

## A poética da truculência nos teatros contemporâneos de diásporas afro-descendentes na França, Brasil e Estados Unidos.

Agathe Bel<sup>1</sup>

Antonia Pereira<sup>2</sup>

**Resumo:** As dramaturgias contemporâneas das diásporas afrodescendentes na França, no Brasil e nos Estados- Unidos usam do processo da truculência para achar novos caminhos de expressão no mundo. Esse processo profundamente ambivalente entre excessos dos corpos e perda oferece as línguas o trabalho do « marronnage » como um sopro de liberdade além do exílio.

**Palavras-chave :** teatro, diáspora afro-descendente, truculência, corpo, « marronnage »

Les dramaturgies contemporaines des diásporas afro-descendentes en France, au Brésil et aux Etats-Unis usent du procede de la truculence pour trouver de nouveaux chemins d expression dans le monde. Ce procédé complètement ambivalent entre les excès des corps et la perte offre aux langues un travail de "marronnage" comme un souffle de liberté au-delà de l'exil.

«Lucas, um menino de três anos comentou um dia: «o mundo nem sabe mais onde fica sua casa» (GALEANO, 2002, p.16)

Face à história e à modernidade, a comunidade negra mundial ocupa um lugar particular. De fato, as diásporas negras são, em sua maioria, oriundas do regime escravocrata. Suas

---

<sup>1</sup> Doutoranda em regime de Co-tutela Université Paris III e PPGAC/UFBA.

<sup>2</sup> Professora e Coordenadora do PPGAC/UFBA, pesquisadora do CNPQ- PQ 1D e Membro dos Grupos de Pesquisa GIPE-CIT e DRAMATIS.

instalações e problematizações em terras de exílio resultam de um fenômeno de violência e de desapropriação de seus corpos. Frantz Fanon (1952, p.43) nos lembra que tanto «o negro - escravo de sua inferioridade - quanto o branco - escravo de sua superioridade - se comportam, ambos, seguindo uma linha de orientação neurótica». Já o filósofo Bassidiki Coulibaly (2006, p.3) confirma a necessidade de questionar esta realidade como uma questão humana :

Depois de terem sido expulsos da família humana durante muitos séculos pelo código de Colbert, «os negros» reintegraram, de fato, a humanidade ? Em todo o mundo se ouve falar do «problema do negro», da «questão negra». Mas «a questão negra» não seria também e sobretudo «a questão da não-negritude », que seria também a «questão branca», que seria também a «questão amarela» que é, sobretudo, a questão da própria humanidade?»

O veredito está lançado. É chegada a hora de acabar com todos os preconceitos e recuperar a memória se debruçando, paralelamente, sobre o futuro. Na França, a questão da diáspora negra está diretamente vinculada à história da escravidão e da colonização. As relações entre negros e brancos são regidas por códigos de dominação profundamente ancorados na memória coletiva, com significativa orientação racista. Diante da problemática neo-colonial, ainda e sempre profundamente questionada por associações como «Survie» (Sobrevida), se tenta incansavelmente definir novas relações entre a França e a África.

Nesse contexto, Koffi Kwahulé, autor francês oriundo da Costa do Marfim, se reivindica «cidadão do mundo», de acordo com a expressão cunhada por Catherine Bédarida. Koffi Kwahulé defende, nessa perspectiva, uma escrita contemporânea, livre das amarras de um «africanismo exagerado». Este procedimento de independência, se revela como necessário ao amadurecimento de sua obra, caracterizada pela ausência de fronteiras.

Nos Estados Unidos, a história da diáspora negra, menos hipócrita que na França, se configurou num longo percurso de violência que culminou na guerra de Secessão aos «Black Panthers» de Malcolm X. Esse povo diaspórico conscientizado lutou por um lugar decente naquela sociedade, conhecida como a terra do exílio de muitos imigrantes – contrariamente

à França. No centro nevrálgico dessa problemática, Martin Luther King incarnou o símbolo da paz e da tolerância.

Na atualidade, o racismo ainda prenhe numa sociedade do *self-made-man* branco se encontra bastante abalado com a eleição de Barack Obama como chefe de Estado. O problema persiste, todavia, uma vez que a situação destas populações minoritárias, relegadas aos «guetos», se encontram, quase sempre, distantes dos ideais de igualdade e fraternidade. Não se deve esquecer que o desemprego e a pobreza atingem particularmente a população negra, já estigmatizada por um significativo sentimento de rejeição, por parte de uma sociedade minoritária e «escandalosamente rica».

Suzan Lori-Parks, autora afro-americana, questiona a sociedade americana através do seu teatro, ao desconstruir o mito do negro americano, graças à desconstrução do próprio texto teatral. Esta subversão insulflada na sua dramaturgia revela-se como uma maneira que Lori-Parks encontrou para se posicionar face a sua comunidade e face aos outros, negros ou brancos.

No Brasil, a situação dos afro-brasileiros, oriundos do regime escravocrata, assume também contornos singulares. Com efeito, a sociedade brasileira possui um traço que lhe é característico: trata-se de uma sociedade que historicamente se proclama como uma «democracia racial», conceito por demais perigoso, sem nenhuma sombra de dúvida. Isso significa que, camuflado de uma tolerância declarada e até de uma ausência de diferenças nos termos que definem as diferentes cores da pele, o racismo proliferou de forma insidiosa e incontrolável nesta sociedade, chegando até à instauração de políticas de «clareamento da raça», literalmente «melhoramento da raça»<sup>3</sup>.

Isto equivale a dizer que a diáspora negra foi ignorada enquanto tal e se viu obrigada a construir sua identidade em meio a um processo confuso, qual seja: o de não ser considerada como diáspora, mas continuar sendo eminentemente vítima de racismo. Esta situação absolutamente esquizofrênica complexifica ainda mais o já delicado problema da construção da identidade desta população.

O teatro buscou se apropriar dessas problemáticas pela reivindicação de uma prática teatral dos negros e para os negros, numa espécie de eco com a negritude francófona. Este

---

<sup>3</sup> Política aberrante que, no Brasil do século XX, incitava o casamento de Negros com Brancos, com fins ao clareamento da população.

procedimento de teatro político-social constitui, nos dias de hoje, um trabalho de preservação da memória, muito embora constataremos que a questão da diáspora negra americana ou brasileira é diferente da diáspora negra francesa, talvez pelo fato da proximidade geográfica criar um outro gênero de contato e estabelecer outra forma de relação.

As diásporas do Brasil e dos Estados Unidos têm uma relação mais fatasmagórica com a África do que a diáspora francesa. Hoje podemos retomar o pensamento de Michel Agier que distingue nas sociedades francesas e americanas, um racismo de exclusão. Para a sociedade brasileira entretanto, Agier refere-se a um racismo de inclusão e de dominação. É certo que os teatros de diásporas afro-descendentes constituem convites a reinventar o mundo; a questionar a realidade do racismo em cada um desses países, através de vozes altivas e engajadas contra a ignorância e o preconceito das populações majoritárias.

O grupo teatral «Entrou por uma Porta», do Rio de Janeiro, dirigido por Reinaldo Santana trabalha exatamente com esta questão junto a comunidades vítimas de preconceitos raciais. Trata-se de um posicionamento ao mesmo tempo poético e político, que faz do teatro um meio concreto de atribuição de palavras e gestos à comunidades quase sempre silenciadas e censuradas. Pasolini (1980, p.84) nos lembra, a este respeito que: «a ideologia do poema não é unicamente política, é também poética». Essas dramaturgias trabalham com metáforas numa espécie de prazer deliberado: suas fábulas delineiam contornos para melhor denunciar; nos mergulham no prazer dos excessos dos corpos e das palavras para desvelar um teatro truculento.

A poética da truculência comporta, em sua própria definição, o paradoxo:

«1853- Mod. 'Caráter do que é carregado de cores, excessivo, violento do latim *truculentus*': Que exprime as coisas com crueza e realismo; pitoresco, intenso em cores».

O sentido do verbo *trucidare* (trucidar) - que pode ser aproximado de *trux*, incita a uma outra aproximação com o irlandês *tru* «destinado a morrer». Pode se pensar também em uma raiz comum a estas palavras e a *truncus* (tronco) e *torvus* (turvo), os quais podem estar ligados ao grupo indo-iraniano do védico *tarute* et *turvati*; 'o triunfo', 'ele carrega sobre', com a noção de 'superioridade e força'. (2006, p.1312)

Assim o que é truculento torna-se também excessivo e questiona tanto a perda e a violência quanto a própria exuberância. Nesse vai e vem que interroga o excesso com profundidade, os dramaturgos diaspóricos encontram um terreno fértil e propício às suas ambivalências. Esses autores questionam o corpo na mais ampla acepção do termo: ao situarem seus personagens em «lugares de excesso», eles os expõem em suas condições iredutivelmente humanas, levando-os a experimentar um misto de prazer e questionamento identitário.

A poética da truculência, aqui esboçada, assume múltiplas formas: historicamente relacionada à farsa da Idade Média, ela se serve dos mecanismos de inversão carnavalesca, cria textos com uma riqueza sintática bastante elevada e elege o corpo como elemento essencial do trabalho. De fato, nessas poéticas, a exploração de todas as possibilidades físicas, tais como comer, beber, fazer amor, defecar, etc, situa o corpo no centro da reflexão. O corpo como passaporte humano e suas diferenças de cor, de tamanho etc, evoca a problemática da tolerância e da compreensão da diversidade. Essas dramaturgias são direcionadas a todas as etnias e se recusam a problematizar unicamente a questão diaspórica: elas constituem, antes de tudo, uma tomada de posição no mundo e representam a natureza humana, no que esta última possui de belo e frágil.

De que maneira os mecanismos da poética da truculência, nos teatros de diásporas afro-descendentes na França, Estados Unidos e Brasil, criam dramaturgias libertárias? É tentando responder a esta questão que num primeiro tempo estudaremos a exaltação do corpo nestas dramaturgias, numa acepção grotesca do mesmo e de como o corpo é problematizado no coração da intriga. Analisaremos, assim, os procedimentos farsescos e carnavalescos, que fazem destas dramaturgias verdadeiros hinos ao corpo, em todos os seus estados, ao elegerem o ciclo de vida e de festas como à imagem do homem. Neste trajeto, tentaremos compreender a figura do clown servindo-se da máscara como uma espécie de ponte entre a expressão do potencial criador e a exposição do que há de ridículo e frágil no homem e sua humanidade.

Em seguida veremos como os excessos presentes nestas dramaturgias, questionam profundamente o lugar dessas diásporas no mundo, pelo viés das reflexões políticas e sociais que suscitam. Desse modo, analisaremos os fenômenos de violência como diretamente relacionados à perda, à memória e ao poder que levam esses teatros a situarem o homem em face de suas responsabilidades e de seus erros. O lugar do corpo em exílio constante será, aqui, questionado. Em fim, a poética da truculência deverá ser compreendida como uma estratégia de escrita definida como «sincrética», para tomar emprestado os

contornos de uma expressão superabundante quando se trata da instauração de um espaço de misturas e de liberdade. A música das línguas estudadas será utilizada como um referencial para a afirmação destas populações diaspóricas que transformam seus espaços vitais, visando contruir espaços de liberdade.

### **Os Excessos dramtúrgicos: farsa, carnaval e clown : o corpo em expansão**

#### **- A farsa e o grotesco revelador dos corpos em seus ciclos.**

Referindo-se à concepção do grotesco, à obra de François Rabelais, *A cultura popular da Idade Média e no renascimento*, em sua obra-prima, Bakhtine (1970, p.29) descreve :

«O traço característico do realismo grotesco é o rebaixamento, quer dizer, a transferência do que é elevado, espiritual, ideal e abstrato para o plano material e corporal: ao plano da terra e do corpo em sua indissolúvel unidade»

Nesse sentido, encontramos na obra de Koffi Kwahulé uma estreita relação com o grotesco na sua vocação à conexão do corpo com a terra. Badbadi, personagem de *Il nous faut l'Amérique (Precisamos da América)*, mija petróleo, se encontra grávida, morre e se transforma em flor. Ela vive num perpétuo movimento voltado para a terra. Reencontramos sua figuração em *Brasserie (Cervejaria)*, outra peça de Koffi Kwahulé, onde, desta vez, sob o nome de Magiblanche, ela descarrega sua energia sexual na pele de uma ninfomaníaca que a aproxima do grotesco. Bakhtine (1970, p.34) acrescenta, ainda:

«Acasalamento, gravidez, parto, inchasso do corpo, velhice, desagregação e decepção do corpo etc, em toda sua materialidade imediata, permanecem os elementos fundamentais do sistema de imagens grotescas»

Em Suzan Lori-Parks reencontramos, também, esta relação íntima com o corpo e o desejo na ocasião em que o Barão Doutor se masturba projetando seu desejo sexual na Vênus da peça, denominada Eponyme. Em *Cabaré da Raça* do Teatro Olodum, Salvador-Bahia, a questão é também fisicamente colocada posto que os homens questionam a imagem sexual associada ao negro, ao se desnudarem ao som da canção «O super Negão»<sup>4</sup> :

« Karine : *canta* O SUPER NEGÃO, é um cavalo ? é um tição ? Não, é o super negão. *Durante a música, enquanto Karine canta, os atores (exceto o que faz Wensley) entram nus e dançam uma coreografia de dançarinos de show de axé.* » (MEIRELLES, 2005, p.25).

Ressalte-se que na ocasião em que peça foi representada na África, os atores não tiraram a roupa durante esta cena. O teatro expõe, num movimento profundamente positivo, sua lógica farsesca, cuja essência é a convocação e a colocação do corpo em situação de risco. Isso se revela no texto e na encenação como uma espécie de busca por regeneração.

A farsa, originalmente representada nas praças públicas da França, durante a Idade Média, com tabladros de dois metros por dois, convocava toda potência do corpo, numa trama que mesclava sexo, álcool, violência e poder feminino. Seu procedimento dramático consistia em unir eficácia e ritmo. A mesma receita é encontrada na peça de teatro de rua intitulada *Cordel do Pega Pra Capã*, encenada pela « Companhia Gente da Bahia» e dirigida por Luis Bandeira.

O texto de Chico Nascimento obedece aos princípios farsescos ao explorar a ambiguidade do termo e da fruta banana, desde as primeiras cenas que têm lugar em um mercado popular. O autor estabelece relações profundas com a sexualidade e o ato de comer, que em português significa, também, fazer amor. Trata-se de um procedimento que se utiliza da imagem do grotesco em benefício do gênero farsesco. A vantagem de uma tal celebração do corpo é que, para além da incompreensão dos homens entre si, ela aproxima o espectador da sua essência humana.

O ciclo de vida defendido pelo gênero grotesco é, também, uma chave de entrada para o popular. Numa acepção mais ampla, essa chave de entrada passa pela consideração da

---

<sup>4</sup> Literalmente: “Super Negro”.

condição humana. Em *Jaz*, outra peça de Koffi Kwahulé, o elemento dramaturgico detonador da história é a «privada», termo popular para designar o local onde se defeca, onde se devolve à terra - lugar de transformação - o excremento.

Isso significa também que a transformação não é nem tão fácil, nem tão evidente. Com os pés nos dejetos, é necessário levantar a cabeça e se reconstruir! É o que nos ensina *Jaz* após ser violentada. A simbologia do lótus é associada ao personagem cuja raiz nos desvela o duplo movimento que constitui o centro de trabalho da poética da truculência. Os corpos são desnudados e conduzidos em seus vícios profundos numa espécie de apelo à reconstrução. O movimento de satisfação e prazer obtidos pelo consumo do álcool, elemento cênico farsesco, é denunciado em *Topdog/Underdog* de Suzan Lori-Parks, no qual Booth et Lincoln se afogam em suas ilusões e suas doses de uísque, chegando ao ponto de se matarem um ao outro. Esta ambivalência da truculência presente nestas obras, nos mergulha num processo carnavalesco.

#### **- A inversão carnavalesca: uma subversão**

O carnaval é um espaço de gozo total, historicamente relacionado a Dionísio - pelos gregos que festejavam durante as Saturnais - e ao Deus Baco, pelos romanos que denominavam as «Bacanais» (a mais conhecida destas festas se transformou no nosso carnaval). As Saturnais comportavam a dupla entrada que dava acesso ao pavor e ao regozijo:

«Durante três dias, por volta do fim do ano, a igualdade se impunha a todos. Nada de Senhor, nada de escravos; liberdade completa, indo, às vezes até à dispensa total. Não se trabalha mais; não se exerce mais nenhum ofício, nenhuma arte; a cozinha somente conservava o indispensável privilégio de satisfazer o estômago e celebrar a goulodice.»  
(GENEST, 1929, p.25)

O procedimento carnavalesco marca um lugar/tempo na sociedade onde cada um pode se transformar e dar vazão aos instintos mais loucos e profundos. Esse momento estrutura e apóia intensamente os poderes vigentes, tendo em vista que, concretamente se trata de uma válvula de escape, através da qual o povo extravaza suas frustrações e seus desejos durante um dado intervalo de tempo, restabelecendo a ordem ao término da festa. Trata-se



assim de uma desordem pontual. Ressalte-se que na sociedade brasileira o carnaval, muito embora seja um fenômeno festivo recente, estrutura, ainda e completamente, o ritmo do ano, chegando a representar seu próprio apogeu. Trata-se de uma semana inteira de festa, sem interrupção. Constatase, curiosamente, que alguns de seus mecanismos não evoluíram desde a antiguidade: o carnaval continua sendo celebrado na abundância do álcool e da comida.

No Brasil, a SKOL, empresa nacional de cerveja e a PITU, empresa nacional de cachaça, financiaram a festa no ano de 2010. O carnaval contém a idéia da máscara como essência: se mascarar para melhor se revelar. Nesta festa popular, o riso constitui um elemento libertador.

Os dramaturgos de diásporas afro-descendentes se posicionam no mundo como um espaço a ser reconquistado, na real acepção do termo. O que significa questionar o mundo como um espaço de vida onde as hierarquias devem ser, senão abaladas, no mínimo interrogadas. É nesse ponto que a experiência carnavalesca se torna interessante porque trabalha com a inversão das hierarquias, abalando as estruturas e experimentando a anarquia como modo de vida. Através do apelo a um teatro popular, os teatros de diásporas afro-descendentes põem em jogo a inversão como procedimento de regeneração. Em *Brasserie* de Koffi Kwahulé, tal inversão é vivenciada pelos personagens Cap'taine-S'en-Fout-La-Mort e Caporal Foufafou. O primeiro inicia tratando o segundo de **Vois** quando a hierarquia sugerida em seus próprios nomes, faz do Cap'taine-S'en-Fout-La-Mort o chefe superior de Caporal Foufafou.

Essa dramaturgia se serve do mecanismo da inversão para denunciar o absurdo. Nesse sentido, ao desenvolver uma cena cômica, ela dessacraliza o sujeito e torna possível a exaltação carnavalesca da relação dominante/dominado. Em *Topdog/Underdog* de Suzan Lori-Parks, o travestimento cotidiano de Lincoln, personagem negro que se farda de branco todos os dias para, num parque de diversões, durante uma partida de tiro ao alvo, ser morto virtualmente por quem deseja reviver o momento do assassinato do presidente, é um travestimento predominantemente carnavalesco. A autora acentua o papel da máscara, lançando mão do artifício deliberado e proposital, inscrito no ato de se maquiar e retirar a maquiagem durante toda a peça.

Nessa perspectiva e em consonância com a forma na peça *Democracia mosaica 1* de Gerty Dambury (1996, p.11):

«A forma retira os últimos falsos brilhos de seu traje. Aí então aparece uma cópia autenticada do jornalista.

A forma: nós simplesmente descobrimos que sob todas estas imagens acumuladas, se escondia uma imagem do seu próprio eu ... ».

### **A dramaturgia clownesca, a máscara essencial**

A função da máscara, para além do carnaval, aparece como um trabalho de profundo questionamento da arte. A figura do clown é essencial ao desenvolvimento deste espelho do homem no reflexo de sua própria imagem. A clássica relação dominante/dominado é o que caracteriza o dueto clownesco: o clown branco é o augusto. A figura clownesca é radicalmente truculenta, pois que reúne numa só entidade a propensão ao excesso de emoções na representação e o desvelamento das fragilidades humanas. O nariz vermelho do clown constitui uma maneira de se colocar como espelho para a sociedade.

O Vermelho da máscara denuncia a vergonha dos homens, que ao se mirarem, vêem refletidas suas crueldades e afetos. É nesse sentido que o adulto associa o clown à criança, associação parcialmente equivocada. Com efeito, o clown é dirigido às crianças e o artista clown trabalha seu lado infantil na dimensão do imaginário e da sinceridade. Não obstante, o clown questiona terrivelmente o adulto, que enclausurado nas suas frustrações e preconceitos, não ousa mais olhar-se e aceitar-se. Aprender a reconsiderar o clown é aprender a reconsiderar e a aceitar a natureza humana, no que ela tem de ridícula e maravilhosa.

No âmbito das dramaturgias estudadas, encontramos clowns nas peças de Koffi Kwahulé sob a forma de inúmeros sinais e apelos a serem observados e questionados. Por exemplo, em *Il nous faut l'Amérique*, o trio Badibadi, Topitopi e Opolo é um trio clownesco. O manejo jornalístico tem lugar através de um número de clown que interroga profundamente a mídia pelo viés de um «desnudamento grotesco» de seus próprios mecanismos. O fluxo da narrativa nesta cena, onde a desordem chega ao ponto de misturar e confundir as identidades dos personagens, constitui um meio utilizado pelo autor para convocar a questão do alvo que se quer atingir. A língua de Koffi Kwahulé brinca com as «realidades»,

mostrando o quanto estas não passam de meras construções, invenções. É nessa perspectiva que o autor atribui à palavra seu verdadeiro papel: um papel criador.

O duo clownesco de *Topdog/Underdog* de Suzan Lori-Parks: Booth e Lincoln formam uma frátria sangrenta e apodrecida pela inveja e pelas relações de poder. Eles entram em cena, todavia, numa espécie de paródia de seus pais, cuja introdução pode ser diretamente comparada à *Il nous faut l'Amérique*:

*«Booth tira o paletó e a calça e deixa transparecer um segundo novo figurino por baixo. As roupas ainda comportam suas etiquetas. Booth pega duas gravatas em seus bolsos e retira duas camisas dobradas do fundo de suas calças.»* (LORI-PARKS, 2002, p.21)

*«Opolo entra. Ele segura um espelho grande. Ao ver Badibadi lhe virar as costas, ele se aproxima dela e lhes beija o pescoço. Zangada, Badibadi retira sua «barriga» e começa a bater nele com ela. Opolo foge para um canto enquanto ela coloca a «barriga» sobre seus pés. Entra Topitopi. Topitopi tira as roupas que estão penduradas no muro e se veste, enquanto se olha no espelho sustentado por Opolo.»* (KWAHULE, 1997, p.32)

De cada lado, a cena clownesca é preparada com uma mudança de figurino, assumindo procedimentos deliberadamente teatrais num jogo de identidades clownescas que «incomoda» o procedimento narrativo e questiona profundamente as relações dramáticas entre as personagens, amplificando, assim, a problemática da peça. É nesse sentido que a figura cômica se torna uma figura subversiva. Ademais, nos dois casos, podemos notar o aspecto social do figurino convocado pela cena clownesca. Trata-se de exterminar o preconceito do clown multicolorido e de compreender sua função essencial na sociedade, qual seja: a função de detratador da hipocrisia.

A celebração do corpo em todos os seus estados, aliada à exploração dos «desvios» das palavras no trabalho de questões humanas, prestam homenagem à farsa e aos fenômenos carnavalescos, se revelando o meio necessário e mais adequado para denunciar o incessante controle social, controle esse que passa, às vezes, completamente despercebido no inconsciente coletivo. O corpo em estado de exposição, sua destruição e seu renascimento no coração de um procedimento teatral, acentua o valor do teatro como lugar de transformação do homem.

## Os espaços de perdição, da África à Europa ou às Américas

### *-Incompreensões e exílio*

Estes teatros de diásporas afro-descendentes se situam numa linha de construção identitária superior, posto que se localizam no cruzamento de continentes e constituem «vozes novas e frescas». Vozes em prol dessas populações que a história tentou e tenta, ainda, calar. A truculência joga aqui na dupla posição que faz destes artistas porta-vozes e campeões de verdades humanas, ao tempo em que empreendem um combate pela memória e tentam, paradoxalmente, se situar na esfera do *entre-lugar*, lá onde a posição diaspórica lhes motivam a trabalhar. Sobre a posição da diáspora negra americana, Geneviève Fabre (1982, p.12) afirma:

«Ele (o Negro) foi então chamado a conhecer, segundo a expressão de Leroi Jones, «a tortura de ser ao mesmo tempo o objeto invisível e o sujeito constantemente colocado sob intensa vigilância».

A dualidade da truculência se exprime aqui com uma violência terrível, uma vez que se trata de uma posição extremamente humilhante. Em *Cabaré da Raça*, encontramos tal situação descrita por Dra. Janaina, personagem advogada que narra uma anedota sobre o racismo inconsciente e cotumaz :

« Outro dia, eu fui à Justiça do Trabalho para resolver uma questão, e lá tem dois elevadores, não é mesmo ? Um é privativo para advogados e o outro para reclamantes. Entrei, com mais dois colegas, no que é meu, por direito...[...] A ascensorista [...] « Minha senhora, desculpe informar, mas o elevador de reclamantes é do outro lado. » [...] « Eu não vou sair porque antes de entrar eu já li o que tinha escrito na frente. Estou querendo dizer para você que eu também sou advogada » [...] « Foi simplesmente porque sou negra e vocês não estão acostumados a ver uma negra advogada ». Tã me entendendo ? » (MEIRELLES, 2005, p.7)

Mas que ignorado e posto sob intensa vigilância, esse personagem é rebaixado porque, de entrada, é considerado socialmente inferior. Reencontramos o fenômeno grotesco do rebaixamento, não mais numa estreita relação com a terra e sim evidenciado na questão social, como bem descreve o encenador e dramaturgista Marcio Meirelles (2005, p.24):

«Os personagens sempre são criados levando-se em conta que não serão nunca a representação de um ser psicológico, mas de um ser social. Um personagem é uma máscara que serve para o ator falar sobre certas atitudes que fazem o mundo ser como é».

O que salta aos olhos neste trajeto é que o teatro contemporâneo afro-descendente constitui um espaço de questionamento acerca do exílio histórico e social destas populações. Sempre relegada aos guetos, a diáspora afro-descendente vem afirmar sua voz sobre e no mundo. Esta questão se torna particularmente significativa para o Brasil onde este teatro constitui, ainda, uma forma de negritude, ocupando um lugar preciso, enquanto as diásporas francesa e norte-americana, ao contrário, estão tentando reiventar suas posições no mundo.

Marcio Meirelles descreve um ponto de vista brechtiano ao defender um teatro didático de conscientização e de mobilização. Suzan Lori-Parks situa a questão negra no coração de seu teatro e nos oferece uma poética de insurreição, revelada no tema de sua peça *Topdog/Underdog*: a relação de uma frátria, onde um dos irmãos representa o assassinato de Lincoln num parque de diversões, enquanto o outro – que representa o alvo, questiona a máscara branca e a relação de dominação social e hierárquica entre negros e brancos. Lincoln e Booth são personagens que padecem do racismo e se interrogam, mas nem por isso a autora os vitimiza. Pelo contrário, ela os representa em seus paradoxos humanos. Nesse ponto preciso Lori-Parks se une Koffi Kwahulé (2001, p.94) e ao seu trabalho de questionamento de uma frátria humana e verdadeira:

«É que sistematicamente, por uma espécie de fatalidade, eu me surpreendo respondendo à pergunta que Deus fez a Caïn: «O que fizestes do teu irmão?». Esta pergunta fundamenta, na minha opinião, a especificidade do teatro enquanto arte. Eu queria poder responder à esta questão. Se Deus me perguntasse: O que eu fiz do meu irmão? O que eu fiz, eu tento testemunhar no meu teatro».

Ao nos deparar com Marc Augé (1982, p.136) falando de *Não-lugares*, podemos compreender que a diáspora afro-descendente experienciou a supermodernidade na vivência precoce do não-lugar, vivência esta, antecipada pela experiência do exílio forçado:

«O único rosto que se desenha, a única voz que toma corpo no diálogo silencioso que ele empreende com a paisagem-texto dirigida tanto a ele quanto aos outros, são os seus - rosto e voz de uma solidão tão desnordeadora que provoca milhões de outras solidões. O passageiro dos não-lugares só recupera sua identidade durante o controle na alfândega. [...] O espaço do não-lugar não cria nem identidade singular, nem relação, mas solidão e semelhança.»

Nesta linha de raciocínio, este contexto de crise situa os autores destes teatros numa necessidade de recuperação integral de uma relação verdadeira; de um ponto de partida para a criação de um diálogo essencial. Como bem denuncia Opolo em *Il nous faut l'Amérique* :

«As pessoas não precisam dos fatos nem de verdades, quaisquer que sejam; elas precisam de alguma coisa que as arranquem da imundície de seus tédios; precisam de algo espetacular e a mentira é sempre bem mais espetacular que a verdade». (KWAHULE, 1997, p.29)

Nesta peça, o personagem questiona a mídia como veículo de mentiras mas, paralelamente, insiste na importância do teatro ao incluir e insistir no termo «espetacular». O teatro das diásporas afro-descendentes se impõe pela via do subterfúgio e do desnordeamento; afixa sua teatralidade para denunciar os procedimentos de dominação ainda incrivelmente potentes nas nossas sociedades. E o corpo se torna a via de articulação necessária a uma reflexão profunda sobre esses mecanismos.

#### - O corpo-essência

Esses teatros fazem do corpo o elemento central, convocado pelo teatro a ser explorado no coração das fábulas e questionado ontologicamente por esses textos. Este corpo convocado

congrega questões suscitadas na e pela truculência, numa espécie de movimento de exposição/revelação, de memória/violência. Os teatros contemporâneos afro-descendentes abraçam de corpo e alma a problemática do corpo em exílio perpétuo. Um corpo que não mais pertence à África e é relegado às comunidades diaspóricas, nos dizeres de Michel Agier (1992, p.53): «Há, ao mesmo, uma analogia teórica e uma filiação direta, histórica, entre a atual condição de «excluído» e a antiga condição de escravo.».

Nessa perspectiva, Koffi Kwahulé, Suzan Lori-Parks, Chico Nascimentos e Marcio Meirelles reconstruem o corpo, partindo do nada (a poética da pobreza), trabalhado a [e com a] «miséria» no ato teatral para levar a reflexão ao ponto limite; trabalhando, permanentemente, a e na fronteira. De acordo com Vincent Descombes, reportado por Marc Augé (1992, p.136):

«[A zona limítrofe d]o país retórico de um personagem termina lá onde seus interlocutores não mais compreendem os sentidos que ele atribui aos seus feitos e gestos, nem os agravos que formula ou as admirações que manifesta. Um ruído de comunicação retórica manifesta a passagem de uma fronteira, a qual, evidentemente, é necessário se representar como uma zona fronteira, se assemelhando mais a uma marcha, do que a uma linha bem traçada».

O corpo se faz espaço da memória trabalhada teatralmente, permitindo cristalizar as incompreensões suscitadas. Com efeito, o problema das diásporas afro-descendentes é a questão de seus corpos nas sociedades diaspóricas. Hannah Arendt (1995, p.234) considera «o espaço entre os corpos» como o nascimento da política. A questão tem múltiplas facetas: a consideração destas populações nas sociedades ditas «acolhedoras» ultrapassa os limites de um questionamento único e específico do binômio brancos-negros para configurar-se como uma questão política de consideração das minorias.

Em *Vênus*, Suzan Lori-Parks desdobra a reflexão do corpo negro na questão do corpo da mulher. Esse trabalho também é encontrado em Koffi Kwahulé, quando numa peça como *Jaz*, o autor questiona profundamente a relação com o desejo, chegando e encenar o estupro. Podemos comparar a história de *Jaz* à história da África, desejada, espoliada, violentada e abandonada. Diferente do trabalho do Bando de Teatro Olodum, em Salvador, que levou à cena contos africanos num espetáculo denominado *Áfricas*, Koffi Kwahulé utiliza a metáfora feminina para falar do seu continente de origem.

O aspecto curioso desse percurso é a constatação da profunda diferença dessas relações diaspóricas estabelecidas com o continente Mãe África. Nessa perspectiva, torna-se por demais interessante estudar como as problemáticas e os mecanismos similares são identificáveis. A diáspora brasileira, por exemplo, retorna às origens e estuda o banto e o yorubá para reencontrar o gosto deste lugar perdido. A diáspora francesa, por sua vez, se distancia, buscando sua autonomia num desejo de ultrapassar a exótica associação com a África.

A proximidade geográfica modifica completamente as estruturas relacionais. Tudo isso sem mencionar a política de exclusão violenta desta diáspora na França de hoje, a França do presidente Sarkozy. Nesse contexto preciso, o corpo da diáspora é tão cotidianamente questionado, que todos indagam sobre sua origem e sua relação com uma terra mais ou menos próxima, geográfica e temporalmente (a terra da primeira ou da segunda geração de imigração).

Faustin Linyekula, coreógrafo do Congo disse: «talvez o exílio esteja em toda parte, talvez a minha única pátria seja meu corpo». Neste caso, o corpo se torna santuário das emoções, das sensações, das relações e de construção de uma ponte entre afirmação corporal e o logos que estrutura e defende este corpo; torna-se uma busca essencial para o teatro. A truculência se situa deliberadamente neste ponto de ligação em que celebra o corpo e, ao mesmo tempo, sublinha suas fragilidades. Ao se servirem do dispositivo dramático, esses teatros encontram um espaço de síntese dos contrários, espaço este salutar para a construção de uma identidade livre das prisões mentais e sociais.

O perdão é, por conseguinte, convocado à linha de transformação da visão do outro, como bem nos lembra Bassidiki Coulibaly (2006, p.106): « O «Negro», o «Preto», o «Black » não é somente o outro: é todo o «outro». ». E o teatro vem colocar corpos e palavras nesta alteridade, vem confrontá-la; friccioná-la, brincar com suas múltiplas máscaras, numa espécie de sincretismo criador.

### **Sincretismo<sup>5</sup>: o subterfúgio criador**

---

<sup>5</sup> No sentido de “reunião artificial de idéias ou de teses de origens disparatadas. (Filos) visão de conjunto confusa de uma totalidade complexa”. In Novo Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa. 2ª Edição revista e Ampliada. Editora Nova Fronteira, 1986, pg. 1589. Essa acepção – e não a de um sistema filosófico ou religioso que combina



- *O Sincretismo: a máscara teatral essencial*

Kossi Efoui (2004, p.35), um autor francófono da diáspora africana, originário do Togo, formula:

«O sincretismo caracteriza os escravos que fingiram-se de convertidos ao catolicismo e, para burlar a vigilância dos patrões, simplesmente rebatizaram o panteão vodú com nomes de santos católicos. [...] É isto que significa «avançar mascarado»; como aprender, em uma situação extrema, a extrair do nada um espaço de liberdade inacreditável. Não se trata apenas de uma máscara, mas de várias máscaras».

Os teatros de diásporas afro-descendentes se servem do sincretismo pelo viés de máscaras diversas. Para além do estudo da máscara clownesca (analisada aqui em sua dimensão excessiva), trata-se de compreender que essas dramaturgias representam as máscaras sob todas as suas formas, instaurando o movimento de esconde-expõe, na sua essência. Seguindo tal orientação, ao se expôr incessantemente, essas dramaturgias trabalham profundamente a questão de suas posições no mundo.

Para Gilles Deleuze (1996, p.38) :

«Se é necessário se esconder, se é necessário sempre usar uma máscara, não será em função de um gosto pelo segredo, que não passaria de um pequeno segredo pessoal, e nem por precaução; será em função de um segredo de natureza mais elevada, qual seja: o de saber que o caminho não tem começo, nem fim; que cabe somente preservar seu começo e seu fim secretos, por que já não resta outra opção. Do contrário, não seria mais um caminho, e só existiria como caminho em seu 'meio'».

É nesse sentido que Lincoln estabelece uma relação com sua máscara, ou seja através de um intenso jogo de maquiagem pública e durante toda a peça. A máscara é reforçada pelo fato do personagem portar o mesmo nome na fábula e na peça dentro da peça, metateatro. Acrescente-se a isso o fato do autor atribuir-lhe o mesmo nome histórico ao interpretá-lo no parque de diversões: Lincoln. A confusão se instala em vários graus e a máscara que

---

os princípios de diversas doutrinas - está mais próxima do conceito francês de "marronnage", muito utilizado pelos francófonos.

consiste em se pintar de branco é convocada para denunciar a máscara social, na sua incapacidade em se assumir.

Em Koffi Kwahulé, a relação com a máscara assume formas diversas. Em *P'tite-Souillure (Pequena Mácula)*, a máscara constitui o nó dramático, nos remetendo, ao mesmo tempo à máscara na sua essência ritual e na sua acepção eminentemente moderna: a máscara que todos assumem em algum momento da vida. É nesse sentido que A Mãe de *P'tite-Souillure* de Koffi Kwahulé (2000, p.90) diz:

«Ele havia suspenso a máscara apenas para tomar alguns goles de cerveja e, vejam vocês o que eu vi... Oh, uma fração de segundos, mas eu o vi. Nada! Rosto sem rugas sem cílios, sem covinhas, sem têmporas. Nada. Nem decepção, nem promessa de vida. Nada».

A máscara assim descrita carrega a ausência de imagens e se torna testemunha de uma outra realidade, no coração da diegese. A máscara vai além da função didática de «esconder-expôr»: ela se desvela para revelar a essência humana. Sob a máscara não há nada, o homem deve viver no presente a sua realidade; sua máscara primeira é seu corpo.

Reencontramos, aqui então, um questionamento diretamente relacionado à reflexão acerca das diáporas afro-descendentes: assumir o próprio corpo no mundo. O côro em *Cabare da Raça* entoava um coral de orgasmos e cada espectador é, em relação ao sexo, interpelado em suas máscaras sociais. Da máscara à realidade, a força do sincretismo reside na sua propensão em usar o véu como revelador. Esse procedimento dramático, ainda que explorado de maneiras diferentes por essas dramaturgias, permanece a fonte de compreensão e se configura como espaço onde o teatro se expressa em toda a sua diversidade e capacidade de invenção.

### **- O sincretismo: as fábulas das línguas teatrais**

O sincretismo, tal qual o definimos aqui<sup>1</sup> se expressa em sua busca por uma forma. É desse modo que o mecanismo profundamente dual da truculência autoriza o procedimento do subterfúgio como ferramenta de transformação. Por exemplo, o sopro de liberdade insuflado pela obra kwahuleana está profundamente relacionado a sua pesquisa dramática, expressa em fábulas que ele considera como reveladoras e fonte de compreensão do mundo: «gosto que me contem uma história, é isso. Uma ficção sem história é como uma

música sem melodia. Quando nos esquecemos de tudo, pelo menos nos resta a melodia» (2008, p.57). Unindo o trabalho com a sua língua ao trabalho musical, em particular o trabalho relacionado ao jazz, Koffi Kwahule duplica o procedimento sincrético, já que este gênero musical, por si só, constitui um subterfúgio estrutural desta diáspora, que lhe permitiu a expressão essencial da sua construção (do jazz). Koffi Kwahulé insiste no prazer da fábula para apostar na necessidade de povoar o mundo com histórias. Um pouco mais longe, ele atribui um papel essencial à metáfora, como assento fundamental de um saber e de uma sabedoria. Esta relação com a história contada nos remete a procedimentos típicos das sociedades africanas, nas quais a oralidade é a estação de posta do saber. Pode-se compreender, assim, a necessidade do teatro como continuação desta realidade.

Em Salvador-Bahia, a «Companhia Gente da Bahia» e seu diretor Luis Bandeira ressaltam este aspecto ao insistir na importância da praça, da rua, em seus trabalhos de criação. *Cordel do pega pra Capá* é representado em praças públicas. A intriga desta peça que reúne diferentes textos de Cordel<sup>6</sup>, encontra ecos na reflexão de Jaime Sodré, formulada quando da ocasião de um seminário sobre o respeito dos antigos pelo Teatro Vila Velha, no qual a questão da cultura afro-brasileira é discutida como uma questão de espaço. Tendo em vista que a ação da peça se passa num mercado, ocupar a rua para encenar a rua é uma estratégia de metalinguagem tipicamente sincrética. Geneviève Fabre (1982, p.16), em sua obra *Le théâtre noir aux Etats-Unis* nos diz: «Restituindo ou instaurando novas relações com o real, a palavra dramática é de ordem da liberdade».

Ultrapassando as possibilidades oferecidas pela fábula e a oralidade, o sincretismo questiona a linguagem e sua essência. Vejamos, a este respeito, Jean-Luc Nancy (1986, reed. 2004, p.126-127) :

«O mito é a abertura de uma boca imediatamente conformada ao fechamento de um universo. Também, o mito não é feito de qualquer palavra e não fala qualquer língua. Ele é a língua e a palavra das coisas que se manifestam em si, ele é a comunicação delas: ele não comunica nem a aparência, nem o aspecto das coisas, no mito fala o ritmo, ressoa a música das coisas. [...] O mito é mais exatamente este *encantamento* que permite erguer um mundo e criar uma língua.»

---

<sup>6</sup>Folhetos populares brasileiros, comportando histórias curtas de personagens-típos facilmente reconhecidos da tradição oral.

Assim, o teatro de diáporas afrodescendentes impõe vozes engajadas numa luta identitária incessante, uma luta que se transforma numa busca mística, tal qual evoca Koffi Kwahulé (2007, p.76) ao falar de jazz:

«Toda arte digna deste nome deve ser capaz de dizer à comunidade humana que o mundo, apesar de tudo, merece ser vivido. [...] A descoberta desta luz que é o som do jazz faz com que possamos dizer que Deus está aqui, nessa luz.».

Pela via da música, a dramaturgia de Koffi Kwahulé vai além da aporia da truculência, configurando-se em ato de transformação pura. Sobre o assunto, Deleuze nos ensina que «A música é uma anti-memória» (1996, p.41). Então a língua torna-se música e ultrapassa a memória, cessando de redizer um mundo passado para se ancorar num presente profundamente libertador. O monólogo de Jazz é um exemplo disso: a dupla capacidade de desdobramento no coração mesmo da diegese. Num vertiginoso jogo de metalinguagem, Jazz fala dela na terceira pessoa e se desdobra ainda na personagem de Oridé, seu duplo que ela apresenta como sua amiga, cuja beleza «ressuscita os mortos».

Neste ponto também, a dramaturgia de Koffi Kwahulé possui conexões com os cantores-mímicos norte-americanos descritos por Fabre (1982, p.23) :

«Esses cantores são talvez os primeiros comediantes negros; eles põem em evidência, durante a escravatura, um talento muito conhecido: a aptidão para fingir e tergiversar, que está mais para uma estratégia de sobrevivência, do que para um talento nato».

Jaz fala consigo mesma para se salvar do horror, para existir. O sincretismo que consiste aqui na busca por uma palavra *sobre o* (e no) mundo, no coração da própria auto-destruição e censura desta palavra, se torna um procedimento essencial a essas dramaturgias em processos de «reparação». O termo «reparação» aqui empregado assume, para esta população, o sentido de reparação enquanto cura e perdão; reparação como denúncia histórica. Também em Suzan Lori-Parks, encontramos este procedimento no cerne da relação terrivelmente conflituosa dos dois irmãos em cena. Lincoln é uma figuração desses cantores-mímicos que, para sobreviver, lançam mão da máscara do presidente Lincoln no ato da representação. Sua sobrevivência cotidiana depende da sua disposição a se colocar no lugar daquele que será simbolicamente assassinado no parque de diversão, durante uma partida de tiro ao alvo. Esta forma de submissão é denunciada por Booth que a considera insuportável. O sincretismo se realiza, aqui, na vocação deste personagem em se construir como imitação, uma vez que Lincoln retoma a antiga profissão do irmão: vendedor de

malhas. A dramaturgia denuncia o absurdo em vários níveis. A enxurrada de palavras de Booth encontra eco na sua justificativa permanente. Como bem nos lembra Geneviève Fabre (1982, p.15) :

«Se o procedimento utópico do teatro militante está dominado pela obsessão da injustiça e a vontade da mudança, no teatro da experiência, o verbo se torna soberano e se sobrepõe aos atos. É através do verbo que se pode afrontar o real, repertoriá-lo, manipulá-lo e, às vezes, dominá-lo.»

A autora denuncia a potência do verbo como criadora de realidades. A este aspecto, Deleuze (1996, p.10) acrescenta também a importância das línguas que são experimentadas nesta incursão pelo desconhecido:

«Um estilo consiste em conseguir gaguejar na sua própria língua. Não significa ser gago na fala, mas ser gago na própria linguagem. Ser como um estrangeiro na sua própria língua. Traçar uma linha de fuga. [...] Falar a si mesmo e em sua própria língua como um estrangeiro».

Essa asserção concerne as diáporas que escolhem escrever na língua de adoção. O trabalho com a língua se torna, assim, uma incessante redescoberta dos possíveis: sons, formas... A língua é manipulada, triturada, misturada, experimentada em todas as suas ocorrências. Ela se faz o signo de uma intervenção sem fim.

Esta língua que se reinventa incessantemente é a mesma que revira as realidades e que se torna eficiente em sua propensão a criar e a influenciar novas realidades e novos mundos.

### **A guisa de conclusão, os dramaturgos dos sopros libertários**

A truculência enquanto ferramenta do sincretismo faz do seu mecanismo duplo um apoio para uma nova compreensão do mundo. Os teatros contemporâneos de diáporas afro-descendentes pegam múltiplos atalhos e se destacam por suas diversidades, consequência de suas capacidades inventivas e dos modos de expressão típicos de cada país, nos quais essas diáporas se desenvolvem. Não obstante, pode-se ver na truculência uma poética recorrente dos teatros que buscam se afirmar no paradoxo: o recurso do cheio-vazio.

É nessa via que tais dramaturgias trabalham profundamente a articulação da vida e da morte. Os corpos comportam o infinito e esses teatros abrem um caminho espiritual de união do corpo e da alma, para retomar as palavras de Genevieve Fabre (1982, p.13):

«O teatro devolve ao discurso sua 'primeira pessoa', o jogo. Lugar de pensamento crítico e atividade criadora, ele autoriza a experiência da liberdade e, afirmando sua dupla vocação apolínea e dionisiaca, comunica a sabedoria numa atmosfera de festa.».

Essas dramaturgias nos legam a mensagem de um mundo mais respeitoso e mais aberto a sua própria humanidade como deseja Koffi Kwahulé (2008, p.38): «Eu busco outra coisa além da vida. Eu luto pelo nascimento de um mundo humano, quer dizer um mundo de reconhecimentos recíprocos». Os propósitos de Karine, personagem do *Cabaré da Raça* se juntam aos de Koffi Kwahulé numa espécie de eco: «Hoje em dia eu digo: raça, só existe uma – a raça humana.» (MEIRELLES, 2005, p.4)

Do movimento do excesso que põe o corpo num lugar de denúncia, à denúncia de situações históricas e políticas, que mergulham numa reflexão crítica, os fenômenos truculentos presentes nessas peças instauram a essencialidade do teatro como subterfúgio necessário. O sincretismo chega para defender esta necessidade ao transformar as máscaras em possibilidade de uma nova palavra sobre o mundo. O ato teatral é celebrado como ato liberador em todas as suas possibilidades de exploração destes espaços de jogo entre o oculto e o revelado, desvelando a realidade e questionando-a. Tais fenômenos dramaturgícos são celebrados no ato da escrita, o qual se torna sagrado no momento em que presta uma homenagem à vida, conforme formula Deleuze (1996, p.12) : «A escrita não tem fim em si mesma, precisamente porque a vida não é algo de pessoal. A escrita tem por fim único a vida, através das combinações que ela extrai».

Desse modo, a escrita como busca da própria vida faz com que a liberdade seja profundamente questionada nessas dramaturgias contemporâneas afro-descendentes.

## REFERÊNCIAS

AGIER, Michel. « Ethnopolitique : racisme, statuts et mouvement noir à Bahia ». Cahiers d'Etudes Africaines. *Politique de l'identité, les Noirs du Brésil*. Paris, XXXII (1), EHESS, 1992.

ARENDDT, Hannah. *Qu'est-ce que la politique ?*. Paris : Seuil, Points Essais, 1995.

AUGE, Marc. *Non-Lieux* – Introduction à une anthropologie de la surmodernité. Paris : Ed. du Seuil, 1992.

BAKTHINE Mikhaïl Bakhtine. L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance. Trad. do russo Andrée Robel. Paris : Ed. Gallimard, 1970.

CHALAYE Sylvie. *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXe siècle*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Plurial », 2001, « Africanité en question », « Un théâtre qui cherche la « note bleue » ».

COULIBALY Bassidiki. *Du crime d'être « noir », un milliard de « noirs » dans une prison identitaire*. Paris : Editions Homnisphères, 2006.

DAMBURY Gerty. *Démocratie mosaïque 1*. Belgique : Lansman, 1996.

DELEUZE, Gilles. *Dialogues*. Paris : Flammarion, 1996.

FABRE Geneviève, *Le théâtre noir aux Etats-Unis*, Ed. du CNRS, Paris, 1982.

FANON Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Ed. du Seuil, coll. « Points », 1952.

GALEANO Eduardo. *O teatro do bem e do mal*. Tradução do espanol Sergio Faraco. Porto Alegre : L& PM Pocket Plus, 2002.

GENEST Emile. *Contes et légendes mythologiques*. Paris : Nathan, 1929.

KWAHULE Koffi, *Il nous faut l'Amérique*. Chatenay-Malabry : Editions Acoria, 1997.  
*Jaz*. Paris, Editions Théâtrales, 1998.  
*P'tite-Souillure*. Paris : Ed. Théâtrales, 2000.

KWAHULE Koffi e MOUELLIC Gilles. *Frères de son, Koffi Kwahulé et le jazz : entretiens*. Montreuil-sous-bois : Ed. Théâtrales, 2007.

LORI-PARKS Suzan,  
*Topdog/Underdog*. Trad. Do inglês Jean-Pierre Richard. Paris : Maison Antoine Vitez, 2002.  
*Venus*. Trad. Jean-Pierre Richard, Paris : Maison Antoine Vitez, Juin 1999.

MEIRELLES Marcio e os atores do Bando de Teatro Olodum. *Cabaré da Raça* – texto. Salvador de Bahia : Teatro Vila Velha, 1997.

NANCY Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. Paris : Christian Bourgeois Editeur, Coll. « Detroits », 1986, rééd. 2004.

PASOLINI Paolo. *Dialogues en public*. Paris : Sorbier, 1980.

R. Cient./FAP, Curitiba, v.6, p.97-119, jul./dez. 2010

REY Alain (sob direção). *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert, tome 3, 2006.

---