

**“MEMÓRIAS DUMA BAOBÁ”: A ESCRITA DRAMATÚRGICA
NEGRA COMO POTÊNCIA DECOLONIAL****Carlos Alberto Mendonça Filho¹**

Resumo: Partindo dos conceitos de memória, ancestralidade, decolonialidade e oralidade como mote para a criação dramaturgica, e em diálogo com os autores Leda Maria Martins (1995; 2003), Walter Mignolo (2008; 2017), Júnia Pereira (2019) e Emerson de Paula (2021), farei uma análise sobre os processos de escrita para a cena que tenham como mote memórias negras e suas interfaces afetivas e políticas enquanto atos de resistência contra o esquecimento e contra as narrativas únicas. Para tanto, utilizarei como objeto de análise o processo criativo realizado em “Memórias duma Baobá”, obra produzida pelo Coletivo Ëmí Wá da cidade de Curitiba/PR no ano de 2020, na qual assino a função de dramaturgo. Este trabalho aconteceu entre os meses de agosto a novembro dentro do contexto da pandemia de COVID-19, e busca refletir sobre as vivências singulares mas também coletivas nas vidas de mulheres negras, entrecruzando as narrativas que pautam a celebração e a recuperação do passado, bem como as possibilidades de mudança e recriação existentes no presente e no futuro.

Palavras-chave: dramaturgia negra brasileira; decolonialidade; oralidade; memória e ancestralidade; Coletivo Ëmí Wá.

**“MEMORIAS DE UNA BAOBÁ”: LA ESCRITURA DRAMATÚRGICA
NEGRA COMO PODER DESCOLONIAL**

Resumen: Partiendo de los conceptos de memoria, ascendencia, descolonialidad y oralidad como tema de la creación dramaturgica, y en diálogo con los autores Leda María Martins (1995; 2003), Walter Mignolo (2008; 2017), Júnia Pereira (2019) y Emerson de Paula (2021), analizaré los procesos de escritura para la escena que tienen como lema los recuerdos negros y sus interfaces afectivas y políticas como actos de resistencia contra el olvido y contra narrativas singulares. Para ello, utilizaré como objeto de análisis el proceso creativo realizado en “Memorias de una Baobá”, obra producida por el Coletivo Ëmí Wá en la ciudad de Curitiba/PR, en que soy el dramaturgo. Este trabajo se llevó a cabo entre agosto y noviembre de 2020, en el contexto de la pandemia de COVID-19, y busca reflexionar sobre las experiencias únicas pero también colectivas en la vida de las mujeres negras, entretejiendo las narrativas que guían la celebración y recuperación del pasado, así como las posibilidades de cambio y recreación existentes en el presente y el futuro.

Palabras clave: dramaturgia negra brasileña; decolonialidad; oralidad; memoria y ascendencia; Coletivo Ëmí Wá.

¹ Em artes, Carlos Canarin. Dramaturgo, ator e professor. Mestrando em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Licenciado em Teatro pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Membro do grupo de pesquisa Imagens Políticas - Poéticas Políticas da Cena Contemporânea (UDESC). E-mail: carloscanarin1@gmail.com



INTRODUÇÃO

*todas as águas
do mundo
são Dela. fluem
refluem
nos ritmos Dela. tudo
que vem.
que revém.*

Ricardo Aleixo, "Mãe Grande".

A escrita dramaturgical de autoria negra se configura como uma prática em constante pesquisa histórica e mnemônica, na intenção de recuperar e disseminar nomes que constantemente foram e são apagados do teatro brasileiro; além disso, é possível constatar sua expansão na contemporaneidade e a diversidade presente nesses textos, que contribuem para a formulação de narrativas que, entre outras coisas, também tratam das nossas questões e vivências enquanto pessoas negras, sendo feitas por nós e para nós (MARTINS, 1995; PAULA, 2021).

O encontro entre a escrita negra para a cena com as ideias da decolonialidade (MIGNOLO, 2017), possibilita com que o enfrentamento contra as narrativas únicas e os imaginários que historicamente desumanizam, violentam, objetificam, apagam e invisibilizam as/os corpos/os/es negras/os/es ganhe mais uma força na intenção de que o racismo², o genocídio e as desigualdades contra a população negra possam um dia vir a ser realidades ultrapassadas, sobretudo no que se refere ao contexto brasileiro.

Neste artigo, tenho como objetivo analisar os processos de escrita dramaturgical que tenham como pesquisa poética as memórias negras, sejam elas pessoais ou coletivas, perpassando conceitos que se entrecruzam como a ancestralidade, a oralidade e a decolonialidade a partir da perspectiva da negritude. Para tanto, utilizarei como ponto de

2 Achille Mbembe (2018), referindo-se às políticas de extermínio presentes nas sociedades contemporâneas, propõe que "Com efeito, em termos foucaultianos, racismo é acima de tudo uma tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder, 'este velho direito soberano de matar'. Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição da morte e tornar possíveis as funções assassinas do Estado." (MBEMBE, 2018, p. 18).



partida o processo de construção do texto dramático *"Memórias duma Baobá"*³, trabalho que transita entre o teatro e o audiovisual produzido pelo Coletivo Ëmí Wá⁴ de Curitiba/PR, na qual realizei a função de dramaturgo.

No texto dramático de *"Memórias"*, brincamos com a mistura de fatos biográficos e advindos da realidade com a ficção, articulando na narrativa as vivências singulares mas também coletivas de mulheres negras, assim entrecruzando histórias que resgatam o passado e o reverberam pelo tempo, celebrando suas permanências e as possibilidades de recriação existentes no presente e no futuro.

MEMÓRIAS DUMA BAOBÁ

O Coletivo Ëmí Wá é um grupo teatral formado na cidade de Curitiba, Paraná, no ano de 2019. É formado majoritariamente por artistas negras/os/es residentes na cidade, que se juntam para a investigação de uma poética negra a partir de noções políticas e afetivas como o aquilombamento⁵, a dissolução de hierarquias na prática teatral e da valorização dos saberes e repertórios em encruzilhada⁶, onde as/os integrantes do grupo colaboram com as criações cênicas a partir de suas vivências anteriores, bem como com suas pesquisas e urgências. O Coletivo tem como articuladora a atriz, pesquisadora e arte-educadora Isabel Oliveira.

3 A obra teve como parceira de produção a Lak Produções e possui em sua ficha técnica, além do autor, as/os artistas Isabel Oliveira (interpretação, cenógrafa e figurinista), Eduardo Camargo (captação e edição de som e vídeo) e Beatriz Alves (design gráfica) e as vozes de Genice Fiaschi, Maristér Cunha, Aildes Silva, Camila Cardoso e Will Amaral. Sua estreia aconteceu no dia 23 de novembro de 2020 dentro da programação da Semana de Consciência Negra da Universidade Federal do Paraná.

4 O grupo tem em seu repertório os trabalhos "Onde está o nosso Quilombo?" (2019), "Movimento Sankofa" (2020) e "Memórias duma Baobá" (2020). São integrantes do grupo as/os artistas Isabel Oliveira, Kátia Drummond, Vanessa Ricetti, Pedro Ramires, Sol do Rosário, Patrícia Saravy, Sabrina Marques, Geisa Costa, Flávia Sabino, Aildes Celestina e Taciane Vieira. Possui trabalhos apresentados na Casa Quatro Ventos (PR) e no IV Fórum Negro de Arte e Cultura (BA).

5 Clóvis Moura nos informa que os quilombos foram "a unidade básica de resistência do escravo. Constituíam-se como fato normal dentro da sociedade escravista. Era reação organizada de combate a uma forma de trabalho contra a qual se voltava o próprio sujeito que a sustentava." (MOURA, 2014, p. 87). Dessa forma, operamos por ressignificar o termo quilombo para a contemporaneidade, onde o aquilombamento torna-se um tipo de tecnologia, de encontro, de cura, de possibilidade, de ajuntamento, de resistência.

6 Rufino (2019) reflete que a encruzilhada se configura como um "(...) lugar que se abre e onde se cruzam os poderes que reinventam a vida enquanto possibilidade chama-se encruzilhada, vulgo encruza. (...) O corpo cambaleia, busca um novo arranjo, que é só possível na ginga. Há de se incorporar novos sentidos. A encruzilhada é onde se destroem as certezas, é, por excelência, o lugar das frestas e das possibilidades." (RUFINO, 2019, p. 108).

O processo criativo de "*Memórias duma Baobá*" ocorreu entre os meses de agosto a novembro de 2020. Devido a pandemia de COVID-19, a escrita da dramaturgia⁷ e os ensaios tiveram que ser adaptados para acontecer pelas plataformas digitais, sendo que houveram somente três encontros presenciais⁸ para a realização de testes técnicos, experimentações cênicas e também para a realização da filmagem. Pelo mesmo motivo da necessidade da adaptação para o ambiente virtual, tivemos que pensar ainda em como fazer um espetáculo híbrido, que transita entre o teatro e a linguagem audiovisual pela utilização da câmera.

Isabel⁹ e eu decidimos trabalhar juntos mesmo com todos os obstáculos impostos e decorrentes da nova realidade de distanciamentos físicos e simbólicos. Partimos principalmente de nossas vontades e urgências advindas de nossas respectivas investigações acadêmicas, que colocam em discussão os teatros negros no Brasil e suas plurais características, estéticas, discursos e manifestações existentes na contemporaneidade.

O teatro negro quer inverter os paradigmas da representação vigente que enalteciam os estereótipos relacionados à cultura, à religiosidade e à imagem das personagens negras que objetivam o fortalecimento do ideal de inferiorização de toda influência negra na cultura brasileira, dando foco positivo a esses elementos da cultura africana herdados e negados ou camuflados pelo teatro ocidental. (CARVALHO, 2013, p. 46)

Os teatros negros brasileiros propõem, dessa forma, uma reescrita da pessoa negra a partir da experiência cênica, valorizando aspectos relacionados à sua subjetividade, mas evocando também e sobretudo a luta contra o esquecimento¹⁰, a celebração do coletivo e da pulsão ancestral que continua a reverberar pelo tempo mesmo com as armadilhas coloniais que historicamente engendraram e continuam engendrando o genocídio, o apagamento e a exclusão contra pretas/os/es brasileiras/os/es.

7 Para utilizar uma definição específica a fim de análise, parto do pressuposto de que a dramaturgia "(...) corresponde ao planejamento e elaboração de textos de todo e qualquer formato ou gênero discursivo (...), a ser comunicado publicamente" (NICOLETE, 2013, p. 72). Essa comunicação pública que a dramaturgia pressupõe não opera somente pelo campo do texto escrito ou verbal, mas também por uma conjuntura de signos existentes na composição de imagens, por exemplo. Dessa forma, não restringimos o texto dramático somente à uma concatenação lógica de falas e acontecimentos; abrimos então o campo de definição para diversas possibilidades e formas de se fazer.

8 É necessário ressaltar que foram adotadas todas as medidas de segurança e prevenção contra o coronavírus, sendo elas o uso de máscaras por quem não estava em cena e também o uso de álcool em gel, bem como o distanciamento necessário entre cada integrante.

9 Entendemos que muitos dos elementos utilizados em "*Memórias duma Baobá*" foram sinalizados na videoperformance "*Movimento Sankofa*", trabalho acadêmico que a atriz Isabel Oliveira realizou anteriormente.

10 Por política de esquecimento entendo a noção declarada e programática de estabelecer o passado como algo que não está no presente, distanciando-o dos contextos políticos de formação e continuidade da memória. Tal como escreve Seligmann-Silva (2005), as políticas de apagamento se baseiam na desarticulação da partilha social da lembrança, e na articulação de uma estrutura discursiva dominante que engendra o 'esquecimento' intencionalmente sob pretexto de 'conciliação' e continuidade sem revisão e reparação dos acontecimentos históricos.

Em diálogo com Alexandre (2017), seja pela estética e os símbolos presentes na cena, ou pela sonoridade e pela dramaturgia, ou ainda pelo discurso engajado proposto, novos universos possíveis são arquitetados pelas/os fazedoras/es negras/os/es no teatro, na tentativa de reconstrução de um imaginário marcado pela branquidão e muitas vezes pela narrativa única advinda dos estereótipos e da violência física e simbólica.

O estudo desse Teatro não nos prende a analisar somente a cor, fenótipo de dramaturgo ou ator, mas o estudo da memória cultural e histórica e o lugar social do negro, o discurso que o representa, um discurso cênico que dá ao Teatro uma função em sua sociedade. Dialoga a memória do passado com o discurso do presente fazendo o Teatro investigar a identidade do negro desvelando a ideia do sujeito ideal, desejante. (PAULA, 2021, p. 78)

Entendemos que o Baobá, antiga espécie de árvores africanas, assume o papel de representar simbolicamente e imagetivamente nossas e nossos ancestrais, cujas memórias se manifestam corporificadas em nós e por isso resistem ao passar do tempo, assim como os Baobás, e à morte física. Outro signo presente nessas árvores, como assinala Toni Santos (2015), é a própria ação de contar histórias e da preservação dos saberes antigos pela oralidade, que eram passados de geração para geração pelos *djelis*, conhecidos também em português como griôs, que quando morriam eram enterrados dentro do tronco do Baobá.

A partir desse embasamento teórico e poético, o processo criativo de "Memórias duma Baobá" iniciou-se primeiramente a partir da criação dramaturgicamente. Essa etapa se deu pelo compartilhamento e pela escuta de histórias advindas da infância da atriz Isabel, que registrou algumas delas em formato de áudio para que pudessem servir de alguma forma como mote da escrita da dramaturgia e do projeto como um todo.

Ao ouvir os áudios feitos por Isabel, percebi que ela já articulava na fala e na cronologia narrativa a experimentação de um olhar interpretativo e cênico próprio de como ela mesma enxergava as lembranças que guardava de sua mãe, de sua avó e do cotidiano de sua família no ambiente rural: as cerimônias religiosas, as personagens que percorriam as ruas, os imaginários e falatórios que pulavam de boca em boca... Era como se a atriz tivesse estabelecido um diálogo com uma outra identidade, uma identidade ancestral, que misturava ela e as outras mulheres de sua família numa coisa só.

De acordo com Leda Martins (2003), “essa percepção cósmica e filosófica entrelaça, no mesmo circuito de significância, o tempo, a ancestralidade (...). A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. (...) Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta.” Tudo estava interligado, unido e imbricado ali naquelas histórias que ela contava, como uma jornada que inicia e se finda durante o tempo de um café ser preparado, coado e servido, tudo isso num único fim de tarde.

Aqueles áudios me levaram a imaginar e a sentir o aroma preenchendo o ar, o som da chaleira apitando um som agudo, o sol perdendo a força lá fora... Entendi que ali habitava algo, uma pulsão, uma ligação que já era por si só uma construção poética e cênica feita por Isabel, muito mais inconsciente, espontâneo e afetivo do que pensado cartesianamente e objetivamente na intenção de gerar um objeto artístico e teatral.

Um desses áudios feitos pela atriz pode ser lido na transcrição abaixo, onde assuntos que permanecem na ordem do dia da sociedade brasileira como a migração do interior para a cidade, a conseqüente esperança de se ter uma vida melhor e o poder das palavras, manifesto pela oralidade presente na cultura de um povo, são explorados:

Quando Luizinha entrou no trem, ela tinha um namoradinho lá que a gente não sabia que ele tava indo pra São Paulo também. Tava tudo armado e a gente não sabia, né. Aí ela não queria ficar naquele lugar que nós tava, não queria não queria. Então tá, vamos passar pro outro vagão. *(pausa)* Peguei minha mala com as minhas coisas e olha menina, dentro da mala eu tinha colocado o tanto que sobrou do dinheiro do bode dentro de um catecismo que mamãe me deu. No que eu fui passar pro outro vagão, olha se não é coisa menina, a mala caiu da minha mão no trilho do trem. Eu perdi tudo o que eu tinha comprado, as coisas novas, as coisas tudo. A única coisa que me sobrou foi aquele catecismo com o dinheiro dentro. Veja se não é coisa. E eu falava pra mamãe: “eu vou pra São Paulo nem que seja pra morrer no caminho!”. Não é coisa que a gente fala e que tem sentido? Eu não morri, mas cheguei em São Paulo sem nada de roupa, sem uma peça, sem uma calcinha. O que me sobrou foi, graças a deus, aquele catecismo com o dinheiro no meio. Olha, a gente tem que tomar cuidado com as coisas que fala. Porque eu não morri, mas cheguei sem nada. (COLETIVO ÊMÍ WÁ, 2020)

O discurso e as imagens produzidas pela atriz nesses áudios me remeteram instantaneamente a um acontecimento que se desenrolava como uma conversa, um diálogo que ultrapassa os limites do tempo e do espaço. É como se por um momento pudéssemos embarcar numa viagem com Sankofa, o pássaro que volta sua cabeça à cauda, revisitando

um passado coletivo e ancestral para que o presente e o futuro possam ser reinventados. Para nós, esse passado seria representado cenicamente pela composição imagética de uma senhora, uma anciã em sua casa, um cenário comum de encontro e desencontro, de chegada e de partida, de passagem do tempo, de afetos, e de presença, afinal.

Realizei então, sob essa ótica, uma operação dramatúrgica que consistia, num primeiro momento, na transcrição cuidadosa e sensível dos áudios gravados por Isabel. Meu principal objetivo nesse momento foi selecionar as histórias que, ao meu ver, possuíam um devir cênico latente, incorporando e "traduzindo" na linguagem e na formatação textual o modo com o qual a personagem assumida pela atriz falava (a oralidade por ela performada), buscando ser o mais fiel possível à criação da linguagem e às suas entonações, pausas, articulações presentes em seu pensamento e nos momentos criados por ela ao remontar algumas de suas memórias de infância.

Outra procedimento dramatúrgico realizado por mim foi a de acrescentar na narrativa pontos de complementação no texto, para que as histórias as quais estávamos explorando pudessem ter conexões mais efetivas, bem como para que a espacialidade da casa e a ação dramática condutora, neste caso o preparo e o posterior servimento de um café, pudessem ser melhor desenvolvidos ou ao menos apontados na dramaturgia. Podemos observar um desses complementos no trecho abaixo, que inicia a experiência cênica:

Ué, ainda não botaram o café pra passar? Vocês me perdoe, a gente dessa casa às vezes é bem da mal-educada. Mas costumam ser uns doce que só eles. onde já se viu? Trazem visita e não oferecem nada, malemal um copo d'água. Vou te contar, pera que vou ali colocar, tá? Vocês tão a muito tempo esperando? Coisa que eu não gosto é esperar, por isso não saio tanto. Gente é uma coisa enrolada né? me faz perder a paciência, aí me irrita e você já viu. Cês sabe que hoje eu tava me olhando no espelho, fazendo umas caras e bocas, e me lembrei da minha mãe. Achei que eu era ela. Nossa, até tomei um susto, pense só, era ela ali na outra face. Ela inteirinha, não tinha o que tirar nem o que por. que coisa mais doida. Cês já passaram por isso? Tô falando só pra quem tem mais idade assim como eu. Os mais novos eu só digo uma coisa: a hora d'ocês há de chegar! escutem o que eu digo. Não, porquê hoje tá tudo liberado né? Mas a gente tem é que escutar mais. abrir os ouvidos. (COLETIVO ÊMÍ WÁ, 2020)

Após a finalização da primeira versão do texto, iniciamos os ensaios explorando a transposição das ideias que tínhamos para o formato virtual. Posteriormente, realizamos um experimento cênico para convidadas/os/es, visando compartilhar o que já havíamos feito e ouvir alguns *feedbacks* sobre o trabalho em processo.

Na intenção de abranger e incorporar à dramaturgia da peça mais histórias e memórias advindas de outras mulheres negras, a atriz Isabel convidou algumas mulheres que participaram do experimento para que, a partir da ideia da doação de memórias, lhe enviassem áudios onde relembassem algum momento de suas vidas que gostariam de compartilhar conosco, tais como aqueles que ela mesma havia gravado.

Ao recebermos esses materiais, percebemos mais uma vez um lugar sensível nas contações, além que muitas das histórias contadas se encontram em algum aspecto similar, seja na temática, seja nos símbolos presentes nas narrativas, ou até mesmo no jeito com o qual as interlocutoras tinham ao contar as situações nos áudios gravados.

Selecionamos então alguns dos áudios recebidos e realizei novamente o mesmo procedimento de transcrição, inserindo-os na íntegra dentro do espetáculo, através do recurso cênico da voz em *off*. Para nós, isso reforçaria a ideia do compartilhamento mnemônico, como se um mesmo acontecimento fizesse parte da história de vida de muitas mulheres. O trecho abaixo, por exemplo, reforça a ideia das vivências negras que se interseccionam:

Eu perdi minha mãe faz oito anos, perdi meu filho faz seis. quando eu era adolescente a minha mãe reunia sempre a família, a minha mãe sempre gostou de uma família reunida, de gente né? E eu me lembro bem que nós nos reuníamos, e a minha mãe gostava de cantar, e as vezes a gente desafinava e ela batia as unhas, fazia a gente parar, e ela cantava: "de noite eu ando a cidade a me procurar sem te encontrar" e ela cantava muito bem, e eu fiquei me lembrando também, de quando eu era bem pequena, devia ter uns cinco, seis anos, ela levantava muito cedo pra ir trabalhar, tava escuro ainda, e ela me acordava e eu ficava deitada na cama enrolada nas cobertas, e ela colocando casaco, me lembro bem, ela tomava tabuada de mim. 3 vezes 7? 5 vezes 3? E foi assim que eu aprendi a tabuada. E nesse decorrer de lembrança, me lembrei do meu filho. Eu trabalhava muito. Sabe que mulher preta tem que trabalhar muito sempre né? Eu trabalhava muito muito muito, e aos sábados eu pedia pro meu filho me passar as tarefas dele né, o que ele fez na escola e tal, e eu pedia pra ele ler porque eu já não aguentava mais de sono, e eu meio que dormindo, eu dizia pra ele ler pra mim, e ele lia, de vez em quando eu acordava assustada: como é que é? Não entendi! Eu no quarto e ele na sala, e ele achando que eu tava prestando atenção, e assim meu filho me fez aprender, minha mãe me fez aprender, e isso aquece o coração da gente né? Alivia, conforta. A gente que é mulher preta, a gente tem luta né? (COLETIVO ÊMÍ WÁ, 2020)

Percebo que nesse relato mnemônico o afeto dilacera o espaço-tempo e suas mudanças, possibilitando com que as vivências do passado permaneçam vivas. Há também uma dimensão política quando podemos estender o campo das narrativas àquelas movidas

pelo afeto e pelo sensível, que muitas vezes são negadas às pessoas negras, reduzindo-as somente à violência e ao sofrimento. A luta existe e muitas vezes é constante, mas ela não precisa ser necessariamente maniqueísta ou apenas de um único tom.

Finalizamos então o texto dramaturgico, sendo ele composto das memórias autobiográficas da atriz Isabel e de Aildes, Maristér, Genice, Camila e Will, as outras mulheres que compartilharam algumas histórias de suas vidas conosco. Esse limiar pautado na biografia tensiona a relação pautada na ambiguidade da realidade e da ficção, misturando e friccionando as histórias que são corporificadas na personagem que prepara a mesa do café, bem como se manifesta no próprio espaço físico-simbólico no qual ela está habitando.

Figura 1: A senhora e a mesa do café



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2020.

Figura 2: Os preparativos



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2020.

Figura 3: Ensaios



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2020.

Figura 4: Ensaios na casa



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2020.

Durante os ensaios finais que antecederam a gravação do trabalho, também foram exploradas pela atriz Isabel outras imagens cênicas que puderam intensificar e enfatizar ainda mais a relação proposta com a ancestralidade, como por exemplo a utilização de uma mala de viagem cheia de terra, simbolizando a migração do interior para a cidade e o pertencimento; além do ato de “plantar” uma boneca negra na mesma terra que enchia a mala, como se a personagem estivesse plantando a si mesma.

A antiga casa que nos foi emprestada gentilmente pelos vizinhos da atriz para ser utilizada como cenário para “*Memórias duma Baobá*” nos possibilitou experimentar algumas composições visuais, fazendo com que a dramaturgia pudesse ser corporificada inclusive pelas materialidades (a janela, a mesa do café, os objetos postos na parede, etc.), assumindo uma outra interface fora a palavra dita: a da semiótica, visual, da ordem imagética.

ESCRITA DRAMATÚRGICA NEGRA COMO POTÊNCIA DECOLONIAL

Escrever implica muitas outras consequências do que propriamente relacionar-se com aquele/a que lê a partir de uma narrativa; podemos compartilhar percepções do mundo, pondo em perspectiva a mistura entre o micro e o macro através da contação de uma história. É pela escrita literária que podemos sinalizar no horizonte as denúncias, as mudanças e as reivindicações de um período histórico. E a dramaturgia, também enquanto uma literatura, pressupõe o estabelecimento dessa relação, seja no texto escrito publicado, seja na transposição dele para a cena.

Como analisa Walter D. Mignolo (2017), a decolonialidade é um conceito que parte da relação desta com a modernidade e a colonialidade, e se origina a partir da noção de Terceiro Mundo como uma ideia de enfrentamento e resistência aos mecanismos de controle coloniais, seus sintomas e permanências. A Conferência de Bandung, em 1955, propõe as bases históricas do conceito, sendo nas palavras do autor:

'Colonialidade' equivale a uma 'matriz ou padrão colonial de poder', o qual ou a qual é um complexo de relações que se esconde detrás da retórica da modernidade (o relato da salvação, progresso e felicidade) que justifica a violência da colonialidade. E descolonialidade é a resposta necessária tanto às falácias e ficções das promessas de progresso e desenvolvimento que a modernidade contempla, como à violência da colonialidade. (MIGNOLO, 2017, p. 13)

Estabelecendo uma ponte como Fanon (2020) e Kilomba (2019), essa resposta também refere-se à luta contra as armadilhas presentes na linguagem, no discurso ficcional advindo do colonizador que estabelece e legitima a noção de Outro, aquela/e cujo corpo existiria somente para ser explorado, que não tem voz, que não é racional nem universal como o homem branco heterossexual e europeu.

Por isso, como continua desenvolvendo Mignolo (2017):

A decolonialidade requer desobediência epistêmica, porque o pensamento fronteiriço é por definição pensar na exterioridade, nos espaços e nos tempos que a autonarrativa da modernidade inventou como seu exterior para legitimar sua própria lógica da colonialidade. (MIGNOLO, 2017, p. 30).

Como mencionado anteriormente, a escrita dramatúrgica de autoria negra rompe com uma tradição branco-europeia de retratar a personagem negra somente como cenário para a classe dominante, sem movências próprias e sem outros delineamentos

que não a condição de escravizada. Como retoma Evani Lima (2015) ao analisar o que propõe Miriam Mendes (1992), por muito tempo dramaturgos brasileiros do século XIX utilizaram-se de estereótipos para reforçar pela dramaturgia - e, dessa forma, pelo teatro - a ridicularização, a sexualização e a demonização das pessoas negras, práticas que já faziam parte do imaginário da sociedade.

É a partir de autores como Abdias do Nascimento que em textos como "Sortilégio" (1978), propõe uma mudança de ponto de vista no que vinha sendo feito historicamente enquanto dramaturgia, dando protagonismo e outros nuances a um personagem negro:

A lógica então passa a ser outra. O negro sai das sombras. Deixa de ser secundário pra ganhar fala, contorno, ação. A simbologia entre ser branco e ser negro, os rituais afro-brasileiros, a história contada de outro ponto de vista inserem-se no contexto social promovendo discussão e enfrentamento. A dramaturgia, como grafia de uma época, passa a registrar as vozes vindas de quem fora subjugado. O discurso agora não é mais do senhor colonizador. O discurso é de quem fora colonizado, de quem é liberto e que conseqüentemente agora procura dialogar com sua matriz identitária. Sabemos quem somos devido a nossa relação com o outro. E esta relação está impregnada de símbolos e representações. Somos também o que contam sobre nós e sobre os nossos. Mas voltar ao passado não pode ser sinônimo de emperramento e sim de conhecimento de sua trajetória pessoal e análise de sua participação no contexto grupal. O tempo e o espaço constroem nossas representações. (PAULA, 2021, p. 25-49)

Esse discurso reinscreve, reescreve e expande um campo de significação relacionada à/ao corpa/o/e negra/o/e, possibilitando a reformulação e a produção própria das narrativas que permeiam nossas/os corpas/os/es e às quais somos constantemente e instantaneamente associadas/os.

Assim, os textos dramaturgicos advindos de nossas/os corpas/os/es pretas/os/es se apresentam também "(...) como lugar de memória não só no aspecto físico, mas simbólico. O corpo negro traz em seus movimentos registros que são individuais, mas também pertencentes a um coletivo, pois neste corpo encontramos fragmentos de memórias compartilhadas e construções de lembranças." (PAULA, 2021, p. 45).

A desobediência se dá então pelo processo de reinvenção da linguagem através do acontecimento de que determinadas/os/es corpas/os/es que historicamente eram proibidas/os de escrever, se propõem a fazê-lo, contando histórias para a cena a partir de um ponto

de vista dissidente. Essa escrita não está presa a uma caixa ou a uma norma que a define, pois o que interessa é justamente promover outros espaços de discussão, de debate, que não os já impostos pela tradição do cânone europeu e branco.

O estudo dessa textualidade realça a inscrição da memória africana no Brasil em vários domínios: nos feixes de formas poéticas, rítmicas e de procedimentos estéticos e cognitivos fundados em outras modulações da experiência criativa; nas técnicas e gêneros da produção textual; nos métodos e processos de resguardo e de transmissão do conhecimento; nos atributos e propriedades instrumentais das performances, nas quais o corpo que dança, vocaliza, performa, grafa, escreve. (MARTINS, 2003, p. 67)

Leda Martins (2003) analisa então a presença de outras formas de escrita que não se encerram somente numa composição verbal; expande-se assim o entendimento de uma comunicação discursiva que se inscreve também na performatividade das/os corpas/os/es e nas imagens, sons e movimentos que são gerados a partir daí, que afetam e deixam-se afetar, sendo retroalimentados enquanto corporeidades.

É importante que eu ressalte que isso não restringe o fazer dramaturgico a um estilo ou a um discurso específico, mas pelo contrário, abre-se ainda mais um leque de outras possibilidades para o exercício criativo, que por si só já possui um viés político, poético e subversivo, principalmente nos tempos de retrocesso e de luta constante em que estamos vivendo.

Por isso, a utilização do elemento memória enquanto um ponto de partida para pensar numa escrita enegrecida se mostra principalmente como uma tentativa de abranger as histórias de vida que foram silenciadas por muito tempo e que não tiveram a oportunidade de se verem representadas no teatro e na arte, que como vimos também reforçam a manutenção do ideário colonial de forma consciente ou simbólica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dramaturgia e a escrita de um modo geral são lugares possível para todas/os/ es aquelas/es que têm interesse por habitar esses campos; da mesma forma, a cena necessita que cada vez mais outras/os corpas/os/es a ocupem, seja numa caixa preta, seja

num espaço não-convencional. Expandir a noção de dramaturgia como faz Nicolete (2013) nos permite viajar por outros campos criativos, como por exemplo um áudio gravado nos fornecer pistas e material bruto para a criação cênica.

Ao defender o aquilombamento enquanto poética e força motriz para a realização teatral, o Coletivo Ëmí Wá vem defendendo o protagonismo negro através da arte na cidade de Curitiba, reunindo artistas e também pessoas iniciantes no teatro para experimentar juntas/os/es outras formas de existir e pensar enquanto uma luta desobediente e antirracista contra o ideário colonial que ainda permanece encrustrado nas instituições, exaltando e celebrando as/os mais velhas/os, bem como a presença da pluralidade e da diversidade existentes nas culturas negras brasileiras.

"*Memórias duma Baobá*" é uma dramaturgia que dança pelo tempo numa trajetória que une diferentes episódios mnemônicos biográficos para falar do presente, ao mesmo tempo em que se recupera o passado dando-lhe corpo. O vento traz a Senhora de volta para sua casa, para que a doação de memórias possa acontecer. E também para que o café de todo dia possa ser servido, junto com um dedo de prosa.

REFERÊNCIAS

ALEIXO, Ricardo. **Pesado demais para a ventania**: antologia poética. Belo Horizonte: Todavia, 2018.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. **O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

CARVALHO, Adélia Aparecida da Silva. **Teatro Negro: uma poética das encruzilhadas**. 144f. Dissertação (Mestrado em Literatura). UFMG, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-956LHG>>.

COLETIVO ËMÍ WÁ. **Memórias duma Baobá**. Youtube, 23 nov. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UA9aFzV0x7o&t=11s>>. Acesso em 19 maio 2020.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. São Paulo: Ubu, 2020.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LIMA, Evani Tavares. Por uma história negra do teatro brasileiro. In: **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 24, p. 92-104, 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101242015092>>. Acesso em 27 jun. 2021.

MARTINS, Leda Maria. **A Cena em Sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.



_____. Performances da Oralitura: corpo, lugar de memória. In: **Letras**, Minas Gerais, n° 26, p. 63-81, 2003. Disponível em <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>>. Acesso em 23 nov. 2020.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. São Paulo: n-1, 2018.

MIGNOLO, Walter D. Desafios decoloniais hoje. In: **Epistemologias do Sul**, Foz do Iguaçu, n. 1, v. 1, p. 12-37, 2017. Disponível em <<https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/772>>. Acesso em 26 jun. 2021.

MIGNOLO, Walter D. 'Epistemic Disobedience': the de-colonial option and the meaning of identity in politics. **Gragoatá**, v. 12, n. 22, 30 jun. 2007. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33191>>. Acesso em 26 jun. 2021.

MOURA, Clóvis. **Rebeliões da Senzala**. São Paulo: Anita Garibaldi, 2014.

NICOLETE, Adélia. **Ateliês de dramaturgia: práticas de escrita a partir da integração artes visuais-texto-cena**. 288f. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

PAULA, Emerson. **O texto do negro ou o negro no texto**. Rio Branco: Stricto Sensu, 2021.

PEREIRA, Júnia Cristina. **Dramaturgias de Si e do Outro: Construções Identitárias**. 253f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

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

SANTOS, Toni Edson Costa. Negros pingos nos "is": djeli na África Ocidental; griô com transcrição; e oralidade como um possível pilar da cena negra. In: **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 24, p. 157-173, 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101242015157>>. Acesso em 26 jun. 2021.

SELIGMANN-SILVA. **O Local da Diferença: Ensaio sobre Memória, Arte, Literatura e Tradução**. São Paulo: Editora 34, 2005.

Recebido em: 27/06/2021.

Aceito em: 06/09/2021.

