

GIRADRAMATÚRGICA: PROCESSOS CRIATIVOS EM DRAMATURGIA NEGRA

Carlos Alberto Mendonça Filho¹
Stela Regina Fischer²

RESUMO: Proponho um olhar sobre o teatro negro e a dramaturgia negra brasileiros a partir de vivências minhas enquanto artista e sujeito negro, analisando os processos de segregação e dominação coloniais que permeiam corpos/as/es, imaginários e subjetividades. Para tanto, descrevo a criação e aplicação do projeto de extensão GiraDramatúrgica - Núcleo de Pesquisa e Criação em Dramaturgia (realizado na Universidade Estadual do Paraná de abril a novembro de 2020), que promoveu encontros e criações dramatúrgicas por e entre pessoas negras para pensar, investigar e desenvolver narrativas cênicas negras verdadeiramente nossas.

Palavras-chave: dramaturgia negra; pedagogia do teatro; teatro negro brasileiro; GiraDramatúrgica.

GIRADRAMATÚRGICA: PROCESOS CREATIVOS EN DRAMATURGIA NEGRA

RESUMEN: Propongo una mirada al teatro negro y la dramaturgia negra de Brasil a partir de mis experiencias como artista y sujeto negro, analizando los procesos de segregación y dominación colonial que permean los cuerpos, el imaginario y las subjetividades. Para ello, describo la creación y aplicación del proyecto de extensión GiraDramatúrgica - Centro de Investigación y Creación en Dramaturgia (realizado en la Universidad Estatal de Paraná en 2020), que promovió encuentros y creaciones dramatúrgicas de y entre negros para pensar, investigar y desarrollar narrativas escénicas negras verdaderamente nuestras.

Palabras clave: dramaturgia negra; pedagogía teatral; teatro negro brasileño; GiraDramatúrgica.

1 Graduando do curso de Licenciatura em Teatro pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). E-mail: carloscanarim1@gmail.com

2 Doutora em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo (USP) e Mestre em Artes/Teatro pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). É professora da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. E-mail: stelafis@terra.com.br

para este país
eu traria
os documentos que me tornam gente
os documentos que comprovam: eu existo
parece bobagem, mas aqui
eu ainda não tenho certeza: existo. (...)
Lubi Prates, *Para este país*.

I. PELE, COR E ESCRIVIVÊNCIA

Não lembro muito sobre a minha infância; algumas imagens dançam em minha mente. Imagens marcantes, elas.

Chamavam a mim e a meu irmão mais novo de bagunceiros, mas éramos crianças sendo crianças. Entre constantes não, o que restava muitas vezes eram as nossas próprias companhias. Lembro que uma vez, sozinhos em casa, descobrimos potes e potes de tinta branca no quartinho que servia como despensa. Aquilo era da minha mãe, na época professora de artes. Não era de brincar. A cena que se segue é a dos nossos corpos, o meu e o de meu irmão, cobertos por aquelas tintas brancas. A clara pele dele e a minha, azeviche, embranquecidas.

Entre violências constantes e banhos salgados para purificar, constatei ainda menino que tudo que se impregna em algo não é fácil de remover. E isso vale do menor torrão de açúcar que cai no café até à mão suada que dispara a bala faminta por corpos/os/es negras/os/es periféricas/os.

Tudo foi e vem sendo impregnado de branco: terras, corpos/as/es, vozes, palavras, mentes. Ao levantar episódios de racismo cotidiano, Grada Kilomba (2019) reflete que o mundo colonial, além de engendrar uma pilhagem ostensiva de corpos/as/es, subjetividades, culturas e riquezas naturais dos territórios colonizados, operou também pela disseminação e manutenção de ideologias supremacistas, sexistas e racistas, principalmente através das instituições sociais.

Nos pediam para ler sobre a época dos “descobrimientos portugueses”, embora não nos lembrássemos de termos sido descobertas/os. Pediam que escrevêssemos sobre o grande legado da colonização, embora só pudéssemos lembrar do roubo e da humilhação. (...) Que ótima maneira de colonizar, isto é, ensinar colonizadas/os a falar e escrever a partir da perspectiva do colonizador. (KILOMBA, 2019, p. 65).

Assim, a educação³ e a arte⁴, diretamente (enquanto discurso) ou pelo campo da linguagem (a palavra e a imagem, por exemplo), são práticas que também ratificam e atualizam epistemologias eurocêntricas, patriarcais, brancas e heterossexuais em sua maioria. Teorias desenvolvidas por

3 Na educação, penso principalmente quanto às práticas de ensino na universidade pública, visto que a instituição superior de ensino ao qual estou me formando possui essa característica.

4 No campo da arte, me detenho à análise do teatro e da dramaturgia, sobretudo às produções no Brasil. Porém, as diferentes linguagens artísticas podem ser utilizadas para pensar essa manutenção colonial, principalmente quando analisamos as principais metodologias utilizadas no ensino artístico e a não-representação de maiorias minorizadas nas iconografias, por exemplo.

autoras/es como Leda Maria Martins (1995), Djamilá Ribeiro (2017), Luiz Rufino (2019), Silvio Almeida (2018) entre outras/os/es, ao denunciar epistemicídios e desigualdades gerados por um sistema, também reivindicam outras formas de entender o mundo e as relações que daí surgem, parecendo se alinhar a uma perspectiva decolonial⁵.

Destrinchar o racismo sintomático também na arte, recortando-a nas áreas do teatro e da dramaturgia⁶, pede que nos debruçemos sobre alguns questionamentos norteadores, como propõe Júnia Pereira (2019):

A pergunta “quem fala?” sempre foi possível ou foi(é) dirigida a todos os enunciados teatrais? Como se configura historicamente a visibilidade da autoria na criação dramaturgicá e o que ela tem (ou não) a ver com o gênero e outros marcadores sociais dos(as) dramaturgos(as)? (PEREIRA, 2019, p. 64).

A tradição teatral da qual somos herdeiras/os/es possui uma gênese branca, europeia sobretudo, mas não exclusivamente, é também masculina e burguesa. Se analisarmos historicamente a dramaturgia enquanto texto escrito estas questões ficam ainda mais evidentes. Afinal, quem são as/os dramaturgas/os/es ainda hoje reconhecidos se pensarmos em termos de Teatro Brasileiro? Ou ainda de outra forma, quem são aquelas/es que são narradas/os/es, citadas/os/es, tomadas/os/es como referência nas disciplinas acadêmicas que se ocupam em tematizar a história do teatro e/ou as/os referenciais dramaturgicá/os nacionais?

Construir a dramaturgia como um lugar acessível, democrático e possível para todas/os/es independente de raça, classe e gênero se mostra um grande desafio, principalmente quando avançamos sobre a segregação histórica no teatro em relação às múltiplas narrativas populares, periféricas e de resistência advindas das ditas “minorias”, como as dramaturgias negras e os teatros negros.

As constantes reproduções e postulações únicas dos cânones europeus-brancos-masculinos no teatro dito ocidental constrói uma grande maquinaria perversa que escolhe, classifica, referência e recomenda quem pode pensar, quem pode escrever e como se deve escrever.

5 Para entender a decolonialidade, Nelson Maldonado-Torres define primeiramente o colonialismo moderno como “(...) os modos específicos pelos quais os impérios ocidentais colonizaram a maior parte do mundo desde a “descoberta.” (MALDONADO-TORRES, 2020, p. 35). Decolonialidade então, “(...) refere-se à luta contra a lógica da colonialidade e seus efeitos materiais, epistêmicos e simbólicos.” (MALDONADO-TORRES, 2020, p. 36).

6 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 dramaturgicó somente à uma concatenação lógica de falas e acontecimentos; abrimos então o campo de definição para diversas possibilidades e formas de se fazer.

Além de se constituir como homem, nosso olhar demarca o dramaturgo clássico também como europeu, pois ele só pode ser concebido em uma análise que exclui manifestações espetaculares de outros continentes e centra suas investigações na Europa, excluindo também, dela, as tradições populares nas quais não existe contexto não somente para a forma dramática pura, mas também para a primazia do texto e/ou do autor. (PEREIRA, 2019, p. 65).

Ao deflagrar essa hegemonia branco-europeia que atualiza e reproduz a dominação colonial pela linguagem (nesse caso, a escrita dramaturgica), Júnia Pereira nos propõe uma mirada às outras possibilidades de escritura cênica que pautam outras formas de fazer, de pensar e de existir na cena. Dessa forma, as dramaturgias e as práticas teatrais podem assumir lugares de desobediência e resistência ao atuar pela descolonização, pautando urgências e transformações próprias de seu tempo.

Leda Maria Martins (1995) analisa historicamente que as cenas negras insurgem no Brasil pela busca do deslocamento da visão e do discurso ao que já está posto como norma no teatro dos séculos XIX e XX, colocando em cheque representações feitas por dramaturgos e encenadores que recorriam ao estereótipo, à satirização e à demonização da pessoa negra. Assim, as nossas histórias vem gingando e carnavalizando o que o imaginário branco estruturou ao escravizar, objetificar, demonizar, negar, anular, marginalizar, hiperssexualizar, invisibilizar, violentar, racializar e tentar exterminar o/a negro/a, suas diferentes culturas, vivências e subjetividades, com isso propondo narrativas e poéticas sobre nós e para nós.

Nós, dramaturgas/os/es negras/os/es, empretecemos a cena e o papel no desejo e no direito de poder nos enxergarmos ao ler/interpretar um texto ou produzir/assistir a um espetáculo. As *nossas* narrativas mergulham em mares de manifesto, denúncia e resistência, sambam as plurais existências afro-diaspóricas que ao mesmo tempo se ajuntam e se afastam numa grande encruzilhada⁷ poética e política.

II. TEMPO, COR E ENCRUZILHADA

Minha mãe, como a grande maioria das mulheres negras periféricas brasileiras, sempre trabalhou muito para que pudéssemos ter uma vida melhor. Quando criança, em Porto Alegre, me acostumei a vê-la sair muito cedo para o trabalho e muitas vezes nem a ver chegar, pois já era muito tarde. Na época ela também estava estudando no ensino superior através de uma bolsa de estudos, algo importante mas também desafiador para quem muitas vezes viu-se sendo a única nos lugares em que frequentava ou que não tinha dinheiro para sequer ir até a universidade.

7 Alinho-me ao que pensa o prof. Dr. Marcos Alexandre ao dialogar com as teorias pensadas anteriormente pela profa. Dr. Leda Maria Martins (1995): “(...) a encruzilhada é um lugar de encontro e desencontro, passagem, interseção, mediação, entrecruzamento. Como espaço de trânsito e deslocamento, na encruzilhada, nós nos deparamos com um ponto de interseção, um lugar em que os corpos se cruzam e são cruzados, tocados” (ALEXANDRE, 2017, p. 57-58).

Uma frase dela sempre me foi recorrente: *“Meu filho, você é negro. Nunca deixe alguém dizer o contrário”*. Sempre que eu ouvia essas palavras, sacudia a cabeça e respondia: *“Bah mãe, de onde tu tirou isso? Eu sou branco”*.

O que poderia um menino dizer quando via seus colegas brancos/as brincando no recreio e deixavam-no isolado num canto? Ou quando seus personagens preferidos dos desenhos animados, como o Batman e o Homem-Aranha, eram homens brancos? Ou quando o sinônimo de belo para as pessoas ao seu redor normalmente era aquele cara ou aquela mulher brancos, loiros e/ou com olhos claros? Ou também quando a mãe falava e falava e falava sobre como a vizinha que morava ali na rua do lado tinha chamado ela de tanta coisa feia? O que poderia um menino dizer?

Podemos dizer que o racismo é uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta *por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos*, a depender do grupo racial ao qual pertençam.

(...) uma pessoa não nasce branca ou negra, *mas torna-se* a partir do momento em que seu corpo e sua mente são conectados a toda uma rede de sentidos compartilhados coletivamente, cuja existência antecede *a formação de sua consciência e de seus afetos*. (ALMEIDA, 2018, p. 22-43, grifo meu)

Não se trata somente de uma cor epidérmica ou ao conjunto de fenótipos, mas também de dimensões ideológicas e políticas quanto à identidade e ao pertencimento. Aproximo o meu processo de tornar-me negro⁸ também ao meu contato mais direto com o teatro, seja como espectador e aluno, seja como ator, diretor, dramaturgo, pesquisador e professor. Me descubro e percebo envolto de brancura nos pensamentos, nas relações com as pessoas, nas técnicas para atuar, nas grandes teorias para pensar a cena, além de enxergar o meu corpo preto como o diferente e muitas vezes o único nos espaços de formação dominados pela branquitude.

A aparente falta de teóricas/os e artistas negras/os/es se mostra uma necessidade a ser falada e discutida por mim, principalmente devido às outras vivências que começo a ter fora do ambiente acadêmico com outros cursos⁹ voltados ao teatro negro e à dramaturgia. Começo a questionar os porquês de não estarmos estudando pessoas negras importantes para a construção de um teatro dito brasileiro, mas também quanto às grandes teorias do teatro ocidental, da sociologia, da educação e no que se refere à própria formação pedagógica das/os discentes do curso

8 É importante lembrarmos que é na obra *O Segundo Sexo* (1949) que Simone de Beauvoir pensa a ideia de “tornar-se” mulher, atribuindo dimensões sociais e políticas às construções simbólicas e ideológicas advindas dos marcadores sociais (no caso da autora, no que se refere às mulheres e às construções sociais e imagéticas do feminino); já no livro *Tornar-se Negro* (1983), Neusa Santos propõe uma mirada ao processo de tornar-se referente à negritude, denunciando as arapucas coloniais presentes na sociedade brasileira ao naturalizar o massacre e a negação das construções identitárias negras.

9 Um dos cursos que participei foi o “Negro Olhar”, realizado pela atriz e diretora Tatiana Tibúrcio, que promove ciclos de leitura dramatizada de textos de autoras/es negras/os e a própria pesquisa quanto à história do teatro negro brasileiro. Pude participar da etapa curitibana em 2019 pelo projeto SESC Dramaturgias, promovido pelo SESC Paraná.

de Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual do Paraná. Onde estavam e estão as/os artistas e teóricas/os negras/os/es?

Em contraponto à reprodução e a manutenção desse ideário colonizador, é necessário mencionar que muitas/os professoras/es brasileiras/os/es vêm propondo outras abordagens para os conteúdos curriculares, reforçando através de ações extensionistas¹⁰, grupos de estudos e encontros temáticos a importância de pedagogias que partam da decolonialidade para a emancipação e a construção de novos saberes na arte, nas/os corpos/os/es, nas relações interpessoais e para a formação de artistas de teatro.

Outro ponto recorrente para mim é a representatividade negra na universidade: não tenho outras/os/es colegas auto-declaradas/os/es negras/os/es em minha turma, ao passo de que, no colegiado de Teatro, não há professoras/es negras/os/es ministrando aulas. Todas essas “ausências” se mostram sintomas da naturalização do racismo que também segrega e gerencia os lugares a serem ocupados, ainda mais numa cidade como Curitiba¹¹.

Todas essas interrogações coçam, incomodam, mas também mobilizam; o que se revela é o apagamento, o silenciamento, o escasso incentivo, o processo de reprodução de uma narrativa única, a ausência de inserção, a exclusão e o exotização das/dos artistas negras/os/es e suas produções, sintomas do racismo estrutural que se mostra como um dos pilares da formação social brasileira e do colonialismo como um todo, pois:

(...) não poder acessar certos espaços, acarreta em não se ter produções e epistemologias desses grupos nesses espaços; não poder estar de forma justa nas universidades, meios de comunicação, política institucional, por exemplo, impossibilita que as vozes desses indivíduos sejam catalogadas, ouvidas (...) O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. (RIBEIRO, 2017, p. 65)

Os teatros negros¹² insurgem a partir da reivindicação dessas urgências: o direito de existir, o direito de poder falar, de poder se ver representado/a nas histórias contadas na cena, seja ela no palco, seja na rua, na arte, na educação, na sociedade e em qualquer outro lugar.

10 Um exemplo recente dessas ações é o projeto Estudos em Teatro Negro, que promove encontros virtuais sobre a cena negra a partir de pesquisas acadêmicas e entrevistas com artistas negras/os/es. O projeto é realizado a partir da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e é coordenado pelo prof. Dr. Gustavo Melo Cerqueira e pelo prof. Dr. Licko Turle. Os encontros do Módulo I iniciaram em maio de 2020, com as aulas ocorrendo às terças e quintas-feiras das 14h às 16h. Mais informações disponíveis em: https://www.youtube.com/channel/UCjVtUsM4PxU05NyK406E_RA. Acesso: agosto, 2020.

11 É impossível que eu não mencione o racismo cotidiano, direto ou simbólico, presente não só em Curitiba mas em muitos lugares do sul do país, fruto de uma política de embranquecimento operada pelo governo imperial entre o final do século XIX e início do XX. Um dos exemplos mais recentes foi o da juíza Inês Marchalek Zarpelon, que sentenciou um homem negro à prisão pela sua “raça”, associando a cor da pele à violência e vandalismo. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2020/08/12/exclusivo-juiza-diz-em-sentenca-que-homem-negro-e-criminoso-em-razao-da-sua-raca>. Acesso em: agosto, 2020.

12 Utilizo aqui “teatros negros” para tentar abranger a pluralidade e a diversidade presente tanto na formação brasileira como nos movimentos cênicos que desde o século XIX pautam o/a negro/a, suas subjetividades e histórias como centro do que entendemos no ocidente como teatro.

(...) Uma das premissas do teatro negro é ser uma *arte engajada* e este engajamento deve ser manifestado em distintos níveis, assumindo características que vão desde uma arte que seja (por que não?) *panfletária* até uma estética que assume vieses que dialogam com outras nuances que exploram características relacionadas com os aspectos políticos e ideológicos que possam assumir espaços voltados para questões dos afetos e das subjetividades, demonstrando que há um vasto campo de atuação do teatro negro e que este, hoje, não mais se restringe exclusivamente ao caráter da religiosidade. (ALEXANDRE, 2017, p. 35-36)

Um lugar de manifesto também paira nas cenas negras, pois elas expõem, questionam e denunciam tudo aquilo que é negado ou ainda não existe em sua plenitude - principalmente quando pensamos num país como o Brasil onde o racismo possui máscaras de diferentes tons brancos e o pensamento colonial ainda fundamenta as práticas do Estado. Mesmo após 132 anos de uma falsa abolição, ainda não somos livres.

Entretanto, coletivos/as e dramaturgas/os/es vêm contribuindo para uma construção efetiva dos teatros negros no Brasil ao longo da história. É o caso de grupos como a Companhia Negra de Revista (RJ, 1926), a Cia Bataclan Negra (RJ, 1927), o Teatro Experimental do Negro (RJ, 1944) liderado por Abdias do Nascimento, o Teatro Popular Brasileiro (RJ, 1950) de Solano Trindade, o Teatro Profissional do Negro (RJ, 1970) promovido por Ubirajara Fidalgo, o Bando de Teatro Olodum (BA, 1990), o Grupo NATA (BA, 1998), a Cia Marginal (RJ, 2000), a Cia dos Comuns (RJ, 2001), a Cia Caixa Preta (RS, 2002), o Grupo Clariô de Teatro (2002), a Cia Os Crespos (SP, 2007), a Capulanas Cia de Arte Negra (SP, 2007), o Coletivo Negro (SP, 2007), a Companhia Negra de Teatro (MG, 2015); e também dramaturgas/os/es negras/os/es como Artur Rocha (RS), Machado de Assis (RJ), Lima Barreto (RJ), Romeu Crusoé (PE), Hermes Mancilha (RS), Leda Maria Martins (MG), Grace Passô (MG), Cuti (SP), Aldri Anunciação¹³ (BA), Cidinha da Silva (MG), Jô Bilac (RJ), Viviane Juguero (RS), Ana Maria Gonçalves (MG), Onisajé (BA), Cristiane Sobral (DF), José Fernando Peixoto (SP), Dione Carlos¹⁴ (SP), Anderson Feliciano (MG), Allan da Rosa, Alexandre de Sena (MG), Jé Oliveira (SP), Jhonny Salaberg (SP), Maria Shu (SP), Luh Maza (RJ), Rodrigo França (RJ), Preto Amparo (MG) e Pedro Bertoldi (RS); entre tantas outras/os/es dramaturgas/os/es, grupos e manifestações espalhados pelo país que precisam ser conhecidas/os, pesquisadas/os e divulgadas/os.

Nas formas, nas falas, nos desejos vai se construindo uma poética negra tão complexa e diversa quanto sua matriz de inspiração. Poética que, como não poderia deixar de ser, se disseminou por todas as partes da Diáspora. E cujas distâncias geográficas, históricas, culturais e/ou sociais, guardando suas distintas particularidades, acabam por fomentar uma rica variedade de expressões e possibilidades. (LIMA, 2010, p. 234)

13 É importante mencionar o projeto virtual chamado Melanina Digital, coordenado por Aldri. Na plataforma online, podemos encontrar um panorama da dramaturgia negra no Brasil, assistir leituras dramáticas e saber mais sobre as/os dramaturgas/os/es negras/os/es em nosso país. Mais informações, disponível em: <https://melaninadigital.com/>. Acesso: agosto, 2020.

14 Aproveito também para mencionar o importante curso de Dramaturgia Negra “Palavra Viva” ao qual participei ministrado por Dione e promovido pelo Itaú Cultural/SP. No curso, pudemos conhecer mais sobre dramaturgias como as de Viviane Juguero, Cristiane Sobral e Onisajé, além de acessar materiais e discussões acerca da historicidade do teatro negro no Brasil.

Dessa forma, a diversidade presente na existência também se mimetiza nas formas teatrais negras, somando diferentes repertórios, (escre)vivências¹⁵ e características singulares advindas muitas vezes da regionalidade - o que se mostra um aspecto relevante num país de grandes dimensões territoriais e composto por diferentes povos como o Brasil. Os teatros negros e as dramaturgias negras manifestam-se assim de modos multidisciplinares, bebendo em diferentes áreas do conhecimento de um modo geral, horizontalizando saberes, práticas e convidando-os para a dança.

A escrita dramaturgica assume então um lugar de ruptura, de possibilidade, de ginga na brecha, para adentrar e ocupar espaços considerados (pelo imaginário colonial) como impróprios e negados à/ao negra/o/e. Assim, a dramaturgia também "(...) pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto-inscrição no interior do mundo" (EVARISTO *apud* ALEXANDRE, 2017, p. 28). A autonomia, a liberdade, a criatividade e a afirmação de um pertencimento a uma ação historicamente-estruturalmente colocada distante de nós, escrevedoras/os/es pretas/os/es, geram altíssimos abalos sísmicos e emergentes revoluções em toda a ordem e a lógica colonial.

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá (...) Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. (ANZALDÚA, 2000, p. 232)

Escrevemos com um grito engasgado. A garganta ferve, borbulha, coça, arranha. Escrevemos com uma ânsia, com um devir, com uma voracidade ancestral. Escrevemos porque estamos vivas/os e essa escrita se transforma numa potência de vida (ANZALDÚA, 2000). Falar e escrever não nos era possível; as máscaras de ferro e transparentes prendiam e modelavam toda a linguagem expressiva de nossas/os ancestrais escravizadas/os/es. Esse silenciamento ainda persiste nos dias de hoje, apesar de muitos avanços em diversos níveis sociais, políticos e educacionais.

Ao tecer, tramar, costurar novas histórias sobre nossas plurais existências, reescrevemos todo o imaginário e as representações na dramaturgia brasileira permeados por estereótipos e por narrativas únicas, além de impedir o sucesso de um projeto de dominação pautado no silenciamento, na invisibilização e na morte sistemática física, epistemológica e/ou simbólica de pessoas negras brasileiras.

15 Conceito elaborado pela escritora brasileira Conceição Evaristo, que se refere "à escrita de um corpo, de uma condição, de uma experiência negra no Brasil." (OLIVEIRA, 2009, p. 622). A escrevivência se forma então a partir de três elementos: corpo, condição e experiência. Segundo Oliveira (2009), "O primeiro elemento reporta à dimensão subjetiva do existir negro, arquivado na pele e na luta constante por afirmação e reversão de estereótipos. A representação do corpo funciona como ato sintomático de resistência e arquivo de impressões que a vida confere. O segundo elemento, a condição, aponta para um processo enunciativo fraterno e compreensivo com as várias personagens que povoam a obra. A experiência, por sua vez, funciona tanto como recurso estético quanto de construção retórica, a fim de atribuir credibilidade e poder de persuasão à narrativa."

III. VERBO, ESPIRAL E AQUILOMBAMENTO

Diante de todas essas teorias críticas e questões perpassadas anteriormente, foram fermentando, reverberando e florescendo em mim ideias, delírios e sonhos (muitos deles, aparentemente impossíveis). Foi então que criei a GiraDramatúrgica - Núcleo de Pesquisa e Criação em Dramaturgia, um projeto que teve a intenção de promover a investigação, discussão e criação em dramaturgia por e entre pessoas negras. Posteriormente ao seu início como um curso online, a GiraDramatúrgica tornou-se um projeto de extensão do curso de Bacharelado em Artes Cênicas vinculado à Universidade Estadual do Paraná - Campus de Curitiba II.

Meus principais objetivos ao pensar a Gira foram criar um grupo de dramaturgas/os/es negras/os/es voltado à pesquisa e à experiência criativa nas áreas da dramaturgia e do teatro negro; estabelecer conexões, trocas de experiências e diálogos entre artistas negras/os/es de diferentes regiões do país; estimular o exercício da escrita criativa para a cena e a busca por diferentes narrativas, visando a construção de dramaturgias autorais de cada uma/um das/dos dramaturgas/os/es; e aprofundar questões, pertinências e urgências sobre a Dramaturgia Negra e o Teatro Negro Brasileiro.

Devido à pandemia da COVID-19, precisei adaptar o projeto à nova realidade de distanciamentos físicos e simbólicos. Houve com isso o aumento do alcance de pessoas interessadas em compor o curso devido ao ambiente virtual, não ficando restrito somente à região de Curitiba. Através de um chamamento que teve como público-alvo dramaturgas/os/es, escritoras/es e pessoas negras em geral interessadas no desenvolvimento da escrita dramatúrgica, mais de trinta inscrições de todas as regiões do Brasil foram realizadas em uma semana.

Visando otimizar o contato e o acompanhamento de cada dramaturga/o/e-integrante, foram selecionadas dezesseis dramaturgas/os/es de sete estados do país (RS, PR, SP, RJ, ES, MG, BA e MA) a partir do envio de um breve currículo, da escrita de uma “carta atemporal” (endereçada a uma pessoa de qualquer tempo-espaço da história da humanidade) e de um pequeno “vídeo de intenções”, falando sobre as expectativas e anseios pessoais sobre o curso e as temáticas por ele abordadas.

Das dezesseis pessoas selecionadas, tivemos apenas cinco desligamentos durante o processo, muito devido às novas realidades, às rotinas de trabalho e de estudo remotos. Realizamos, entre abril e novembro de 2020, um total de vinte encontros, sendo um a cada semana sempre às quintas-feiras das 18h às 21h. Os encontros foram realizados virtualmente pelas plataformas Google Meet e Zoom.

Não estipulei como requisito das/dos participantes uma experiência prévia na área da dramaturgia nem do próprio teatro; inclusive, além de atrizes/atores, diretoras/es e dramaturgas/os/es, também participaram dessa primeira turma pessoas ligadas a outras áreas como o cinema, o jornalismo e a literatura de um modo geral. Entendo que qualquer pessoa, seja qual for seu repertório e vivência, pode vir a escrever um texto para a cena, desmistificando dessa forma um

imaginário povoado pela exclusão e pelo “dom”. Também, o referencial bibliográfico sobre teatro e dramaturgia a ser estudado buscou priorizar obras artísticas e literárias brasileiras, sobretudo ao que se refere às escritas por autoras/es negras/os/es.

Iniciamos nossos trabalhos no dia 16 de abril de 2020. Num primeiro momento, de abril a junho, nos voltamos aos estudos sobre os teatros negros no Brasil e suas histórias aparentemente apagadas e/ou silenciadas pelo teatro brasileiro, assim resgatando-as. Para tanto, orientei a leitura analítica e debates em grupo a partir de textos norteadores como trechos do livro “A Cena em Sombras” (1995), de Leda Maria Martins; “Teatro Experimental do Negro: trajetórias e reflexões” (2003), de Abdias do Nascimento; “Por uma história negra do teatro brasileiro” (2015), de Evani Tavares Lima; “O Corpo é uma Festa! Reflexões em torno da oralidade brasileira” (2016), de Daniel Santos Costa e Sayonara Pereira; e também o documentário “A Negação do Brasil” (2000), de Joel Zito Araújo. Temas como o racismo estrutural e o colonialismo na arte, as questões de representação e estereótipos, e as diferentes manifestações cênicas presentes nas culturas afro-brasileiras foram, com essas leituras e conversas, perpassados.

Após os debates, mediei exercícios de escrita partindo de estímulos como a escuta do álbum musical “Planeta Fome” (2019) de Elza Soares; a apreciação dos poemas “Também sou amigo da América” e “Cantares da América” (1992), escritos por Solano Trindade; e o curta-metragem “Alma no Olho” (1974) de Zózimo Bulbul. Busquei alinhar essas propostas de escrita aos textos e obras teóricas estudados, intencionando promover diálogos interdisciplinares, criativos e relacionais entre as teorias e as diversas formas artísticas que se convergem e se misturam nas palavras.

Ao final dessa primeira parte da Gira, realizei algumas orientações individuais com as/os dramaturgas/os/es participantes, visando conhecê-las/os, conhecer suas vivências anteriores com a dramaturgia e/ou com o ato de escrever, saber dos seus anseios e expectativas quanto à escrita, o que as/os move a escrever, etc. As primeiras ideias, as ânsias, as temáticas desejadas, as perguntas motivadoras e as pesquisas de linguagem para os projetos dramatúrgicos começavam a aparecer.

Num segundo momento, dos meses de julho a novembro, nos voltamos ao estudo de dramaturgias negras brasileiras, bem como à escrita dos projetos dramatúrgicos individuais. Para tanto, selecionei para leitura alguns textos dramatúrgicos como “Os Negros” (1905), de Lima Barreto; “Sortilégio” (1978), de Abdias do Nascimento; “Como a moça foi sacrificada e como seu amado a trouxe lá de baixo” (1988), de Hermes Mancilha; “Cachorro!” (2007), de Jô Bilac; “Namíbia, Não!” (2012), de Aldri Anunciação; “Bonita” (2015), de Dione Carlos; “Ori Oresteia” (2015), de Viviane Juguero; “Carne Viva” (2015), de Luh Maza; “Mata teu Pai” (2017), de Grace Passô; e “FomeTropikal” (2020), de Carlos Canarin. Através do contato com esses textos, das análises e dos debates em grupo, pudemos fazer um breve panorama das escritas dramatúrgicas negras no Brasil, buscando apreender suas pluralidades, similaridades e diferenças.

Intencionando auxiliar nos processos criativos de cada dramaturga/o/e, mediei a prática de outros jogos de escrita que trabalharam, por exemplo, com a efemeridade da obra e a criação sem pudor e julgamento, visando escrever de forma automática e cronometrada tendo como base uma foto, um áudio, uma conversa; também houve a carta de apadrinhamento, uma dinâmica onde cada dramaturga/o/e ficou responsável por apontar possibilidades para o texto de outra/o/e, sugerindo referências como filmes, músicas, espetáculos, imagens, etc.).

Logo após a realização dos exercícios, cada dramaturga/o/e integrante era convidada/o/e por mim para compartilhar com o grupo algumas palavras sobre os desafios e os prazeres ao escrever, bem como ler o que havia produzido no dia. Compreendo que o ato de ouvir um *feedback* sobre seu texto e/ou ler o que a/o colega produziu, percebendo a linguagem sendo desenvolvida processualmente no texto, também são práticas de aprendizagem na formação dramaturgic.

Na fase final do processo conduzido na Gira, fizemos rodadas de leitura e análise em grupo dos textos em processo de cada dramaturga/o/e, mirando e orientando para a finalização de cada uma das onze dramaturgias. Nessa dinâmica, propus que as/os participantes lessem as dramaturgias a serem analisadas, para que em roda pudessemos comentar livremente sobre nossas impressões, questões, sugestões, etc. Após os comentários do grupo, a palavra era passada para a/o autora/autor, que compartilhava conosco sobre seu processo de trabalho, respondendo às perguntas (se havia) e apontando o que ainda gostaria de incorporar ao seu texto, como também falando sobre outros apontamentos divididos pelas/os dramaturgas/os/es participantes.

Cada dramaturga/o/e operou seu coser de forma livre e autônoma, mirando a escrita para a cena não como um problema inalcançável ou irresolúvel, mas como uma encruzilhada (RUFINO, 2019) onde tudo é possibilidade e é trânsito. Esse caráter processual é bastante importante para a composição dramaturgic, visto que cada obra possui um *modus operandi* específico e requer tempos de maturação e abordagens diferentes.

O que me interessa, enquanto professor-dramaturgo é, justamente, a pluralidade de ideias, de narrativas e de jeitos de contar e elaborar histórias. Celebramos a alteridade como potência para a cena e para a escrita, entendendo que a vivência e o repertório de cada dramaturga/o/e integrante são diversos e igualmente riquíssimos dentro de sua singularidade. Não me coube então nesse caso específico propor uma ideia ou abordagem temática-estrutural que servisse a todos da mesma maneira, mas sim convergir possibilidades de reinvenção do mundo e da vida a partir da dramaturgia e do acontecimento de estarmos juntos. Outras vozes emergem de um silêncio secular.

A primeira turma encerrou suas atividades no dia 12 de novembro de 2020, com onze novas dramaturgias de diferentes temáticas e estruturas escritas por onze dramaturgas/os/es negras/os/es; “Cálice”, de Denise Telles; “Temporais”, de Yannikson Mattos; “Bluesman ou Como se afogar num mar sem água”, de Diego Ferreira; “Psiu! Melanina”, de Ozzy Souza; “A Senhora das Ervas”, de Cláudia Oliveira; “Maria”, de Jaiara Dias; “Sem título”, de Tamyres Costa; “Dona Biloca”, de Mário Alves;

“Explosão Solar”, de Carolina Maria; “Vida de Mãe Raimunda”, de Kelle Bastos; e “Eu, Atlântica”, de Rafael Cristiano são os textos que compuseram a nossa roda e, agora, estão no mundo.

Assim sendo, a Gira se configurou como uma ação horizontal onde cada dramaturga/o/e a compôs com seu repertório de (escre)vivências e através da troca e da partilha, como uma grande encruzilhada poética que afeta e deixa-se afetar ao tensionar as hierarquias e dominações coloniais do poder e do conhecimento. Penso esse trânsito da encruzilhada como fator fundamental para o aprendizado e a construção dramaturgica, uma vez que por esse contato todos os onze textos possuem rastros das/dos outras/os/es dramaturgas/os/es, não somente de sua/seu autora/autor.

Esse aquilombamento¹⁶ virtual torna-se um ato de resistência num momento histórico onde se fala e se documenta com mais intensidade (sobretudo na internet pelas redes sociais) acerca da violência policial e do racismo como práticas institucionalizadas pelo Estado; do genocídio negro, sobretudo jovem e periférico, no Brasil; e da eugenia emergindo novamente com outras máscaras numa pandemia onde pessoas negras são as que mais morrem¹⁷ e que acirra ainda mais as desigualdades e exclusões que já existiam.

IV. RETICÊNCIAS

A GiraDramatúrgica - Núcleo de Pesquisa e Criação em Dramaturgia é uma iniciativa inacabada: não há ponto final, mas sim as reticências. Os anúncios e as urgências pairam pelo ar, nossas teias de ligação estão cada vez mais tomando forma e não há dúvidas de que vieram para ficar. Estes são processos contínuos e que reverberam pelo tempo, como as dramaturgias. Cabe a nós, dramaturgas/os/es negras/os/es brasileiras/os/es, continuarmos promovendo discussões, pesquisas e aquilombamentos outros de formação e encontro para que cada vez mais continuemos ocupando espaços e visibilizando nossas vozes e reivindicações.

Ao entendermos a dramaturgia feita por dramaturgas/os/es negra/os/es como ação de reescrita da pessoa negra na representação teatral e, conseqüentemente, no próprio mundo, contribuimos para o enfrentamento de todo um projeto colonial de dominação que alimenta e é retroalimentado pela sociedade em que vivemos (inclusive pelos processos e práticas que se dão nos campos educacionais e artísticos). A dramaturgia e o teatro precisam ser áreas verdadeiramente democráticas e acessíveis a todas/os/es, independente de cor, gênero e classe social.

16 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, 1959, 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.

17 Mais informações sobre o dado apresentado podem ser encontradas em: <https://apublica.org/2020/05/em-duas-semanas-numero-de-negros-mortos-por-coronavirus-e-cinco-vezes-maior-no-brasil/>. Acesso em: setembro, 2020.

Ao gestar e colocar no mundo onze novas dramaturgias negras num contexto histórico-social como ao qual estamos passando, povoamos e fomentamos nossas cenas com narrativas outras que não as que a branquitude internalizou e limitou (como exclusivamente o ridículo, a morte e/ou a dor, tudo sob a ótica do branco). Fazendo uma menção à autora Conceição Evaristo: “eles combinaram de nos matar, mas a gente combinamos de não morrer” (EVARISTO, 2014). No caso deste coletivo, combinamos de viver por meio da escrita porque escrever é um ato de vida.

Se faz necessário que eu ressalte a fundamental importância da GiraDramatúrgica em minha formação enquanto artista-docente e enquanto um dramaturgo negro. Pensando nos primeiros encontros que tivemos, lembro de minha ansiedade, de minhas constantes dúvidas e incertezas sobre o projeto, bem como se eu realmente estava preparado para conduzir e mediar esses encontros e práticas em dramaturgia.

Com o passar do tempo e em meio a acertos e falhas, me vejo conquistando lugares e promovendo iniciativas que nunca pensei que poderiam ter algum êxito ou que seria eu quem proporia, muito devido às impossibilidades e às negações que permeiam nossas subjetividades desde a infância. Me descubro e me emancipo a cada nova leitura ou pesquisa dramatúrgica e a cada diálogo que tenho com minhas/meus pares. Que continuemos na ginga, fazendo arte e tecendo histórias em espaços pretos onde efetivamente possamos nos sentir livres, corajosas/os e empoderadas/os. Estejamos sempre juntas/os/es!

REFERÊNCIAS:

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

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229, jan. 2000. ISSN 1806-9584. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106>>. Acesso em: 11 jul. 2020.

COSTA, J. B.; TORRES, N. M.; GROSFOGUEL, R. (Org). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'Água**. Rio de Janeiro: Pallas, 2015.

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

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. 279f. Tese (Doutorado em Artes). UNICAMP, Campinas, 2010.

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

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.

OLIVEIRA, L. H. S. "Escrevivência" em Becos da memória, de Conceição Evaristo. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 17, n. 2, p. 621-623, Ago. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2009000200019&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 28 Nov. 2020.

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.

PRATES, Lubi. **Um corpo negro**. São Paulo: Nós, 2018.

RIBEIRO, Djamilia. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

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

Recebido em: 30/03/2021
Aceito em: 04/04/2021