *continuum* está representado pela destruição das famílias, uma vez que remanescem nas comunidades os filhos e as cônjuges (que passam a ser fonte de sustento dos homens encarcerados).

Frantz Fanon (2022) afirma que o opressor jamais abrirá espaço de bom grado para os oprimidos. Se uma das primeiras medidas do colonizador é a supressão da cultura do colonizado, a opressão tem continuidade na forma violenta como o escravizador atua em relação ao escravizado. Dada a falta de horizontalidade no diálogo entre o Estado (que, antes, escravizou, e hoje encarcera) e a população negra, esta é escamoteada dos postos de poder na sociedade. Assim, a violência permanece sendo uma forma de submissão dessa população, colocada compulsoriamente em situação periférica, conforme visto em ambas as obras.

A revolta, materializada na vingança, perpassa também as duas dramaturgias; o que é notável no destino das personagens de ambos os textos. A vingança ali apresentada é uma reação à violência sofrida, que

leva a uma espécie de devoração do inimigo, representado pelas instituições sociais.

Entendemos a recuperação da ancestralidade, expressa na colocação em cena de elementos da religiosidade de matriz africana, como uma medida de resistência às tentativas de supressão dessa parcela da população por meio da homogeneização cultural. Como afirma Abdias do Nascimento, “[...] constituindo a fonte e a principal trincheira da resistência cultural do africano, e o ventre gerador da arte afro-brasileira, o candomblé teve de procurar refúgio em lugares ocultos, de difícil acesso, a fim de suavizar sua longa história de sofrimentos às mãos da polícia” (Nascimento, 1978, p. 103). Em *Sortilégio II*, o protagonista é morto no plano cotidiano, ordinário, mas redivivo no encontro com o “segredo” de Exu. Permitindo aquela reação que Hélio Oiticica reconhece como necessária para a arte, a vingança aqui referida encontra lugar também nas cenas rituais retratadas por Dione Carlos, nas quais Iansã surge em toda sua grandeza, com seus chifres prontos para antepor-se àqueles que ousaram investir contra seus filhos.

As obras, em conjunto, exemplificam a conversão da violência social, estrutural, em violência simbólica, invertendo dessa maneira o seu sentido, que agora se direciona para quem primeiro a perpetrou. Ao encontrar a vingança simbólica no campo cultural, a parcela da população negra e periférica, retratada por Abdias do Nascimento e Dione Carlos, reencontra sua vitalidade e seus elementos de coesão social, no contato com sua ancestralidade e sua religiosidade geradora.

Referências

CARLOS, Dione. **Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos**. São Paulo: ed. Javali, 2024.

CARVALHO, José Murilo de (coord.). **A construção nacional: 1830-1889**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012 (História do Brasil Nação: 1808-2010; vol. 2).

COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COSTA, Tiago Leite. **O perfeito cozinheiro das teorias deste mundo**: ensaios de Oswald de Andrade. Tese (doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: PUCRJ, 2013.

CUNHA, Manuela Carneiro da; CASTRO, Eduardo Viveiros de. Vingança e Temporalidade: os Tupinambás. **Anuário Antropológico**, Brasília, 2018, 10 (1), p. 57-78, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6354/7684>. Acesso em: 29 mai. 2025.

DAVIS, Angela. **A democracia da abolição**: para além do império, das prisões e da tortura. Rio de Janeiro: Difel, 2019.

FANON, Frantz. **Os condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 209-224, 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000100019>. Acesso em: 29 mai. 2025.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO, Abdias do. **Sortilégio II**: o mistério de Zumbi Redivivo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 154-168.

NASCIMENTO, Abdias do. **O herói anti-herói e o anti-herói anônimo**. Catálogo da exposição "O Artista Brasileiro e Iconografia de Massa", 1968. Disponível em: <<https://culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/heroioitica.html>>. Acesso em: 29 mai. 2025.

PASSOS, Marlon Marcos Vieira. **Oyá-Bethânia**: os mitos de um orixá nos ritos de uma estrela. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) - Universidade Federal da Bahia, Salvador: UFBA, 2008.

PEREIRA MARTINS, Marta Lúcia. Algumas reflexões sobre vingança e antropofagia como modelos políticos e estéticos ainda vigentes na cultura brasileira. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 2, n. 4, p. 241-252, 2019. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/16588>. Acesso em: 29 mai. 2025.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ROLNIK, Suely. **Antropofagia Zumbi**. São Paulo: n-1 edições, 2021.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário**. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SIMMEL, Georg. **Questões fundamentais da Sociologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

Recebido em: 22/02/2025

Aceito em: 28/07/2025