



O CORPO DAS MULHERES DE DIASPORA AFRO-DESCENDENTE NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

Agathe Bel¹
Antonia Pereira²

«E uma tarefa muito mais árdua honrar a memória das pessoas sem nome do que as pessoas célebres»³

Os teatros contemporâneos de diásporas afro-descendentes na França, no Brasil e Estados Unidos atribuem às mulheres um lugar predominante, questionando assim as minorias enquanto margem, em consonância com o pensamento de Koffi Kwahulé :

Eu estou apoiado na África, mas ao mesmo tempo me é necessário construir aqui alguma coisa importante, alguma coisa inaudita, singular. Trata-se de, a partir do espaço de onde se vem e criar um outro espaço cultural e espiritual, mas que não seja a reconstrução nostálgica do lugar de onde se vem. Uma consciência diaspórica é, por conseguinte, uma margem, uma margem donde uma outra coisa pode, em fim, brotar.⁴

O que caracteriza os teatros de diásporas francesa, brasileira e estadunidense é a multiplicidade de expressões que nos leva a situar esses teatros no fenômeno da hibridação, conceito tão em voga na contemporaneidade. O denominador comum desses teatro é a Mãe-África, continente do qual se viram separados através de um processo de violência corporal e espiritual: escravidão para a maioria, e mais tarde, por uma espécie de relação incestuosa com a colonização e, atualmente, com a neo-colonização. Em seus teatros cada uma dessas diásporas questiona profundamente o exílio perpétuo, bem como os procedimentos de construção identitária graças ao subterfúgio político, social e poético. Navegando entre memória e presente, lançando mão de artifícios teatrais diversos e diversificados, essas dramaturgias se tornam sopros de liberdade e suas escritas evidenciam a poesia, uma poesia onde a mulher se impõem como símbolo de «regeneração». Tal identidade em movimento está associada à truculência, assim definida:

O que é intenso em cores, excessivo, violento. [...] O sentido do verbo *trucidare* (trucidar) mantém elos de parentescos com *trux* e incita a uma aproximação com o irlandês *tru* «destinado a morrer». Pode-se pensar também em uma raiz comum a estas palavras e a *truncus* (tronco) ou *torvus* (turvo), as quais bem podem estar ligadas ao grupo indo-iraniano do védico *tarute* e *turvati*; «ele triunfa sobre», «ele se sobrepõe a», com noção de superioridade e de força (1853, Goncourt)⁵.

A presente intervenção se debruça sobre a poética da truculência como uma leitura do corpo feminino enquanto motivação dramaturgica. Para tanto, partimos do estudo de diversas peças de

¹ Doutanda em regime de Co-tutela Université Paris III e PPGAC/UFBA

² Professora e Coordenadora do PPGAC/UFBA Pesquisadora do CNPQ- PQ 1D. Membro dos Grupos de Pesquisa GIPE-CIT e DRAMATIS

³ Water Benjamin citado por Eugenio Barba, *A terra de cinzas e diamantes*, p.XVI.

⁴ Koffi Kwahulé, «Immigration et conscience diasporique», entrevista de Sylvie Chalaye in *Africultures: Diaspora: identité plurielle*, n° 72, p.160.

⁵ Robert, *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, tome 3, Dictionnaires Le Robert, Paris, 2006.



Koffi Kwahulé, dramaturgo que elege a mulher como elemento central em seu teatro, ao atribuir-lhe um papel criador e transformador nas peças *Brasserie (Cervejaria)*, *Jaz* ou *Misterioso-119*: « Então, no começo, como sempre, em tudo que escrevo existiu a mulher»⁶.

Em *Cabaré da Raça e Relato de uma guerra que (nao) acabou* a dramaturgia do Bando de Teatro Olodum encena as mulheres como figuras centrais de uma necessária reflexão social, questionando, assim, a sociedade soteropolitana e por extensão a sociedade brasileira acerca do racismo. O fato de em seu processo de criação, o Bando adotar um procedimento de escrita coletiva, agenciado na emergência da encenação, justifica o lugar especial que a diáspora ocupa nesse estudo. O triângulo de estudo completa-se com a dramaturgia de Suzan Lori-Parks, autora que, na peça *Vênus*, dramatiza a questão do corpo negro feminino e evidencia a violência que atravessa o corpo da personagem principal, confrontando o homem à memória e ao esquecimento.

A ambivalência da noção de truculência afirma o aspecto cíclico Vida/Morte/Vida. O tratamento do corpo da mulher nessas dramaturgias lançam mão deste procedimento para evidenciar o grotesco como renovação do corpo em expansão. O excesso dramaturgicofaz do corpo da mulher afro-descendente um lugar de inscrição dos possíveis e inimagináveis: esses corpos ingerem álcool e muita comida, se transformam, reivindicam respeito e impõem suas autoridades. Um tal fenômeno de inversão carnavalesca e tipicamente truculento, afirma a força da entidade feminina.

Os excessos se fazem então signo de uma fragilidade. O corpo da mulher está sempre sobre julgo, frequentemente violentado pelo macho ou pela sociedade. Essas dramaturgias lançam mão da máscara do excesso para denunciar a realidade de um corpo feminino sacrificado e violentado, eternamente em busca de uma identidade, desvelando, nesse percurso, a perda como o avesso da truculência. Seus dramaturgos operam a metalinguagem da questão da diáspora africana, ao eleger o corpo da mulher como elemento dramático e de questionamento político. A relação com a África, continente de origem fantasmagórica ou folclorizada alimenta esses dramaturgos.

Koffi Kwahulé transforma *Jaz*, personagem feminina violentada e em reconstrução, na metáfora deste continente. São as linguagens poéticas destes teatros que restituem às mulheres seus lugares essenciais. E isso só tem lugar através da utilização do subterfúgio da linguagem numa espécie de sincretismo que permite os corpos se posicionarem concretamente em cena. Ao trabalhar a interseção dos gêneros, dos povos; ao afirmar o subterfúgio como caminho de revelação, essas diásporas elegem o corpo da mulher como uma referência à África, a qual assume sua contemporaneidade no coração mesmo da hibridação. As fábulas constituem as vias poéticas para a

⁶ *Ibid*, p.94.



construção destes teatros, reafirmando o corpo como vetor de sentidos, lançando mão do sincretismo no seio das línguas destes dramaturgos, com fins à permissão e a reafirmação da autoridade múltipla destas mulheres. A mulher selvagem é celebrada como a guardiã das chaves da humanidade. Representá-la autoriza a «regeneração» destes teatros.

O corpo feminino grotesco como afirmação do selvagem

O corpo da mulher dá à luz, ele é, por conseguinte, originalmente criador. Podemos nos deparar com a assunção dessa gênese em manifestações populares brasileiras como a do negro-fugido, na qual «a única personagem feminina, A Madrinha, é que por necessidade não deve se revelar, vestida de branco, carrega a bandeira branca, símbolo da paz»⁷. Na tradição africana, a mulher enquanto mãe, ocupa um importante e elevado lugar na escala social. À ela é igualmente associada a força do instinto, que lhe confere uma visão aguda das coisas. É pela celebração da mulher selvagem que o corpo das mulheres afro-descendentes promove, nestes teatros, o avanço de suas dramaturgias e garante-lhes um lugar essencial. Clarissa Pinkola Estès, a este respeito, nos traz algumas reflexões:

O que engloba então a mulher selvagem? [...] Ela é a origem do feminino. Ela envolve tudo que é da ordem do instinto, dos mundos visível e invisível – ela é o fundamento. [...] Ela é a força da Vida/Morte/Vida. Ela é a incubadora. Ela é a instituição, aquela que a tudo ouve, o coração leal. Ela encoraja os humanos a continuarem a falar as múltiplas linguagens dos sonhos, da paixão, da poesia⁸.

Essa mulher primitiva também está presente no discurso - pela liberdade da palavra - das mulheres encarceradas de *Misterioso-119*. Trata-se aqui do incansável instinto de fuga da Vénus e de sua incompreensão violentada. Seu corpo de mulher exposta e violentada como um animal na arena, faz do grotesco uma via de linguagem dramaturgica.

Essas dramaturgias lançam mão do procedimento grotesco no sentido medieval, desenvolvido por Bakhtine, o que os levam a acentuar o aspecto da farsa. Os excessos percorrem o corpo:

acasalamento, gravidez, parto, inchasso do corpo, velhice, desagregação e esquarteramento do corpo em toda a sua materialidade imediata, permanecem os elementos fundamentais do sistema de imagens grotescas⁹.

Encontramos a figura da mulher grávida em *Brasserie (Cervejaria)*, de Koffi Kwahulé; em *Relato de uma guerra que (nao) acabou* do Bando de Teatro Olodum e em *Vénus* de Suzan Lori-

⁷ Nelson de Araujo, *Pequenos mundos, um panorama da cultura popular da Bahia, Tomo 1 – O recôncavo*, Universidade Federal da Bahia (EMAC), Fundação Casa de Jorge Amado, 1986, p.82.

⁸ Clarissa Pinkola Estès, *Femmes qui dansent avec les loups. Histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage*, trad. de l'anglais par Marie-France Girod, Ed. Livres de poche, 1995, p.28.

⁹ *Idem*, p.34.



Parks. Em cada uma destas peças, o ato sexual é expressamente convocado em cena e em situações extremamente farsescas, nas quais o riso remete à uma espécie de recomeço:

O riso 'sexual' parece atingir as profundezas da psiquê, liberando um grande número de elementos, atingindo nossos ossos e irradiando uma estranha sensação por todo o corpo.¹⁰

Efetuando a metalinguagem desta asserção de Clarissa Pinkola Estès, Magiblanche em *Brasserie* é uma personagem ninfomaníaca, cujo riso a cada orgasmo serve de transição entre uma cena e outra. Já em *Cabaré da Raça*, esse riso repercute no público, a partir do momento em que o grupo se lança num concerto de orgasmos dirigido como em uma orquestra e desmitificando assim, a imagem da performance sexual do corpo negro. Paralelamente, o corpo das mulheres nestes teatros obedece aos mecanismos de engurgitação e regurgitação se misturando à terra num perpétuo recomeço. Em *Brasserie*, Magiblanche é a única conhecedora e detentora da receita da cerveja, assim como Dona Esmeralda é a única proprietária do bar em *Relato de uma guerra que (nao) acabou*. Às mulheres são atribuídos papéis tipicamente masculinos. Os comentários de alguns personagens de *Brasserie*, testemunham essas atribuições:

Caporal Foufafou: Eis uma outra coisa: uma mulher ! Você quer dizer que a cerveja que nós bebemos desde sempre é fabricada por uma mulher? Uma mulher como minha mãe e minhas irmãs?

Mais adiante:

Schwänzchen: Numa manhã ela disse aos seus operários: 'abaixem suas calças' ! E nós abaixamos nossas calças. Ela olhou, apalpou, pesou e até sentiu e em seguida ela me escolheu: 'Você aí, você vai me fazer um filho'.¹¹

Esta dominação feminina é reflexo de uma inversão da realidade social e ao brincar com os códigos de inversão carnavalesca fazem com que as hierarquias e os fenômenos de dominação detonem o tempo da festa, conforme explica Renato Ortiz ao se referir à mulheres nas manifestações populares:

Elas surgem assim, como contestadoras da ordem social; se lançam em ocupações consideradas essencialmente masculinas, como guardar o gado; dizem palavrões, cantam canções obscenas, e se comportam com licenciosidade em relação aos homens. [...] Num efêmero lapso de tempo, são elas as únicas fontes de autoridade.¹²

Este aspecto valoriza o perfil múltiplo da mulher, a mulher que acolhe a vida em seu útero, dimensão que é sagrada mas que, ao mesmo tempo como relembra Bakhtine: «O baixo absoluto ri

¹⁰ Clarissa Pinkola Estès, *Femmes qui dansent avec les loups. Histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage*, trad. de l'anglais par Marie-France Girod, Ed. Livres de poche, 1995, p.468.

¹¹ Koffi Kwahulé, *Brasserie*, Ed. Théâtrales, 2008, p.32.

¹² Ortiz Renato, *Cultura Popular, Românticos e folcloristas*, Olho d'água, Sao Paulo, p.90-91.



incessantemente, é a morte risonha que dá à vida»¹³. Um riso assim é criador e destrutor: a Vênus de Suzan Lori-Parks recebe o terrível riso do côro dos espectadores, representados por três linhas de HA no texto, e enquanto seu corpo é exibido como um animal, ela responde com um riso breve de desespero, ao qual o negro exumador de cadáver acrescenta:

[...] Observou-se nela mil e uma coisas mas ninguém viu lágrimas por sobre a face de Vênus.¹⁴

Nesse vai e vem do excesso como regra para o corpo, a truculência se expressa. Ao chocar e denunciar, esse excesso, ela questiona, ainda e profundamente, as sociedades. Véronique Klauber assinala:

O grotesco provoca menos a catarse e mais a confirmação da instabilidade de tudo.¹⁵

Jaz não é um personagem típico da farsa. Violentada, ela conta sua história com pudor e dor. Koffi Kwahulé faz com que sua escrita evolua da farsa à sobriedade. Jaz detém ainda elementos da farsa como prova de invencibilidade, testemunhada pelo desejo fatasmagórico de matar seu agressor, provocando no segundo movimento da peça, uma verdadeira reviravolta. Sua nudez proposta na didascália liminal, «*Uma mulher. [...] Nua talvez*», constitui um meio para o dramaturgo abusar das palavras que vêm contar a história através de uma corporeidade do desvelamento, encontrando éco na Vênus de Suzan Lori-Parks. É também uma maneira de desnudar a fala, as palavras se encarnam na nudez do corpo da comedianta. As cores vermelha e branca que atravessam *Cabarré da Raça et Relato de uma guerra que (nao) acabou*, são exemplos dos inúmeros signos destas ambivalências que permeiam as discussões sobre o lugar da mulher, encarnado pelo conceito de truculência entre o vermelho sangue das menstruações, sangue da batalha humana e social das mulheres destes teatros que se assimilam ao branco da vitória.

Dos corpos em exílio, das escritas em violência

O avesso do pleno nesse corpos em perpétuo processo de regeneração remete à perda que por sua vez está relacionada à noção de diáspora. O exílio intrínseco a estas dramaturgias revela um trabalho dramático em torno da «falta» e interoga o corpo feminino no mundo. As diferenças de enfoque, segundo os próprios dramaturgos, desvela as profundas diferenças com relação ao continente de origem, sublinhando, paralelamente, as semelhanças nos mecanismos desenvolvidos.

¹³ BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*, trad. du russe Andrée Robel, Gallimard, Paris, 1970, p.31.

¹⁴ Suzan Lori-Parks, *Venus*, trad. de l'anglais (Etats-Unis) Jean-Pierre Richard, Maison Antoine Vitez, p.40.

¹⁵ Encyclopédie, *universalis.fr*, article « grotesque ».



A festa dos corpos, anteriormente citada, cede lugar a sacrifícios intensos. Os corpos das mulheres destes teatros padecem de violências que questionam os limites, para se aproximar de Paul Gilroy:

A diáspora é uma formação criada pela expulsão e pela violência. Falar da diáspora requer um exercício mental, o qual consiste em compreender que podemos existir em vários lugares, ao mesmo tempo¹⁶.

O corpo da mulher nas dramaturgias afro-descendentes é truculento no sentido de «levar vantagem» - sobre a violência social e política, em particular, conduzindo essas dramaturgias ao questionamento contumaz da figura do corpo feminino em exílio.

Concretamente, a *Vênus* de Suzan Lori-Parks coloca a questão do exílio quando a autora põe em cena um fato histórico: a *Vênus Hottentote* realmente exibida na Inglaterra do século XIX. A fábula discute o exílio físico da personagem, questionando paralelamente o exílio da alma: a desumanização da *Vênus* num processo de animalização e estupro constante. A relação com o toque é profundamente questionada por Lori-Parks:

Um integrante do Côro: E de lá, bem rapidinho eu meto a mão na gaiola e te toco se ninguém estiver olhando.¹⁷

Encontramos essa exibição do corpo, num procedimento distinto quando em *Bintou* de Koffi Kwahulé, numa cidade ocidental, uma mulher grita a sua fome sexual, provocando a excisão e problematizando uma questão que faz referência explícita à uma prática africana tradicional. O peso do social prepondera sobre a liberdade da mulher. Em *Cabaré da Raça* do Teatro Olodum, o questionamento recai sobre os tipos sociais femininos: a estudante, a cantora, a cabelereira, a universitária a advogada... Ao optar por uma orientação mais didática, a peça denuncia a discriminação racial quando a advogada negra nos conta a piada de sua entrada no elevador reservada para esta função. Tomada por uma analfabeta, uma rebelde ou uma idiota, a advogada se vê obrigada a repetir quatro vezes que não havia se atrapalhado de elevador, e que não obstante sua cor, aquele era o seu lugar. Esta pressão social, denunciada por essas dramaturgias interrogam tanto a questão da mulher, quanto, num plano mais evoluído, a questão da mulher afro-descendente vítima de discriminação.

Numa relação de gênero, a violência do homem contra a mulher, também é intensamente questionada nessas dramaturgias. Jaz de Koffi Kwahulé é estuprada, a *Vênus* de Lori Parks, também. Em *Relato de uma que (nao) acabou*, um homem ameaça sua mulher com um revólver como se tratasse de um jogo. Reencontramos a presença do revólver em Jaz que o utiliza como a arma da sua vingança contra o inquisidor. É necessário compreender esses corpos de mulher,

¹⁶ Paul Gilroy, « Nouvelle topographie d'un Atlantique noir, Entretien avec Paul Gilroy », propos recueillis par Christine Eyene, in *Africultures : Diaspora : identité plurielle*, n° 72, p.84.

¹⁷ Suzan Lori-Parks, *Venus*, trad. de l'anglais (Etats-Unis) Jean-Pierre Richard, Maison Antoine Vitez, p.9.



sacrificados nessas dramaturgias como questionamentos da dominação masculina. Avançando um pouco mais, a questão se configura numa verdadeira parábola da relação que cada um desses países mantém com o continente mãe: a África. O corpo da mulher se faz território de encontro da diáspora com sua origem, conforme sugere Francio Guadalupe et Vincent A. de Rooij: «O território, frequentemente feminizado, é a mãe, a esposa.»¹⁸.

A encenação de *Relato de uma guerra que (nao) acabou* se conclui com a morte de Tito, filho de Dona Esmeralda. Sob o pranto da mãe, a cena é recoberta por um lençol vermelho representando o sangue do filho assassinado. Esta imagem é uma metáfora da diáspora que chora a África contundida, embora intensamente fantasmagorizada pela diáspora brasileira. Em *Jaz*, a metáfora do estupro da personagem é uma parábola da colonizadora saqueadora, assassina da confiança de um povo, privado de sua capacidade de existir com os próprios meios. Testemunha e valida esta asserção o desdobramento do personagem de Oridé: portador da máscara da vergonha mortal.

Desdobrando a questão da violência infligida ao corpo da mulher nesses teatros, os dramaturgos interrogam a violência do grupo feminino contra si mesmo, a sabotagem. Em *Relato de uma guerra que nao acabou*, duas mulheres se agridem numa cena profundamente grotesca. Seguindo a linha do raciocínio que vê um elo desta diáspora com sua origem, a frustração e a inveja são, neste contexto, encenadas enquanto estereótipos, interrogados nessas e por essa dramaturgias. O lugar da mulher nesse teatro afro-descendente ocupa a linha de frente, muito embora a trulência venha interrogar as falhas identitárias, desnudadas por essas diegeses.

Misterioso-119 encena a fábula de mulheres encarceradas que contam suas histórias. A perda de referências é fortalecida pelo fato do dramaturgo não nomear essas mulheres. Apenas uma indicação cênica para retornar à linha de posição, sinaliza a mudança de palavra. As mulheres de *Misterioso-119* flutuam entre suas próprias identidades e a confusão com a história do outro. O outro torna-se, assim, um eu, as vozes se confundem enquanto uma história é contada: a história da solidão e da banalização do horror. Essas problemáticas questionam as minorias. Seguindo a linha de pensamento de Clarissa Pinkola Estès, a questão diaspórica encontra eco no mito da selvageria:

Não é por acaso se os chamados selvagens do nosso planeta desaparecem ao mesmo tempo em que diminui a compreensão da nossa natureza selvagem profunda. Sabemos claramente porque as velhas florestas e as mulheres anciãs são tidas como fontes amendrontadoras. E se os lobos e os coiotes, e os ursos e as mulheres

¹⁸ Francio Guadalupe et Vincent A. de Rooij, «O sexo e a desconstrução do natural: uma perspectiva a partir de uma ilha no Caribe», in *Afro-Asia*, n°37, Centro de Estudos Afro-orientais, FFCH/UFBA, 2008, p.102.



selvagens têm o mesmo gênero de reputação, não é nenhuma coincidência. Todos correspondem a arquétipos institutos próximos.¹⁹

A questão identitária assim colocada, faz referência aos instintos profundos, o pertencimento advém um jogo de cores que coloca o racismo como questionamento fundamental. Sara Antunes, atriz branca, cuja dramaturgia interroga os procedimentos racistas, faz de sua peça *Negrinha*, um jogo entre o passado escravista e atual discriminação dos corpos das mulheres, num jogo de espelho que atinge os limites da desavença.

A fábula, um sincretismo essencial das línguas.

Tal desavença atinge um ponto da truculência onde o excesso que conduz à perda indentitária nos coloca diante da questão essencial do limite. Para reconhecer e brincar com este limite, identificá-lo e se apropriar dele, os dramaturgos jogam com os corpos como se fossem objetos poéticos. O subterfúgio da fábula se faz necessário. O subterfúgio aqui convocado pode ser igualmente definido como sincretismo²⁰, de acordo com a perspectiva de Kossi Efoui, dramaturgo francófono oriundo do Togo:

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 máscaras²¹.

Esse jogo de máscara começa a desenvolver-se no coração mesmo das línguas destes dramaturgos e o corpo da mulher se torna a expressão física desta busca de liberdade. Jeremy Narby, em *Le Serpent cosmique (A serpente cósmica)* explica a utilização, pelos chamãs, de uma linguagem exclusivamente metafórica:

Os próprios chamãs compreendem muito claramente o sentido dessas metáforas e eles as denominam *tsai yoshtoyoshto*. Townsley traduz essa expressão por «*linguagem twisting-twisting*» (em inglês literal no texto). A palavra *twist* vem da mesma raiz de *two*, dois, e *twain*, gêmeos. Assim, mais que torto, espiralado ou torvo, *twisted* significa, tecnicamente ‘duplo e enrodilhado em si mesmo’²².

¹⁹ Clarissa Pinkola Estès, *Femmes qui dansent avec les loups. Histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage*, trad. de l'anglais par Marie-France Girod, Ed. Livres de poche, 1995, p.37.

²⁰ Utilizado aqui 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 os princípios de diversas doutrinas - está mais próxima do conceito francês de “marronnage”, muito utilizado pelos francófonos.

²¹ «Kossi Efoui: Le marronnage» de l'écrivain», in *Afrique noire et dramaturgies contemporaines: le syndrome Frankenstein* de Sylvie Chalaye, éditions théâtrales, Paris, 2004, p.35.

²² Jeremy Narby, *Le serpent cosmique, l'ADN et les origines du savoir*, George Editeur SA, Genève, 1995, p.100.



Reencontramos, neste ponto preciso da discussão, a etimologia da truculência nesta convocação da fábula como linguagem «dual e enrodilhada em si mesma», se tornando meio de expressão da diáspora do corpo da mulher.

Porque os chamãs Yaminahua se utilizam dessa forma de expressão? Segundo um deles: ‘com meus *koshuiti*, eu quero ver – cantando, eu examino as coisas – a linguagem dual e entrelaçada me aproxima das coisas, mas não tanto - com palavras normais eu as percutiria frontalmente – com palavras duais e entrelaçadas eu dou voltas em torno delas – eu posso vê-las mais claramente [...] O enfoque metafórico não designa falsamente as coisas, pelo contrário ele constitui a única maneira de nominá-las corretamente.²³

Em outros termos Koffi Kwahulé enuncia claramente a mesma idéia: «Para que a fala seja ouvida, é necessário deportá-la»²⁴. Nessa perspectiva, os corpos das mulheres de diásporas afro-descendentes, constituem um meio de questionamento das minorias. O subterfúgio torna-se essencial nesse trabalho; as histórias são metáforas da complexidade humana e das proposições de vias diversas em direção à tolerância e à verdade. A palavra trabalhada num espaço teatral torna-se caminho de reconhecimento e construção. Para tanto, os autores utilizam as línguas das minorias como explica Gilles Deleuze:

Nós temos que ser bilingues, ainda que em uma só língua,
temos que ter uma língua minoritária no interior da nossa língua,
nós deveríamos fazer da nossa própria língua uma utilização minoritária.²⁵

O corpo neste teatro adquire todo o seu sentido. A beleza se torna uma arma fatal como prova Jaz, de cujo duplo Oridé, se diz «Morreu de saber-se tão bela». A música da língua de Koffi Kwahulé transforma-se na via de expressão do indisível. O jazz constroi a dramaturgia entre solo improvisado e retorno ao tema, buscando expressar a infinitude das possibilidades no seio da dramaturgia.

Nesse contexto, a Mulher recupera, então, toda sua dimensão sagrada. É o proprio Koffi Kwahulé que assevera:

A mim, o que sempre me marcou foi a figura do cristo. Esta fulgurância! [...] Sua trajetória, a de um homem que tentou assumir sua dinvidade ou a de um Deus que aceitou sua humanidade, depende do ponto de vista, sempre me interpelou. E quase todos os meus personagens, de Shorty a Stan, passando por Bintou, Fama, Jaz, Ikédia...são variações da figura do Cristo²⁶.

E é em função dessa referência religiosa, que a figura da mulher surge como que, essencialmente associada ao outro. Outro enquanto diferença, enquanto distância, a mulher é a voz sugerida de uma outra inteligência, de um outro olhar sobre as coisa. A força da Vênus de Suzan Lori-Parks encarna esta trajetória demiúrgica. Seguindo essa orientação, no desprezo ou na glória, o

²³ Jeremy Narby, *Le serpent cosmique, l'ADN et les origines du savoir*, George Editeur SA, Genève, 1995, p.101.

²⁴ Idem, p.162.

²⁵ Gilles Deleuze, *Dialogues*, Flammarion, 1996, p.11.

²⁶ Koffi Kwahulé, « Un théâtre qui cherche la note bleue », *op.cit.*, p.96.



dramaturgo propõe um personagem curinga, apto a transformar-se e a adaptar-se a cada situação. Sua ingenuidade é denunciada e choca o espectador, enquanto sua presença física é o testemunho vivo do percurso efetuado.

À guisa de conclusão

Os dramaturgos contemporâneos afro-descendentes fazem do corpo da mulher, um corpo, que envoltos nas suas próprias contradições anunciam o exílio como modo de vida. Trata-se, sobretudo de regenerar a essência, as mulheres destes teatros são símbolos da regeneração. Para Clarissa Pinkola Estès:

Para nós a história é uma medicina que realinha e coloca o indivíduo e a comunidade no caminho certo.²⁷

Essas dramaturgias trabalham neste ponto onde «A língua não é apenas um mero instrumento de comunicação; ela traduz o caráter de um povo»²⁸, para concordar com Renato Ortiz.

Defendendo a imagem da mulher selvagem como uma forma de abertura de novas portas para o mundo Clarissa Pinkola Estès nos ensina:

A arte é importante. Ela marca as comemorações das razões da alma ou de um acontecimento particular, às vezes trágico, da viagem da alma. A arte não se destina apenas a si mesmo, não é somente uma placa na estrada da compreensão de si, é também um mapa destinado a ensinar a estrada àquelas que virão depois de nós.²⁹

²⁷ Clarissa Pinkola Estès, *Femmes qui dansent avec les loups. Histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage*, trad. de l'anglais par Marie-France Girod, Ed. Livres de poche, 1995, p.15.

²⁸ Renato Ortiz, *Cultura popular, Rômanticas e folcloristas*, Ed. Olho d'Água, Sao Paulo, p. 22.

²⁹ *Idem*, p.31.