



Mariane de Jesus Oliveira

Abou, Bruno e A Mulher do Fundo do Mar
Reflexões sobre três personagens do Teatro Negro contemporâneo

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Eneida Leal Cunha
Co-orientador: Prof. Felipe Wircker Machado

Rio de Janeiro
Agosto de 2022



Mariane de Jesus Oliveira

Abou, Bruno e A Mulher do Fundo do Mar
Reflexões sobre três personagens do Teatro Negro contemporâneo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Profa. Eneida Leal Cunha
Orientadora
UFRJ

Prof. Fábio Ferreira
PUC-Rio

Profa. Felipe Wircker Machado
CEFET/RJ

Prof. Alexandre Montauray
Presidente da Banca
PUC-Rio

Rio de Janeiro, 26 de agosto de 2022

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Mariane de Jesus Oliveira

Mariane de Jesus Oliveira é artista-pesquisadora graduada em Artes Cênicas pela PUC-Rio. Especialista em Arte e Educação pela FAVENI e mestranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade também pela PUC-Rio. Pesquisadora do Teatro Negro, tendo se dedicado nos últimos anos como diretora do espetáculo teatral GETH. Atualmente é professora na Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro.

Ficha Catalográfica

Oliveira, Mariane de Jesus

Abou, Bruno e a Mulher do Fundo do Mar : reflexões sobre três personagens do Teatro Negro contemporâneo / Mariane de Jesus Oliveira ; orientadora: Eneida Leal Cunha. – 2022.

103 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2022.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Dramaturgia negra contemporânea. 3. Teatro negro. 4. Teatro. 5. Personagens negras. 6. Personagens. I. Cunha, Eneida Leal. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

A vida da gente não é feita somente do tempo presente. Estamos aqui, no agora, mas há àqueles que vieram antes de mim e permitiram que hoje eu estivesse ocupando este espaço que por muito tempo foi sonhado e distante da realidade da minha família. Dedico a minha dissertação à minha amada vó Catarina Maria de Jesus, uma ex-empregada doméstica analfabeta, que mesmo diante de tanta dificuldade e poucas oportunidades conseguiu formar sua filha, minha mãe, professora.

Dedico à minha tão amada e florida vó Margarida, que me deixou no último ano, e que sempre se mostrou muito orgulhosa de sua neta.

Agradecimentos

Início esta sessão agradecendo a Deus por todo suporte espiritual para encarar esta jornada acadêmica que mesmo tão sonhada, houveram momentos de imensa dificuldade e que graças à espiritualidade, consegui chegar até aqui.

Agradeço à minha família, Ademar Marcos, João Pedro, Regina Lúcia e Tiago que sempre esteve comigo me dando todo amparo e amor necessário para acreditar nos meus sonhos, jamais desacreditaram do meu potencial e me deram todo suporte para fazer com que minha caminhada até aqui fosse possível.

À FAPERJ, que me concedeu a Bolsa de Mestrado Nota 10 com a qual pude me dedicar à pesquisa durante doze meses e que foi de vital importância para a minha permanência no mestrado.

Aos meus amigos queridos, obrigada por tanto amor, horas de conversas e por serem tão solícitos comigo. Em especial, sou muito grata ao meu grande amado amigo Tchá, que lá em 2012 me apresentou a oportunidade de cursar Artes Cênicas pelo PROUNI, dando início a minha trajetória acadêmica. Agradeço aos queridos Gean Alvez, Léo Freitas e Tiago Herz, meus amigos de mestrado, pela parceria mesmo que virtual nesses dois anos de curso. Nossas trocas foram sempre generosas e dotadas de motivação para que esta dissertação se finalizasse. Agradeço ao elenco de GETH, que me instigou a querer continuar pesquisando o Teatro Negro. Agradeço ao Humberto Santana, à Dani Rodrigues e ao Alessandro da Conceição, que me auxiliaram na escrita do meu projeto para ingressar na tão sonhada pós-graduação.

Serei eternamente grata aos meus queridos e competentes orientadores, Eneida Leal Cunha e ao Felipe Machado pela enorme sensibilidade em me acolher e respeitar as minhas dores num momento em que precisei pausar a minha produção teórica para tratar da minha saúde mental e emocional, obrigada pela atenciosa orientação e dedicação nos dois últimos anos.

Sou grata ao Rodrigo, secretário da pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade por tamanha eficiência e gentileza nesse período em que precisei de instruções e burocracias do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Agradeço aos que vieram antes de mim, aos meus antepassados que abriram as portas para que hoje pudéssemos falar, fazer, pensar e investigar o Teatro Negro.

E, por último, mas, não menos importante, agradeço aos dramaturgos Aldri Anunciação, Licínio Januário e Maria Shu pela participação nesta pesquisa com ricas contribuições e falas encorajadoras que levarei comigo a vida toda.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

Oliveira, Mariane de Jesus; Cunha, Eneida Leal. **Abou, Bruno e A Mulher do Fundo do Mar: Reflexões sobre três personagens do Teatro Negro contemporâneo**. Rio de Janeiro, 2022. 101 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A pesquisa analisa três personagens de textos dramáticos publicados em *Dramaturgia Negra* (2018), a primeira antologia de textos teatrais negros brasileiros. Abou, personagem do texto *Quando eu morrer vou contar tudo a Deus*; Bruno, personagem de *Será que vai chover?* e A Mulher do Fundo do Mar, personagem de *Antimemórias de uma travessia interrompida*. A análise busca valorizar produções artísticas que se dedicam a elaborar personagens negras a partir de referências contra hegemônicas, dando-lhes relevo e complexidade que as deslocam das velhas imagens raciais negras construídas a partir de estereótipos e do imaginário produzido no âmbito do discurso hegemônico da branquitude.

Palavras-chave

Dramaturgia negra contemporânea; Teatro negro; Teatro; Personagens negras; Personagens; Construção de personagens; Arte negra.

Abstract

Oliveira, Mariane de Jesus; Cunha, Eneida Leal. **Abou, Bruno and The Woman of the Bottom of the Sea: Reflections on three characters of contemporary Black Theater.** Rio de Janeiro, 2022. 101 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The research analyzes three characters from dramaturgical texts published in *Dramaturgia Negra* (2018), the first anthology of black Brazilian theatrical texts. Abou, character in the text When I die I will tell God everything; Bruno, character of Will it rain? and The Woman of the Bottom of the Sea, a character in Antimemories of an interrupted crossing. The analysis seeks to value artistic productions that are dedicated to developing black characters from counter-hegemonic references, giving them relief and complexity that displace them from the old black racial images constructed from stereotypes and the imaginary produced within the hegemonic discourse of whiteness.

Keywords

Contemporary black dramaturgy; Black theater; Theater; Black characters; Characters; Character building; Black art.

Sumário

1.	Introdução	9
2.	A personagem no Teatro Negro brasileiro	14
3.	<i>Abou: Quando eu morrer vou contar tudo a Deus</i>	34
4.	<i>Bruno: Será que vai chover?</i>	53
5.	<i>A Mulher do Fundo do Mar: Antimemórias de uma travessia interrompida</i>	66
6.	Conclusão	82
7.	Referências	85
8.	Anexos	91

1

Introdução

Esta dissertação dá prosseguimento à pesquisa iniciada por mim no ano de 2017, como aluna da graduação em Artes Cênicas da PUC-Rio, em que fiz uma breve análise do espetáculo GETH, escrito por mim e por Kaiala Mavamba. A pesquisa na graduação foi o meu primeiro contato com o Teatro Negro, foi apresentada como material obrigatório para obtenção do meu título de bacharel em Artes Cênicas e foi intitulada “GETH: pensando o Teatro Negro na atualidade”.

A dramaturgia da peça escrita por nós foi construída com base nas nossas vivências raciais, além de uma pesquisa histórica sobre o racismo no Brasil, trazendo pautas relevantes da atualidade para o texto, como violência policial, apropriação cultural e imposição cultural. O drama possui sete personagens, todas são negras, exceto a figura central, que foi a personagem construída para ser o objeto de análise do espetáculo.

A análise iniciada por mim buscou fazer uma breve pesquisa histórica e teórica, tendo o Teatro Experimental do Negro (TEN) como principal referência, investigando também alguns grupos atuais como o Bando de Teatro Olodum (BA), o Grupo Cor do Brasil (RJ) e o elenco de GETH.

A partir do meu trabalho de conclusão de curso, senti um enorme desejo em ampliar os meus conhecimentos sobre artistas que se debruçam/dediquem a escrever, performar e investigar o Teatro Negro, pois, durante a minha trajetória acadêmica e artística, senti muita falta de abordagens que refletissem a pluralidade artística da cultura brasileira, sobretudo, do teatro.

Desde então, decidi desdobrar a minha pesquisa inicial e me inscrevi no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, da PUC-Rio no ano de 2020, para que ali, naquele espaço, eu pudesse me dedicar exclusivamente a fazer um mapeamento sobre a diversidade das realizações teatrais negras contemporâneas e ter um contato maior com teóricos e pensadores negros que pudessem me auxiliar na minha investigação.

O teatro negro brasileiro muitas vezes não aparece em bibliografias básicas de instituições dedicadas ao ensino de teatro e há silêncio sobre a sua grande importância para a construção cultural do país, por isso, optei por realizar a pós-graduação para continuar a minha investigação sobre o tema na mesma instituição na qual fui aluna do curso de Teatro, na qual, infelizmente, foi difícil o acesso às bibliografias pretas que me motivam enquanto atriz e pesquisadora.

Ao ingressar no mestrado da PUC-Rio, eu estava com a proposta de analisar as personagens de GETH, trazendo as experiências e vivências dos atores que encenaram a peça, mas, no decorrer do tempo percebi que me faltaria material para a minha pesquisa e que ficar restrita a este objeto não me ajudaria a expandir meu conhecimento e reflexão, pois, afinal, existiam outras muitas produções de artistas negros que eu poderia investigar, descentralizando a pesquisa da minha arte e possibilitando a outros artistas, como eu, um conhecimento mais teórico sobre a arte negra contemporânea que estava em evidência nos últimos anos.

Ao ter contato com as disciplinas ao longo dos semestres letivos no Departamento de Letras do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, às reuniões com a minha orientadora e a minha prática artística que debruça-se sobre a arte negra, fui alimentada com mais referenciais artísticos teóricos afro-diáspóricos e decoloniais, que me trouxeram a bagagem necessária para conseguir delimitar com maior precisão o que eu gostaria de investigar e, conseqüentemente, me daria substância para percorrer o caminho analítico traçado nesta dissertação.

Para chegar até os meus objetos de pesquisa realizei um recorte temporal, no qual me dispus a mapear os textos teatrais de dramaturgos negros dos últimos dez anos. Consegui chegar até a coletânea *Dramaturgia Negra* (2018) e após leituras extensas selecionei alguns textos que trabalhavam com o viés racial como fio condutor ou como pano de fundo da dramaturgia. Após isso, consegui chegar em algumas estratégias de observação e análise da problemática racial que me levaram a escolha de três personagens relevantes para a cena negra contemporânea: Abou, escrito pela talentosíssima Maria Shu; Bruno, personagem criado e encenado pelo grande artista angolano Licínio Januário, e A Mulher do Fundo do Mar, personagem escrita por Aldri Anunciação, nome em evidência na dramaturgia brasileira atual.

As três personagens fazem parte da primeira antologia de textos teatrais negros, intitulada *Dramaturgia negra*, organizada por Eugênio Lima e Júlio Ludemir, lançada pela Funarte no ano de 2018. A coletânea reúne peças teatrais com grande sucesso de público em diversas cidades brasileiras e foram escritas por dramaturgos negros, encenadas por atores e diretores quase sempre negros e assistidas por plateias compostas em grande parte por negros.

O principal interesse desta dissertação é investigar as três personagens da atualidade tendo como perspectiva textos brasileiros que “abranjam manifestações espetaculares negras originadas na diáspora, e que lançam mão do repertório cultural e estético de matriz africana como meio de expressão, de recuperação, resistência e/ou afirmação da cultura negra.” (LIMA, 2021|, p. 43), observando como elas podem contribuir para a valorização da cultura afro-brasileira no campo das Artes Cênicas, bem como para a substituição das velhas imagens raciais negras construídas a partir de estereótipos e imaginários concebidos pelo homem branco, ao apresentarem personagens negras humanizadas, complexas e individualizadas.

Penso que a oportunidade de analisar e discutir a construção de três personagens criadas por dramaturgos negros, engajados na afirmação da negritude e no combate ao racismo, é um passo importante para os estudos e para as intervenções artístico-culturais que confrontam as tentativas constantes de apagamento do protagonismo negro – na vida, na história e no teatro no Brasil.

O método utilizado para a pesquisa foi o qualitativo, fazendo também uma análise bibliográfica sobre as temáticas: personagens teatrais, teatro negro brasileiro, identidade racial e racismo. A investigação bibliográfica teve como objetivo o levantamento de subsídios para sustentar a pesquisa empírica realizada após a leitura minuciosa das peças. Para enriquecer a análise recolhi dados importantes sobre a construção das personagens após realizar três entrevistas remotas, com os dramaturgos das respectivas personagens Aldri Anunciação, Licínio Januário e Maria Shu, que, de forma generosa, colaboraram com muito carinho e atenção, trazendo informações importantes sobre as suas dramaturgias.

Para realizar a análise das personagens utilizei como referencial teórico o livro *A Construção do personagem* (1989), de Renata Pallottini, no qual a pesquisadora propõe alguns caminhos para realizarmos uma investigação

detalhada e consistente do texto teatral. No apêndice indicado por ela como modelo para realizar uma análise de personagem ela sugere alguns caminhos, mas, busquei adaptá-los à análise de personagens e ao meu corpus, que é o Teatro Negro, que venho buscando trabalhar nos últimos anos. Procurei destacar a descrição física e psicológica das personagens, os objetivos e os conflitos enfrentados por elas no desenvolvimento da dramaturgia.

No primeiro capítulo, “A personagem no Teatro Negro brasileiro”, faço uma breve apresentação historiográfica acerca da personagem negra no teatro brasileiro, tendo como primeiro referencial teórico os estudos da pesquisadora Miriam Garcia Mendes, que se dedicou a analisar a figura da personagem negra no teatro brasileiro de 1938 até 1988. Faço uma travessia temporal chegando à Companhia Negra de Revista, falo sobre a Atlântida cinematográfica e por último, trago o Teatro Experimental do Negro.

No segundo capítulo, “Bruno: *Será que vai chover?*” começo analisando a personagem Bruno, protagonista do romance *Será que vai chover?* Em seguida apresento um resumo do texto aos leitores e depois parto para a apresentação e análise da personagem. Na análise eu apresento seus objetivos, conflitos e uma característica marcante de sua personalidade que aparece na ação da peça, como a musicalidade afro-brasileira que é trazida à dramaturgia através das chulas.

No capítulo seguinte “Abou: *Quando eu morrer vou contar tudo a Deus*”, dedicado à personagem que nomeia este capítulo do texto, apresento um resumo da dramaturgia e em seguida também faço uma descrição e análise da personagem, estruturada por seus objetivos, conflitos e uma característica marcante de sua personalidade que é ressaltada na peça, a sua imaginação, utilizada como mecanismo de sobrevivência por Abou.

No último capítulo da dissertação “A Mulher do fundo do mar: *Antimemórias de uma travessia interrompida*”, me dedico a analisar a personagem principal do texto. Inicio a análise apresentando o dramaturgo e, em sequência, faço um resumo do texto. Depois me dedico a apresentar a personagem e a analiso evidenciando seus objetivos, conflitos e trago a maternidade como um aspecto marcante da sua personalidade, explorando essa importante e complexa dimensão na vida de mulheres pretas.

As três personagens escolhidas como objetos dessa dissertação são frutos da imaginação de três criadores que, no seu fazer artístico, estão sempre propondo maneiras explícitas ou não de produzirem um teatro reflexivo, que valorize as contribuições negroafricanas para a cultura brasileira, com personagens instigantes e repletos de traços e experiências que façam o espectador, em quase sua maioria negro, se identifique com as histórias apresentadas.

2

A personagem no Teatro Negro brasileiro

O teatro brasileiro tem um dos seus primeiros registros históricos no século XVI com a chegada dos jesuítas, uma ordem religiosa ligada à igreja católica que utilizava o evangelho como instrumento de catequização, conversão e doutrinação dos povos indígenas (MENDES, 1982). Eles valiam-se da encenação para propagar os dogmas da igreja católica, aumentar o envolvimento dos fiéis nas atividades religiosas e espalhar o cristianismo entre colonos e indígenas. O grande nome do Teatro jesuítico foi o padre José de Anchieta, nascido nas Ilhas Canárias, responsável pela dramaturgia da maioria das peças teatrais da companhia. O principal objetivo dos jesuítas era a propagação da fé cristã e não o de tornar os povos que aqui habitavam eruditos, ou seja, o fazer teatral era um meio e não um fim a ser alcançado.

Nos séculos que se seguiram, foi também registrada e por nós é percebida a forte influência branco europeia em várias esferas da sociedade, como na cultura, e apesar da grande presença de africanos em diáspora imposta em território brasileiro e das suas manifestações culturais e religiosas, como as congadas, as taieiras, e outras danças dramáticas de influência africana, as manifestações culturais africanas não tiveram força naquele momento para a consolidação de um teatro genuinamente brasileiro (MENDES, 1982). Com isso, os textos canônicos produzidos no continente europeu conseguiram se consolidar no Brasil e servindo como base para o teatro brasileiro que viria a nascer séculos depois.

No século XIX, o escritor Luiz Carlos Martins Pena, um homem branco, começava a aparecer no cenário teatral brasileiro com a comédia de costumes, gênero ainda não explorado no Brasil (VIOTTI, 2017). O dramaturgo ou comediógrafo, como assim pode ser chamado por ter dedicado sua escrita às comédias, trazia em seus textos uma crítica à sociedade brasileira da época, mais especificamente a carioca, através da utilização da sátira. Apareciam em seus escritos assuntos como a corrupção da classe dominante, o tráfico ilegal de africanos, a politicagem, a imigração europeia e o cristianismo. Ainda que o enredo principal não falasse a respeito dessas temáticas, elas apareciam dando subsídio à história principal.

O autor trazia assuntos pouco prováveis para a elaboração de dramas, afinal, histórias cotidianas eram exploradas em seu texto e o herói clássico foi substituído por um cidadão comum. Por tratar de assuntos corriqueiros, a presença de personagens negras na obra de Martins Pena é notada, porém, elas apareciam ancoradas em estereótipos como o negro escravizado, naturalizando a presença de escravos no cenário social brasileiro. A partir desse momento nascia a ideia da personagem negra no teatro brasileiro, ligada à condição fixa e imanente de objeto de domínio de seu senhor.

As representações populares na escravidão e nos períodos que se seguiram agruparam-se ao redor de duas ideias: a concepção do negro como ser subordinado e o seu primitivismo, simplicidade e falta de cultura. Stuart Hall (2016) afirma que o estereótipo reduz, essencializa, naturaliza e fixa a diferença, sendo uma estratégia eficaz para o estabelecimento de um regime racializado de representação, o qual permanece no imaginário social até os dias do hoje, pulverizando a alteridade do sujeito negro.

O texto *Os dois ou o inglês maquinista* (1871), é uma obra clássica de Martins Pena. Ela se passa no ano de 1842, na sala de estar de Clemência, uma mulher nobre que deseja casar a sua filha Mariquinha com um homem rico. Os pretendentes são dois, Negreiro, um negociante de escravos e Gamer, um comerciante inglês.

Os negros e negras que aparecem na dramaturgia são personagens ausentes/presentes, na qual podemos ouvir apenas as suas vozes em cena, sem a presença física da personagem, quando ela aparece fisicamente no palco, a elas é atribuído o silêncio, ou palavras de subserviência, como “sim, senhor” “não, senhor”. Essas personagens possuem ações inexpressivas que não comprometem o desenvolvimento da história, elas funcionam como pano de fundo ou servem como um degrau para que as personagens brancas ganhem protagonismo.

Nessa dramaturgia, as personagens negras aparecem em diversos momentos do texto, seja para buscar os vestidos, preparar o chá ou para trazer uma criança em um cesto. São personagens importantes e necessárias para a peça, principalmente, para conhecermos o caráter das demais personagens e compreendermos a crítica de Pena à sociedade burguesa. Percebemos, desta

maneira, que para além das ações e diálogos principais da peça, Pena evidencia a presença da escravidão em sua obra, enquanto retrato do Brasil de sua época.

A presença da personagem negra mostra uma situação limite, a da invisibilidade, não apenas sendo simbolizada pela ausência cênica da personagem, mas também por uma identidade construída a partir do ponto de vista branco, que oculta as particularidades do negro, fixando-lhe um retrato desumanizado e deformado. Nas primeiras décadas do século XX, nós temos uma quebra nesse modelo de construção da personagem negra, quando em 1926, surge a Companhia Negra de Revista, criada por De Chocolat, cujo elenco era formado por artistas negros, marcando o início do Teatro Negro no Brasil.

Quase duas décadas após o surgimento desse trabalho, surgiu em 1944, no Rio de Janeiro o Teatro Experimental do Negro, liderado por Abdias Nascimento, cujas peças teatrais buscavam promover a valorização da cultura afro brasileira com uma ficha técnica majoritariamente negra. Essas companhias foram de suma importância para a história do teatro brasileiro, em decorrência disso, me atentarei a falar sobre elas em dois subcapítulos a seguir.

Teatro de Revista

O Teatro de Revista, é um gênero teatral surgido na França e chegou ao Brasil na segunda metade do século XIX. Ele utilizava-se da diversidade cênica trazendo para os palcos a dança, a música, a improvisação. A ênfase era dada aos textos escritos e a sua originalidade. O gênero era apresentado em quadros, ou esquetes.

O surgimento deste tipo de teatro é atrelado ao intuito de fazer rir e divertir a plateia a partir de situações cotidianas que aconteciam na sociedade da época, mas o seu grande sucesso e duração decorria ao mesmo tempo da crítica à política, social e aos costumes cotidianos vividos pelo público. Oriundo da mistura entre as classes sociais e das novas formas de se divertir em meio aos novos processos de urbanização, era um gênero que possibilitou às camadas populares o acesso aos teatros devido, por um lado, aos baixos valores dos ingressos, por outro por encenar temas e situações cujo público identificava-se.

Neste período, podemos mencionar o ator negro Francisco Corrêa Vasques (1839-1892), um abolicionista, que fazia geniosas apresentações do gênero revista no centro da cidade do Rio de Janeiro. Segundo Andrea Marzano (2008), o ator aproveitava-se da sua popularidade para falar em lugares públicos e movimentados em prol da abolição, valendo-se da sua desenvoltura artística e da comicidade. Vasques também participou de espetáculos teatrais da mesma temática, cujo objetivo era angariar fundos para as compras de cartas de alforria.

É importante notarmos que é neste cenário carioca que o gênero revista se instala e ganha as ruas do Centro, na qual apesar da personagem negra não aparecer com protagonismo nas esquetes, havia um contexto artístico e social que favoreceria, de certo modo, o surgimento da Companhia Negra de Revista décadas depois.

No início do século XX, como consequência da criação do Estado Moderno no Brasil replicando o modelo colonial e de suas políticas públicas, como os exemplos dos processos de higienização da cidade travestidos de reforma urbanística, como se configurou no Rio de Janeiro com o prefeito Pereira Passos e o ideal eugenista, a população de africanos e seus descendentes foi expulsa do centro da cidade, migrando para os morros e subúrbios cariocas.

As elites da Capital Federal deslumbravam-se com a *Belle Epoque*, mas os subúrbios produziam a cultura popular, com marcas acentuadas de africanidade. Pouco a pouco esta cultura conseguiu se instalar nos espetáculos em contramão da cultura hegemônica, trazendo cores, formas e musicalidade afro brasileira, para as peças, uma estética antagônica às formas desejadas pela cultura dominante.

Este processo de transformação que a cidade do Rio de Janeiro passava, influenciou diretamente a modificação do teatro de revista apresentado na época, afinal o mesmo tinha como uma de suas características a criticidade social e política, que utilizava-se do humor, da sátira e da paródia. Daniel Marques, pesquisador do Teatro de Revista refletiu sobre os impactos políticos causados pelo gênero revista:

Em suma, o teatro musicado brasileiro, em razão da rapidez com que poderia trabalhar seus temas e do engajamento de seus autores, também pode ser visto como um espaço de atuação política. Como uma crônica jornalística de sua época ou como instantâneos fotográficos de um país que procurava organizar-se, as revistas e burletas nos deixam um testemunho eficaz não somente de um Brasil,

mas também das manifestações políticas de um grupo de autores que retrata uma grande parcela da população, destituída de canais de expressões sociais. (MARQUES, 2001, p. 45)

Com o passar dos anos, houveram transformações na configuração dos espetáculos, em decorrência de mudanças sociais, políticas e econômicas na sociedade brasileira. Apesar desse cenário em mutação, o Teatro de Revista atuou até os anos 1950.

Companhia Negra de Revista

Nascida em 1926, liderada por João Candido Ferreira, mais conhecido como De Chocolat, um homem negro baiano, e Jaime Silva, um cenógrafo branco português, a Companhia Negra de Revista teve a duração de um ano e surgiu após João Candido retornar de uma temporada de apresentações na Europa onde teve contato com a cultura afrodiáspórica na cena artística francesa e foi na França que o artista recebeu o apelido de Monsieur De Chocolat, em função da sua cor.

Naquele tempo, Paris abrigava várias manifestações artísticas negras, como o jazz americano, e também serviu de abrigo para cidadãos afro-americanos que fugiam de seu país em consequência da forte segregação racial e da perseguição policial. Consequentemente houve um aumento da população negra na França. Ainda em Paris dos anos 1920, Josephine Baker, cantora negra, dançarina, humorista e ativista franco-americana, era uma figura de sucesso nos palcos e, acredito, que a sua visibilidade ajudou a despertar em muitos artistas negros uma coragem para lutar por seus ideais utilizando a arte como ferramenta de combate à discriminação racial.

Em regresso ao Brasil, o artista baiano expressou seu desejo de criar uma companhia apenas com artistas negros. Em parceria com Jaime, deu início à Companhia Negra de Revista, um dos momentos mais importantes do século XX no que tange à produção artística negra na cena brasileira.

A sua estreia ocorreu no Rio de Janeiro em 31 de julho de 1926, com o espetáculo *Tudo Preto*, noticiado pelos veículos de comunicação da época como um “espetáculo original, de figurinos luxuosos”. Além das críticas positivas, uma companhia que trazia para a cena personagens negras, gerava preocupação para a elite da época:

A originalidade e novidade entre nós do elenco da tal companhia está despertando grande interesse no público, mas temos certeza de que se já meditou a respeito, uma certa classe, deve estar bastante apreensiva com esta ideia de companhia “escura” de revistas... e essa classe é a das donas de casa, das patroas que tem que lidar com a criadagem a resolver constantemente o sério problema de arranjar criadas, que pousem um pouco em suas casas[...] Agora, a tal Companhia Negra de Revistas é muito capaz de vir complicar ainda mais o problema da criadagem. Cozinheiras e arrumadeiras há hoje que são exímias na arte coreográfica. (JORNAL DO BRASIL, 31 de julho de 1926. p. 5)

É notável o desconforto que a companhia liderada por De Chocolat causava na sociedade carioca da época recém passada por um processo de limpeza urbana, a qual se via obrigada a olhar para os palcos e se deparar com artistas negros ocupando a cena teatral da época, para além disso, constata-se a revolta pelo atrevimento do negro por sair do seu lugar de servilismo para o protagonismo.

A revista *Tudo Preto* contava com música original do maestro Sebastião Cyrino, com a atuação de Jandyra Aymoré, Rosa Negra, Dalva Espíndola, Djanira Flora, Miss Mons, De Chocolat, Guilherme Flores, Belizário Vianna, Vicente Fróes, Waldemar Palmieri, Soledad Moreira, Domingos de Souza e trinta *black girls*.¹ Com cenário de Jaime Silva e Pixinguinha como maestro regente, o espetáculo empreteceu a cena do teatro de revista dos anos 1920.

Com título referenciado à epiderme, *Tudo Preto*, faz alusão direta a sua ficha técnica (mencionada acima), composta majoritariamente por artista negros. É uma peça com cinquenta personagens, ancorando-se na história de duas personagens principais: o baiano Benedito e o paulista Patrício. “Os dois simbolizam brasis diferentes: Benedito seria o Brasil real, impregnado pela cultura de seus ancestrais africanos; Patrício, a representação do Brasil desejado (pelas elites), dependente quase totalmente do meio estrangeiro.” (NEPOMUCENO, 2006, p. 99).

No primeiro quadro da peça, ouvia-se em coro, da boca das personagens um recado importante à sociedade da época:

Deixamos as patroas
Artistas boas
Vamos
Cheias de alacridade
E com vontade
De vencer
Seremos as estrelas

¹ Coristas negras

Chics e belas
A dominar
Mostrando que a raça
Possui a graça
De encantar.
(GOMES, 2014, p. 302)

O teatro é uma modalidade artística intersemiótica, traz não apenas a imagem como significante político poderoso, mas também o discurso verbal que enriquece a produção de significados. Neste sentido, a preocupação de De Chocolat em ter uma companhia formada por negros ia para além da identidade visual significativa que a cor da pele traria, já que a cor da pele nunca é simplesmente uma cor, mas um enunciado recheado de nuances e interpretações, que se articulam socialmente, definindo lugares de poder e funções sociais. Além da produção deste significado através do discurso visual, De Chocolat trouxe para as suas personagens um discurso verbal crítico sobre o racismo estruturante e as condições que os negros viviam em decorrência deste fato na sociedade brasileira da época. Stuart Hall (2016) propõe que, para se produzir um significado, é necessário o discurso visual e o imagético.

Retornando ao aspecto da imagem como elemento que produz um significado, percebo que o autor da peça, De Chocolat, se preocupou e planejou como estas personagens seriam trajadas para serem apresentadas ao público: Benedito e Patrício, estavam “casacalmente vestidos, procurando apresentar-se o mais elegantemente possível” (Chocolat, Tudo Preto, 1926) como indica a rubrica do texto. Em um contexto cujas tensões raciais estavam latentes, era importante que estas personagens se apresentassem visualmente de maneira a serem “aceitas” no palco pelo público.

No decorrer da dramaturgia, vemos que Benedito e Patrício trazem referência à fatores verídicos da época que estavam em discussão, como a criação de uma companhia negra de revista e a relação entre patrão-empregado. O texto tece críticas aos padrões que não se satisfaziam com a ideia de seus empregados estarem nos palcos e cita algumas personalidades negras da história como símbolo de orgulho: os abolicionistas André Rebouças e Luiz Gama.

Apesar de críticos atuais enxergarem problemáticas pela utilização da comicidade em certos momentos fazendo deboches com a própria raça, acredito que De Chocolat foi um dos pioneiros em trazer para a cena teatral brasileira a

experiência negra a partir vivências individuais e coletivas da população afro brasileira, ajudando no processo de rompimento na figuração do indivíduo negro enquanto personagem estereotípico, desumanizado e desfigurado. Se até 1926 a personagem negra não era encenada de forma que pudéssemos escutá-la, a Companhia Negra de Revista abriu caminhos para que esta personagem ganhasse voz própria e saísse da invisibilidade da qual era submetida.

O negro enquanto fantasia imaginada do branco: Atlântida cinematográfica

Para além da representação dos negros em várias linguagens artísticas como indivíduos escravizados ou libertos, cuja humanidade era negada, acho importante entendermos que no decorrer do século XX, ao negro foram atribuídos outros papéis que ajudaram a fixar no imaginário popular estereótipos que reduziam as personagens negras a uma fantasmagoria concebida por criadores brancos.

O Teatro Negro de Revista foi um marco do início do século XX e deu voz à comunidade negra através de textos cômicos e críticos que enunciavam um indivíduo negro que falava por si, possibilitando uma virada de chave na história do teatro brasileiro. Paralelamente a isso, os Estados Unidos passavam por um período de intenso trabalho artístico, cultural e intelectual para a comunidade negra de Nova York, conhecido como *Harlem Renaissance*², inclusive a abertura de algumas casas de teatro no Harlem, o que foi decisivo para fomentar o Teatro Negro naquela cidade, com peças que evidenciavam personagens negras cultas e bem sucedidas, indo de encontro a estereótipos de negros massivamente comercializados.

Mesmo nesse contexto que exibia uma movimentação por parte de artistas negros, o cinema norte americano, que iniciava a sua era de ouro, e o cinema brasileiro, que de certo modo inspirava-se nas representações estadunidenses,

² A Renascença do Harlem foi o desenvolvimento do bairro do Harlem, na cidade de Nova York, como uma meca cultural negra no início do século XX e a subsequente explosão social e artística que resultou. Durando aproximadamente de 1910 até meados da década de 1930, o período é considerado uma época de ouro na cultura afro-americana, manifestando-se na literatura, música, performance de palco e arte.

trouxeram à cena um sujeito negro cuja representação ainda apoiava-se em estereótipos.

No contexto nacional, destaco a criação da Atlântida Cinematográfica, uma companhia brasileira fundada em 1941, no Rio de Janeiro, por homens brancos: Moacyr Fenelon, e os irmãos Paulo e José Carlos Burle, propondo o cinema como instrumento para a alavancada do progresso no Brasil.

O primeiro sucesso da companhia foi um filme baseado na história de Grande Otelo (1915-1993), um dos nomes mais importantes do teatro brasileiro e que décadas atrás, havia integrado a Companhia Negra de Revista.

Grande Otelo foi um ator conhecido amplamente por conseguir se manter nos veículos de massa com representações caricatas, porém, utilizava-se dessas figuras estereotipadas para trazer nuances e diversidade para as suas personagens. Graças a sua genialidade artística, seu trabalho lhe possibilitou ocupar durante anos o pioneirismo em várias esferas da representação. O pesquisador Tadeu Pereira dos Santos (2017), que realiza estudos na área da cidade, memória e biografia, em suas pesquisas sobre Otelo, acredita que o mesmo adotara duas identidades distintas, Grande Otelo, o ator cômico que fazia personagens muitas vezes calcadas em estereótipos e Sebastião, o homem negro consciente de sua importância enquanto artista negro.

O filme *Moleque Tião* (1943), o primeiro lançamento da produtora, com direção de José Carlos Burle, é inspirado na vida de Sebastião Bernardes de Souza Prata, o Grande Otelo, conta a história de um garoto pobre do interior de Minas Gerais que sonhava em ser artista. Trazer para as telas de cinema a imagem de um artista negro foi um marco para o trabalho Burle, possibilitando ao diretor um lugar de prestígio e admiração do Teatro Experimental do Negro, que surgiria anos depois.

Apesar de estarmos em um contexto com alguns avanços sobre as discussões etnicorraciais, tanto no Brasil, quanto nos Estados Unidos, Donald Bogle em (1973, apud HALL, 2016, p. 177) cita cinco estereótipos principais que ainda permaneceram até a primeira metade do século XX na indústria cinematográfica norte-americana: “Pai Tomás, os malandros, a mulata trágica, as

mães pretas e os mal-encarados” (HALL, 2016, p. 177) que também foram utilizadas por produtoras de cinema no Brasil.

Valendo-se destes cinco estereótipos, a Atlântida se consolida no mercado nacional e lança muitos filmes, tendo a chanchada como um dos seus carros chefes, gênero em que Grande Otelo também se destacava ao lado de Oscarito.

Otelo interpretava personagens que evidenciavam este regime de representação racializado nas grandes telas, e o artista evidenciava o velho e conhecido malandro carioca, um dos estereótipos identificados por Bogle. As personagens que Grande Otelo representava exploravam a figura do negro pequenino e inocente, aproveitando-se da baixa estatura do artista, dos seus olhos esbugalhados e lábios carnudos, comparando-o à figura satirizada do *golliwog*, um boneco de pele extremamente preta, com olhos grandes, lábios volumosos e avermelhadíssimos, cabelos crespos, trajando terno, calça social e gravata, foi criado no século XIX e ganhou popularidade como imagem propaganda de uma marca inglesa de marmelada.

No filme *Também somos irmãos* (1949), dirigido por José Carlos Burle, que contava com atores do Teatro Experimental do Negro, como Aguinaldo Camargo e Ruth de Souza, fazia-se uma crítica ao racismo da década de 1950.

O filme tem como protagonistas o moleque Miro, interpretado por Grande Otelo e um advogado, o doutor Renato, interpretado por Aguinaldo Camargo, que vivem um conflito. O dilema que cada um personifica é reflexo da relação que cada um tem com a sua identidade racial.

O moleque Miro, como assim é chamado no filme, é um homem adulto que de criança tem apenas a estatura, já que o mesmo possui atitudes de um adulto que de forma consciente burla as leis. Através disso já podemos tecer uma crítica a esta imagem que infantiliza indivíduos negros. Miro é um malandro revoltado e sarcástico que aplicava pequenos golpes e que tinha uma visão pessimista (ou realista?) sobre a condição do negro no Brasil, inclusive trazia consigo as mágoas do racismo que sofrera na infância, confrontando seu irmão com suas ideias sobre o negro na sociedade brasileira.

Já doutor Renato representava a máscara branca, o negro assimilado pela cultura hegemônica, com discursos cordiais. Ele nutre um sentimento por Marta,

uma mulher branca, que o admirava por ele ser um preto distinto, ou melhor, embranquecido.

O filme se inicia com um Miro sendo alvo de uma perseguição policial, quando é acobertado por Renato, seu irmão, que o aconselha mais uma vez a se adequar ao sistema. Percebo que a ideia dos intelectuais e cineastas da época ao trazerem Miro como o lado negativo de ser negro e Renato como o lado positivo, não conseguiu dar conta das várias camadas que permeiam as identidades negras para além de oposições binárias. Miro e Renato são personas de um Brasil pós-abolição que até os dias de hoje experimentam/vivenciam os dilemas de ser negro no Brasil.

Teatro Experimental do Negro

No ano de 1941, Abdias Nascimento assistiu o espetáculo *O imperador Jones*, de Eugene O’Neil, em Lima, no Peru, cujo protagonista era interpretado por um ator branco com a pele pintada de tinta preta, caracterizado-se como um homem negro praticando o famoso *Black face*.

Em regresso ao Brasil, essa questão desconfortável vivenciada no exterior aguçou em Abdias o interesse em produzir um teatro no qual o negro fosse protagonista da cena, levando em consideração que haviam atores negros competentes e capazes de representar personagens negras sem precisar que artistas brancos assumissem esse protagonismo.

O artista engajava-se para que os estereótipos raciais impostos pela branquitude fossem desconstruídos, com as histórias negras sendo contadas pelos próprios negros. A partir dessas questões foi criado em 1944, no Rio de Janeiro, o Teatro Experimental do Negro, o TEN, que se propunha a resgatar, no Brasil, os valores da cultura afro-brasileira negados pela cultura dominante e a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte.

Participaram desse acontecimento histórico que foi o Teatro Experimental do Negro, junto de Abdias, Aguinaldo de Oliveira Camargo, Ruth de Souza, Lea Garcia, Arinda Serafim, Ironildes Rodrigues, Claudiano Filho, Tibério Wilson,

José Herbal, Teodorico dos Santos, Haroldo Costa, Marina Gonçalves, Mercedes Batista, Solano Trindade e muitos outros.

Abdias e sua companhia enfrentaram muitas críticas, pois acreditava-se que levantar bandeiras e discussões raciais só contribuía para a segregação dos negros no povo brasileiro. Com relação a esta crítica, o jornal *O Globo* publicou um artigo no mesmo ano de fundação do grupo falando a respeito de um teatro feito por negros:

Uma corrente defensora da cultura nacional e do desenvolvimento da cena brasileira está propagando e sagrando a ideia de formação de um teatro de negros, na ilusão de que nos advenham daí maiores vantagens para a arte e desenvolvimento do espírito nacional. É evidente que semelhante lembrança não deve merecer o aplauso das figuras de responsabilidade, no encaminhamento dessas questões, visto não haver nada entre nós que justifique essas distinções entre cena de brancos e cenas de negros, por muito que as mesmas sejam estabelecidas em nome de supostos interesses da cultura[...]. (*O GLOBO*: Coluna Ecos e Comentários: 17/10/1944)³

É notório o incômodo que o novo grupo de teatro causava na sociedade da época. Ainda tinha credibilidade entre intelectuais, jornalistas, políticos e artistas, a ideia de que o processo abolicionista foi pacífico e brando para a toda a sociedade, o que nos mostra a extrema necessidade de um teatro feito por e para negros, já que as diferenças e discriminações raciais existiam, porém eram invisibilizadas por muitas esferas da sociedade.

O TEN recrutava trabalhadores das camadas sociais mais baixas, como por exemplo, empregadas domésticas, para atuarem na companhia. Eles ofereciam oficinas de alfabetização e palestras sobre questões raciais. Para a escolha da primeira dramaturgia a ser encenada pela companhia, o episódio vivido em Lima teve grande peso e Abdias escreveu a Eugene O’Neil. Ele conseguiu gratuitamente os direitos autorais para montar *O Imperador Jones*, agora com um elenco negro. No dia 8 de maio de 1945, com a intervenção do então presidente da república Getúlio Vargas, o TEN encenou a peça, com estreia de Aguinaldo Camargo, e se consagrou como a primeira companhia negra a pisar no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, protagonizando uma noite histórica para o teatro brasileiro, com grande sucesso de público e de crítica.

³ Reportagem disponível na íntegra no livro *O Sortilégio de Cor*

O Teatro Experimental do Negro acreditava na potência dos textos dramáticos escritos por dramaturgos negros ou dramaturgos brancos que fossem comprometidos em trazer para a cena a figura do afro-brasileiro de forma a valorizá-lo, rompendo com os estereótipos presentes na cultura hegemônica. Por isso, alguns textos da companhia foram escritos por seus membros, como o próprio Abdias Nascimento, e outros foram escritos especialmente para o grupo carioca por dramaturgos já consagrados, como Nelson Rodrigues, autor de *Anjo Negro* (1946), cuja tragédia foi escrita especialmente para o TEN e tinha como protagonista Ismael, um homem preto. Nelson evitou reproduzir o negro como uma personagem folclórica e massivamente conhecida pelo público e esta mudança de narrativa trouxe para o grupo a interdição pela censura federal, impedindo que um ator negro protagonizasse a peça obrigando o elenco a substituí-lo sendo por um ator branco com a pele pintada de tinta preta.

Dentre as principais peças encenadas pela companhia, temos: *O imperador Jones*, de Eugene O'Neill (1945), *Todos os filhos de Deus têm asas* (1946), de Eugene O'Neill, *O moleque sonhador* (1946), de Eugene O'Neill, *Calígula*, de Albert Camus, *O filho pródigo* (1947), de Lúcio Cardoso, *Aruanda* (1948), de Joaquim Ribeiro, *Filhos de santo* (1949), de José de Moraes Pinho, *Rapsódia negra* (1952), de Abdias Nascimento, *Onde está marcada a cruz*, de Eugene O'Neill, *Sortilégio: (Mistério negro)*, de Abdias Nascimento.

Destacamos *Sortilégio*, peça escrita por Abdias em 1951 e que foi censurada pelo Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DIP), um órgão do governo do governo varguista que era responsável em difundir o ideário do Estado Novo. Um dos objetivos desse governo era moldar a imagem do Brasil como um país moderno e moralizado, desse modo a forma que eles encontraram foi através de medidas coercitivas- o órgão vetava peças teatrais, músicas, propagandas e demais veículos de comunicação que atrapalhassem as ideias desse governo. *Sortilégio* foi considerada uma peça imoral, afinal não era permitido trazer à tona os nossos problemas sociais

Acredito que tamanha ousadia e audácia ao trazer o drama de um protagonista negro assimilado pelo sistema e de forma crítica mostrar a situação dos povos de terreiro tenha causado um tremendo desconforto para a época, que culminou no adiamento da estreia da peça para 1957.

Sr. Diretor:

Foi requerida, em Maio de 1951, a censura à peça Sortilégio, autoria de Abdias Nascimento, peça essa impugnada pelo colega Antonio Pedrosa de Carvalho, por pretender ela "explorar preconceitos de raça... usando uma linguagem que não poderá ser ouvida por nenhuma plateia."

Falaram, ainda, sobre a peça os colegas Mascio de Assis Brasil e Lúis Monteiro, sendo o primeiro de parecer que a mesma deveria ser proibida, tecendo o segundo - diferindo dos demais - considerações, sob a razão de que "não se pode constranger o Teatro Experimental do Negro em apresentar seus temas, para que não fiquem rescalçados por não poderem dizer a verdade à luz do dia."

A peça foi impugnada por essa digna Diretoria quando em gestão o digno Assistente Técnico de Diversões Públicas Dr. Manoel de Oliveira Moreira.

Volta agora o interessado com a mesma peça, vazada nos mesmos termos, sem que motivo haja para discordar da opinião de proibição, uma vez que o assunto focalizado, indiscutivelmente, procura, de modo corrompido e em linguagem menos sadia, tornar tensas as relações entre brancos e pretos, um choque racial incompressível, fugindo o autor ao objetivo que deveria nortear-lo, e que seria, isso sim, a da busca de harmonização do assunto suscetível de interpretações dúbias.

São Paulo, 19 de Maio de 1953

(as) Alvaro Adamo
Censor"

ADAMO, Álvaro. [Sortilégio]. São Paulo, 19 maio 1953.
Parecer da Divisão de Diversões Públicas de São Paulo.
1 folha avulsa datilografada. Acervo Abdias Nascimento/
IPEAFRO.

Documento extraído do site do IPEAFRO. Disponível em: <<https://ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/ten-atuacao-teatral/sortilegio-misterio-negro/>>

Não se censura o que não se faz pensar! Michael Foucault em *A ordem do discurso* (1996) cita três procedimentos externos de exclusão que atingem o discurso para que se domine o seu poder, sendo eles a palavra proibida, a segregação da loucura e a vontade da verdade. Em *Sortilégio*, nós vemos a presença de um discurso que tensiona a crença de que o Brasil vivia entre relações raciais “pacíficas” e a estigmatização de um assunto tabu, já que o espetáculo teatral denunciava as condições da população afro-brasileira, sobretudo as religiões de matriz africana, e contribuía para a valorização da cultura afro. Diante disso, o Estado, como aquele que “mantêm” a ordem vigente, interdita, proibindo que o discurso que desmente o mito da democracia racial fosse veiculado e disseminado.

O cenário, indicado pelas rubricas, é um terreiro de Candomblé e traz para a cena elementos da cultura afro-brasileira, na qual Emanuel, o protagonista, é colocado ao centro da dramaturgia. Emanuel é um homem negro, advogado, que está sendo acusado de ter assassinado sua esposa, Margarida, uma mulher branca (atualmente, seria indiciado por feminicídio) e pede exílio em um terreiro. Na infância, ele foi vítima de perseguições de cunho racista por parte de seus colegas brancos, ocasionando-lhe traumas até a idade adulta. Ele se torna advogado, e com a sua titulação vem a negação da sua ancestralidade, evidenciada em certas cenas:

E agora? Começou o maldito candomblé [...] À meia noite baixa Exú. [...] Exú é gozado, sai atrás de charuto e cachaça. (pensativo) Imaginem, eu falando como se também acreditasse nessas bobagens. Eu, o doutor Emanuel, negro formado, que fez primeira comunhão em criança. Mamãe rezava comigo... Me ensinava o catecismo. (NASCIMENTO, 1951, p. 166)

Emanuel personifica o negro assimilado que veste a máscara branca (FANON, 2008) como mecanismo de defesa e ajuste, para permanecer na sociedade de maneira a disfarçar a sua negritude. A personagem também se utiliza deste artifício para lidar com os conflitos emocionais e psicológicos que vivencia, em razão da sua cor de pele, tornando-se um emissor e reproduzidor dos preconceitos e discursos falaciosos produzidos pela branquitude.

Apesar da sua titulação, a máscara branca lhe é arrancada pelo Estado, quando Emanuel voluntariamente comparece à delegacia para tentar defender Efigênia, sua ex-namorada, uma mulher negra, que havia sido vítima de violência

sexual. A polícia civil o trata como aos demais negros, seu diploma é invalidado, a cor de sua pele vem a frente de sua profissão. O advogado é humilhado diante das forças coercitivas do estado, que o agridem física e verbalmente, o colocando-o na prisão. Neste momento do texto, traço um paralelo com a vida de Abdias, que foi preso algumas vezes por resistir a insultos racistas e passou um tempo dentro de penitenciárias, como a do Carandiru, e lá experimentou na pele as implicações de ser negro no Brasil.

O artista foi criado no catolicismo, mas depois se converteu ao candomblé, fato presente também na vida de doutor Emanuel. Com esta composição permeada de experiências pessoais e coletivas da população negra, vemos vir à tona um corpus literário específico marcado pela vivência de sujeitos negros que levaram para o palco suas vivências individuais e coletivas, muitos como forma de criticar o racismo estruturante da sociedade brasileira, outros como forma de afirmar a sua identidade. Este tipo de formato e engajamento político-social da companhia vem ajudando a promover um deslocamento nas trajetórias das personagens negras no teatro brasileiro e também a fomentar um trabalho na base do teatro dramático, cujo texto é um dos principais pilares.

É importante lembrarmos, como citei anteriormente, que Abdias Nascimento oferecia à população negra oficinas de alfabetização para que, ao ingressarem no TEN, esses indivíduos pudessem se conscientizar da realidade social a qual estavam inseridos e colocar no papel as suas vivências, trazendo para a dramaturgia negra uma aproximação com a realidade, já ele acreditava na potência do texto dramático como meio de conscientização e transformação social. Nas dramaturgias escritas por Abdias, o negro passa de objeto enunciado para sujeito enunciatador de sua própria narrativa.

No jogo da mise-en-scène e da construção de personagens, o TEN buscou recuperar o sentido plural do signo negro, pelo qual se operava a síntese de vários outros signos dramáticos. Nessa via, a atividade teatral veiculava uma série de imagens significantes que, através de processos e concepções cênicas variados, traduziam o amplo espectro da experiência e da memória do negro no Brasil. (MARTINS, 1995, p. 81)

Durante os 24 anos de atividades artísticas, políticas, criação e circulação do jornal *Quilombo*⁴, concursos de beleza voltados para a mulher negra, reivindicações e mudanças importantes no cenário teatral brasileiro, o TEN encerrou suas atividades no ano de 1968, devido à ausência de público negro em suas apresentações, pela falta de apoios institucionais que pudessem patrocinar os projetos do grupo, por divergências internas entre seus membros e a Ditadura Militar, que ameaçava constantemente as atividades artísticas daquela época.

Afinal, o que são personagens?

A perspectiva pela qual explicarei a personagem teatral e o aporte teórico que tenho como referência foram constituídos na Grécia Antiga, a partir de um viés hegemônico branco europeu, visto que alguns elementos desta estrutura do drama ocidental permanecem nas dramaturgias que trarei para a análise.

A partir dos rituais religiosos ao deus Dionísio, regados à embriaguez, muita excitação e músicas, dentro do coro, houve um destaque do corifeu dentro do quadro narrativo, passando ele a ter vida própria. Podemos dizer que daí surgiu a primeira personagem.

Em *A construção do personagem*, Renata Pallottini (1989, p. 5) traz uma definição oportuna para entrarmos neste estudo:

Antes de mais nada, o que é o personagem - a personagem, tanto faz - esse ser de mentira, *homo fictus*, *persona*, simulacro, máscara, sombra, outro? Ser composto pelo poeta a partir da realidade, o personagem não reúne em todo caso, todos os passos passíveis de serem encontrados num ou em muitas pessoas, seus modelos. Personagem seria isso sim, a imitação e, portanto, a recriação dos traços fundamentais de pessoas ou pessoa [...]

Nos primórdios da representação, ainda em contexto grego, a personagem era somente uma máscara, depois a *persona* adquiriu o atributo de ser animado e de ser uma pessoa, ou seja, a personagem teatral passou a ser a ilusão de pessoa humana (PAVIS, 1947).

Aristóteles, em sua época, investigou peças de teatro e apontou alguns elementos essenciais para a criação de uma boa tragédia. Dentre as ideias dele,

⁴ Porta-voz dos afrodescendentes, o periódico funcionava como espaço de denúncias de discriminação e apoiava organizações afro-brasileiras em todo o Brasil, publicando entrevistas com seus líderes e divulgando suas atividades.

estão a unidade de tempo, espaço e ação. Como unidade de tempo, ele propunha que a dramatização da situação se situasse dentro do presente momento em que ela estivesse acontecendo, sem referências ao passado; quanto à unidade de lugar, ele prescreveu que as peças deveriam acontecer em um único cenário; e, como unidade de ação, refere-se ao fato da peça necessitar ter início, meio e fim, com trama central bem clara. Para ele, as personagens eram elementos secundários, a trama era o elemento mais importante. Ele acreditava que a tragédia é uma arte mimética, cujas personagens através de suas ações revelam sua grandeza e elevação moral, colocando em evidência diversos tipos de caráter, como por exemplo, a nobreza do caráter do herói, suscitando terror e piedade no público, que assim passa por uma purificação dessas duas paixões. Já a comédia é uma sátira de questões mundanas e de homens inferiores da sociedade (MEDEIROS, 2018).

No período do Renascimento, a dramaturgia burguesa enxergou na personagem uma possibilidade de fazê-la representante dos seus dramas, utilizando deste recurso como um substituto mimético da sua própria consciência. Para o filósofo alemão Hegel (PALOTTINI), nascido aproximadamente 2000 anos após Aristóteles a personagem é o verdadeiro centro da representação, pois é nela que se realiza a individualidade verdadeiramente livre, assim como o ideal da estética hegeliana solicita. Ele dizia que a personagem não deve ser defensora de ideias do escritor, assim como os elementos do drama não se podem derivar de fatos externos e sim a personagem deve exercer a sua própria vontade, sendo personagem-sujeito.

Posteriormente, por volta dos anos de 1920, em Munique, no primeiro pós-guerra, ganha visibilidade na cena artística o dramaturgo e pensador marxista Bertold Brecht, com seu teatro didático. Brecht desmontou a personagem, entregando-a às necessidades do enredo da dramaturgia. Seu teatro propunha a desconstrução da realidade de maneira crítica, com peças críticas ao capitalismo e durante seu exílio político em alguns países como os Estados Unidos, trouxe para a cena a crítica ao nazismo que ganhava força na Alemanha.

Nos defrontamos, no texto dramático, com seres humanos de perfis definidos e definitivos, muitas vezes com perfis claros ao expectador e que vive situações “perfeitas” tanto para o bem, quanto para o mal (PALLOTTINI, 1989).

Eles se encontram dentro de uma trama de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face a esses valores. Em alguns momentos, eles entram em conflitos porque os valores se chocam, revelando aspectos essenciais da vida humana. A personagem é uma configuração esquemática, tanto física quanto psíquica, e através dela a ficção se torna mais evidente, pois quando a olhamos, a imaginação de certo modo se amplifica e concretiza.

Dentro do gênero dramático, não são mais as palavras que constituem as personagens e sim as personagens que se apoderam das palavras do texto e passam a constituí-las, tornando-se a fonte delas. As personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas. Inclusive correntes modernas procuram reduzir os elementos do cenário à neutralidade para que a potência da personagem se afirme ainda com mais clareza. (CANDIDO; GOMES; PRADO; ROSENFELD, 1974)

Acredito que a personagem não é uma cópia real de uma pessoa qualquer, porém, ela é um ser ficcional que reúne características de existência, um ser com coerência, lógica e verossimilhança que faz com que, ao nos depararmos com ela, nos apeguemos aos pontos reais que ela apresenta.

Atualmente, vejo crescer uma corrente que vem conquistando o espaço com um teatro engajado, verossímil, crítico, cuja personagem assume um papel crítico e político diante do seu contexto social, com vontade de produzir mudanças. Alguns pilares herdados do drama tradicional, como por exemplo o aristotélico-hegeliano, apresentam fissuras no nosso presente, ocasionando rupturas na forma clássica de se fazer teatro. Não sei se posso dizer que a forma dramática tradicional se abalou por completo com essa nova corrente teatral que vem conquistando espaço, todavia, o teatro brasileiro vem experimentando novas leituras.

Enquanto artista e pesquisadora, percebo que a literatura negra brasileira aos poucos vem conseguindo ocupar um espaço significativo na produção de dramaturgias, com discursos e enredos diferenciados. Dramaturgos e dramaturgas negras, ao construírem personagens negras, subvertem a literatura dramática hegemônica, de um modo geral, e a brasileira, mas especificamente. No Brasil, durante muito tempo produziu-se no imaginário social representações que

contribuíam para a desvalorização da história e das culturas africanas e, com mais relevo aqui, a desvalorização e estigmatização de corpos e pessoas negras.

Esta dissertação quer contestar imagens e narrativas hegemônicas da diferença racial e promover deslocamentos nas velhas imagens raciais produzidas pelo sistema literário e dramático brasileiro.

Esse deslocamento abre caminhos para novos espaços de contestação e causa uma mudança significativa nas relações culturais populares, apresentando-se, dessa forma, como uma importante oportunidade estratégica para a intervenção no campo da cultura popular, que acaba por desorganizar formas e hierarquias que têm prevalecido. Por ser uma movimentação contra-hegemônica, vemos que a dramaturgia negra na atualidade rompe com os princípios de unidade e organicidade que fundamentam o modelo do drama tradicional, além de apresentar outras dimensões temporais e cênicas.

Tais desestruturação e movimentação só são possíveis a partir do momento em que o negro deixa de ser objeto enunciado e torna-se sujeito enunciator do seu próprio discurso, trazendo para a construção dramática múltiplas subjetividades negras. Muitas vezes constroem-se enredos embasados na consciência política e social, e as personagens são vozes que podem amplificar discursos emergentes na sociedade.

Ao longo dos últimos 70 anos, desde *Sortilégio*, umas das primeiras peças em que podemos observar mais especificamente uma fala enfática, denunciadora da condição do negro no Brasil, tanto quanto à afirmação do mundo e das produções culturais africanas e afro-brasileiras, percebemos que as personagens que vêm sendo construídas por dramaturgos negros dispostos a romperem com a tradição, utilizam-se da forma dramática - e quando digo forma, refiro-me a utilização de alguns elementos que eram considerados imprescindíveis ao drama, como cenário, tempo e personagem - para narrarem histórias diversas de indivíduos que foram apagados e invisibilizados da historiografia oficial e, conseqüentemente, pelas Artes Cênicas brasileiras.

A utilização de formas tradicionais para a encenação de histórias negras é uma tática poderosa e, nos últimos anos, as personagens oriundas desta concepção são recebidas pelo público com casas cheias e sessões que lotam os palcos do

Brasil. Acredito que isto acontece por serem personagens repletas de camadas e nuances, fugindo da simplificação reducionista e dos binarismos que a literatura dramática branca atribuía às personagens negras ao longo da história do teatro nacional.

3

Abou: Quando eu morrer vou contar tudo a Deus

Quando eu morrer vou contar tudo a Deus. Fonte: Tide Gugliano/ Divulgação/ Sesc.

*Foi tanta imensidão de mundo que eu fiquei
mudo de beleza. E quando eu finalmente
consegui falar, tremendo, gaguejando, pedi a
meu bàbá: “Me ajuda a olhar?”*
Abou

Conhecendo o texto

O terceiro capítulo se dedicará a analisar Abou, protagonista do texto *Quando eu morrer vou contar tudo a Deus*, da dramaturga baiana Maria Shu, radicada em São Paulo, e interpretado por Marina Esteves na montagem da peça em 2018. A dramaturgia tem título emblemático, inspirado na frase dita por uma criança gravemente ferida dias antes de falecer na guerra da Síria (2014).

A peça infantil recupera a história verídica de outra criança, o marfinense Abou, de oito anos de idade, que ganhou as manchetes mundiais no ano de 2015 ao ser transportado, em tentativa de refúgio, por uma jovem de 19 anos dentro de uma mala, sendo este flagrado pelo scanner de raio-X no aeroporto da Espanha.

A imagem inspirou a dramaturga a escrever o texto que revela as tessituras da vida de Abou e trouxe à cena a vida de pessoas em situação de refúgio.

A peça se passa em dois países: Costa do Marfim e Espanha. As duas localizações se referem à vivência de Abou antes da travessia e depois dela.

O ação acontece enquanto Abou narra os fatos de sua vida. A personagem, como num monólogo, dá voz a outras personagens que não possuem discurso direto no texto. Sabemos o que os pais de Abou se pronunciavam através das falas da própria criança. Pela forma que o texto é escrito, somos convidados a imaginar as situações descritas pelo protagonista.

A peça se inicia com Abou se apresentando em seu idioma oficial, o francês: “*Je m’apelle Abou*”, diz o menino saindo de dentro de uma mala tipo *trolley*, como indica a rubrica. Ele revela ao leitor que gostaria de ter um cachorro de estimação, mas como seus pais não tinham recursos financeiros para comprar alimento para o animal, eles não puderam presenteá-lo. Seus pais dão a ele uma mala e neste momento se inicia a primeira fase do jogo de imaginar: ele começa a fantasiar que a sua mala é uma cachorra e a nomeia de Ilê, que em yorubá significa “casa”.

No decorrer do texto, Abou vai descrevendo sua relação com a cachorra e em diversos momentos também revela o seu desejo em comer um pudim malva, que é um doce de origem sul-africana. A criança é interrompida pelo rádio, que no texto aparece como personagem, e cujas falas consistem em notícias sobre a tentativa de imigração no continente Europeu. O rádio é uma personagem que aparece no texto para lembrar a Abou a sua triste realidade, servindo como um estratégia de ruptura entre o mundo imaginário, inventado por ele e o real.

Chega o momento da fase dois no jogo de imaginar, como relata Abou. A criança é instruída pelo seu pai a imaginar ser um filhote em gestação dentro da barriga de Ilê, e que só deveria sair de lá no momento em que crescesse, como o baobá, árvore nativa do continente africano com o tronco grosso, considerada por muitos como uma das árvores mais velhas e fortes, com forte referencial religioso e identitário. O jogo de imaginar, que Abou brinca durante a peça, é utilizado de forma estratégica pelos pais de Abou afim de prepará-lo para ficar dentro da mala durante a travessia.

Dias depois, Abou é entregue à jovem que tenta ingressar com ele dentro da mala na Espanha, até ele ser flagrado pelo scanner de raio-X enrolado entre as roupas. Com isso, o pai de Abou é preso e a criança é encaminhada a um abrigo para menores, onde passa a ser vítima de racismo por parte das outras crianças que moram lá, além de sofrer violência física e verbal. Após uma “vaquinha” para pagar a fiança, o pai de Abou é liberado e vai até o abrigo resgatá-lo. A criança consegue um visto de um ano para morar na Europa, ganha um cachorro de verdade de seu pai e finalmente é agraciado com um pudim malva na noite de seu aniversário.

Conhecendo a dramaturga



Maria Shu. Fonte: Maria Shu (Arquivo pessoal)

Nascida na Bahia, Maria Shu já estava em São Paulo (SP) com apenas 15 dias de vida. É dramaturga e roteirista, com textos lidos e encenados em vários países, como Suécia, Cabo Verde, Portugal e França. Formada em Letras, também é pós-graduada em Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Shu atuou como docente na rede pública de São Paulo, estudou dramaturgia na SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco, além de roteiro audiovisual na Academia Internacional de Cinema.

Entre os seus principais trabalhos na dramaturgia estão *Cabaret Stravaganza* (2011), *Giz* (2011), *Relógios de areia* (2013), *Epifania* (2016), *Peça para quem não veio* (2017), *Leoa na Baía* (2017), *O sorriso da rainha* (2018) e

Quando eu morrer, vou contar tudo a Deus (2018). Além disso, assinou os roteiros dos curtas *Anoxia* e *Prepositrem*.

Análise da personagem

O texto infantil é composto por três personagens, Abou, o protagonista, a mala e o rádio. As demais personagens aparecem na história através da narração de Abou, como por exemplo, seus pais, a jovem que o carregou na mala e a assistente social.

Abou é um menino marfinense, que vive em situação de extrema vulnerabilidade social. Assim como Abou, quase metade da população da Costa do Marfim vive em situação de extrema pobreza.

A montagem feita pelo coletivo paulista “O Bonde”, disponível no Youtube, é embalada pelo som de tambores e violão, a música tocada ao vivo ocupa o tablado. São quatro atores-narradores em cena que contam as aventuras do menino africano. Sob a direção de Ícaro Rodrigues, todos os atores transformam-se em Abou no palco.

Por se tratar de encenação destinada ao público infantil, os atores vestem-se com camisas largas coloridas e shorts largos, permitindo-lhes explorar a ludicidade. A cenografia, assinada por Eliseu Weide, é composta por uma parede cheia de malas, reforçando a presença deste objeto-personagem no espetáculo. A morada de Abou em África é representada por uma savana cenográfica.

Quando eu morrer vou contar tudo a Deus é um texto que ficou guardado por anos dentro de uma gaveta, mas após mostrá-lo para um amigo, Maria Shu foi surpreendida quando o seu texto chegou até o coletivo O Bonde que resolveu fazer a montagem do espetáculo. O grupo conseguiu um patrocínio para realizar a montagem do drama ao ser contemplado na 8ª edição do Prêmio Zé Renato, que é uma importante premiação de teatro em São Paulo.

Maria Shu, ao ver uma manchete de jornal sobre Abou, foi tocada pela situação da criança e resolveu escrever um texto teatral sobre ela, já que, como disse a autora em entrevista realizada para a pesquisa, a dor de pessoas negras não recebe atenção e comoção como a de indivíduos brancos, as pessoas se

acostumaram a ver africanos ou afro-diáspóricos em situações sub-humanas e as naturalizam. A autora destaca que a reportagem é um elemento instigador para a sua criação artística.

[...] caramba, tem um menino dentro de uma mala, e ele é um menino negro e ele por ser um menino de África, as pessoas que... a gente muito calcado na mídia sempre tem esse lugar de “ah, é pobreza mesmo, África é assim mesmo, é fome, é guerra, é não sei o quê”, não choca mais, não sensibiliza mais e aí eu falei assim: “cara, essa é a oportunidade de trazer o protagonismo de uma criança negra, de uma criança que também é vítima da crise dos refugiados. Na época tava rolando uma novela que era os Órfãos da terra, em que também os protagonistas eram brancos, e... e sempre este lugar de empatia, a branquitude, esse pacto que a gente já conhece de colocar como as únicas vítimas [...] (Maria Shu, 2021)

A República da Costa do Marfim é um país na África Ocidental que tem o francês como idioma oficial, apesar da população marfinense utilizar-se de variadas línguas regionais no dia-a-dia. É um país que conquistou sua independência no ano de 1960, pois até então era colônia francesa, e vem enfrentando sérios problemas políticos que culminaram em guerras civis nas últimas décadas.

Devido a esse contexto, milhões de pessoas fugiram do país buscando proteger-se dos conflitos entre o governo e seus opositores. “Mais de 60% dos que chegam são crianças, algumas das quais sozinhas ou separadas dos pais”, declarou o Alto-Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (ACNUR) sobre a imigração dos marfinenses na Libéria no ano de 2020.

O texto não apresenta características físicas referentes à personagem Abou, apenas sabemos que é uma criança de 6 anos de idade, tem a pele negra, possui estatura e massa corporal que o permitem ficar dentro de uma mala. As falas de Abou são majoritariamente destinadas ao leitor/público, mas há momentos em que ele dá ordens à Ilê, outros momentos em que ele conversa consigo mesmo e às vezes responde ao rádio. Em minha análise, a criança apresenta-se como um *griot*, ao contar histórias e lendas tradicionais africanas, como a do menino grávido e a de *Ananse*.

Podemos observar a utilização da linguagem coloquial e uma forte presença de estrangeirismo, o francês e o yorubá aparecem na dramaturgia, sejam em falas ou rubricas. A dramaturga me relatou que gostaria de trazer o maior

léxico verbal de palavras que a gente, enquanto brasileiro, tem e usa cotidianamente no nosso universo e que são originárias do continente africano, como por exemplo *borocoxô*, *bambolê* e *inhame*. Shu fez um levantamento prévio de vocábulos africanos, selecionou os que cabiam no texto e os empregou, a fim de traçar um paralelo entre Brasil e África, já que a dramaturgia é sobre um menino marfinense escrita por uma mulher afro-brasileira, tendo em certos momentos a língua como elo entre os dois países. Ela também buscou resgatar a ancestralidade africana e trazer valores para as palavras, pois ela, como professora de formação, apesar de não exercer mais a profissão, acredita que as palavras possuem um importante papel na educação e formação social dos indivíduos.

Desde a primeira leitura que fiz do texto, fiquei encantada com Abou, por ser uma personagem-criança inteligente e que utiliza-se da imaginação como artifício para encarar a sua vulnerabilidade social. Destaco também a genialidade da dramaturga em possibilitar ao público conhecer o lado humano, as particularidades, os gostos e a rotina de Abou, mesmo que de forma fictícia, permitindo que ele se desloque do estado de coisificação que lhe foi atribuído ao ser carregado dentro de uma mala, para uma criança repleta de sonhos e desejos ancorados na sua cultura de origem. “Se a gente olhar pelo viés jornalístico, é só isso que interessa, é um menino dentro de uma mala, então eu quis construir todo o universo lúdico de brincadeiras e que a mala fosse um lugar de afeto pra ele, não só violento”, declarou a dramaturga.

As pessoas oriundas do continente africano no período escravista, ainda com resquícios nos dias atuais, eram transformadas em mercadorias, coisas e objetos de propriedade do colonizador, consideradas seres sem alma, ideia fortemente difundida pelo cristianismo católico, sendo eles impedidos exercerem sua humanidade e não tendo seus direitos civis e políticos garantidos pelo Estado.

Em *A Crítica da razão negra*, Achile Mbembe (2014) fala sobre a coisificação de indivíduos negros. Com a invasão dos europeus ao continente africano, eles sentiram-se no direito de explorar, dominar e dividir aquele território, pois acreditavam que a África era um lugar monstruoso, inferior e habitada por pessoas sem alma., (MBEMBE, 2014) Em consequência disso, temos até os dias de hoje alguns corpos que são subjugados, não tendo direito a usufruir de plena cidadania.

Ao ser transportado dentro de uma mala em busca de uma vida melhor, Abou é uma figura que representa outros milhões de pessoas em situação de extrema vulnerabilidade social que tentam imigrar para países do continente europeu, como Alemanha, Espanha, países da Ásia como a Turquia e devido às violências decorrentes das últimas eleições presidenciais de 31 de outubro de 2020 na Costa do Marfim, milhares se deslocaram para a Libéria, no próprio continente africano, em busca de abrigo.

Abou é uma criança que mal nasceu e já se deparou com as desigualdades e violências sociais existentes no mundo. Segundo o Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados (ACNUR), crianças representam cerca da metade do número de refugiados do mundo: até o ano de 2020, 82,4 milhões de pessoas em todo mundo foram forçadas a se deslocar. Ao olharmos para esse cenário nos escandalizamos com a grande quantidade de indivíduos que têm a infância roubada e não têm os seus direitos garantidos pelos respectivos Estados de origem ou de destino.

A Declaração Universal dos Direitos das Crianças, adotada pela Assembleia das Nações Unidas em 20 de novembro de 1959, foi criada com o objetivo de assegurar àqueles indivíduos com menos de 18 anos de idade (salvo quando, em conformidade com a lei aplicável à criança, a maioridade seja alcançada antes) cuidados, bem-estar, proteção, direito inerente à vida, tendo seus direitos legais garantidos pelos Estados independente de raça, cor, sexo, idioma, religião, origem nacional, étnica ou social.

A peça, escrita no Brasil atual por uma dramaturga negra, induz o leitor ou espectador a traçar uma aproximação entre a condição do refúgio e a situação da nossa população negra, que, devido ao regime racista estruturante da sociedade, vive, ou melhor, sobrevive em situação análoga à de indivíduos apátridas, em busca de reconhecimento e direitos primordiais como o direito à vida, pois permanecem à margem ou no exterior da cidadania plena, sem acesso à saúde, educação e moradia de qualidade.

Indivíduos negros que têm os direitos humanos violados constantemente e são, sobretudo os jovens, alvos majoritários da violência das políticas institucionais de segurança pública, como a ilusória guerra às drogas, acarretando a média estatística de um homicídio a cada 23 minutos, o que expõe a condição de

“fora da nação”. Comumente, esta guerra na sociedade brasileira, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro, é localizada em regiões periféricas, favelas e lugares fora da região central da cidade, em que a maioria da população é composta por pessoas pretas ou pardas, que vivem em vulnerabilidade social e só eventualmente são assistidas por políticas públicas do governo.

Abou é mais uma vítima das desigualdades sociais e econômicas que estruturam a sociedade. Em consequência de uma guerra política que matou milhares de marfinenses nos últimos anos, ele sobrevive à mercê de um documento europeu, para que assim se torne um cidadão e viva com dignidade juntamente com sua família.

Ainda que Abou sobreviva neste contexto social, ele utiliza a sua imaginação para que minimamente consiga viver dentro daquela realidade, mas ela não é o suficiente para livrá-lo da fome, de uma longa viagem dentro de um objeto desconfortável, da separação dos seus pais e domicílio em um abrigo, do racismo, do medo e da tristeza.

Conflitos enfrentados por Abou

ABOU: Desde o começo, eu queria um cachorro. Um cachorro qualquer, de rua, para eu ensinar a ele uns truques bobos de pegar graveto, dar a pata, um cachorro para ser meu melhor amigo. Mas bábà disse que não tínhamos comida para dar a um cachorro. (SHU, 2018 p. 334)

O texto se inicia com um conflito. Logo nas primeiras falas, como a citada acima, Abou revela que queria ter um cachorro de estimação, mas que seu pai não tinha recursos financeiros para mantê-lo. O segundo conflito enfrentado por Abou é o momento em que ele não consegue compreender o porquê ele e seu pai foram presos, já que ambos são boas pessoas. A criança entra em um conflito interno. Dentro do abrigo, ele se sente um animal enjaulado e vê jornalistas e cinegrafistas subindo em árvores para retratar o seu sofrimento. A situação de Abou remete à da sul-africana Sarah Baartman (1789-1815), conhecida pelo seu apelido pejorativo de “Vênus Hotentonte”. Sarah foi uma mulher negra de família *khoisan*, que ganhou destaque por ter suas nádegas e órgãos genitais protuberantes, sendo exibida publicamente em shows na Inglaterra e França como um animal, sofrendo exploração de cunho racista e sexista.

Sarah Baartman faleceu aos 26 anos e mesmo depois de morta, foi vítima do racismo científico. Seu corpo foi examinado e dissecado por médicos, cientistas e zoologistas, e depois de ser preservado, teve seus restos mortais exibidos no *Musée de l'Homme* até o ano de 1974, quando seu esqueleto, órgãos genitais e cérebro foram retirados da exibição pública. Após muitas manifestações de africanos ativistas e simpatizantes, em 1994 o então presidente Nelson Mandela solicitou que os restos mortais de Sarah fossem enviados para África e após longa burocracia, em 2002, Sarah pode “descansar” no Vale do Rio Gamtoo, na África do Sul, onde ganhou um memorial em sua homenagem. (PARKINSON, 2016)

A semelhança entre as duas histórias é a exposição a que os corpos negros são submetidos. Muitas vezes, estes corpos se encontram em estado de vulnerabilidade e, tornam-se um espetáculo do outro (HALL, 2016). A humanidade de indivíduos negros é retirada, sua vida deixa de ser particular e se torna pública, a indústria cultural lucra com nossas dores e mais uma vez nossos corpos assumem o estado de coisificação.

Desde a era colonial, os brancos sempre foram ótimos em fabular histórias sobre os povos não brancos. Como justificativa para o escravismo e o colonialismo, propagaram a ideia de que o continente africano não era civilizado, que lá habitavam povos primitivos, empregou-se de maneira forçada o cristianismo, pois suas crenças eram consideradas feitiçaria e fetichismo (CESAIRE, 2020).

Abou, como um bom fabulador e de uma criatividade vital grandiosa, sente-se incomodado ao perceber que no continente europeu veiculavam mentiras sobre ele e sua família. Na peça, a mídia apresentou estereótipos clássicos para seu bàba, chamando-o de traficante e a sua iyá foi vista como prostituta, não investigaram quem era essa família e muito menos levaram em consideração o contexto social da Costa do Marfim que anualmente faz milhares de pessoas migrarem para outros países em busca de refúgio. Essa “imaginação fértil” e, sem dúvidas, danosa, utilizada pelos brancos, tem nos custado vidas ao longo dos anos.

Dizem que bàbá é traficante de crianças, iyá é mulher da vida, que eu sou uma mercadoria de venda, histórias malucas que os jornalistas imaginam, não olhando para um céu ou para uma marula verde, mas por maldade. Eu também gosto de

imaginar, mas eu não machuco ninguém com a minha imaginação [...] (SHU, 2018, p. 350)

Além do conflito interno sofrido por Abou, há também a presença do conflito externo. Ao chegar no abrigo, a criança se depara com outros abrigados brancos e é vítima de violência física e verbal, além do racismo, como referido anteriormente. Ele sente-se desprotegido, pois ao relatar para a diretora do abrigo o acontecido, ela pede para que ele, a vítima, não “cace confusão”. Dentro dele cresce um enorme desejo de fuga e de vingança, ele começa a se imaginar como um baobá, e em uma briga imaginária, enfia os seus galhos no menino “grandão” que o persegue. Seu conflito é resolvido quando ele ouve a notícia na rádio que seu pai foi liberado mediante o pagamento de fiança e logo em seguida, seu pai foi buscá-lo no abrigo.

Percebo que o principal objetivo de Abou é viver. Sair do estado de sobrevivência e usufruir de direitos mínimos garantidos pela constituição, como nome, nacionalidade, ensino de boa qualidade, alimentação, lazer, assistência médica, além de amor, carinho, compreensão e proteção. Abou quer coisas simples da vida, ele quer ser criança e poder ter um bambolê para brincar, comida para se alimentar, brinquedos, ficar ao lado dos seus pais, ser livre, comer pudim malva até os dentes doerem, conhecer o jogador de futebol argentino Lionel Messi, ter um cachorro de carne e osso, Abou só quer ser feliz. Como disse a autora da peça em entrevista:

Eu acho que o Abou não quer coisas muito grandiosas, eu acho que isso tá firmado muito no texto porque ele sim, ele quer um cachorro e quer comer pudim malva, ele não quer uma casa grande, não quer carro, não quer bens materiais, ele nem pensa numa casa, por exemplo, quando ele viaja e faz essa travessia de ter uma casa boa, melhor do que ele tem, não, ele quer coisas simples e eu acho que essa simplicidade reside justamente no que a gente busca, que é paz [...] (SHU, 2021)

O texto só se desenvolve porque nosso protagonista faz o possível para alcançar seus objetivos, inclusive, os objetivos também são partilhados pelos pais de Abou. Ele e sua família encontram como obstáculo o dinheiro, um empecilho significativo não só na vida de Abou, mas na vida de muitos marfinenses e afro-brasileiros que vivem à margem da sociedade e constantemente buscam direitos civis básicos e recursos mínimos para garantirem sua sobrevivência. Além da

questão financeira, a imigração e o racismo também são obstáculos no meio dessa caminhada, afinal, eles dificultam Abou na conquista do seu maior objetivo.

Em busca de uma vida melhor, o menino fantasia, recria, sonha, adentra uma mala e fica longe de seus pais. Ao final da dramaturgia, vemos que, por hora, ele conquistou o seu objetivo, Abou conseguiu ingressar no continente europeu, reencontrou seus pais, teve uma festa de aniversário, ganhou um cachorro de verdade e comeu o seu pudim malva.

Para que as pessoas alcancem seus objetivos, muitas vezes elas possuem algumas motivações. No caso de Abou, como hipótese, levanto três: ser feliz, viver junto com os seus pais, ter alimento para comer.

A imaginação como mecanismo de sobrevivência de Abou

Através da brincadeira, a criança desenvolve habilidades, sua autonomia, se socializa e desperta a sua imaginação. O brincar na infância é de extrema importância, de modo que a Organização das Nações Unidas (ONU) afirma que deve ser um direito assegurado à criança.

Durante a primeira infância, a criança começa a desenvolver a imaginação, a curiosidade, e explora o ambiente que a rodeia. Exercitar a imaginação é importante nessa etapa da vida, pois ela instiga a criança a utilizar a linguagem verbal, o desenvolvimento de narrativas e a criatividade, que na vida adulta poderá trazer a ela benefícios profissionais. Para Vygotsky (1998), a brincadeira do faz-de-conta é de extrema importância no desenvolvimento cognitivo da criança, pois através da imaginação, ela adquire a capacidade de planejar, imaginar situações diferentes e criar regras. Ela incorpora à brincadeira elementos do seu cotidiano, ressignifica objetos, experimenta sensações e emoções.

Na dramaturgia, Abou se apresenta enquanto uma criança que vive em um ambiente com pouco estímulo, não frequenta a escola, mas, mesmo assim, utiliza-se da brincadeira do faz-de-conta, que é elemento fundamental para que ele sobreviva e a história se desenvolva.

Maria Shu é pedagoga de formação e trabalhou durante anos enquanto docente na rede pública da cidade de São Paulo antes de dedicar-se integralmente

à carreira artística; além disso, é mãe de dois filhos e observou de perto o processo de desenvolvimento deles. A relação com a infância, a imaginação e a ludicidade foram importantes na construção de Abou e, segundo a autora, o educador Paulo Freire (1921-1997) também a influenciou, já que para ele, no processo da educação é preciso que o professor ou o educador esteja familiarizado com o universo do educando, propondo a abordagem de palavras, objetos e situações do contexto daqueles aos quais se ensina.

Quando eu ganhei a Ilê, para começo de conversa, eu fiquei bem borocoxô. Tive que me acostumar com suas patas de plástico, com seu pelo de lona, com sua barriga abre-fecha, com seu rabinho cotoco. Então, eu fechei os olhos e imaginei a cachorra mais incrível do mundo! (SHU, 2018, p. 335)

Assim como Abou, Maria Shu também exercita o faz-de-conta, pois, sem ele, seria difícil que ela construísse dramaticamente a história de Abou a partir da sua perspectiva. Fui fisgada pelo texto justamente pela criatividade da dramaturga em ressignificar uma história dramática, dolorosa, em uma porta de entrada para a discussão da infância de uma criança em situação de refúgio com um viés lúdico.

A mala é um objeto violento, torturante e, pra ele sobreviver, ele teria que ressignificar esse lugar de violência e o que a gente tem feito também, né, é ressignificar muitas coisas na nossa vida... a mala é, inclusive, o nome de batismo dela também, é útero, e útero é casa, e casa é a mesma coisa que terreiro, e útero é voltar pra um lugar seguro. Acho que nunca houve um lugar tão seguro pra nós negros quanto o útero das nossas mães, e útero pra mim, na minha concepção, tem a ver com raiz, porque tem aquele cordão umbilical que é uma raiz, a gente tá presa a esta árvore, e pra mim não tem um lugar de mais segurança que um útero. Então, a casa, a Ilê, essa mala, é o lugar de segurança. (Maria Shu, 2021)

Maria Shu, em entrevista e de forma subjetiva na dramaturgia, trouxe o útero como sendo um lugar seguro para crianças pretas, mas no mês de junho de 2021 fomos surpreendidos com a notícia da morte da designer de interiores Kathlen Romeu, de 24 anos, que estava grávida de 14 semanas. Mãe e filha foram mortas numa operação da polícia militar no complexo do Lins, no Rio de Janeiro. Duas vidas negras que se foram, uma no início de sua vida e outra, antes de nascer. O racismo estruturante na sociedade brasileira permitiu que um bebê em gestação não tivesse seus direitos garantidos. Diante deste triste exemplo, fica um questionamento: Será que existe um local seguro para vidas negras?

Assim como Abou, milhares de crianças negras no Brasil possuem a infância usurpada desde o regime colonial e escravista, já que, ao nascerem, elas não recebiam os primeiros cuidados que um recém nascido necessita, como

amamentação e afeto. Atualmente, deixam de frequentar a escola, estão mais suscetíveis às doenças infecciosas e parasitárias e muitas vezes têm a vida interrompida pela fome ou violência. Quando crescem, ainda na adolescência, muitas entram para o mercado de trabalho informal em busca de auxiliar no sustento da casa, e conseqüentemente não frequentam a escola, fazendo com que os jovens negros sejam menos capacitados profissionalmente para ocupar cargos com melhores remunerações, já que entre o alimentar e o estudar, a primeira opção se faz mais urgente.

“O racismo, como processo histórico e político, cria as condições sociais para que, direta ou indiretamente, grupos racialmente identificados sejam discriminados de forma sistemática.” (ALMEIDA, 2019, p. 35). Dessa forma, o racismo, faz a perpetuação da pobreza, que transforma-se em um fenômeno passado de geração em geração impedindo que a população negra desligue-se inteiramente das condições deixadas pelo escravismo.

Sendo assim, neste paralelo traçado entre Abou e as crianças pretas e pobres brasileiras, transfere-se para o mundo da imaginação, do irreal ou da fantasia, melhor dizendo, a possibilidade de sobrevivência de uma vida plena dentro de uma sociedade cujo racismo é a estrutura. De forma inconsciente esta criança já sabe que pela justiça dos homens, elas não participarão de uma sociedade cujas pessoas tenham direitos iguais e que possam usufruir de sua plena cidadania.

“Contar tudo a Deus” não deveria continuar a ser o único caminho para que um dia as nossas queixas, dores e sofrimentos possam receber atenção e serem evitadas para além da via espiritual. Embora eu saiba que pela via em que homens brancos possuem o poder em suas mãos, demorará muito tempo para que nós vivamos em uma sociedade melhor.

4

Bruno: *Será que vai chover?*

Será que vai chover? Fonte: Divulgação/Ricardo Aleixo.

Conhecendo o texto

Neste capítulo faremos a análise da personagem Bruno, protagonista do texto *Será que vai chover?*, escrito por Licínio Januário em 2016 e interpretado pelo autor na montagem de 2018. A dramaturgia é um desdobramento de sua peça precedente, *Todo menino é um rei* (2015).

A história se passa na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 2018, na região central da cidade. No início, temos três personagens, Bruno, Magú e Maestro, ocupando três tronos que representam três pontos turísticos da cidade: Pedra do Sal, Lapa e Terreiro Contemporâneo, segundo me informou o autor em conversa.

Bruno e Magú são percussionistas e não possuem discursos diretos na dramaturgia. Suas ações na peça trazem a musicalidade afro-brasileira através dos cantos das chulas.

Bruno localiza-se em pé no trono que representa a Pedra do Sal, e, ao contar um pouco a história da região ao público, revela vivências de seu passado naquela região e lugar.

Além de percussionista, ele é guia turístico, estudante de arquitetura e líder de um projeto social na região. Em um de seus trabalhos como guia, ele se depara com uma manifestação contra o sistema político brasileiro, que é encabeçada por Yuri, um jovem branco. Bruno pede para que Yuri faça a manifestação na Zona Sul, pois ali estava atrapalhando o seu trabalho enquanto guia. Os dois entram num embate ideológico, a polícia chega e ambos são presos.

Yuri liga para seu sogro, que é um advogado renomado e consegue liberá-los. Como pedido de desculpas, Yuri paga uma cerveja a Bruno e a partir desse gesto firma-se a amizade entre os dois.

Em um dado momento, Bruno conhece Sandra nas escadarias da Pedra do Sal. A jovem é uma mulher negra que diferentemente de Bruno, não possui muitos conhecimentos acerca da sua identidade racial. Os dois trocam algumas “farpas” e apelidos. A musicalidade é altamente presente na peça e na dramaturgia através das chulas, que servem como elo de aproximação entre as personagens Bruno e Sandra. Bruno, no entanto, não sabe que Sandra é ex-namorada de Yuri. O casal assume um relacionamento amoroso e a partir daí surge um triângulo, pois o término de Sandra e Yuri não foi bem resolvido.

Bruno é responsável por trazer lucidez e uma perspectiva crítica sobre as relações raciais à Sandra no decorrer da dramaturgia, à medida em que ela também vai se conectando cada vez mais com a sua negritude, com a sua ancestralidade e consigo mesma.

Sandra, que antes se interessava pelas lutas de seu ex-namorado, após conhecer Bruno, entende que as pautas que Yuri defende têm um recorte de interesses de classe que acaba por negligenciar questões de raça, e isso, com o tempo, faz com que o conflito entre Yuri e Sandra se tensione cada vez mais, ao passo que a sua consciência racial vai crescendo .

Ao final da ação, Sandra e Bruno se separam. Ela se dá conta de que precisa ficar sozinha para se conectar consigo mesma e Bruno segue sua vida como guia turístico pelas ruas do Centro carioca.

A peça é uma ficção que recria a realidade carioca nos dias atuais, foi escrita no Rio de Janeiro¹ e tem como cenário os lugares em que o dramaturgo viveu experiências artísticas, como a Pedra do Sal, onde ele ensaiou o espetáculo *Todo menino é um rei*. É importante salientarmos que a Pedra do Sal, localizada no bairro da Saúde (Zona Portuária do Rio de Janeiro), tem uma força histórica muito importante para a população negra brasileira e integra a região conhecida como Pequena África, assim denominada pelo compositor e sambista Heitor dos Prazeres (1898-1966). Tornou-se um famoso ponto turístico que atrai pessoas do mundo todo por conta das rodas de samba que acontecem ali. No passado, os negros escravizados e alforriados faziam festas com choro, cavaquinho e violão, samba na palma da mão e pandeiro. Durante muito tempo, a região foi considerada um local sagrado para despachos e oferendas das religiões afro-brasileiras e funcionava como um local de desembarque do sal que vinha pelo porto marítimo, função da qual eram incumbidos os negros.

Apesar desta carga histórica que aparece em alguns momentos da dramaturgia, as ações se passam no tempo presente com algumas falas que fazem menções às memórias do passado.

Conhecendo o dramaturgo



Licínio Januário Fonte: BR3 Produções

¹ Conforme entrevista com o autor concedida em 27/10/2021, vide Anexo 5.

Licínio Januário é ator, capoeirista, diretor, dramaturgo e produtor angolano. Vive no Brasil há mais de dez anos e é um dos membros do Coletivo Preto, que reúne quatro atores negros. Foi premiado como melhor ator do 19º Festival de Teatro do Rio de Janeiro, em 2015. É também autor do texto da peça *Lívia*, em parceria com Sol Menezes. O artista busca trazer o protagonismo preto para as suas dramaturgias e roteiros.

Foi gestor do Teatro Municipal Gonzaguinha, no Rio de Janeiro e um dos curadores da Segunda Black, que promoveu encontros para estudos, performances e trocas às segundas-feiras (2018, 2019 e 2020) entre artistas pretos, o que lhe rendeu o 31º Prêmio Shell na categoria Inovação.

Licínio é cofundador do primeiro streaming brasileiro voltado para a população negra, *Wolo TV* e juntamente com seu coletivo tem um canal no Youtube, *Tela Preta TV*, com conteúdos protagonizados por negros.

Entre seus roteiros produzidos destaca-se o curta-metragem *Namoradeira – A perfect world*, do qual ele assina o roteiro e a direção. O curta foi indicado para festivais internacionais de cinema como Rome Independent Prisma Awards, ARFF Barcelona International Awards e o renomado Zózimo Bulbul Black Film Meeting – Brasil, África, Caribe e outras diásporas.

A personagem

Quando vamos analisar textos teatrais, a tradição teórica canônica sobre o tema aponta alguns caminhos para que consigamos fazer uma reflexão detalhada sobre a obra. Em a *Construção do Personagem* (PALLOTTINI, 1989), é sugerido que, ao analisarmos personagens, nós expliquemos a forma como elas são caracterizadas, o grau de liberdade ou determinação dos caracteres, o conflito, vontades e objetivos, dentre outros. Para esta análise, trouxe apenas alguns elementos que considero importantes para a reflexão sobre Bruno, pois acredito que o Teatro Negro tenha encontrado na estrutura tradicional formas próprias de construir uma dramaturgia, embora, trazendo novas possibilidades de composição de personagens.

No texto de Licínio Januário, temos a presença de cinco personagens: Magú, Maestro, Bruno, Sandra e Yuri, sendo as três últimas os protagonistas da dramaturgia, porém Sandra e Bruno possuem ações mais significativas para o desenvolvimento e movimentação da peça.

O texto é uma comédia dramática e traz como enredo um triângulo amoroso entre Bruno, Sandra e Yuri, sendo os dois primeiros negros e como temática a aquisição da consciência racial. Os conflitos são agravados à medida que Sandra vai se percebendo como negra.

Quanto a caracterização física que nos é apresentada no texto, sabemos que Bruno é um homem heterossexual, de aproximadamente 23 anos de idade, negro e com um corpo que lhe dá desenvoltura para o jogo da capoeira. As falas de Bruno são em maioria direcionadas à Sandra, a Yuri, aos músicos e ao público; porém, na última cena do texto podemos perceber que ele verbaliza um monólogo interior quando Sandra termina o relacionamento com ele, um dos momentos em que podemos ter mais contato com outros sentimentos de Bruno, como a tristeza, para além da comicidade que ao longo da peça transparece em suas ações e falas.

Achei importante trazer a composição da personagem Bruno para a análise por ela utilizar-se da malandragem, porém, a personagem aparece na dramaturgia de modo a subverter atributos comuns que caracterizavam o estereótipo frequente durante muito tempo, de personagens pretas no papel do malandro em diversas dramaturgias desde o século XIX ao longo do século passado.

O malandro sambista dos anos 1930 se apresenta como um elemento que resistiu às higienizações que ocorreram no Brasil no início do século passado. O sujeito negro, malvestido, trapaceiro, de navalha no bolso, jogador de capoeira e que não era bem visto pelas elites, adquire um vestuário sofisticado para transitar entre as classes sociais, sendo visto com um representante da identidade nacional brasileira (PIMENTEL, 2011).

Na umbanda, essas personas marginalizadas – homens negros, sambistas, capoeiristas, frequentador de bares - têm suas identidades reconfiguradas e assumem papéis sagrados. A especificidade da prática umbandista é a retomada, de forma verossímil, da performance de indivíduos excluídos pela sociedade que

viveram no plano terrestre e que agora, no plano espiritual, são entidades com objetivos de trabalhar no ambiente sagrado.

No seu ensaio *Dialética da Malandragem*, Antonio Candido (1970) aponta algumas características ao malandro, como sendo “aventureiro astucioso...cujas malandragem visa quase sempre ao proveito ou a um problema concreto, lesando frequentemente terceiros na sua solução” (CANDIDO, 1971, p. 71). Este mesmo autor aponta que o escritor Mário de Andrade elevou esse personagem, transformando-o em uma persona da identidade nacional brasileira em *Macunaíma* (1928), obra importante da literatura modernista brasileira.

Bruno é um malandro que também vê prazer em samba, capoeira e futebol, sendo estas atividades importantes para a formação da personalidade do protagonista. Considero que o intuito do dramaturgo ao apresentar uma personagem com traços do estereótipo é o de subverter o óbvio, trazendo nuances e complexidades que desconstroem o sentido pejorativo atribuído ao malandro. Bruno é uma personagem construída nos mínimos detalhes: tem nome, endereço e objetivos de vida. É descontente com o capitalismo que gera as desigualdades sociais e através de um trabalho voluntário traz propostas de ações sociais para a transformação da realidade de crianças e jovens com seu trabalho na ONG.

A personagem se utiliza da malandragem, da sagacidade e da malemolência para viver em uma estrutura racista que mata um jovem negro a cada 23 minutos no Brasil (Vidas Negras, 2021). Estrategicamente, ele opta por estudar Arquitetura, um curso majoritariamente branco e uma profissão elitista, como forma de romper com o sistema que determina os lugares que negros devem ocupar dentro da sociedade brasileira. Um levantamento realizado pelo Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Brasil (CAU/BR), no ano de 2020, mostra que somente 4,33% dos arquitetos e urbanistas se autodeclaram negros, enquanto 78,14% são brancos.

Outro fator que me chamou a atenção para a análise da personagem supracitada são os pontos em comum entre o dramaturgo e a personagem. Bruno e Licínio são dois jovens sonhadores, negros, percussionistas, que nutrem um carinho pela Pequena África carioca. O autor evoca na sua dramaturgia a escrevivência, conceito cunhado por Conceição Evaristo, em que as vivências negras individuais e coletivas são trazidas para a sua produção literária, dando luz

à personagens verossímeis e sobretudo, com vivências partilhadas por um determinado grupo. Para Conceição, a escrevivência se distancia da escrita narcísica, autorreferida baseada no mito do deus Narciso que se encantou com a própria beleza. A escrevivência não é um culto ao ego, uma escrita sobre si. Ela busca suas raízes em histórias e mitologias africanas ou afro-brasileiras como forma de narrar as experiências, trajetórias e vivências de uma coletividade negra. A exemplo do texto, quando Licínio cria Bruno a partir de suas experiências pessoais, ele traz consigo a história de milhares de jovens negros que são capoeiristas ou que de algum modo se utilizam da malandragem como estratégia de sobrevivência na sociedade racista em que vivemos.

Em conversa com Licínio, ele me trouxe uma reflexão importante sobre a forma como construiu Bruno. Segundo o autor, ao chegar ao Brasil para cursar Engenharia Civil, ele teve um choque ao se deparar com uma realidade em que crianças negras trabalhavam para ajudar os pais e a maioria dos jovens pretos, após terminarem o Ensino Médio, não ingressavam na faculdade, tendo a epiderme diretamente relacionada à pobreza, o que evidentemente difere da realidade angolana na qual ele estava inserido, onde a maioria da população é negra e os jovens cursam uma faculdade logo após o Ensino Médio.

É válido lembrarmos que Angola é um dos 54 países africanos e conquistou sua independência recentemente. Até o ano de 1975 era colônia portuguesa e no período colonial, o Ensino Superior, implementado em 1962, era destinado apenas às camadas branca superiores na hierarquia colonial, fazendo com que a maioria absoluta da população angolana fosse excluída deste ensino (Romão, 2005).

Logo após a independência de Angola, cujo conflito em prol da liberdade durou cerca de duas décadas, dois grupos de guerrilha anticolonial entraram em um conflito armado, na disputa pelo governo do país, resultando em uma guerra civil que levou à morte aproximadamente 500.000 pessoas entre os anos de 1975 e 2002. Após a guerra civil, houve um maior investimento do governo para a expansão do ensino superior, contribuindo muito para que houvesse um aumento significativo de jovens nesta modalidade de ensino, e diminuindo o desfalque na relação entre posição social e o acesso ao ensino superior. Até os dias de hoje, Angola é governada pelo Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA)

sendo inicialmente um movimento que lutava pela independência do país e após a Guerra da Independência, transformou-se num “partido político democrático progressista e moderno que congrega, nas suas fileiras, cidadãos angolanos sem distinção de grupo social, de sexo, de cor da pele, de origem étnica, de crença religiosa ou de lugar de nascimento”, segundo informações disponíveis no próprio site do MPLA. Dentro os estatutos deste partido, fala-se muito na educação como forma de instruir e capacitar os jovens, sendo um pilar forte para se pensar de maneira prática na ampliação e desenvolvimento do Ensino Superior no país.

Os contextos e as motivações que levaram ambos os países a independência de Portugal foram diferentes, como mencionados acima. Os portugueses desembarcaram pela primeira vez em Angola em 1482, 18 anos antes de chegarem ao Brasil. A colonização de Angola só começou quase um século após a colonização brasileira, em 1575. O Brasil tornou-se independente no ano de 1822, ou seja, um século e meio antes de Angola. A demora em Angola tornar-se independente tem a ver com a resistência do imperialismo português desde a partilha do continente africano entre potências europeias ao final do século XIX. (BERKLEY, 2010). Aos territórios coloniais portugueses na África foram os últimos a alcançarem a independência.

Como não poderia deixar de ser os dispositivos raciais funcionam de forma diferente em países do continente africano e no Brasil. Em Angola e no Brasil, a maioria da população é negra, ambos os países foram colonizados por Portugal, os dois países tiveram suas riquezas naturais exploradas no período colonial. Boa parte dos africanos escravizados que chegaram em terras brasileiras vieram de Angola, e segundo² o historiador angolano Alberto Oliveira Pinto, Luanda, a capital de Angola, foi o maior porto de tráfico de escravizados de Angola para o Brasil.

Atualmente vemos os reflexos da independência angolana. Apesar de tardia, Angola se tornou independente com um regime político liderado por indivíduos negros com ideais voltados para a esquerda política, cuja promoção popular foi a maior preocupação. Já a independência do Brasil se deu em um contexto de conflitos entre as elites brasileiras, Dom Pedro e a coroa portuguesa.

² Entrevista em vídeo concedida para a BBC News Brasil disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hNjhd_fzsDk>

Nesse período datam-se a Revolução Pernambucana de 1817 e a Revolução do Porto em 1820, as cortes portuguesas passaram a limitar os poderes de Dom Pedro e começaram a reduzir a autonomia brasileira de forma significativa, gerando muita insatisfação entre as elites brasileiras. Como forma de retaliação, Dom Pedro decide ficar no Brasil e apoiado pelas elites locais, colocando o país a um passo da emancipação do Brasil, que ocorreu posteriormente.

Em diálogo com imigrantes africanos, ao chegarem no Brasil, percebo um grande choque ao chegarem no Brasil, que supunham próximo, e se depararem com uma realidade muito diversa da dos seus países de origem, na qual a pigmentação da pele exerce grande influência sobre as relações e posições sociais na estrutura da sociedade brasileira. Mesmo sendo maioria na população brasileira, negros possuem pouco acesso ao meio acadêmico. No ano de 2019, após cerca de 10 anos de política de cotas para ingresso nas universidades, apenas 38,15%³ dos alunos do Ensino Superior eram negros, sendo que sua presença em cursos como medicina, design gráfico, engenharia, relações internacionais e arquitetura não chega a 30%.

A população negra é a que menos estuda, logo, é a que menos acessa os bons postos de trabalho, impactando diretamente na possibilidade de ascensão social, e, para muitos, no ingresso à classe média. Em decorrência disso, vemos no Brasil um cenário cuja população negra ocupa majoritariamente os subempregos.

Cara, eu acho que tem a questão ali do sonhador/ realizador e tudo mais, esse personagem vem também de uma construção minha, porque eu chego aqui no Brasil fazendo faculdade de engenharia civil e aí com contato com muitas comunidades e tudo mais, daí eu vejo que por aqui estava tudo errado.⁴

Esta realidade despertou em Licínio para a criação de uma personagem inspirada em sua história de vida, que assim como ele teve a oportunidade de cursar uma faculdade considerada de alto padrão e que através da arte fomenta nas classes subalternizadas o desejo de transformação social.

Ao estudarmos sobre personagem-sujeito e personagem-objeto, nos aliamos a Augusto Boal ao dizer que Bruno não é sujeito absoluto de suas ações,

³ Levantamento feito pelo site Quero Bolsa a partir de informações do IBGE dentre os anos de 2011 e 2019.

⁴ Entrevista realizada em 27/10/2021.

já que o mesmo é objeto das forças sociais e econômicas que estão na sociedade. Uma das motivações para que nosso protagonista tenha as atitudes e iniciativas que tem durante a ação da peça é revelada na cena 16, onde ele diz que na Pedra do Sal descobriu que queria um traçado diferente das estatísticas e que havia prometido à sua mãe ser um Rei, no sentido metafórico, alguém nobre do qual sua mãe teria orgulho.

Eu e minha mãe, a gente vinha pra cá e ficávamos desse jeito: parados, sem falar nada, só observando a vista. Ela dizia que sempre que eu voltasse para esse lugar, eu teria todas as respostas que precisasse. E não é que funcionou? Aqui eu descobri que queria um traçado diferente das estatísticas. Por isso eu estou me formando em arquitetura. Aqui é o lugar onde eu me encontro. Eu prometi a minha mãe que esse lugar só me traria lembranças boas. Aqui, eu prometi a ela que seria um Rei. [...] (JANUÁRIO, 2018, p. 300)

Percebo que as características dadas à personagem Bruno ajudam a promover um deslocamento de representações estereotípicas do negro, principalmente as vinculadas à comicidade, ao fazer uso do senso de humor e até do deboche para abordar de forma explicitamente crítica questões relevantes como violência policial, ancestralidade e identidade racial, como em:

Tá, mas por que vocês não fazem isso lá na zona sul? Na tua área! [...] Nós somos cegos perante aquilo que não queremos enxergar, sempre foi assim e sempre será [...] Mas quando a equipe de limpeza chega, quem se dá mal, somos nós (JANUÁRIO, 2018, p. 276-7)

Tais falas se referem de forma implícita ao genocídio da população negra através da morte de seus jovens, que são o principal alvo da polícia, como a força do estado brasileiro e coloca em prática a tentativa de limpeza étnica da população brasileira.

Como vimos no capítulo anterior, a partir da segunda metade do século XIX, a presença das personagens negras cômicas tornou-se marcante nos palcos, principalmente no Rio de Janeiro, então capital do Império e posteriormente da República. A graça dessas personagens era frequentemente calcada em uma representação estereotípica que buscava fixar uma das imagens do negro como engraçado, passível de escárnio e deboche, e teve grande repercussão em produções culturais massivas, através do Teatro de Revista, num primeiro momento, e se desdobrando nas comédias cinematográficas da Atlântida e posteriormente em comédias televisivas, onde persiste ainda hoje.

Bruno faz uso da linguagem coloquial, emprega gírias e construções dialetais populares nas suas falas, criando assim uma aproximação com o público e leitor. Em suas falas percebemos a consciência política e social da personagem, porém a mesma se utiliza de figuras de linguagem como metáforas e eufemismos para debater assuntos sérios e relevantes da atualidade “[...] tu acha que aqui é bagunça? Geral pagou antes, cumpadi.” (...), “levou um perdido da namorada?” (...), “rala sua mandada, “espera aí, bota uma das tuas amigas na minha fita, na moral.” (JANUÁRIO, 2018, p. 281; 285).

Uma das suas primeiras falas no texto é direcionada ao público, convidado a ocupar o lugar de turistas a serem guiados por ele durante a peça: “O meu nome é Bruno, e eu serei o guia de vocês. Primeiramente quero agradecer a presença de todos. Espero que estejam preparados para embarcar nessa viagem.” (JANUÁRIO, 2018, p. 272).

Em alguns diálogos há uma fala narrativa na qual ele conta a história da Pedra do Sal e a sua relação com este lugar em sua infância, ajudando-nos a ter uma ideia sobre seus laços afetivos com a região e a conhecermos a história daquele lugar.

Observo em Bruno três objetivos principais: se tornar arquiteto, conquistar Sandra e fazer Yuri enxergar a realidade. As possíveis motivações encontradas por ele no primeiro objetivo são: dar orgulho para a sua mãe, contrariar as estatísticas, ser exemplo para outros indivíduos negros e ser bem-sucedido financeiramente.

Com relação ao segundo objetivo, que é conquistar Sandra, temos como possíveis motivações: se relacionar com uma mulher bonita, ter uma parceira no seu projeto na ONG, estar com uma mulher que ele goste e viver um relacionamento afro centrado.

O terceiro e último objetivo de Bruno é motivado pelas seguintes questões: ter um branco aliado na luta antirracista, fazer com que Yuri entenda seus privilégios e não ter seu trabalho interrompido por uma manifestação liderada por Yuri.

A dramaturgia só se desenvolve porque a personagem tenta alcançar seus objetivos. Como o texto é conciso, não vemos claramente as ações dele para

conseguir conquistá-los, mas sabemos que ele luta com a finalidade de alcançá-los à medida que ele se relaciona e dialoga com as outras personagens da dramaturgia. Dos três objetivos do protagonista, o texto deixa claro que ele alcançou dois, o de conquistar Sandra, apesar de ter sido um relacionamento de curta duração, e fazer Yuri enxergar a realidade. Como a ação se conclui com ele ainda cursando arquitetura, não sabemos se conseguiu alcançar esse objetivo.

Conflitos enfrentados por Bruno

Seu primeiro conflito do protagonista no texto é o momento em Bruno que depara com Yuri participando de uma manifestação pelo centro da cidade, atrapalhando a circulação de turistas na Pedra do Sal e, conseqüentemente, impedindo que seu trabalho fosse realizado com êxito. Bruno age com sarcasmo, ironia e algumas falas provocativas a respeito do ato organizado por Yuri e das relações raciais no Brasil.

Bruno: Tá, mas por que vocês não fazem isso lá na Zona Sul? Na tua área!

Yuri: A gente está tentando atuar em todo lugar, perto de cada pessoa que pode fazer a diferença no movimento.

Bruno: A gente escuta isso há 130 anos.

Yuri: Não enxerguei (Não entendi).

Bruno: Pois é. “Nós somos cegos perante aquilo que não queremos enxergar.” Sempre foi assim e sempre será assim. (JANUÁRIO, 2018, p. 276)

Ao lermos ou assistirmos a peça, nós compreendemos as críticas feitas pelas personagens ao longo do texto, mesmo que elas não façam menções diretas e explícitas sobre as problemáticas raciais e sociais no Brasil. Não vemos na dramaturgia a presença de palavras que demarquem claramente os conflitos de raça e classe. Com relação a isso, o dramaturgo foi perguntado sobre a estratégia adotada por ele na escrita, em não trazer discursos críticos evidentes, ao que respondeu:

A gente vive num país de muitas armadilhas, né?! A comunicação brasileira sempre foi muito feita pra que o nosso povo acreditasse que não existe racismo e tudo mais. Agora é que a internet liberou esse, esse papo, não tinha isso e tal. E... a gente observava também que o nosso povo não consumia a gente, como a gente gostaria. A gente estava assistindo uma comédia romântica dos exs Malhação, entendeu? Estava assistindo na época Leandro Hassum, *stand up comedy* dele, Fábio Porchat e tudo mais. Então a gente sempre pensou: vamos testar alguma maneira criativa da qual a gente consiga falar das nossas questões sem apontar, mas também não deixando alguém. E aí é isso, a gente trouxe isso como ferramenta nossa, e ao mesmo tempo a televisão já faz este papel, pessoas brancas já fazem este papel, o cinema já faz este papel as pessoas têm fetiche em

construir uma escrita onde coloca as pessoas negras no lugar da agressividade o tempo inteiro, é só isso que eles sabem fazer. Então a gente falou “cara, vamo no deboche” entendeu? Vamos no deboche, na comédia, e super funcionou, não tinha como não entender o que a gente estava falando e tal, a gente não queria deixar de falar. E aí a gente falou vamos no deboche pra ver qual é que é [risada] porque a gente queria que o nosso povo risse, saísse de lá leve, mas que não saísse daquele espaço desinformado, mas também para constranger a galera branca que fosse assistir. Sim, estamos falando disso sim, e aí é isso.⁵

É interessante observarmos que a dramaturgia negra vem desenvolvendo estratégias próprias para conseguir ganhar espaço e, mais que isso, promover uma reflexão sobre a vivência negra na sociedade. Em sua fala, Licínio expõe a recusa de certa parte da população em reconhecer que no Brasil existe racismo. Este discurso é ancorado em reflexões de estudiosos, como Gilberto Freyre, que a partir da década de 1930 em seus estudos, defendia uma convivência íntima e pacífica entre o negro, e o branco, o famoso mito da democracia racial, noção a posteriori derivada de suas reflexões, que se perpetua durante anos na academia, nas artes, nas mídias, na política, na cultura, enfim, na sociedade brasileira.

Hoje em dia percebemos as transformações que o país vem passando, a cultura negra vem ganhando novas perspectivas nas pesquisas nos últimos anos, seja no campo literário, teatral, político ou social. Vimos emergir no Brasil, no início do século XXI, políticas de ações afirmativas, como as cotas raciais nas instituições de Ensino Superior, que vem oportunizando a milhares de indivíduos pretos, pardos e indígenas o acesso à graduação em instituições públicas de ensino ou com bolsas integrais em instituições renomadas e sobretudo, acessadas por um público branco e em maioria com alto poder aquisitivo, como foi o meu caso ao ingressar em Artes Cênicas em 2012, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) com bolsa do Programa Universidade para Todos, o PROUNI, que me propiciou um espaço privilegiado para a produção de conhecimento, contribuindo para que hoje eu estivesse aqui, na feitura desta pesquisa sobre personagens negras do teatro brasileiro contemporâneo num curso de Mestrado que também tem cotas para ingresso de estudantes negras e negros.

Nesse sentido, buscando sair do senso comum, Licínio propõe uma comédia dramática em que as vivências pretas são postas em cena, mas sem trabalhar com o óbvio. Inclusive, o Coletivo Preto na qual ele é membro trabalha

⁵ Trecho da entrevista concedida em 27/10/2021 vide Anexo 5.

com produções cuja maioria dos atores são negros, trazendo o debate racial e da negritude para o campo visual e discursivo.

No primeiro conflito apresentado anteriormente, Bruno se mostra cansado de ouvir sobre mudanças e melhorias teóricas para a população negra, traz ainda a abolição da escravidão como um fato que não trouxe benefícios para este contingente populacional, já que nós fomos relegados aos lugares mais inóspitos da sociedade.

O segundo conflito com o qual Bruno se depara é sua retenção pela polícia que o leva à delegacia por achar que ele estava envolvido na manifestação liderada por Yuri. Ao ser liberado, Bruno fala aos agentes da lei: “Vocês vieram e continuam no mesmo barco que a gente. É isso mesmo que vocês escutaram. Cegos. Vem na mão” (p.278). Esta fala dirigida aos policiais, que, no entanto, não aparecem nem no texto e nem na montagem, é um exemplo da postura crítica e irônica do personagem Bruno, ao evocar, no uso da expressão “no mesmo barco”, a referência ao navio negreiro e, ao mesmo tempo, ao fato de que os policiais mantêm-se reféns das desigualdades raciais e sociais do Brasil assim como ele, ainda que ajam sob o poder da autoridade que a instituição em que trabalham lhes confere.

Na dramaturgia, a polícia aparece como uma das forças reguladoras do Estado que promove a “limpeza” urbana, como diz Bruno, retirando do convívio social aqueles indivíduos que não são considerados desejáveis para conviver em sociedade. Essa força reguladora opera no âmbito do que Michael Foucault (2005) chamou de biopoder, e que funciona a partir da determinação, na gestão da populações dos Estados modernos, entre as pessoas que devem viver e as que se deve deixar morrer, ou seja, um poder de manutenção e controle da vida que funciona para certos setores privilegiados da população. Na sociedade brasileira, nota-se como este recorte envolve características biológicas, geográficas e socioeconômicas. Mbembe (2016), por sua vez, aponta uma insuficiência no conceito de biopolítica para se pensar as sociedades modernas, através do conceito de necropolítica, isto é, uma política da morte que ressalta o poder letal do Estado e suas instituições reguladoras. Nele, o autor reconfigura as relações de existência, sacrifício e terror, traçando um paralelo da era colonial com a situação negra contemporânea através de um panorama de como a necropolítica opera. Segundo

Foucault, o racismo é uma tecnologia destinada ao exercício do biopoder, operada por instituições, como é o caso da polícia no texto de Licínio Januário.

O terceiro conflito vivenciado por Bruno é fruto de seu desentendimento com Sandra. Ao descer as escadarias distraída, ela e Bruno se esbarram. A partir disso, discutem, quando Bruno evoca a primeira chula.

Até o momento, Bruno não sabia que Sandra tem um relacionamento mal resolvido, mas novamente o protagonista revela seu caráter provocativo ao lançar uma indireta no ar e que certamente atinge Sandra. Apesar de estar interessado nela, Bruno pede que o apresente às suas amigas, demonstrando um certo receio de levar um fora de Sandra. Ela concorda em apresentá-las, com a condição de que ele saiba entender que “Não é não”!⁶

Bruno chega até as amigas de Sandra, que não aparecem na dramaturgia, e através de piadas paquera as meninas. A paquera é interrompida por Yuri, que indaga Bruno sobre suas chances com as meninas. Por que Bruno não teria chances com elas? Pelo seu vocabulário ou por ser negro? Se levarmos em consideração o racismo que durante anos é um empecilho para que negros e negras vivam relações afetivas, defendo a hipótese de que Yuri acreditou que Bruno não teria chances com as amigas de Sandra por não ser considerado bonito dentro de um padrão de beleza branco (o que quer dizer, nesse caso, por ser negro). É aquele tipo de racismo que a sociedade nomina como “velado”, que permeia as relações e as pessoas não enxergam como algo nocivo, o tipo de racismo que o dramaturgo critica ao longo da sua dramaturgia sem precisar dizê-lo explicitamente. Bruno tem conhecimento pleno de quem ele é, da sua beleza física, e tira um sarro com Yuri dizendo que estava ali para “vender beleza”, não dando a mínima importância às “brincadeiras” de seu novo amigo.

No desenrolar da dramaturgia, o interesse em Sandra é ocultado por Bruno, mas ela resolve ter uma conversa franca com ele e expõe seus interesses afetivos pelo rapaz. Bruno a rejeita em um primeiro momento, pois sente que ela tem uma situação mal resolvida com seu ex-namorado. Este impasse na relação dos dois

⁶ Campanha feminista amplamente divulgada no Carnaval entre os anos de 2017 e 2020 na qual eram distribuídas tatuagens provisórias com os dizeres “Não é não” para que os homens respeitassem o direito das mulheres de dizerem não e não serem agarradas sem seu consentimento nos blocos de carnaval.

aparece como mais um conflito na peça e o ex-namorado dela se torna um obstáculo a ser superado pelo protagonista. Após o diálogo entre ele e Sandra, Bruno verbaliza um monólogo interior:

Minha mãe sempre falou que quem cobiça a mulher dos outros nunca será feliz. Mas ela é tão diferente. Ela me movimenta, me desafia, ela me bota em um lugar desconhecido. E eu também nunca obedeci a tudo que a minha mãe falava. O grande problema é que no final o que ela fala sempre acontece. Será que vai chover? (JANUÁRIO, 2018, p. 293)

Em *Vivendo de amor*, bell hooks (2000) fala sobre a dificuldade enfrentada pela população negra nos relacionamentos amorosos, atribuindo-a a uma herança escravista que não permitia aos africanos escravizados a expressão de suas emoções. Os castigos e a violência cotidiana a qual estes seres humanos eram submetidos fez com que muitos não conseguissem se sensibilizar ou tivessem que aprender a conter suas emoções. Não externar seus sentimentos tornou-se uma questão de sobrevivência.

Mesmo após a escravidão, podemos perceber como é comum que indivíduos negros ainda reprimam seus sentimentos, pois o racismo que estrutura a sociedade e a cultura branca hegemônica e nos tornam aprisionados, por mais que estejamos livres. É interessante pensarmos que Bruno, um jovem malandro, cheio de ginga e cheio de si, ao se deparar com uma situação em que seu lado emocional precisou ser evocado, recuou e racionalizou a situação, apesar de estar começando a sentir algo por Sandra, mulher que havia acabado de se declarar para ele. O amor em relações pretas causa medo.

Sandra e Bruno se encontram no projeto social liderado por ele, quando ela se oferece como voluntária e Bruno pede para que ela faça o planejamento do semestre seguinte. Nesta cena, o celular de Sandra não para de tocar, é seu ex-namorado. Bruno percebe o incômodo da situação e lhe diz não haver problema em atender a ligação, pois ele não é ciumento. Sandra é grosseira com seu ex e pede que ele apague o número dela.

Após a ligação, Bruno faz algumas brincadeiras com ela a respeito da situação, mas ela se sente incomodada com o jeito de Bruno não levar coisas importantes a sério, principalmente a relação dos dois. Ela discute com ele, o chama de moleque indeciso. Antes dela ter mais um ataque de ira, como indica a rubrica, ele a beija.

Há um corte e um salto temporal na dramaturgia. Vemos que Sandra e Bruno se tornaram um casal e estão juntos há cinco meses. Sandra reclama com seu namorado como se sente em relação à dificuldade dele em demonstrar seus sentimentos. Sandra pergunta se ele a ama, já que ele nunca havia dito para ela, e Bruno diz que sim. Percebemos neste momento que a falta de demonstração do sentimento por parte de Bruno é um obstáculo para a relação dos dois. Aparentemente, o obstáculo Yuri foi superado, mas a falta de demonstração de afeto entre eles se torna outro problema. A respeito disso, bell hooks afirma que:

Somente em espaços de resistência cultivados com muito cuidado, podiam expressar emoções reprimidas. Então, aprenderam a seguir seus impulsos somente em situações de grande necessidade e esperar por um momento "seguro" quando seria possível expressar seus sentimentos. (HOOKS, 2000, p. 4)

Muitas vezes, falar de amor entre a comunidade negra é sinônimo de dor, pensar sobre isso é revisitar sentimentos de solidão, preterimento e, em muitos momentos, culpa. Sandra, como uma mulher negra que também deve ter passado por muitas situações dolorosas em sua vida afetiva, sentiu a necessidade de que o amor de seu parceiro por ela fosse externado. No entanto, muitas mulheres negras e homens não falam abertamente sobre seus sentimentos, já que para nós amar significa sofrer, fazendo com que a negação do amor se torne uma forma de autoproteção e a necessidade de que o outro diga e demonstre o que sente, uma necessidade de segurança no campo afetivo e amoroso.

Na cena 20, há a presença do último conflito da dramaturgia, o conflito interno de Sandra que interfere substancialmente no relacionamento entre ela e Bruno. Em seu monólogo interior, ela faz alguns questionamentos sobre o que quer da vida, futuro, sonhos...Percebemos que a convivência com Bruno, um homem consciente e tão cheio de si, despertou nela um desejo de se conhecer mais, de se conectar consigo mesma. Bruno a ajudou a enxergar o mundo branco no qual ela havia vivido durante anos e agora, sem as vendas nos olhos, ela pode olhar para si mesma.

Sandra rompe seu relacionamento com Bruno e ele esboça tristeza, questionando-se por que não escutou o conselho de sua mãe de que quem se envolve com mulher comprometida acaba se dando mal. Bruno pede a si mesmo que pare de chorar, de chover pelos olhos. Após o choro, na última cena da peça, Bruno agradece aos turistas pelo passeio e diz que após o temporal, sempre vem

um tempo bonito, demonstrando ter superado o fim de seu relacionamento com Sandra.

A musicalidade afro-brasileira em Bruno

Bruno é percussionista e a peça é permeada pela musicalidade afro-brasileira. Temos no texto a presença de duas personagens que não possuem falas, Magú e Maestro, que aparecem no texto como percussionistas, responsáveis por acompanhar Bruno nas chulas e na peça encenada, possuem pantomimas e expressões físicas que acrescentam à dramaturgia da peça.

Logo na primeira cena, já percebemos a presença da música através da rubrica que pede que se toque uma percussão. É interessante que o dramaturgo traz as chulas como elementos indispensáveis na dramaturgia, assim como as personagens. As chulas, ou corridos, são músicas que contam histórias do passado ou trazem algum ensinamento popular. Elas estão presentes no samba de roda e na capoeira regional, sendo originárias do samba de roda (LEMOS, 2013).

O samba de roda, que aparece no texto, teve sua origem na Bahia no século XVII. Atualmente, tendo se tornado um patrimônio da cultura afro-brasileira. Na banda do samba de roda, observam-se diversos instrumentos, como pandeiro, atabaque, chocalho, berimbau e reco-reco. Dentre estes instrumentos, a palma da mão também faz parte da marcação do ritmo, acompanhada pelo coro daqueles que acompanham e participam da roda, em cujo centro se revezam as pessoas na dança do samba de roda.

Na cena 8, é a primeira vez que a chula é trazida na dramaturgia. Nesta cena, temos o segundo contato entre Bruno e Sandra logo após eles esbarrarem nas escadarias da Pedra do Sal em um encontro nada amigável.

Bruno evoca sua primeira chula:

Da roça quero mantimento
Da filha do homem quero casamento
Plantei coentro, cebola e alho
Quero filha, quero mãe, eu quero pai
Ô, moça, você desconfia
Mato pai, mato a mãe e deixo a filha uaiua
(coro, duas vezes): Uaiua é uaiua

Sandra está dançando com suas amigas ao som da chula e Bruno a nota. É o momento em que ele fica interessado por ela. Sandra se aproxima dos músicos e puxa outra chula:

São Félix da Candeia corre um bicho Lubisome
(duas vezes)
Eu mandei tirar meu gado...
Do pasto daquele homem, haha.

Se observarmos, a chula puxada por Sandra se relaciona com a que foi cantada por Bruno. Eles começam a se comunicar, a se conectar e a se apaixonar um pelo outro através da tradição musical negra. Sandra se reconecta com a sua ancestralidade, é o início de um momento de transformação na vida dela e que reflete no prosseguimento da ação; afinal, o envolvimento com a cultura negra dá a ela outra direção para a sua vida e a relação com as outras personagens.

Ao falarmos sobre musicalidade, aproveito para recuperar uma característica comum a Bruno e Licínio: ambos são percussionistas e capoeiristas. Como foi relatado anteriormente, as chulas são usadas tanto no samba de roda quanto na capoeira regional, e o dramaturgo utiliza-se de habilidades pessoais para construir Bruno, trazendo-as para a montagem do espetáculo no palco.

Lembro-me que quando assisti a *Será que vai chover?* em 2018, no teatro Eva Herz, com direção de Orlando Caldeira, a casa estava cheia, não tinha uma poltrona vazia e o público ficava com a alma vibrando a cada vez que a música era trazida para a cena, uma energia contagiante que, infelizmente, a escrita não dá conta de transmitir. O samba de roda ecoava nas quatro paredes de um teatro frequentado durante anos por um público branco, e era dançado timidamente com os pés batendo no chão por um público, agora, majoritariamente negro. Nas chulas as palmas se encontravam, e eis que nascia o coro que abrilhanta as chulas. A alegria crítica de Bruno provocava o riso e numa fração de segundos engatilhava uma reflexão a ser debatida em uma conversa com convidados ao final da apresentação.

Teatro preto, assim como a vivência africana, é feito no coletivo. A escrevivência, a luta por representatividade e a arte utilizada como ferramenta para expor, trabalhar e curar a ferida só tem sentido porque é produzida e pensada por e para nós.

A Mulher do Fundo do Mar: *Antimemórias de uma travessia interrompida*



Leitura dramatizada de A Mulher do Fundo do Mar. Fonte: Melanina Digital

Conhecendo o texto

Nossa terceira e última personagem é A Mulher do Fundo do Mar, protagonista de *Antimemórias de uma Travessia Interrompida* (2018), que faz parte de uma trilogia ainda não publicada, de autoria do dramaturgo baiano Aldri Anunciação. A primeira peça da trilogia, que tem o nome da personagem como título, *A mulher do fundo do mar*, tem como protagonista uma mulher síria e foi encenada em Salvador em 2016, com atuação de Iami Rebouças, obtendo grande sucesso de público. O segundo texto da trilogia, no qual se encontra a nossa personagem, é *Antimemórias de uma Travessia Interrompida*, publicado na coletânea *Dramaturgia Negra*, que até o momento não foi encenado, mas recebeu uma leitura dramatizada em 2018 protagonizada pela atriz Tatiana Tibúrcio e dirigida por Fernanda Júlia (conforme imagem). A terceira peça dessa trilogia, que até o momento não recebeu nome, ainda se encontra em processo de escrita, segundo me informou o autor.¹ Aldri conta a história de três mulheres de nacionalidades distintas em três dramaturgias diferentes, mas com as mesmas

¹ Entrevista realizada em 18/01/2022.

condições, o habitar as profundezas oceânicas após serem lançadas de barco/navio, a tentativa de resgate da sua ancestralidade através de objetos-memória jogados ao mar e a busca de preenchimento das lacunas existentes na historiografia oficial.

A história se passa nas profundezas aquáticas do oceano Atlântico, no tempo espiralar, um tempo não linear que desafia a cronologia ocidental. Em trânsito da Angola para o Brasil no século XIX, a mulher habitava um navio negreiro e fora jogada à água. Com isso, ela passa a morar no fundo do mar e vive em um confinamento solitário articulando pensamentos sobre o presente e revivendo o seu passado.

A Mulher do fundo do mar tem como cenário um *home office* oxidado pelo sal; nele, há uma escrivaninha com um microfone e, acima, tubos de metal enferrujados dos quais caem objetos-memória, conforme o termo utilizado pelo autor nas duas dramaturgias. O chão do palco é coberto por sal, como indica a rubrica, e a mulher está com suas vestes molhadas.

Ela inicia a dramaturgia buscando entender de onde vem e, no decorrer do texto, vai rememorando como chegou até o fundo do mar. prefixo *anti*, que vem do grego, significa “ideia contrária” e o autor foi categórico ao empregá-lo antes de memórias, afinal, ele construiu uma personagem.

Ao final da dramaturgia ela revela ao leitor/público que é uma mãe e que seus filhos, ainda crianças, faziam a travessia junto dela quando foram escolhidos para serem jogados ao mar, com o objetivo de diminuir o peso da embarcação. E em um ato de amor, coragem e desespero, ela se oferece para ser jogada ao oceano no lugar de seus filhos, dando aí início a história.



Aldri Anunciação. Fonte: Correio Brasiliense.

Aldri Anunciação é ator, diretor teatral e dramaturgo, nascido na Bahia no ano de 1977 e graduado bacharel em Teorias Teatrais pela Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO). É autor do livro *Namíbia Não!*, pelo qual foi agraciado com o primeiro lugar na categoria ficção para jovens autores no Prêmio Jabuti de Literatura (2013) da Câmara Brasileira do Livro. O espetáculo foi levado aos palcos sob a direção de Lázaro Ramos e tornou-se sucesso de público por seis anos, atingindo cerca de 500.000 espectadores em apresentações nas principais capitais do Brasil. Atualmente, o texto ganhou uma adaptação cinematográfica intitulada *Medida Provisória*, filmado em 2019 e com estreia em 2022, também sob a direção de Lázaro Ramos.

Aldri é idealizador e coordenador do Festival Nova Dramaturgia da Melanina Acentuada, evento que promove anualmente debates, oficinas, palestras e espetáculos teatrais com dramaturgia de jovens autores afro-brasileiros. É mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e doutor em Artes Cênicas, pela mesma universidade. O artista também é idealizador do site Melanina Digital, um catálogo virtual com profissionais negros brasileiros das Artes Cênicas.

A personagem

A protagonista de *Antimemórias* é uma mulher africana escravizada do século XIX, que vive um confinamento solitário nas profundezas do oceano

Atlântico. Através das rubricas é indicado que se tenha na cenografia do espetáculo uma mesa, cadeira e livros velhos, configurando-se um arruinado-enferrujado *home office*. Na travessia de Angola para o Brasil, a bordo de um navio negreiro, ela foi jogada ao mar e passou a viver nas águas profundas, de onde conta a sua história através de objetos-memória, segundo a expressão do próprio autor, que são lançados no palco durante a peça. A pele da personagem está deteriorada pela alta salinidade das águas oceânicas, ela está nua e seus cabelos molhados, as gotas de água caem sobre sua pele.

Logo na Cena-Rastro 2, que é como ele nomeia as partes de algumas dramaturgias de sua autoria, que vem ancorada nas ideias do ensaísta sociólogo Walter Benjamin (1892-1940), o rastro é entendido pelo autor como vestígios que formam pequenas documentações e que vão contando histórias, permitindo que o presente entre em contato com o passado. O rastro evoca a “presença de uma ausência e ausência de uma presença”, é através dele que remontamos a história da sociedade brasileira (GAGNEBIN, 2012). Aldri afirma que a trilogia das mulheres no fundo do mar é composta por perguntas e são nos rastros deixados pela historiografia que ele busca tentar encontrar respostas.

O título da dramaturgia *Antimemórias de uma travessia interrompida* traz para a cena as memórias esquecidas, apagadas, ocultas, escondidas, que a historiografia oficial não registrou sobre o processo de diáspora dos negros africanos escravizados que forçadamente estavam sendo trazidos de Angola para o Brasil. O prefixo *anti*, vem do grego e traz uma ideia de contrariedade, oposição, ou seja, temos na titulação da obra um convite para conhecermos as “não memórias” de uma mulher africana que teve a sua travessia interrompida. Ao olhar sob a ótica da personagem, compreendo as antimemórias como um lugar de dor e sofrimento que são esquecidas pela personagem de forma inconsciente como uma maneira de preservar a sua humanidade de um passado de dor e sofrimento. Ao depara-se com o público, com os objetos-memórias e com os rastros de seu passado, essas memórias vão sendo revisitadas.

Ao pensarmos no tráfico negreiro, que implicava o deslocamento arbitrário de indivíduos africanos para as Américas e os países colônias no continente europeu, como mercadorias, podemos imaginar quantas histórias estão naufragadas nas profundezas atlânticas. Mães, filhos, pais, avós, irmãos; seres

humanos que foram arrancados do continente africano durante a invasão colonial, tiveram a sua humanidade não reconhecida e tornaram-se objetos de exploração do escravismo (Césaire, 2020).

Os navios negreiros que traziam os africanos escravizados ao Brasil eram chamados de tumbeiros, já que transportavam nos porões um número elevado de pessoas em condições extremamente precárias, ocasionando na morte de muitas delas por sufocamento ou doenças no pequeno e insalubre espaço em que eram confinadas. Muitos africanos morriam na travessia, pois quando o navio estava pesado algumas pessoas negras que estavam sendo transportadas eram jogadas vivas em alto mar para diminuir o peso, como é o caso da personagem em questão. Havia escravizados que se suicidavam em decorrência do banzo, que é um estado de espírito maior que a tristeza, um “desassossego na alma”, como define Davi Nunes (2021)², sentimento comum às pessoas negras que foram arrancadas de suas terras e sentiam-se apáticas perante a opressão dos brancos.

Segundo Mbembe,

De fato, a condição de escravo resulta de uma tripla perda: perda de um “lar”, perda de direitos sobre seu corpo e perda de *status* político. Essa perda tripla equivale a dominação absoluta, alienação ao nascer e morte social (expulsão da humanidade de modo geral). (MBEMBE, 2016, p. 124)

A personagem é uma mulher forte, consciente e que profere palavras que provocam no público reflexões sobre o racismo, capitalismo e violência de gênero. No texto, apresenta-se como uma mulher negra que não se cala diante de injustiças sociais, tem um grande espírito materno e, perante as situações que lhe aparecem, ela age, ou melhor, reage com revolta e intensidade.

Em contraposição à perspectiva ocidental, cujo tempo é caracterizado pela linearidade na qual os fatos vão se desencadeando numa ordem cronológica, a ideia de tempo na filosofia africana é vista de forma cíclica, onde passado e presente se relacionam de forma espiralar para a produção de sentidos sobre a experiência da vida. O tempo espiralado (MARTINS, 2003) é o tempo da ancestralidade que pode ser compreendido como memória coletiva, da tradição viva, um tempo preenchido pela sabedoria ancestral, mas à medida que o tempo passa, que o ciclo se renova, as novas gerações são responsáveis pela contribuição

² Poeta soteropolitano, pesquisador e autor do livro de poemas *Banzo* (2020).

da memória coletiva. Nessa concepção, o tempo produz sujeitos e coletividades. Dessa forma, o indivíduo confere o sentido cósmico ao seu tempo na relação entre passado, presente e futuro, colocando-se ativamente como agente transformador e escravo ao tempo.

A mulher do fundo do mar inicia o texto tentando entender de onde vem. Aldri a criou como sendo uma mulher angolana, do século XIX. O território da costa africana que hoje corresponde a Angola foi invadido pelos portugueses por volta de 1500. Paulo Dias de Novaes foi o primeiro governador português a chegar à Angola colonial e suas políticas de governo eram o tráfico de africanos e a exploração de recursos naturais (SIQUEIRA, 2002). É muito comum que negros em diáspora, principalmente no Brasil, não saibam a sua linhagem, de onde vieram e de qual etnia descendem, já que em 1888, após a promulgação da Lei Áurea, o então ministro da fazenda Rui Barbosa ordenou que os documentos relativos à posse dos escravizados, como livros de matrículas, documentos tributários e aduaneiros que registravam um pedaço da história e identidade de africanos em diáspora, fossem queimados. (SLENES, 1983)

Fica claro no texto a resistência e recusa dessa mulher a entrar no navio para ser levada ao Brasil, assim como muitos escravizados que resistiram e opuseram-se aos colonizadores:

Não... não quero ir! Vocês pensam e acreditam que o melhor pra mim é entrar! Mas algo me diz que essa embarcação não me levará para onde vocês estão planejando E que planos são esses? O trajeto pode não corresponder aos fatos. Sei que a história não vai registrar esse fragmento de tempo, onde me indisponho na entrada de um grande navio. (ANUNCIAÇÃO, 2018, p. 28)

Em *O navio negreiro: uma história humana*, de Marcus Rediker (2011), temos contato com diversas histórias de indivíduos que estavam a bordo de um navio negreiro e que não aceitavam aquela situação pacificamente, como o capitão Tomba, um governante africano vendido como escravo no século XVIII, um homem considerado forte pelos capitães e que exercia poder de influência sob os demais africanos dentro do navio (Rediker, 2011) Na tentativa de um motim organizado por ele, Tomba matou dois capitães, porém, quando preparava-se para matar o terceiro, fez um barulho e acordou o restante da guarda, sendo atacado com uma barra de ferro, ficando inconsciente. Também temos a jovem Sara, uma mulher com aptidões artísticas e que animava as noites com danças africanas no

navio, conquistando certa preferência por parte dos capitães e estrategicamente aproveitando-se disso para tramar uma rebelião, cujo objetivo era massacrar a tripulação e tomar posse do navio, o que acabou sendo mal sucedido e ocasionando como penalidade castigos físicos pesados para ela e suas companheiras (Rediker, 2011).

Ao longo da história negro-africana, temos relatos da inconformidade dos povos de África com a invasão colonial, exploração territorial e a escravização de diferentes povos. As últimas décadas do século XIX foram marcadas por manifestações de resistência dos angolanos ao domínio português. Durante as últimas décadas deste século, os Ovibundos e os Chokwe (povos de origem bantu) resistiram aos portugueses (SIQUEIRA, 2002). Os chefes desses povos montaram estratégias para conseguir se armar frente ao inimigo, obtendo êxito nos conflitos. Táticas de guerrilha, emboscadas, ataques surpresas e fugas eram as formas encontradas por eles para combater a dominação europeia. É importante atentarmos a estes registros históricos para que a historiografia oficial seja questionada e cada vez mais e as narrativas negras deste período trágico da história mundial sejam evidenciadas, contrariando a ideia de que os africanos aceitaram a colonização e escravização de maneira pacífica e irrefutável.

A mulher do fundo do mar vive solitariamente, mas as suas falas são direcionadas ao outro, como ao leitor ou ao público. Esse direcionamento é evidenciado pela utilização do pronome de tratamento “você”, indicando que seu discurso é proferido para nós, leitores e espectadores. Para nos aproximar do contexto em que vive, ela decide nos chamar de pedras “Ah... como vocês não estão aqui no fundo do mar... irei me referir a vocês como pedras! (Ri) Aqui e agora, vocês serão pedras!” (Anunciação, 2018, p. 20). Há diversos momentos nos quais ela fala consigo mesma, e em certo momento do texto há um diálogo com o seu reflexo no espelho que ela acredita ser outra mulher no fundo das águas presa dentro de uma caixa transparente, já que não reconhece sua imagem refletida.

Na entrevista concedida a mim, Aldri falou sobre a criação desta personagem:

Eu acho que [...] a construção dessa personagem não seja uma construção dentro do parâmetro tradicional, de personagem, com a causalidade, sabe?! Ah, uma professora que cresceu no bairro tal e que teve tantos filhos e que por ter tantos filhos teve uma dificuldade de trabalho, tem uma relação causal enorme no

grosso da dramaturgia que é essa identificação de uma mulher que foi jogada de um navio, isso aí tem uma... a consequência de se jogar é... são esses corpos que estão aí nesse grande cemitério atlântico (Anunciação, 2018)

Ao criar a personagem, Aldri foge da construção tradicional dos textos dramáticos, revela-nos a profundidade da vivência negra no sistema escravista, no oceano Atlântico e dentro da atualização da escravidão que atualmente é vista no racismo estruturante no qual as relações da atual sociedade brasileira são consolidadas. O artista traz a experiência negra para a cena e fabula sobre aqueles corpos que não chegaram em território brasileiro, tece críticas à colonização europeia, ao racismo estruturante e ao capitalismo. Com isso, a Mulher convoca o outro a refletir sobre a sua responsabilidade nesses fatos históricos, como nas falas apresentadas a seguir:

[...] todos temos de reconhecer que as histórias no fundo fazem parte de um todo...impulsionado por nós mesmos [...] Mas no fundo... bem no fundo, sabemos que se trata da realidade espelhada” [...] Podemos até questionar que quem recebe deveria batalhar pelo seu. Mas nem sempre temos essa possibilidade. Como eu, por exemplo, aqui no fundo desse oceano, vou trabalhar de quê? (ANUNCIAÇÃO, 2018, p. 20; 32).

Na cena-rastro 4, há uma mudança de cenário, não percebemos mais o arruinado *home office*, vemos ao fundo a projeção de “imagens lancinantes que localizam trechos e pedaços de memórias que remontam figuras estilizados, tematicamente relacionados à época de navios negreiros flutuantes”³, como é indicado pela rubrica. Nessa cena, ela assume outra dicção e fala diante de um microfone enferrujado, as frases ditas por ela começam a ser enunciadas em português e logo em seguida em yorubá. As frases em yorubá significam exatamente a frase anterior dita em português, conforme o exemplo: “Almas distanciadas clamarão por conforto e retorno de confortáveis colos maternos! *Awon okàn ti o ni ekunn kigbe fun itunu ati ipadabo awon ofin ti iyara*” (ANUNCIAÇÃO, 2018, p. 28).

É importante atentarmos ao fato de que o yorubá é um dos maiores grupos étnico-linguísticos da África Ocidental e sabemos que Angola é um país localizado em África Central, cujo idioma falado oficialmente é o português, com outras línguas nacionais, e o yorubá não está dentre elas. Esta incoerência me levou a questionar o dramaturgo sobre a identidade da Mulher do Fundo do Mar,

³ Trecho da rubrica do texto *Antimemórias de uma travessia interrompida* (ANUNCIAÇÃO, 2018, p. 28)

afinal, no resumo crítico que antecede a dramaturgia no livro *Dramaturgia Negra* (2018), Aldri diz que a personagem foi lançada de um navio negreiro cruzando o Atlântico no trajeto Angola-Brasil, porém, em nenhum momento do texto a personagem afirma de onde ela é, pelo contrário, ela inicia o texto buscando entender de onde vem.

Com relação a essa questão, o autor nos informa:

Desconfie dessa mulher, porque ela tá na antimemória, [risada], ela tá num lugar muito da incerteza, da dúvida, muitas vezes os lugares que algumas estruturas colocam alguns segmentos da sociedade, né?! Quanto mais dúvida, mais insegura essas figuras estiverem, melhor, pra uma organização sistemática, então não é bom a gente confiar muito nela, nesse lugar. Eu desconfio dela por isso, porque tem momentos que ela usa na memória dela uma língua que não é exatamente a língua de Angola. É como esse mapa que a gente tem no Brasil, não saber exatamente de qual dessas sete... sete etnias, sete lugares africanos nós brasileiros viemos, quais são as ferramentas que a gente tem pra fazer esse rastreio? É religioso, a partir da sua configuração do orixá, então eu sou de Oxóssi, eu sou da região de Oiô, é por aí ou uma questão menos metafísica e mais documental de saber o rastreio do trajeto físico, né?! Da onde você veio mesmo, da Nigéria, né?! Que não tem uma relação direta com Portugal ou talvez de Angola mesmo, Moçambique, aqueles portos que a gente conhece hoje, são tantos portos né?! São tantas confusões comerciais naquela época que a gente não pode dizer exatamente. (Anunciação, 2022)

Diante desse contexto, levanto como hipóteses as seguintes motivações para que a Mulher do Fundo do Mar tenha as ações incisivas, questionadoras e heroicas⁴ durante o texto: falta de memória, lembrança de um passado escravista, solidão, traumas e revolta.

Conflitos enfrentados pela Mulher do Fundo do Mar

Antimemórias de uma travessia interrompida, é um texto que inverte a ordem ocidental dos fatos, conforme falei anteriormente, o tempo em que ela acontece é o tempo espiralado. A peça se inicia no momento em que a personagem já está ao fundo do oceano. Seguindo a ordem na ação do espetáculo, o primeiro conflito enfrentado pela protagonista na Cena-Rastro 1 é um conflito interno, ocasionado pela falta de memória que à leva ao sentimento da falta de

⁴ Quando utilizo a palavra heróica, não trago como referência o conceito utilizado por Joseph Campbell na qual ele emprega a jornada do herói para a construção de uma história “perfeita”. Heróica corresponde ao fato da personagem lutar bravamente contra a opressão dos colonizadores e enquanto mãe, colocar-se no lugar de seus filhos para ser morta.

identidade: “Como que tentando entender de onde venho, sinto na minha pele vibrações.” (ANUNCIAÇÃO, 2018, p. 19)

Jon Assman (2016) aborda em seus estudos a memória, mostrando uma conexão entre memória, o tempo e a identidade. Ele faz uma diferenciação entre a memória comunicativa e a memória cultural, a qual se refere à memória institucionalizada, como a presente em museus, ritos, celebrações, bibliotecas, tem uma duração longínqua e possui portadores especializados na sua preservação. Como, por exemplo dessas memórias, na cultura africana tem-se os griôs, que ocupam o lugar de guardiões da memória cultural, e na cultura indígena tupi-guarani, os pajés, que são curandeiros com autoridade para trabalhar na condução xamanística de invocar e controlar espíritos. Já a memória comunicativa refere-se a uma memória que não é mantida por nenhuma instituição que tenha o intuito de transmitir ou ensinar, trabalhada na informalidade, na vida cotidiana, não necessitando de especialização, evocando recordações pessoais e autobiográficas, e possui um tempo mais curto, limitando-se no máximo a até três gerações familiares que interagem.

A memória possibilita a formação do entendimento da identidade, seja na esfera pessoal ou coletiva. Ela funciona como um objeto de comunicação e interação social, dependendo assim da socialização e do contato com o outro. Lembrar-se é uma questão de pertencimento, por isso a Mulher do Fundo do Mar não consegue formular a sua identidade, pois a memória que a possibilita ter essa consciência está defasada. A qual lugar ela pertence? De onde ela é? São perguntas que ela busca responder ao decorrer do texto e para as quais, muito de nós, negros em diáspora, também buscamos entendimento ao longo da vida. A nós, é comum o sentimento de não pertencimento, de deslocamento, de desconforto, afinal, a memória cultural sofreu uma tentativa de apagamento, fazendo prevalecer a memória cultural branca.

Memória é conhecimento dotado de um índice de identidade, é conhecimento sobre si, quer dizer, é a identidade diacrônica própria de alguém, seja como indivíduo ou como membro de uma família, uma geração, uma comunidade, uma nação ou uma tradição cultural e religiosa. (ASSMAN, 2016, p. 122)

Memória cultural e identidade estão ligadas, elas nos permitem entender como ocorrem os processos de preservação das heranças simbólicas enraizadas e

institucionalizadas. São nestas heranças que os indivíduos se ancoram para construir suas próprias identidades, fazendo assim com que se sintam pertencentes a um coletivo, comunidade ou grupo. O acontecimento desse sentimento se dá pelo fato dos atos de recordar e representar o mundo abarcarem elementos de caráter normativo, já que pertencer a um coletivo ou uma comunidade implica adotar maneiras instituídas ou enquadradas de como pensar e do que pensar, de como lembrar e do que lembrar.

O segundo conflito que aparece na dramaturgia é o momento em que ela é obrigada a embarcar no navio negreiro, no qual fica claro sua resistência ao tráfico de africanos.

Sei que a história não vai registrar esse fragmento de tempo, onde me indisponho na entrada de um navio grande e imponente que se deseja maior que Deuses. [...] Esse meu momento... em que sou estática à frente da entrada desse navio, alertando generosamente toda essa visão que por mim perpassa... esse fragmento de história nunca será narrado! Esse fragmento de história não será considerado nos autos oficiais! (ANUNCIAÇÃO, 2018, p. 28-29)

Na cena-rastro 8, já dentro do navio negreiro, a Mulher do Fundo do Mar passa por alguns conflitos, como o estupro. É importante a abordagem desta temática, pois até os dias de hoje, alguns setores da população acreditam que a miscigenação da população brasileira se deu de forma consentida e afetuosa entre os imigrantes portugueses, as populações africana e indígena. (GOMES, 2019) Não existiu uma escravidão branda, muitos cativos morriam na travessia, eram jogados vivos ao mar, como foi dito anteriormente, e os que aqui chegavam eram marcados com ferro em brasa por seus proprietários, muitos ficavam presos a grilhões e as mulheres eram vítimas de estupros, uma violência muito comum cometida pelos traficantes e senhores de escravos (GOMES, 2019). Ainda nos portos africanos, os comandantes escolhiam uma mulher, que durante a viagem seria violentada por eles, como escreve Laurentino Gomes no romance *Escravidão* (2019):

O tormento era particularmente grande para as mulheres escravas, que ficavam separadas dos homens em porões mais próximos dos alojamentos da tripulação. Ali, elas estavam vulneráveis ao assédio e ao estupro por parte dos oficiais e marinheiros, sem ninguém que pudesse defendê-las. O assalto sexual começava ainda antes da partida do navio. (GOMES, 2019)

O monólogo da personagem de *Antimemórias de uma travessia interrompida* é forte e impactante. Apesar de se tratar de uma personagem fictícia,

ela representa milhões de mulheres africanas que foram estupradas na era do Brasil colônia. Além disso, o estupro continua sendo uma prática constante na atualidade, em que 85% das vítimas são mulheres, sendo as mulheres negras a maioria nessa estatística (CUACOSKI, 2020). Com relação a esta temática muito sensível a mim enquanto pesquisadora, prefiro não entrar em maiores detalhes e não trazer os trechos do texto em que a personagem é vítima desse fato cruel, que nos dias de hoje é uma prática criminalizada judicialmente passível de punições legais. De acordo com o código penal brasileiro em seu artigo 213 do decreto Lei nº 2.848 de 07 de Dezembro de 1940, o estupro é considerado um dos crimes mais hediondos do Brasil, cabendo ao estuprador a pena de reclusão a julgar cada caso.

Na cena-rastro 9, há a presença de uma personagem criada a partir da imaginação da protagonista, a mulher-espelho. Após uma forte corrente marítima, um objeto-memória cai ao fundo do mar, é um grande espelho jogado por algum navio que passou pela superfície. Assim que a personagem se depara com o objeto e vê a sua imagem refletida nele, ela se assusta e o finca ao chão repleto de sal branco, depois a Mulher se aproxima de sua imagem com cautela e a contempla. Ela não reconhece o objeto como refletor da própria imagem e acredita que há uma outra mulher junto dela dentro de uma caixa transparente: “Como você consegue ficar dentro dessa caixa?” (ANUNCIAÇÃO, 2018, p. 38) questiona a personagem. Eis que estamos diante de mais um conflito dela no texto.

Após longas conversas em que a personagem fala ininterruptamente, ela sente a falta de um interlocutor que dialogue com ela. A mulher oferece vinho, coloca uma música em seu *smartphone*, um objeto-memória que caiu da superfície e foi parar em seu lar através do tubo de ferro. Nessa falta de diálogo, ela provoca a mulher-espelho:

Emita sua voz metálica! Friccione mecanicamente esses dois músculos vocais e se apresente, mulher! Assim é difícil! Assim não tem conflito! Me devolve meu vinho... que você nem bebeu! Se você não bebe, eu bebo, sabe por quê? Porque eu não preciso de você. (ANUNCIAÇÃO, 2018, p. 40)

A Mulher começa a ficar irritada com a mulher-espelho e concomitantemente com a sua falta de memória. A personagem começa a ofender a sua imagem refletida, empurra uma mesa e inicia-se uma tempestade marinha, na qual o espelho começa a girar em grande velocidade e ela tenta segurá-lo, porém a tempestade é muito forte e o espelho some pelo oceano.

O último e grande conflito que é o motivo da personagem ter ido parar ao fundo do oceano e que estrategicamente é revelado por Aldri na última Cena-Rastro do texto, é demonstrado pelo monólogo a seguir:

Com o ar do peito tornado vento...nossos pesos excediam! Ultrapassavam a linha do controle! Um excesso de peso e de esperança que condenava meu corpo ao fundo dos mares. Mares. *Opo ti iwuwo ati ireti ti o da ara mi lebi isale awon okun*. Os meus filhos, que têm mãe, foram os escolhidos ao martírio de lançarem-se ao mar... como que em um sacrifício aos mares. Meus filhos... escolhidos por aqueles que pisavam em nosso céu frestado de luzes! Foi quando eu gritei: “*Iye owo ti awon omode kekere meta... je dogba pelu iwuwo ti iya!*”, “a soma do peso de três filhos pequenos... é igual ao peso da mãe!”. Ninguém me ouviu... mas eu repeti: “A soma do peso de três filhos pequenos... é igual ao peso da mãe!”, “*iye owo ti awon omode kekere meta... je dogba pelu iwuwo ti iya!*”. Sim, subi aos céus do piso daquele navio. E encontrei finalmente a fonte dos pingos dos mares que nos refrescavam. (ANUNCIAÇÃO, 2018, p. 47)

A maternidade como uma não característica da mulher preta

Na história branca hegemônica a maternidade é constantemente representada de maneira que mulheres brancas tivessem o seu protagonismo assumido, como por exemplo, Eva e Maria, ambas personagens do livro mais popular no mundo, a Bíblia, tiveram sua representação massiva compartilhada por instituições religiosas e pela indústria cultural sendo protagonizadas em filmes, novelas e teatro por atrizes brancas, cuja doçura, delicadeza e o amor se correlacionavam à cor da pele, trabalhando no inconsciente coletivo a ideia da maternidade como característica pertencente às mulheres brancas. Para além das problemáticas raciais, como a mencionada anteriormente, essas histórias exerciam ou exercem um adestramento do corpo feminino, formulando concepções de gênero e sexo que traziam a mulher um lugar de inferioridade.

É interessante pensarmos na evolução social da mulher e os seus direitos conquistados ao longo dos séculos. Na história das lutas feministas brancas, as mulheres reivindicaram a igualdade de direitos entre homens e mulheres, buscando conquistar alguns espaços públicos ocupados anteriormente somente por homens, a equiparação salarial, o fim da estigmatização social relacionada à maternidade, na qual era impelida às mulheres a quase “obrigatoriedade” em ser mãe. Do outro lado da moeda temos mulheres negras que desde a escravidão, choram e lutam pelo direito de serem mães e terem seus filhos vivos. A violência a qual a família dessas mulheres é submetida praticada pelo Estado, seja pela

violência policial ou pela interdição aos direitos básicos, nos mostra de forma evidente a presença de princípios que sustentaram o colonialismo, em consonância ao capitalismo e com influência dos ideais do Estado Novo possuem relação direta com o patriarcado.

A exaltação ideológica da maternidade- tão popular no século XIX- não se estendia às escravas. Na verdade, aos olhos de seus proprietários, elas não eram realmente mães; eram apenas instrumentos que garantiam a ampliação da força de trabalho escrava. Elas eram “reprodutoras”- animais cujo valor monetário podia ser calculado com precisão a partir de sua capacidade de se multiplicar. Uma vez que as escravas eram classificadas como “reprodutoras”, e não como “mães”, suas crianças poderiam ser vendidas e enviadas para longe, como bezerros separados das vacas. (DAVIS, 2016, p. 19-20)

Há relatos da época colonial que afirmam que as mulheres negras grávidas também eram chicoteadas e obrigadas a realizar o trabalho pesado sendo muitas vezes utilizadas como “bestas de cargas”. (DAVIS, 2016).

Pensando sobre a Mulher do Fundo do Mar e outras mulheres negras contemporâneas a ela, penso sobre a insalubridade, a quantidade de doenças infecciosas e parasitárias que estavam nos navios. Qual era o espaço reservado para que mulheres negras exercessem a sua maternidade? Como mães grávidas davam à luz naquele contexto? Como era estabelecido e mantido o vínculo afetivo entre mãe e filho num lugar inóspito para a sobrevivência humana? Para o patriarcado e para o escravismo, a mulher negra grávida era vista pelos Senhores como a possibilidade de que mais indivíduos negros nascessem e viessem a se tornar escravizados. As mães e muito menos as crianças eram poupadas das violências físicas e psicológicas empregadas pelos brancos portugueses que estavam em alto mar almejando invadir o Brasil.

Durante a segunda metade do século XIX, alguns estereótipos relacionados ao gênero feminino diretamente relacionado à pele negra se instalaram na literatura brasileira e se perpetuaram, como é o caso das mães pretas, segundo o qual essas mulheres abdicam do seu próprio lar por questões de sobrevivência, em consequência, muitas não acompanham crescimento de seus filhos e acabam acompanhando todas as fases do crescimento dos filhos de sua patroa. No cenário cultural e midiático norte-americano, e em especial no campo das produções audiovisuais, a mãe preta apresentou-se como a figura da *mammy*, geralmente representada por uma mulher negra, gorda, pronta para servir, de

personalidade forte, cheia de garra, ótima na cozinha, assexuada, sem relações com seus familiares e que só vive para servir a família branca que trabalha. Geralmente elas trajavam vestidos com aventais e usavam um lenço na cabeça para esconder seus cabelos crespos. (HALL, 2016).

Conceição Evaristo, ao voltar seu olhar crítico para as representações de mulheres negras na literatura brasileira, afirma: “Quanto à mãe preta, aquela que causa comiseração ao poeta, cuida dos filhos dos brancos em detrimento dos seus. Mata-se no discurso literário a sua prole, ou melhor, na ficção elas surgem como mulheres infecundas, e portanto perigosas” (EVARISTO, 2005, p. 2).

As mulheres e mães, em sua maioria, negras e pobres, são peças centrais nas relações familiares brasileiras, cujo protagonismo é assumido por elas em suas famílias, em especial na vida das crianças em fase de formação física, intelectual, psíquico, social, como é o caso das crianças, por exemplo.

Em conversa com o dramaturgo, ele me revelou o quão importante foi a presença de mulheres negras para a criação do texto, em especial a sua mãe, que em sua infância deitava-se no chão, colocava seus pés no abdôme de Aldri e o balançava de um lado a outro. A relação com sua mãe e outras mulheres que ajudaram em sua criação provocaram no escritor o desejo de trazer a maternidade para a escrita, inspirando-o na construção da Mulher do Fundo do Mar.

Nesse sentido, ele fala sobre a relação entre a construção da personagem, a maternidade e identidade preta:

Eu acho que as mulheres têm uma função muito, muito importante na nossa formação identitária de memória, né?! De assentamento de memória. E eu acho que a construção dela [da personagem] vem muito dessas mulheres. A minha família é uma família de mulheres, né?! A gente tem muitas mulheres na família, não na família, irmãos... engraçado, meus irmãos são homens, mas na visualidade dessa configuração de rede de que a gente entende que a comunidade negra tem essa configuração de rede, né?! Você é criado por todos na família, você não é criado naquela ocidentalidade de que é criado pelo pai, pela mãe e a relação com seus irmãos né?! É muito mais. É pais, tios. Minha mãe é filha única, mas você percebe que ela não se sente filha única, ela não é filha única. Você percebe que a construção identitária dela educativa é de comuna, comunidade, e tem... mas eu acho que tem na minha comuna, na minha comunidade, acho que ela é muito feminina, é, eu acho que essa personagem é composta dessas relações de memória por todas essas mulheres que tem na minha família, né, desde a minha avó Lucinha que não é avó, olha que engraçado, né?! Vó Lucinha, ela é irmã da minha avó, aí eu chamo de vó Lucinha, acho que isso é muito típico da comunidade negra, a gente articula o parentesco a partir de outros parâmetros. (Anunciação, 2022)

Nas comunidades africanas as mulheres negras estavam habituadas e acostumadas a receberem cuidado, amor e zelo durante o período gestacional, em razão disso, havia-se um grande estranhamento na hostilidade na qual eram tratadas dentro dos navios. Muitos filhos que embarcaram com suas mães, as via serem ridicularizadas, chicoteadas e humilhadas (hooks, 2014)

Identificar a existência das opressões de forma interseccional, não se esquecendo de aspectos de gênero, raça, classe dentro do contexto da maternidade, permite a nós, leitores e espectadores impulsionar e cortar vínculos com os métodos e processos utilizados, como a violência e silenciamento do processo colonial. A ancestralidade negra tem potencial para ser um caminho de construção possível para esse maternar descolonial, que não serve aos interesses do projeto ocidental branco-patriarcal, mas se destina ao fortalecimento do viver comunitário do povo preto (LÔBO; SOUZA, 2019).

A Mulher do Fundo do Mar é uma personagem que emerge das profundezas do Oceano para rememorar o seu passado/presente ou futuro lembrando-nos que há muito da História que não é contada. Uma personagem como ela se faz resistência e propõe caminhos para instigarmos o debate sobre a maternidade preta nos dias atuais, tendo como reflexo, o Brasil da época colonial-escravista.

6

Conclusão

Construir esta dissertação foi um grande desafio e importante momento na minha jornada enquanto artista pesquisadora. Fui instigada a sair da minha zona de conforto e me debrucei em outros mundos e narrativas pretas, podendo chegar a conclusão que limitar o Teatro Negro a uma única forma de existência seria o mesmo que unificar corpos, pensamentos, vivências e expressões artísticas que por muitas vezes se expressam de formas diferentes. Acredito que ter realizado esta análise ao longo de dois anos me possibilitou perceber a existência de múltiplos teatros negros, que emergem em cada canto deste país, com ricas dramaturgias e performances que podem ser reunidas em um único formato.

Porém, como artista pesquisadora que vem apostando em suas investigações ao longo dos últimos 6 anos, gostaria de enfatizar que, como premissa de teatros negros, acredito em uma arte contra-hegemônica, com uma postura crítica que possibilite a emancipação artística do nosso povo.

O objetivo geral desta dissertação foi analisar três personagens negras do teatro contemporâneo em suas distintas manifestações artísticas, observando suas contribuições para a valorização da cultura negra e para a substituição dos estereótipos da negritude que permearam e se consolidaram na dramaturgia brasileira por muitos anos.

Para que este alvo fosse atingido, foi necessário percorrer alguns caminhos, tais como mapear textos teatrais de autores negros dos últimos dez anos, escolher três personagens com características distintas entre si que tiveram e têm impacto na cena teatral negra contemporânea, em três dramaturgias diferentes, apresentando os dramaturgos que as criaram e a análise dessas personagens selecionadas, tendo em consideração seu contexto histórico-cultural.

Os espetáculos contemplados nesta dissertação, cada uma a seu modo, demonstram faces distintas relacionadas à cultura e às experiências negras em suas vivências cotidianas, com apontamentos estéticos, morais, físicos e psicológicos, que às vezes divergem e outras convergem entre si. Os teatros

apresentados por estes autores apresentam-se como ferramentas ideológicas, estratégicas e estéticas importantes para a valorização da arte negra.

A dramaturgia escrita pelos três autores me despertou o interesse para a investigação, a partir delas pude me conectar com outros escritos dos mesmos autores e afirmo que suas dramaturgias merecem outros estudos, já que as ideias aqui expostas por mim refletem uma análise delineada pelas minhas vivências e leituras de mundo.

O contato em entrevista com os dramaturgos foi importante para que eu pudesse entender a sua ligação com as suas respectivas personagens, o porquê da escolha da temática e também para que percebesse como as vivências pessoais de cada autor ecoaram na construção de cada criação dramática. Elas me possibilitam enxergar convergências discursivas e ideológicas entre mim, os dramaturgos e os teóricos trazidos por mim para dar sustentação a esta análise, como Stuart Hall, bell hooks, Angela Davis, entre outros.

“Dramaturgia negra” é um conceito que vem sendo pensado e discutido na atualidade por escritores, intelectuais e agentes das Artes Cênicas, pois ela ocupa um lugar significativo no teatro brasileiro, trazendo para a cena registros escritos não efêmeros, que podem contribuir para o legado do Teatro Negro.

Através dos exemplares lidos, foi importante constatar que a questão racial é tematizada e encenada de forma distinta em cada texto, fazendo com que a personalidade do dramaturgo ofereça possibilidades de produção de enredos diferentes para configurar a negritude, o que reforça a ideia de que estamos diante de dramaturgias negras, no plural, corroborando a ideia de diversidade dentro de um grupo que frequentemente ainda é visto e referido como homogêneo.

A construção das personagens varia de acordo com o contexto na qual são produzidas, das vivências de quem as constrói, de ideais, convicções e repertórios culturais, além do aparato histórico e do engajamento social e artístico de cada autor. Vemos que os escritos literários produzidos por indivíduos negros têm reiteradamente se comprometido em trazer à cena vozes insurgentes, que produzem discursos não hegemônicos e principalmente contra-hegemônicos, abrindo espaço para a reflexão sobre estereótipos, discriminação e racismo, amplificando as vozes que narram histórias próprias e singulares da população

negra, e que contribuem para a superação de uma cena teatral concebeu a figura do negro como secundária, subalterna ou até pejorativa.

Diante de tantas possibilidades percebo que finalizar uma pesquisa é um trabalho difícil, pois acredito que as três dramaturgias me sugerem outros tantos caminhos de análise e também me despertam a curiosidade para investigar tantas outras dramaturgias negras contemporâneas, que muitas vezes não estão em evidência, pois sei também da grande dificuldade de publicar textos e obras teatrais que trabalhem com esta temática afro-brasileira.

Para um primeiro momento posso dizer que a dissertação indica que o propósito inicial da pesquisa foi concluído, porém, constato que a minha investigação sobre teatros negros e suas personagens continuará a acontecer durante a minha trajetória artística. As representações negras continuarão a fazer parte do meu repertório de trabalho e sempre surgirão novos questionamentos, curiosidades e necessidades que me moverão a continuar investigações como esta.

7

Referências

10 curiosidades sobre Angola e Brasil. BBC News Brasil. Disponível em <https://youtu.be/hNjhd_fzsDk> Acesso em 15 de abril de 2021.

ACNUR – Agência da ONU para refugiados. Disponível em <<https://www.acnur.org/portugues/>> Acesso em 27 de outubro de 2021.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ANUNCIAÇÃO, Aldri. Antimemórias de uma travessia interrompida. In: **Dramaturgia Negra**. Eugênio Lima, Júlio Ludemir (Org.). Rio de Janeiro: Funarte, 2018.

_____. Entrevista concedida à Mariane de Jesus Oliveira. Volta Redonda, 28 de janeiro de 2022.

ARAÚJO, Joel Zito. Os cinco estereótipos básicos do cinema industrial. In: **A negação do Brasil: O negro na telenovela brasileira**. São Paulo: Ed. Senac, 2019.

BANCALEIRO, Claudia. Criança encontrada dentro de mala na fronteira de Ceuta. **Público PT**. Disponível em <<https://www.publico.pt/2015/05/08/mundo/noticia/crianca-encontrada-dentro-de-mala-na-fronteira-de-ceuta-1694956>> 2015

Barros, Orlando de. **Corações de Chocolate**. A história da Companhia Negra de Revistas (1926-27). Rio de Janeiro, Livre Expressão, 2005.

BINES, Rosana Kohl; BIAR, Liana de Andrade; MOULIN, Carolina; SANTOS, Mariana Braga. Infância, refúgio e jogo democrático: Anotações de Campo. **Chiricú Journal: Latina/o Literatures, Arts, and Cultures**, Volume 4, Number 2, Spring 2020, pp. 19-36.

BONDE, O. Quando eu morrer, vou contar tudo a Deus, Coletivo O Bonde, Youtube (57 min) São Paulo, 2021

BRASIL, Lei nº. 12.015, DE 7 DE AGOSTO DE 2009. DOS CRIMES CONTRA A DIGNIDADE SEXUAL. Diário Oficial da República federativa do Brasil, Brasília, DF, 2009. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/l12015.htm>.

BRITO, Deise Santos de. **Casamento de preto**: Um estudo a respeito do corpo negro a partir de Josephine Baker e Grande Otelo. Orientador: Prof.a Dr.a Marianna Francisca Martins Monteiro. 2019. Tese (Doutora em artes cênicas) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, São Paulo, 2019.

BURLE, J.C. **Também somos irmãos**. Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil: Rio de Janeiro. 1949. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=lwRKhXko180>> Acesso em 24 de outubro de 2021.

Cândido, A Dialética da Malandragem. **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros**, 1970.

CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Cultrix, 1974

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. São Paulo: Veneta, 2020.

Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Brasil, 2021. Disponível em <<https://www.caubr.gov.br/acesse-os-resultados-do-ii-censo-das-arquitetas-e-arquitetos-e-urbanistas-do-brasil/>> Acesso em 2 de março de 2022.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DOURADO, Flávia. Memória cultural: o vínculo entre passado, presente e futuro. **Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo**. 2013. Disponível em <<http://www.iea.usp.br/noticias/memoria-cultural>> Acesso em 15 de fevereiro de 2022. Ed.PUC-Rio: Apicuri, 2016.

ENECULT. Salvador.

Este problema é do estado, que está agonizando, e a gente está pagando a conta', diz mãe da grávida morta no Rio. G1. Disponível em <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2021/06/10/este-problema-e-do-estado-que-esta-agonizando-e-a-gente-esta-pagando-a-conta-diz-mae-da-gravida-morta-no-rio.gh.html>> 2021.

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (Org.). **Mulheres no mundo**: etnia, marginalidade e diáspora. João Pessoa: Editora da UFPB; Idéia, 2005.

_____. Aula inaugural com Conceição Evaristo. Rio de Janeiro. Publicado pelo canal: Departamento de Letras PUC-Rio. 160 min.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FOUCAULT, Michel. Aula de 17 de março de 1976. In: **Em defesa da sociedade**.

GOMES, Tiago de Melo. **Um espelho no palco**: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004. ISBN 85-268-0692-0

HALL, Stuart. O espetáculo do outro. In: **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: Apricuri, 2016.

_____. Que negro é esse na cultura negra? In: **Da diáspora**: identidades e

História da Educação do Negro e outras histórias/Organização: Jeruse Romão. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. – Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. 2005

História geral da África, VII: África sob dominação colonial, 1880-1935 / editado por Albert Adu Boahen. – 2.ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010.

HOOKS, bell. Vivendo de Amor. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>> 2010

intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

intimidade contemporânea”. **História da vida privada no Brasil: contrastes da**

Janeiro:Cobogó, 2019.

JANUÁRIO, Licínio. Entrevista concedida à Mariane de Jesus Oliveira. Volta Redonda, 27 de outubro de 2021.

_____. Será que vai chover? In: **Dramaturgia Negra**. Eugênio Lima, Júlio Ludemir (Org.). Rio de Janeiro: Funarte, 2018.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**; episódios do racismo cotidiano. Rio de Janeiro:

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. 2010. Tese

(Doutorado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

LÔBO, J. A. ; SOUZA, I. F. . Embalando Mateus e driblando obstáculos: O (re)nascimento da mãe preta. In: **II Simpósio brasileiro sobre maternidade e ciência**, Rio Grande do Sul, 2019.

MARQUES, Layane. **A companhia negra de revistas**: Um lugar de pertencimento. Trabalho de conclusão de curso. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

MARTINS, Dan, “Quando eu morrer, vou contar tudo a Deus”, afirma criança vítima da guerra na Síria, **Portal Geledés**. Disponível em <<https://www.geledes.org.br/quando-eu-morrer-vou-contar-tudo-deus-afirma-crianca-vitima-da-guerra-na-siria/>> 2014

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

MARZANO, Andrea. Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)/ Andrea Marzano. -Rio de Janeiro: Folha Seca: FAPERJ, 2008. 240p

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **A crítica da razão negra**. São Paulo: N-1, 2018.

mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

MENDES, Miriam. A personagem negra no teatro brasileiro. São Paulo: Ática,

Menino africano é encontrado em mala na fronteira espanhola. Correio do Povo. Disponível em:

<<https://www.correiodopovo.com.br/not%C3%ADcias/mundo/menino-africano-%C3%A9-encontrado-em-mala-na-fronteira-espanhola-1.172260>> 2015

Mota, Patrícia Lemos. A música na capoeira regional como elemento de construção identitária / Patrícia Lemos Mota. – 2013.

MURÇA, Giovana. Por que os estudantes negros são os mais afetados durante a pandemia? **Quero bolsa**, 2020. Disponível em <<https://querobolsa.com.br/revista/por-que-os-estudantes-negros-sao-os-mais-afetados-pela-pandemia>> Acesso em 15 de janeiro de 2022.

NASCIMENTO, Abdias. Acervo digital. **IPEAFRO**. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/ten-atuacao-teatral/sortilegio-misterio-negro/> Acesso em 12 de novembro de 2021.

_____. **O teatro negro no Brasil**: uma experiência sócio-racial. Revista da Civilização Brasileira, 1968. Caderno Especial 2 p.208

_____. **Sortilégio II**: Mistério Negro de Zumbi redivivo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979

_____. E.L. **O Sortilégio da cor**: Identidade, raça e gênero no Brasil. Selo Negro: São Paulo. 2003

NEPOMUCENO, Nirlene. **Testemunhos de poéticas negras**: De Chocolat e a Companhia Negra de Revista no Rio de Janeiro (1926-1927) Dissertação. (Mestre em História) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo. 2006

O PARTIDO. **Movimento Popular de Libertação de Angola**, 2022. Disponível em <<https://mpla.ao/>> Acesso em 10 de fevereiro de 2022.

Os direitos das crianças e dos adolescentes: Legislação, normativas, documentos e declarações. **UNICEF Brasil**. Disponível em: <<https://www.unicef.org/brazil/os-direitos-das-criancas-e-dos-adolescentes>> Acesso em 15 de novembro de 2021.

PALLOTTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PARKINSON, Justin. Sarah Baartman: a chocante história da africana que virou atração de circo. **BBC News Brasil**, 2016. Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/01/160110_mulher_circo_africa_lab> Acesso em 10 de março de 2022.

Paulo: Martins Fontes, 1999.

PAVIS, PATRICE, 1947 - **Dicionário de teatro**; tradução para a língua

PENA, Martins. **Os dois ou o Inglês maquinista**. Biblioteca UFU, 1871.

Perspectiva, 2011.

PIMENTEL, P. G. O processo de sacralização do malandro e a ressignificação da personalidade histórica. **Mneme - Revista de Humanidades**, [S. l.], v. 12, n. 29, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/1024>. Acesso em: 13 de abril de 2022.

portuguesa sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed- São Paulo:

REDAÇÃO. Menino descoberto dentro de uma mala reencontra a mãe.

Veja. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/mundo/menino-descoberto-dentro-de-uma-mala-reencontra-a-mae/>> 2015

SANTOS, T.P. Grande Otelo/Sebastião e a luta dos negros no Brasil.

Albuquerque: Revista de História. vol. 9, n. 17, jan.-jul. de 2017, p. 139-155.

SCHWARCZ, Lilia. “Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na

SEDLMAYER, Sabrina e GINZBURG, Jaime (Org.). **Walter Benjamin: rastro, aura e história.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012: 13.

SHU, Maria. Entrevista concedida à Mariane de Jesus Oliveira. Volta Redonda, 08 de dezembro de 2021.

_____. Quando eu morrer vou contar tudo a Deus. In: **Dramaturgia Negra.**

SOVIK, LIV. **Branquitude, estudos culturais e a vontade de verdade acadêmica.**

_____. **Aqui ninguém é branco.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

STANISLAVSKI, Constantin, 1863-1938. **A construção da personagem.**

Tradução Pontes de Paula Lima. - 21ª ed. - Rio de Janeiro: Civilização

Vidas Negras, 2021. Disponível em

<<http://vidasnegras.nacoesunidas.org/>> Acesso em 2 de março de 2022.

VYGOTSKY, L.S; LURIA, A.R. & LEONTIEV, A.N. **Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem.** São Paulo: Ícone: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

8 Anexos

Entrevistas com os dramaturgos

Maria Shu

Boa tarde, Maria. Gostaria de saber o quão impactante foi a notícia sobre Abou a ponto de construir uma dramaturgia?

Para além de toda a questão do Abou que eu já chego, a reportagem tem um...ela te dá alguns elementos, que instigam, me instigam como dramaturga a querer escrever. Então eu vou te dar dois exemplos, por exemplo, no Abou, ele me deu o personagem mas eu não tinha na verdade o universo em volta dele, eu não sabia o que tava acontecendo, então o meu desafio ali com o personagem, para além da questão dos refugiados que eu já vou chegar era criar um universo em torno do personagem que é notícia de jornal.

Aí eu vou te dar o exemplo de outra peça minha, muito rapidamente, se chama *Relógios de areia* (2013). Eu assisti há muitos anos uma reportagem da Record, eu tava “zapeando” assim, inclusive e falava sobre...é, a matéria é sobre os moleques do tráfico e aí, ao contrário do Abou, ele me dava todo o universo de como funcionava, né, dentro dos limites ali. Não tinha um personagem específico, eram vários, tinha muito o universo e eu queria criar um personagem pra aquele universo, então, a notícia de jornal ela me instiga porque ela me dá às vezes um pedaço da história, me provoca de alguma forma a construir algo em torno, seja o personagem, seja o universo, principalmente as tramas. No caso do Abou, me chamou a atenção porque um pouco antes teve aquela foto que repercutiu mundialmente do menino sírio que óbvio, é chocante, inclusive é, uma outra peça minha o ator, performou o corpo estar num lugar cheio de sal, usou até a imagem como referência, mas aquela imagem, ela viralizou como que deva ou não deva, pra mim, sempre uma criança ela toca num lugar muito delicado, mas era uma criança branca ali, vítima da crise dos refugiados, isso mobiliza, isso sensibiliza mundialmente é uma criança pequena, frágil e branca, aí eu disse assim “Caramba, tem um menino dentro de uma mala, e ele é um menino negro!” E ele por ser um menino de África, a gente muito calcado na mídia sempre tem esse lugar de “Ah é pobreza mesmo, África é assim mesmo, é fome, é guerra, é não sei o que”, não choca mais, não sensibiliza mais e aí eu falei assim “Cara ,

essa é a oportunidade de trazer o protagonismo de uma criança negra de uma criança que também é vítima da crise dos refugiados”, também na época tava rolando uma novela que era os *Órfãos da Terra*¹ que também os protagonistas eram brancos, e sempre este lugar de empatia, a branquitude, esse pacto que a gente já conhece de colocar como as únicas vítimas. Aí eu falei assim, “Tem o Abou, esse menino e que ele tá dentro de uma mala e que eu não quero julgar” Acho que a primeira coisa que eu fiz é não julgar os pais, não era esse o lugar, “Ah por que que eles colocaram?” Não me interessa, pra mim não me interessava na época. Me interessava é tem um menino dentro de uma mala, só que se a gente olhar pelo viés jornalístico, é só isso que interessa, é um menino dentro de uma mala, então eu quis construir todo o universo lúdico de brincadeiras e que a mala fosse um lugar de afeto pra ele, não só violento, que é violento por isso que é um espetáculo que eu não tinha certeza se era infantil quando eu escrevi, mas que flertava com o infantil, aí quando montaram, o coletivo O bonde montou, eles optaram realmente por fazer uma montagem infantil.

No processo de construção de Abou, quais foram as suas referências?

A mídia sempre olha pros corpos negros só como uma oportunidade de fazer notícia, um que foi assassinado ali, e não quer realmente saber o que tem de trás dessa pessoa, o seu histórico familiar, muitas vezes não vai atrás na hora que tá fazendo aquela entrevista pra saber quem é essa pessoa, essa criança que foi assassinada, essa mulher que foi raptada como a Cláudia, é só aquilo, né, é só aquele recorte, e agora na construção do Abou, eu acho que a minha principal referencia é, tem a ver sim com a educação, tem a ver com Paulo Freire quando ele, ele entende que pra educar é preciso que o professor, o educador ele esteja familiarizado com o universo do educando, ele propõe, por exemplo, trazer palavras do léxico daqueles educandos que ele vai ensinar, daqueles, no caso adultos que ele ensinava. No caso Abou, o que eu queria era trazer o maior léxico verbal de palavras que a gente tem e usa cotidianamente no nosso universo como, bambolê, nenê, quiabo, então estas palavras que a gente usa no nosso dia a dia eu quis fazer um levantamento de palavras. Eu fiz uma listinha mesmo, onde que eu vou usar esta lista de palavras, de vocábulos africanos de origem africana que a gente usa no nosso dia a dia, porque eu entendo por meio da própria palavra a gente educa. Fazer esse resgate de um espetáculo que fala de um menino de África, embora sejamos brasileiros, a

¹ Telenovela exibida na TV Globo no ano de 2019 criada por Duca Rachid e Thelma Guedes.

gente tem essa similaridade, essa ancestralidade de mãos dadas com o personagem foi o meu objetivo. Então foi calcada em Paulo Freire, na educação, mas também tem outras referências, por exemplo, não só referências geográficas que eu queria traçar neste percurso que ele fazia da Costa do Marfim até a Espanha, mas, por exemplo, a Neuza Maria dos Santos, no *Tornar-se negro* (1983) é, ela é uma base pra mim tanto nesse espetáculo, mas principalmente no *Leoa na Baía* (2017), que é outro texto que eu tenho e que fala sobre negritude. Entender sobre o que é apagamento étnico, principalmente e não ter esse menino como centro do próprio espetáculo, contando a sua própria história, seria um apagamento também dele, então, eu não queria que ele fosse apagado.

Quando eu falo isso, é porque a partir do momento que eu peguei a matéria, não foi óbvio pra mim qual o fio condutor dessa história ou melhor, qual ponto de vista que eu vou contar essa história, quem é que vai contar essa história? Eu pensei em várias possibilidades, será que são os pais que contam? Será que é o próprio guarda que encontrou essa criança? Será que ele vai contar essa história pelo viés da criança? Não foi algo que me veio rapidamente. Esse entendimento de, “Olha, se eu não colocar o próprio Abou como protagonista da sua história que a gente tem buscado tanto isso, né, debatido tanto, que nós sejamos os próprios contadores das próprias histórias, eu vou estar contando essa história errada.”

Maria, gostaria que você me descrevesse Abou.

Pra mim o Abou é a pessoa mais corajosa do mundo, eu acho que, a partir do momento que eu vi essa matéria e não importa se esse menino ficou segundos, minutos ou horas dentro dessa mala, ele é a pessoa mais corajosa do mundo e foi a partir desse pensamento de coragem, não é essa coisa que as pessoas falam pra gente “Essas pessoas negras são guerreiras, são fortes!” não, ele é a pessoa mais corajosa do mundo, por quê? Porque ele conseguiu ficar ali dentro dessa mala, abrir essa mala, se apresentar, dizer o nome dele, que se fosse eu, eu acho que eu já tava desmaiada, eu e muitas pessoas e...e aí eu criei justamente a personagem da Ilê como um objeto de coragem, como uma aliada dele. A partir da imaginação que ele tem coragem. Então Abou pra mim é a pessoa mais corajosa do mundo e a pessoa é...não com mais imaginação, mas a pessoa dotada de imaginação e que ele leva a imaginação pra linha de frente da vida dele e isso, acho que qualquer pessoa que escreve acaba tendo seu alter-ego. Eu me espelho, me inspiro no Abou, porque ele coloca essa

imaginação como um produto da vida dele, então eu trabalho com a imaginação, é o fruto do meu trabalho, seja pra escrever os roteiros que eu tenho escrito, mas também e sobretudo, pra sobreviver nessa sociedade, porque toda vez que a gente sai na rua, a gente tá disposto ao racismo e eu não tenho saúde mental pra todas as vezes entrar com um embate, pra falar, pra xingar e colocar o dedo na cara da pessoa que for racista, aí eu tenho usado nos últimos anos como estratégia...se o racismo me incomoda é, eu quero jogar pro outro, esteja você racista, o incomodado. Esse fruto da imaginação, como criar dispositivos diferentes e lançar mão de estratégias diferentes pra que eu não esteja só incomodada e tudo isso fruto da imaginação.

Para você, qual o maior sonho de Abou?

Eu acho que não só o do Abou, mas da gente também é ter paz. Eu acho que o Abou não quer coisas muito grandiosas, eu acho que isso tá firmado muito no texto porque ele sim, ele quer um cachorro e quer comer pudim malva, ele não quer uma casa grande, não quer carro, não quero bens materiais, ele nem pensa numa casa, por exemplo, quando ele viaja e faz essa travessia de ter uma casa boa, melhor do que ele tem, não, ele quer coisas simples e eu acho que essa simplicidade reside justamente no que a gente busca, que é paz. Lembra que eu falei pra você no início que eu esqueci da nossa entrevista? Que eu olhei pro sábado e falei assim “Nossa, é um sábado de paz, eu não tenho trabalho, eu vou ficar com a minha filha preta, com meu marido preto, a gente vai comer uma comida preta, sair pra comer uma feijoada”, há controvérsias que não é uma comida preta, mas enfim, já tá aqui batizada como se fosse, é assim, essa paz, esse dia de paz, sentar pra comer uma comidinha que ele gostaria, que é o pudim malva, ficar com a mãe, e o pai dele, que ele sai em busca da mãe e um cachorro, que acho que é um objeto de desejo de muitas crianças né, um animal de estimação, é um amigo, né?!

Como se deu o processo de ressignificar a mala?

A mala é um objeto violento e torturante e pra ele sobreviver, ele teria que ressignificar esse lugar de violência. E é o que a gente tem feito também né?! É ressignificar muitas coisas na nossa vida...a mala é, inclusive o nome de batismo dela também é útero, e útero é casa e casa é a mesma coisa que terreiro e útero é voltar pra um lugar seguro, acho que nunca houve um lugar tão seguro pra nós negros, quanto o útero das nossas mães e útero pra mim, na minha concepção tem a ver com raiz, porque tem aquele cordão umbilical que é uma raiz, a gente

ta presa a esta árvore e pra mim não tem um lugar de mais segurança que um útero. Então a casa, a Ilê é esse lugar de segurança, esse lugar de ressignificar, esse lugar que era antes de segurança. Só a gente ressignificando os lugares que a gente vai sobreviver, porque tudo é muito violento pra gente. Às vezes uma coisa muito simples que é sair pra ir em um restaurante, sair pra fazer uma compra que pra muitas pessoas brancas é muito banal, pra gente pode ser um lugar de violência. Tantos casos que a gente viu de tantas pessoas que são, mortas dentro do supermercado, como no Extra, no caso do George Floyd que tava na rua.

Entrevista concedida via Zoom em 08 de dezembro de 2021.

Licínio Januário

Boa tarde, Licínio. Eu gostaria que você falasse um pouquinho sobre a personagem Bruno.

Licínio: Então...O mainstrem bota uma pessoa preta como malandra, desenrolada. Eu quis adentrar neste estereótipo, mas mostrar a nossa visão, o que que é o malandro? O malandro é...Nada mais, nada menos que o sobrevivente, o malandro é uma pessoa preta sobrevivente, sobrevivendo a uma sociedade que a gente sabe, né, com todas questões estruturais, ele aproveitando de todos os seus dotes, do seu dom da comunicação para subverter a sociedade. Só que eu quis trazer ali, que tipo, é...o que o mercado nunca traz que é a questão que são outras camadas. A profundidade desse malandro e tal, a questão dos sonhos dele, a questão dele subverter, dele não aceitar que os sonhos não se realizem e ele buscar meios através do ambiente que mora, onde tem uma grande rotatividade e tudo mais. Onde tem uma busca por personagens como ele, tudo mais e ao mesmo tempo trazer estas personas, elas sempre são personas carismáticas que tem um apelo popular muito grande, uma responsabilidade muito grande com a comunidade, acho que é isso, o Bruno é essa mistura de capoeirista, de um malandro da Lapa, entendeu?! De uma pessoa preta sonhadora que quer dominar o mundo que quer conhecer e conquistar o mundo, uma pessoa frágil, entendeu?

O quanto de Licínio tem em Bruno?

Cara, eu acho que tem a questão ali do do sonhador, é do sonhador/realizador e tudo mais, esse personagem vem também de uma construção minha, porque eu chego aqui no Brasil fazendo faculdade de Engenharia Civil e aí com contato com muitas comunidades e tudo mais, daí eu vejo que por aqui estava tudo errado. Porque em Angola, em África, funciona assim, terminou o Ensino Médio, faculdade. Não existe outro caminho, sabe, você vai encontrar africanos pelo mundo inteiro, não só aquele estereótipo que tá ali, tipo, sobrevivendo através do camelô, do trabalho informal, mas tipo, tem muito africano espalhado pelo mundo que vai pra fazer uma faculdade e volta pra

casa pra reconstruir a sua casa. Querendo ou não tem países africanos que deixaram de ser colônia europeia há menos de 30, 40 anos, entendeu? Nesse processo de reconstrução, sabe?! E se tornou parâmetro, terminou o ensino médio, vai estudar fora ou vai fazer faculdade ali mesmo, pra reconstruir a nossa comunidade

E é o Bruno, quando eu chego aqui, tendo contato com as comunidades do Rio e vendo a galera “Pô, meu filho de 12 anos já tá me ajudando na obra”, enquanto o molequinho rico da Zona Sul, da Barra da Tijuca, tá fazendo uma aula de surf e aula de Inglês, sabe, e.... aí eu vendo o movimento da capoeira que tem muito esta questão da comunidade de acompanhar o crescimento das crianças de alguma forma e tentar encaminhar pra um futuro melhor. Então o Bruno tem muito isso, o Bruno tem muita capoeira ali, como construção, que é tudo Licínio e eu acho que tem muito do Licínio pessoal e tem muito do Licínio observador, que foi observando. Quando eu escrevi a primeira versão acredito que em 2014, 2015 eu já tava há uns 5, 6 anos aqui, sabe... Então foi muito da minha observação como capoeirista rodando o Rio de Janeiro, como tocador do samba de roda rodando, observando as pessoas pretas, como elas se comportavam ali e tudo mais..

Qual a sua relação com a Pedra do Sal?

É ali que foi o meu primeiro espetáculo autoral, né?! Eu digo que ali foi aonde eu me consagrei como autor, como dramaturgo e como ator mesmo, foi meu primeiro projeto. Já tinha feito outros e tal, mas foi o primeiro que eu pude ter uma construção grande e tudo mais e...eu não digo que foi coincidência do destino, mas era uma época que a questão da auto produção estava começando a aquecer muito pra nossa geração. Os nossos sempre fizeram tanto, daí eu escrevi a parada, queria produzir, não entendia nada de pauta de teatro e tudo mais, eu frequentava muito aquela área e vi um espetáculo que um dos protagonistas era ator da Guiné Bissau. Quando eu vi o espetáculo dele e tudo mais, aí eu falei “É isso! Vai ser aqui que eu vou dar o primeiro passo.” e toda a construção da peça foi feita lá. E isso antes do *Será que vai chover?* Toda a construção da peça foi feita lá, a gente ensaiou lá. A primeira versão foi escrita com a movimentação já pensando ali na Pedra do Sal pra ter o samba como pano de fundo, pra pegar as pessoas que transitam por ali buscando um lazer, um lazer alternativo, muitas pessoas saindo do trabalho e que se conectam com

essa história de alguma forma. Ali é a área dos guias turísticos também, foi muito importante pra mim enquanto artista, como ator foi a minha maior escola .

O Coletivo Preto que você faz parte, vocês tentam trabalhar as questões raciais com um discurso não muito evidente e eu percebi isso na dramaturgia, que vocês fazem críticas, mas não utilizam palavras como preto/branco, faz um discurso subentendido também tecendo críticas relacionadas à classe social. Eu queria que você me falasse o porquê dessa opção?

Cara, eu penso muito...A gente sempre buscava alcançar um degrau acima do que os mais velhos conquistaram, sempre observando a caminhada dos nossos mais velhos, o que teve de positivo e o que teve de negativo e como isso reverberou na população num todo, né?! A gente vive num país de muitas armadilhas, né?! A comunicação brasileira sempre foi muito feita pra que o nosso povo acreditasse que não existe racismo e tudo mais. Agora é que tipo, a internet liberou esse papo, não tinha isso e tal. E a gente observava também que o nosso povo não consumia a gente, como a gente gostaria. A gente tava assistindo uma comédia romântica dos “exs-Malhação”, entendeu?! Tava assistindo na época Leandro Hassum, stand up comedy dele, Fábio Porchat e tudo mais. Então a gente sempre pensou, tipo, cara, vamos de alguma maneira é...vamos ver, testar alguma maneira criativa da qual a gente consiga falar das nossas questões sem apontar, mas também não deixando a quem, entendeu?! E aí é isso, a gente trouxe isso como ferramenta nossa, e ao mesmo tempo a televisão já faz este papel, pessoas brancas já fazem este papel, o cinema já faz este papel as pessoas tem fetiche em construir uma escrita onde coloca as pessoas negras no lugar da agressividade o tempo inteiro, sabe, é só isso que eles sabem fazer. Então a gente falou “Cara, vamo no deboche!” Fomos no deboche, na comédia e super funcionou, não tinha como não entender o que a gente tava falando. A gente não queria deixar de falar. A gente queria que o nosso povo risse, saísse de lá leve, mas que não saísse daquele espaço desinformado. A gente queria constranger a galera branca que fosse assistir. Sim, estamos falando disso sim, e aí é isso!

Entrevista concedida via Zoom em 27 de outubro de 2021.

Entrevista com Aldri Anunciação

Boa noite, Aldri. Fiquei muito intrigada no fato de você, um dramaturgo homem, ter escolhido falar sobre personagens mulheres na sua trilogia, sobretudo, mulheres fortes. Gostaria de saber por que mulheres e não homens?

A escrita dramaturgica ficcional vai muito além dessa questão é...identitária monolítica, né?! De saber assim: bom é..., eu sou indígena vou escrever sobre o indígena, eu sou negra, vou escrever sobre negritude, não eu posso pode ser negro e escrever sobre branquitude, porque a gente vive nos opostos e nos polos. O contraditório faz parte da nossa existência, então, se eu sou homem, eu tenho uma contraposição feminina em algum lugar e essa contraposição ela é opção criativa.

Eu queria que você me falasse um pouco sobre a construção da personagem A Mulher do Fundo do Mar.

Eu acho que tem um pouco a ver com esse tipo de relação com a memória que vai além das pernas de minha mãe me apoiando. Eu acho que as mulheres tem uma função muito, muito importante na nossa formação identitária de memória, né?! De assentamento de memória e eu acho que a construção dela vem muito dessas mulheres, a minha família é uma família de mulheres, a gente tem muitas mulheres na família. Engraçado, meus irmão são homens, mas na visualidade dessa configuração de rede de que a gente entende que a comunidade negra tem essa configuração de rede, você é criado por todos na família, você não é criado naquela ocidentalidade de que é criado pelo pai, pela mãe e a relação com seus irmãos, é muito mais. É pais, tios, minha mãe é filha única, mas você percebe que ela não se sente filha única, ela não é filha única, você percebe que na construção identitária dela educativa é de comuna, comunidade. Mas eu acho que a minha comuna é muito feminina, é, eu acho que essa personagem é composta dessas relações de memória por todas essas mulheres que tem na minha família, né, desde a minha avó Lucinha, que não é avó, olha que engraçado, né?! Vó Lucinha ela é irmã da minha avó, aí eu chamo de vó Lucinha, acho que isso é muito típico da comunidade negra, a gente articula o parentesco a partir de outros parâmetros.

Eu acho que essa construção não seja uma construção dentro do parâmetro tradicional, de personagem, com a causalidade, sabe?! “Ah, uma professora que cresceu no bairro tal e que teve tantos filhos.” e que por ter tantos filhos teve

uma dificuldade de trabalho, causal, tem uma relação causal enorme no grosso da dramaturgia que é essa identificação de uma mulher que foi jogada de um navio, isso aí tem uma consequência de se jogar que são esses corpos que estão aí nesse grande cemitério atlântico, talvez, essa Afroatlântida, se é que existe. Há estudos que falam da Afroatlântida. Essa configuração dela ser jogada ao mar eu acho que desenha metaforicamente esse grande cemitério que a gente tem nesses cruzamentos nessa travessia, na perspectiva do sobrevivente. Se a gente olhar por aí, todos os nossos ascendentes que chegaram aqui eram sobreviventes de uma estrutura muito dura de deslocamento, não foi um avião que trouxe a gente, não foi um passeio de barco foi uma travessia, dentro de um casco né?! De um navio tem toda uma configuração de resistência, de persistência de vida e eu acho que essa história traz um pouco isso assim, a memória dessa personagem que eu acho interessante, a memória dessa personagem pode ficar muito grande com os objetos memórias, não só aqueles que o Aldri colocou, tanto que eu coloco objeto-memória, porque eu queria deixar aberto que a encenação de Mariane trouxesse outras referências.

Pra mim não fica muito claro sobre a nacionalidade dessa mulher. No prefácio do texto de Antimemórias você diz que ela foi jogada na travessia de Angola para o Brasil, então suponho que ela seja angolana. Mas na dramaturgia não há evidências de sua nacionalidade e ela mesma diz que não sabe de onde vem. Você poderia me dizer de qual lugar é esta mulher?

Desconfie dessa mulher, porque ela tá na antimemória, [risada], ela tá num lugar muito da incerteza, da dúvida, muitas vezes os lugares que algumas estruturas colocam alguns segmentos da sociedade, né?! Quanto mais dúvida, mais insegura essas figuras estiverem, melhor, pra uma organização sistemática, então não é bom a gente confiar muito nela, nesse lugar. Eu desconfio dela por isso, porque tem momentos que ela usa na memória dela uma língua que não é exatamente a língua de Angola. É como esse mapa que a gente tem no Brasil, não saber exatamente de qual dessas sete... sete etnias, sete lugares africanos nós brasileiros viemos, quais são as ferramentas que a gente tem pra fazer esse rastreio? É religioso, a partir da sua configuração do orixá, então eu sou de Oxóssi, eu sou da região de Oiô, é por aí ou uma questão menos metafísica e mais documental de saber o rastreio do trajeto físico, né?! Da onde você veio mesmo, da Nigéria, né?! Que não tem uma relação direta com Portugal ou talvez

de Angola mesmo, Moçambique, aqueles portos que a gente conhece hoje, são tantos portos né?! São tantas confusões comerciais naquela época que a gente não pode dizer exatamente.

Fiquei reflexiva sobre a ideia de Cena Rastro que comumente aparece nas suas dramaturgias. Você pode falar um pouco sobre?

Surge com relação ao conceito de rastro de Benjamim, um rastro de documentação de história. Eu acho que eu uso nessa peça e uso em outras também, uso no Embarque Imediato, algumas peças eu trago este conceito. Todas eu trago cooperativamente esta ideia de rastro, eu entendo as cenas como rastros que vão contando algo. As peças são impulsionadas por perguntas, são peças que promovem um debate, por exemplo, essa trilogia ela é um monólogo, mas ela fomenta um grande debate ali, entre o público e ela, entre ela e ela mesma, entre ela e os objetos-memória. E daí vem a questão do debate que são gerados a partir de perguntas que, por sua vez, entendendo a pergunta como uma laboração da dúvida. Por que o que é a dúvida? A dúvida não é algo material. A dúvida é algo do subjetivo, daí quando você traz uma pergunta, você materializa a dúvida, e as perguntas, na tentativa de respondê-las, eu acho que são os rastros que vão dando possíveis respostas pra essas dúvidas e perguntas. Por isso que eu trabalho com a ideia de rastro, menos do que com a ideia de fabulação criativa. Não é uma fabulação, é um rastro, é uma memória, é uma frase da vó Lucinha, é uma imagem que impulsiona a criação. Esta imagem é um rastro, é um pedaço de algo maior e que você vai complementar a partir desse estímulo, o rastro gera um estímulo.

A ideia do rastro, que vem do Benjamim, pra mim, extrapola esse lugar de que é construção de história, por isso que eu coloco rastro 1, rastro 2, são rastros que fazem com que ela crie sua própria memória e o autor também fomenta aí um jogo ali dos dois. A personagem se debatendo ali com os rastros e você também como dramaturgo ali tentando preencher essas lacunas e organizar as informações para que tenha o mínimo de apreensão estética para o espectador ou o leitor.

Entrevista concedida pelo Zoom em 28 de janeiro de 2022.

