

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE LETRAS - IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS - TEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA - POSLIT

**CAMINHOS, MORTE E VIDA:
PRESENÇA FEMININA NA TRILOGIA TEATRAL *RED IN BLUE* DE
LÉONORA MIANO**

Kelly do Carmo Barbosa

BRASÍLIA
2021

KELLY DO CARMO BARBOSA

**CAMINHOS, MORTE E VIDA:
PRESENÇA FEMININA NA TRILOGIA TEATRAL *RED IN BLUE* DE
LÉONORA MIANO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Literatura. Área de concentração: Literatura e Outras Artes.

Orientadora: Maria da Glória Magalhães dos Reis

BRASÍLIA
2021

Ficha catalográfica elaborada automaticamente, com
os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

dB238c do Carmo Barbosa, Kelly
Caminhos, Morte e Vida: Presença feminina na trilogia teatral
Red in Blue de Léonora Miano / Kelly do Carmo
Barbosa; orientador Maria da Glória Magalhães dos Reis. --Brasília,
2021.
95 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2021.

1. Trilogia teatral Red in Blue de Léonora Miano. 2. Presença
feminina em Red in Blue. 3. Literatura da África subsaariana. 4.
Tráfico transatlântico de pessoas na trilogia teatral de Léonora
Miano. I. Magalhães dos Reis, Maria da Glória, orient. II. Título.

KELLY DO CARMO BARBOSA

**CAMINHOS, MORTE E VIDA:
PRESENÇA FEMININA NA TRILOGIA TEATRAL *RED IN BLUE* DE
LÉONORA MIANO**

Defendida e aprovada em 13 de agosto de 2021

Banca examinadora:

Profa. Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis (Presidente)

Profa. Dra. Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani (PósLit/IFB)

Prof. Dr. João Vicente Pereira Neto (CNPq/SEE-DF)

Prof. Dr. Daniel Teixeira da Costa Araújo (Suplente)

Brasília
2021

AGRADECIMENTOS

À minha família, meus pais, minhas irmãs e meu irmão que sempre me incentivam a seguir meus estudos e me auxiliam a administrar meu tempo em casa durante esta pandemia: Maria Luzia, Teonílio, Kádima, Carol e Caio.

À minha querida e amada sobrinha Nicole que, apesar dos choros infinitos, sempre me anima com sua fofura e suas brincadeiras.

À minha amiga de infância e irmã de coração Lays Venâncio que sempre entendeu minha ausência, me incentivou em quase todas as minhas decisões na vida e segue me acompanhando com muito amor.

À minha querida xará Kelly Barbosa que sempre ora por mim e me levanta quando estou triste e desanimada com tudo.

À minha amiga e companheira de mestrado Letycia que compartilhou todos os momentos de frustração, desespero e alegria durante as disciplinas realizadas juntas.

Ao meu noivo Gabriel que, apesar dos desencontros, nunca deixou de me apoiar e sempre me coloca para cima com tanto amor e carinho.

A todos e todas colegas do grupo de pesquisa Literatura, educação e dramaturgias contemporâneas, pelos estudos realizados juntos e juntas e por me escutarem e colaborarem com reflexões a respeito da minha dissertação.

Ao Centro Interescolar de Línguas Estrangeiras e todos professores e todas professoras que me abriram as portas ao mundo da língua francesa, possibilitando-me hoje a poder ler, escutar e falar essa língua além conhecer o mundo francófono.

Aos meus alunos e a minhas alunas que, apesar de me dar o prazer de ensinar a língua francesa, estão sempre me ensinando e me ajudando a ser melhor.

À Profa. Dra. Juliana Estanislau, ao Prof. Dr. João Vicente e ao Prof. Dr. Daniel Teixeira pela disponibilidade de ler meu trabalho e contribuir com grandiosas observações e considerações.

Agradeço à minha orientadora Glória Magalhães pelo encorajamento, apoio e conselhos. Por não desistir de mim quando em crises eu me encontrava. Por sempre me entender com tamanha empatia. E por ter despertado em mim o interesse em ingressar no mestrado.

*Creio que o mundo de hoje pode ser reproduzido,
mesmo no teatro, mas somente se for concebido
como um mundo suscetível de modificação.*

Brecht

**CAMINHOS, MORTE E VIDA:
PRESENÇA FEMININA NA TRILOGIA TEATRAL *RED IN BLUE* DE
LÉONORA MIANO**

Resumo: Uma trilogia que apresenta crenças e histórias da África subsaariana através do teatro é o objeto de análise neste trabalho. A dissertação começa com uma breve apresentação das três peças, seguida de uma análise sobre a fábula e a estrutura delas. Em seguida, são analisadas as personagens femininas e suas falas e os diferentes espaços da trilogia. Por fim, há uma reflexão a respeito dos temas presentes na obra, sendo eles, as crenças ancestrais, o tráfico transatlântico de pessoas e o caminho da morte. Para essas discussões, foram utilizados como base os teóricos do teatro como Brecht, Ryngaert, Sarrazac e Pavis. A respeito das reflexões temáticas, foram estudados Césaire, Fanon, Mbembe e Miano. Trata-se aqui de enredos que podem ser encenados separadamente em qualquer ordem cronológica. O objetivo é verificar as possíveis relações entre as peças e seus encadeamentos. Ao final dos estudos, podemos concluir que *Red in Blue* mostra-se capaz de mudar o olhar sobre eventos históricos, destacando de formas distintas os temas citados anteriormente.

Palavras-chave: Figura feminina. Léonora Miano. Morte. Teatro. Tráfico transatlântico de pessoas.

**PATHS, DEATH AND LIFE: FEMALE PRESENCE AT LÉONORA MIANO'S
RED IN BLUE THEATRICAL TRILOGY**

Abstract: A trilogy that presents sub-Saharan African beliefs and stories through theatre is the object of analysis in this study. The dissertation begins with a brief presentation of the three pieces, followed by an analysis of the fable and its structure. Then, female characters, their speeches and the different spaces of the trilogy are analyzed. At last, there is an argumentation on the themes presented in the work, namely, ancestral beliefs, transatlantic human traffic and the path of death. For these discussions, theater theorists such as Brecht, Ryngaert, Sarrazac and Pavis were used as a basis. Regarding thematic debate, Césaire, Fanon, Mbembe and Miano were studied. These are plots that can be staged separately in any chronological order. The objective was to verify the possible relationship between these pieces and their catenation. At the end of the paper, we could conclude that *Red in Blue* is capable of changing the perspective of historical events, highlighting the themes mentioned above in different ways.

Keywords: Female figure. Léonora Miano. Death. Theater. Transatlantic human traffic.

CHEMINS, MORT ET VIE : PRÉSENCE FÉMININE DANS LA TRILOGIE THÉÂTRALE *RED IN BLUE* DE LÉONORA MIANO

Résumé : Une trilogie qui présente des croyances et des histoires de l'Afrique subsaharienne à travers le théâtre c'est l'objet d'étude dans ce travail. La dissertation commence par une petite présentation des trois pièces, suivie d'une analyse sur la fable et leur structure. Ensuite, on analyse les personnages féminins et leurs paroles et les différents espaces de la trilogie. Enfin, il y a une réflexion à propos des thèmes présents, comme les croyances ancestrales, le trafic humain transatlantique et le chemin de la mort. Pour ces discussions, on a utilisé comme base les théoriciens du théâtre Brecht, Ryngaert, Sarrazac et Pavis. Par rapport aux réflexions thématiques, on a étudié Césaire, Fanon, Mbembe et Miano. Il s'agit de scénarios qui peuvent être mis en scène de manière séparée dans n'importe quel ordre chronologique. Le plan c'est vérifier s'il y a un rapport entre elles, si oui, lesquels. À la fin des études, on peut conclure que *Red in Blue* semble en mesure de changer le regard sur les événements historiques, en soulignant différemment les thèmes cités auparavant.

Mots-clés : Figure féminine. Léonora Miano. Mort. Théâtre. Trafic humain transatlantique.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I.....	14
O enredo e as personagens femininas na trilogia teatral Red in Blue	14
1.1 Estrutura composicional de Red in Blue e sua fábula	16
1.2 As personagens presentes na trilogia teatral e suas representações	26
CAPÍTULO II.....	43
Os espaços mítico e de resistência na trilogia teatral Red in blue:	43
Morada das divindades, oposição entre Terras Baixas e Montanhas e Trajeto ao túmulo	43
2.1 Tempo e espaço mítico: morada das divindades e habitações das almas	45
2.2 Um espaço de resistência: conflito entre Terras Baixas e Montanhas	52
2.3 O retorno ao vilarejo: a confirmação de uma descendência	58
CAPÍTULO III	65
Os temas que atravessam a trilogia teatral Red in Blue:	65
Entre histórias familiares, de amor, de dor e sofrimento.....	65
3.1 Deportação transatlântica de pessoas: relatos e representações	66
3.2 Os mitos ancestrais em Red in Blue e sua influência na cultura subsaariana	76
3.3 Os caminhos da morte que permeiam a trilogia teatral	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	98

INTRODUÇÃO

Ne crains pas de rêver.

Nôtre âme est notre maison. Notre humanité est notre pays

Miano

Discutir o feminino hoje ainda é um ato ponderoso. É importante apresentar a figura feminina empoderada, ressaltando sua força e sua coragem. Sonhar com um mundo melhor e agir para que isso aconteça através do teatro é o que muitos dramaturgos e dramaturgas fazem. Trabalharei aqui com uma autora que coloca em suas obras esse desejo de evolução através da tentativa de conscientizar seus leitores e suas leitoras sobre acontecimentos históricos.

Léonora Miano nasceu em 1973 em Douala, Camarões. Em 1991, mudou-se para a França, onde se naturalizou francesa em 2008 e iniciou seus estudos universitários. É autora de cerca de 16 obras literárias, entre romances, contos e peças teatrais, em que aborda questões sobre o colonialismo, raça e a figura feminina. *Red in Blue*, obra escolhida para ser analisada neste trabalho, trata de diversos temas entre os quais se destacam, a representação da mulher, as dores do tráfico transatlântico de pessoas e as crenças ancestrais.

Ainda são poucos os estudos sobre dramaturgos francófonos e dramaturgas francófonas, sobretudo, da África subsaariana. Além de meu primeiro contato com a escrita da autora, estudando *Crépuscule du Tourment* [Crepúsculo do Tormento], tive o prazer de dar continuidade com a tradução e adaptação dessa obra no Coletivo *En classe en scène*¹ que, inclusive, acaba de publicar, em junho deste ano, o ebook *Dez anos de uma trajetória coletiva*. A fim de preencher essa lacuna, visto que não há muitos estudos brasileiros sobre Miano, escolhi dedicar esta dissertação à trilogia *Red in Blue*, escrita em francês, ainda sem tradução para o português.

Os objetivos propostos por este trabalho são: analisar o texto teatral com base em teóricos do teatro como o dramaturgo, poeta e encenador alemão Bertolt Brecht (1898-

¹ <https://www.youtube.com/channel/UCYs0BXrXu4GrwadHvbJGCEA>

1956), o professor de estudos teatrais e diretor teatral Jean-Pierre Ryngaert (1945) e o acadêmico, diretor e dramaturgo, Jean-Pierre Sarrazac (1946); as personagens e suas falas; os diferentes espaços que permeiam as três peças; e os temas abordados nelas dialogando com o dramaturgo, ensaísta, poeta e político Aimé Césaire (1913-2008), o psiquiatra e filósofo político Franz Fanon (1925-1961) e o historiador, filósofo e professor também camaronês Achille Mbembe (1957) entre outros. Além destes objetivos descritos acima, há o desafio de traduzir trechos de uma obra complexa com várias referências.

Para a realização deste trabalho, englobando a três peças que compõem a trilogia, sendo elas *Révélation* [Revelação], *Sacrifices* [Sacrifícios] e *Tombeau* [Túmulo], foram elaborados aqui três capítulos. Antes de introduzir os capítulos, é importante frisar que os títulos das peças serão escritos doravante em português. O primeiro capítulo é subdividido em duas partes, tendo como foco a fábula e as personagens. Começarei com um breve resumo para que se entenda o contexto da trilogia, incluindo no primeiro tópico uma análise sobre a estrutura composicional da peça e a fábula, tornando-se um tópico mais estrutural; no segundo, farei uma análise das personagens e de suas falas a fim de verificar a representação de cada uma e as possíveis relações entre elas em outras peças. No segundo capítulo, escrevo sobre os espaços mítico e de resistência na trilogia, subdividindo em três tópicos. O primeiro trata sobre o tempo e espaço mítico, focando apenas na primeira fábula da trilogia; o segundo fala sobre o espaço de resistência na segunda peça; e o terceiro traz uma análise sobre o retorno ao vilarejo da terceira peça. Nesse capítulo II cada tópico analisa uma peça seguindo a ordem da trilogia a fim de estudar os diferentes espaços seguindo cena por cena. Trata-se também de uma análise mais formal.

No Capítulo III, também subdividido em três tópicos, é onde trarei reflexões a respeito dos temas que atravessam a trilogia *Red in Blue*. O primeiro tópico trata sobre como o tráfico transatlântico é refletido nas três peças, sobre como Miano conta a história de uma forma diferente; o segundo, mostra uma análise sobre os mitos ancestrais entre os três enredos, analisando se este tema está explícito somente na primeira peça ou se há uma manifestação dessas crenças nas demais; e o terceiro é um estudo sobre os caminhos da morte realçados durante toda a trilogia. Nesse capítulo, toda a trilogia será analisada dentro de cada um desses subtemas.

É relevante frisar ainda que optei por manter o texto original da obra literária em francês no corpo da dissertação, colocando em nota de rodapé uma tradução feita por

mim. Além disso, os nomes das personagens que foram traduzidos são colocados em português no texto, quando fora de citações, após ter sido apresentado em francês com a sua tradução. Os artigos que antecedem os nomes em francês, foram retirados na tradução, então os acordos foram feitos em português conforme o gênero da personagem, por exemplo, o Voz do morto. O título da obra, *Red in blue*, manteve em inglês a fim de preservar um certo estranhamento, sem perder o jogo que a autora faz com as palavras.

CAPÍTULO I

O enredo e as personagens femininas na trilogia teatral Red in Blue

A obra *Red in Blue*, escrita pela franco-camaronesa Léonora Miano (1973), foi publicada em 2015. Embora seja camaronesa, Miano vive na França desde 1991. Segundo Tang (2015, p. 42) estudou em escolas particulares e realizou seus estudos universitários na França, onde, em Valenciennes e em Nanterre, estudou literatura norte-americana, ligada ao movimento negro e ao feminismo. Miano teve contato com diversas línguas, em Camarões, e coloca como tema em suas obras uma “África que está perdida em sua deriva²” (TANG, 2015, p.45). Embora seja franco-camaronesa, Léonora Miano se declara como uma “afro-ocidental perfeitamente assumida³” (MIANO, 2012, p.26), afirmando em seguida que ser um africano é habitar a fronteira e que “não se trata de buscar valorizar um ou outro dos componentes dessa identidade, mas de se dizer que temos o privilégio raro de poder escolher o melhor de cada cultura⁴” (MIANO, 2012, p.28). Miano tem uma estética fronteiriça, em que escreve na ressonância das culturas que ela habita, como a cultura africana, europeia, afro-americana e caribenha a partir de uma mistura de línguas (2012, p.29).

Vencedora de prêmios literários, como o “Goncourt des Lycéens” em 2006 com seu livro chamado *Contours du jour qui vient* e, em 2012, recebeu o Grande Prêmio Literário da África negra., em *Habiter la frontière* [Habitar a fronteira], Léonora Miano (MIANO, 2012, p.6) descreve seus textos como

um apelo à compreensão de si-mesmo, à aceitação da responsabilidade individual e coletiva como primeira alavanca para se içar em direção a uma liberdade plena, inteira. Eles também são uma exortação ao trabalho de memória que tarda em se colocar em prática no continente africano, à recreação de um elo com os Afrodescendentes, o que considero como uma das primeiras etapas para a reabilitação de uma consciência de si atualmente bastante desfigurada na África subsaariana.⁵

Em *Red in Blue*, Miano exhibe essa responsabilidade individual em busca de liberdade plena a partir da memória e consciência das personagens. Ademais, Miano

² Afrique qui sombre dans sa dérive.

³ Afro-occidentale parfaitement assumée

⁴ Il ne s’agit pas de de chercher à valoriser l’une ou l’autre des composantes de cette identité, mais de se dire qu’on a le privilège rare de pouvoir choisir le meilleur de chaque culture.

⁵ un appel à la compréhension de soi-même, à l’acceptation de la responsabilité individuelle et collective comme premier levier pour se hisser vers une liberté pleine, entière. Ils sont également une exhortation au travail de mémoire qui tarde à se mettre en place sur le continent africain, à la recreation d’un lien avec les Afrodescendants, ce que je considère comme une des premières étapes vers la réhabilitation d’une conscience de soi actuellement assez dégradée en Afrique subsaharienne.

(2012, p.6) afirma no mesmo trecho que ela escreve o mundo a partir de seus lugares de referência e de suas personagens subsaarianas ou afrodescendentes.

Serão analisadas nesta dissertação as três peças que compõem a trilogia *Red in blue*, intituladas como *Revelação*, *Sacrifícios* e *Túmulo*. Ao tratar a escrita de seus textos, Miano (2012, p. 29-30) os descreve como aqueles que utilizam da música, sobretudo do jazz e do blues, como influência. E afirma que “as personagens são desorganizadas, como instrumentos desafinados”⁶ (2015, p. 29) e “os mortos coexistem com os vivos, a análise política com o propósito espiritual”⁷ (2015, p. 29-30), como mostra na trilogia a movimentação de algumas personagens mediada por música e a mistura sempre entre vivos e mortos. São textos escritos em francês, possivelmente incluindo escritas africana, crioula, oriental ou eslava, considerando que “escrever *em francês*, não é escrever *francês*”⁸ (2012, p.29), sendo assim uma língua maleável.

1.1 Estrutura composicional de *Red in Blue* e sua fábula

As peças de *Red in Blue* são estruturadas e divididas da seguinte maneira:

Sempre iniciadas com citações de autores, a primeira peça, *Revelação*, começa com uma referência ao livro *Os condenados da terra*, de Franz Fanon e do livro *Conférence de Niamey* de Cheikh Anta Diop, a fim de apresentar seu diálogo com outros autores, contextualizando a sua produção. *Revelação* é dividida em 3 (três) atos, sendo eles subdivididos em 3 (três) cenas. Segundo Ryngaert (1996, p. 39) essas escolhas indicam que os autores “se colocam implicitamente numa tendência da escrita, que organizam seu universo mental e o estruturam em função de ritmos que lhes são próprios, que se referem a outras artes (como à pintura ou à música) no seu modo de pensar o texto”, sendo eles divididos por cenas, quadros, fragmentos ou sequências, Miano deixa explícito em seus escritos que ela se refere, frequentemente, à música.

Os Atos são introduzidos por uma rubrica que tem o papel de descrever a cena, localizando as personagens e seus objetos, descrevendo não só o espaço, mas também suas vestimentas, seus movimentos e os sons emitidos por elas e por elementos da natureza. As rubricas são colocadas entre os diálogos a fim de demarcar as ações das personagens, indicar como e a quem elas se pronunciam e o surgimento e o fim de

⁶ Les personnages sont déstructurés, comme des instruments mal accordés.

⁷ Les morts cohabitent avec les vivants, l’analyse politique avec le propos spirituel.

⁸ Ecrire *en français*, ce n’est pas écrire *français*.

elementos sonoros, neste caso, como a música e o som de pássaros, e visuais, como surgimento de almas e mudanças de cenário. Os diálogos nesta primeira peça se desenvolvem, primeiramente, através de uma tentativa de apresentação entre as personagens, seguidas de diálogos e réplicas que expõem suas dores e seus sofrimentos durante a vida na terra.

Tanto os diálogos quanto as rubricas, por vezes, são complementados por notas de rodapé que fazem parte da estrutura do texto de Miano. Bem como afirma Sarrazac, há uma nova forma que se intercala ao texto, explicando que

Entre o diálogo e as tradicionais didascálias, um novo tipo de texto se intercala, que é a marca da forma épica brechtiana, ora confiado ao Anunciador, ora o inscrito num cartaz ou incrustado numa “canção” ou na réplica de uma personagem. Nessa outra voz do texto, que alia narração e comentário, encontram-se concentradas todas as operações sobre a fábula que autoriza o drama-da-vida: interrupção e elipse (os saltos no tempo e no espaço entre um quadro e outro); antecipação por meio do relato “anunciador” do que vai se dar em cena; retrospectão (a “marcha a ré” que incita o espectador, como pretende Brecht, a voltar aos eventos segundo as suas causas); a repetição-variação (essa instância sobre o tema da morte à guerra das crianças). (SARRAZAC, 2017, p. 117)

Neste caso, esta nova forma se dá sob as notas de rodapé que Miano utiliza ora para complementar o significado de palavras de outras línguas além do francês, ora para fazer uma indicação cênica ou trazer fatos históricos que confirmem a fala das personagens. A exemplo, na apresentação das personagens, Miano inclui notas complementando as enunciações. Falando sobre Inyi, como “figura feminina do divino⁹” (MIANO, 2015, p. 15), nos explica em nota quem é o “divino” e até como se pronuncia o nome Inyi acrescentando “A figura masculina do divino se nomeia Bele. Bele é, de certa forma, o esposo de Inyi. Essas duas entidades se unem para formar Nyambe, o deus criador. O nome da deusa se pronuncia Inyé¹⁰” (MIANO, 2015, p.15) em nota.

A segunda peça, *Sacrificios*, é introduzida por uma citação do livro *Nègres* de Julien Delmaire, seguida de uma lista das personagens as quais, diferente de *Revelação*, Miano não faz uma breve apresentação. *Sacrificios* também é dividida em 3 (três) Atos, sendo o Ato I subdivido em apenas duas cenas, uma iniciando a peça por um diálogo voltado para o conflito e outra para uma possível solução. O Ato II e o Ato III são

⁹ Figure féminine du divin

¹⁰ La figure masculine du divin se nomme Bele. Bele est, en quelque sorte, l'époux d'Inyi. Ces deux entités s'unissent pour former Nyambe, le dieu créateur. Le nom de la déesse se prononce Iniyé.

subdivididos em 4 (quatro) cenas, havendo apenas diálogos e indicações cênicas através das rubricas que iniciam as cenas e intercalam alguns diálogos. Ela é finalizada por um epílogo seguido de uma dedicatória da peça “à Queen Nanny of the Maroons, à memória de Captain Cugjoe e de todos os combatentes da liberdade, nas montanhas e nas habitações¹¹” (MIANO, 2015, p. 96) que foram pessoas históricas representadas pela autora durante o conflito entre essas duas terras.

A trilogia é finalizada por *Túmulo*, peça introduzida por citações do livro *Afro Blue* de Oscar Brown, do livro *Memphis* de Cassandra Wilson e do livro *Africa* de Abbey Lincoln, todas em inglês exibindo a sua formação em literatura anglófona. Nessa última peça da trilogia, após a nomeação das personagens, Miano (2015, p. 101) indica nas rubricas o lugar em que poderá ser encenada com “*cenas de rua são filmadas ou coreografadas*”¹², as cores das vestimentas das personagens e dos objetos principais, como o caixão do Voz do Morto, personagem da peça cujo a autora indica que sua voz “*surge ao som de música, exceto em indicação contrária na didascália*”¹³ (MIANO, 2015, p. 102).

Léonora Miano também coloca uma rubrica sobre a música, a qual é criada para a peça, sem programação de computadores, enfatizando o uso de instrumentos como o baixo ou contrabaixo, a bateria ou percussão, o saxofone tenor e a voz cantada de Indigo Mesanedi, uma das personagens desta obra. A dramaturga finaliza as indicações para sua montagem com uma rubrica sobre o cenário. *Túmulo* é dividida em 5 (cinco) atos subdivididos da seguinte forma: Ato I, composto por 4 (quatro) cenas, Ato II composto por 6 (seis) cenas, Ato III e IV compostos por 4 (quatro) cenas e Ato V composto por 3 (três) cenas.

Para um melhor entendimento sobre o contexto, antes de analisar a obra e abordar os temas que serão estudados posteriormente, é relevante apresentar a fábula de cada uma das peças, no sentido do termo latino que Patrice Pavis (2008, p. 157) define sendo “um relato mítico ou inventado e, por extensão, a peça de teatro e o conto”. Ao tratar da fábula da obra teatral, Pavis faz um panorama dos empregos deste termo desenvolvendo duas

¹¹ *à Queen Nanny of the Maroons. À la mémoire de Captain Cudjoe et de tous les combattants de la liberté, dans les mon les montagnes et sur les habitations.*

¹² *Les scènes de rue sont filmées ou choréographiées.*

¹³ *La voix du mort intervient sur de la musique, sauf indication contraire dans la didascalie.*

concepções diferentes, fábula como “material anterior à composição da peça” e “como estrutura narrativa da história” afirmando que

Esta dupla definição confirma a oposição dos termos *inventio* e *dispositio* da retórica ou *story* (história) oposta a *plot* (intriga*) da crítica anglo-saxônica. Compor a fábula (no sentido 2) é, para o autor dramático, estruturar as ações - motivações, conflitos, resoluções, desenlace - num espaço/tempo que é “abstrato” e construído a partir do espaço/tempo e do comportamento dos homens. A fábula textualiza as ações que puderam ocorrer antes do início da peça ou que terão sequência após a conclusão da peça. (PAVIS, 2008, p.157)

Segundo Pavis, diante desta concepção, a fábula está mais próxima da *story*, sendo o relato de acontecimentos organizados de forma cronológica. A fim de complementar o que considero aqui como fábula e o que se espera realizar com ela, é interessante o que Ryngaert (1995, p.60) coloca sobre o que tenciono analisar futuramente, traçando que “a cada momento da história, atores e diretores transformam-se em fabuladores, buscam seu próprio enredo e a inscrevem no texto em função de sua sensibilidade e da sensibilidade de sua época.” A fábula de Miano não se trata de um material anterior, mas de uma estrutura narrativa de histórias que carregam sua sensibilidade sobre acontecimentos anteriores a sua peça.

A primeira obra dessa trilogia traz questões sobre as figuras mitológicas e suas representações no mundo visível e não visível. Em *Revelação*, há personagens que, em grande parte mulheres, representam deusas. São elas, Inyi, descrita como uma divindade primeira, figura feminina do divino, a qual carrega em si as almas que ainda não nasceram; Kalunga, divindade segunda, guardiã das passagens entre os mundos, é quem sempre acompanha Inyi, cujo nome já vimos que deve ser pronunciado como Iniê, de acordo com a indicação feita por Miano em nota de rodapé; Mayibuye, espírito, figura das almas que ainda não nasceram, cujo significado de seu nome será apresentado mais adiante; Ubuntu, espírito, figura das almas perdidas; Les ombres [Sombras], que são espíritos, figuras das almas condenadas que representam uma multidão, cada um encarnando aqueles de sua categoria. Sombras aparecem como Ofiri, Mueni Kongo Makaba, Damel Bigue, Janea Big Chief et Rascal em um quadro dedicado às histórias de cada uma dessas sombras quando elas ainda habitavam as terras.

Nesta primeira peça, Léonora Miano aborda acontecimentos e sentimentos a respeito do tráfico humano transatlântico, através da exposição que cada alma reprovada faz de seus crimes a fim de ser compreendida pelas divindades. As ações principais giram

em torno das confissões dessas almas diante das deusas. Com o intuito de “aceder ao lugar em que as Sombras poderão se apresentar sem transtornar mais a ordem das coisas”¹⁴, como diz a personagem Kalunga (MIANO, 2015, p.19), Inyi pede à Kalunga, guardiã das passagens entre os mundos, que vá até as Sombras para permitir a subida das almas condenadas para que sejam ouvidas por ela. As almas começam se apresentando e em seguida falam sobre seus possíveis crimes, a exemplo, a primeira confissão:

Mueni Kongo Makaba. Eu sou Makaba, da linhagem de Loukeni. Meu título é Mueni Kongo. Eu reinei no grande Kongo. Sua capital, Mbanza, era distante da costa. [...] Com os estrangeiros vindos pelas águas, meu povo manteve relações cordiais por muito tempo. [...] Como os meus pais, antes de mim, eu enviei para longe alguns indivíduos. Prisioneiros de guerra para servir aos nossos amigos vindos das águas.¹⁵ (MIANO, 2015, p.33-34)

A segunda peça trata sobre um conflito entre povos que são divididos entre montanhas e terras baixas. Nessa segunda peça há um homem de confiança do governador da colônia, chamado Sir Charles, que vai até as montanhas para fechar um acordo com Dor, fundador dessa comunidade, composta por pessoas que fugiram das terras baixas por não terem poder de ir e vir, que habita as montanhas. Este acordo faz com que Dor entregue a Sir Charles aqueles que fugissem das terras baixas a fim de que sua comunidade não fosse mais atacada pelos homens do governador. Os fugitivos que fossem pegos seriam torturados e/ou mortos. Zakhor e Maresha que também habitam as montanhas junto a Dor, vão contra este acordo. Para sua surpresa, Jahred, seu irmão de sangue, é o primeiro fugitivo a subir as montanhas, mas não para habitá-las de imediato.

Jahred havia ido até o seu irmão, em busca de liberdade, para saber quais seriam as condições de vida nas montanhas para ele e sua mulher Lois, a qual carregava seu filho em seu ventre e sempre resistiu à ida às montanhas, pois, para ela, as pessoas que habitavam as montanhas desprezavam quem não as seguiram. Lois é quem sempre questiona as ações de Jahred, principalmente, o que se consideravam como liberdade, visto que, quem a desejava, tentava ir para um lugar em que a guerra sempre perdurava.

Após muitas conversas entre os irmãos, Jahred consegue descer novamente, porém, tempos depois, quando consegue ir ao seu irmão novamente, é quando já havia

¹⁴ d'accéder au lieu où les Ombres pourront se présenter sans bouleverser davantage l'ordre des choses (MIANO, 2015, p.19)

¹⁵ Mueni Kongo Makaba. Je suis Makaba, de la lignée de Loukeni. Mon titre est Mueni Kongo. J'ai régné sur le grand Kongo. Sa capitale, Mbanza, était distante de la côte. [...] Avec les étrangers venus par les eaux, mon peuple a longtemps entretenu des relations cordiales. [...] Comme mes pères avant moi, j'ai envoyé au loin quelques individus. Des captifs de guerre pour servir nos amis venus par les eaux.

nascido seu filho. Carregando-o em seus braços, ele deixa seu filho com Maresha, que já havia perdido um filho de Jahred para o colonizador, como declara no trecho a seguir:

Eu não pude assassiná-lo Então o Branco o vendeu Eu tinha acabado de desmamá-lo

Desde que a criança veio Me ver Todas as noites A criança não fala Eu não mereço a sua palavra Eu não soube impedir sua alma de vir para este inferno Não tive a força para estrangulá-lo com o cordão umbilical De sufoca-lo com minhas próprias mãos A coragem de enforca-lo Lentamente Cantando uma canção de ninar Cantando para ela uma canção em forma de adeus

E mesmo depois E mesmo depois Mesmo depois disso Depois Faltou-me força para dar um fim aos meus dias me suicidar a fim de que minha alma fosse visitá-la acompanha-la Velar Sob cada um de seus passos A criança vem me roubar o sono A criança não cresce Em seu olhar há essa pergunta sem resposta Essa insustentável queixa Eu não sei se a criança está morta Eu não sei se a criança está viva Se é somente sua dor que me segue interminavelmente

O Branco a vendeu Ele a pegou e vendeu Para matar o amor como se esmaga debaixo do calcanhar uma frágil flor dos campos: sem perceber Sob o céu em ele que capturou as estrelas Sob a terra que ele se apropriou Em nossos corpos que o atraem tanto quanto sentem repulsa O Branco diz que nós não temos o direito de amar E nosso leite é para sua descendência¹⁶ (MIANO, 2015, p. 84-85)

Pode-se depreender que havia um forte medo de colaborar para a venda de mais pessoas para serem escravos e, como consequência desse medo, as mulheres se recusavam a dar os seus filhos tentando até mesmo matá-los. O colonizador, funcionários, missionários e mercadores que monopolizam atividades caracterizando as regiões coloniais, monopolizam trocas comerciais e traficantes de escravos negros do litoral africano para os portos da colônia americana. O que a personagem cita como o Branco, Miano, em seu texto *Conscience de couleur* [Consciência de cor] no livro *Habiter la Frontière* (2012, p.14), pensando não na cor da pele, mas em sua cultura, o quanto os traumas ligados ao Branco eram da mesma natureza, ele representa na peça aquele que trafica escravos negros, um colonizador.

¹⁶ Je n'ai pas pu l'assassiner Alors Le Blanc l'a vendu Je l'avais à peine sevré
 Depuis l'enfant vient Me voir Toutes les nuits L'enfant ne parle pas Je ne mérite pas sa parole Je n'ai pas su empêcher son âme de venir dans cet enfer Pas eu la force de l'étrangler avec le cordon ombilical De l'étouffer à mains nues Le courage de l'étouffer Tout doucement En chantant une berceuse En lui chantant une berceuse en guise d'adieu
 Et même après Et même après Même après ça Après La force m'a manqué pour mettre fin à mes jours me suicider afin que mon âme s'en aille le visiter l'accompagner Veiller Sur chacun de ses pas
 L'enfant vient me ravir le sommeil L'enfant ne grandit pas Dans son regard il y a cette question sans réponse Cette insoutenable plainte Je ne sais si l'enfant est mort Je ne sais si l'enfant vot So c'est seulement sa douleur qui fait route vers moi Interminablement
 Le Blanc l'a vendu Il l'a pris et vendu Pour tuer l'amour comme on écrase sous le talon une fragile fleur des champs : sans s'en apercevoir
 Sous le ciel dont il a capturé les étoiles Sur la terre qu'il s'est appropriée Dans nos corps qui l'attirent autant qu'ils le dégoûtent Le Blanc dit que nous n'avons pas le droit d'aimer Et notre lait est pour sa descendance

Quando Jahred leva seu filho, Lois já havia morrido nas terras baixas. Após salvar seu filho, Jahred volta para as terras baixas, sendo torturado e morto logo em seguida pelo Branco que não acreditou na história que ele tinha contado sobre a morte da criança e de Lois. Maresha fica com seu filho, o qual carregará o nome de seu pai, Jahred, como explicado no trecho seguinte do epílogo pensado como se seu próprio filho o tivesse escrito:

Uma noite, um homem chegou. Ele carregava um bebê em seus braços. A mãe acabava de morrer no parto. Maresha o convidou a ficar. Ele insistiu para retornar às terras baixas. A rebelião precisava de boas relações. Era verdade. Não o vimos novamente. Ele foi torturado pelo Branco que recusava a acreditar que a mãe e a criança haviam deixado essa vida no mesmo fôlego. Esse homem morreu em menos de sete dias depois de ter deixado seu filho na montanha azul. Então, quando ela me apresentou aos ancestrais, Maresha me deu o nome de meu pai: Jahred.¹⁷ (MIANO, 2015, p. 96)

Por fim, na terceira e última peça, *Túmulo*, Miano traz questões sobre a importância do corpo do Voz do morto e de seus descendentes de Mboasu. A personagem Jedidiah viaja até o vilarejo de Jemea carregando o corpo de seu irmão que desejava ser enterrado em seu país de origem, mas é recusada pelo Employé de mairie [Empregado de prefeitura] com a seguinte justificativa:

Empregado da prefeitura. Eu vi que você passou nossas fronteiras com vistos turísticos, o que conforta minha posição, nossa terra só poderia abrigar os corpos daqueles que ela viu viver, eu não posso ajudá-la.

Jedidiah. Nós não escolhemos.

Empregado da prefeitura. Senhora, eu não cederei a certidão de óbito, o morto só passou três dias aqui, e se eu acreditar no relatório do médico que o constatou como falecido, tratou-se de três dias de agonia, ele não chegou a colocar o nariz para fora do hotel onde vocês estavam hospedados, não é porque nós estamos no Saara que precisamos receber os pedidos mais descabidos, dê-nos um mínimo de respeito.¹⁸ (MIANO, 2015, p.104-105)

¹⁷ Une nuit, un homme est arrivé. Il portait un bébé dans les bras. La mère venait de mourir en couches. Maresha l'a invité à rester. Il a insisté pour retourner sur les basses terres. La rébellion y avait besoin de bons relais. C'était vrai. On ne l'a pas revu. Il a été torturé par le Blanc qui refusait de croire que la mère et l'enfant avaient quitté cette vie dans le même souffle. Cet homme est mort moins de sept jours après avoir laissé son fils sur la montagne bleue. Alors, quand elle m'a présenté aux ancêtres, Maresha m'a donné le nom de mon père : Jahred.

¹⁸L'employé de maire. Je vois que vous avez passé nos frontières avec des visas touristiques, ce qui conforte ma position, notre terre ne saurait abriter que les corps de ceux qu'elle a vus vivre, je ne peux rien pour vous.

Jedidiah. Nous n'avons pas choisi.

L'employé de mairie. Madame, je ne délivrerai pas le permis d'inhumation, le mort n'a passé que trois jours chez nous, et si je me fie au rapport du médecin qui a constaté le décès, il s'est agi de trois jours d'agonie,

Após a recusa do Empregado de prefeitura, há uma discussão sobre a deportação e as feridas dos continentais deportados, juntamente com a discussão a respeito do teste de DNA, que, para Jedidiah (MIANO, 2015, p. 107), foi o teste que revelou o lugar exato da deportação, o qual foi questionado pelo *Employé de mairie* [Empregado da prefeitura]. Em seu texto *Parole due* [Palavra devida], Miano (2016, p.150) menciona o teste de DNA como a análise genealógica que atesta o vestígio do sangue como aquele que não se apaga, afirmando que:

Se as populações costeiras desse país estivessem sujeitas aos testes ADN que permitem aos Africanos Americanos ou aos Afro-Brasileiros de encontrar o lugar que deixaram seus ancestrais, linhagens *bamiléké*, *bamoun* ou *tikar*¹⁹ seriam revelados.²⁰ (MIANO, 2016, p. 150)

Ao mostrar o teste de DNA, a fim de que Jedidiah possa receber a certidão de óbito e enterrar seu irmão, o Empregado de prefeitura pede para que ela vá até o território de Jemea, já que o documento mencionava esse lugar. Jedidiah sai, e a voz seu irmão entra em cena como *Voix du mort* [Voz do morto], deixando claro que ele a acompanha, como no trecho a seguir:

Voz do morto. Inútil desabafar Esse homem não compreendia nada do que você falava Ou então Ele te compreendia muito bem Eu te vejo deixar os lugares Dar alguns passos na rua Chamar um desses táxis amarelos que encontramos em Sombe O veículo parou ao seu lado Outros passageiros estão lá dentro De longe você não os havia visto Neste país O brilho do sol lhes cega Você não tem vontade de compartilhar sua corrida com desconhecidos Você caminha O necrotério está um pouco distante da prefeitura A partir de lá Você irá regressar ao hotel

Esta cidade é um tumulto Ela te apressa Você se mexe Tudo está misturado O berro das buzinas A música dos casinos A conversa dos curiosos A publicidade dos supermercados orientais Na entrada desses comércios de jovens homens se gabam com a ajuda de megafone As promoções do momento

Vestida com um vestido largo preto Uma mulher passa perto de você erguendo uma Bíblia Recitando uma passagem em voz alta:

... eu te livrarei da terra distante,

Eu livrarei sua descendência do país onde ela está em cativo;

Jacob voltará. Ele gozará do descanso e da tranquilidade,

*E não terá ninguém para o amedrontar.*²¹ (MIANO, 2015, p. 108)²²

il n'a pas dû mettre le nez hors de l'hôtel où vous êtes descendus, ce n'est pas parce que nous sommes sous le Sahara qu'il nous faut recevoir les demandes les plus farfelues, veuillez nous témoigner un peu de respect.

¹⁹ *Bamilékés* e *Bamouns* habitam o oeste de Camarões, os *Tikars* habitam o centro-oeste. Esses grupos forneceram importantes contingentes deportados, mas também, de prisioneiros mantidos na costa. [Nota da autora]

²⁰ Si les populations côtières de ce pays étaient soumises aux tests ADN qui permettent aux Africains Américains ou aux Afro-Brésiliens de retrouver l'endroit que quittèrent leurs ancêtres, des ascendances *bamiléké*, *bamoun* ou *tikar* seraient révélées.

²¹ Jeremias: 30, 10.

²² La voix du mort. Inutile de t'épancher Cet homme ne comprenait rien à ce que tu disais Ou alors Il te comprenait trop bien Je te regarde quitter les lieux Faire quelques pas dans la rue Héler un de ces taxis jaunes que l'on trouve à Sombe Le véhicule s'arrête à ta hauteur D'autres passagers sont à l'intérieur De

Jedidiah vai até o necrotério e ao sair de lá, consegue um táxi que a leva junto com o corpo de seu irmão até Jemea. Neste taxi, ela encontra Indigo Mesanedi, vista apenas por ela, que a ajuda a entrar no vilarejo. A partir das didascálias é possível imaginá-la como uma figura mítica, como no trecho seguinte

Sentada sobre uma almofada de chão, Indigo Mesanedi olha fixamente diante dela. A imagem de Jedidiah se desdobra sobre a parede. Vemo-la que pega um ônibus no telhado onde uma longa caixa de madeira compensada ladeia regimes de tanchagem, sacos, uma cabra branca, dois galos pretos, lotes de roupas. Uma mulher sobe até ela, cujos traços são esses de Indigo Mesanedi e da Pregadora avistada mais cedo. Tomando lugar perto de Jedidiah, ela se apresenta.²³ (MIANO, 2015, p. 115)

Jedidiah pergunta ao taxista sobre Indigo Mesanedi, mas ele diz que não havia ninguém com ela no táxi. Trata-se de uma personagem mítica que será analisada mais adiante juntamente com Yellow Lady, suposta mulher de Jemea, chef do vilarejo onde Jedidiah deseja descansar o corpo de seu irmão.

Em um primeiro momento, Le Gardien [Guardião] de Jemea recusa a entrada de Jedidiah já que ela não lembrava mais as palavras que Indigo Mesanedi havia dito para conseguir a passagem para o vilarejo, dizendo:

Guardião. Pode muito bem dizer agora: suas falas não estão em conformidade, e eu ignoro se for preciso lhe autorizar a entrar nesses lugares.

Jedidiah. Você não vai me deixar aqui fora. Com esse vento. Esse vento que vem da água.

Guardião. O oceano sobra esta noite, é verdade, ao mesmo tempo, não estávamos a sua espera, e você parece ignorar todo o procedimento.

loin tu ne les avais pas vus Dans ce pays L'éclat du soleil vous éblouit Tu n'as pas envie de partager ta course avec des inconnus Tu marches La morgue est peu distante de la mairie À partir de là Tu sauras regagner l'hôtel

Cette ville est un tumulte Elle te bouscule Tu tangles Tout est mêlé Le hurlement des klaxons La musique des tripots La conversation des badaus La réclame des supermarchés orientaux À l'entrée de ces commerces de jeunes hommes vantent à l'aide de porte-voix Les promotions du moment

Vêtue d'une ample robe noire Une femme passe près de toi Brandit une Bible En récite un passage à voix haute :

... je te délivrerai de la terre lointaine,

Je délivrerai ta postérité du pays où elle est en captivité ;

Jacob reviendra, il jouira du repos et de la tranquillité,

Et il n'y aura personne pour le troubler.

²³ *Assise sur un coussin de sol, Indigo Mesanedi regarde fixement devant elle. L'image de Jedidiah se déploie sur le mur. On la voit qui prend un bus sur le toit duquel une longue caisse en contreplaqué côtoie des régimes de plantains, des sacs, une chèvre blanche, deux coqs noirs, des ballots de vêtements. Une femme monte après elle, dont les traits sont ceux d'Indigo Mesanedi et de La prédicatrice aperçue plus tôt. Prenant place près de Jedidiah, elle se présente.*

(MIANO, 2015, p.122)²⁴

Após ter sua entrada negada, Jedidiah recebe a ajuda de Indigo Mesanedi que surge das sombras e a apresenta como “irmã do outro lado”, ignorando a recusa do Guardiã e a levando para dentro do vilarejo.

Contra a presença de Indigo Mesanedi, jugando-a como quem imagina ter sempre direitos com Solomon Mukasedi, chefe do vilarejo, Yellow Lady se recusa a acompanhá-lo para conversar com Indigo. Ao convocar o Conselho para receber e escutar Jedidiah, os sábios do Conselho, juntamente com Solomon Mukasedi, questionam o Guardiã por tê-la deixado passar. Indigo Mesanedi intervém e o chefe então pede para que Jedidiah se apresente. Sua apresentação é intercalada com as falas de seu irmão, como no trecho seguinte:

Jedidiah. Chefe de Jemea. Homens sábios desta comunidade. Recebam minha gratidão diante da honra que vocês me concederam. Meu nome é Jedidiah. Eu fiz uma longa viagem para vir até vocês.
 Voz do morto. Uma travessia do espaço, mas também do tempo Se vocês soubessem como essa caminhada foi longa
 Jedidiah. Uma missão me foi confiada. Vocês estariam sensíveis. Tenho certeza disso. Esta terra ainda conhece o sagrado. Essa terra abriga um povo fiel. Invejoso dos grandes princípios legados por seus anciãos. É o que me disseram. (MIANO, 2015, p. 137-140)²⁵

A fim de validar sua apresentação, ela conta sobre o teste de DNA afirmando que “é a ciência que o permite. Agora basta fazer um teste de DNA. O que meu irmão realizou. É assim que nós descobrimos nossos ascendentes vinham do Mboasu” (MIANO, 2015, p.146)²⁶ o que desdobra uma longa discussão no conselho sobre aceitar ou não o enterro de seu irmão em Jemea.

²⁴ Le gardien. Autant vous le dire tout de suite : vos paroles ne sont pas conformes, et j’ignore s’il faut vous autoriser à pénétrer en ces lieux. Jedidiah. Vous n’allez pas me laisser dehors. Avec ce vent. Ce vent qui vient de l’eau.

Le gardien. L’océan souffle ce soir, il est vrai, en même temps, vous n’êtes pas attendue, et semblez tout ignorer de la procédure.

²⁵ Jedidiah. Chef de Jemea. Hommes sages de cette communauté. Recevez ma gratitude devant l’honneur que vous me faites. Mon nom est Jedidiah. J’ai fait un long voyage pour venir jusqu’à vous.

La voix du mort. Une traversé de l’espace mais aussi du temps Si vous saviez comme cette marche fut longue

Jedidiah. Une mission me fut confiée. Vous y serez sensibles. J’en suis certaine. Cette terre sait encore le sacré. Cette terre abrite un peuple fier. Jaloux des grands principes légués par ses anciens. C’est ce que l’on m’a dit.

²⁶ Jedidiah. C’est la Science qui le permet. Il suffit à présent de faire un test ADN. Ce que mon frère a entrepris. C’est ainsi que nous avons découvert que nos ascendants venaient du Mboasu.

Por fim, depois de muito discutirem sobre a presença de Jedidiah e seu irmão, o Conselho aceita o enterro e Solomon finaliza a peça com o seguinte discurso:

Solomon Mukasedi. Aqui descansa O filho de nossos pais Nosso irmão
Um amor raro e poderoso o trouxe de volta a sua casa Possa sua alma
encontrar a paz Possamo-nos por este gesto caminhar também em
direção ao apaziguamento A consciência de si reencontrada
O filho de nossos pais Nosso irmão Atravessou o tempo e o espaço Para
se juntar a nós
Essa caminhada não foi Unicamente o seu
Povo de Jemea Saiba que essa caminhada foi longa E foram numerosos
caminhantes Através das idades À medida que passavam as gerações
Do black star line em vibrantes sankofas Desde os sonhos amargos da
Freetown Até as estrelas incansavelmente semeadas sobre a intensa
Afro blue Desde que o Indigo teve sua origem no vermelho Até os
cantos coloridos de red black and green...²⁷(MIANO, 2015, p. 172)

Nesta última fala, o personagem fala sem pontuações, assim como o Voz do morto em suas falas, deixando em aberto como se daria o “caber da boca” em sua representação. Neste capítulo introdutório, contextualizo o trabalho e analiso como são estruturadas as peças que constroem a trilogia de Miano. Também tratarei aqui sobre como o nome das personagens influenciam em suas personalidades e ações.

1.2 As personagens presentes na trilogia teatral e suas representações

Para um melhor entendimento das peças, no desafio de abordar toda essa trilogia, é importante fazer uma análise das personagens para que se possa alcançar claramente os temas que serão discutidos derradeiramente.

No processo desta análise das personagens, foi feito, primeiramente, um quadro mostrando o que as personagens dizem sobre si mesmas e o que elas dizem das outras, como Jean-Pierre Ryngaert, em seu livro “Introdução à análise do teatro” propõe como princípios para um estudo da personagem no trecho a seguir:

Procedamos a levantamentos precisos das indicações cênicas concernentes às personagens, dos discursos que elas pronunciam umas sobre as outras, dos discursos que pronunciam sobre si mesmas, das

²⁷ Solomon Mukasedi. Ici repose Le fils de nos pères Notre frère Un amour rare et puissant L’a ramené chez lui Puisse son âme trouver la paix Puissions-nous par ce geste Cheminer nous aussi vers l’apaisement La conscience de soi retrouvée ;
Le fils de nos pères Notre frère A traversé le temps et l’espace Pour nous rejoindre
Ce périple ne fut pas Uniquement le sien
Peuple de Jemea Sache que cette marche fut longue Et nombreux les marcheurs À travers les âges À mesure que passaient les générations De black star line en vibrants sankofas Depuis les rêves amers de la Freetown Jusqu’aux étoiles inlassablement semées sur l’intense Afro blue Depuis que l’indigo prit naissance dans le rouge Jusqu’aux chants colorés de red black and green...

ações que realizam ou que dizem querer realizar no interior do enredo. (RYNGAERT, 1996, p. 131)

Através desse quadro com recortes das peças em que mostram o que as personagens falam de si mesmas e como elas são definidas pelas outras, observa-se que, na primeira peça, *Revelação*, a única personagem que não fala de si mesma é Inyi. Definida pelas didascálias, como já mencionado anteriormente, Inyi é a divindade primeira que carrega as almas que ainda vão nascer, portando um traje marrom escuro e acessórios de cobre e ouro. Ela é definida pelas outras divindades como o “mãe da consciência dos povos²⁸” (MIANO, 2015, p.31) e “rosto feminino da divindade criadora²⁹” (MIANO, 2015, p. 17), cujo papel é de

relacionar os elementos da criação. Mas sobretudo, abriga em seu interior as almas que vão nascer no primeiro país. Cada vez que uma mulher dá à luz a uma criança, uma alma deixa o corpo da deusa-mãe para se introduzir naquele que vem ver o dia³⁰ (MIANO, 2015, p.17).

Sempre respeitada pelas outras divindades, Inyi é quem escuta as almas perdidas quando elas conseguem subir até o lugar em que Inyi se encontra, através de Kalunga, para falar sobre seus supostos crimes cometidos em vida.

Tal como analisa Ryngaert (1996, p.131), ao tratar da “carteira de identidade” das personagens, elas recebem nomes que servem como importantes indicações, podendo haver uma constelação de nomes que compõem um grupo coerente que fica claro em *Revelação*. As personagens possuem nomes representativos de acordo com seu papel dentro da peça. Inyi, como já foi apresentada, carrega um nome que representa a divindade primeira, ou seja, representa um ser externo existente. Mesmo sendo um ser divino, essa personagem, assim como outras que irei apresentar posteriormente, remete-me a reflexão de Rodrigo García, citada no texto de Sarrazac (2017, p.147), sobre a criação de personagens, dizendo que “os nomes que precedem cada frase são os de atores para os quais estou agora trabalhando, e nos quais penso quando escrevo o texto. Não se trata, pois, de personagens, mas de pessoas”. Trata-se de pessoas representadas por atores e não personagens, no caso de Inyi, uma divindade que será representada por uma pessoa.

²⁸ Mère de la conscience des peuples

²⁹ Visage féminin de la divinité créatrice.

³⁰ Mettre en relatio les éléments de la Création. Mais surtout, elle abrite en son sein les âmes à naître dans le Pays premier. Chaque fois qu’une femme y met au monde un enfant, une âme quitte le corps de la déesse-mère pour se glisser dans celui qui vient de voir le jour.

A divindade segunda, chamada Kalunga, como as didascálias a definem, é a guardiã entre os mundos, portando trajes em vermelho escuro e cobre com uma aparência andrógina. Ela se define com orgulho como guardiã das passagens entre as dimensões e aquela que pode permitir a subida das almas perdidas, cuja missão é de ajudar Inyi. Além destas duas divindades, há figuras divinas que são espíritos como Mayibuye, Ubuntu e Sombras.

Mayibuye representa as almas que vão nascer e usa trajes marrom escuro com acessórios de bronze. Em alguns momentos ela se apresenta através de um grupo de meninas jovens que são idênticas. Ela se define sempre no plural como “nós reunimos os outros por nossa causa.[...] O nome que nós... escolhemos está na lembrança³¹” (MIANO, 2015, p. 19-20). Sobre o significado do nome desta personagem, Miano explica em nota de rodapé, assim como em outros momentos o faz para esclarecer alguns elementos das peças, que Mayibuye significa “que isso (a África) volte” e que se trata de um termo popularizado durante a luta contra o apartheid, momento em que foi criado o texto “Operação Mayibuye” a fim de analisar a situação sul-africana, indo contra o governo do apartheid. A própria personagem explica a sua importância em relação ao seu nome:

Mayibuye. Nós conhecemos nosso dever. O nome que nós temos... escolhido da chamada. Após nossos dias lá embaixo no País, nós voltamos aqui. Você nos acolheu porque nós tínhamos sido merecedoras. Precisamente, Mãe da consciência dos povos...

Inyi. Chega de títulos retumbantes, Mayibuye,

Mayibuye. Nós recusamos de nos colocarmos entre os humanos, se se trata de desperdiçar as potencialidades que nós temos.

Inyi. E o senso de dever? E as leis do universo? O que você faz disso tudo?

Mayibuye. Nosso dever é nascer de novo. Também de nos posicionar de maneira luminosa. Essa segunda parte de nossa missão – e nós não a recusamos – parece comprometida. (MIANO, 2015, p. 20)³²

³¹ nous avons rallié les autres à notre cause. [...] Le nom que nous avons... choisi en est le rappel.

³² Mayibuye. Nous connaissons notre devoir. Le nom que nous avons... choisi en est le rappel. Après nos séjours là-bas dans le Pays, nous sommes revenues ici. Tu nous as accueillies parce que nous avons été méritantes. Précisément, Mère de la conscience des peuples...

Inyi. Trêve de titres ronflants, Mayibuye.

Mayibuye. Nous refusons de nous rendre parmi les humains, s’il s’agit de gâcher les potentialités dont nous sommes porteuses.

Inyi. Et le sens du devoir ? Et les lois de l’univers ? Que faites-vous de tout cela ?

Mayibuye. Notre devoir est certes de naître à nouveau. Il est aussi de nous déployer de manière lumineuse. Cette seconde partie de notre mission – et nous ne la refusons pas – semble compromise.

A utilização desse nome para essa personagem simboliza como as almas, carregadas de dores e sentimentos de momentos fulminantes em sua terra, podem representar a África que deseja renascer. Miano, ao falar sobre sua escrita em *Habiter la frontière* (2012, p.7), afirma que ela propõe uma literatura que faz refletir enquanto conta uma história, acrescentando “eu não busco teorizar nada. Esta tarefa vai para outras pessoas, meu trabalho sendo, antes de tudo, sensível. O que eu amo, é contar histórias³³”. Em relação a esse desejo de renascimento da África, é importante para a MIANO (2016, p.154) que tenha uma “tal egrégora para advir no real uma África soberana, digna e próspera”³⁴, sobre a qual não se tenha uma imagem deturpada que banaliza o sofrimento, o sangue e a descendência de seu povo.

Ubuntu, figura das almas perdidas, segundo as didascálias, é a figura de um homem jovem que porta trajes de cor vermelha escura. Sobre o significado de seu nome, Miano não coloca no texto, mas se trata de uma palavra que vem de *bantou*³⁵, que denomina uma pessoa que toma consciência que seu eu está visceralmente ligado ao que são as outras pessoas. E esse personagem traz essa filosofia Ubuntu em suas falas, se expressando no plural ao falar de si mesmo, alegando que eles, pensando em Ubuntu como as almas perdidas, não se parecem, eles são, dizendo “nós somos essas e muitas outras³⁶” (MIANO, 2015, p.24), referindo-se às almas. Ao falar desse personagem, Inyi fala no feminino como neste trecho “Ubuntu está condenada ao andarilho. Ela não pode nem subir até aqui, nem se comunicar com os humanos³⁷” (MIANO, 2015, p.21), fazendo referência, talvez, não ao jovem rapaz que ela vê, mas sim à figura das almas perdidas que ele representa.

As figuras das almas reprovadas são *Les Ombres* [Sombras], apresentadas pelas didascálias como espíritos. Este nome também tem sua coerência, visto que, Sombras se trata de espíritos que representam as almas que habitam a escuridão e encarnam uma multidão, como Miano (2015, p.16) coloca “cada um encarnando aqueles de sua categoria³⁸”, explicando em nota que “compreenderemos na leitura o que são essas categorias,

³³ Je ne cherche pas à théoriser quoi que ce soit. Cette tâche revient à d'autres, mon travail étant avant tout sensible. Ce que j'aime, c'est raconter des histoires, [...].

³⁴ [...] tel égrégore pour faire advenir dans le réel une Afrique souveraine, digne et prospère.

³⁵ Conjunto de línguas africanas composto por cerca de 400 línguas faladas no sul da África.

³⁶ nous sommes celles-là et bien d'autres encore.

³⁷ Ubuntu est condamnée à l'errance. Elle ne peut ni s'élever jusqu'ici, ni communiquer avec les humains.

³⁸ chacun incarnant ceux de sa catégorie

visto que elas dependem da maneira que se será comportada durante o tráfico humano transatlântico.”³⁹.

Esses espíritos compartilham de suas próprias memórias e da de seus descendentes como forma de mobilização diante de Inyie. Segundo Mbembe

As formas negras de mobilização da memória da colônia variam segundo as épocas, aquilo que está em jogo e as situações. Quanto aos modos de representação da experiência colonial propriamente dita, vão desde a comemoração activa ao esquecimento, passando pela nostalgia, pela ficção, pelo recalçamento, pela amnésia e pela reapropriação, até diversas formas de instrumentalização do passado nas lutas sociais em curso. Contrariamente às leituras que instrumentalizam o passado, defendo que a memória, tal como a recordação, a nostalgia ou o esquecimento, se constrói antes de tudo por imagens psíquicas entrelaçadas. [...] O seu conteúdo são imagens de experiências primordiais e originárias que ocorreram no passado, e das quais não fomos necessariamente testemunha. (MBEMBE, 2013, p.179-180)

Na peça, essas imagens de experiências são descritas pelos espíritos que habitam as Sombras, trazendo exemplos de que “os africanos e os seus progenitores tornam-se escravos perpétuos” (MBEMBE, 2013, p. 40). É como um ciclo sem fim, em que, mesmo lembrando de suas experiências, parece haver um esquecimento a respeito das dores devido aos atos cometidos anteriormente e que se repetem ao longo dos anos. A exemplo de progenitura, o espírito Mueni Kongo Makaba, afirma que seguia os passos de seus pais, dizendo “como meus pais antes de mim, eu enviei para longe alguns indivíduos. Prisioneiros de guerra para servir nossos amigos estrangeiros.”⁴⁰ (MIANO, 2015, p.34)

Além de Mueni Kongo Makaba, que diz ter reinado no grande Kongo, as almas que habitam as Sombras são Ofiri, uma mulher estéril que sedava as mulheres que iam até ela, em reuniões noturnas em um santuário, e as entregava aos estrangeiros; Damel Bigue, o qual começa seu discurso sem querer se apresentar, sendo apresentado posteriormente por Miano, em nota de roda pé, como um dos soberanos de Kadior⁴¹ (2015, p. 37); Janea Big Chief, que se apresenta como “o” Janea Big Chief, um descendente de Ewale⁴², sendo “Janea” o nome dado aquele que governa e “Big Chief”, o nome que ele mesmo escolheu; e Rascal, que se apresenta como um escravo que não

³⁹ on comprendra à la lecture ce que sont ces catégories, puisqu’elles sont fonction de la manière dont on se sera comporté lors du trafic humain transatlantique.

⁴⁰ comme mes pères avant moi, j’ai envoyé au loin quelques individus. Des captifs de guerre pour servir nos amis venus par les eaux.

⁴¹ Antigo reino do Senegal (1566-1886)

⁴² Homônimo ancestral do povo Douala de Camarões.

conheceu o nome de seus ancestrais. Todas essas almas estão vestidas de branco, com bijuterias, sapatos e armas também embranquecidos, mantendo-se apenas sua pele negra. São personagens que falam de si mesmas a fim de se explicarem para Inyi em seus discursos cuja veracidade é questionada, constantemente, pelas divindades.

A respeito do discurso das personagens, Ryngaert afirma que “não se pode confiar muito nos discursos que as personagens fazem sobre si mesmas, quando se analisam, se explicam, se queixam” (1996, p. 140). Neste caso, comparando o discurso de Inyi, a qual jamais fala de si mesma, com os discursos das almas reprovadas, é pertinente analisar de acordo com que Ryngaert disserta sobre a forma como a linguagem, isolada, “só tem um interesse limitado quando não verificamos a quem ela se dirige e por que se constrói desse modo” (1996, p. 140). Na posição de divindade primeira, em contraponto à posição de alma condenada, Inyi traz um discurso que nem sempre é questionado, por seu papel de divindade primeira. Enquanto as almas trazem discursos que, embora sejam carregados de histórias pessoais, são questionados pelas divindades. Com isto, pode-se formar um pensamento de que, como elas se dirigem à divindade que tem o poder de “libertá-las” do sofrimento, constroem suas falas com exagero e/ou mentiras a fim de se queixar sobre os acontecimentos passados.

A exemplo dessa construção da fala frente a uma divindade primeira, há o discurso de Ofiri que questiona o entendimento e a compreensão das outras figuras divinas, confiando apenas em Inyi dizendo

Você já sabe. Ubuntu e Mayibuye ignoram, mas você, Mãe de todas as mães, você sabe. Kalunga não pode entender nada dessas coisas, mas você, você as compreende. Quando a morte finalmente veio me buscar, eu esperava te reencontrar. Ver-te cara a cara e te perguntar: quem decide se nós seremos mães ou não? De acordo com quais critérios a decisão é tomada? Mas eu não tive direito à pesagem da palavra que espera o falecido em sua entrada no país dos mortos. Eu fui projetada entre as Sombras. Condenada. Sentenciada ao silêncio.⁴³ (MIANO, 2015, p. 46)

enquanto a divindade Inyi replica, afirmando que Ofiri não podia ter filhos, mas a prole das mulheres que a procuravam era dela e diz “o seu poder era imenso. Você me traiu,

⁴³ Tu sais déjà cela. Ubuntu et Mayibuye l'ignorent, mais toi, Mère de toutes les mères, tu sais cela. Kalunga ne peut rien entendre à ces choses, mais toi, tu les comprends. Lorsque la morte est enfin passée me prendre, j'espérais te rencontrer. Te voir en face et te demander : qui décide que nous serons mères ou pas ? Selon quels critères la décision est-elle prise ? Mais je n'ai pas eu droit à la pesée de la parole qui attend le défunt à son entrée dans le pays des morts. J'ai été projetée parmi les Ombres. Damnée. Condamnée au silence.

Ofiri. E você degradou sua alma⁴⁴” (MIANO, 2015, p. 46). Ofiri alega ter sido condenada ao silêncio por ter traído a divindade, assim como deve ter sido silenciada quando em vida.

Ao falar sobre a descolonização, em *Os condenados da terra*, Fanon apresenta a persuasão do colonizado de que o colonialismo não existe, afirma o seguinte

Aprendemos aí em plena evidência, ao nível das coletividades, as costumeiras condutas de abstenção, como se o mergulho neste sangue fraternal permitisse não ver o obstáculo e adiar para mais tarde a opção inevitável, aquela que desemboca na luta armada contra o colonialismo. Autodestruição coletiva bastante concreta nas lutas tribais – tal é portanto uma das vias por onde se libera a tensão muscular do colonizado. Todos êsses comportamentos são reflexos de morte em face do perigo, condutas suicidas que permitem ao colono, cuja vida e domínio se acham assim mais consolidados, verificar na mesma ocasião que êsses homens não são racionais. O colonizado consegue igualmente, por meio da religião não ter em conta o colono. Através do fatalismo, tôda a iniciativa é arrebatada ao opressor. Atribuindo-se a Deus a causa dos males, da miséria, do destino. Dessa maneira o indivíduo aceita a dissolução decidida por Deus, avilta-se diante do colono e diante da sorte e, por uma espécie de reequilíbrio interior, chega a uma serenidade de pedra. (FANON, 1968, p.41)

Essa atribuição da causa dos males a Deus, na peça é feita por Ofiri, atribuindo a Inyi a causa dos seus males e sofrimento, questionando-se de quem é esse poder “de dar ou retirar a graça da maternidade” às mulheres. O sofrimento do povo africano é passado de consciência a consciência, como afirma Fanon (1968, p.115) “os sofrimentos suportados ultrapassam todos os do período colonial”.

Inyi pede para que ela não use a esterilidade como desculpa por ter sedado as mulheres que confiaram nela durante suas reuniões no santuário, como Ofiri mesma confessa, “Sim, eu usei de minha posição para entregar mulheres aos homens vindos do outro lado. Aquelas cuja gravidez apenas começava”⁴⁵ (MIANO, 2015, p. 46). Não se trata de uma veracidade do discurso, mas de uma tentativa de justificar os erros através de fatos que causaram, de certa forma, dor e feridas que eternizam em seu corpo, pertencentes à sua consciência.

Enquanto em *Revelação*, os nomes das personagens seguem uma constelação mais mítica, na segunda peça, *Sacrifícios*, não há essa apresentação explícita das personagens,

⁴⁴ ton pouvoir était immense. Tu m’as trahie, Ofiri. Et tu as dégradé ton âme.

⁴⁵ Oui, j’ai usé de mon statut pour livrer des femmes aux hommes venus de l’autre côté. Celles dont la grossesse débutait à peine.

como foi feita na primeira peça, por elas mesmas. A apresentação das personagens é feita através das didascálias e dos diálogos entre elas. Seguindo a metodologia de transcrever o que as personagens falam de si mesmas e o que as outras falam delas, para *Sacrifícios* não foi possível o levantamento de muitas informações, pois, sua apresentação está muito mais notória nas ações das personagens e no que elas dizem querer fazer durante a peça, está mais ligada à encruzilhada do sentido que Rynngaert (1996, p. 131) explica, em que

há necessariamente trocas entre a personagem analisada como uma identidade ou até como uma substância, a personagem vetor da ação e a personagem sujeito de discurso. São essas trocas que lhe conferem toda a sua complexidade.

Cabe aqui uma análise mais voltada não apenas para o que umas dizem sobre as outras, mas para o que elas realizam. Jahred, irmão de sangue de Dor, é quem mais se movimenta durante o enredo. Ele chega a subir às Montanhas duas vezes em busca de sua liberdade. Jahred deseja habitar a comunidade fundada por Dor, nas Montanhas, mas entra em um conflito com Lois, sua namorada. Lois carrega um filho de Dor em seu ventre e vai contra esse desejo a todo momento, afirmando que os seguidores de Dor não valem mais do que os habitantes das terras baixas, que lutam todos os dias a fim de serem realmente livres.

Lois é uma figura importante, pois é quem tenta mostrar a Jahred o real significado dessa liberdade que ele tanto deseja. Miano transparece o papel da mulher em Lois, a qual se empodera negando as decisões impostas pelo homem, de segui-lo a qualquer custo. Ela se impõe e mantém suas decisões, lutando pelo que ela acredita, mesmo tendo consciência de que uma das punições do colonizado é ter sua mulher morta e/ou estuprada. Fanon bem descreve essa figura limitada da mulher nesse meio ao tratar sobre a libertação nacional, descrevendo que

despacham-se colunas de pacificação para o interior a aviação bombardeia. Desfralda-se o estandarte da revolta, ressurgem as velhas tradições guerreiras, as mulheres aplaudem, os homens organizam-se e tomam posição nas montanhas, começa a guerrilha. Espontaneamente os camponeses criam a insegurança generalizada, o colonialismo amedronta-se, instala-se na guerra ou negocia. (FANON, 1968, p. 96)

Enquanto o casal fica nesse impasse, com Lois se opondo a esse papel de apenas aclamar, Dor assina um acordo com Sir Charles, homem de confiança do governador das terras baixas. Sir Charles é acompanhado a todo momento por Kaleb, sua mão direita, que tem apenas uma fala durante toda a peça, sendo um personagem inteiramente voltado para vetor da ação. O acordo firmado entre eles tem a finalidade de não haver mais ataques à

comunidade de Dor, em troca de negar aqueles que vêm até ele, entregando-os como fugitivos para sejam punidos. Porém, há Zakhor, apresentado pelas didascálias como braço direito de Dor, que vai contra esse acordo e é quem se junta com Jahred para que este acordo seja desfeito. Durante esse conflito, Jahred se coloca como sujeito de discurso, trazendo o que ele quer fazer para que esse confronto acabe, no entanto, se coloca também como possuidor do vetor da ação, ao passo que Lois permanece, na maior parte do enredo, como sujeito de discurso, não menos importante, observa-se no trecho a seguir:

Lois. Aqueles da montanha festejam. Sem dúvida celebram a vitória contra os homens do Governador.

Jahred. Nós deveríamos nos encontrar entre eles.

Lois. Essa vitória só faz adiar a derrota. E quando ela chegar...

Jahred. Por que desejar a infelicidade para nossos irmãos?

Lois. Eu não desejo nenhum mal a eles, mas eles pararam de ser nossos irmãos, quando se estabeleceram lá em cima. Desde então, eles nos desprezam.

Jahred. Isso não é verdade, Lois. Eles abrem bem os braços para nós, assim que tivermos a coragem de nos juntar a eles.

Lois. A coragem. Isso consiste na fuga perante a prova ou na capacidade de afrontar tudo no cotidiano preservando sua dignidade? Eles não valem mais que nós, que nos revoltamos sem para aqui mesmo. Eles não valem mais que nós, cujos gestos diários são de sutil insubmissão. Nós que habitamos um mundo hostil, mas que abrigamos em nós um outro universo. Nós contra quem eles se tornam quando mantimentos lhes faltam ou quando precisam de roupas⁴⁶. (MIANO, 2015, p.62)

Bem como Lois, habitando as terras baixas, tem um forte discurso contra a ida de Jahred às Montanhas, há Maresha, ex mulher de Jahred, habitando a comunidade de Dor, que também tem um discurso intenso, mas contrário ao de Lois, como se observa no trecho seguinte:

⁴⁶ Lois. Ceux de la montagne festoient. Sans doute célèbrent-ils la victoire sur les hommes du Gouverneur.
 Jahred. Nous devrions nous trouver parmi eux.
 Lois. Cette victoire ne fait que repousser la défaite. Et quand elle arrivera...
 Jahred. Pourquoi souhaiter le malheur de nos frères ?
 Lois. Je ne leur veux aucun mal, mais ils ont cessé d'être nos frères, lorsqu'ils se sont établis là-haut. Depuis, ils nous méprisent.
 Jahred. Ce n'est pas vrai, Lois. Ils nous ouvrent grand les bras, lorsque nous avons le courage de les rejoindre.
 Lois. Le courage. Consiste-t-il dans la capacité à l'affronter au quotidien tout en préservant sa dignité ? Ils ne valent pas mieux que nous, qui nous révoltions sans arrêt ici même. Ils ne valent pas mieux que nous, dont les gestes quotidiens sont de subtile insoumission. Nous qui habitons un monde hostile mais qui abritons en nous un tout autre univers. Nous vers qui ils se tournent lorsque des vivres leur manquent ou quand il leur faut des vêtements.

Maresha. Jahred... Deixando as terras baixas, eu te disse que te esperaria. Lois jamais colocará os pés aqui e descer novamente seria... É porque eu te espero, por todo esse tempo, que eu não moro no centro da comunidade onde cada mulher foi dada a um homem. Quando isso não acontece visto que algumas não desejam isso, elas recebem e procuram prazer como lhes agrada. Eu, eu desejo somente você. E é ao seu lado que eu quero tomar lugar entre os nossos.

Jahred. Diga-me onde encontrar Dor. Eu tenho que falar com ele, é importante.

Maresha. Lois não virá aqui. Jamais. Ora, se você está aqui, é ao menos que você pense em se juntar a nós. É a primeira vez que você vem. Você fez uma longa viagem. Por que não descansar e esperar a manhã para ver seu irmão? (MIANO, 2015, p. 70-71)⁴⁷

Contrária ao discurso de Lois, Maresha, desejando ter Jahred de volta, quer que ele se junte à comunidade das montanhas, mantendo-se longe do centro para que não aconteça com ela o que acontece com as mulheres que lá habitam, ser dada a algum homem. Além dessa relação com Jahred, Maresha tem um papel importante nas montanhas, em que ela é um dos responsáveis pela segurança das montanhas. Ela vê aqueles que tentam subir às montanhas. É também descrita por Zakhor, apresentado pelas didascálias como braço direito de Dor, fundador da comunidade que habita as Montanhas, como uma “uma mulher diferente das outras. Ela vê e escuta tudo⁴⁸.” (MIANO, 2015, p.73).

Entrando em conflito com Jahred, Maresha, recusando sua ida acompanhado por Lois, traz um discurso grandioso sobre as dores que ela carrega, como podemos ver no trecho a seguir

O amor é proibido aos escravos O amor é proibido Eu amei e fiquei grávida Eu comi a terra Invoquei espíritos Preparei poções Eu Eu Eu caminhei Pulei Carreguei cestas pesadas Comi a terra Recusei toda comida sã

Não dar novos braços à escravidão Não ceder a mais bela parte de mim à escravidão A parte mais pura A parte inocente A parte de mim renovada Inviolada

Eu Eu Eu Eu comi a terra Frequentemente Aos punhados Vivi a gravidez na angústia E quando a criança nasceu Eu só soube cobrir de

⁴⁷ Maresha. Jahred... En quittant les basses terres, je t'ai dit que t'attendrais. Lois ne mettra jamais les pieds ici, et redescendre serait... C'est parce que je t'attends, depuis tout ce temps, que je ne loge pas au sein de la communauté où chaque femme a été donnée à un homme. Quand il n'en est pas ainsi puisque certaines ne le souhaitent pas, elles reçoivent et procurent du plaisir comme il leur plaît. Moi, je ne désire que toi. Et c'est à tes côtés que je veux prendre place au milieu des nôtres.

Jahred. Dis-moi où trouver Dor. J'ai à lui parler, c'est important.

Maresha. Lois ne viendra pas ici. Jamais. Or, si tu es là, c'est au moins que tu songes à nous rejoindre. C'est la première fois que tu viens. Tu as fait une longue route. Pourquoi ne pas te reposer et attendre le matin pour voir ton frère ?

⁴⁸ femme différente des autres. Elle voit et entend tout.

chango macho Acender minha resina assa-fétida Para afastar o mau-
olhado Rezar para o proteger Para que o mal se afaste Eu não pude
assassiná-lo Então O Branco o vendeu...⁴⁹ (MIANO, 2015, p. 84)

Este discurso de Maresha, contrário a outras falas da mesma personagem, tem letras maiúsculas, mas não possui pontuação alguma. Segundo Ryngaert,

o texto escrito apresenta-se assim ao ator numa relativa indiferenciação, sem que a sintaxe decida o sentido de maneira definitiva. É a voz do ator, seus ritmos pessoais que orientam o texto escrito e decidem uma ‘pontuação oral’ calcada na respiração. (RYNGAERT, 1996, p.49)

É um discurso longo e carregado de sentimentos por não conseguir evitar a contribuição para a escravidão. No exercício de leitura em voz alta, de “cabem na boca”, considerando essa fala como um desabafo, pode ser considerada uma leitura ritmada a partir das letras maiúsculas, havendo o mínimo de respiração pela ausência de pontuação.

Sendo a única, entre as três peças, que não possui notas de rodapé explicativas, Miano fecha com um epílogo em que reforça a importância de Maresha que recebe o filho de Jahred com Lois, que morrem separadamente nas terras baixas, Lois durante o parto e Jahred torturado pelo Branco.

Embora não haja uma constelação de nomes constituindo um conjunto coerente entre elas, a partir das ações, sobretudo, de Maresha e da dedicação da peça feita por Miano (2015, p. 96) ao final “*em homenagem à Queen Nanny of the Maroons. À memória de Captain Cudjoe e de todos os combatentes da liberdade, nas montanhas e nas habitações*⁵⁰”, há uma grande ligação com essas personalidades históricas. Miano exhibe em Maresha a figura de Queen Nanny, a líder mais popular dos quilombolas jamaicanos do século 18, nasceu em Gana, mas foi capturada e enviada como escrava na Jamaica. Junto a seus irmãos, acompanhou Cudjoe em suas fugas pelas plantações da Jamaica.

⁴⁹ L’amour est interdit Aux esclaves L’amour est Interdit J’ai aimé et suis devenue grosse J’ai mangé la terre Invoqué les esprits Préparé des potions J’ai J’ai J’ai marché Sauté Porté de lourds paniers Mangé la terre Refusé toute nourriture saine
Ne pas donner de nouveaux bras à l’esclavage Ne pas céder la plus belle part de moi-même à l’esclavage La part la plus pure La part innocente La part de moi renouvelée Inviolée
J’ai J’ai J’ai J’ai mangé la terre Souvent Par poignées Vécu la grossesse dans l’angoisse Et quand l’enfant est né Je n’ai su que l’enduire de chango macho Faire brûler ma résine d’assa-foetida Pour chasser le mauvais œil Prier pour le protéger Pour que le mal s’écarte Je n’ai pas pu l’assassiner Alors Le Blanc l’a vendu...

⁵⁰ *En hommage à Queen Nanny of the Maroons. À la mémoire de Captain Cudjoe et de tous les combattants de la liberté, dans les montagnes et sur les habitations.*

Em *Habiter la Frontière*, Miano fala sobre a importância de contar a vida de seus ancestrais, como escreve no trecho a seguir

Além disso, nossos territórios sofrem um déficit de traços históricos, principalmente escritos, que não permite saber com certeza qual era a vida de nossos ancestrais. Mas se todas nossas tradições não desaparecessem, não quer dizer que nossos povos estão, hoje, diante da necessidade de se recriar, de se reinventar. É um desafio.⁵¹ (MIANO, 2012, p.27)

Miano (2012, p. 29) afirma mais adiante o seguinte, “escrevo me apoiando em culturas que em mim habitam: africana, europeia, afro-americana, caribenha. Tudo isso vem naturalmente se alojar no texto”⁵². Para a autora é de extrema importância fazer essa relação com não só os movimentos históricos, das plantações e do tráfico transatlântico, mas, principalmente, com a cultura desse povo e seus sofrimentos.

A relação de Nanny com Maresha se dá na personalidade de ajudar espiritualmente e fisicamente sua comunidade, com conhecimento de plantas e ervas medicinais. Na peça Maresha cita seus feitos naturais para impedir a ida de sua criança à escravidão e, fugindo das terras baixas, as plantações vivenciadas por Nanny, opta por se afastar dos ataques, cultivando o comércio pacífico com as outras comunidades, como a líder dos quilombolas o fez.

Assim como Maresha, Dor está ligado à figura de Captain Cudjoe, também citado na dedicação da peça feita por Miano. Cudjoe era um dos irmãos de Nanny que se tornou líder na Guerra do Marrom entre 1720 e 1739, envolvido em um tratado nesse período que é o que acontece com Dor em *Sacrifícios*, torna-se líder de uma comunidade, envolvida em uma constante guerra com os povos das terras baixas, e se envolve também em um acordo, que leva a morte de seu irmão de sangue, não sendo Maresha, mas sim Jahred.

Na última peça, *Túmulo*, as personagens se constroem através de suas viagens e são apresentadas ligadas aos seus descendentes. Jedidiah viaja durante todo o enredo carregando o corpo de seu irmão e, após solicitar uma certidão de óbito na prefeitura de

⁵¹ Par ailleurs, nos territoires souffrent d'un déficit de traces historiques, écrites notamment, qui ne permet pas de savoir avec certitude quelle était la vie de nos ancêtres. Si toutes nos traditions n'ont pas disparu, il n'en demeure pas moins que nos peuples sont, aujourd'hui, devant la nécessité de se recréer, de se réinventer. C'est un défi.

⁵² J'écris dans l'écho des cultures qui m'habitent : africaine, européenne, africaine américaine, caribéenne. Tout cela vient naturellement se loger dans le texte.

Sombe, é recebida pelo Empregado da prefeitura, personagem sem nome próprio que recusa o enterro de seu irmão em seu vilarejo.

Nesta peça há personagens como Jedidiah que possuem nome próprio como Indigo Mesanedi que vai até Jedidiah quando ainda está no ônibus, chamando-a de irmã, explicando que são irmãs em humanidade, em feminilidade, memória e dor, independente das origens. Em relação a visão do gênero, Léonora Miano afirma que

A fronteira é também uma certa visão do gênero. Contrariamente ao que eu leio aqui e ali sobre meus escritos, eu não proponho, enquanto tal, uma literatura feminista. Não que eu negue ser feminista. Se o feminismo consiste em fazer valer os direitos de uma categoria desrespeitada, é evidente que eu subscrevo. No entanto, não é o que guia minha representação das mulheres. A primeira obra-prima a partir do qual os artistas trabalham, é sua sensibilidade. Para dizer uma palavra da minha nesta matéria, se eu sou uma mulher, estou sempre muito segura de pertencer ao gênero feminino. [...] Tudo isto visa explicar que me agrada, geralmente, produzir corpos femininos habitados por uma energia masculina (autoritária, fria, corajosa...), e corpos masculinos perturbados pelo feminino (medos, angústia, uso histórico da violência)⁵³. (MIANO, 2012, p. 31)

Em suas obras, Miano retrata não só a feminilidade em suas personagens, mas também a humanidade entre elas, ultrapassando questões biológicas. A identidade sexual, como ela mesma menciona, é fronteira. Grande parte de suas personagens femininas possuem essa “energia masculina” que a autora caracteriza como autoritária, corajosa etc.

Falando em coragem, esta é uma das características de Jedidiah, que viaja, grande parte do seu trajeto sozinha, carregando o corpo de seu irmão, tendo ajuda de Indigo Mesanedi que, pensando no espaço físico da peça, é vista apenas por Jedidiah. Esta personagem não se apresenta, mas diz o que Jedidiah deve fazer ao chegar em seu destino para que o corpo de seu irmão seja recebido. Através das ações que as didascálias apresentam como “*ela passou a mão sobre o seu rosto. Jedidiah adormece instantaneamente*⁵⁴” (MIANO, 2015, p. 117) e do fato de que apenas Jedidiah tê-la visto,

⁵³ La frontière, c'est aussi une certaine vision du genre. Contrairement à ce qu'il m'arrive de lire çà et là concernant mes écrits, je ne propose pas, en tant que telle, une littérature féministe. Non pas que je me défende d'être féministe. Si le féminisme consiste à faire valoir les droits d'une catégorie bafouée, il va sans que j'y souscrive. Pourtant, ce n'est pas ce qui guide ma représentation des femmes. Le premier matériau à partir duquel les artistes travaillent, c'est leur sensibilité. Pour dire un mot de la mienne en la matière, si je suis bien une femme, je ne suis pas toujours très sûre d'appartenir au genre féminin. [...] Tout ceci vise à expliquer qu'il me plaît, généralement, de produire des corps féminins habités par une énergie masculine (autoritaire, froide, courageuse...), et des corps masculins perturbés par le féminin (pleurs, crainte, usage hystérique de la violence). L'identité sexuelle des personnages est donc frontalière.

⁵⁴ *Ele lui passe la main sur le visage. Jedidiah s'endort instantanément.*

como o motorista afirmou que não havia ninguém a acompanhando durante a viagem, Mesanedi é uma personagem mítica na peça cujo papel é de mediadora.

Em nota de rodapé, Miano (2015, p. 129) explica que Mesanedi significa “l’aurora” em língua duala de Camarões, em português “aurora”, fazendo referência ao início, amanhecer, esclarecimento. Miano utiliza palavras da língua duala para nomear suas personagens, como o faz também com Solomon Mukasedi, explicando que Mukasedi significa “l’hôte”, aquele que acolhe, em português “anfitrião”. A escolha desses nomes não é por acaso e Miano (2015, p. 129) expressa a relevância que esses nomes têm através das falas das personagens. Solomon Mukasedi é apresentado por Indigo como quem “foi criado para guiar o seu povo, que não seja dito que, por sua culpa, o dia não amanhece mais no país de Jemea. Que não seja dito, quando levamos os fatos de nosso tempo, que você traiu o significado de seu nome⁵⁵”.

Ao chegar no vilarejo, à procura de Solomon Mukasedi, Indigo Mesanedi entoa o seguinte chamado, em uma espécie de ritual para que ele apareça:

Mukasedi, que não seja dito, quando a história será contada às gerações, que você ofendeu o sagrado. Mukasedi, não sou eu, mas o espírito dos seus que grita para você neste momento. Mukasedi, você que foi elevado para guiar teu povo, que não seja dito que, por sua culpa, o sol não nasce mais neste país de Jemea. Que não seja dito, quando contarem os fatos de nosso tempo, que você teria traído o significado de seu nome.

Após a Separação, o Chicote, o Sigilo e a Esperança, você se lembra, Solomon Mukasedi, que você foi designado para ser aquele que recebe, aquele que acolhe.

O nome domina aquele que o porta.

Seu nome é sua missão, Mukasedi, ele o seu destino.⁵⁶ (MIANO, 2015, p.128-129)

⁵⁵ As été élevé pour guider ton peuple, qu’il ne soit pas dit que, par ta faute, le jour ne s’est plus levé sur le pays de Jemea. Qu’il ne soit pas dit, lorsqu’on rapportera les faits de notre temps, que tu auras trahi la signification de ton nom.

⁵⁶ Mukasedi, qu’il ne soit pas dit, lorsque l’histoire sera contée aux générations, que tu as offensé le sacré. Mukasedi, ce n’est pas moi, mais l’esprit des tiens qui crie vers toi en ce moment. Mukasedi, toi qui as été élevé pour guider ton peuple, qu’il ne soit pas dit que, par ta faute, le jour ne s’est plus levé sur le pays de Jemea. Qu’il ne soit pas dit, lorsqu’on rapportera les faits de notre temps, que tu auras trahi la signification de ton nom.

Après la Séparation, le Fouet, le Secret et l’Espérance, souviens-toi, Solomon Mukasedi, que tu as été désigné pour être celui qui reçoit, celui qui accueille.

Le nom domine celui qui le porte.

Ton nom est ta mission, Mukasedi, il est ta destinée.

Neste chamado de Mesanedi, é clara a importância do significado do nome para esse povo e o peso que ele pode carregar. Ao escutá-la, Yellow Lady que se apresenta como mulher do chefe do vilarejo Solomon o questiona se ele a escuta:

Yellow Lady. Você escuta isso, Solo? É a sua negra azul que berra lá fora. Eu sou sua mulher, mas ela sempre acha que tem direitos sobre você.

Solomon Mukasedi. Você sempre me lembra também uma negra crespa ordinária.

Yellow Lady. Você sabe o que eu quero dizer. Essa Indigo tem a cor da pele mais escura que a noite ela parece reverenciar, o que contradiz o nome de Mesanedi, que ela também carrega.

Não importa o que, essa história do nome que domina aquele que o porta.

Eu me pergunto o que você conseguiu arranjar.

Solomon Mukasedi. A noite dá à luz ao amanhecer, não há contradição. E como você acabou de dizer, não é Indigo, a vedeta de music hall que veio ver seu antigo amante. É Mesanedi, mediadora...⁵⁷ (MIANO, 2015, p.129)

Neste diálogo, podemos observar a dupla personagem de Indigo Mesanedi, sendo Indigo uma celebridade de um cabaré, Mesanedi, mediadora e pregadora. Como vimos anteriormente, ela aparece no início da peça como uma pregadora que fala com Jedidiah. Enquanto Yellow Lady se apresenta mais tarde dizendo “eu fui até incendiar o assoalho dos teatros mais sórdidos. Para que me vissem como eu sou. Eu. Não a jovem dama. Eu. Que eles me vissem, eu”⁵⁸ (MIANO, 2015, p.158). Segundo Sarrazac (2017, p.154), pode-se considerar Yellow Lady como personagem sem caráter, aquela que tem um confronto consigo mesma, repleta de máscaras colocadas por outras pessoas.

Ao conseguir falar com Solomon, após a conversa entre ele Mesanedi e Jedidiah, A Voz do morto, irmão de Jedidiah surge pela primeira vez. Ele traz um discurso sem pontuação alguma, da mesma forma que Maresha, na segunda peça, se expressa ao falar seu sofrimento. Ele porta uma fala longa, num ritmo que falta o ar durante a leitura em

⁵⁷ Yellow Lady. Tu entends ça, Solo ? C’est ta négresse bleue qui braille là-dehors. Je suis ta femme, mais elle s’imagine toujours avoir des droits sur toi.

Solomon Mukasedi. Tu me sembles tout aussi crépue qu’une négresse ordinaire.

Yellow lady. Tu sais ce que je veux dire. Cette Indigo a le teint aussi sombre que la nuit qu’elle semble révéler, ce qui contredit le nom de Mesanedi, qu’elle porte aussi.

N’importe quoi, cette histoire du nom qui domine celui qui le porte.

Je me demande ce que tu as pu lui trouver.

Solomon Mukasedi. La nuit enfante l’aurore, il n’y a donc pas de contradiction. Et comme tu viens de le dire, ce n’est pas Indigo, la vedette de music-hall qui vient voir son ancien amant. C’est Mesanedi, médiatrice...

⁵⁸eu cheguei a incendiar as tábuas dos teatros mais sórdidos. Para que eles me vissem como eu sou. Eu. Não a dama amarela. Eu. Que me vissem, eu.

voz alta, como se pode observar no trecho seguinte, pertencente à cena 3 em que há somente a longa fala do Voz do morto, em que ele se apresenta.

Eu não sou esse cadáver Essa carne que se decompõe imperceptivelmente Não é aqui que precisas me procurar No início Durante as horas que seguiram meu falecimento Eu estava lá dentro Observando este corpo do qual era preciso acreditar que me era levado Eu não ousava sair Ir ao encontro do País tão ardentemente sonhado...⁵⁹ (MIANO, 2015, p.110)

Esta fala cabe bem na explicação sobre o polílogo de Sarrazac, com base em Mallarmé, em que afirma o seguinte

Cada homem é um diálogo, todo monólogo é um diálogo, afirmava Mallarmé. E é bem essa pluralidade de vozes no interior de um mesmo solilóquio que confere sua dimensão dialógica a um grande número de peças modernas e contemporâneas. A partir do momento em que uma dramaturgia do homem ordinário – quer dizer, da espécie humana e da espécie humana dada como perecível, e até mesmo suscetível de aniquilar-se – suplanta a dramaturgia das grandes personagens, cada indivíduo é tido como capaz de conter toda a humanidade. Eis por que todas essas personagens, essas impersonagens que falam “no vazio”, “sem se comunicar entre eles”, esses seres que Luckács apresenta como extraviados, parecem de fato a quase totalidade humana representada em cena desde Ibsen, Strindberg e Tchekhov até os dias de hoje. (SARRAZAC, 2017, p.205)

Uma só pessoa pode trazer diferentes vozes em si. Mesmo que ele não se comunique com as demais personagens, possui seu diálogo em forma de monólogo, surgindo muitas vezes entre outras falas, principalmente as de Jedidiah, como se houvesse um diálogo, porém, sem a comunicação entre eles.

Durante a estadia de Jedidiah e do corpo de seu irmão neste vilarejo, houve um conselho para que ela explicasse o porquê se deveria enterrar seu irmão ali. Para isto, foram chamados Elijah Mutiledi e Moses Mubiedi, apresentados pelas didascálias como membros do conselho. Seus nomes também possuem significados relacionados às suas funções. O de Elijah Mutiledi não é explicado na peça, porém, no dicionário duala-francês (1972, p.327) há o significado de Mutiledi como aquele que escreve, o secretário ou escritor. Já Moses Mubiedi, Miano (2015, p.143) explica o seu significado em nota de rodapé como “aquele que sabe, o experiente ⁶⁰”. Indigo Mesanedi lembra a importância

⁵⁹ Je ne suis pas ce cadavre Cette chair qui se décompose imperceptiblement Ce n'est pas là qu'il te faut me chercher Au début Pendant les heures qui ont suivi mon décès J'étais là-dedans Observant ce corps duquel il fallait croire que je m'étais extirpé Je n'osais sortir Aller à la rencontre du Pays si ardemment rêvé...

⁶⁰ celui qui sait... l'expert

de seu nome pedindo para que tome seu lugar no conselho, dizendo “Mubiedi [aquele que sabe], honre o seu nome. Sua intuição é boa”⁶¹ (2015, p.143).

Além dessas personagens, há os Figurantes, O Guardião do necrotério e também de Jemea, O Empregado da prefeitura e também O Motorista do carro que são duplo personagens sem nomes, incluindo-se também nesta característica o irmão de Jedidiah, chamado de Voz do morto. Segundo Sarrazac (2017) a perda do nome segue a perda do eu, resultando na passagem ao neutro. Sobre a ausência do nome Sarrazac explica

Pode-se dizer de personagens de primeiro plano, que o autor designa unicamente por “O Velho”, “A Velha” (Ionesco, *As Cadeiras*), personagens chamadas “Ele”, “Ela”, ou apenas anunciadas por M ou H, designando os sexos, e seguidos por um algarismo que especifica a ordem de entrada – M1, H1, M2, H2 etc. – (Sarraute, *Isma*, *Por um Sim ou Por um Não*), personagens que são apresentadas sob a apelação genérica de Jovem, e que não nos cansamos de perguntar, no correr da peça, se são casados, amantes ou simplesmente estranhos (Fosse, *Sonho de Outono*), que eles têm um rosto, um olhar e estejam providos de uma identidade? Não alcançamos então o anonimato e a intermutabilidade completa das personagens? (SARRAZAC, 2017, p. 160)

Trata-se de personagens impersonalizadas, em crise de identidade, cujo reconhecimento se torna inacessível visto que há uma exclusão de sua identidade. No caso da peça de Miano, são personagens nomeados de acordo com sua profissão ou estado físico, no caso do morto, por exemplo.

Neste capítulo fizemos uma análise concentrada nas personagens e suas representações. Figuras femininas, em grande parte, constroem a história e são destaques em todas as peças. Na segunda e na terceira, os personagens masculinos aparecem com maior intensidade, porém, as figuras femininas são quem direcionam as ações deles e os eventos da trilogia. No próximo capítulo, trataremos os espaços da obra, com um foco maior nas didascálias, e como as personagens se posicionam em cada um desses lugares.

⁶¹ Mubiedi [celui qui sait], Tu fais honneur à ton nom. Ton intuition est bonne.

CAPÍTULO II

Os espaços mítico e de resistência na trilogia teatral Red in blue:

Morada das divindades, oposição entre Terras Baixas e Montanhas e Trajeto ao túmulo

Neste capítulo, o objetivo principal é analisar os diversos espaços que as personagens ocupam em cada peça da trilogia *Red in Blue*, partindo do que os teóricos do teatro descrevem como o espaço teatral. Levando em conta os diferentes tipos de espaços que podem ser abordados ao tratarmos de uma peça de teatro, os espaços analisados aqui são o espaço dramático, “do qual o texto fala, espaço abstrato e que o leitor ou o espectador deve construir pela imaginação (*ficcionalizando*)” (PAVIS, 2008, p. 132), e o espaço textual, “considerado em sua materialidade gráfica, fônica ou retórica; o espaço da ‘partitura’ onde são consignadas réplicas e didascálias” (PAVIS, 2008, p. 133).

No que consiste em espaço dramático, será discutido o espaço descrito pelas personagens durante as peças, visto que, Segundo Pavis, professor de estudos teatrais na Universidade Paris VIII,

para que esta projeção do espaço dramático se realize, não é necessária nenhuma encenação; a leitura do texto basta para dar ao leitor uma imagem espacial do universo dramático. Construimos este espaço a partir das indicações cênicas" do autor (espécie de esquema de pré-encenação*) e das indicações espaço-temporais"; nos diálogos (cenário falado*). (PAVIS, 2008, p. 135)

Durante as três peças, as personagens descrevem os lugares de seus ancestrais de maneira que não seja representada em cena, mas que se torna visível mentalmente devido a forma como elas os descrevem. Enquanto que, no espaço textual, descrito por Pavis como aquele que

é realizado quando o texto é usado não como espaço dramático ficcionalizado pelo leitor ou pelo ouvinte, mas como material bruto disposto à vista e ao ouvido do público [...] Se, em contrapartida, fala-se aqui de espaço textual, é somente na enunciação do texto, na maneira pela qual frases, discursos e réplicas se desenvolvem num determinado lugar. Pois bem, esta dimensão visual do discurso é - ou pode ser - tomada sensível no teatro. Os enunciadores estão presentes; percebe-se de onde provêm seus discursos e suas trocas de palavras. O teatro põe à vista do público textos que se respondem e que só são compreensíveis numa interação quase física (*esticomitias**). Nesta medida, espaço textual e arquitetura rítmica são sempre cenicamente sensíveis. (PAVIS, 2008, p. 133-138)

Neste caso, trata-se do espaço descrito pela dramaturga nas didascálias e até mesmo entre os diálogos visível durante a encenação. É onde os diretores e as diretoras têm um direcionamento em que a escolha do espaço pode determinar o seu trabalho. No caso de Miano, para além das didascálias, a dramaturga também descreve o espaço em

nota de roda pé, como as indicações “optativas” seguintes: “Verde celadon. Azul indigo ou oceano para os azuis. Sem céu azul. As cores são sempre mates”⁶² (MIANO, 2015, p. 102) para descrever as paredes do escritório do empregado da prefeitura na terceira peça, Sacrifícios, e “para as plantas, poderíamos usas um verde escuro”⁶³ (MIANO, 2015, p. 103) para descrever sua preferência pelas cores da vegetação perto da praia em que se passa algumas cenas que serão analisadas mais adiante.

A trilogia de Miano percorre quatro espaços diferentes, que cingem o passado e o presente interligados entre si. São eles o espaço e tempo mítico, bastante presentes na primeira peça, as montanhas e as terras baixas, em conflito na segunda peça, e o caminho ao vilarejo de Jemea, por onde Jedidiah transita na terceira peça.

2.1 Tempo e espaço mítico: morada das divindades e habitações das almas

Como visto no capítulo anterior, na primeira peça, *Revelação*, antes do Ato I, Miano faz apenas a descrição das personagens. Porém, ao começar cada ato, e em grande parte do início das cenas, a dramaturga faz uma descrição do espaço textual através de didascálias como no trecho a seguir.

*Inyi está sentada sob um trono de ouro empurrado por Kalunga. Elas se encontram no meio de uma planície. Não sabemos se é o amanhecer ou o anoitecer. O chão é de antracite. Não há nenhuma vegetação. O grito de um pássaro é escutado. Não é um canto. É um grito, incontestavelmente.*⁶⁴ (MIANO, 2015, p. 17)

Inyi inicia a sua réplica e entre a sua fala e a de Kalunga há a seguinte didascália:

Kalunga se afasta. Ela volta com um pilar djed que ela planta à direita da deusa-mãe. Em seguida, ela vai procurar uma pequena mesa rolante, em cobre, na qual repousam o flagelo nekhakha e o cajado heka. Essas insígnias de ouro são colocadas – cruzadas – sob os joelhos de Inyi.

Kalunga avança ao centro do palco, fixa seus olhos ao horizonte. Vemos apenas ela. As cores do céu mudam, sem que o dia não se levante nem que a noite caia absolutamente. Os astros não são

⁶² Céladon pour le vert. Indigo ou océan pour les bleus. Pas de bleu ciel. Les couleurs sont toujours mates.

⁶³ pour les plantes, on pourra utiliser un vert foncé

⁶⁴ *Inyi est assise sur un trône d'or poussé par Kalunga. Elles se trouvent au milieu d'une plaine. On ne sait si c'est l'aube ou le crépuscule. Le sol est d'antracite. Il n'y a aucune végétation. Le cri d'un oiseau se fait entendre. Ce n'est pas un chant. C'est un cri, incontestablement..*

*visíveis. Um som de udu acompanha a tomada de fala.*⁶⁵ (MIANO 2015, p. 17)

Em *Revelações*, o espaço é descrito como mítico em que as personagens surgem e desaparecem através de sombras ou névoas. Não se sabe se é dia ou noite. Trata-se de um espaço, mesmo que descrito como uma morada dos deuses, palpável possível de ser montado em cena. Compondo o espaço textual, Miano traz também sons de animais, como o grito do pássaro, e de instrumentos, como o de percussão de origem africana *udu*, criado pelos povos ibos e hauçás da Nigéria. Em sua língua natural, *udu* significa paz ou vasilha.

Há uma certa dimensão dos espaços e do tempo, às vezes, distante do que se está vendo. Em *Futuro do Drama Moderno*, Sarrazac descreve a simultaneidade de espaços da seguinte forma:

Com o drama, penetramos num universo fundado sobre a clausura e a proximidade: na atmosfera fechada do microcosmo teatral, reunião de individualidades fixadas no seu papel subjectivo, deslocamo-nos, gradualmente, por entre senhores e vassallos, credores e devedores, mestres e escravos. Com o teatro épico, acedemos a uma nova dimensão do espaço e do tempo, a dimensão do distante. E, obviamente, para mostrar estes planos distantes em simultâneo, estas realidades que se cotejam, reduz-se, condensa-se, corta-se. O autor do teatro dramático cria um mundo aparentemente feito de uma só peça; o autor do teatro épico compõe um patchwork. A peça dramática é lisa, sem ondulações, o seu desenho/ilustração de eleição é o matizado; a obra épica é franzida, com riscas em todos os sentidos, o seu efeito dominante é o contraste. (SARRAZAC, 2002, p. 11)

Dentro desta perspectiva, de um espaço e tempo que traga essa dimensão distante, Miano nos desloca entre divindades e almas condenadas, entre um tempo e espaço divino e histórico, quando defrontado com o espaço físico em que essas almas viveram e cometeram os seus “crimes”. Além das didascálias, há indicações feitas pelas próprias personagens sobre os diferentes espaços dessa morada de deuses. Cada divindade habita um lugar diferente. A exemplo, no início da peça, Inyi menciona o espaço das Sombras ao dizer “Inyi. Paremo-nos aqui. A seguir, é a zona branca. O território das Sombras”⁶⁶

⁶⁵ *Kalunga s'éloigne. Elle revient avec un pilier djed qu'elle plante à droite de la déesse-mère. Elle va ensuite chercher une petite table roulante, en cuivre, sur laquelle reposent le flagellum nekhakha et le sceptre heka. Ces insignes d'or sont placés – croisés – sur les genoux d'Inyi. Kalunga s'avance vers le centre du plateau, fixe des yeux l'horizon. On ne voit plus qu'elle. Les couleurs du ciel changent, sans que le jour se lève jamais ni que la nuit ne tombe tout à fait. Les astres ne sont pas visibles. Un son de udu accompagne la prise de parole.*

⁶⁶ arrêtons-nous ici. Au-delà, c'est la zone clanche. Le territoire des Ombres

(MIANO, 2015, p.17). Em seguida, Kalunga acrescenta “é por isso que estamos aqui. Entre céu e terra. Entre noite e dia. Bem perto do vale branco das Sombras”⁶⁷ (MIANO, 2015, p.18). O tempo exato da peça não é definido pela dramaturga em nenhum momento, há sempre essa dicotomia entre dia e noite, o que talvez torne difícil o trabalho de identificar as “necessidades espaço-temporais” que uma peça impõe aparentemente, como Ryngaert explica:

Muito concretamente, é preciso compreender onde e quando a ação se passa, considerar a lista dos lugares, sua organização, seus retornos, e estabelecer uma cronologia. Num segundo momento começa o trabalho mais delicado de apreensão de uma poética do espaço e do tempo. Todo texto é portador de um ou de vários espaços metafóricos que fundam o universo da peça. Um cenógrafo rapidamente lê a indicação cênica que pede um *palais à volonté*. Seu trabalho de criação começa a seguir, já que o espaço que escolher só terá interesse se ele considerar as estruturas de sentido da obra. (RYNGAERT, 1996, p.81)

Para seguir este trabalho, de apreensão de uma poética do espaço e do tempo, descrito acima, pensando em *Revelação*, compreende-se os diversos pontos descritos no lugar em que habitam as divindades em momentos não estabelecidos, claramente mantendo o sentido da peça. O primeiro ato, por exemplo, finaliza com a seguinte didascália “*Kalunga pronuncia suas últimas palavras sob um pôr do sol, mas a noite não cai*”⁶⁸ (MIANO, 2015, p.19), indicando que é final do dia, mas um dia em que não há noite. A seguir, dá início à cena 1 do ato I que se passa ao meio de Mangamba, vilarejo do litoral de Camarões, descrito na peça como o oceano primordial em que a parte de baixo da roupa de Inyi se confunde com as águas, deixando visível apenas a parte de cima de seu corpo. É dessas águas que Mayibuye aparece nesta cena.

Na cena 2 do ato I, Mayibuye está de pé sob uma terra marrom enquanto Ubuntu aparece em suas costas. O espaço da cena é descrito da seguinte forma

*Mayibuye está em pé sob uma terra marrom, em frente ao que parece ser apenas uma área ladeada de árvores. Entre as árvores, a terra é vermelha laterite. Percebemos ao longe silhuetas, escutamos vozes. Mayibuye se encontra à beira do primeiro País. Quando ela se prepara para ir à área para entrar lá, um chamado a paralisa. Ela se imobiliza. O céu, banhado de luz minutos antes, se cobre subitamente de nuvens pesadas. A conversa começa sob um som bastante forte – de ngonì – para ser escutado.
[...]*

⁶⁷ é por isso que estamos aqui. Entre céu e terra. Entre noite e dia. Bem perto do vale branco das Sombras.

⁶⁸ *Kalunga prononce ses dernières paroles sur un coucher de soleil, mais la nuit ne tombe pas*

*Ubuntu aparece nas costas de Maybuye que se vira. É um homem jovem. Ele tem em sua mão seu ngoní, que continuamos a escutar, mesmo que ele não esteja tocando.*⁶⁹ (MIANO, 2015, p.22)

Miano descreve o espaço com detalhes, incluindo o tom das cores que compõem a peça, além de sempre incluir sons de instrumentos tradicionais da cultura africana. A autora acrescenta acima o ngoní, instrumento tradicional de Mali, apontando em nota de roda pé que tocava um *blues sahélien*. Após o desaparecimento das personagens, a cena 3 se inicia com Mayibuye volta de uma estadia com os humanos e reencontra Ubuntu. Como não há descrição do espaço e se trata do retorno da personagem, imagino que estejam no mesmo espaço que na cena anterior.

O espaço no início do ato II é descrito da seguinte forma:

*Kalunga está só diante de uma área branca. Ela não pisa o chão, permanece no limiar do vale das Sombras. Nada se mexe, exceto a fumaça branca que sobe do chão, dirigindo-se à Kalunga. Em breve, não vemos mais suas pernas. O céu, também, é esbranquiçado e nu, sem nuvens. É o silêncio.*⁷⁰ (MIANO, 2015, p.27)

O ato II se passa no vale das Sombras, um dos espaços do olimpo, embranquecido do chão aos céus. Por meio dessa branquidão, o espaço se move quando a didascália indica que “no meio das pedras brancas, o chão se abre”⁷¹ (MIANO, 2015, p.27) e é de onde surge em cena a personagem Ofiri. Movimento extremamente importante ao contexto do ato. Ofiri é uma das almas reprovadas que habitam as Sombras. Ela surge das profundezas neste momento para se apresentar e contar os seus atos cometidos durante sua vida na terra.

Na cena 1 do ato II, após Ofiri se recusar a falar de seu passado, o espaço é coberto por uma luz branca que inunda o palco e faz com que não consigamos ver mais nada e

⁶⁹ *Mayibuye est debout sur une terre brune, face à ce qui ne semble être qu'une allée bordée d'arbres. Entre les arbres, la terre est d'un rouge de latérite. On aperçoit au loin des silhouettes, on entend des voix. Mayibuye se trouve à l'orée du Pays premier. Alors qu'elle s'apprête à s'engager dans l'allée pour y pénétrer, un appel la paralyse. Elle se fige. Le ciel, baigné de lumière un instant plus tôt, se couvre soudain de lourds nuages.*

La conversation débute sur un air joué juste assez fort – au ngoní – pour être entendu.

[...]

Ubuntu apparaît dans le dos de Mayibuye qui se retourne. C'est un homme jeune. Il tient à la main son ngoní, dont on continue d'entendre le son, bien qu'il n'en joue pas. Sa voix est douce à présent.

⁷⁰ *Kalunga est seule devant une étendue blanche. Elle ne foule pas ce sol des pieds, reste en lisière de la vallée des Ombres. Rien ne bouge, excepté la fumée blanche qui monte du sol, se dirigeant vers Kalunga. Bientôt, on ne voit plus ses jambes. Le ciel, lui aussi, est blanchâtre et nu, sans nuages. C'est le silence.*

⁷¹ *au milieu des pierres blanches, le sol s'ouvre*

assim que o brilho se dissipa, aparecem duas almas reprovadas, Mueni Kongo Makaba e Damel Bigue. Em seguida, a cena é finalizada com a saída de Ofiri da mesma forma como entrou. “*O chão se abre. Ofiri reganha as profundezas, mais rápido do que ela saiu. Fim da música. Escuro.*”⁷² (MIANO, 2015, p.30)

A cena 2 continua com as duas almas que surgiram após a explosão de luz branca e se passa em uma planície, onde “*o chão é de antracite. Não há nenhuma vegetação. O sol e a lua estão ambos visíveis no céu. Não é dia, nem noite, também não há eclipse. Um pássaro grita. Ele não canta. Ele grita. O trono de Inyi foi endireitado.*”⁷³ (MIANO, 2015, p. 30) Além da descrição do espaço, Miano coloca na mesma didascália a posição das personagens em cena, sendo Inyi em seu trono, Kalunga a sua direita e as almas à esquerda, mais longe.

Nesta cena, uma das almas, Mueni Kongo Makaba descreve em sua fala o vale das Sombras como “*sinistro vale das Sombras. As pedras parecem destroços de ossos humanos. O odor, por sua vez, é o de um cemitério a céu aberto*”⁷⁴ (MIANO, 2015, p. 32). Trata-se aqui de um espaço dramático, abstrato que construímos em nossa imaginação a partir do que a personagem descreve, sem a necessidade de colocar em cena. Um espaço descrito anteriormente sem tantos detalhes como a personagem menciona.

A cena 3 continua sob o mesmo espaço, este em que há sempre presentes o sol e a lua. Porém, há uma longa didascália que indica a iluminação, a posição e os gestos das personagens que ali estão, como podemos observar a seguir

Mueni Kongo Makaba toma a palavra. O escuro é feito no palco. Escutamos a conversa que se desenvolve, mas vemos apenas Kalunga. Ela vai aos arredores do vale das Sombras. A deusa se apodera de sua adaga, a lança em frente dela. A lâmina se afunda no centro do chão do vale que escurece. Kalunga avança até o centro da zona saneada, levanta levemente a mão.

Três figuras aparecem sucessivamente, em pontos diferentes, conforme eram acondicionadas. O corpo de Ofiri está na vertical, embrulhado em um pano vegetal espesso, bordado com nervuras. Vemos apenas o alto de sua cabeça. A pele de Janea Big Chief repousa sentada, coberta em vários rolos de casca batida.

⁷² *Le sol s'ouvre. Ofiri regagne les profondeurs, plus vite qu'elle n'en était sortie. Fin de la musique. Noir.*

⁷³ *le sol est d'antracite. Il n'y a aucune végétation. Le soleil et la lune sont tous deux visibles dans le ciel. Il ne fait ni jour, ni nuit, il n'y a pas non plus d'éclipse. Un oiseau crie. Il ne chante pas. Il crie. Le trône d'Inyi a été redressé.*

⁷⁴ *sinistre vallée des Ombres. Les pierres y semblent des débris d'ossements humains. L'odeur, quant à elle, est celle d'un charnier à ciel ouvert.*

Não podemos ver sua cabeça, dissimulada por uma larga prega. Rascal está coberto de terra branca. Mesmo que ele tenha sido enterrado, não teve direito a uma sepultura decente.

As três personagens tendo aparecido, Kalunga faz um outro gesto com a mão. Isso os livra do que os cobre ou envolve. As Sombras reveladas parecem acordar. Descobrimo Kalunga, o chão doravante escuro, Ofiri e Big Chief tentam escapar. Kalunga os para com um gesto. As Sombras andam no local no início, depois às arrecuas, até o momento em que elas se juntam a Rascal. Kalunga passa a mão diante do rosto de cada uma. Elas se alinham uma atrás da outra, cabeça baixa.⁷⁵

(MIANO, 2015, p.33)

A forma como cada alma aparece em cena é como se cada uma estivesse saindo de seu caixão para tomar a palavra, mesmo que na realidade não tenham recebido um sepultamento. É onde cada uma fala de seu passado. Nesta cena, Miano faz uma situação reversa. A dramaturga coloca o relato de Bigue “*em voz of sob as imagens do passado que ele relata*”⁷⁶ (MIANO, 2015, p.37). Aqui é onde não vemos a personagem, mas sim o que ela relata não se tratando apenas da descrição de um espaço, mas sim de uma história. Seria talvez um teatro dentro do teatro?

Se pensarmos nesse teatro nomeado por Sarrazac (2002, p. 15) como metadrama, afirmando que, ao se tratar de um teatro dentro do teatro, “estamos em terreno conhecido, a história concreta serviu apenas de pretexto para esta astuciosa e irrisória confrontação”, observamos que a história contada pelas almas é um argumento que confronta os problemas históricos com o mundo oculto que é o olimpo. Neste caso, não sendo necessária a representação em cena. Porém, é importante ressaltar que “o espaço é também um dado interior que as personagens trazem consigo. Por isso não nos podemos limitar à análise dos lugares e dos espaços ‘úteis’ ao desenrolar do enredo e à sua representação” (RYNGAERT, 1996, p.89). Embora não seja posto em cena, é de extrema

⁷⁵ *Mueni Kongo Makaba prend la parole. Le noir se fait sur le plateau. On entend la conversation qui s’y déroule, mais on ne voit que Kalunga. Elle se tient aux abords de la vallée des Ombres. La déesse s’empare de sa dague, la lance droit devant elle. La lame s’enfonce au cœur du sol de la vallée qui noircit. Kalunga avance jusqu’au centre de la zone assainie, lève lentement la main.*

Trois figures apparaissent à tour de rôle, en des points différents, telles qu’elles furent mises en bière. Le corps d’Ofiri est à la verticale, enveloppé dans une toile vé’getale épaisse, brodée de nervures. On ne voit que le haut de sa tête. La dépouille de Janea Big Chief repose assise, enveloppée dans plusieurs rouleaux d’écorce battue. On ne peut voir sa tête, dissimulée par un large pli. Rascal est couvert de terre blanche. Bien qu’il ait été enterré, il n’a pas eu droit à une sépulture décente.

Les trois personnages apparus, Kalunga fait un autre geste de la main. Ceci les débarrasse de ce qui les enveloppe ou les recouvre. Les Ombres mises au jour semblent s’éveiller. Découvrant Kalunga, le sol désormais noir, Ofiri et Big Chief tentent de s’échapper. Kalunga les arrête d’un geste. Les Ombres marchent sur place au début, puis à reculons, jusqu’au moment où elles rejoignent Rascal. Kalunga passe la main devant le visage de chacune. Elles s’alignent l’une derrière l’autre, tête basse.

⁷⁶ *en voix off sur les images du passé qu’il relate.*

importância a análise da história e do espaço vivenciado pelas almas para que se possa desenvolver o enredo da peça.

O ato III se passa sob o mesmo espaço, em que o chão segue branqueado com as Sombras em frente à Inyi e Ubuntu atrás de uma parede de vidro, olhando as novas almas que chegam na cena 1. Na cena 2, o céu muda quando Ofiri chora após falar sobre suas dores. O sol e a lua se retiram do céu que finaliza a cena claro como se estivessem ao meio-dia.

O tempo dos atos são carregados de informações e acontecimentos por meio de uma mistura de momentos, o que Sarrazac identifica como tempo épico,

que geralmente combina o presente, o passado e o futuro, converte-se aqui num presente imperceptível. Os quadros estão a rebotar pelas costuras de matéria romanesca contraída. Embora a estrutura geral seja épica, o detalhe continua a ser convencionalmente dramático. (SARRAZAC, 2002, p.18)

Não sendo nomeados por quadros, mas por atos, há essa mistura entre presente, em que elas confessam seus crimes, contando o passado e almejando um futuro em que sejam absolvidas.

Na cena 3, as sombras estão reunidas no vale, “*em pé, elas não regressaram às profundezas onde foram enterradas suas sepulturas. Cada uma está só em seu lado.*”⁷⁷, Kalunga se encontra “*à beira do vale branco*”⁷⁸ e Ubuntu “*se encontra há alguns passos da álea que leva ao primeiro País*”⁷⁹, enquanto Inyi está “*em pé no centro das águas de Mangamba. Atrás dela, vemos de lado a porta do primeiro País perto da qual se encontra Ubuntu, e do outro, a borda da zona branca onde passa Kalunga*”⁸⁰ (MIANO, 2015, p. 49-50). Mayibuye não é vista nesta última cena. No céu, a lua cheia finaliza a peça.

Como foi visto nesta primeira peça, o espaço e o tempo, assim como afirma RYNGAERT (1996, p. 75), são elementos abstratos que não são fáceis de ser captados somente com a leitura do texto, mas são fundamentais por sua função de organizar e estruturar a sua representação, havendo o poder de indicar “*modos diferentes de perceber o mundo*”.

⁷⁷ *debout, eles n'ont pas regagné les profondeurs où sont enfouies leurs sépultures. Chacune est seule de son côté.*

⁷⁸ *à l'orée de la vallée blanche*

⁷⁹ *se trouve à quelques pas de l'allée qui mène au Pays premier*

⁸⁰ *debout au milieu des eaux de Mangamba. Derrière elle, on voit d'un côté la porte du Pays premier près de laquelle se trouve Ubuntu et, de l'autre, l'orée de la zone blanche où se tient Kalunga.*

2.2 Um espaço de resistência: conflito entre Terras Baixas e Montanhas

Na segunda peça, em *Sacrifícios*, o Ato I, Cena 1 começa com a descrição do espaço através de didascálias. Os personagens Dor e Sir Charles estão em uma cabana descrita da seguinte forma:

Há apenas um colchão de palha no chão e uma lanterna pendurada na parede, que ilumina fracamente. Dor está instalado no chão, diante de uma refeição.

De pé, Sir Charles fala se movimentando no quarto. Ele não parece muito à vontade.

Zakhor, o braço direito de Dor, está sentado de pernas cruzadas em frente a porta, uma arma de fogo em cima de suas pernas. Também armado com uma arma de fogo, Kaleb, o braço direito de Sir Charles, fica de guarda há alguns passos de lá. Escutamos tambores e cantos. Dançarinos, percebemos apenas a sombra, intermitentemente. (MIANO, 2015, p.59)⁸¹

Diante desta primeira descrição do espaço e do posicionamento de cada personagem, cria-se de imediato um ambiente de conflito em que Sir Charles “sobe” até as terras de Dor para falar com ele, se perguntando como fará para descer novamente com o seu companheiro Kaleb. Enquanto Dor rebate dizendo “os meus e eu mesmo não deixamos as terras baixas para correr o risco de sermos incluídos/retomados. Aqui, nós estamos seguros⁸²” (MIANO, 2015, p.59). O embate nesta peça está entre esses dois espaços, terras baixas e montanhas. E é através dessas descrições feitas pela dramaturga e das ações da peça que tentarei identificar do que esses espaços tratam.

Como visto no capítulo anterior, o intuito da ida de Sir Charles às montanhas para falar com Dor foi o de estabelecer um acordo de paz entre os seus povos. Durante esta primeira cena, há uma possibilidade de “quebra de parede” descrita por Brecht como

⁸¹ *Il n’y a qu’une paille sur le sol et une lanterne accrochée à un mur, qui éclaire faiblement. Dor est installé à même le sol, devant un repas.*

Debout, Sir Charles parle en se déplaçant dans la pièce. Il ne semble pas très à l’aise.

Zakhor, le bras droit de Dor, est assis en tailleur devant la porte, un fusil posé sur les jambes. Armé lui aussi d’un fusil, Kaleb, l’homme de main de Sir Charles, mont la garde à quelques pas de là. On entend roulements de tambour et chants. Des danseurs, on n’aperçoit que l’ombre, par intermittence.

⁸² les miens et moi-même n’avons pas quitté les basses terres pour courir le risque d’être repris. Ici, nous sommes en sécurité.

condição necessária para se produzir o efeito de distanciamento que, em tudo o que o ator mostre ao público, seja nítido o gesto de mostrar. A noção de uma quarta parede que separa ficticiamente o palco do público e da qual provém a ilusão de o palco existir, na realidade, sem o público, tem de ser naturalmente rejeitada, o que, em princípio, permite aos atores voltarem-se diretamente para o público. (BRECHT, 1978, p. 78-79)

Ou seja, se quebra uma parede para que haja uma fala das personagens direcionada aos espectadores e/ou leitores. Através do seguinte trecho

Sir Charles avança à janela aberta, virando as costas a seu interlocutor.

Sir Charles. O espetáculo que desdobra lá fora me fascina e me consome. Talvez você pudesse me explicar uma bizarrice. Aqueles das terras baixas dançam também, apesar da proibição. No entanto, ao contrário dos teus, eles não têm muita razão para se alegrar. Senão, eles não seriam tantos a arriscar a amputação, a morte mesmo, para vir se juntar a vocês. (MIANO, 2015, p.61)⁸³

pode haver, não de forma obrigatória, uma possível comunicação com o público e/ou leitora e leitor. Enquanto essa primeira cena se passa na montanha fundada por Dor com essa proposta de Sir Charles de não mais ameaçar a sua comunidade. A Cena 2 se passa com Jahred e Lois nas terras baixas, também em uma cabana, situada ao fundo do alojamento dos escravos, segundo a primeira didascália.

Diferente de *Revelação*, aqui o espaço é identificado mais facilmente através da fala das personagens. Após a breve didascália, a personagem Lois descreve o espaço em que habita Dor, irmão de Jahred da seguinte forma.

Ela está sob uma cadeira. Se livra de seu lenço. Começa a desembaraçar os cabelos antes de os trançar.

Lois. Cada vez que abordamos este assunto, você se torna outro. Você pensa em Dor. Seu irmão. O herói. Aquele que as crianças e as moças sonhadoras cantarolam o nome de guerra. King Maroon. Aquele que apostou contigo combater ao lado dele, de segui-lo na montanha, a fim de estabelecer ali nosso reino. Um império no meio das moitas e das serpentes. Uma nação de sarnentos. Você pode me dizer qual o sentido de tudo isso, quando vivemos em uma terra dominada por outros e que não podemos deixa-la? Em quê a selvageria da montanha é mais invejável que as privações das terras baixas? (MIANO, 2015, p.63)⁸⁴

⁸³ *Sir Charles s'avance vers la fenêtre ouverte, tournant le dos à son interlocuteur.*

Sir Charles. Le spectacle qui se déploie là-dehors me fascine et me rassasie. Peut-être pourras-tu m'expliquer une bizarrerie. Ceux des basses terres dansent des tiens, ils n'ont guère de raison de se réjouir. Autrement, ils ne seraient pas si nombreux à risquer l'amputation, la mort même, pour venir vous rejoindre.

⁸⁴ *Elle s'installe sur une chaise. Se débarrasse de son foulard. Entreprind de se démêler les cheveux avant de les natter.*

Embora seja a visão da personagem sobre o espaço, conseguimos imaginá-lo através dessa fala, não sendo obrigatoriamente posto em cena. Trata-se aqui de um espaço do qual os escravos não podem sair devido ao risco de morte, submissos a apenas continuarem trabalhando. É um espaço habitado por Jahred que almeja subir com Lois à montanha de Dor com a ideia de que lá a vida seria melhor. Porém, Lois tenta alertá-lo de que também há guerra por lá, assaltos de soldados e habitantes reprimidos. Há aqui uma relação ao espaço do sistema de exploração colonial Plantation, em que havia monocultura, trabalho escravo, latifúndios e exportação para a metrópole.

No Ato II, Cena 1, ainda se encontram Sir Charles, Kaleb e Dor na montanha, posicionados da seguinte forma em cena: “*Sir Charles e Kaleb se afastam. Dor está em pé na porta. Sempre sentado, Zakhor o fuzila com o olhar. Ele se levanta em um movimento furioso, penetra na cabana onde Dor o segue.*”⁸⁵ (MIANO, 2015, p.67) Nesta cena, esta é a única descrição do espaço feita pela dramaturga.

O fato de Zakhor entrar furiosamente na cabana é devido ao acordo de “paz” oferecido por Sir Charles, aceito por Dor. A cena não é descrita, porém é percebida através do diálogo e das ações das personagens. Zakhor é o primeiro “aliado” que se põe contra Dor sobre esse acordo. E mais uma vez, a cena é descrita pelos próprios personagens que chamam a comunidade para opinar, como se pode observar no trecho a seguir

Dor. Todo mundo está lá. Lá fora. Não perca um instante ou eu mesmo me encarregarei disso.

Zakhor. Cale-se. Eu escuto barulho.

Dor. É uma noite de júbilo que você tem a intenção de ensombrar por causa de sua inveja. Você escuta barulho. Eu também: os clamores da festa.

Zakhor. Lembre-se. Eu não fui designado sem motivo para ocupar minha função de primeira sentinela. Você foi, sem dúvidas, escolhido como guia. Mas é entre minhas mãos que os nossos entregaram sua segurança. Você jamais contestou isso porque você não é

Lois. Chaque fois que nous abordons ce sujet, tu deviens un autre. Tu penses à Dor. Ton frère. Le héros. Celui dont les gamins et les jeunes femmes rêveuses fredonnent le nom de guerre : King Maroon. Celui qui t’a mis au défi de combattre à ses côtés, de le suivre dans la montagne, afin d’y établir notre royaume. Un empire au milieu des broussailles et des serpents. Une nation de pouilleux. Peux-tu me dire quel est le sens de tout cela, quand on vit sur une terre dominée par d’autre et qu’on ne peut la quitter ? En quoi la sauvagerie de la montagne est-elle plus enviable que les privations des basses terres ?

⁸⁵ *Sir Charles et Kaleb s’éloignent. Dor est debout sur le pas de la porte. Toujours assis, Zakhor le fusile du regard. Il se lève dans un mouvement furieux, pénètre dans la cabane où Dor le suit.*

completamente idiota. Eu escuto barulho. Não atrás desta casa onde o povo celebra a vitória que você acaba de mudar em derrota. Isso se passa ao longo da trilha que conduz até nós. Alguém vem. Eu vou ver. (MIANO, 2015, p.19)⁸⁶

Se pensarmos na representação desta peça, em virtude dessa falta de descrição física do espaço feita através de indicações cênicas, é importante se questionar se o espaço descrito pelas personagens deve ou não ser representado em cena. Como no exemplo acima, há toda essa movimentação de um povo que clama “fora de cena” e a aproximação desta pessoa que também não está em cena.

A Cena 2 começa com algumas descrições do espaço por meio das ações indicadas pelas didascálias, como

Tendo em mãos uma lanterna, Jahred sobe o flanco espesso de uma colina. A meio caminho, ele descobre uma habitação improvisada diante da qual um lar incandesce. Se aproximando com a ponta dos pés, ele desliza prudentemente a cabeça na abertura.

Maresha está no interior, ajoelhada frente a uma cesta em que não se sabe o que tem dentro. Vendo o rosto de Jahred, ela muda de posição, senta-se, as pernas dobradas para o lado. Ela sorri e, com um gesto de mão, o convida a entrar. (MIANO, 2015, p.69)⁸⁷

Além da descrição do espaço feita pelas próprias personagens, percebe-se que o espaço pode ser construído também através das ações durante a peça. Nesta cena, desenrola-se um diálogo entre Jahred e Maresha. O espaço não muda, apenas a posição de cada um se altera, surgindo Zakhor no final da cena, aparecendo pela abertura do abrigo e levando Jahred, em seguida, para fora da casa.

⁸⁶ Dor. Tout le monde est là. Dehors. Ne perds pas un instant ou je m'en chargerai moi-même.

Zakhor. Tais-toi. J'entends du bruit.

Dor. C'est une nuit de liesse que tu as l'intention d'assombrir par ta jalousie. Tu entends du bruit. Moi aussi : les clameurs de la fête.

Zakhor. Souviens-toi. Je n'ai pas été désigné sans raison pour occuper ma fonction de première sentinelle. Tu as certes été choisi comme guide. Mais c'est entre mes mains que les nôtres ont remis leur sécurité. Tu n'as jamais contesté cela parce que tu n'es pas complètement idiot. J'entends du bruit. Pas derrière cette case où le peuple célèbre la victoire que tu viens de changer en défaite. Cela se passe le long du sentier qui mène jusqu'à nous. Quelqu'un vient. Je vais voir.

⁸⁷ *Tenant à la main une torche, Jahred gravit le flanc broussailleux d'une colline. À mi-parcours, il découvre une habitation de fortune devant laquelle un foyer rougeois. S'en approchant sur la pointe des pieds, il glisse prudemment la tête dans l'ouverture.*

Maresha est à l'intérieur, agenouillée face à un panier dont on distingue mal le contenu. Voyant le visage de Jahred, elle change de position, s'assied, les jambes repliées sur le côté. Elle sourit et, d'un geste de la main, invite l'homme à entrer.

Na Cena 3, há um curto diálogo entre Jahred e Zakhor no alto da trilha, atrás de uma grande árvore. Zakhor o avisa que Sir Charles subiu lá no crepúsculo e que ele será o último a deixar as terras baixas para se juntar a eles. Enquanto a Cena 4, fecha o Ato II se passando no cume de uma colina em que Jahred e Zakhor

contornam a cabana em que ocorreu o encontro entre Sir Charles e Dor. Este último está lá, instalado em um longo sofá talhado de madeira. Com um gesto indolente com a mão, ele recusa a bebida que uma mulher lhe estende. Ela se afasta dando passos de dança provocantes. Dois homens tocam tambor. Distingue-se claramente os troncos de árvores que serviram para talhar os instrumentos. Um terceiro sopra em um chifre de cabra de creuse. (MIANO, 2015, p. 75)⁸⁸

A partir desta didascália e do diálogo entre os personagens, imagina-se que a festa se passa fora de cena enquanto há essa discussão entre Jahred, Dor e Zakhor na montanha. Pois, após Dor achar que Zakhor saberia esperar o fim das festividades, Zakhor, ao questioná-lo sobre a forma que recebeu seu irmão Jahred diz que tal para tal assunto não precisaria que a festa fosse interrompida.

O Ato III, Cena 1, continua no mesmo espaço. As descrições são feitas inteiramente dentro dos diálogos. Maresha, habitando as montanhas, localiza as terras baixas dizendo “eu não tenho mais nada a esperar lá embaixo, no flanco da colina” (MIANO, 2015, p.79)⁸⁹. No meio na Cena 2, uma fala de Zakhor muda a movimentação da cena em que diz

Nós veremos. Primeiramente, é preciso escutar o que diz Maresha. (Aos outros) Tome suas posições de combate. Quatro sentinelas inspecionam os arredores. Comecem pelo caminho que leva ao oceano. É por lá que os intrusos chegaram. Vocês verão rapidamente se a embarcação deles ainda atraca ao pé da montanha.

Um disparo é ouvido. Os membros da comunidade desaparecem.

Somente: Dor, Jahred, Zakhor e Maresha permanecem na praça. (MIANO, 2015, p.84)⁹⁰

⁸⁸ *contournent la cabane où s'est tenu le rendez-vous entre Sir Charles et Dor. Ce dernier est là, installé sur un siège à long dossier taillé dans du bois. D'un geste nonchalant de la main, il refuse la boisson que lui tend une femme. Elle s'éloigne en esquissant des pas de danse aguicheurs, et rejoint d'autres danseurs. Deux hommes jouent du tambour. On distingue clairement les troncs d'arbres avant servi à façonner les instruments. Un troisième souffle dans une corne de chèvre creuse.*

⁸⁹ je n'ai plus rien à attendre là-bas, sur le flanc de la coline.

⁹⁰ Nous verrons. D'abord il faut entendre ce qu'a dit Maresha. (Aux autres) Prenez vos positions de combat. Quatre sentinelles inspectent les alentours. Commencez par le sentier qui mène à l'océan. C'est par là que les intrus sont arrivés. Vous verrez vite si leur embarcation mouille encore au pied de la montagne.

Un coup de feu se fait entendre. Les membres de la communauté disparaissent. Seuls : Dor, Jahred, Zakhor et Maresha restent sur la place.

Durante toda essa movimentação, apesar de estarem presentes em cena outros personagens, somente Maresha tem réplicas. Trata-se de um longo monólogo como se ela não estivesse escutando toda a confusão. A cena focaliza e finaliza com a sua fala até que, segundo a didascália, a sua voz suma.

A Cena 3 mostra o encontro entre os líderes Dor, da montanha, e Sir Charles, das terras baixas. É iniciada pela seguinte didascália

Com uma pistola ainda fumegante na mão, Sir Charles aparece, seguido de Kaleb, que empunha uma arma de fogo e olha atrás deles se alguém vem. Os dois homens se juntam a Dor, Jahred e Zakhor. Kaleb se coloca de forma que fique com um olho no caminho que eles pegaram e outro onde os homens se posicionaram. (MIANO, 2015, p. 85)⁹¹

Ainda em um espaço não tão descrito fisicamente, em que a única certeza é de que estão em uma praça na montanha, Sir Charles tem uma fala que direciona uma cena anterior, dizendo “desde que estávamos descendo, nós decidimos nos divertir escutando o que se dizia por aqui. Sua chegada foi o ponto alto do espetáculo...” (MIANO, 2015, p.86)⁹². Como não é, de fato, uma indicação cênica, acredito que seja possível colocá-lo em cena quando Jahred chega à montanha e conversa com Maresha para que neste momento a fala seja melhor compreendida.

O espaço descrito é claramente um lugar denso de escravidão. Sir Charles confirma isso nesta cena quando diz à Jahred que não os deixaria em paz “se isso significa lamentar, um próximo dia, a fuga de todos os escravos. Seria a ruína da colônia. Esta ilha não foi conquistada, valorize o preço de tão grandes esforços para chegar a esse resultado...” (MIANO, 2015, p. 87)⁹³

Na Cena 4, o espaço muda, pois os personagens descem a montanha como indica a didascália. O espaço parece sempre em movimento. Escutam o canto do galo em uma obscuridade. Jahred segue com uma lanterna e os homens chegam à casa de Maresha,

⁹¹ *Un pistolet encore fumant à la main, Sir Charles apparait, suivi de Kaleb, qui brandit un fusil et regarde derrière eux si personne ne vient. Les deux hommes rejoignent Dor, Jahred et Zakhor. Kaleb se place de façon à garder un oeil sur le chemin qu'ils ont emprunté, et l'autre sur l'endroit où se tiennent les hommes.*

⁹² *puisque nous n'étions pas descendus, nous avons décidé de nous divertir en écoutant ce qui se disait par ici. Ton arrivée a été le clou du spectacle...*

⁹³ *si cela signifie qu'il faille déplorer, un jour prochain, la fuite de tous les esclaves. Ce serait la ruine de la colonie. Cette île n'a pas été conquise, mise en valeur le prix de si grands efforts pour aboutir à ce résultat-là...*

mas como diz Zakhor, ela não está mais lá. Para ir em busca dela, são descritos os movimentos na didascália seguinte

Os homens apressam o passo. O dia não se levantou ainda. O galo canta de novo. Eles apressam o passo.

Assim que chegam nas terras baixas, alguma coisa chama atenção de Jahred.

O último brilho da lua ilumina um lenço de cabeça amarrado em um dos ramos da árvore de pão mais próxima.

Há também, no pé da árvore, uma marmitta fumegante. Não vemos as brasas que a aquecem. (MIANO, 2015, p. 93)⁹⁴

Após reconhecer o lenço de Maresha, eles imaginam que ela tenha entrado na habitação, local em que os escravos moravam, sem ser vista e a encontram logo em seguida, quando Maresha “surge da obscuridade” (MIANO, 2015, p.94) para avisar que aqueles que Dor recusar em sua montanha, serão acolhidos por ela na montanha azul. A cena finaliza neste espaço, seguida de um epílogo já mencionado no capítulo anterior.

2.3 O retorno ao vilarejo: a confirmação de uma descendência

A terceira peça, *Túmulo*, começa com a informação que de há cenas de rua que devem ser filmadas ou coreografadas. Essas cenas de rua têm som apenas durante o diálogo entre Jedidiah e o motorista do carro. Antes do primeiro ato, há a seguinte descrição do cenário

A terra e os chãos de modo geral são vermelhos ocre. O escritório do empregado da prefeitura tem paredes verdes, móveis pretos. No necrotério, as paredes são verdes, os móveis pretos. O interior de Indigo Mesanedi é branco, os móveis e a decoração azuis. A fachada do hotel é verde, com aberturas (portas e janelas) pretas. O salão de Yellow Lady tem paredes azuis, móveis vermelhos, pedaços de preto na decoração. A mansão do chefe, uma do exterior, tem uma fachada índigo, aberturas (portas e janelas) vermelhas. Na residência do chefe, as paredes são verdes, os móveis pretos, os acessórios (vara de autoridade, espanta mosquitos) vermelhos. Na praia, a areia é vermelho ocre, o oceano é azul índigo, a vegetação verde.

⁹⁴ *Les hommes pressent le pas. Le jour ne s'est pas encore levé. Le coq chante à nouveau. Ils pressent le pas.*

Lorsqu'ils atteignent les basses terres, quelque chose attire le regard de Jahred.

L'ultime éclat de la lune éclaire au foulard noué sur l'une des branches de l'arbre à pain le plus proche. Il y a aussi, au pied de l'arbre, une marmite fumante. On ne voit pas les braises qui la chauffent.

A iluminadora ou o iluminador poderá realizar uma boa parte do trabalho, no que diz respeito à coloração do espaço. (MIANO, 2015, p. 102-103)⁹⁵

As cores nesta peça estão fortemente presentes de forma diferente nos espaços, tendo Indigo Mesanedi as cores mais calmas como o branco e o azul nos móveis. O Ato I se inicia com a primeira cena na prefeitura de *Sambe*. Sabe-se através do diálogo que o corpo do Voz do morto está em cena, pois, após conversar com o Empregado da prefeitura, Jedidiah sai e começa a andar pela rua como podemos observar na didascália seguinte

A trilha sonora inclui os barulhos da rua, tal como mencionados pela voz.

*Jedidiah e a Pregadora são as únicas personagens visíveis no palco. Seus movimentos são coreografados.*⁹⁶ (MIANO, 2015, p. 108)

O espaço é descrito também pelo Voz do morto que a observa dizendo

Voz do morto. [...] Eu te olho deixar os lugares Dar alguns passos na rua Héler um desses taxis amarelos que encontramos em Sombe O veículo para pra você Outros passageiros estão dentro De longe você não os havia visto [...] Esta cidade é um tumulto Ela te apressa Você balança Tudo está envolvido O berro das buzinas...(MIANO, 2015, p.108)⁹⁷

Na fala do Voz do morto há toda a descrição da cena, tratando-se de um espaço em que podemos ver o que acontece enquanto um personagem a narra. Na cena 2, Jedidiah conversa com o Rapaz no necrotério e entra onde está o corpo de seu irmão, enquanto na cena 3, ela é observada sem ser vista claramente como indica a didascália “*através do vidro um pouco sujo de uma janela, a adivinhamos mais do que a vemos, ficar perto da*

⁹⁵ *La terre et les sols de manière générale sont d'un rouge ocre. Le bureau de l'employé de mairie a des murs verts, un mobilier noir. À la morgue, les murs sont verts, le mobilier noir. L'intérieur d'Indigo Mesanedi est blanc, le mobilier et la décoration bleus. La façade de l'hôtel est verte, avec des ouvertures (portes et fenêtres) noires. Le salon de Yellow Lady a les murs bleus, un mobilier rouge, des touches de noir dans la décoration. La villa du chef, une de l'extérieur, a une façade indigo, des ouvertures (portes et fenêtres) rouges. À la chefferie, les murs sont verts, le mobilier noir, les accessoires (bâton d'autorité, chasse-mouches) rouges. Sur la plage, le sable est rouge ocre, l'océan bleu indigo, la végétation verte. L'éclairagiste pourra réaliser une bonne partie du travail, en ce qui concerne la coloration de l'espace.*

⁹⁶ *La bande-son comprend les bruits de la rue, tels que mentionnés par la voix.*

Jedidiah et La prédicatrice sont les seuls personnages visibles sur le plateau. Leurs mouvements sont choréographiés.

⁹⁷ [...] Je te regarde quitter les lieux Faire quelques pas dans la rue Héler un de ces taxis jaunes que l'on trouve à Sombe Le véhicule s'arrête à ta hauteur D'autres passagers sont à l'intérieur De loin tu ne les avais pas vus [...] Cette ville est un tumulte Elle te bouscule Tu tanges Tout est mêlé Le hurlement des klaxons...

cama, estender a mão ao corpo, que uma roupa branca cobre”⁹⁸ (MIANO, 2015, p. 110).

Nesta cena, ela reencontra o Rapaz na entrada do quarto do cadáver.

No Ato II, cena 1, o espaço é descrito da seguinte forma

Indigo Mesanedi está em sua casa, em um quarto com paredes brancas. Uma abertura envidraçada mostra o oceano, cujo rumor escutamos. Da fumaça se levanta um copo colocada em canto. Nas proximidades, distingue-se uma garrafa de whisky, um sachet de papel kraft cheio de nozes de cola, uma saia índigo, dois braceletes de bronze, e uma manta vermelha.

Sentada em uma almofada no chão, Indigo Mesanedi olha fixamente diante dela. A imagem de Jedidiah se projeta na parede. Vemos que ela pega um ônibus no telhado cujo uma longa caixa de madeira compensada está ao lado dos regimes de tanchagem, sacos, uma cabra branca, dois galos pretos, fardos de roupas. (MIANO, 2015, p.115)⁹⁹

Há em cena Indigo e vários objetos que serão utilizados, possivelmente, no ritual que Jedidiah precisará para falar com o conselho. Além das cores, Miano caracteriza e posiciona bem cada objeto em cena, além do surgimento de imagens que podem ser apresentadas com recursos tecnológicos, talvez.

A cena 2 se passa em Jemea, na casa do chefe, enquanto na cena 3 Jedidiah “*acorda, ela é a única passageira do carro. A tela da televisão transmite um vídeo promocional, anunciando o novo espetáculo de uma artista local. Indigo aparece, de pé em uma praia, de frente para o oceano*”¹⁰⁰. (MIANO, 2015, p.120) É aqui que Jedidiah reconhece Indigo Mesanedi ao encontrá-la no taxi. Vemos que há diversos acontecimentos em uma só cena que podem ou não ser representados e que requer, como no caso da televisão, recursos tecnológicos.

⁹⁸ *à travers la vitre un peu crasseuse d'une fenêtre, on la devine plus qu'on ne la voit, se tenir près du lit, étendre la main vers le corps, qu'un linge blanc recouvre.*

⁹⁹ *Indigo Mesanedi est chez elle, dans une pièce aux murs blancs. Une baie vitrée donne sur l'océan, dont on entend la rumeur. De la fumée s'élève d'une coupelle posée dans un coin. À proximité, on distingue une bouteille de whisky, un sachet en papier kraft plein de noix de kola, un pagne indigo, deux bracelets en bronze, et un châle de couleur rouge.*

Assise sur un coussin de sol, Indigo Mesanedi regarde fixement devant elle. L'image de Jedidiah se déploie sur le mur. On la voit qui prend un bus sur le toit duquel une longue caisse en contreplaqué côtoie des régimes de plantains, des sacs, une chèvre blanche, deux coqs noirs, des ballots de vêtements.

¹⁰⁰ *se réveille, elle est la seule passagère du car. L'écran de télévision diffuse une vidéo promotionnelle, annonçant le nouveau spectacle d'une artiste locale. Indigo apparaît, debout sur une plage, face à l'océan.*

Na cena 4 Jedidiah “*está em frente à entrada do vilarejo de Jemea. O oceano murmura atrás dela. A caixa contendo o corpo do morto está em sua frente*”¹⁰¹. (MIANO, 2015, p.122) Após esses diferentes lugares descritos durante sua viagem, a personagem finalmente chega em seu destino e começa o ritual para tentar entrar no vilarejo atrás da placa de boas-vindas à Jemea, mas só consegue a entrada com a ajuda de Indigo que chega logo em seguida.

A cena 5 se passa já dentro do vilarejo, onde Jedidiah, de acordo com as didascálias, toma um banho em que Indigo a lava com folhas cantando como ritual de boas-vindas. E na cena 6 há apenas o Guardião de Jemea e o Voz do morto, como indica a didascália “*o guardião de Jemea está sozinho diante da caixa. Ele se aproxima dela. A contorna. Um brilho repentino emana do caixão improvisado, fazendo-o brilhar como metal em plena luz. A voz do morto se eleva. O guardião não a escuta*”¹⁰² (MIANO, 2015, p.126). Mais uma vez há uma cena mítica com o trabalho da iluminação.

O Ato III começa com Jedidiah e Indigo Mesanedi dentro do vilarejo. O cenário e posicionamento das personagens é descrito da seguinte forma

Jedidiah e Indigo Mesanedi estão na praça do vilarejo, em frente a mansão do chefe. A porta está fechada. Uma lanterna está pendurada ao frontão, que ilumina a entrada do edifício. As duas mulheres estão sós. A noite cobre os arredores. Jedidiah segura um saco. Indigo Mesanedi um lampião. (MIANO, 2015, p. 128)¹⁰³

Nesta cena, após se posicionarem, Solomon é chamado iniciando a cena 1. As cenas 2, 3 e 4 se passam ali, com a chegada de Solomon Mukasedi e os membros do conselho em seguida. São colocados em frente o chefe do vilarejo os presentes para se iniciar o ritual para ter fala no conselho ao final desse ato.

No início do Ato IV, a cena 1 é descrita da seguinte forma

¹⁰¹ *est devant l'entrée du village de Jemea. L'océan murmure derrière elle. La caisse contenant le corps du mort est devant elle.*

¹⁰² *le gardien de Jemea est seul devant la caisse. Il s'en approche. La contourne. Un éclat soudain émane du cercueil de fortune, le faisant briller comme du métal en pleine lumière. La voix du mort s'élève. Le gardien ne l'entend pas.*

¹⁰³ *Jedidiah et Indigo Mesanedi sont sur la place du village, devant la demeure du chef. La porte est close. Une lanterne est accrochée au fronton, qui éclaire l'entrée de la bâtisse. Les deux femmes sont seules. La nuit recouvre les alentours. Jedidiah tient un sac, Indigo Mesanedi une lampe-tempête.*

Os lugares do chefe e os notáveis foram deslocados para a entrada do vilarejo, diante da paineira. Lâmpioes foram colocados no chão. Seu brilho fica vermelho no solo, revela o verde das folhas da árvore.

O guardião fica a alguns passos atrás do chefe e dos membros do Conselho. Jedidiah e Indigo Mesanedi os esperam, instaladas sob uma esteira. Elas viram as costas ao oceano, cujo escutam o rumor. (MIANO, 2015, p.144)¹⁰⁴

Com a chegada dos membros do Conselho, Jedidiah começa sua fala nessa cena e continua durante a cena 2. Na cena 3, a personagem se senta perto de Indigo Mesanedi enquanto os sábios tomam a palavra. Na cena 4, Yellow Lady toma palavra após caminhar até Solomon Mukasedi, curvar-se diante dele onde estão os presentes de Jedidiah e se apoderar da saia indigo.

No Ato V, todos estão sentados, exceto Indigo Mesaneie que toma a palavra. Na cena 1, vemos o Guardião de Jemea atrás do queijeiro. E a fala de Jedidiah em seguida indica que o corpo está ali, destacando que “sua presença vos obriga. Eu acredito. Ela vos obriga ao menos a pensar a vossa história”¹⁰⁵ (MIANO, 2015, p. 163). É aquele corpo que representa a história desse povo.

A Cena 2 (MIANO, 2015, p.165) é destinada à voz do Voz do morto que finalmente é escutada. Nesta cena, o caixão brilha como antes, superando o brilho dos lâmpioes. Há uma música que casa com os movimentos da Yellow Lady, seguido de um diálogo entre a voz do morto e Jedidiah. No fim desta cena, o chefe do vilarejo os notáveis tomam seus lugares em arco de círculo de costas para o oceano, ali sempre presente na peça. Indigo Mesanedi se junta a eles e Jedidiah soluça em silêncio enquanto Yellow Lady e o Guardião se retiram.

Na cena 3, Jedidiah está sozinha ao lado do oceano. Com a chegada do final do conselho, após essa descrição “*uma coluna de pedra branca emerge do fundo das águas. Ela se aproxima, senta-se em frente o monumento, chora em silêncio. Uma mão pouosa*

¹⁰⁴ *Les sièges du chef et des notables ont été déplacés à l'entrée du village, devant le fromager. Des lampes-tempête ont été posées à terre. Leur éclat rougit davantage le sol, fait ressortir le vert du feuillage de l'arbre.*

Le gardien se tient à quelques pas derrière le chef et les membres du Conseil. Jedidiah et Indigo Mesanedi leur font face, installées sur une natte. Elles tournent le dos à l'océan, dont on entend la rumeur.

¹⁰⁵ sa présence vous oblige. Je crois. Elle vous oblige au moins à penser votre histoire.

sob o seu ombro. Escutamos tambores de longe”¹⁰⁶ (MIANO, 2015, p.170), Jedidiah chora de alegria, pois agora, finalmente, vem a paz.

O tempo que se passa durante essa peça não é descrito, mas é percebido durante a fala das personagens. Percebo aqui que o curso do tempo foi acelerado durante a estadia de Jedidiah e condensado logo em seguida, assim como Ryngaert discorre sobre o tempo no barroco e no clássico no trecho seguinte:

A organização do tempo da ficção vai de par com a estruturação do espaço. Os autores permitem-se desenvolver os episódios complicados de suas histórias. Os heróis têm o tempo para viajar, envelhecer, meditar num deserto distante. Têm o tempo do desespero e da mudança, de modo que a narrativa alterna os momentos em que o tempo é como que estirado durante um monólogo lírico e aqueles em que a ação se acelera e se condensa, quando a aventura e os golpes teatrais voltam a prevalecer. Às vezes ela se acelera a tal ponto, que salta pura e simplesmente um episódio graças a uma elipse. (RYNGAERT, 1996, p.77)

Esse processo pode ser observado na cena 3, Jedidiah indica que já se passaram quase um ano quando diz “eu voltei. Eu mesma ignorava que faria isso. Eu estou aqui. O Conselho deliberou. Há quase um ano. A noite em que eu vim pedir que você fosse enterrado em Jemea. Os debates foram longos”¹⁰⁷ (MIANO, 2015, p.170). Ela teve todo esse tempo para viajar e esperar no vilarejo para que o conselho acontecesse e seu discurso fosse ouvido. No passar das cenas isso não se percebe e só é notado porque ela indica a duração de um ano.

Ao final do Conselho, a comunidade aplaude sua fala ao som de tambores e a peça finaliza com a seguinte didascália “*a luz baixa pouco a pouco enquanto o chefe fala. Em breve, vemos apenas os pés de Jedidiah sob a areia, a coluna de pedra branca, o oceano tranquilo cuja superfície brilha delicadamente. O texto é dito em branco*”¹⁰⁸ (MIANO, 2015, p.172). E após a fala de Solomon Mukasedi, finaliza com “*preto sob o palco, apenas a coluna permanece visível. Ouvimos o oceano*”¹⁰⁹ (MIANO, 2015, p.173). Como

¹⁰⁶ *une colonne en pierre blanche émerge du fond des eaux. Elle s'en approche, s'assied face au monument, pleure en silence. Une main se pose sur son épaule. On entend des tambours au loin.*

¹⁰⁷ *je suis revenue. J'ignorais moi-même que je le ferais. Je suis là. Le Conseil a délibéré. Il y a presque un an. La nuit où je suis venue demander que tu sois enterré à Jemea. Les débats furent longs.*

¹⁰⁸ *la lumière baisse peu à peu pendant que le chef parle. Bientôt, on ne voit que les pieds de Jedidiah sur le sable, la colonne de pierre blanche, l'océan tranquille dont la surface brille légèrement. Le texte est dit à blanc.*

¹⁰⁹ *noir sur le plateau, seule la colonne reste visible. On entend l'océan.*

se trata o caminho ao vilarejo, durante a peça foram vistos diferentes cenários bem caracterizados por cores e objetos utilizados pelas personagens.

Não só em *Tumulo*, mas em toda a trilogia, há uma grande utilização de objetos preciosos, valorização de suas representações e um forte destaque das cores das vestimentas e de todo o cenário. Há também surgimentos e saídas míticas das personagens através de sombras, luzes e nevoeiro com certos movimentos coreografados das personagens, além do proveito de sons como o dos tambores, dos animais e da natureza em si.

Neste capítulo fizemos uma análise a respeito dos diferentes espaços da trilogia, seguindo peça por peça. Até o momento, tratou-se de um estudo da estrutura e do que ela influencia na trilogia. Destacou-se o cuidado que Miano tem com as indicações cênicas, repletas de objetos significativos para sua obra. No próximo capítulo, faremos uma pesquisa voltada para os temas que compõem a obra, distanciando parcialmente das análises estruturais.

CAPÍTULO III

Os temas que atravessam a trilogia teatral Red in Blue:

Entre histórias familiares, de amor, de dor e sofrimento

La vie ne se résume pas à une série de signes tracés sur du papier.

Miano

Confissões, crenças, julgamentos, disputa de poder, dedicação em comprovar a validade de um documento etc. são temáticas de diversos diálogos na obra de Miano. Durante toda a análise e após diversas releituras da trilogia, notamos uma graciosidade diante dos relatos históricos expostos nela. Neste capítulo, pretendemos trabalhar os temas considerados, talvez, os mais evidentes em *Red in Blue*. Será feita aqui uma tentativa de analisar de que modo o tráfico transatlântico, os mitos ancestrais e os caminhos da morte são exibidos na obra e com que pertinência são manifestados.

3.1 Deportação transatlântica de pessoas: relatos e representações

Os acontecimentos e traumas da Deportação Transatlântica dos Subsaarianos (DTS) aparecem na trilogia de Léonora Miano como temas principais. O objetivo deste capítulo é pontuar esses assuntos em cada uma das peças com a ajuda de reflexões da própria autora da obra e de teóricos como Aimé Césaire, Achille Mbembe e Franz Fanon.

Miano traz algumas reflexões sobre essa temática em seu livro *L'impératif Transgressif* (2016) que é composto por comunicações e reflexões com o objetivo de, segundo ela, contribuir para a reabilitação da consciência de si na África Subsaariana. Quando a escritora aborda esse assunto, ela começa com um questionamento sobre a própria nomenclatura “tráfico transatlântico, tráfico dos negros ou tráfico dos escravos”. Sobre este último, a autora frisa a incoerência de seu uso, visto que “deixa entender, de fato, que os indivíduos capturados no continente e depois deportados às Américas estavam todos em condição servil desde o início”¹¹⁰ (MIANO, 2016, p.142), dando a ideia de que aqueles que habitavam a África subsaariana eram os que colaboravam para o tráfico de escravos.

Dentro da trilogia, não se observa um questionamento sobre essa nomenclatura, pois é um termo que não é mencionado diretamente nas peças. Mesmo que o termo não

¹¹⁰ laisse en effet entendre que les individus capturés sur le continent puis déportés aux Amériques, étaient tous de condition servile dès le départ.

apareça claramente na trilogia, pode-se observar apontamentos e descrições sobre este ponto através de relatos como os que serão discutidos neste capítulo.

Na primeira peça, este tema aparece sobretudo nas confissões das almas carregadas pelas Sombras. O personagem Damel, uma das almas perdidas, ao falar de seus crimes, conta coisas relativas ao que Miano descreve em suas reflexões sobre esse período. Damel explica,

Ao contrário das pessoas do Congo, nunca tivemos relações apaziguadas com os estrangeiros vindos pelas águas. Nós soubemos apenas de sua violência e sua cobiça. Diante de nossa resistência, seus métodos se fizeram ainda mais perversos. Um deles, em particular, oficial das ordens de seu rei, tornou-se um mestre da crueldade. Seu nome era Delmas. Ajudado por seus gorilas, esse indivíduo incendiou quinhentas casas em uma localidade próxima de Mboul, minha capital. Os mais modestos do meu povo moravam lá. Foi uma monstruosidade. [...] Então, eu negocie. Fiz a coisa certa para possuir essas terríveis armas de fogo. Eu levei prisioneiros aos meus vizinhos que não mediam seus esforços para raptar o meu povo. Foram tempos conturbados.¹¹¹ (MIANO, 2015, p.37-38)

O que este personagem descreve, trata-se do que de fato acontecia entre os povos. Buscava-se ajudar a sua população com os meios que, muitas vezes, eram utilizados contra ela, a violência. Damel mostra o que realmente ocorria, habitantes de determinado vilarejo atacavam os lugares em que ficavam os prisioneiros a fim de recuperar aqueles amados por eles. Em *L'impératif Transgressif* a autora exemplifica exatamente isso com o que fizeram os povos sossos, população do Oeste da África, com os edifícios dos ingleses em seu país. Eles os incendiaram para libertar os prisioneiros.

Miano se questiona sobre como a história é contada aos jovens subsaarianos, afirmando que “olhar para os rostos do passado, é também se confrontar verdadeiramente com a figura dos fornecedores de prisioneiros”¹¹², exemplificando com os “reis que tanto falamos, e que formam, no imaginário do mundo, um contingente de criminosos sem

¹¹¹ Contrairement à ceux du Kongo, jamais nous n'avons connu de relations apaisées avec les étrangers venus par les eaux. Nous n'avons su que leur violence et leur avidité. Devant notre résistance, leurs méthodes se sont faites plus viles encore. L'un d'eux en particulier, officier aux ordres de son roi, s'est rendu maître en cruauté. Son nom était Delmas. Aidé de ses sbires, cet individu a incendié cinq cents cases dans une localité proche de Mboul, ma capitale. Les plus modestes de mes sujets habitaient là. Ce fut une monstruosité. [...] Alors, j'ai négocié. Fait ce qu'il fallait pour posséder ces redoutables armes à feu. J'ai pris des captifs chez mes voisins qui ne ménageaient pas leurs efforts pour enlever mes sujets. Ce furent des temps troublés.

¹¹²regarder les visages d'autrefois, c'est aussi se confronter véritablement à la figure des fournisseurs de captifs

nenhuma singularidade”¹¹³ (MIANO, 2016, p.148). O que a autora mostra tanto em suas reflexões quanto em suas peças é que, o crime não é perdoável, mas ele pode e deve ser explicado. Assim como as almas demonstram, muitas vezes, o desejo de apenas serem ouvidas pelas divindades e não necessariamente serem perdoadas.

É o que segue o discurso de Ofiri em que deseja morrer de uma vez por todas, sem rever as imagens do passado. A confissão desta alma é a que segue no trecho:

Eu não espero nada. O fim somente, mas você ainda acha que ele é bom demais pela infeliz que eu sou. Sim, eu usei minha posição para entregar as mulheres aos homens vindos do outro lado. Aquelas cuja gravidez mal começava. Às vezes, elas não sabiam de nada do seu estado. Aproveitando de assembleias noturnas que se realizavam em um santuário, eu as fazia desaparecer.¹¹⁴ (MIANO, 2015, p.46)

Esse ritual acontecia na beira do oceano, onde Ofiri dava uma porção sedativa às mulheres, que acordavam nuas logo ao amanhecer, para entregá-las aos estrangeiros. E tudo isso como uma maneira de se vingar e apaziguar a sua dor por ser estéril contra aquelas que não eram. Ela chega a questionar a própria deusa mãe Inyi sobre quem decide quem será ou não mãe e quais seriam seus critérios. Isto é, além das guerras entre povos, desejo de salvar seu povo, as pessoas tiravam proveito da calamidade para expressar seu ódio contra o ser humano por questões totalmente singulares.

Outra confissão que também faz referência ao tráfico transatlântico é a de Mueni Kongo Makaba, como se identifica no trecho a seguir.

Deve-se reconhecer o mal entendido que me lançou no branco e sinistro vale das sombras. [...] Eu sou Makaba, da linha de Loukeni. Meu título é Mueni Kongo. Eu reinei no grande Kongo. Sua capital, Mbanza, era distante da costa. [...] Com os estrangeiros vindos pelas águas, meu povo manteve, há muito tempo, relações cordiais. [...] Como meus pais, antes de mim, eu enviei para longe alguns indivíduos. Prisioneiros de guerra para servir nossos amigos vindos pelas águas.¹¹⁵ (MIANO, 2015, p. 32-34)

¹¹³ rois dont on parle tant, et qui forment, dans l’imaginaire du monde, un contingent de criminels sans aucune singularité.

¹¹⁴ Je n’attends rien. La fin seulement, mais tu la trouves encore trop douce pour la malheureuse que je suis. Oui, j’ai usé de mon statut pour livrer des femmes aux hommes venus de l’autre côté. Celles dont la grossesse débutait à peine. Parfois, elles ignoraient encore tout de leur état. À la faveur d’assemblées nocturnes qui se tenaient dans un sanctuaire, je les faisais disparaître.

¹¹⁵ On doit reconnaître la méprise qui m’a rejeté dans la blanche et sinistre vallée des Ombres. [...] Je suis Makaba, de la lignée de Loukeni. Mon titre est Mueni Kongo. J’ai régné sur le grand Kongo. Sa capitale, Mbanza, était distante de la côte. [...] Avec les étrangers venus par les eaux, mon peuple a longtemps entretenu des relations cordiales. [...] Comme mes pères avant moi, j’ai envoyé au loin quelques individus. Des captifs de guerre pour servir nos amis venus par les eaux.

No caso de Mueni Kongo, ao pensar que a situação continuaria a mesma que seus pais haviam vivenciado, se converteu ao culto estrangeiro, considerando a ideia de se tornar “irmão em Cristo” dos estrangeiros. Ao falar de um dos filhos da nobreza, Manuel, Mueni Kongo acrescenta “quando Manuel, meu... irmão em Cristo se proclamou Lorde da Guiné, eu acreditei que havia nascido nele uma preocupação para o Congo¹¹⁶” (MIANO, 2015, p. 34). Mueni Kongo alimentou os estrangeiros com pessoas de seu próprio povo, como um ato que é passado por seus próprios ancestrais.

O que se passa nessa peça é o que Aimé Césaire chama de “*La Négritude*”, em seu livro *Discours sur le colonialisme* [Discurso sobre o colonialismo], descrevendo da seguinte forma:

É uma maneira de viver a história na história: a história de uma comunidade em que a experiência aparecia, na verdade, singular com suas deportações de populações, transferências de homens de um continente para outro, as lembranças de crenças distantes, seus escombros de culturas assassinadas.¹¹⁷ (CÉSAIRE, 2004, p.82)

Bem como Miano descreve na segunda peça, *Sacrificios*, em que se passam diversos conflitos de povos divididos entre Montanha e Terras Baixas, apresentando a experiência de cada um com esses tormentos. A começar pela aflição de Dor, fundador da comunidade que habita as Montanhas, de entregar os fugitivos das Terras Baixas para Sir Charles, homem de confiança do governador da colônia.

A autora apresenta a história do movimento *Plantation* dentro da história de *Sacrificios* sendo possível analisá-la relacionando-a com algumas definições feitas por Achille Mbembe em seu livro *A crítica da razão negra*. Ao falar sobre o que o Negro representa, dentro do grande quadro das espécies, dos gêneros, das raças e das classes, Mbembe (2014, p.40) o relaciona como aquele que “enfrenta o chicote e o sofrimento num campo de batalha em que se opõem grupos e facções sociorracialmente segmentadas”. Essa oposição se dá na peça entre Dor e Charles como nos trechos seguintes:

Sir Charles. Eu mesmo estou às ordens dos poderosos, você sabe. Além disso, não é nas mãos de Kaleb que eu colocaria novamente a minha vida, especialmente em uma noite como esta e num local como este.

¹¹⁶ lorsque Manuel, mon... frère en Christ s’est proclame Seigneur de Guinée, j’ai cru qu’avait germé en lui un souci pour le Kongo.

¹¹⁷ C’est une manière de vivre l’histoire dans l’histoire : l’histoire d’une communauté dont l’expérience apparaît, à vrai dire, singulière avec ses déportations de populations, ses transferts d’hommes d’un continent à l’autre, les souvenirs de croyances lointaines, ses débris de cultures assassinées. « tradução minha »

Dor. Kaleb é desses mulatos que sonham em ser brancos. Felizmente, todos aqueles de sua espécie não pensam assim.

Sir Charles. Você realmente pensa em seu meio-irmão? Como ele se chama? Jahred, eu acho. Sim, é isso mesmo: Jahred. Sangue de colonizador escorre em suas veias, mas ele quer trabalhar nas plantações, com os deserdados. Ele ri. O mínimo que podemos dizer, é que a mulher que lhe obrigou a vir neste mundo tinha, também, sangue de mestre/senhor. Ela só terá filhos dos rebeldes. No entanto, observo que seu meio-irmão não se juntou contigo nestas terríveis bandas/paragens.

Dor. Não somos irmãos pela metade. Jahred é meu irmão. Isso não nos obriga a ter as mesmas escolhas. (MIANO, 2015, p.60)¹¹⁸

Logo no início fica evidente o conflito entre esses dois personagens e a oposição do lugar em que Jahred habita ao outro fundado por Dor, que deixa claro que o fato de serem do mesmo sangue não significa que farão as mesmas escolhas. É importante lembrar o contexto das plantações e o que de fato acontecia nesse movimento. Para isto, Mbembe explica que a maioria das plantocracias das Caraíbas

são universos segmentados onde a lei da raça assenta tanto no confronto entre fazendeiros brancos e escravos negros como na oposição entre os negros e os “livres de cor” (muitas vezes mulatos libertos), alguns deles até donos de escravos.

O negro da plantação é aliás uma figura múltipla. É caçador de clandestinos e de fugitivos, capataz e ajudante de capataz, escravo artesão, intendente, doméstico, cozinheiro, liberto mantendo-se submisso, e, ocasionalmente, guerreiro. (MBEMBE, 2014, p. 40)

Na peça, como libertos mantendo-se submissos temos Dor, submetido a Sir Charles e os seguidores de Dor “livres” subservientes a ele. O sofrimento em campo de batalha mencionado anteriormente e os confrontos entre os povos se passam nesses universos segmentados descritos na peça da seguinte forma:

Sir Charles. O espetáculo que se desenrola lá fora me fascina e me deixa farto. Talvez você pudesse me explicar uma bizarrice. Aqueles das terras baixas também dançam, apesar de ser proibido. No entanto, ao contrário dos teus, eles não têm nenhuma razão para se alegrar. Senão,

¹¹⁸ Sir Charles. Je suis moi-même aux ordres des puissants, tu le sais. D’ailleurs, ce n’est pas entre les mains de Kaleb que je remettrais ma vie, surtout un soir comme celui-ci et en pareil lieu.

Dor. Kaleb est de ces mulâtres qui se rêvent blanc. Par chance, tous ceux de son espèce ne raisonnent pas ainsi.

Sir Charles. Tu penses sûrement à ton demi-frère ? Comment s’appelle-t-il déjà ? Jahred, je crois ? Oui, c’est bien cela : Jahred. Du sang de colon lui coule dans les veines, mais il tient à travailler dans les plantations, avec les déshérités. Il rit. Le moins que l’on puisse dire, c’est que la femme qui vous a fait venir en ce monde avait, elle aussi, du sang de maître. Elle n’aura enfanté que des rebelles. J’observe toutefois que ton demi-frère ne t’a pas rejoint en ces féroces parages.

Dor. On n’est pas frères à moitié. Jahred est mon frère. Cela ne nous oblige pas à faire les mêmes choix.

eles não seriam tão numerosos a arriscar a amputação, até mesmo a morte, para vir se juntar a você.

[...]

Lois. Eu não lhes desejo nenhum mal, mas eles deixaram de ser nossos irmãos, assim que se instalaram lá em cima. Desde então, eles nos desprezam.

Jahred. Não é verdade, Lois. Eles nos abrirão os braços, assim que tivermos a coragem de nos juntar a eles.

Lois. A coragem. Consiste na fuga diante de tudo preservando sua dignidade? [...] Eles não valem mais do que nós que lutamos sem descanso afim de caminhar livres, um belo dia, sob a terra que semeia nosso labor. (MIANO, 2015, p. 61-62)¹¹⁹

Sir Charles deixa claro o risco que todas as pessoas que tentassem fugir correriam se perguntando qual o motivo de se alegrarem tanto. Aceitando o acordo, Dor não sabe que o primeiro fugitivo será seu irmão Jahred que vive um conflito com Lois durante toda a peça. Lois é uma figura de extrema importância, pois é aquela que tenta abrir os olhos de Jahred para o universo em que vivem. Como visto anteriormente, ela critica aqueles que os deixaram para habitar as Montanhas na fé de que os conflitos se cessarão e de que ainda conseguirá ser livre no mesmo lugar em que ela luta todos os dias.

A fim de justificar a sua recusa de fugir das plantações, Lois descreve ainda o que acontece nas Montanhas dizendo que “ataques de soldados do governador são constantes e aqueles da montanha são sempre repelidos/expulsos mais adiante”¹²⁰ (MIANO, 2015, p.64). Enquanto essa personagem se impõe a Jahred nas terras baixas, Zakhor vai contra Dor não se esquecendo de quem ficou para trás nas terras baixas dizendo que a sua comunidade mora tanto na montanha quanto nas terras baixas e menciona as plantações dizendo “nosso sangue irriga as plantações. Nossa carne está nas fundações de cada

¹¹⁹ Sir Charles. Le spectacle qui se déploie là-dehors me fascine et me rassasie. Peut-être pourras-tu m'expliquer une bizarrerie. Ceux des basses terres dansent eux aussi, en dépit de l'interdit. Pourtant, à l'inverse des tiens, ils n'ont guère de raison de se réjouir. Autrement, ils ne seraient pas si nombreux à risquer l'amputation, la mort même, pour venir vous rejoindre.

[...]

Lois. Je ne leur veux aucun mal, mais ils ont cessé d'être nos frères, lorsqu'ils se sont établis là-haut. Depuis, ils nous méprisent.

Jahred. Ce n'est pas vrai, Lois. Ils nous ouvrent grand les bras, lorsque nous avons le courage de les rejoindre.

Lois. Le courage. Consiste-t-il dans la fuite devant tout en préservant sa dignité ? [...] Ils ne valent pas mieux que nous qui luttons sans relâche afin de marcher libres, un beau jour, sur la terre qu'ensemence notre labeur.

¹²⁰ assauts des soldats du Gouverneur sont constants, et ceux de la montagne sont refoulés toujours plus loin, toujours plus haut.

habitação. Preservar nosso povo é recusar sua divisão”¹²¹ (MIANO, 2015, p.67). E assim defende o seu povo lutando contra o acordo firmado por Dor.

Outro posicionamento de Lois que descreve não só o momento em que viviam, mas também seus infortúnios causados justamente pelo Branco e por todo o risco de habitar em um lugar “sem leis” é o seguinte

Lois. Eles fervem raízes. E quando estão fartos, vêm mendigar junto de nós. Não há nada que se coma lá em cima. Nada a tirar dessas montanhas. Senão, o Branco as teria explorado. Se fosse possível construir um reino no chão insubmisso das alturas, seria lá que o Governador da colônia estabelecerá seu domínio. É lá que a igreja teria sido construída, carroças rolariam todo santo dia. Uma terra em que se faz crescer seus sonhos... Você sabe encontrar lindas imagens. Na verdade, alguns não suportam mais de algumas semanas, sua liberdade. Eles fazem uma fuga FOGEM e depois reocupam as terras baixas, prontos a receber o chicote, os piores castigos. É através deles que nós sabemos o que é a existência lá em cima. (MIANO, 2015, p.63)¹²²

Como a personagem bem descreve, o conceito de liberdade é falso. Na esperança de viver melhor, de maneira livre, as pessoas se deparam com mais crueldade ao chegar no lugar em que julgavam melhor e acabam voltando mesmo sabendo que o pior lhes aguardava. Os cenários nas plantações poderiam mudar a qualquer momento. Da mesma forma como alguns conseguiram habitar as montanhas, Jahred também conseguiria se não fosse o acordo feito inesperadamente entre Dor e Sir Charles. Como bem explica Mbembe

De acordo com as circunstâncias, uma determinada posição pode subitamente sofrer uma “reviravolta”. A vítima de hoje poderá, amanhã, transformar-se em carrasco ao serviço do seu senhor. Não é de estranhar que o liberto de hoje se torne um proprietário e caçador de escravos amanhã. (MBEMBE, 2014, p.40)

Dor se tornou, querendo ou não, de forma implícita, um caçador de escravos a partir do momento em que assinou o acordo. É assim que as coisas funcionavam nesses universos sem lei. O epílogo de *Sacrifícios* conta que as pessoas continuaram fugindo das plantações se dirigindo às Montanhas e que, mesmo que a montanha de Dor não fosse

¹²¹ notre sang irrigue les plantations. Notre chair est dans les fondations de chaque habitation. Préserver notre peuple c’est refuser sa division.

¹²² Lois. Ils font bouillir des racines. Et quand ils en ont assez, ils viennent mendier auprès de nous. Il n’y a rien qui se mange là-haut. Rien à tirer de ces montagnes. Autrement, le Blanc les aurait exploitées. S’il avait été possible de bâtir un royaume sur le sol rétif des hauteurs, c’est là que le Gouverneur de la colonie aurait établi son domaine. C’est là que l’église aurait été bâtie, des carrioles y rouleraient toute la sainte journée. Une terre où faire croître leurs rêves... Tu sais trouver de jolies images. En vérité, certains ne la supportent pas plus de quelques semaines, ta liberté. Ils font une fugue puis regagnent les basses terres, prêts à recevoir le fouet, les pires châtements. C’est d’eux que nous savons ce qu’est l’existence là-haut.

mais atacada e que ele não tivesse mais de dar fugitivos aos Brancos, seu irmão Jahred acabou morrendo torturado por um Branco ao voltar às plantações.

Além dessas questões, em *Túmulo*, o tema principal migra desse movimento discutido para a descendência dos povos e também sobre a Deportação transatlântica dos Subsaarianos (DTS). Como visto anteriormente, a trilogia finaliza com uma peça em que uma mulher, Jedidiah, viaja com seu irmão, Voz do Morto a fim de enterrá-lo na terra de seus ancestrais. Porém, há uma recusa do Empregado da prefeitura de Sombe justificando que “ele faleceu aqui, mas não viveu entre nós, que ele vá repousar lá onde ele sofreu”¹²³ (MIANO, 2015, p.104) e acrescenta que podem ser sepultados apenas os corpos que ali habitaram e que sofreram com a deportação falando mais adiante

Empregado da prefeitura. [...] Eu disse pra vocês, nós temos nosso lote de mortos, nossa parte de almas aflitas, nossas pilhas de corpos mutilados, os torturados da pós-colônia são inúmeros, eles se juntam aos do tempo das mãos cortadas, aos da era das aldeias carbonizadas com bombas e também aos da época de ferrovias, morremos aos montes aqui, com uma certa constância.¹²⁴ (MIANO, 2015, p.106)

Léonora Miano mostra todo esse sofrimento carregado não só por aqueles que sofreram na pele as capturas e a escravidão, mas também por todos e todas que vêm da família dessas pessoas nessa última peça e discute sobre essas dores em seu livro *L'Impératif transgressif*, explicando sobre a Deportação transatlântica dos Subsaarianos que

designou, desde muito tempo, por apelações que ninguém pensa mais em interrogar. Que se diga: *Tráfico transatlântico*, *Tráfico dos Negros*, *Tráfico negreiro transatlântico* ou mesmo *Tráfico dos escravos*, não parece haver nada de incômodo. Esses termos, neste ponto, se enraizaram em cada um de nós que eu não, eu também não, os coloquei em questão, antes de um período recente. No fim das contas, as pessoas que foram capturadas, jogadas nos navios dos escravizadores europeus da época eram negros, aos olhos daqueles que os embarcavam para suas colônias americanas.¹²⁵ (MIANO, 2016, p.141)

¹²³ il s'est éteint chez nous, mais n'aura pas vécu parmi nous, qu'il aille reposer là où il a souffert.

¹²⁴ L'employé de mairie. [...] Je vous l'ai dit, nous avons notre lot de corps, notre part d'âmes affligées, nos empilements de corps mutilés, les suppliciés de la post-colonie sont légion, ils s'ajoutent à ceux du temps des mains coupées, à ceux de l'ère des villages carbonisés au napalm et encore à ceux de l'époque du chemin de fer, on meurt en pagaille ici, avec une certaine constance.

¹²⁵ ... est désignée, depuis longtemps, par des appellations que nul ne songe plus à interroger. Que l'on dise : *Traite transatlantique*, *Traite des Noirs*, *Traite négrière transatlantique* ou même *Traite des esclaves*, il ne semble y avoir là rien de gênant. Ces termes se sont à ce point enracinés en chacun de nous que je ne les ai pas, moi non plus, remis en question, avant une période récente. Après tout, les personnes qui furent capturées, jetées dans les navires des esclavagistes européens de l'époque étaient noires, aux yeux de ceux qui les embarquaient vers leurs colonies américaines.

Como a autora menciona, é um assunto que não incomoda e na peça ela exemplifica como há pessoas que não se interrogam sobre, não se perguntam se a África subsaariana era mesmo povoada apenas por comerciantes de tráfico de escravos. O personagem, Empregado da prefeitura, expressa esse pensamento retraído ao falar sobre esse período, enquanto Jedidiah mostra-lhe um horizonte de informações que precisam ser discutidas. Ela replica a sua recusa dizendo “você sabe. A ferida dos descendentes de Continentais (pessoas africanas que habitam entre os 48 países continentais) deportados. Para meu irmão essa dor estava viva. É por essa razão que ele recorreu ao teste”¹²⁶ (MIANO, 2015, p.106).

Jedidiah toca em um assunto que ele diz não conhecer. O teste que a personagem menciona é o teste de DNA, como ela mesma explica, revela o lugar exato da deportação. É o que prova que seus ancestrais vieram desse vilarejo em que ela deseja enterrá-lo, Mboasu. Miano fala sobre a importância desse teste para a descoberta da linhagem de alguns povos de Camarões, explicando que

em Camarões, sua descendência se multiplicou no âmbito das famílias costeiras. Não se diz, mas se sabe disso. Lá como em outros lugares na África, o vestígio do sangue não se apaga. A análise genealógica está lá para atestar isso. Se as populações costeiras desse país estivessem sujeitas aos testes de DNA que permitem aos Africanos Americanos ou aos Afro-Brasileiros de encontrar o lugar que deixaram seus ancestrais, linhagens bamiléké, bamoun ou tikar seriam revelados.¹²⁷ (MIANO, 2016, p. 150)

Em *Túmulo*, além da incompreensão do teste, o Empregado da prefeitura afirma que o vilarejo Mboasu não existia na época da deportação e de fato não existia. Porém, as pessoas que compuseram o vilarejo já ocupavam essa terra, como afirma Jedidiah, pois são pessoas com uma história antiga e um caminho de vida “multissecular”. Após falar com o chefe de Jemea, Solomon Mukasedi, e os sábios do conselho há o questionamento a respeito desse teste como no trecho seguinte

Solomon Mukasedi. Nós não temos tempo para olhar todos esses sites. Admitamos. Sim, admitamos que tal coisa seja possível: ou seja, que

¹²⁶ vous savez. La blessure des descendants de Continentaux déportés. Pour mon frère cette douleur était vive. C’est pour cette raison qu’il a eu recours au test.

¹²⁷ Au Cameroun, leur descendance s’est multipliée au sein des familles côtières. On ne le dit pas, mais on le sait. Là comme ailleurs en Afrique, la trace du sang ne s’efface pas. La scansion généalogique est là pour en attester. Si les populations côtières de ce pays étaient soumises aux tests ADN qui permettent aux Africains Américains ou aux Afro-Brésiliens de retrouver l’endroit que quittèrent leurs ancêtres, des ascendances bamiléké, bamoun ou tikar seraient révélées.

um simples teste ADN seja suficiente para revelar a ancestralidade cultural de um indivíduo. Não somente seu fenótipo ou seu sexo.

Moses Mubiledi. O assunto me parece acreditável. Sabemos que algumas patologias não atingem determinadas populações. Portanto, é possível, a meu ver, identifica-las para além do fenótipo.

Elijah Mutiledi. Ah! Então, as raças não existem do ponto de vista biológico, mas as diferenças genéticas seriam, por outro lado, tão marcadas que depois de quinhentos anos... TCHIIP ! A única questão que vale é essa de saber porque eles nos contam isso hoje. Propaganda, propaganda, propaganda!¹²⁸ (MIANO, 2015, p.148)

Não se trata sobre o porquê de ele ser feito, mas sim do porquê ele é apresentado nesse momento. Saber de onde vem seu sangue é saber qual foi a sua cultura? Eles se perguntam qual seria a sua real finalidade, julgando-o apenas como propaganda. Num primeiro momento, o sepultamento é negado sob as justificativas que, segundo Elijah Mutiledi

o pedido da estrangeira vai além do enterro de um corpo. O que nos é pedido, é consertar o crime transatlântico concedendo perigos e interesses aos sucessores das vítimas – os quais, evidentemente, não estariam deste lado do oceano.

Nós estamos, aqui, na presença de uma nova forma de terrorismo: o terrorismo emocional. A chantagem à vergonha. A isto, é preciso dizer não. Eu recuso que seja enterrado entre nós, um indivíduo que não conhecemos, somente porque ele nos devia talvez uma parte de seus genes.¹²⁹(MIANO, 2015, p.151)

Seguindo esse ponto de vista, não é justo procurar ali o culpado dos crimes cometidos anteriormente, pois é uma comunidade que lutou contra a deportação. No entanto, Moses Mubiededi toma a palavra dizendo que Mutiledi está se contradizendo e acrescenta, de maneira positiva, o seguinte

¹²⁸ Solomon Mukasedi. Nous n'avons pas le temps de regarder tous ces sites internet. Admettons. Oui, admettons qu'une telle chose soit possible : c'est-à-dire, qu'un simple test ADN suffise à révéler l'ancestralité culturelle d'un individu. Pas seulement son phénotype ou son sexe.

Moses Mubiededi. L'affaire me semble crédible. On sait que certaines pathologies ne touchent que des populations données. Il est donc possible, à mon avis, de les identifier, au-delà du phénotype.

Elijah Mutiledi. Ah ! Alors, les races n'existent pas sur le plan biologique, mais les différences génétiques seraient, quant à elles, tellement marquées, qu'au bout de cinq cents ans... Tchiip ! La seule question qui vaille est celle de savoir pourquoi ils nous racontent ça aujourd'hui. Propagande, propagande, propagande !

¹²⁹ la requête de l'étrangère va au-delà de la mise en terre d'un corps. Ce qui nous est demandé, c'est de réparer le crime transatlantique en accordant des dommages et intérêts aux ayants droit des victimes – lesquels ne seraient, évidemment, pas de ce côté-ci de l'océan.

Nous sommes, là, en présence d'une forme nouvelle de terrorisme : le terrorisme émotionnel. Le chantage à la honte. À cela, il faut dire non. Je refuse que soit enterré chez nous, un individu que nous n'avons pas connu, uniquement parce qu'il nous devait peut-être une partie de ses gènes.

Todo descendente de deportado deveria receber o passaporte do país continental de sua escolha. Inclusive se esse último não conhecer esses despedaçamentos. Até agora, o Continente inteiro está afetado por essa tragédia. Sob plano simbólico. Se a raça existe ou não, nós não regressaremos aos tempos em que a cor era desprovida de significação. A História deu uma memória a ela.

Enterrar em nossa casa um descendente de deportados seria uma marca de fraternidade aos olhos daqueles que foram destituídos de sua família.¹³⁰ (MIANO, 2015, p.152-153)

O personagem fala sobre a raça e a questão de ter ganhado uma memória através da história que, segundo Mbembe (2013, p. 11-26) foi dada ao negro e à raça, através dos euro-americanos, uma figura de loucura codificada. Ao falar sobre a raça, logo se debate sobre ressentimentos e desejos de vingança. Após diversos questionamentos, por quase um ano, a respeito da cor, raça e até mesmo de não terem conhecido o morto, Solomon o aceita como “filho de seus pais” e finaliza seu discurso de forma esplêndida reconhecendo seus descendentes e irmãos mesmo habitando outros vilarejos, falando outras línguas e tendo, cada um, seus próprios costumes.

3.2 Os mitos ancestrais em *Red in Blue* e sua influência na cultura subsaariana

Que em toda a trilogia de Miano haja a presença de crenças ancestrais, isso é claro. Mas, de que forma essas religiosidades interpassam as três peças? E de onde vêm essas crenças? Na primeira peça elas estão apresentadas de forma mais explícita, pois Miano trabalha a relação das divindades interligadas entre um mundo visível e não visível, uma espécie de morada dos deuses, e também a relação de cada personagem com o seu nome.

Partindo do princípio de que religião é um meio que conduz determinada cultura, vale destacar que em Camarões, país natal da autora, além do cristianismo, trazido pelo colonizador, havia as crenças animistas antes mesmo da colonização que são descritas por diversos mitos e rituais. Segundo Vanessa Etondi (2008, p. 2), doutora em literatura, cultura e civilizações francófonas, em seu artigo “*Problématique de la Coexistence Locale des Heroïnes Religieuses dans le Cycle de L’ombre et la Lumière de Léonora*

¹³⁰ Tout descendant de déporté devrait recevoir le passeport du pays continental de son choix. Y compris si ce dernier n’a pas connu ces arrachements. À présent, le Continent entier est concerné par cette tragédie. Sur le plan symbolique. Que la race existe ou non, nous ne reviendrons pas aux temps où la couleur était dénuée de signification. L’Histoire lui a donné une mémoire.

Enterrer chez nous un descendant de déportés serait une marque de fraternité à l’égard de ceux qui furent arrachés à leur famille.

Miano”, o animismo expressa a crença em almas e espíritos que conduziu as crenças ao politeísmo e ao monoteísmo. Os credos em *Revelação* são descritos da seguinte forma pela autora

Inyi. (...) Como guardiã das passagens, você irá ao encontro deles e permitirá sua subida. Antes, traga minhas insígnias, por favor.

(...)

Kalunga. É minha função de permitir a subida dessas almas condenadas. Inyi pode apenas cumprir seu dever. É a mim, Kalunga, que foi confiado cuidar das vias de passagem entre as dimensões.

Eu sou Kalunga, a guardiã das passagens. Minha missão hoje é ajudar Inyi, figura feminina do Todo e portadora das almas a nascer no primeiro País.

(...)

Mayibuye. Você é sábia, ó Mãe do sopro dos povos.

(...)

Mayibuye. Mãe da consciência dos povos.

(...)

Mayibuye. Nós conhecemos nosso dever. O nome que nós temos... escolhido para o lembrete. (MIANO, 2015, p. 17 - 27)¹³¹

Os trechos acima mostram a importância de cada uma dessas figuras míticas que se descrevem e falam sobre as outras. Cada uma com sua função relacionada ao significado de seu nome. Inyi, jamais falando sobre si mesma, é a mãe da consciência de todos os povos, criadora do universo. Enquanto Kalunga é responsável por permitir a entrada dos espíritos a seu encontro para que possam ter seu julgamento e Mayibuye, lembrando a importância de seu nome, é a responsável pelas almas que ainda vão nascer.

Como destaca Antônio Bispo (2015, p. 39), escritor e mestre quilombola, em seu livro *Colonização, quilombos: modos e significações*, os povos politeístas, evolução do animismo, veneram deusas e deuses “pluripotentes, pluricientes e pluripresentes, materializados através dos elementos da natureza que formam o universo”. As deusas na

¹³¹ Inyi. (...) En tant que gardienne des passages, tu iras à leur rencontre et permettras leur montée. Avant, apporte mes insignes, je te prie.

(...)

Kalunga. Il m'échoit de permettre la remontée de ces âmes damnées. Inyi ne peut s'acquitter de cette tâche. C'est à moi, Kalunga, qu'il fut confié de garder les voies de passage entre les dimensions.

Je suis Kalunga, la gardienne des passages. Ma mission aujourd'hui est d'assister Inyi, figure féminine du Tout et porteuse des âmes à naître dans le Pays premier.

(...)

Mayibuye. Tu es sage, ô Mère du souffle des peuples. [sobre Inyi]

(...)

Mayibuye. Mère de la conscience des peuples.

(...)

Mayibuye. Nous connaissons notre devoir. Le nom que nous avons... choisi en est le rappel.

peça são territorializadas através de elementos descritos da seguinte forma pelas didascálias:

Inyi sentada em um trono de ouro empurrado por Kalunga, encontrando-se no meio de uma planície.

[E sempre se coloca a dúvida] Não se sabe se é amanhecer ou anoitecer. O chão de carvão. Não há nenhuma vegetação. O grito de um pássaro se faz escutar. Não é um canto. É um grito, incontestavelmente. (MIANO, 2015, p. 17)¹³²

Além das passagens das almas, da entrada e saída das divindades guiadas por música, surgimentos de nevoeiros e até mesmo divindades vindas das ondas do oceano, Miano explora as cores desde suas vestimentas até o cenário da peça. Até mesmo a cor do céu tem sua influência no ambiente, como acrescenta às didascálias “*as cores do céu mudam, sem que o dia nunca que se levante, nem que a noite caia absolutamente. Os astros não são visíveis. O som de udu acompanha a fala*” (MIANO, 2015, p. 17)¹³³. As cores do céu ajudam na ambiguidade do tempo da peça e o som na movimentação das cenas. Miano (2012) afirma ter forte influência da música, pois está ligada à sua família e tem uma parte capital na elaboração de seus romances.

A fim de demonstrar uma das distribuições das personagens no espaço, coloco aqui uma foto da representação dessa peça, produzida pelo diretor japonês Satoshi Miyagi, no Grand Théâtre, em Paris, em 2018. Trata-se da única peça representada da trilogia, uma única vez, com um figurino carregado de traços japoneses, cujas características não correspondem inteiramente ao figurino descrito na obra.

¹³² *Inyi est assise sur un trône d'or poussé par Kalunga. Elles se trouvent au milieu d'une plaine. On ne sait si c'est l'aube ou le crépuscule. Le sol est d'anthracite. Il n'y a aucune végétation. Le cri d'un oiseau se fait entendre. Ce n'est pas un chant. C'est un cri, incontestablement.*

¹³³ *les couleurs du ciel changent, sans que le jour se lève jamais ni que la nuit ne tombe tout à fait. Les astres ne sont pas visibles. Le son de udu accompagne la prise de parole.*

Figura 1 – Inyi na morada dos deuses
Fonte: Simon Gosselin¹³⁴



Figura 2 – Inyi e as divindades
Fonte: Victor Tonelli



As personagens são colocadas de forma circular ou horizontal para que possam olhar as divindades em diversas direções. Vê-se também a lua sobrepondo o sol representando a imprecisão entre dia e noite e os corpos espalhados em cena. A respeito

¹³⁴ <https://www.nytimes.com/2018/10/19/theater/justice-plediores-revelation-red-in-blue-trilogie.html>

do julgamento, Bispo (2015) faz uma comparação que me instiga a refazer essa comparação com base na trilogia, afirmando o seguinte

Ao frequentarmos um culto em um templo cristão monoteísta (um jurado em um fórum da justiça comum), podemos verificar todos os féis (cidadãos) postados verticalmente de frente ao altar (Tribuna do Júri), onde um pregador (Juiz) que possui status para falar em nome de Deus (da Justiça) fala das normas estáticas escritas na Bíblia (Código Legal), cobra dos féis (cidadãos) comportamentos e ações voltadas para a vontade de Deus (Justiça), avisa que Deus (Justiça) punirá os desobedientes e por fim anuncia as possíveis sentenças. Porém em nome de Deus (Justiça) abre oportunidades para que os pecadores (réus) recorram aos santos (advogados) e, através de doações generosas (honorários), interfiram perante Deus (Justiça) pela a sua salvação (absolvição). Nos terreiros dos povos pagãos politeístas (nas festas), as filhas e filhos de santo (pessoas da comunidade) se organizam circularmente no centro do terreiro (salão de festas), juntamente com a mãe ou pai de santo (animadora ou animador da festa) através de quem as deusas e deuses se manifestam, compartilhando a sabedoria da ancestralidade e a força viva da natureza, de acordo com a situação de cada pessoa da comunidade. (BISPO, 2015, p. 39-40)

No caso de *Revelações*, o julgamento é feito numa planície em que as divindades se organizam no centro, juntando-se com Inyi, a fim de compartilhar sua sabedoria e escutar a situação de cada alma que é levada até ali para ser escutada. Assim como há também, na última peça, em *Túmulo*, uma espécie de conselho em que julgam se o Voz do Morto será ou não enterrado. A cena é a seguinte

As cadeiras do chefe e dos notáveis foram movidas para a entrada do vilarejo, diante da paineira. Lampiões de tempestade foram colocados ao chão. Seu brilho corou mais o chão, revelou o vento das folhas da árvore.

O guardião se porta a alguns passos atrás do chefe e dos membros do Conselho. Jedidiah e Indigo Mesanedi os encaram, colocadas em uma esteira. Elas viram as costas ao oceano, o qual ouvimos o rumor. (MIANO, 2015, p.144)¹³⁵

A autora não especifica se o posicionamento das personagens é em círculo ou não, mas é claro que os sábios estão distribuídos de forma que sejam vistos por outros ângulos,

¹³⁵ *Les sièges du chef et des notables ont été déplacés à l'entrée du village, devant le fromager. Des lampes-tempête ont été posées à terre. Leur éclat rougit davantage le sol, fait ressortir le vent du feuillage de l'arbre.*

Le gardien se tien à quelques pas derrière le chef et les membres du Conseil. Jedidiah et Indigo Mesanedi leur font face, installées sur une natte. Elles tournent le dos à l'océan, dont on entend la rumeur.

havendo o Guardião atrás e Jedidiah e Indigo em sua frente. É nesse conselho que Jedidiah consegue falar diretamente ao chef de Jemea com a ajuda de Indigo Mesanedi. Em *Túmulo*, as crenças ancestrais começam a partir da criação de um personagem que está presente em cena apenas em forma de espírito. O que se vê é apenas o seu corpo falecido. Além disso, há as dores e o sangue dos deportados que transpassam os diálogos e a presença de um ritual que Jedidiah deve fazer para conseguir entrar no vilarejo.

Relaciono aqui a personagem Indigo Mesanedi com Ubuntu, que não pode subir ao encontro de Inyi, nem se comunicar com os humanos, mas é quem cuida das almas que estão em pena e com Kalunga, guardião das passagens na primeira peça. Pois, Mesanedi aparece tanto como mediadora, conectada com o invisível como ela mesmo se descreve, quanto como a Pregadora que lê um trecho da Bíblia para Jedidiah no caminho ao vilarejo. Ela aparece para conversar com Jedidiah no taxi também, sendo vista apenas por ela sem que o motorista a veja.

Mesanedi é quem explica o ritual a Jedidiah dizendo que durante o crepúsculo ela não verá uma alma que viva, porém, haverá alguém na entrada. Diante da paineira, árvore que dá acesso ao vilarejo, ela deverá esperar imóvel e, em seguida, deverá bater palmas três vezes e chamar “tias, tios, povos de Jemea, o sol está prestes a atravessar os subterrâneos. Eu peço asilo para...”¹³⁶ (MIANO, 2015, p. 116) e acrescenta o tempo que deseja ficar ali. Seguindo essa característica do politeísmo, além do ritual, ela deve oferecer uma garrafa de whisky para o chefe, um pacote de nozes de cola para os antigos, duas pulseiras pesadas de bronze e um tecido índigo. Tudo isso a fim de seguir a tradição de um povo que a considera como um símbolo de respeito e amizade.

Diferentemente das demais peças da trilogia, em *Sacrifícios*, não há julgamentos que representam esses mitos ancestrais. Porém, há também na figura feminina a representação de um ser forte e importante para a mediação entre os povos e lugares. Essa figura está em Maresha, descrita por Zakhor como “uma mulher diferente das outras. Ela vê e escuta tudo”¹³⁷ (MIANO, 2015, p.73), aquela que habita nas montanhas e é responsável pelas passagens das terras baixas para as montanhas. Segundo Zakhor, é impossível que alguém suba às montanhas sem ser visto por ela, como podemos analisar no trecho seguinte

¹³⁶ tantes, oncles, peuples de Jemea, le soleil s’apprête à traverser les souterrains. Je demande asile pour...

¹³⁷ une femme différente des autres. Elle voit et entend tout.

Maresha. (...) Eu o vi escalar a montanha por uma via secreta. Alguma coisa se prepara. O Branco não estava sozinho. Muitos soldados o cercavam.

Zakhor. Dor. Você fala ou eu falo.

Dor. Maresha. Irmãos e irmãs. Fiquem tranquilos. Sir Charles veio até aqui no crepúsculo. Ele reconheceu sua derrota e foi embora. Vocês não precisam se preocupar com ele.

Maresha. King Maroon, se esse homem subiu até as nossas terras quando o sol se punha, eu afirmo que ele não desceu. (MIANO, 2015, p.80)¹³⁸

Mais adiante, ao final da peça, Zakhor afirma a invisibilidade de Maresha dizendo que “ela não é apenas nossa mediadora com o invisível e nossa curandeira¹³⁹” (MIANO, 2015, p. 92). Além de ser considerada como uma arma, ela faz a mediação entre eles e o mundo oculto, o invisível, e trabalha como curandeira. Em seu discurso sobre o seu filho vendido ao Branco, ela traz referências de medicina alternativa como o *chango macho*, uma loção que carrega o nome de um ancestral importante para a religião iorubá empregado contra a inveja e o mau olhado, que usou para passar em sua criança e também ascendeu sua resina de assa-fétida, planta medicinal utilizada para o tratamento de várias doenças, para afastar o mal olhado dela.

Ao analisar as diversas religiões no Togo, Pereira Neto, em sua tese de doutorado, (2019, p. 55) afirma que as práticas sociais neste país se dão através das crenças ancestrais locais e que “os altares familiares e feiticeiros locais ainda possuem grande importância cultural e criam formas de proteção pessoal e da saúde das pessoas que os procuram”, conforme ocorre com Maresha, não necessariamente no Togo, que é encarregada, possivelmente, de proteger e cuidar da saúde do povo das montanhas.

Vimos aqui que há diferentes referências aos mitos, rituais e às ancestralidades. A primeira peça mais ligada à representação das divindades, com personagens que carregam nomes de deusas e figuras míticas agindo conforme os seus significados, e os julgamentos de seres entre mundos diferentes, bem como acontece na terceira peça. Enquanto na

¹³⁸ Maresha. (...) Je l’ai vu gravir la montagne par une voie secrète. Quelque chose se prépare. Le Blanc n’était pas seul. De nombreux soldats l’entouraient.

Zakhor. Dor. Tu parles ou c’est moi qui leur dis.

Dor. Maresha. Frères et sœurs. Soyez tranquilles. Sir Charles est bien venu jusqu’ici au crépuscule. Il a reconnu sa défaite et s’en est allé. Vous n’avez rien à craindre de lui.

Maresha. King Maroon, si cet homme est monté jusqu’à nos terres alors que le soleil déclinait, j’affirme qu’il n’est pas descendu.

¹³⁹ elle n’est pas seulement notre médiatrice avec l’invisible et notre guérisseuse.

segunda, dentro desta temática, há em destaque a figura protetora de Maresha e seus rituais de curandeira.

Nessa segunda peça, a história está mais voltada a uma luta política e a termos culturais entre os dois povos. Há aqueles que querem sair em busca de sua liberdade fora das Terras Baixas, enquanto há aqueles que não têm visão de futuro fora dali e preferem continuar lutando nesse mesmo lugar. Nas Montanhas há quem os espera e há quem está disposto a entregá-los a Sir Charles para que sofram por terem fugido.

A questão é muito mais sobre disputa de poder e manipulação entre Dor e Sir Charles, quem acaba colocando irmão contra irmão após induzir Dor a assinar seu contrato. Essa disputa se dá também entre Dor e Zakhor quando este último questiona sobre a falta de respeito com seus irmãos ao assinar o documento. Pois, acaba traindo aqueles que ainda não chegaram até ele para “preservar” sua comunidade e Zakhor contesta da seguinte forma

Zakhor. Nossa comunidade habita tanto na montanha quanto nas terras baixas. Nosso sangue irriga as plantações. Nossa carne está nas fundações de cada habitação. Preservar nosso povo é recusar sua divisão.

Dor. O povo é, primeiramente, aquele que arriscou tudo para nos seguir aqui. Sob essas alturas hostis. Aqueles que arrancam sua sobrevivência nos flancos desta terrível montanha. Cada dia. Aqueles que falam nossa língua e não a do mestre. Aqueles que reverenciam nossos ancestrais e não o deus do mestre. Aqueles que decidiram ser dos homens. Conceber um universo onde eles definiriam os contornos e as regras. São aqueles lá que eu desejo proteger. Antes de tudo. Os outros... (MIANO, 2015, p. 67-68)¹⁴⁰

No entanto, apesar de tratar sobre a ancestralidade, a questão é muito mais histórica do que mítica, pois a peça demonstra as dores das plantações e os desejos que se tinham para um futuro livre, trazendo relatos do que acontecia entre diferentes ambientes e culturas. Ao finalizar a trilogia, com *Túmulo*, Miano aborda também as dores desse período, incluindo uma discussão interessante a respeito do teste de DNA, porém a

¹⁴⁰ Zakhor. Notre communauté loge aussi bien dans la montagne que sur les basses terres. Notre sang irrigue les plantations. Notre chair est dans les fondations de chaque habitation. Préserver notre peuple c'est refuser sa division.

Dor. Le peuple ce sont d'abord ceux qui ont tout risque pour nous suivre ici. Sur ces hauteurs hostiles. Ceux qui arrachent leur survie aux flancs de cette féroce montagne. Chaque jour. Ceux qui parlent notre langue et pas celle du maître. Ceux qui révèrent nos ancêtres et pas le dieu du maître. Ceux qui ont décidé d'être des hommes. De concevoir un univers dont ils définiraient les contours et les règles. C'est ceux-là que je souhaite protéger. Avant tout. Les autres...

autora traz uma abordagem maior do mítico sobre a questão da ancestralidade e da morte do que na segunda peça.

Além dessa temática, é importante prosseguir ao subtema seguinte, não tão distante deste segundo, para refletir sobre a relação da morte em cada ponto da trilogia *Red in Blue*.

3.3 Os caminhos da morte que permeiam a trilogia teatral

A morte não é um fim! Assim Miano (2016, p.13) nomeia um dos subtítulos do texto “*Mélancolies Créatrices*” [Melancolias Criadoras] em seu livro *L’impératif Transgressif* e assim começo este último subtema, demonstrando distintamente como a morte é representada em toda a sua trilogia. A autora apresenta o que há por trás de um corpo, de uma alma, enfatizando sobretudo a sua essência e, principalmente, a sua descendência. Discutirei aqui não somente o caminho para a morte, como também o caminho pós morte.

Em *L’impératif Transgressif*, ao tratar sobre a morte, Miano (2016, p. 13) afirma que “as literaturas escritas nos países subsaarianos recentemente colonizados pela Europa Ocidental não mostram, de fato, na representação do que foi destruído pela dominação estrangeira”¹⁴¹. Pois, “os autores escrevem sobre o mundo que eles conhecem”¹⁴². O ambiente, o modo de vida, as lembranças e a cultura continuam. Escrever sobre tudo isso é não se deixar apagar e inventar um futuro.

Seguindo peça por peça, em *Revelação*, a autora conta sobre o momento pré-morte, mas enfatiza o momento que está entre o pré e o pós-morte, em que os seres estão na morada dos deuses. Conforme foram destacadas anteriormente, há recordações das almas de quando ainda eram vivas, como no trecho seguinte

Janea Big Chief. Big Chief é o nome que eu escolhi para mim. Janea é, em minha costa natal, o título dado aquele que governa. Como outras portadoras deste título, eu sou um descendente de Ewalg, em que os filhos fundaram nossos clãs e suas diferentes chefias.
Inyi. Fale.

¹⁴¹ Les littératures produites dans les pays subsahariens récemment colonisés par l’Europe occidentale ne s’illustrent pas vraiment dans la représentation de ce qui fut détruit par la domination étrangère.

¹⁴² Les auteurs écrivent sur le monde qu’ils connaissent.

Janea Big Chief. O que foi feito não pode ser desfeito. Apenas o que ainda não foi feito pode ser realizado. É à Mayibuye que precisará confiar a tarefa de despertar...

[...] Eu vi o dia em um mundo onde essas coisas aconteciam. Era o comércio mais vantajoso. Aquele que lhe conferia mais autoridade. Apenas os poderosos tinham o privilégio dessas relações com os bakala¹⁴³. Os bens que nós tiramos nos permitia gozar de um imenso prestígio junto aos povos do interior. (MIANO, 2015, p. 41-42)¹⁴⁴

Assim como todas as almas, Janea Big Chief se apresenta, a começar por seu nome, contando o que acontecia em sua época, sobre a comercialização de objetos e pessoas e o que ele fez para que chegasse onde está. A peça traça os caminhos das personagens. No caso deste, para retornar ao comércio, seus fornecedores criavam indivíduos com o objetivo de trocá-los com alimentos, como se fossem objetos. Ou seja, ele objetificava as pessoas. O que me cabe a comparar ao que Fanon descreve como “cidade do colonizado” em *Os condenados da terra*

A cidade do colonizado, ou pelo menos a cidade indígena, a cidade negra, a *médina*,* a reserva, é um lugar mal afamado, povoado de homens mal afamados. Aí se nasce não importa onde, não importa como. Morre-se não importa onde, não importa de quê. É um mundo sem intervalos, onde os homens estão uns sobre os outros, as casas umas sobre as outras. A cidade do colonizado é uma cidade faminta, faminta de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma cidade acorada, uma cidade ajoelhada, uma cidade acuada. É uma cidade de negros, uma cidade de árabes. O olhar que o colonizado lança para a cidade do colono é um olhar de luxúria, um olhar de inveja. Sonhos de posse. Tôdas as modalidades de posse: sentar-se à mesa do colono, deitar-se no leito do colono, com a mulher dêste, se possível. O colonizado é um invejoso. O colono sabe disto; surpreendendo-lhe o olhar, constata amargamente, mas sempre alerta: "Êles querem tomar o nosso lugar." É verdade, não há um colonizado que não sonhe pelo menos uma vez por dia em se instalar no lugar do colono. (FANON, 1968, p.29)

É o que ocorria com seus servos, que, antes mesmo da chegada dos estrangeiros, Janea Big Chief já exigia que estes abandonassem seu nome de nascença e não falassem

¹⁴³ Segundo Miano em nota de rodapé, é o plural de *mukala* que designa as pessoas caucasianas. A palavra não se refere à cor branca que diz *sanga*.

¹⁴⁴ Janea Big Chief. Big Chief est le nom que je me suis choisi. Janea est, sur ma côte natale, le titre donné à celui qui gouverne. Comme d'autres porteuses de ce titre, je suis un descendant d'Ewale, dont les fils ont fondé nos clans et leurs différentes chefferies.

Inyi. Parle.

Janea Big Chief. Ce qui a été fait ne peut être défait. Seul ce qui n'a pas encore été accompli peut être réalisé. C'est à Mayibuye qu'il faudrait confier la tâche d'éveiller...

[...] J'ai vu le jour dans un monde où ces choses avaient cours. C'était le commerce le plus profitable. Celui qui vous confèrait le plus d'autorité. Seuls les puissants avaient le privilège de ces relations avec les bakala. Les biens que nous en retirions nous permettaient de jouir d'un immense prestige auprès des peuples de l'intérieur.

sua língua, ou seja, realmente não se sabe onde se nasce. Assim como o estrangeiro, ele estabelece o exercício de poder sobre outro, dizendo que eles se tornaram do mesmo sangue, porém o sangue não é tudo, desconsiderando suas descendências. O personagem descreve sua terra e se justifica de seus atos da seguinte forma

Ela permaneceu como foi outrora: essa terra onde nada se conserva. O país de pescadores em que cada dia traz e consome sua parte. Para nós, apenas o dia que se levanta é tangível. Todo o resto é contingente. As vozes que sobem a mim desde o mundo onde vivi minha descendência não dizem nada do que fere Ubuntu. Elas não me reprovam nada. Apesar de tudo, eu não sou culpado do destino que lhe reservaram os estrangeiros. Eu nunca maltratei um prisioneiro. Eu só os confiei à vontade divina. Ele ri, quase se mata de rir. Você permitirá que eu me retire... (MIANO, 2015, p. 43)¹⁴⁵

Com isto, o personagem finaliza sua fala ao se considerar como inocente pelo simples fato de não ter maltratado os prisioneiros, excluindo toda a responsabilidade de sua manipulação com seus servos. Após tentar dar a volta e sair, Kalunga o lança ao chão e ele permanece com o rosto na terra. Ofiri e Rascal são ouvidos depois seguindo do mesmo princípio de que o mal que habita o mundo não foi criado por eles.

Sem delonga, depois de tantas justificativas, Inyi finaliza o julgamento falando sobre o sofrimento que oprime Ubuntu não acabará se Mayibuye falhar em sua missão. Kalunga recita o seguinte ritual para que Inyi fale

Kalunga. [...] Que se abram um instante todas as vias de passagem. Que a palavra divina seja escutada até os confins do universo. Que ela venha aqueles que moram na zona branca dos condenados. Que ela chegue às almas perdidas assim como às almas que vão nascer. Que ela seja percebida lá embaixo no País, onde espíritos iluminados ainda saberão recebe-la. É em seus sonhos que os filhos primogênitos do gênero humano escutam a divindade. Ela ressoa em sua música e em sua poesia. Ela escorrega nas visões daqueles que buscam um trilho novo para si mesmos. [...] (MIANO, 2015, p.49)¹⁴⁶

¹⁴⁵ Elle est restée ce qu'elle fut jadis : cette terre où rien ne se conserve. Ce pays de pêcheurs où chaque jour apporte et consomme sa pitance. Pour nous, seul le jour qui s'est levé est tangible. Tout le reste est contingent. Les voix qui montent à moi depuis le monde où vit ma descendance ne disent rien de ce qui blesse Ubuntu. Elles ne me reprochent rien. Après tout, je ne suis pas coupable du sort que leur ont réservé les étrangers. Jamais je n'ai maltraité un captif. Je n'ai fait que les confier à la volonté divine. Il rit, s'étrangle presque de rire. Ce n'est pas moi qui ai créé le monde pour y loger le mal... Permettez-vous que je me retire...

¹⁴⁶ Kalunga. [...] Que s'ouvrent un instant toutes les voies de passage. Que la parole divine soit entendue jusqu'aux confins de l'univers. Qu'elle parvienne à ceux qui peuplent la zone blanche des damnés. Qu'elle arrive aux âmes en peine tout comme aux âmes à naître. Qu'elle soit perçue là-bas dans le Pays, où des esprits éclairés sauront encore la recevoir. C'est dans leurs rêves que les fils aînés du genre humain entendent la divinité. Elle résonne dans leur musique et dans leur poésie. Elle se glisse dans les visions de ceux qui cherchent une sente nouvelle vers eux-mêmes. [...]

Após explicar as diferentes formas de como as almas e as pessoas escutam a divindade, em frente a uma porta para o primeiro País em que está Ubuntu e outra que leva à zona branca em que está Kalunga, Inyi toma palavra, dirigindo-se a Mayibuye e Ubuntu sobre todas as almas. Falando, logo após, diretamente às Sombras, mais especificamente às almas que foram escutadas ao longo da peça, o seguinte

Inyi. [...] entre os vossos, vocês tinham sido criados. A maior parte entre vocês. Vocês eram mentores. De grandes iniciados. Vocês possuíam os segredos. A chave de muitos mistérios. Por todas essas razões, está fora de questão perdoar seus crimes. No entanto, para aqueles que tiveram a preocupação com o seu povo, àqueles que se esforçaram para defender sua comunidade, nós damos permissão de deixar o vale branco. Eles sentarão, daqui por diante, entre as almas em pena, onde formarão uma nuvem suplementar. Isso é justo e nós concordamos. Assim que os povos forem reinseridos lá embaixo, no País, as almas atormentadas encontraram a paz. Então, eu os abrigarei e os farei renascer. (MIANO, 2015, p.50)¹⁴⁷

Conforme os vários mistérios, mesmo que tenham explicados seus motivos, as almas que não se preocuparam com o seu povo, não foram perdoadas. Pois, não defenderam sua comunidade, enquanto aqueles que o fizeram ficarão cumprindo pena em uma nuvem. E quem deixar o vale branco renascerá no País primeiro. Em contrapartida, as divindades não estão de acordo que aqueles que se cegaram por seu sofrimento tenham o mesmo direito, pois Inyi afirma que a dor deveria despertar a alma e não a cegar.

Portanto, essa primeira peça relata o sofrimento do povo em um mundo físico e o sofrimento pós-morte, onde justificam seus atos e são ou não absolvidas. Após iniciar com uma peça que mostra o “meio do caminho”, se considerarmos que a morte passa por um ciclo dividido em três partes, momento físico da morte, momento espiritual e sepultamento, Miano traz em *Sacrifícios* o momento físico antes da morte.

Como já foi discutido, na segunda peça há a representação do sofrimento durante as plantações e muito conflito entre povos de comunidades diferentes, além da representação da liberdade para esse povo das terras baixas como Lois menciona no trecho a seguir

¹⁴⁷ Inyi. [...] parmi les vôtres, vous aviez été élevés. La plupart d’entre vous. Vous étiez des mentors. De grands initiés. Vous déteniez les secrets. La clé de bien des mystères. Pour toutes ces raisons, il ne peut être question de pardonner vos crimes. Cependant, à ceux qui eurent le souci de leur peuple, à ceux qui mirent tout en œuvre pour défendre leur communauté, nous donnons permission de quitter la blanche vallée. Ils siégeront dorénavant parmi les âmes en peine, dont ils formeront une nuée supplémentaire. Ceci est juste et nous agréé. Lorsque les peuples se seront ressaisis là-bas, dans le Pays, les âmes tourmentées trouveront la paix. Alors, je les abriterai et les ferai renaître.

O País de antes, o Branco nos tomou. No entanto, ele não pode prender o pássaro que abre suas asas em nosso espírito. Nossa alma é nossa casa. Nossa humanidade é nosso país.

Jahred. O que nós não podemos alcançar hoje, nossas crianças o realizarão um dia. Elas poderão encontrar a Outra margem... Desde que nasçam livres. (MIANO, 2015, p. 62-63)¹⁴⁸

Como Lois afirma, apesar do sofrimento imposto pelo “Branco”, eles são livres em espírito, pois sua casa é a sua alma. Porém, mantém-se um sonho de ser livre não só dentro de si mesmo, depositando a esperança naqueles que nascerão futuramente. Embora o foco seja a disputa por poder e as intrigas entre irmãos, além da questão do nascer livre, a morte é apresentada como punição para aqueles que tentam fugir das plantações como já foi mencionado anteriormente.

Após representar a morte em suas duas primeiras fases nas primeiras peças, em *Túmulo*, Miano traz a representação do pós-morte fechando esse ciclo. Nessa peça, há o cuidado com o corpo e com a alma, ou seja, a importância do sepultamento, sobretudo, junto aos seus descendentes. A começar pelo cuidado com o corpo, quando Jedidiah chega ao necrotério, o rapaz que vela os corpos a cobra pelo cuidado com o corpo dizendo

Eu lavo o corpo. Eu cuido dele. A mãe, tem que pagar. A morte não é um negócio pequeno. E vemos essas coisas aqui. O corpo fica em perigo, se a vigilância não é boa. É muito trabalho. É preciso pagar.

Jedidiah. Eu não sou sua mãe. Eu não tenho filho.

O Rapaz. Ah, mas a senhora pode dar à luz, não? Então, eu lhe chamo mãe. É o respeito. Precisa pagar.

Jedidiah. Pelo respeito?

O Rapaz. Pela vida.

Jedidiah. Ele está morto.

O Rapaz. A mãe, os mortos daqui são os vivos de um outro lugar. Quem não sabe disso? É preciso que ele tenha uma boa vida do outro lado. (MIANO, 2015, p.109)¹⁴⁹

¹⁴⁸ Le Pays d'avant, le Blanc nous l'a arraché. Pourtant, il ne peut emprisonner l'oiseau qui éplie ses ailes dans notre esprit. Notre âme est notre maison. Notre humanité est notre pays.

Jahred. Ce que nous ne pouvons accomplir aujourd'hui, nos enfants le réaliseront un jour. Ils pourront retrouver l'Autre rive... A condition de naître libres.

¹⁴⁹ J'ai lavé le corps. Je le garde. La mère, il faut payer. La mort n'est pas une petite affaire. Et on voit de ces choses ici. Le corps est en danger, si la surveillance n'est pas bonne. C'est beaucoup de travail. Il faut donc payer.

Jedidiah. Je ne suis pas votre mère. Je n'ai pas d'enfant.

Le Garçon. Ah, mais vous pouvez accoucher, non ? Alors, je vous appelle mère. C'est le respect. Il faut payer.

Jedidiah. Pour le respect ?

Le Garçon. Pour la vie.

Jedidiah. Il est mort.

Como o Rapaz afirma, é preciso que haja um cuidado com o corpo para que ele não corra perigo e que tenha uma boa vida em outro lugar. Além do cuidado com o corpo, a partir dos diálogos entre Jedidiah, o Chefe e os membros do conselho que falam sobre o teste de DNA e as explicações do porquê o corpo deve ser sepultado no vilarejo, há um desejo de provar sua identidade, assim como Aimé Césaire descreve a negritude da seguinte forma

De fato, e visto que eu falei de um pressuposto cultural, indispensável a todo despertar político e social, eu diria que esse pressuposto cultural em si, essa explosão cultural geradora do restante tem, ela mesma, um começo; ela tem seu próprio pressuposto que não é outra coisa que não a explosão de uma identidade há muito tempo contrariada, às vezes negada, e finalmente liberta e que, libertando-se, afirma-se tendo em vista um reconhecimento.

É tudo isso que foi a Negritude: busca de nossa identidade, afirmação de nosso direito à diferença, aviso feito a todos de um reconhecimento desse direito e do respeito a nossa personalidade comunitária. (CÉSAIRE, 2004, p.89)¹⁵⁰

Para Césaire, trata-se de uma identidade “devoradora do mundo” que controla todo o presente em vista de reavaliar o passado a fim de preparar o futuro. Na trilogia, *Miano* também visa um futuro melhor repensando o passado e, em *Túmulo*, trata-se além de uma identidade negada, de uma descendência. Jedidiah quer o direito de seu irmão descansar sua alma na terra de seus ancestrais e precisa provar sua “identidade” para isto. Quando Jedidiah se prepara com a ajuda de Indigo Mesanedi para falar com o chefe de Jemea, o Guardião de Jemea fica sozinho diante o caixão que começa a brilhar, enquanto o Voz do morto se pronuncia da seguinte forma

Nós não pegamos o barco Isso nos teria evitado de balançar
É surpreendente que essa caixa não foi estilhaçada durante essas horas
de viagem
Quem disse que o passado morreu
Ele só tomou novas formas
Outrora Já tínhamos pisado sob o sagrado
Outrora Já tínhamos desprezado a condição e a recordação dos mortos
Outrora Os vivos já tinham se perdido

Le Garçon. La mère, les morts d’ici sont les vivants d’un autre lieu. Qui ne sait pas ça ? Il faut qu’il ait une bonne vie de l’autre côté.

¹⁵⁰ En effet, et puisque j’ai parlé d’un préalable culturel, indispensable à tout réveil politique et social, je dirai que ce préalable culturel lui-même, cette explosion culturelle génératrice du reste a, elle-même, un commencement ; elle a son propre préalable qui n’est pas autre chose que l’explosion d’une identité longtemps contrariée, parfois niée, et finalement libérée et qui, se libérant, s’affirme en vue d’une reconnaissance.

C’est tout cela qu’a été la Négritude : recherche de notre identité, affirmation de notre droit à la différence, sommation faite à tous d’une reconnaissance de ce droit et du respect de notre personnalité communautaire.

Há séculos Os mortos da Travessia não param de fluir por volta do País perdido
 Como as ondas do oceano
 Nas portas de casa Eles não foram reconhecidos
 Não foram escutados
 Sentam-se desde então no vento
 Moram há muito um tormento
 Eu declaro que a espera chegou ao fim Os mortos não se importarão mais de serem autorizados a entrar em suas casas Eles vão deixar a margem Sair do bosque sagrado Lembrar-se na memória dos vivos
 Venha Meu povo das sombras
 Pais e irmãos esquecidos
 Eles vão falar de nós
 Desta vez
 Não escutam pelas portas (MIANO, 2015, p.126)¹⁵¹

O Voz do morto não é escutado por nenhum personagem, mas tem grande relevância por expressar ao leitor e ao espectador a visão daquele que já não está mais ali, em corpo físico, e apenas observa, sente e deseja a justiça de seu povo. Aqui ele introduz todo o enredo da peça, informando que falarão de suas dores e de seus esquecimentos. Falarão da importância da memória atestada pelo DNA.

Segundo Miano (2016, p. 19-20), o que preocupa os escritores subsaarianos quando sua proposta literária tem alguma relação com questões de memória, além da representação do mundo que se apaga, é a figura que será possível dar de uma hora para outra. É para as gerações futuras que a vida das personagens será o passado e este precisa

¹⁵¹ Nous n'avons pas pris le bateau Cela ne nous aura pas évité de tanguer Il est surprenant que ce caisson n'ai pas volé en éclats durant ces heures de route
 Qui dit que le passé s'en est allé
 Il n'a fait que prendre des formes nouvelles
 Jadis On avait déjà foulé aux pieds le sacré
 Jadis On avait déjà méprise la condition et le souvenir des morts
 Jadis Les vivants s'étaient déjà égarés
 Pendant des siècles Les trépassés de la Traversée ne cessèrent d'affluer vers le Pays perdu
 Comme les vagues de l'océan
 Aux portes de la case Ils ne furent pas reconnus
 Ils ne furent pas entendus
 Siègent depuis dans le vent
 Habitent depuis un long tournement
 Je déclare que l'attente a pris fin Les morts ne se soucieront plus d'être autorisés à pénétrer chez eux Ils vont quitter la rive Sortir du bois sacré Se rappeler au souvenir des vivants
 Venez Mon peuple ombreux
 Pères et frères oubliés
 Ils vont parler de nous
 Cette fois
 N'écoutez pas aux portes

ser representado. O que a autora mostra na última peça da trilogia é o passado, não tão distante, que tange a luta pelo reconhecimento do teste de DNA. Miano explica que

Em Camarões, sua descendência se multiplicou no âmbito das famílias costeiras. Não se diz, mas se sabe disso. Lá como em outros lugares na África, o vestígio do sangue não se apaga. A análise genealógica está lá para atestar isso. Se as populações costeiras desse país estivessem submetidas aos testes de DNA que permitem aos Africanos Americanos ou aos Afro-Brasileiros de encontrar o endereço que deixaram seus ancestrais, linhagens bamiléké, bamoun ou tikar¹⁵² seriam revelados. (MIANO, 2016, p.150)¹⁵³

Com o teste de DNA é possível saber de onde uma pessoa vem através de seu sangue e isso teve grande valor para aqueles que queriam encontrar seus ancestrais. É exatamente o que Jedidiah tenta explicar a Solomon Mukasedi. Ela afirma que a ciência permite que saibam de qual comunidade eles são e encontrar os membros de sua família que estão espalhados e diz ainda que seus ascendentes vieram de Mboasu, porém Elijah Mutiledi a contesta no trecho seguinte

Elijah Mutiledi, *com um riso seco*. Então. É isso que eu denunciava. Uma impostura. O Mboasu não existia na época da deportação. Jedidiah. Homem. Você diz a verdade. O Mboasu é uma construção colonial. O país é recente. No entanto os povos que o constituem têm uma história mais antiga. O caminho de vida deles é multissecular. Solomon Mukasedi. Você diz que seu irmão fez um teste de DNA? Jedidiah. Isso mesmo. Os resultados revelaram que nossos ancestrais vieram de vosso povo. (MIANO, 2015, p.147)¹⁵⁴

Jedidiah lembra que a questão destaque não é o país em si, mas sim as pessoas que o habitam, o sangue que passa por ali. A personagem mostra documentos que comprovam o que ela diz e se emociona ao falar que eles nomeiam o que gritava dentro de cada um, expandindo suas famílias. Os chefes discutem, resistem, mas destacam que a morte é um negócio tão sério quanto a vida e Elijah Mutiledi, finaliza sua fala da seguinte forma

¹⁵² povos do oeste de Camarões e tikars do Centro-oeste

¹⁵³ Au Cameroun, leur descendance s'est multipliée au sein des familles côtières. On ne le dit pas, mais on le sait. Là comme ailleurs en Afrique, la trace du sang ne s'efface pas. La scansion généalogique est là pour en attester. Si les populations côtières de ce pays étaient soumises aux tests ADN qui permettent aux Africains Américains ou aux Afro-Brésiliens de retrouver l'endroit que quittèrent leurs ancêtres, des ascendances bamiléké, bamoun ou tikar seraient révélées.

¹⁵⁴ Elijah Mutiledi, *avec un rire sec*. Voilà. C'est bien ce que je dénonçais. Une imposture. Le Mboasu n'existait pas à l'époque de la déportation.

Jedidiah. Homme. Tu dis vrai. Le Mboasu est une construction coloniale. Le pays est récent. Cependant les peuples qui le constituent ont une histoire plus ancienne. Leur chemin de vie est multi séculaire.

Solomon Mukasedi. Tu dis que ton frère a fait un test ADN ?

Jedidiah. C'est exact. Les résultats ont révélé que nos ancêtres étaient issus de votre peuple.

Vamos deixar eles se virarem com essas concepções que não são as nossas. Eles virão nos falar, em quinze anos, que era qualquer um. Então o que faremos? Eu repito: não é, segundo tais critérios, que nós definimos o pertencimento dos seres, vivos ou mortos, a nossa comunidade. Os nossos são aqueles que compartilham nosso cotidiano. Nossas derrotas. Nossas vitórias. Nossos anseios. Nossa condição. Os nossos são aqueles que constroem, conosco, o que seremos amanhã. (MIANO, 2015, p. 152)¹⁵⁵

Elijah Mutiledi considera apenas aqueles que vivem com eles no vilarejo, ignorando o que dizem os documentos e a importância que tem o sangue em suas veias. Para ele, o sepultamento deveria ser dado apenas aqueles que conviveram com a comunidade. Porém, Moses Mubiedi começa sua fala o questionando

Moses Mubiedi. Irmão, tua fala contém contradições. Visto que nós somos um vilarejo de resistentes ao tráfico transatlântico, qual melhor endereço a descendência dos deportados poderia tomar para recriar a ligação com seus pais?

Todo descendente de deportado deveria receber o passaporte do país continental de sua escolha. [...] (MIANO, 2015, p.152)¹⁵⁶

Para Mubiedi o sepultamento das pessoas na terra em que viveram seus ancestrais é um meio de religá-los com seus familiares. E afirma ainda que enterrar um ser provindo de deportados seria uma forma de fraternidade, reconhecendo o sofrimento que viveram nesse período. Mas para ele, é o espírito que fala, não o sangue. No final do conselho, Solomon Mukasedi anuncia que o irmão de Jedidiah, o Voz do morto, será enterrado em Jemea e ali encontrará, finalmente, a sua paz.

Nessa última peça é representado todo o caminho que um corpo faz para obter seu descanso e viver em paz em outro lugar. Após Miano apresentar a representação das almas que ainda nem nasceram, começando sua trilogia pelo meio deste ciclo, apresentando o que ocorre no olimpo, a autora segue para o momento pré-morte em que os povos eram sujeitos a sofrimentos por simplesmente buscarem sua liberdade e não se mais submissos.

¹⁵⁵ Laissons-les se débrouiller avec ces conceptions qui ne sont pas les nôtres. Ils viendront nous dire, dans une quinzaine d'années, que c'était n'importe quoi. Alors que ferons-nous ? Je le répète : ce n'est pas selon de tels critères que nous définissons l'appartenance des êtres, vivants ou morts, à notre communauté. Les nôtres sont ceux qui partagent notre quotidien. Nos défaites. Nos victoires. Nos aspirations. Notre condition. Les nôtres sont ceux qui construisent, avec nous, ce que nous serons demain.

¹⁵⁶ Moses Mubiedi. Frère, ta parole recèle des contradictions. Puisque nous sommes un village de résistants au trafic transatlantique, quel meilleur endroit la descendance des déportés pourrait-elle adopter pour recréer le lien avec ses pères ?

Tout descendant de déporté devrait recevoir le passeport du pays continental de son choix. [...]

E finaliza *Red in Blue* com o pós-morte, encerrando este ciclo com o cuidado com o corpo e a relevância que tem o lugar em que ele repousará juntamente com sua alma.

Como foi visto em todas as peças, há um caminho de sofrimento e dor durante a vida e a morte, mas há também um caminho de paz, que depende muito das decisões dos vivos e das divindades, levando em conta as crenças míticas subsaarianas. O passado é apresentado de maneiras diferentes nas peças, mas sempre com o intuito de repensar um futuro melhor. Há uma representação dedicada à história, ao mundo mítico e ao ser humano, mostrando as etapas do falecimento, destacando que a morte não é um fim!

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escolha de trabalhar toda a trilogia *Red in Blue* foi um dos meus maiores desafios. Os textos de Léonora Miano são repletos de objetos de análise e seria possível me dedicar a apenas um deles para fazer um estudo mais detalhado. Porém, não poderia deixar de considerar as três peças, visto que o objetivo deste trabalho foi tentar observar a ligação entre *Revelação*, *Sacrifícios* e *Túmulo*, sobretudo acerca da representação da morte e como ela é discutida e apresentada em cada uma dessas peças.

Retomarei aqui o que foi feito durante todo o meu processo de estudos e escrita. Comecei trabalhando com textos teatrais já na minha primeira graduação em tradução-francês, participando de uma tradução coletiva com o professor Eclair e, em seguida, traduzindo a peça “*Pas*” de Samuel Beckett. Foi ali que, de fato, tudo começou e a minha orientadora, Maria da Glória Magalhães dos Reis, após participar da minha banca, despertou em mim o desejo de continuar trabalhando com textos teatrais em um possível mestrado. Durante a minha licenciatura em letras-francês, comecei a ter mais contato com autores francófonos e autoras francófonas em uma disciplina ofertada pela minha atual orientadora. Foi nesse período que tive o meu primeiro contato com a autora Léonora Miano, participando, em seguida, de mais uma tradução e adaptação coletiva da obra *Crépuscule du tourment* no âmbito do coletivo de teatro *En classe et en scène*. Mas, a minha primeira escolha foi uma peça de Gustave Akakpo, devido ao meu desejo de analisar a representação da figura feminina despertado a partir de duplas personagens que o autor criou para que a mulher tivesse fala diante de um conselho composto apenas por homens. Uma história baseada em fatos reais.

A partir dessa primeira proposta de estudar a obra *À petites pierres* de Akakpo, considerando a dramaturgia como um elemento importante para os movimentos sociais, políticos, culturais etc., resolvemos mudar o objeto de análise, pois não há ainda muitos trabalhos no Brasil que tratam sobre as obras de Miano. O objetivo de analisar as figuras femininas continuou o mesmo. A autora dedica uma das peças a pessoas reais que passaram por situações semelhantes às das personagens, mas não deixa claro que a peça seja baseada em uma história real, porém, percebe-se a ligação da fábula com os movimentos históricos, por vezes, citados. Pretendemos verificar a forma como as questões históricas, culturais e políticas são apresentadas e discutidas na peça de modo a

possibilitar uma maior conscientização dos leitores e/ou espectadores em uma representação em que a mulher ganha destaque.

Para a análise dessa obra da autora franco-camaronesa, foram utilizados como base autores que tratam não só do texto teatral como, Brecht, Ryngaert e Sarrazac, mas também de questões socioculturais como Césaire, Fanon e Mbembe. A grande tentativa foi de sempre relacionar o texto teatral com os textos teóricos. E o melhor proveito foi entender de forma mais aprofundada alguns conceitos dentro da própria bibliografia da autora. Além desses autores, os escritos de Miano, em que ela redige sobre a representação da figura feminina, as dores da deportação e do tráfico transatlântico, foram essenciais para este trabalho.

Como foi visto, esta dissertação foi dividida em Capítulos em que as peças foram analisadas de forma separada. No Capítulo 1, apresentou-se a autora e um breve resumo da obra para que se entenda o seu contexto. Em seguida, houve uma divisão entre: a estrutura composicional da peça e fábula, em que se percebeu uma inclusão das referências da autora no início de suas peças e um grande uso de notas de rodapé que fazem parte dessa estrutura. É também neste primeiro capítulo que foi apresentada a fábula de toda a trilogia, destacando temas principais de cada um dos textos; uma análise das personagens, notando que em *Revelação* há uma ligação maior às divindades cujos nomes estão relacionados à sua função e há também personagens que representam um coletivo de pessoas. Em *Sacrifícios*, as personagens são apresentadas ao longo do enredo a partir de suas ações. Distanciando-se um pouco das personagens míticas, Miano apresenta figuras mais políticas divididas entre duas comunidades. A imagem do feminino aqui está concentrada entre Lois, que se posiciona fortemente em seus diálogos com Jahred, e Maresha que assume sua posição nas Montanhas, zelando por sua comunidade. Enquanto em *Túmulo*, há a personagem Jedidiah que tem forte relevância na peça, pois é quem busca um espaço para falar sobre as questões socioculturais do vilarejo em que habitaram seus ancestrais, explicando, especialmente, sobre o teste de DNA e as dores da deportação.

Além da análise das personagens, no primeiro capítulo, analisou-se também a fala delas, percebendo que, na primeira peça, há personagens que falam de si mesmas e estão sempre se analisando, se explicando e, algumas, se queixando. Na segunda, além dos diálogos sobre disputa de poder e as dores das plantações, há também relatos de um

romance entre Lois e Jahred e este último com Maresha. Através de todo esse contexto, Miano destaca as relações entre esse povo e no que elas podiam ou não influenciar em suas lutas. Na terceira, além da história da Voz do morto e Jedidiah, há nas personagens uma junção entre o mítico da primeira peça e discurso de resistência da segunda. Claro, o objetivo também foi verificar como se dão essas falas e percebeu-se que, na última peça, Miano diferencia a fala do Voz do morto não colocando pontuação, mesmo usando letras maiúsculas. Como foi visto, isso ocorre em toda a peça, sem indicações sobre como sua fala deve “caber na boca” do ator ou da atriz.

No segundo capítulo, concentrei-me nos espaços por onde as três peças se movimentam. Assim como as personagens, a primeira peça tem um lugar mítico em que elas se encontram sob diferentes áreas. É apresentada ali a morada das divindades e daquelas pessoas que não habitam mais o mundo físico. Enquanto nas outras duas, trata-se de um espaço de resistência passando entre as duas comunidades, na segunda, e da história de um vilarejo onde seus ancestrais viveram, na terceira. Por último, o que mais me senti madura para escrever, o Capítulo III. Foi nele que percebi como este trabalho me fez crescer não só na escrita, mas no estudo sobre a obra dessa autora pouco conhecida, ainda, no Brasil. Foi um capítulo dedicado aos temas que percorrem *Red in Blue*. Miano destacou de formas distintas o tráfico transatlântico, os mitos ancestrais e os caminhos da morte nas três peças. O desafio foi identificar como cada um deles apareceram nos textos e graças a numerosas leituras, consegui reconhecer e colocá-los aqui de forma separada.

A primeira dúvida foi se a dissertação trataria primeiro de uma análise sobre todos esses pontos descritos acima de uma só peça, seguida de um mesmo trabalho das peças seguintes. Porém, acredito que talvez ficaria difícil fazer a ligação entre elas apenas no final. A partir dessa primeira dificuldade, preferimos optar por seguir os temas e subtemas, incluindo as três peças em cada um deles, sempre as percorrendo juntas. Além de relembrar sobre o que cada uma trata durante toda a leitura, destacando os pontos de análise específicos, foi importante para mostrar o que é mais evidente em cada uma delas. A beleza das divindades, a forma como Miano aborda a história desses personagens e todo o seu cuidado com a encenação foram os aspectos que mais me tocaram.

Outro aspecto abordado na trilogia que também despertou grande interesse foi a forma como Miano descreve e representa a morte em cada peça. Na primeira, apresenta a influência e responsabilidade das divindades face às almas de um povo que sofreu e

pecou em vida. Na segunda, representa a morte como um castigo às pessoas que fugiam das plantações e, na terceira, constrói uma peça que relata a importância do descanso do corpo físico e da alma na terra de seus ancestrais. É realmente como se descrevesse o ciclo da morte baseado em suas crenças, começando pelo centro desse ciclo em que as almas são ouvidas e julgadas pelas divindades. Após essa fase, ela passa ao pré-morte, considerando-a como uma punição relatando as dores que esse povo passou antes de chegar ao centro e seguindo, na terceira, à fase final. Neste momento, além de mostrar o cuidado que se deve ter com o corpo, Miano expõe a importância do túmulo e do descanso da alma. A autora descreve um ciclo na trilogia, porém fora de ordem. Ao final deste trabalho, ousou dizer que, a meu ver, *Red in Blue* é um conjunto de peças com poder conscientizador, capaz de mudar o olhar de eventos históricos através do teatro.

Com esse conjunto de peças, que considero como educativas, passei a olhar com ainda mais seriedade para essas histórias e seus atores históricos. Não só o tráfico transatlântico em si, mas as personagens da trilogia ensinam muito. Elas ensinam sobre o peso que as crenças têm sobre uma comunidade, sobre empatia em escutar uma pessoa e se fazer ser escutado e escutada por alguém e sobre respeito à morte e a seu processo. Mostra-se de grande relevância estudar obras como estas, inclusive, no ensino de línguas estrangeiras, para que o estudo de literatura e o seu acesso não se limite às obras clássicas francesas. Por serem peças educativas, considero que estudantes de diversos níveis poderiam ter acesso a elas. E, para pesquisas futuras, poderiam refletir sobre a possibilidade dessa prática de leitura em sala de aula e até mesmo propor encenações seguidas de reflexões sobre os temas. É ponderoso também investigar como se pode levar essas questões para o ensino da língua francesa, da literatura e, até mesmo, do teatro através da representação como um meio de conscientização sobre questões prementes da sociedade contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BISPO, Antônio. **Colonização, quilombos: modos e significações**. Brasília: INCT, 2015.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978.
- CÉSAIRE, Aimé. **Discours sur le colonialisme. suivi de Discours sur la Négritude**. Paris: Présence Africaine, 2004.
- ETONDI, Vanessa. **Problematique de la coexistence locale des heroïnes religieuses dans le cycle de l'ombre et la lumière de Léonora Miano**. Novèrge : Université de Buea, 2008.
- FRANZ, Fanon. **Os condenados da terra**. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.
- HELMLINGER, Paul. **Dictionnaire duala-français**. Paris : Klincksieck, 1972.
- MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.
- MIANO, Léonora. **Habiter la frontière**. Paris : L'Arche, 2012.
- MIANO, Léonora. **L'impératif transgressif**. Paris : L'Arche, 2016.
- MIANO, Léonora. **Red in Blue trilogie**. Paris: L'Arche, 2015.
- PEREIRA NETO, João Vicente. **Femininas Áfricas: Narrativas de escritoras africanas contemporâneas e o ensino de literatura em língua francesa**. 2019. 318 f. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais) – UNB, Brasília, 2019.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- REIS, Maria da Glória Magalhães dos. **En classe en scène. Dez anos de uma trajetória coletiva**. Brasília: Pontes, 2021.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama**. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno**. Tradução de Newton Cunha, J. Guinsburg, Sonia Machado de Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- TANG, Elodie Carine. **Le roman féminin francophone de la migration**. Paris: L'Harmattant, 2015.