

Na continuidade do tempo: À procura da valorização sem cair nas armadilhas da tipificação - o musical Bertoleza

Estefânia de Francis Lopes¹

Tendo como enfoque, em nossa pesquisa de doutorado, a representação das quitandeiras na ficção angolana e brasileira, para o presente artigo, estendemos nossa análise comparativa para o musical *Bertoleza* (2019), do grupo paulista Gargarejo Cia. Teatral, ao qual tenho acesso à dramaturgia por ter sido gentilmente disponibilizada pelo grupo. A adaptação teatral do romance *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, apresenta a quitandeira, que denomina a peça, como foco narrativo. Nesta releitura, a personagem toma a vez e a voz ao (re)contar a história do romance, agora do seu ponto de vista: de uma mulher negra, escrava de ganho, ocupando o seu lugar como protagonista, tantas vezes ocultado e/ou reforçado por estereótipos.

Destacamos, em nossa análise, o protagonismo feminino negro do musical, desde a personagem central até a equipe de atrizes e dramaturgista – colaboradora estética-crítica no processo de criação cênica. Vale referir o quanto a releitura teatral corrobora com a nossa análise literária, nas quais, a quitandeira Bertoleza desempenha um papel central para a narrativa naturalista. Partimos desta afirmação ao observarmos a própria estrutura do romance, tanto na abertura quanto no desfecho, em que Bertoleza é apresentada, no segundo parágrafo, logo após João Romão, e o mesmo ocorre de forma espelhada, ao final do romance, em que o suicídio da quitandeira ocorre no penúltimo parágrafo enquanto o português recebe as honrarias dos abolicionistas no último parágrafo.

Dessa forma, a nossa leitura de *Bertoleza* visa romper com as imagens cristalizadas e desumanizantes de um passado colonial/imperial que fomentou “discursos fundadores”, conforme o pensamento de Rosane Borges (2012) sobre as imagens e os imaginários em torno da naturalização da subalternidade e/ou da sensualidade da mulher negra e de acordo com a reflexão de Patricia Hill Collins (2019) quanto à sobrecarga do papel das mulheres negras, por um lado, como super-heroínas, e, por outro, reduzido a vítimas da opressão interseccional (CHRENSHAW, 2002).

O protagonismo feminino negro do musical pode ser observado a partir da relevante participação da escritora Le Tícia Conde, responsável pelo dramaturgismo e pela linguagem poética da peça, no texto final, em parceria com o diretor e dramaturgo Anderson Claudir, passando pelas atrizes, - vozes femininas que corporificam o coro e as personagens Bertoleza

¹Doutoranda pelo Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (PPGECLLP/FFLCH/USP).

e Zulmira² -, até às diversas personalidades femininas negras, evocadas no decorrer da trama, tais como Maria Firmina dos Reis, Tereza de Bengela e Marielle Franco, entre outras, e às Yabás, Orixás femininas, condizente com a releitura teatral e com a pesquisa estética da Companhia que, desde 2014, “é um coletivo de artistas periféricos, interessados em produzir arte popular, focado em uma perspectiva étnico-racial que reflete sobre colonização *versus* identidade, articulando a vivência periférica na cena como protagonista” (MATE *et al.*, 2020, p. 306).

A peça é centrada em 4 personagens do romance, conforme a descrição indicada na dramaturgia: “*Bertoleza* - escrava de ganho e quitandeira, seu maior sonho era ser forra; *João Romão* - emigrante português, veio para o Brasil muito cedo, é mesquinho e ganancioso; *Zulmira* - menina branca, mora ao lado do cortiço de São Romão, e *Botelho* - velho amigo de Miranda, vizinho de João Romão, vive de favor e de pequenas falcatruas” (CLAUDIR; CONDE, 2019, p. 1). E a montagem também conta com um coro feminino e músicos.

O musical tem início com um prólogo que consiste na música de abertura, de acordo com o excerto a seguir:

Luana (Bertoleza): E a Bertoleza?
Esse é o meu cantar
Meu jeito de gritar
Eu vim empretecer
Não quero esclarecer
Vim ocupar meu lugar
Coro: Eis nosso cantar
Não basta só gritar
Iremos empretecer
Não mais esclarecer
Nossa voz a ecoar
Contar nossa própria história
Entender qual foi a trajetória
Do ventre que nos pariu
Da semente, da força e do pavio [...].
(CLAUDIR; CONDE, 2019, p. 2)

² Ficha técnica da montagem de fev. de 2020 no Sesc Belenzinho, São Paulo: *Dramaturgismo e poesia*: Le Tícia Conde; *Texto final*: Anderson Claudir e Le Tícia Conde; *Elenco*: Lu Campos, Eduardo Silva, Ananza Macedo, Cainã Naira, Palomaris, Taciana Bastos, Bruno Silvério, David Santoza, Edson Teles, Gabriel Gameiro, Matheus França e Welton Santos; *Coreógrafo*: Emílio Rogê; *Preparação Vocal e Assistência de direção musical*: Juliana Manczyk; *Coordenadora de Produção*: Cláudia Miranda; *Produção Executiva*: Andréia Manczyk; *Assistente de Produção*: Marina Pinho; *Cenografia e Figurino*: Daniela Oliveira; *Assistente de cenário e figurino*: Gabriela Moreira; *Iluminação*: Andressa Pacheco; *Assistente de Iluminação*: Stella Pollitti; *Vídeo*: Aline Almeida; *Assessoria de imprensa*: Bruno Motta Mello e Verônica Domingues – Agência Fática; *Técnico de Palco*: Maria Clara Venna e Leonardo Barbosa (In. <<https://palcoteatrocinema.com.br/2020/01/20/bertoleza-no-sesc-belenzinho/>>).

A música de abertura é entrecortada com falas que reafirmam o lugar feminino na sociedade e as origens ancestrais: “Lugar de mulher, mulher que tem em suas veias um rio que corre. Esse rio é Iorubá Axé, sangue das ancestrais, imbés e atabaques. É força que deu luz ao mundo. África é mãe de todos, é o ventre onde tudo se principia” (CLAUDIR; CONDE, 2019, p. 2). Na sequência, pedem licença aos Orixás: “Oxalá, o criador. E a Oxóssi, arqueiro de uma flecha só e protetor das artes” (CLAUDIR; CONDE, 2019, p. 3). E dirigem-se às mulheres negras: “- Que minhas irmãs não se esqueçam: *Nossa raiz é semente negra de força matriz. Nossa voz estilhaça as máscaras do silêncio e ateia fogo nas palavras para que nosso corpo ganhe luz*” (CLAUDIR; CONDE, 2019, p. 3, grifo nosso). As frases destacadas do excerto acima revelam, por meio de uma linguagem poética, voltada para o *como* dizer, uma conscientização crítica, e ao mesmo tempo um cuidado estético, que o texto do romance ganha com a adaptação dramatúrgica, sobretudo, quanto ao reconhecimento e à valorização das mulheres negras ao se posicionarem mediante aos constantes apagamentos e/ou depreciações, tornando-se, assim, agentes ao tomarem a palavra.

Ao nosso ver, na frase: “*Nossa voz estilhaça as máscaras do silêncio*”, é reverberada a imagem da “máscara do silenciamento” (KILOMBA, 2010), referente às mordanças físicas e subjetivas impostas às mulheres negras, desde o período da escravidão, em diversas partes do mundo imperialista ocidental. A exemplo da forte imagem de Anastácia, como ficou conhecida a mulher escravizada que portava sobre a boca um objeto de metal preso ao pescoço por uma pesada corrente de ferro, tendo sido retratada pelo viajante Jacques Arago, no século XIX, em sua passagem pelo Brasil. Sem registros históricos oficiais, há variadas versões sobre a origem de Anastácia e sobre o motivo do castigo imposto, no entanto, há dois pontos em comum: a crença em seus poderes de cura, e, para além da referência religiosa, tornou-se, desde o final da década de 1960, um símbolo de denúncia sobre a brutalidade da escravidão e de resistência contra o racismo. Dessa forma, segundo a reflexão de Grada Kilomba (2010), a máscara é representante do colonialismo brutal em sua totalidade, com a intenção de calar o/a Outro/a.

Enquanto na passagem, “*ateia fogo nas palavras para que nosso corpo ganhe luz*”, identificamos o agenciamento das mulheres negras, na atualidade, ao atear fogo nas palavras daqueles que pretenderam falar por elas, e por meio da luz dessas chamas revelar a sua imagem, não mais como o/a Outro/a, mas sim, como afirmação de si, incentivadas por vozes e ações *que vêm de longe*, como verificamos na frase inicial do excerto: “*Nossa raiz é semente negra de força matriz*”. Assim, é possível recontar a trajetória de Bertoleza pelo viés contemporâneo em que as mulheres negras encontram força e referência nas ancestrais,

citadas ao longo da peça, e sobre as quais perguntam quem foram, tais como, a ex-escravizada, quitandeira e benfeitora Luciana Lealdina de Araújo (1870-1930); a atriz, Ruth de Souza (1921-2019), uma das damas da dramaturgia brasileira e pioneira na televisão, teatro e cinema; e a filósofa, antropóloga e militante do movimento negro Lélia Gonzalez (1935-1994). Sendo assim, podemos afirmar que o texto do prólogo homenageia, ao mesmo tempo que denuncia, sobre “Muitas que vieram antes de nós. Que sofreram por ousar lutar e por buscar ressoar a voz do nosso povo” (CLAUDIR; CONDE, 2019, p. 3), deste modo, são evocadas mulheres negras que contribuíram com a construção do Brasil, em diversas frentes e que permanecem, *na continuidade do tempo*, como força motriz:

LUANA: Dandara, a guerreira, vive em nós
ANANZA: Maria Firmina dos Reis, a primeira escritora brasileira, vive em nós
CAINÃ: Antonieta de Barros, professora e deputada federal, vive em nós
TACIANA: Carolina de Jesus, a grande poetisa, vive em nós
PALOMARIS: Marielle Franco, sempre presente, vive em nós.
(CLAUDIR; CONDE, 2019, p. 3)

No nosso entender, o musical utiliza o distanciamento brechtiniano, levando à conscientização crítica, tanto em seu texto quanto na encenação, ao contar com um coro épico conjuntamente com a escolha cênica em que cada atriz apresenta-se ao entrar em cena, como exemplificado nos excertos a seguir: “LUANA: Eu sou Luana Campos e hoje farei a Bertoleza, personagem ficcional do livro *O Cortiço*” (CLAUDIR; CONDE, 2019, p. 4) e “Meu nome é Taciana Bastos e interpretarei Zulmira, filha branca de Miranda” (CLAUDIR; CONDE, 2019, p. 9). De acordo com a concepção do próprio grupo, a elaboração do seu processo criativo tem como base os referenciais do Teatro do Oprimido, idealizado por Augusto Boal, e o teatro dialético brechtiniano, uma vez que,

Acreditando na composição coletiva, o texto funciona como disparador para o ator criador, que, com a direção, investiga a forma confrontando-a com a palavra. A palavra, então, surge como instrumento de atrito à realidade social e às experiências interpessoais dos intérpretes. É fundamental para a Companhia que o ficcionalizar sirva estritamente para confrontar a sociedade atual. (MATE *et al.*, 2020, p. 307)

Podemos verificar na elaboração e na opção estética do cenário essa mesma concepção crítica de distanciamento, uma vez que, formado por paletes sobrepostos e deslocados no decorrer da peça, propicia movimentação e simplicidade à encenação, sendo pensado como um espaço em construção, segundo nos foi informado pela cenógrafa e figurinista Daniela Oliveira, “em como é tão nosso transformar um não-lugar, como o cortiço, essa casa

momentânea, em alicerce de resistência” (2023)³. Deste modo, o cenário condiz com o enfoque atuante do grupo, conforme o teatro brechtiniano, que propõe uma quebra com “a ilusão cênica” e não permanece “neutro perante uma realidade econômica e social que se deve transformar e não descrever” (PRADO, 2000, p, 97).

Mediante esse contexto, o musical apresenta a ambientação, o espaço, o cortiço e seus moradores, denunciando tanto a invasão portuguesa quanto a importância de Bertoleza na construção dos cômodos, como podemos observar nas falas a seguir:

PALOMARIS: E essa história se inicia no séc. XIX.

TACIANA: Cidade: Rio de Janeiro.

CAINÃ: No começo do século, a corte foge de Portugal e se instala na cidade maravilhosa.

ANANZA: Você quer dizer invade a cidade maravilhosa, não é?!

CAINÃ: Sim. E com ela, traz o crescimento caótico e vertiginoso, típico das cidades mal planejadas.

PALOMARIS: O crescimento da população é imenso e esta era formada, em sua maioria, por negros, forros e não forros.

CAINÃ: Pra dar conta de toda essa gente é que surgem os cortiços. Local de habitação da classe pobre, representada por negros forros, trabalhadores brancos e estrangeiros imigrantes.

PALOMARIS: E a grande responsável pela construção de um desses cortiços foi Bertoleza. (CLAUDIR; CONDE, 2019, p. 5 e 6)

A contribuição de Bertoleza é decisiva para o início e para a continuidade do empreendimento do português João Romão, tanto pela questão econômica bem como pelo trabalho braçal, pois, a construção do cortiço só se torna possível por meio das economias que a quitandeira confia ao português, ainda que sem o conhecimento e/ou o consentimento dela. E é Bertoleza quem ajuda a construir as 3 primeiras casinhas, que, no decorrer do romance, se desdobram em 95, com material de construção que ela e João Romão roubavam à noite de outras construções dos arredores. De acordo com a peça:

CAINÃ : Com Bertoleza trabalhando de sol a sol, o vendeiro foi conquistando todo o terreno que se estendia pelos fundos de sua bodega. Depois de um tempo veio afinal a comprar uma boa parte da bela pedreira e principiou a ganhar em grosso, tão em grosso que, dentro de um ano e meio arrematava todo o espaço entre as suas casinhas e a pedreira. Aumentou o espaço... Aumentou também o trabalho de Bertoleza. A Grande Poeta escreveu: o negro só é livre quando morre. (CLAUDIR; CONDE, 2019, p. 8)

Ao compararmos os textos da peça e do romance, percebemos que a dramaturgia mantém quase de forma integral o texto de Azevedo, porém, acrescentando a conscientização crítica da atualidade, como nas denúncias do trecho acima, finalizado com a frase de Carolina Maria de Jesus, identificada como a Grande Poeta. Ao nos voltarmos para a trama do romance, evidencia-se em sua narrativa uma sociedade pautada por grandes diferenças

³ Depoimento para a nossa pesquisa em setembro de 2023.

econômicas, em que, identifica-se pelo viés da contemporaneidade, o quanto os marcadores de gênero, raça e classe estratificam as camadas sociais, somado a isso, a narrativa naturalista de Azevedo apoia-se no cientificismo de superioridade das raças, no determinismo de Hippolyte Taine sobre o homem ser determinado pelo meio e pela degradação da mistura de raças.

Nesse contexto, as personagens femininas negras e mestiças, segundo o romance, procuram nos relacionamentos com homens brancos uma possibilidade de ascensão. O narrador associa essa característica tanto a Bertoleza - que já fora amiga com um português, que fazia fretes pela cidade com uma carroça de mão - quanto a Rita Baiana, sendo esta última, descrita pelo estereótipo pejorativo da “mulata” sensual e descompromissada, ao escolher se relacionar com o português Jerônimo ao capoeira Firmino.

Quanto a Zulmira, filha do comerciante Miranda, “brasileirinha fina e aristocrática” (AZEVEDO, 1978, p.145), segundo avaliação do noivo, que vislumbrava com essa união tornar-se “um verdadeiro chefe da colônia portuguesa no Brasil” (AZEVEDO, 1978, p.145 e 146), esta personagem configura a “mulher branca para casar”, conforme “o velho ditado racista ‘Preta para cozinhar, mulata para fornicar e branca para casar’” (GONZALEZ, 2020, p. 59). Categorias que ajudaram a formar um imaginário depreciativo e preconceituoso contra as mulheres negras: se por um lado, “servem” para trabalhar e/ou para o prazer, por outro, não “servem” para casar. A subordinação da mulher negra é duplamente sentida em uma sociedade que mantém o racismo e o sexismo como sustentáculos de dominação. Como pontua Lélia Gonzalez, “a dimensão racial nos impõe uma inferiorização ainda maior, já que sofremos, como as outras mulheres, os efeitos da desigualdade sexual. Na verdade, ocupamos o polo oposto ao da dominação, representado pela figura do homem branco burguês [...]” (2020, p. 109).

Ao refletir sobre a formação das classes dominantes brasileiras, um dos possíveis enfoques presente na narrativa de *O cortiço*, Dalcastagné (2001) destaca a violência física e simbólica nesse processo de instauração das elites, tanto para a conquista quanto para a manutenção do poder, o que inclui a elevação do *status* social, bem representada na narrativa ficcional referente à trajetória do personagem João Romão, um homem branco de origem portuguesa, que, induzido por Botelho, - o parasita que vive de favores na casa de Miranda, tendo sido corretor de escravizados, no passado – vê no casamento com Zulmira a possibilidade de ascensão social, além da compra de um título, comum à época. No excerto da peça, a seguir, evidencia-se a manipulação de Botelho alimentando ainda mais a ambição de João Romão, que se restringia, até então, ao acúmulo de bens materiais:

Pense bem, qual a seria a melhor maneira de desfrutar tudo isso que você conquistou, se não participar da alta sociedade e usufruir de regalias somente disponíveis à elite desse país. Ouça a voz de quem já viveu muito e que sabe do que está falando. O que um homem deixa para a posteridade é o seu nome e o título que carrega com ele, mais nada. De que vale todo esse dinheiro que você acumulou se não te traz vantagem nenhuma. Um rei é feito pela roupa que usa, não mais que isso. Se quiser, podemos fazer um acordo e eu começo a te inserir na mesa dos grandes. De general a políticos dos mais importantes, eu conheço todos. Com minha ajuda você poderia se tornar até mais do que Barão. (CLAUDIR; CONDE, 2019, p. 13)

Se, no decorrer da narrativa Bertoleza acaba engolida pela engrenagem da objetificação e, de certa forma, “participante voluntária de sua própria opressão” (COLLINS, 2019, p. 182), a mudança de comportamento do português e a concretização do desejo dele em se casar com a filha do Miranda fazem com que a quitandeira desperte para a sua condição de escravizada (ou ex-escravizada, como ela imagina) na hierarquia social. Uma das canções da peça (p. 14 e 15) reflete de forma poética a solidão e a inferioridade da quitandeira no jogo de interesses em que são pautadas as relações sociais,

MÚSICA: PRETA (TOM Am)

Preta, sozinha está.

Preta, que solidão.

Ter que entender...

Que nessa miséria, toda e qualquer migalha

Que eu recebo é pão.

Pesa, se contentar.

Pesa, o coração.

Chega a dar dó.

Viver em razão do outro, esquecer o próprio rosto

Só pra não morrer só...

La lala ia

Preta....(ralentando)

Podemos dizer que Bertoleza adquire, quase ao final do romance, ainda que intuitivamente pela sua própria experiência de vida, consciência de que a ideologia racial e sexista é quem conduz e naturaliza a mulher negra para essa síntese de exclusão e de exploração. ■ Seleccionamos dois excertos da peça que exemplificam essa elucidação da quitandeira que, pelo acúmulo de dor, percebe-se descartável como um objeto usado e sem mais serventia:

ZULMIRA: Hoje quem tá acabrunhada é você, né Bertoleza? Nunca te vi cabisbaixa desse jeito...

BERTOLEZA: Ah, menina. Tem umas coisas que dói na gente, viu...

ZULMIRA: O que aconteceu?

BERTOLEZA: O de sempre... A gente vai se contentando, sabe Zulmira? Mas chega uma hora que de tanto sapo que a gente engoliu parece que entala, engasga... Dói mesmo. Tem vez que eu não me sinto nem gente, me sinto... uma coisa. (CLAUDIR; CONDE, 2019, p. 15);

BERTOLEZA: João Romão! Ele acha que eu não sei do seu casamento marcado com a Zulmira. Uma menina! E ele aquele homem feito! Um casamento desse vai é acabar com a vida da menina, coitada! E eu, depois de ter acompanhado ele há tanto tempo é essa paga que eu ganho. Quando ele me propôs que juntássemos a venda nem colchão ele tinha. Agora ele está lá no quarto novo. Todo envolto no luxo. Mobília nova, tapete aos pés da cama, despertador de níquel...E eu aqui, num vão de escada aos fundos do armazém. Quando precisou de mim não lhe ficava mal servir-se de meu corpo e construir a estalagem com meu trabalho. Acha que se casa e me atira à toa, mas quem me comeu a carne há de roer os ossos. (CLAUDIR; CONDE, 2019, p. 16)

Na intenção de obstruir essa ideologia reducionista é que entra a proposta da valorização sem cair nas armadilhas da tipificação, que dá título à essa comunicação. Portanto, para seguir na contramão da “manutenção de estereótipos e estigmas em torno do negro” (BORGES, 2012, p. 179), conduzimos nossa análise sobre a personagem do romance, na mesma linha de releitura do musical *Bertoleza*, em uma “perspectiva proativa” na defesa de uma “necessidade premente de instauração de outras narrativas capazes de abordar dimensões variadas sobre esse grupo racial” (BORGES, 2012, p. 179).

Tal como o musical, direcionamos a nossa pesquisa para a valorização das mulheres negras, para além de estereótipos, presos a tipos (a subalterna, a mulata, o rebolado). Por outro lado, é preciso ter atenção em não cair no extremo oposto, na tipificação de que a mulher negra é forte e tudo suporta, mas sim, nortear o enfoque de interpretação para o intercâmbio de experiências sociais e de representações ficcionais de representatividade. Centrando na personagem ficcional Bertoleza, que conseguiu reunir suas economias por meio do seu ofício e dependia economicamente apenas do seu próprio trabalho, é possível traçar um paralelo com o período do Brasil colonial e imperial, em que as quitandeiras, na condição de escravas de ganho, por meio da força do trabalho e da luta diária pela sobrevivência, muitas vezes, “representaram a única ou a mais importante fonte de renda das famílias de pequenos produtores” (SCHUMACHER; VITAL BRAZIL, 2006, p. 62), ou ainda, conseguiam juntar uma determinada quantia para comprar além da sua alforria, não só de familiares como também de outros escravizados.

Ainda que estejamos atentos às narrativas históricas e às experiências sociais das quitandeiras, o que nos move a refletir sobre a trajetória dessas mulheres negras trabalhadoras é a representação ficcional, ou seja, como o fazer literário - abarcando a canção e a dramaturgia – dá forma a essas personagens, por meio da subjetividade que lhe é próprio, observando e fazendo emergir “verdades escondidas sob camadas de interpretações” (DALCASTAGNÉ, 2001, p. 485).

Verificamos que há um intercâmbio entre o social e o artístico na composição dramática da companhia Gargarejo, como pontuamos anteriormente, e de acordo com a autorreflexão a seguir: “Nossa estética então se consolida a partir da visão afrofuturista de reimaginar futuros possíveis além do que é proposto pela realidade atual, nossos elementos são contemporâneos da cultura preta brasileira que se mesclam com os do passado, mas apontam para o futuro” (MATE *et al.*, 2020, p. 308). Podemos observar essa característica de autoafirmação da Companhia sobre a sua criação estética por meio da luz do conhecimento, na figura exemplar de Antonieta de Barros:

Meu nome é Cainã Naira e uma das falas de Antonieta que mais me marcou foi a seguinte: “Toda ação precisa de um instrumento. O instrumento básico da vida é a instrução. Se educar é aprender a viver, é aprender a pensar. E nessa vida, não se enganem, só vive plenamente, o ser que pensa. Os outros se movem, tão somente”. Como ela, desejo também ser instrumento. Instrumento de luz. Desejo ser o pavio que acende a lamparina que ilumina o caminho e que mostra as diversas direções. Afinal, o que mais nos assola hoje é obscurantismo no mundo. (CLAUDIR; CONDE, 2019, p. 11)

Nesta senda, para encenar o (trágico) final de Bertoleza, o musical evoca DANDARA!

CORO MULHERES: Dandara e Bertoleza.

LUANA: Duas guerreiras que encontraram na morte a única saída. Ao ver seus capturadores, Dandara se joga ao precipício na busca de nunca mais ser propriedade de alguém. Ela saltou em busca da liberdade. É muito provável que ela seja uma personagem fictícia, tal qual nossa Bertoleza, mas isso não diminui sua importância, ao contrário [...]. (CLAUDIR; CONDE, 2019, p. 20)

Tanto no Brasil quanto em outros países, como os Estados Unidos, por exemplo, ocorreram diversas formas de resistência ao cativeiro. Ao final do romance de Aluísio Azevedo, quando Bertoleza se vê acuada e prestes a voltar à situação de cativa, tem a resolução de encontrar a liberdade pondo fim à própria vida, pois o pior crime para ela seria voltar à condição de escravizada. Concluímos que a escolha de Bertoleza pela morte como recusa de voltar para o cativeiro, simbolicamente retratada em um de seus ambientes de trabalho, a cozinha, e utilizando como instrumento a faca com que limpava diariamente as sardinhas, é a forma de resistência a que muitos escravizados recorreram, diante de tantas privações, humilhações e da desumanização a que foram submetidos.

As escolhas cênicas do musical *Bertoleza*, para o final da peça, tanto emocionam quanto questionam. Ao levantar questões, como a pergunta basilar de uma das mais belas canções da peça: *E a Bertoleza?*, ofertam como resposta aos seus espectadores a simbologia das Yabás, transformando a morte, tragicamente detalhada no romance, em passagem ritualística de encantamento da quitandeira, sendo amparada pelas Orixás femininas, como conferimos resumidamente nos trechos a seguir: “Esperando Nanã vir buscar, voltar pro barro”; “Indo

encontrar Ewá, o encontro do rio com o mar”; “Junto de Yemanjá! Odoyá, minha rainha, sereia de prata”; “Sobe aos céus com Oxum, aquela que cuidava de seu corpo dos pés à cabeça, rainha do lar”; “Tempestuosa como Iansã, que chega com tempestade se aproximando” (CLAUDIR; CONDE, 2019, p. 21).

Como também, oferecem ao público a possibilidade de “construir outras memórias narrativas sobre as mulheres negras” (BORGES, p. 200, 2012), transformando em afirmação a questão levantada por Rosane Borges sobre as “possibilidades de deslocamento da imagem da mulher negra” (BORGES, p. 200, 2012), ao retomar no final da peça a canção do prólogo, “Esse é meu cantar/ Meu jeito de gritar/ Eu vim empretecer/ Não quero esclarecer/ Vim ocupar meu lugar/ Para falar de grandes mulheres/ imponentes como Baobás/ Do mistério que move o mundo,/ da origem de tudo que há [...]” (CLAUDIR; CONDE, 2019, p. 22). Assim, encerramos com palavras de valorização sem cair nas armadilhas da tipificação.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA PRADO, Décio de. A personagem do teatro. In. CANDIDO, ROSENFELD, ALMEIDA PRADO E SALLES GOMES. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

AZEVEDO, Aluísio. O cortiço. 6ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1978.

BORGES, Rosane. Mídia, racismo e representações do outro: Ligeiras reflexões em torno da imagem da mulher negra. In. *Mídia e racismo*. Roberto Carlos da Silva Borges e Rosane Borges (orgs.). Petrópolis, RJ: DP et Alii; Brasília, DF: ABPN, 2012, p. 179- 204.

CHRENSHAW, Kimberle. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação relativos ao gênero. *Revista Estudos Feministas*, Ano 10, Florianópolis, 1º semestre 2002, p. 171-188.

CLAUDIR, Anderson. *Bertoleza*. Adaptação de *O cortiço*, de Aluísio Azevedo (1890). Dramaturgismo e texto final: **CONDE**, Le Tícia, 2019.

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro*: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução: Heci Regina Candiani. 1ª edição. São Paulo: Boitempo, 2016.

DALCASTAGNÉ, Regina. Da senzala ao cortiço - história e literatura em Aluísio Azevedo e João Ubaldo Ribeiro. In. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 21, n. 42, p. 483-494, 2001.

KILOMBA, Grada. A máscara. Tradução: Jéssica Oliveira de Jesus. In. *Cadernos de Literatura em Tradução*, São Paulo, n. 16, p. 171-180, 2010.

MATE, Alexandre [*et al.*]. *Teatro de grupo na cidade de São Paulo e na grande São Paulo: criações coletivas, sentidos e manifestações em processo de lutas e de travessias* / organização 1ª. ed. São Paulo: Lucias, 2020.

SCHUMAHER, Schuma; VITAL BRAZIL, Érico. *Mulheres negras do Brasil*. São Paulo: Ed. SENAC, 2007.

Site consultado: <https://palcoteatrocinema.com.br/2020/01/20/bertoleza-no-sesc-belenzinho>