

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

***A ENCRUZILHADA DE KOSSI EFOUI ASSENTADA NO ORIXÁ ÈṢŪ: RELAÇÕES
EPISTEMOLÓGICAS SOBRE A DRAMATURGIA AFRODIASPÓRICA***

Daniel de Jesus dos Santos Costa

Brasília, 2022

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

Daniel de Jesus dos Santos Costa

***A ENCRUZILHADA DE KOSSI EFOUI ASSENTADA NO ORIXÁ ÈṢŪ: RELAÇÕES
EPISTEMOLÓGICAS SOBRE A DRAMATURGIA AFRODIASPÓRICA***

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 Práticas Sociais.

Linha de Pesquisa: Literatura e outras Artes.

Orientadora: Maria da Glória Magalhães dos Reis

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

CC838e Costa, Daniel de Jesus dos Santos A ENCRUZILHADA DE
KOSSI EFOUI ASSENTADA NO ORIXÁ ÈSÙ:
RELAÇÕES EPISTEMOLÓGICAS SOBRE A DRAMATURGIA AFRODIASPÓRICA /
Daniel de Jesus dos Santos Costa; orientador Maria da
Glória Magalhães dos Reis. -- Brasília, 2022.
132 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura) -
Universidade de Brasília, 2022.

1. Kossi Efoui. 2. Teatro Togolês. 3. ÈSÙ. 4. Cosm visões
afro-brasileiras. 5. Dramaturgia Afrodiaspórica . I. Reis,
Maria da Glória Magalhães dos, orient. II. Título.

**A ENCRUZILHADA DE KOSSI EFOUI ASSENTADA NO ORIXÁ ÈŞÙ: RELAÇÕES
EPISTEMOLÓGICAS SOBRE A DRAMATURGIA AFRODIASPÓRICA**

Defendida e aprovada no dia 26 de agosto de 2022

Banca examinadora:

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

Prof. Dr. Rafael Litvin Villas Boas (PPGCEN/UnB)

Prof. Dr. Jorge Eduardo Rocha Morais (MEMBRO EXTERNO)

Prof. Dr. André Luis Gomes (POSLIT/UnB)

Brasília, 2022

AGRADECIMENTOS

Conforme a minha tradição de candomblé de nação Ketu, inicio este momento, agradecendo aos meus orixás, que me oportunizaram as escolhas, o tempo, a dedicação, a vontade, a alegria e os caminhos abertos para a escrita e produção desta dissertação.

Agradeço a *Bàbá mi Èṣù*, *Iya mi Osun* e *Iya mi Oya* para que a força e a coragem de viver nunca nos falte. Saúdo-os colocando a minha mão na terra e pondo-a no meu *ori*.

Agradeço os ensinamentos aprendidos no *Ilè Asé Ijèná Olòfá Omí* ofertados pelo nosso *Bàbálorisá* e *Olorí Egbé N'ilè*, Elber Amorim, que *gbogbò orisá* nos cubra de bençãos, proteção, boa sorte, saúde e muito axé.

Agradeço aos meus irmãos e às minhas irmãs de santo pelos cuidados e energias de axé.

Agradeço à minha família, na pessoa de minha mãe Rita de Cássia dos Santos Costa, por toda a caminhada ao longo da minha vida, por ser mulher e por ser mãe a todo instante com muita luta e amor na periferia do Distrito Federal.

Agradeço aos meus sobrinhos e às minhas sobrinhas por estarem comigo neste sonho é possível.

Agradeço às minhas irmãs e aos meus irmãos, às minhas amigas e aos amigos de todo momento, pelos cuidados, pelas alegrias e pelos brindes.

Agradeço de forma especial ao meu companheiro Paulo Gabriel Franco dos Santos pelos sonhos e desejos, pela alegria e felicidade compartilhadas durante este processo de reflexão e de escrita.

Agradeço ao Grupo de Pesquisa Literatura, Educação e Dramaturgias Contemporâneas - LEDrac da Universidade de Brasília pelas contribuições ricas e valiosas durante o processo de escrita. Obrigado por me apresentarem um mundo de saberes.

Agradeço às/aos colegas Dyhorrani da Silva Beira, Jorge de Morais, Lucas Sacramento, Rosana Correia, Amarildo Espindola, entre outras pessoas pela acolhida nos debates e trocas de saberes no âmbito da literatura e das artes.

Agradeço ao Coletivo de Teatro *En Classe et En Scène*, preferencialmente, às atrizes Juliana Mantovani, Iasmim de Moraes, Thaynara Henrique e ao ator Danilo de Sousa, que me concederam produtivas conversas para a pesquisa.

Agradeço aos atores e às atrizes da segunda encenação de *A Encruzilhada*, que trouxeram significativos olhares para esta pesquisa, a saber: o Ponto: Danilo de Sousa, Daniel Martins, Diego Oliveira, Rebeca Sabino e Iasmim de Moraes; a Mulher: Thaynara Henrique, Nayade Santos, Bruna Ferreira, Waléria Costa, Marisa Santos; o Poeta: Patrick Ahotondji, Juliana Mantovani, Gleiser Valério, Maria Karoline e Narciza Damaceno e o personagem Cana: Thaís Pontaleão, Moustafa Cilex. Evoé!

Agradeço às professoras e aos professores do POSLIT/UnB e aos servidores da Secretaria de Pós-Graduação do Instituto de Letras – IL/UnB

Agradeço ao dramaturgo Kossi Efoui pela grandiosidade de sua obra literária. Obrigado por eu ler e sentir a sua escrita.

Agradeço à minha orientadora Maria da Glória Magalhães dos Reis pela sua vontade, coragem e simpatia. Agradeço a sua orientação e por me propiciar a realização de um sonho, que foi escrever esta pesquisa de mestrado. Obrigado pelos processos leves, com sorrisos e gargalhadas, o que me deram ânimo na produção acadêmica.

Agora iniciamos os nossos passos nesta encruzilhada com *Èsù. Laroyê!*

Uma galinha está sendo sacrificada
em uma encruzilhada, um simples monte de terra
um santuário de barro para Exu
deus iorubá da indeterminação,
que abençoa sua escolha de caminho.
Ela começa sua jornada.
(ANZALDÚA, 1987, p. 80, tradução nossa)¹

¹Texto original: *A chicken is being sacrificed at a crossroads, a simple mound of earth a mud shrine for Eshu Yoruba god of inderterminacy, who blesses her choice of path. She begins her Journey.*

RESUMO

Esta dissertação analisa a obra *A Encruzilhada*, do dramaturgo togolês Kossi Efoui, que retrata o universo de quatro personagens: o Ponto, a Mulher, o Poeta e o Cana numa encruzilhada sem saída. No final dos anos de 1980, essa peça ganhou o prêmio do Concurso Teatral Interafricano da Rádio Francês Internacional - RFI, o que a tornou uma das principais obras africanas na contemporaneidade, visto que a sua poética dramática rompe com a forma tradicional de um teatro africano, que, geralmente, possui características relacionadas ao folclore ante à condição humana e as suas relações na sociedade. Dessa maneira, a peça teve a sua primeira tradução para o português e encenação nos palcos brasileiros pelo Coletivo de Teatro *En Classe et En Scène* da Universidade de Brasília. Esse grupo é composto por estudantes e membros externos da Universidade, que se interessam pela produção e encenação dos textos teatrais de dramaturgos africanos de língua francesa da África Subsaariana. Nesse sentido, os objetivos desta dissertação estão presentes na análise dessa dramaturgia de Kossi Efoui, com as perspectivas das cosmovisões afro-brasileiras centradas na religião do candomblé de nação Ketu. Desse modo, a análise assenta-se nas epistemologias do orixá *Èṣù*, que é uma das entidades mais controversas do panteão das religiões de matriz africana. As epistemologias sobre esse orixá estão presentes na abordagem teórica dos seguintes capítulos: *Èṣù Yangi*, que retrata o princípio dinâmico; *Èṣù Lonan*, o despacho presente na encenação e o *Èṣù Bàrà*, a análise do *corpus* dramaturgic da peça. Essas diferentes nomenclaturas expostas nos capítulos representam as qualidades de *Èṣù*, que foram invocadas a esta dissertação, com o intuito de compreender a complexa dimensão poética do senhor dos caminhos, presente na encruzilhada africana e afro-brasileira. Para essas discussões, recorreremos aos teóricos Sylvie Chalaye, Aimé Césaire, Abdias do Nascimento, Jean-Pierre Sarrazac, Patrice Pavis, Kossi Efoui, entre outros, que nos possibilitaram uma reflexão teórica sobre esse drama na contemporaneidade. Por fim, esta pesquisa segue um caminho, mas outros podem surgir nesta encruzilhada teórica, pois apostamos na reinvenção e releitura de mundos.

Palavras-Chave: Kossi Efoui, *A Encruzilhada*, Dramaturgia, Cosmovisões Afro-Brasileiras, *Èṣù*.

ABSTRACT

This Master's Thesis analyzes the work *A Encruzilhada*, by the Togolese playwright Kossi Efoui, which portrays the universe of four characters: the Ponto, the Woman, the Poet and the Cana at a crossroads without exit. In the late 1980s, this play won the prize at the Inter-African Theater Competition of France Radio International - RFI, which made it one of the main African works in contemporaneity, since its dramatic poetics breaks with the traditional form of a African theater, which generally has characteristics related to folklore in view of the condition human being and its relations in society. In this way, the play had its first translation into Portuguese and staged on Brazilian stages by the Teatro Coletivo *En Classe et En Scene* from the University of Brasilia. This group is composed of students and external members from the University, which are interested in the production and staging of theatrical texts of French-speaking African playwrights from Sub-Saharan Africa. In this sense, the objectives of this Master's Thesis are present in the analysis of this dramaturgy by Kossi Efoui, with the perspectives of afro-brazilian cosmovisions centered on the candomblé religion of the nation Ketu. In this way, the analysis is based on the epistemologies of the orixá *Èṣù*, which is one of the most controversial entities in the pantheon of African-based religions. The epistemologies about this orixá are present in the theoretical approach of the following chapters: *Èṣù Yangi*, who portrays the dynamic principle; *Èṣù Lonan*, the dispatch present in the staging and *Èṣù Bàrá*, the analysis of the dramaturgical corpus of the play. These different nomenclatures exposed in the chapters represent the qualities of *Èṣù*, which were invoked in this dissertation, in order to understand the complex poetic dimension of *Senhor dos Caminhos*, present at the crossroads African and Afro-Brazilian. For these discussions, we turn to the theorists Sylvie Chalaye, Aimé Césaire, Abdias do Nascimento, Jean-Pierre Sarrazac, Patrice Pavis, Kossi Efoui, among others, that allowed us a theoretical reflection on this drama in contemporary times. Finally, this research follows one path, but others may arise at this theoretical crossroads, as we are committed to reinventing and reinterpreting the world.

Keywords: Kossi Efoui, The Crossroads, Dramaturgy, Afro-Brazilian Cosmovisions, *Èṣù*

RÉSUMÉ

Cette thèse analyse l'œuvre *Le Carrefour*, du dramaturge togolais Kossi Efoui, qui dépeint l'univers de quatre personnages : le Souffleur, la Femme, le Poète et le Flic à un carrefour sans issue. À la fin des années 1980, cette pièce a remporté le Concours théâtral interafricain de la Radio France Internationale-RFI, qui en a fait l'une des principales œuvres africaines de l'époque contemporaine, car sa poétique dramatique rompt avec la forme traditionnelle d'un Théâtre africain, qui présente généralement des caractéristiques liées au folklore avant la condition humaine et ses relations dans la société. De cette façon, la pièce a eu sa première traduction en portugais et mise en scène sur des scènes brésiliennes par le Collectif de théâtre *En Classe et en Scène* de l'Université de Brasilia. Ce groupe est composé d'étudiants et de membres externes de l'Université, qui s'intéressent à la production et à la mise en scène des textes théâtraux de dramaturges africains francophones d'Afrique subsaharienne. En ce sens, les objectifs de cette thèse sont présents dans l'analyse de cette dramaturgie de Kossi Efoui, avec les perspectives de cosmovisions afro-brésiliennes centrées sur la religion du candomblé de la nation Ketu. Ainsi, l'analyse est basée sur les épistémologies de l'orixá *Eṣù*, qui est l'une des entités les plus controversées du panthéon des religions africaines. Les épistémologies sur cet orixá sont présentes dans l'approche théorique des chapitres suivants : *Èṣù Yangi*, qui représente le principe dynamique ; *Èṣù Lonan*, l'ordre actuel dans la mise en scène et le *Èṣù Bàrá*, l'analyse de *corpus* dramaturgie de la pièce. Ces différentes nomenclatures exposées dans les chapitres représentent les qualités de *Eṣù*, qui ont été invoqués pour cette thèse, afin de comprendre la dimension poétique complexe de *Senhor dos caminhos*, présent au carrefour africain et afro-brésilien. Pour ces discussions, nous tournons vers les théoriciens Sylvie Chalaye, Aimé Césaire, Abdias do Nascimento, Jean-Pierre Sarrazac, Patrice Pavis, Kossi Efoui, entre autres, qui nous ont permis une réflexion théorique sur ce drame à l'époque contemporaine. Enfin, cette thèse suit un chemin, mais d'autres peuvent surgir à ce carrefour théorique, car nous misons sur la réinvention et la réinterprétation des mondes.

Mots-clés : Kossi Efoui, *Le Carrefour*, Dramaturgie, Cosmovisions Afro-Brésiliennes, *Èṣù*.

RESUMEN

Esta tesis de maestría analiza la obra *A Encruzilhada*, del dramaturgo togolés Kossi Efoui, que retrata el universo de cuatro personajes: el Ponto, la Mujer, el Poeta y el Cana en una encrucijada sin salida. A finales de la década de 1980, esta obra ganó el premio del Concurso Interafricano de Teatro de la Radio Internacional Francia - RFI, lo que la convirtió en una de las principales obras africanas de la época contemporánea, ya que su poética dramática rompe con la forma tradicional de un teatro africano que, por lo general, tiene características afines al folklore frente a la condición humana y sus relaciones en la sociedad. De esta forma, la obra tuvo su primera traducción al portugués y puesta en escena en escenarios brasileños por el Colectivo de Teatro *En Classe et En Scène* de la Universidad de Brasilia. Este grupo está formado por estudiantes y miembros externos de la Universidad, interesados en la producción y puesta en escena de textos teatrales de dramaturgos africanos francófonos del África subsahariana. En ese sentido, los objetivos de esta disertación están presentes en el análisis de esta dramaturgia de Kossi Efoui, con las perspectivas de las cosmovisiones afrobrasileñas centradas en la religión Candomblé de la nación Ketu. De esta forma, el análisis se basa en las epistemologías del orixá *Èṣù*, que es una de las entidades más controvertidas en el panteón de las religiones de origen africano. Las epistemologías sobre este orixá están presentes en el abordaje teórico de los siguientes capítulos: *Èṣù Yangi*, que retrata el principio dinámico; *Èṣù Lonan*, el “despacho” presente en la puesta en escena y *Èṣù Bàrà*, el análisis del corpus dramático de la obra. Estas diferentes nomenclaturas expuestas en los capítulos representan las cualidades de *Èṣù*, que fueron invocadas en esta disertación, para comprender la compleja dimensión poética del Señor de los Caminos, presente en la encrucijada africana y afrobrasileña. Para estas discusiones, recurrimos a los teóricos Sylvie Chalaye, Aimé Césaire, Abdías do Nascimento, Jean-Pierre Sarrazac, Patrice Pavis, Kossi Efoui, entre otros, quienes nos permitieron una reflexión teórica sobre este drama en la contemporaneidad. Finalmente, esta investigación sigue un camino, pero en esta encrucijada teórica pueden surgir otros, ya que estamos comprometidos con la reinención y reinterpretación de mundos.

Palabras clave: Kossi Efoui, *A Encruzilhada*, Dramaturgia, Cosmovisiones afrobrasileñas, *Èṣù*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Kossi Efoui.....	21
Figura 2 - Início da apresentação da peça realizada na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes no Distrito Federal.	32
Figura 3 - Èṣù.....	36
Figura 4 - Apresentação da peça Marathon Poétique realizada na Aliança Francesa em Brasília.....	47
Figura 5 - Cerimônia de Ipadê de Exu Carybé.....	50
Figura 6 - O grande elenco do Coletivo na apresentação da peça no auditoria da Faculdade Dulcina de Moraes no Distrito Federal.	52
Figura 7 - Cena do personagem Ponto manipulando a Mulher na apresentação do espetáculo na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes no Distrito Federal.	72
Figura 8 - Cena da personagem Mulher dirigindo-se ao público.....	73
Figura 9 - Cena inicial da peça em que a personagem Mulher está em posição desajeitada na apresentação da peça na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes em Brasília no Distrito Federal.....	82
Figura 10 - Cena do personagem Poeta na apresentação da peça no Elefante Branco no Distrito Federal.	84
Figura 11 - Cena do personagem Cana na apresentação da peça na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes em Brasília no Distrito Federal.	86
Figura 12 - Cena do personagem Ponto na apresentação da peça na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes em Brasília no Distrito Federal	88
Figura 13 - Cena de dança realizada antes do Blackout da peça.....	91

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Características da personagem Mulher.....	82
Quadro 2 - Características do personagem Poeta.....	84
Quadro 3 – Características do personagem Cana.....	86
Quadro 4 - Características do personagem Ponto.....	88
Quadro 5 - Personagem Rachel e personagem que assombra.....	91
Quadro 6 - Personagens-égum e personagens que assombram.....	92

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1 - ÈŞÛ YANGI: O PRINCÍPIO DINÂMICO	20
1.1 O PRINCÍPIO DINÂMICO DE KOSSI EFOUI	21
1.2 O EBÓ EPISTEMOLÓGICO	24
1.3. OS IMAGINÁRIOS DAS ENCRUZILHADAS	31
1.4 KOSSI EFOUI E OS CAMINHOS DE ÈŞÛ	37
CAPÍTULO 2 - ÈŞÛ LONAN: O DESPACHO DO PADÊ	41
2.1 O COLETIVO DE TEATRO EN CLASSE ET EN SCÈNE	42
2.2 O DESPACHO DO PADÊ D' A ENCRUZILHADA PELO COLETIVO	50
2.3 O IPADÊ (ENCONTRO)	53
2.4 OS SONS, AS CANTIGAS E AS MÚSICAS	56
2.5 A DANÇA	60
2.6 PADÊ (DESPACHO)	63
CAPÍTULO 3 - ÈŞÛ BÀRÁ: O CORPUS DRAMATÚRGICO DA PEÇA A ENCRUZILHADA	68
3.1 AS DIDASCÁLIAS	70
3.2 OS DIÁLOGOS	75
3.3 OS PERSONAGENS	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS	99
ANEXOS E APÊNDICE	105
ANEXO A - OBRAS COMPLETAS DO ESCRITOR KOSSI EFOUI	105
ANEXO B - QUADROS DESCRITIVOS DOS ORIXÁS, ODÚS E COSMOVISÕES	106
APÊNDICE A - ENTREVISTAS COM OS PARTICIPANTES DO COLETIVO DE TEATRO EN CLASSE ET EN SCÈNE	110

INTRODUÇÃO

O dramaturgo, escritor e contista Kossi Efoui nasceu na cidade de Anfoin no Togo em 1962. Formou-se em Filosofia na Universidade de Lomé, capital do país. Durante o regime militar imposto pelo General Gnassingbe Eyadéma, o escritor foi duramente perseguido pelas autoridades à época, o que lhe obrigou a exilar-se na França. No final dos anos de 1980, Kossi Efoui participou do Concurso Teatral Interafricano da *Rádio França Internacional* - RFI. Ele foi premiado por sua obra *Le Carrefour*, que será analisada nesta dissertação.

A pesquisadora da Universidade Sorbonne Nouvelle, Dra. Sylvie Chalaye, que é uma das especialistas na produção dramática africana de língua francesa, registra nos seus livros e artigos (CHALAYE, 2004, 2011, 2017, 2018), que depois da premiação, a peça de Kossi Efoui apresentou uma nova poética dramática devido à sua estética inovadora, que se opõe a um tipo de teatro tradicional africano cuja forma estava relacionada com as características folclórica, ritualística e exótica.

Para essa pesquisadora, os dramaturgos africanos contemporâneos, tais como os togoleses Kossi Efoui e Gustave Akakpo, o costa-marfinense Koffi Kwahulé, os congolese Caye Makhélé, Sony Labou Tansi e Dieudonné Niangouna, o centro – africano Léandre Baker, dentre outros, rompem com essa noção de teatro, o que lhes permite uma produção artística de engajamento. Dessa forma, a escrita torna-se um elemento fundamental contra as crises institucionais, ditaduras militares e colonizações ainda vigentes na maioria dos países africanos.

Dentre as produções dramáticas realizadas pelos “terríveis filhos da independência”² (CHALAYE, 2017, p. 240), que são aqueles artistas africanos defronte ao autoritarismo, conforme descritos no parágrafo acima, escolhemos a peça *Le Carrefour* para análise nesta dissertação. Na tradução para o português, a peça passa a ser chamada de *A Encruzilhada* (EFOUI, 2021, no prelo), que conta a história de quatro personagens: o Ponto, a Mulher, o Poeta e o Cane presos na encruzilhada, que é considerado um espaço simbólico, assim como,

² Essa expressão “terríveis filhos da independência” consta na tradução do artigo da pesquisa Chalaye na Revista *Rebento*, que é uma publicação do Departamento de Artes Cênicas, Educação e Fundamentos da Comunicação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP).

um lugar de sacrifício onde o “bode expiatório é mandado para o deserto” (EFOUI, 2021, no prelo).

Os personagens de Kossi Efoi têm nomes específicos, que determinam as suas situações na dramaturgia: o Ponto é o responsável pela memória dos personagens na cena, visto que ele tem todas as cenas montadas na sua cabeça; a Mulher representa a poética feminina, que contrapõe as falas do personagem Poeta. Mas, em alguns momentos da fábula, a Mulher aparece como uma feiticeira, que lê o futuro do Poeta, cujo caminho já está traçado, numa bacia d’água ou nas mãos dele.

O Poeta é um personagem que deseja a liberdade para o exercício do seu ofício, mas encontra-se sem rumo no entroncamento de tensões. Ademais, a atribuição dada pelo dramaturgo para esse personagem parece-nos que ele seja um sujeito insubmisso às leis impostas, o que lhe garante muitas emboscadas nessa encruzilhada, e por último, o Cana tem uma atribuição específica, que é “prender e condicionar” (EFOUI, 2021, no prelo) todos os personagens que estão fora da lei, ainda que eles já estejam presos na encruzilhada.

O texto de Kossi Efoi tem um único ato, contudo, as cenas demonstram as tensões provocadas pelos seus personagens, que estão atônitos em busca de um caminho para sair desta encruzilhada, uma vez que, essa dramaturgia possui uma estrutura metateatral, em que os personagens têm a consciência de que estão interpretando os seus papéis dentro do teatro. Dessa forma, nessa encruzilhada, os personagens passam por situações de crises, solidão, aprisionamento, assim como, esperança, solidariedade e afetos entre os pares. Nesse formato, esses personagens apresentam diversas percepções sobre a existência humana, que se relacionam com a trajetória do dramaturgo.

No Brasil, a peça *A Encruzilhada* teve a sua primeira encenação realizada pelo Coletivo de Teatro *En Classe et En Scène* sob direção da pesquisadora-coordenadora, Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis, do Instituto de Letras - IL da Universidade de Brasília. O grupo é composto por estudantes e membros externos da Universidade, que se interessam pela atuação teatral de dramaturgos africanos de língua francesa da África Subsaariana. Destaca-se que, ao longo de dez anos de existência, esse Coletivo realizou leituras dramáticas e encenações desses escritores negros descolonizando a prática teatral.

Nessa direção, a peça *A Encruzilhada* foi encenada seis vezes pelo Coletivo: na disciplina sobre a civilização de expressão francesa do Instituto de Letras da Universidade de

Brasília (IL/UnB); no projeto *Marathon Poétique*, realizado na Aliança Francesa em Brasília, em que o grupo encenou trechos específicos da peça em francês com a inclusão de poemas de outros artistas africanos, tais como, o político e escritor senegalês Léopold Sédar Senghor. Além disso, houve apresentações da obra no projeto *Quartas Dramáticas*, que é um evento de leitura dramáticas, no qual, diferentes grupos apresentam as suas experiências artísticas unindo o texto e teatro; no Centro de Ensino Médio “Elefante Branco” do Distrito Federal, no Instituto Federal de São Sebastião do Distrito Federal e no XXII Congresso Brasileiro de Professores de Francês no Teatro Dulcina de Moraes.

As encenações realizadas na disciplina e no projeto *Quartas Dramáticas* estão disponíveis no canal do *Youtube*³, o que nos serviu de material audiovisual para a nossa análise do processo colaborativo e de encenação da peça. Nesta dissertação, há um capítulo dedicado ao processo de construção da peça pelo Coletivo, entretanto, cabe-nos salientar que esse grupo tem uma dinâmica que envolve todos os membros na tradução do texto, caso seja do seu interesse, na construção dos personagens e na encenação.

Tomemos como exemplo o desdobramento dos personagens para todos os membros visto que a peça tem apenas quatro personagens, o grupo divide a atuação de cada personagem para quatro ou cinco atores e atrizes. Essa divisão acontece com o intuito de permitir a participação de todos os membros na atuação. Mas o Coletivo tem uma estratégia para que esse sistema aconteça causando-nos um certo estranhamento na plateia. Ele utiliza um código visual no figurino que preserva a identidade do personagem na encenação: os atores que fazem o Ponto utilizam uma roupa preta e cinza para sua identificação, a Mulher tem um lenço colorido em volta da cabeça, o Poeta veste a roupa e o chapéu panamá brancos e o Cana usa uma roupa verde oliva com a fita vermelha no braço.

Essas percepções sobre o processo colaborativo, o texto e o personagens foram possíveis porque houve a possibilidade de realizar entrevistas com os membros do Coletivo, as quais, estão transcritas e anexadas à dissertação com intuito de fomentar a discussão teórica, assim como, construir um registro desses relatos tão importantes para o processo acadêmico.

Diante do exposto, o nosso problema de pesquisa é: como podemos perceber o universo do dramaturgo togolês Kossi Efoui e a sua atividade artística à luz das perspectivas da cultura

³Links das apresentações da peça: na disciplina Civilização de Expressão Francesa: <https://www.youtube.com/watch?v=OE8GzuZ9AII&t=1557s> e no projeto *Quartas Dramáticas* da UnB: <https://www.youtube.com/watch?v=BOigPICIFrw&t=14s>. Acessados no dia 16 de julho de 2022.

e da epistemologia afro-brasileira? O objetivo desta pesquisa é analisar a trajetória do dramaturgo e a obra teatral *A Encruzilhada* com o suporte teórico da cosmovisão afro-brasileira dos saberes tradicionais e sagrados das religiões de matriz africana do candomblé de nação Ketu assentada nas perspectivas do orixá Èṣù (SANTOS, 1998; SANTOS; SANTOS, 2004). Os objetivos específicos relacionam-se com: a) examinar os contextos sócio histórico e político envolvidos na trajetória do dramaturgo togolês Kossi Efoui e no universo das encruzilhadas do orixá Èṣù; 2) refletir e relacionar o ritual do *ipadê* (encontro), que é considerado um dos principais rituais de Èṣù no candomblé Ketu, com os processos de organização, colaboração e encenação do Coletivo; e 3) utilizar elementos das cosmovisões, epistemologias afro-brasileiras e teorias teatrais com o intuito de analisar a estrutura das didascálias, diálogos e dos personagens da peça de Kossi Efoui.

A dramaturgia é exposta na encruzilhada onde os caminhos são cruzados pelas teorias e epistemologias, com o intuito de compreender a trajetória do dramaturgo, a peça e os seus personagens e o processo colaborativo do Coletivo de Teatro da UnB. Essa intersecção teórica ganha respaldo quando o dramaturgo é questionado sobre a ideia do “sagrado”, que poderia estar relacionada com a sua peça. O dramaturgo Kossi Efoui responde:

Para mim essa é uma parte dos caminhos da astúcia [ruse], pelos quais minha mente escapa ao domínio total do Ocidente... É o imaginário vodu, no qual eu encontro a fonte dessa imagem poética, para mim, essa imagem poética é um símbolo, que antes de se tornar uma imagem poética é um símbolo que tem o significado primário de um imaginário vodu, portanto, animista. Eu não sou um iniciado vodu, mas minha sensibilidade é fortemente estruturada por esse imaginário animista que vê o homem como um elemento da natureza em coevolução com todos os elementos da natureza (MAGALHÃES DOS REIS, 2021, p. 194)

Nessa citação, Kossi Efoui apresenta alguns conceitos sobre a sua obra, que serão discutidos durante os capítulos da dissertação, como a noção de *ruse*. No entanto, cabe-nos salientar, que essa citação aponta o nosso caminho na encruzilhada, que é pensar na imagem poética que escapa de domínios e aprisionamento. Dessa forma, parece-nos sensato pensar essa construção poética a partir da nossa ancestralidade, que se encontra inspiração nas cosmovisões africanas e afro-brasileiras.

Apresentamos a seguir, os três capítulos desta dissertação. O primeiro capítulo inicia-se com Èṣù *Yangi*, que é a primeira personalidade de Èṣù na existência. Neste capítulo aproveitamos o princípio desse orixá para realizar um levantamento histórico sobre a trajetória do dramaturgo, um *ebó* epistemológico sobre o “encantamento de saberes” (RODRIGUES JUNIOR, 2018, p. 80), em que essas dramaturgias africanas de língua francesa se encontram

na contemporaneidade frente à crítica às colonizações e dominações políticas (CÉSAIRE, 2020; FANON, 2008); os imaginários sobre as encruzilhadas que estão presentes no texto e nas cosmovisões afro-brasileiras, e, por fim, os caminhos do *odú ocanrân* (ARAÚJO, 1999; PRANDI, 1996), envolvidos na trajetória de dramaturgo e do orixá.

O segundo capítulo refere-se ao *Èṣù Lonan*, que é o despacho no *padê* no ritual do *ipadê* das religiões de matriz africana. A perspectiva teórica deste capítulo propõe uma investigação das três instâncias no evento teatral, a saber: o campo dramaturgicamente construído pela tradução do Coletivo; a construção colaborativa do grupo, e por fim, a construção poética dos artistas que realizaram a encenação da peça (SANTANA, 2003). Ressalta que os processos realizados durante o capítulo são distintos em sua finalidade, mas os momentos de encontros coletivos, as músicas, as cantigas e as danças são utilizadas com precisão para significar os momentos e a cerimônia do “despacho”, em que a presença humana se torna um elemento indissociável da teatralidade colaborativa do Coletivo.

E o terceiro capítulo é o *Èṣù Bàrà*, que está implicado no movimento espiralado do caracol de *okotô* (SANTOS; SANTOS, 1999). Dessa forma, a análise deste capítulo compreende o movimento do *corpus* dramaturgicamente da peça, que é composto pelas didascálicas, as indicações cênicas e os diálogos com base nos teatrólogos Patrice Pavis (2005) e Jean-Pierre Sarrazac (2012, 2017, 2021), a fim de pensar as alteridades dos personagens no drama contemporâneo.

Destarte, a nossa perspectiva nesta dissertação dialoga com o espírito controverso de *Èṣù*, cuja finalidade é potencializada pelo contraditório das releituras sobre o texto teatral, que são possíveis, quando queremos reinventar novas histórias e poéticas, conforme se demonstram em diferentes artigos produzidos ao longo deste processo dissertativo (COSTA, Daniel de Jesus dos Santos, 2021a, 2021b, 2021c). Dessa forma, o dramaturgo Kossi Efoui ajuda-nos a escrever no centro da encruzilhada, no local em que o bode é sacrificado, a palavra liberdade cujo princípio da existência humana, ainda tem tensões e rupturas durante o processo.

CAPÍTULO 1 - ÈȘÛ YANGI: O PRINCÍPIO DINÂMICO

A cena representa uma encruzilhada com um candeeiro apagado. Há um banco em um canto. No fundo do palco há um praticável no qual é posta uma estante de partitura⁴. (EFOUI, 2021).

Neste primeiro capítulo, apresentamos a gênese teórica de análise da peça *A Encruzilhada*, do dramaturgo togolês Kossi Efoui, que se relaciona com as cosmovisões afro-brasileiras centradas no orixá Èșù Yangi. De acordo com as religiões afro-brasileiras, esse orixá é representado por uma laterita (pedra) vermelha, que se encontra, geralmente, na entrada dos terreiros, com o intuito de permitir os bons caminhos para aqueles que entram e saem das casas de candomblé.

Nas tradições culturais afro-brasileiras, essa pedra simboliza o início dos caminhos. Os primeiros indícios de vida das pessoas na terra, uma vez que, Èșù Yangi é o resultado da fusão mítica do sêmen com o útero. Dessa forma, Èșù Yangi apropriou-se desse poder mítico para criar todas as coisas na terra, como demonstra o *itan*⁵ abaixo, cuja narrativa ancestral é transmitida por gerações e gerações, como podemos conferir a seguir.

Yangi é o primeiro ser criado da existência e passa a ser o símbolo primal dos elementos criados. Yangi é conhecido como "Esu Agba⁶", o ancestral primordial, e seus assentamentos mais antigos e tradicionais eram simples pedras de laterita vermelha, colocadas no chão, onde eram feitas suas oferendas e sacrifícios. (ESU - A PEDRA PRIMORDIAL... 2005, n.p.)

Essa mitologia da grande laterita vermelha que cai na terra para fecundar a humanidade aproxima-se do que chamamos de princípio dinâmico neste capítulo, no qual, a gênese discursiva parte da trajetória do dramaturgo togolês Kossi Efoui e das cosmovisões afro-brasileiras sobre a encruzilhada, que está assimilada na cultura brasileira, pelo orixá Èșù.

Dessa forma, este primeiro momento apresenta a trajetória histórica e política do escritor togolês Kossi Efoui; o *ebó* epistemológico que discute a ruptura de uma poética teatral africana e o “encantamento de saberes” (RODRIGUES JUNIOR, 2018, p. 80), oriundo de uma

⁴ A tradução atual da peça, que se encontra no prelo, é da atriz Juliana Mantovani e do pesquisador João Vicente, ambos integrantes do Coletivo e do Grupo de Pesquisa Literatura, Educação e Dramaturgias Contemporâneas - LEDrac da UnB.

⁵ Para Santos (SANTOS, 1998, p. 54), a palavra nagô *itan* designa não só qualquer tipo de conto, mas também essencialmente os *itàn àtowódówó*, histórias de tempos imemoriais, mitos, citações, transmitidos oralmente de uma geração a outra, particularmente pelos *babalawo*, sacerdotes do oráculo *ifá*.

⁶ Èșù Agba significa Èșù ancião.

perspectiva centrada no orixá e nas encruzilhadas; e por último, o cruzamento da trajetória de Kossi Efoui e os caminhos de Èsù a partir da cosmovisão afro-brasileira.

1.1 O PRINCÍPIO DINÂMICO DE KOSSI EFOUI

O escritor togolês Kossi Efoui tem uma produção literária extensa, que se apresenta em romances, crônicas e dramaturgias teatrais (BRITO, 2021), cuja relação pode ser verificada nos Anexo A desta dissertação. Essa produção do dramaturgo faz com que ele seja um dos escritores de língua francesa da África Subsaariana mais representativo na contemporaneidade. Percebe-se que os fatos históricos decorrentes das ditaduras políticas no Togo influenciam a trajetória do dramaturgo e a sua produção literária, como podemos verificar na sua peça *A Encruzilhada*, que é o objeto desta dissertação.

Figura 1 - Kossi Efoui



Fonte: Hermance Triay (2011)⁷

O dramaturgo Kossi Efoui nasceu em 1962 na cidade de Anfoin, no pequeno país africano chamado Togo, que atualmente, possui uma população estimada em oito milhões de habitantes. Segundo o togolês e pesquisador Gnandi Moustafa Yanwo (2021), o seu país de

⁷ Fotografia de Kossi Efoui realizada pela artista francesa Hermance Triay retirada do seu site <https://hermancetriay.fr/>. Acesso no dia 25 de julho de 2022.

nascimento tem uma dimensão territorial pequena, mas parece ser igual a “outros [países] do continente africano, da pré-história à independência, [pois] a história contemporânea do Togo é marcada por crises que até hoje continuam sem resolução, apesar do advento das repúblicas”. (YANWO, 2021, p. 220).

Nessa linha, percebe-se que a história do Togo é cercada por crises territoriais e políticas, que se iniciam com a colonização nigeriana nos séculos XVI e XVII. Logo em seguida, a Alemanha assume o controle desse país nos anos de 1880, e no início do século XX, após a Segunda Guerra Mundial, as Nações Unidas orientam que o Reino Unido e a França compartilhem a tutela do país. Mas, em 1950, as pessoas residentes das regiões francesas do Togo reivindicam a autonomia do país, que foi conseguida no ano de 1960, proporcionando a sua liberdade das amarras francesas.

Em 1963, o escritor estava com um ano de idade quando o Togo vivia uma grande instabilidade política, que resultou na instauração do primeiro golpe militar. À época, o presidente Sylvanus Olympio foi capturado e assassinado pelos chamados líderes golpistas: Emmanuel Bodjolle, Étienne Eyadéma e Kléber Dadjo. Depois do golpe, o General Gnassingbe Eyadéma assumiu a presidência, que durou mais de trinta anos. Nesse período, o General promoveu uma série de torturas e perseguições políticas às pessoas que discordavam do seu governo⁸. Após a morte do General, no ano de 2005, a presidência foi sucedida pelo seu filho Faure Essozimna Gnassingbé, conhecido como Faure Eyadéma, que deu continuidade à política opressora, após a morte do seu pai. Durante os anos do General Eyadéma, o escritor Kossi Efoui participou de movimentos estudantis contra o regime militar, o que lhe causou problemas com as autoridades governantes, obrigando-o ao exílio na França.

Em relação a esse momento de crise, em que a maioria dos escritores foram obrigados ao exílio por conta dessa ditadura, o dramaturgo togolês Gustave Akakpo, que é um dos expoentes da dramaturgia africana na contemporaneidade, demonstra o seu medo em voltar ao seu país de origem, mesmo com a sucessão após a morte do General Eyadéma, conforme a citação de uma entrevista concedida à pesquisadora Dra. Rosana Correia (2021).

⁸ *The New Humanitarian* é uma agência de notícias independente e sem fins lucrativos, que se concentra em histórias humanitárias em regiões que são frequentemente esquecidas, tendo sido fundado pelas Nações Unidas em 1995, após o genocídio de Ruanda. No site do jornal *The New Humanitarian*[#], em uma matéria chamada “*President Eyadema dies after 38 years in office, frontiers closed*”, explica-se que o governo do General Gnassingbe Eyadéma “manteve relações cordiais com uma série de presidentes franceses, e a França tinha uma base militar na capital Lomé, seu regime foi evitado pela maioria dos outros governos ocidentais por causa de seu histórico ruim em democracia e direitos humanos”. (PRESIDENT, 2021, n.p.).

Akakpo se vê impedido de retornar ao seu país em razão da crise política desencadeada após a morte de Gnassingbé Eyadéma. O golpe orquestrado pelo filho do presidente que acaba de morrer, Faure Gnassingbé, resulta em massacres da população e muitas prisões de opositores, dentre as quais as de amigos e colegas do dramaturgo. Quando a situação se acalma, Gustave Akakpo está completamente decepcionado com a situação política do seu país que se tornou uma república hereditária disfarçada de democracia. (CORREIA, 2021, p.27).

Conforme visto na citação acima, o dramaturgo decepciona-se com essa situação, porque mesmo depois da morte do General, a ditadura no Togo permanece ao longo dos anos com a presença de Faure Gnassingbé. Dessa forma, o dramaturgo demonstra o seu descontentamento com o contexto político que está no Togo, pois segundo Correia, o colonialismo no país é instaurado por uma “república hereditária disfarçada de democracia”. (CORREIA, 2021, p.27).

Destaca-se que uma das atitudes realizadas pelos escritores Gustave Akakpo e Kossi Efoui para o enfrentamento às ditaduras togolesas está nas suas práticas artísticas, nas quais, os contextos históricos, sociais e políticos são problematizados nos seus textos, ainda que, nos entremeios, dos personagens.

A pesquisadora da Universidade Sorbonne Nouvelle, Dra. Sylvie Chalaye define esses dramaturgos africanos, que questionam as ditaduras nos seus países de origem, por intermédio das expressões artísticas frente ao autoritarismo, como os “terríveis filhos da independência” (CHALAYE, 2017, p. 240). Dessa forma, para a pesquisadora Chalaye, foi nesse momento de crise política, que muitos dramaturgos saíram dos seus países de origem para enfrentar os desafios de serem sujeitos afrodiáspóricos nas metrópoles.

Cabe salientar que nesse período, nas metrópoles, os escritores africanos exilados ou fugidos das ditaduras militares tiveram a oportunidade de conhecer outros escritores, que passavam por situações similares, em festivais de arte e cultura realizados, principalmente, na França. Esses festivais e congressos fomentaram o reconhecimento da produção artística desses dramaturgos africanos de língua francesa, como destaca Chalaye.

eles vão se conhecer, graças ao Festival da Francofonia em Limousin, dirigido por Monique Blin, e às residências de escrita em Limoges e em Villeneuve-lès-Avignon, graças ao editor Emile Lansman, que começa a publicar textos dramáticos francófonos, mas também graças ao acompanhamento da RFI (Radio France Internationale) (CHALAYE, 2017, p. 241).

Nessa linha, Kossi Efoui estava com quase trinta anos quando ganhou a premiação da *Rádio França Internacional* – RFI, com a peça *Le Carrefour*, no ano de 1990. Essa peça demonstrou novos olhares sobre a produção artística africana. No Brasil, a peça teve a sua

primeira tradução para o português e encenação realizada pelo Coletivo *En Classe et En Scène* da Universidade de Brasília, sob a direção da pesquisadora-coordenadora do grupo, Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis, cujo processo será apresentado no segundo capítulo desta dissertação.

A peça *A Encruzilhada* retrata o universo de quatro personagens numa encruzilhada, são eles: o Ponto, a Mulher, o Poeta e o Cana. Essa peça tem um único ato, mas as situações de conflito e atrito se estendem para além das cenas, principalmente, quando essas tensões estão presentes nas relações entre os personagens. No decorrer da peça, aparecem outras figuras no drama, que chamaremos nesta dissertação de *éguns*, que são aqueles invocados pela memória e lembrança dos personagens durante a narrativa.

Destarte, podemos relacionar algumas tensões vividas pelos personagens na peça impostas pelo cerceamento de liberdade do dramaturgo durante o tempo em que foi perseguido politicamente no Togo, como que, se a história dos seus personagens repetisse a sua trajetória de vida. Essas situações podem ser percebidas no terceiro capítulo. Dessa forma, ratificamos o pensamento da pesquisadora Chalaye, que classifica esses dramaturgos africanos, enquanto os "terríveis filhos das independências" (CHALAYE, 2017, p. 240), pois, a pesquisadora parte dos movimentos políticos dos dramaturgos frente às ideologias dominantes presentes em seus contextos sociais, o que lhe permite supor, uma "abertura para a alteridade [em que] reivindicam o espaço do intervalo, o cruzamento, e escolhem se deixar atravessar por todas as influências, abarcar uma cultura diaspórica e, por fim, aceitar a perda para inventar o novo." (CHALAYE, 2017, p. 240).

1.2 O EBÓ EPISTEMOLÓGICO

Nesta dissertação, as cosmovisões filosóficas das culturas afro-brasileiras relacionadas com a figura de *Èṣù Yangi* - o princípio dinâmico - assentam-se, neste caso, com o *ebó* epistemológico. Na cultura afro-brasileira de matriz africana, a palavra *ebó* está presente no cotidiano ritualístico dos orixás, entidades e santos. O *ebó* é um agrado que move a energia ancestral dessa religião. Nesse panteão, o orixá *Ojisé-ebó* (SANTOS; SANTOS, 2014, p. 90), que é uma das características de *Èṣù*, tem a função de transmutar a energia depositada na terra deslocando-a para o céu.

Dessa forma, esse ritual do *ebó* é realizado pelos participantes da religião com o intuito de agradecer e pedir favores para os orixás, que realizam os desejos de seus agraciados, como forma de compensar as oferendas depositadas. Nessa forma, o *ebó* consegue o seu objetivo se Èṣù estiver satisfeito com os agrados, sacralização⁹, frutas e outras comidas.

O *ebó* epistemológico desta dissertação é um agrado ao orixá Èṣù *Yangi*, que nos permite as trocas e os cruzamentos teóricos, com o intuito de dialogar com o universo do encantamento originário das cosmovisões africanas e afro-brasileiras, pois segundo o pedagogo Luiz Rufino Rodrigues Junior, o *ebó* epistemológico acontece para garantir que “todas as operações teórico/metodológicas [venham] a produzir efeitos de encantamento nas esferas de saber”. (RODRIGUES JUNIOR, 2018, p. 80).

A nossa linha teórica relaciona-se com esse *ebó* epistemológico para demonstrar que a dramaturgia africana de língua francesa na contemporaneidade tem os seus encantamentos de saberes relacionados com a alteridade dos dramaturgos nos embates contra as dominações ditatoriais e coloniais.

Por ter acontecido à distância sob horizontes desconhecidos, a conquista colonial do continente negro trouxe atrás de si sua procissão de ilusões e clichês. O colonialismo inventou para quem não gostava de viagem uma certa ideia de África, uma certa ideia do africano também, o que naturalmente justificava a ação do império e seu empreendimento civilizatório.¹⁰ (CHALAYE, 2004, p. 19)

Ao longo dos anos, os escritores e dramaturgos de origem africana demonstram as suas inquietações, por intermédio das produções literárias, frente ao aprisionamento provocado pelas ditaduras e dominação coloniais. Isto posto, nos anos de 1930, o poeta martinicano Aimé Césaire e os demais ativistas do movimento *Negritude*¹¹ realizaram manifestações contra essas dominações, como forma de garantir uma emancipação identitária e ideológica. Essa movimentação política fortaleceu outros movimentos sociais cuja pauta refere-se à garantia de direitos dos sujeitos ante a colonização racial.

⁹ Nas religiões de matriz africana, o sacrifício de animais é um ato sagrado, pois, segundo frequentadores destas religiões, não existe a comunicação com o sagrado sem o *ejé*, que significa sangue.

¹⁰ Texto original: *Parce qu'elles s'opéraient au loin sous des horizons inconnus, la conquête coloniale du continent noir a entraîné derrière elle son cortège de fantasmes et de clichés. Le colonialisme a inventé pour ceux qui n'étaient pas du voyage une certaine idée de l'Afrique, une certaine idée de l'Africain aussi, qui justifiaient bien sûr l'action de l'empire et son entreprise civilisatrice.*

¹¹ Segundo o professor e historiador Dr. Petrônio Domingues, é comum pensar que esse movimento tenha nascido na África, mas o movimento “provavelmente, surgiu nos Estados Unidos, passou pelas Antilhas; em seguida, atingiu a Europa, chegando à França [...] Depois, o movimento expandiu-se por toda a África negra e as Américas (inclusive o Brasil).” (DOMINGUES, 2005, n.p.).

Dessa forma, quando falamos sobre o colonialismo no contexto da literatura africana na contemporaneidade, destacamos, em princípio, a dominação do poder europeu sobre os países africanos. Segundo o poeta Aimé Césaire, a nação, nesse caso a Europa, propiciou a desigualdade e a injustiça social nesses países, ao estabelecer uma relação de hierarquização “entre o colonizador e o colonizado [visto] no espaço para o trabalho forçado, a intimidação, a pressão, a polícia, os impostos, o roubo, o estupro, a impossibilidade cultural.” (CÉSAIRE, 2020, p.24).

O psicanalista martinicano Frantz Fanon, que é considerado uma das grandes vozes libertadoras das amarras coloniais, entende que o processo colonial africano possibilita as divergências entre os sujeitos, pois, o sujeito “negro comporta-se diferentemente com o branco e com o outro negro [pois] não há dúvida de que esta cissiparidade é uma consequência direta da aventura colonial.” (FANON, 2008, p.33).

De acordo com esse pensamento, o sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall propõe a “descolonização do terceiro mundo” (HALL, 2003, p. 336), em que, seria possível, caso houvesse a anulação do estatuto colonial, uma relação humana na contemporaneidade. Dessa forma, destacamos uma percepção de que os dramaturgos africanos de língua francesa na contemporaneidade propõem em suas teorias e poéticas a descolonização do “terceiro mundo”, como forma de propiciar uma emancipação por intermédio das artes, inclusive do “teatro que recusa os limites identitários herdados pelo período pós-colonial.” (CHALAYE, 2017, p. 239).

Dessa forma, o movimento dos dramaturgos africanos de língua francesa da África Subsaariana acontece na segunda metade do século XX, entre os quais destacamos os seguintes escritores: os togoleses Kossi Efoui e Gustave Akakpo, o costa-marfinense Koffi Kwahulé, os congoleses Caya Makhélé, Sony Labou Tansi e Dieudonné Niangouna, o centro-africano Léandre Baker. Esses pensadores rompem com a noção da “pureza original” de uma dramaturgia domesticada pelo colonialismo cultural, com intuito de experienciar as diferentes relações humanas, sem os dogmas herdados de uma determinada produção africana tradicional. Conforme apresenta-nos, o dramaturgo, encenador e escritor guineense Carlos Vaz (1978), no livro *Para um conhecimento do Teatro Africano*, em que demonstra a forma como o teatro africano está relacionado com uma poética cuja essência dialoga com o caráter mimético, mágico e religioso.

Mas os estudos propostos por Chalaye (2004, 2011, 2017, 2018) demonstram uma outra perspectiva sobre os atuais dramaturgos africanos, em que, as posturas políticas desses sujeitos

estão nas tessituras das suas obras literárias. Demonstra-se um trecho da tese de doutorado do pesquisador Dr. Jorge Morais sobre a poética do congolês Sony Lab'ou Tansi (1947 - 1995), que é considerado um dos primeiros expoentes que rompe com a estrutura colonizadora apresentada nessas linhas. Tansi teve uma trajetória de vida bastante curta, porém, uma produção poética intensa nas décadas de 1970 e 1980, que proporcionou uma nova identidade para a escrita africana.

Sony antecipa em alguns anos os dramaturgos africanos contemporâneos que, por isso (mas não só) vão reivindicá-lo como um precursor. Sony se destaca das linhas gerais do teatro produzido nas décadas de 70 e 80, que conforme analisa Chalaye (2004) foi um teatro de desencanto com a política e os rumos dos países após as independências e de exotismo, respectivamente. Ao antecipar os contemporâneos, ele se tornou um elo entre a Négritude e esses, propondo uma poética de referências e inspirações plurais, a hibridização de línguas, culturas e identidades, ao mesmo tempo em que não nega suas identidades congoleza e africana. (MORAIS, 2021a, p.48)

No livro *Afrique Noire et Dramaturgies Contemporaines - Le Syndrome Frankenstein*, Chalaye (2004) conceitua a produção artística desses dramaturgos como uma síndrome *Frankenstein*, em que essa figura evoca a junção de partes, a partir da estética original dos textos dramáticos africanos, na qual, ganha força por sua capacidade híbrida, de invenção e restauração. Por isso, é uma “estética dramática ainda impensável, clandestina, mas no cerne da nossa modernidade, abertas ao mundo, monstros dramáticos que desconcertam o espectador, abalam suas referências, mas [...] impõem a sua inventividade”¹². (CHALAYE, 2004, p. 14, tradução nossa).

Chalaye entende a relação desses dramaturgos como uma potência estética, em que a síndrome *Frankenstein* dialoga também com a poética da marronagem, que é concepção vinculada ao poeta e artista martinicano Édouard Glissant. A pesquisadora Isabela Lima, em sua dissertação sobre o livro *La Lézarde* de Glissant, informa-nos que o conceito deriva do “escravo que se torna *marrom* [quando esse] não suporta mais o regime escravista e, como forma de luta contra esse sistema, se refugia nas florestas e montanhas”. (LIMA, 2018, p. 32).

O filósofo e antropólogo da Ilha do Mayotte, Dr. Déméter Touam Bona (2016, n.p.), pensa a marronagem como uma expressão, que se inicia no movimento do corpo escravo para reivindicação da liberdade, pois ele entende a marronagem enquanto uma ação política que foge da domesticação constante do corpo.

¹²Texto original: *esthétiques dramatiques encore impensées, clandestines et pourtant au coeur de notre modernité, ouvertes sur le monde, des monstres dramatiques qui déconcertent le spectateur, ébranlent ses repères mais [...] imposent leur inventivité.*

A marronagem é definida acima de tudo como um processo de desdomesticação, como uma selvageria criativa, como uma indocilidade radical. Essa indocilidade se manifesta primeiro no corpo: a marronagem é antes de tudo uma resposta inventiva que envolve posturas, técnicas corporais, todo um saber incorporado. Alvo do aparelho escravagista, o corpo é o primeiro teatro de operação, a primeira posição, o primeiro direito. A corrida insana do escravo fugido (*marron*) faz parte de uma cultura insurrecional do corpo: revolta, corpos suicidas, dançantes, cantantes, vibrantes, corpos possuídos. Em sua origem, todo ritmo é o ritmo de uma corrida: as batidas dos pés no chão, as batidas do coração do peito, as batidas das mãos sobre o couro esticado. É primeiro por meio do ritmo que o deportado africano traça uma linha de fuga¹³. (BONA, 2016, n.p., tradução nossa)

Bona e Chalaye dialogam com esses conceitos apresentados com interesse em realizar uma crítica ao modelo tradicional de pensar a cultura teatral africana, com o propósito de buscar uma liberdade poética frente à insubmissão como estratégia de resistência artística. Para Chalaye, a "marronagem é uma atitude criadora [...] que consiste em criar para si um espaço de invenção em um território dominado, ou seja, onde todas as aparências sugerem que não há espaço"¹⁴ (CHALAYE, 2018, p. 21, tradução nossa).

Na entrevista concedida à Chalaye (2011, p. 15), Kossi Efoui demonstra uma aproximação com as definições propostas por Glissant e Démetér Touam Bona, no que tange, a necessidade de fuga de uma determinada situação em que se tenta aprisionar a liberdade. Para Kossi Efoui, a situação escravista é um caso, mas os efeitos da marronagem são todas as situações em que “aprendemos a criar um incrível espaço de liberdade em um lenço de papel”.

Eu estava no Haiti quando ouvi falar de "marronagem". O que me lembrava era que foram os escravos que aprenderam a viver na floresta e inventaram todo tipo de truque para não serem pegos. A "marronagem" também são os escravos que fingiram se converter ao catolicismo e que simplesmente retomam o panteão *vodu* com nomes de santos cristãos para distrair a vigilância dos senhores (...). É isso, "*avançar mascarado*", como em uma situação extrema em que aprendemos a criar um incrível espaço de liberdade em um lenço de bolso¹⁵. (CHALAYE, 2018, p. 15, tradução nossa)

¹³Texto original: *Le marronnage se définit avant tout comme un processus de dé-domestication, comme un ensauvagement créateur, comme une indocilité radicale. Cette indocilité se manifeste d'abord dans le corps : le marronnage est avant tout riposte inventive qui passe par des postures, des techniques corporelles, tout un savoir incorporé. Cible de la l'appareil esclavagiste, le corps est le premier théâtre d'opération, la première position à libérer, le premier droit à restaurer. La course folle du marron s'inscrit dans une culture insurrectionnelle du corps : corps a corps de la révolte, corps suicidés, corps dansants, chantants, vibrants, corps possédés. A l'origine, tout rythme est rythme d'une course : martèlement des pieds sur le sol, martèlement du cœur sous la poitrine, martèlement des mains sur la peau tendue. C'est d'abord au moyen du rythme que l'Africain déporté trace une ligne de fuite.*

¹⁴Texto original: *Le marronnage est une attitude créatrice [...] qui consiste à se créer un espace d'invention en territoire dominé, autrement dit là où toutes les apparences laissent à penser qu'il n'y a pas d'espace.*

¹⁵ Texto original: *J'étais en Haïti quand j'ai entendu parler du "marronnage". Ce que j'avais retenu, c'est que ce sont les esclaves qui apprenaient à vivre en forêt et qui inventaient toutes sortes de ruses pour ne pas se faire prendre. Le "marronnage" ce sont aussi les esclaves qui ont fait semblant de se convertir au catholicisme et qui ont simplement repris le panthéon vaudou avec les noms des saints chrétiens pour endormir la vigilance des maîtres (...). C'est cela, "avançé masqué", comment dans une situation extrême, on apprend à dégager un espace de liberté incroyable dans un mouchoir de poche.*

Nessa linha, segundo o pesquisador em Estudos Teatrais da Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris III - Dr. Blodwenn Mauffrey, a perspectiva da marronagem não se relaciona somente com os fatores históricos de um continente, em que os processos de violação estão expostos, mas também, a marronagem permite a evocação de uma noção de ruptura, de subversão e de astúcia frente aos traumas para a junção dos fragmentos de uma nova África.

A marronagem encarna não apenas um desejo histórico e um querer viver, mas também uma dinâmica de criação, um tornar-se. A marronagem faz sonharem o poeta, o criador, o filósofo, o sonho intelectual. Evoca ruptura, subversão, astúcia. Trata-se de romper com servidões, alienações e condicionamentos: as imagens da África e do negro veiculadas e impostas pela ideologia racista, narrativas lineares seguindo um caminho construído pela noção de história em andamento, os discursos fixos, unitários, totalitários. Implica um choque, um trauma, um exílio, uma desapropriação de si e de sua história. Expressa a reconstrução de si mesmo, a reabilitação da sua humanidade, da sua história, da sua identidade, por vestígios, por fragmentos, para e em virtude da África¹⁶. (MAUFFREY, 2011, p. 21, tradução nossa)

Essa citação de Mauffrey comunga com as perspectivas de Chalaye (2017), no seu artigo *O Quilombismo das Dramaturgias Afrocontemporâneas Francófonas*, que nos apresenta a diretora guadalupense Gerty Dambury. Dambury que conceitua a produção realizada pelos africanos contemporâneos como um teatro “teimoso”, e mesmo um “teatro quilombola” (DAMBURY *apud* CHALAYE, 2017, p. 239). Entendemos ser oportuno problematizar a nomenclatura “teatro quilombola” de Dambury, que se relaciona, no nosso entendimento, com o conceito de marronagem de Glissant.

No entanto, a palavra “quilombola”, referenciada na tradução do artigo de Chalaye, provoca-nos uma aproximação com o conceito proposto pelo dramaturgo e ator brasileiro Abdias do Nascimento, que é considerado um dos principais pensadores sobre a valorização da cultura afro-brasileira, vide que, nos anos 1940, o dramaturgo fundou o Teatro Experimental do Negro – TEN, com o objetivo de proporcionar a emancipação das pessoas negras na cena.

O dramaturgo Abdias do Nascimento cunhou o termo “quilombismo” para pensar o empoderamento do sujeito negro como uma forma coletiva, como um quilombo no qual as pessoas negras escravizadas juntavam-se na luta contra o regime escravocrata. Dessa forma, o

¹⁶ Texto original: *le marronnage incarne non seulement un désir historique et un vouloir vivre mais aussi une dynamique de création, un devenir. Le marronnage fait rêver le poète, le créateur, le philosophe, l'intellectuel. Il évoque, la rupture, la subversion, la ruse. Il s'agit de rompre avec des servitudes, des aliénations des conditionnements: les images d'Afrique et du noir véhiculées et imposées par l'idéologie raciste, les narrations linéaires poursuivant un cheminement construit par la notion d'histoire en progrès, les discours fixes, unitaires, totalitaires. Il sous-entend un choc, un trauma, un exil, une dépossession de soi et de son histoire. Il exprime la reconstruction de soi, la réhabilitation de son humanité, de son histoire, son identité, par trace, par bribes, pour et en vertu de l'Afrique.*

dramaturgo pensa uma perspectiva quilombista, que se relaciona com o “movimento político dos negros brasileiros objetivando a implantação de um Estado Nacional Quilombista, inspirado no modelo da República dos Palmares, no século XVI, e em outros quilombos que existiram e existem no país” (NASCIMENTO, 2021, p. 305).

O prefácio do livro *O Quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista* de Abdias do Nascimento (2021), que foi escrito pela cientista social Elisa Larkin Nascimento, propõe uma perspectiva quilombista, que discute uma

proposta sociopolítica para o Brasil, elaborada desde o ponto de vista da população afrodescendente. Num momento em que não se falava ainda em ações afirmativas ou compensatórias, nem se cogitava políticas públicas voltadas à população negra, o autor deste livro propunha a coletividade afro-brasileira como ator e autor de um elenco de ações e de uma proposta de organização nacional para o Brasil. Assim, sustentava e concretizava a afirmação de que a questão racial é eminentemente uma questão nacional (LARKIN, 2021, p. 27).

A lógica quilombista recupera as experiências da população negra para o enfrentamento às estruturas racistas, que estão relacionadas à história, à sociedade e à política brasileira. Segundo a cientista social Elisa Larkin, o movimento “quilombista está longe de ter esgotado seu papel histórico. Está tão vivo hoje quanto no passado, pois a situação das camadas negras continua a mesma, com pequenas alterações de superfície” (LARKIN, 2021, p. 284).

É oportuno perceber que a relação do quilombo como um lugar de resistência cultural, de afirmação das identidades afro-brasileiras, relaciona-se também, como um espaço de “biointeração”, cujo interesse é compartilhar os ensinamentos entre as pessoas que vivenciam esse espaço de resistência. Para o mestre quilombola Antônio Bispo dos Santos, o conceito de biointeração na cultura afro-brasileira é “a melhor maneira de guardar os produtos de todas as nossas expressões produtivas e distribuindo entre as vizinhanças, ou seja, como tudo que fazemos é produto da energia orgânica esse produto deve ser reintegrado a essa mesma energia.” (SANTOS, 2015, p. 85).

Diante desses conceitos expostos, voltemos ao escritor Kossi Efoui, que se desprende da obrigação de fidelidade com os movimentos políticos e conceitos institucionais, pois, segundo o escritor, na entrevista concedida à Chalaye (2004), o que lhe interessa é “jogar com todas as figuras de identidade possíveis e imagináveis, porque [acha] que os territórios da identidade são um palco de teatro, [em que] você pode se divertir lá sem nunca se levar a sério.

Quando você se leva a sério, você pega as Kalachnikovs. (CHALAYE, 2004, p. 34, tradução nossa)¹⁷.

O dramaturgo parte da noção de *ruse*¹⁸, que na tradução para o português significa astúcia, para se relacionar com as categorias de insubordinação contra a modernidade, pois, conforme percebido nessas linhas, a dramaturgia africana de língua francesa na contemporaneidade partilha do processo de insubordinação no campo das relações sociais e políticas, o que torna “urgente [para que] a questão da astúcia [*ruse*] que se impõe [...] então você tem que usar de astúcia, astuciar [*ruser*] porque é um sistema de dominação”(MAGALHÃES DOS REIS, 2021, p. 191).

Assim, concluímos que o *ebó* epistemológico proposto relaciona-se com o encantamento de saberes produzidos por africanos, martinicanos, antilhanos, norte-americanos, brasileiros, franceses, entre outros, cuja intenção perpassa o conhecimento de estratégias sociais, políticas e artísticas de enfrentamento às estruturas coloniais, que, de certa forma, mancham as teorias de sangue das violências e aprisionamento, ora, nas ditaduras militares, ora, no processo de colonização do povo africano. Diante disso, a noção de *ruse* proposta por Kossi Efoui torna-se imprescindível, visto que, o sistema de dominação ainda nos reserva surpresas.

1.3. OS IMAGINÁRIOS DAS ENCRUZILHADAS

Na epígrafe citada no início deste capítulo, tem-se uma indicação cênica do dramaturgo na peça *A Encruzilhada*, que se refere ao espaço cênico onde ocorrem os dramas dos personagens: o Poeta, a Mulher, o Ponto e o Cana. Na encruzilhada de Kossi Efoui, o espaço é decorado com um candeeiro apagado e um banco, no qual todo o enredo da peça é desenvolvido num único ato e sem divisão de cenas.

A foto abaixo (Figura 1) ilustra esse momento inicial da peça, antes mesmo da entrada dos personagens no palco, em que vemos as cadeiras dispostas para baixo em cada canto do

¹⁷ Texto original: *jouer avec toutes les figures possibles et imaginables de l'identité, parce que je pense que les territoires de l'identité sont une scène de théâtre. On peut s'y amuser sans jamais se prendre au sérieux. Quand on se prend au sérieux on sort les kalachnikovs...*

¹⁸ Essa noção está presente na entrevista concedida à professora Dra Maria da Glória Magalhães dos Reis, que foi publicada no livro *En Classe et en scène: Dez anos de uma trajetória coletiva* (MAGALHÃES DOS REIS, 2021).

palco; no fundo, o candeeiro, conforme descrito na epígrafe e o pano, em que consta uma pintura de árvores na qual está representado um “deserto”. Os elementos presentes no cenário realizado pelo Coletivo demonstram a leitura da encruzilhada de Kossi Efoui.

Figura 2 - Início da apresentação da peça realizada na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes no Distrito Federal.



Fonte: Arquivo do Coletivo.

Os conceitos apresentados a seguir nos reservam duas frentes de interpretação sobre a encruzilhada. A primeira inicia-se com as discussões sobre a estrutura da peça e a sua importância para a dramaturgia, que são percebidas a partir das falas dos personagens, enquanto lugar onde “todas as estradas são armadilhas, onde não dá para fazer nada mais do que sentar, levantar, dormir, gritar, chorar, morrer. Não dá nem para ir tão longe a ponto de fugir” (EFOUI, 2021, no prelo).

A segunda relaciona-se com o imaginário das encruzilhadas oriundo das cosmovisões da cultura afro-brasileira, que tem as suas perspectivas atreladas com o orixá *Èṣù*. Dessa forma, essas encruzilhadas perpassam as nossas interpretações, que dão vida à epistemologia proposta nesta dissertação.

As primeiras observações sobre a estrutura da peça de Kossi Efoui estão relacionadas com o espaço simbólico onde acontece as tensões dos personagens na cena. O texto teatral de

Kossi Efoui apresenta-nos uma encruzilhada, que na nossa percepção, esse espaço obriga os personagens ao aprisionamento, pois, essa encruzilhada não possui saídas. Dessa forma, serve-nos de reflexão sobre esse espaço, o trecho do texto em que o Poeta aponta suas questões sobre a encruzilhada.

Poeta: Eu nasci nesta encruzilhada. Todas as rotas já estavam traçadas. Não há nenhum encontro. Sair. Sair. Desta encruzilhada de ilusões. Foi por isso que viajei. Mas desde então só vivo com imagens frias.

[..]

Poeta: Nasci bem no lugar do sacrifício, lá onde se coloca a vítima penitente, lá onde o bode expiatório é mandado para o deserto. (EFOUI, 2021, no prelo)

Na fala do Poeta, as características dessa encruzilhada estão nítidas, enquanto lugar onde as “rotas já estavam traçadas”, um lugar de “ilusões” e de “sacrifício”. Essas características sobre a encruzilhada são descritas no texto, bem como, vivenciadas pelos personagens, pois, eles sabem que não conseguirão sair desse cruzamento. A encruzilhada de Kossi Efoui parece-nos um espaço para o abatimento, cujo texto dramático não permite uma escapada, pois, o ato do sacrifício será consumado.

Kossi Efoui chama os seus personagens para o lugar em que o sacrifício será realizado. Neste lugar, a encruzilhada é o local ideal para a realização de tal ato. Mas, antes de colocar as “vítimas penitentes”, os personagens vagueiam sobre as suas concepções filosóficas e morais sobre a condição humana. A encruzilhada de Kossi Efoui é um espaço assombrado com as histórias dos seus personagens, o que torna o texto dramático cheio de controvérsias.

Dessa forma, a peça gira em torno desses assombramentos dos personagens, que requerem informações sobre as suas respostas. A peça segue o seu caminho para o grande final, em que os personagens são sacrificados depois de um longo monólogo do Ponto, que volta à cena para o desfecho da peça. Para Chalaye, os personagens de Kossi Efoui estão inseridos numa grande encruzilhada, que não se restringe à uma condição territorial, mas rompe a história do povo africano. Segundo a pesquisadora, esse lugar do entroncamento poético pode ser associado com a produção artística do dramaturgo, em que “literalmente na encruzilhada da história teatral africana, esta peça inaugural representa tanto o nascimento de uma estética que rompe as amarras quanto o início de uma poética do abandono.”¹⁹ (CHALAYE, 2018, p. 15).

¹⁹Texto original: *Littéralement au carrefour de l'histoire théâtrale africaine, cette pièce inaugurale représente à la fois la naissance d'une esthétique qui rompt les amarres et les débuts d'une poétique du marronnage.*

A encruzilhada de Kossi Efoui relaciona-se com um lugar onde são depositadas as controvérsias dos seus personagens, pois, como nos informa o professor associado da Universidade de Tennessee, Dr. Christophe Konkobo, o dramaturgo Kossi Efoui proporciona um teatro engajado, filosófico e com uma estrutura dramática moderna, em que os personagens ao contrário da peça *Seis Personagens à Procura de um Autor*, do escritor italiano Luigi Pirandello, “buscam a liberdade para se realizar fora do palco e escapar do poder dominador do texto e do autor.”²⁰ (KONKOBO, 2011, p. 30, tradução nossa).

Nessa linha, o professor da Universidade de Oxford, Dr. Jacques Scherer (1992), no livro *Le Théâtre en Afrique noire francophone*, afirma que a peça *A Encruzilhada* de Kossi Efoui invoca os problemas da condição humana como “ambição estética”, em detrimento às questões de negritude, que segundo o professor, essas são superadas, pois a fábula de Kossi Efoui é sobre o processo da resistência humana, que luta contra os assombros da tragédia presente na vida.

O togolês Kossi Efoui escolheu o simbólico até no título de sua peça: *Le Carrefour*; (*A Encruzilhada*) no lugar da cena se cruzam quatro personagens que percorrem constante e simultaneamente os caminhos do simbolismo (o Poeta) e do realismo (o Cana); como eles, a Mulher é apresentada apenas em termos gerais, embora precisos. Ela diz: "Estou esquecendo meu texto", e o Ponto sussurra para ela, porque todos esses personagens são atores. Por meio desse uso voluntário do artifício, os problemas, tanto oníricos quanto reais, da condição humana são evocados. Por essa ambição estética, a negritude é aqui superada²¹. (Scherer, 1992, p. 90, tradução nossa, grifo nosso).

Em que pese o texto teatral não trazer em si questões sobre a negritude, o que nos importa neste momento, sem uma sobreposição de temas, é a construção do texto na produção afrodiaspórica. Isto posto, o texto de Kossi Efoui pode ser explorado sobre os mais diferentes temas, inclusive associado ao universo das culturas afro-brasileiras. A pesquisadora Dra. Leda Maria Martins (1995) é uma das primeiras intelectuais a pensar a força epistemológicas do orixá *Êṣù* na produção cultural.

Exu enquanto [...] princípio estrutural significativa da cultura negra, um operador semântico da alteridade africana na sua intersecção cultural nos novos mundos [...] uma instância de mediação e significação através da qual a mitologia iorubá desliza

²⁰Texto original: *Contrairement aux six personnages de Pirandello par exemple qui se mettent en quête d'un auteur, ceux d'Efoui sont en quête de liberté pour se réaliser hors de la scène et échapper au pouvoir dominateur du texte et de l'auteur*

²¹Texto original: *Le Togolais Kossi Efoui a choisi le symbolique jusque dans le titre de sa pièce : Le Carrefour; sur le lieu de la scène se croisent quatre personnages qui empruntent sans cesse et simultanément les chemins du symbolisme (le Poète) et du réalisme (le Flic) ; comme eux, la Femme n'est présentée qu'en termes généraux, bien que précis. Elle dit : « J'oublie mon texte », et le Souffleur le lui souffle, car tous ces personnages sont des acteurs. Grâce à ce recours volontaire à l'artifice sont évoqués les problèmes, à la fois onirique et réels, de la condition humaine. Par cette ambition esthétique, la négritude est ici dépassée.*

pela religião cristã, mantendo uma enunciação diferenciada e descentralizadora (MARTINS, 1995, p. 56).

Dessa forma, a citação da pesquisadora expõe a virtude proporcionada pela alteridade relacionado ao orixá *Èṣù*, que no imaginário das cosmovisões culturais afro-brasileiras, os caminhos das encruzilhadas dão-se por intermédio desse orixá. Kossi Efoui cita esse orixá em seus escritos, porém, apresenta-nos o “imaginário *vodu*”²², que pode ser relacionado com o nosso universo cultural brasileiro. Conforme a citação em destaque.

[...] é o imaginário *vodu*, no qual eu encontro a fonte dessa imagem poética, para mim, essa imagem poética é um símbolo, que antes de se tornar uma imagem poética é um símbolo que tem o significado primário de um imaginário *vodu*, portanto, animista. Eu não sou um iniciado *vodu*, mas minha sensibilidade é fortemente estruturada por esse imaginário animista que vê o homem como um elemento da natureza em coevolução com todos os elementos da natureza. (MAGALHÃES DOS REIS, 2021, p. 194).

Na entrevista concedida por Kossi Efoui expressa na citação, esse “imaginário *vodu*” é um elemento que liga as diferentes cosmovisões, inclusive, ao imaginário das encruzilhadas, pois é fato, que esse imaginário também chegou no Brasil pelos povos africanos escravizados. Para adentrar nessa cosmovisão teórica, reportamo-nos às perspectivas da pedagogia das encruzilhadas proposta pelo pesquisador Luiz Rufino Rodrigues Junior (2018, 2019)²³, que apresenta três conceitos sobre as encruzilhadas.

O primeiro conceito de Rodrigues Junior é o de cruzamento, que está assentado na figura de *Èṣù*, na qual, apresenta esse orixá, enquanto, “o senhor de toda e qualquer forma de linguagem e comunicação, assim como também é o dono da encruzilhada [...] Exu nos tensiona para a reinvenção, nos cospe, nos restitui. Ele é movimento, é transformação. (RODRIGUES JUNIOR, 2019, p. 63).

Nas religiões de matriz africana, *Èṣù* é reverenciado com a seguinte saudação: *laroyê*, que em português significa esfera ou controvérsia. Nesse sentido, *Èṣù* é a esfera que movimenta a vida. Nessa linha, *Èṣù* é considerado a divindade livre, que se movimenta como o grande

²² Por conta da colonização do país, o idioma oficial é o francês, mas uma das línguas nativas é o *éwé* que, segundo a etnolinguista Yeda Castro, o *ewe-fon*, é “um conjunto de línguas (*mina, ewe, gun, fon, mahi*) muito parecidas e faladas em territórios de Gana, Togo e Benim.” (CASTRO, 2005, p. 3). Para o escritor e dramaturgo togolês Gustave Akakpo, que nasceu em Aného, na costa togolesa perto da fronteira com Benin, o idioma *éwé* é a “língua mãe” (CORREIA, 2021) do Togo. Dessa forma, Akakpo problematiza os efeitos da colonização na linguagem, em que as línguas nativas togolesas são chamadas de “dialetos”, e isto, não acontece com outros países fora do continente africano, assim, o dramaturgo entende a afirmação da linguagem com um dos processos para garantir a descolonização.

²³ Fala do Professor Dr. Luiz Rufino Rodrigues Junior na palestra “Um ebô na esquina do mundo: por uma pedagogia das encruzilhadas” realizada no Curso de Extensão “América Ladina e as Pedagogias de(s) coloniais”, no dia 09 de junho de 2021.

comunicador de ideias e de experimentações. Ele é o responsável pelas possibilidades da vida, que possui em seu cerne uma estrutura heterogênea, na qual, mescla o “sagrado” e o “profano” numa mesma concepção.

Figura 3 - Èṣù



Fonte: Lambuja (2018)²⁴

Dessa forma, Èṣù mora nas encruzilhadas das ruas, esquinas, becos e vielas. Quando os praticantes das religiões de matriz africana estão nesses lugares, é comum realizar um grito *laroyê*. Não obstante, em alguns casos, pessoas depositam o seu *padê*, que será detalhado no próximo capítulo, e entornam a sua bebida alcoólica para homenagear a força dessa divindade. Para o professor da Universidade de Brasília, Dr. Wanderson Flor do Nascimento, Èṣù encontra-se nas encruzilhadas para possibilitar a

confluência de caminhos, uma multiplicidade de possibilidades abertas para o caminhar: nem todas elas harmônicas ou pacíficas, deixando a decisão sobre a circulação do axé nesses gestos do caminhar sob a responsabilidade dos caminhantes, que podem potencializar ou despotencializar o axé. (NASCIMENTO, 2016, p. 37).

Destarte, as cosmovisões afro-brasileiras potencializam o seu axé saudando esse orixá, que se relaciona com os nossos desejos, prazeres, sucessos e desesperos incorporados na condição humana.

²⁴ Ilustração realizada pelo artista Lambuja retirada do seu site <http://lambuja.com.br/>. Acesso no dia 27 de julho de 2022.

O segundo conceito apresentado por Rodrigues Junior, refere-se ao rolê enquanto manifestação corporificada de *Èṣù*. Para o autor, o conceito de rolê é uma manifestação, que se encontra nas artes de luta negra da capoeira, nas rodas de samba onde predominam o gozo das pessoas presentes nas bebidas, na alegria e na gargalhada. A noção do rolê é o saber encarnado e incorporado na dimensão de sentir o mundo pelo corpo. O rolê é também o resultado das manifestações festivas do carnaval, uma vez que *Èṣù* é a própria manifestação festiva desses movimentos. Dessa forma, para o professor, escritor e historiador Luiz Antonio Simas (2020)

Exu já apareceu diversas vezes em desfiles de escolas de samba. Curiosamente, sem protagonizar enredos. Ele entra, em geral, como um alavancador de outros protagonismos, dividindo a cena, como um ator que concorre ao Oscar de melhor coadjuvante. Em geral, escolas que trazem Exu desfilam bem. Só que não ganham. Ficam no “quase deu” em virtude de um carro que quebra, um buraco que se abre, a iluminação que apaga. E imagino que *Bara* gargalha enquanto o couro come. (SIMAS, 2020, p. 69).

Se *Èṣù* baila nos enredos de escolas de samba, podemos entender também, que ele pode oferecer-nos elementos epistemológicos. O terceiro conceito proposto pelo Rodrigues Junior, é o do *ebó* epistemológico, que é a perspectiva do cruzamento teórico contra a guerra bélica colonial. O objetivo do *ebó* é atacar os corpos e a materialidade do mundo contra a racionalidade dominante.

O *ebó* epistemológico das pedagogias das encruzilhadas manifesta-se nos cruzamentos das narrativas, nos quais, *Èṣù* é o patrono das trocas de saberes. Essas trocas teóricas e os cruzamentos epistemológicos proporcionam um caminho na encruzilhada, em visto que, esse orixá é a mutação dos sistemas, que se instaura pela crítica às dominações coloniais, haja visto que a característica predominante do orixá é o enfrentamento à ordem dominante.

1.4 KOSSI EFOUI E OS CAMINHOS DE *ÈṢÙ*

O orixá *Èṣù* é o senhor dos caminhos e dos jogos de búzios na cosmovisão afro-brasileira das religiões de matriz africana. Na cultura afro-brasileira há uma ideia de que sem *Èṣù* não há caminho para os saberes das adivinhações presentes nos jogos de búzios, que são ligados aos saberes populares e ancestrais. Dessa forma, o jogo de búzios constrói-se por diversas conchas de búzios, que segundo os praticantes dessa religião, essas conchas representam os dentes de *Èṣù*, visto que, a boca cheia de dentes traz as notícias para os seus consulentes quando esse for questionado.

Nessa consulta de jogo de búzios, os consulentes realizam diversas perguntas sobre o caminho e destino. O jogo de búzios é cercado de códigos, signos e caídas na tábua, sendo realizado pelos pais e mães de santos. Desse modo, não existe interesse da nossa parte em apresentar todos os seus mistérios e signos, mas relacionar a sua cosmovisão adivinhatória com o nosso objetivo proposto nesta dissertação.

No Brasil, esse sistema de queda de búzios no jogo relaciona-se com mais de 256 possibilidades de adivinhações registradas em livro pelo pai Agenor Miranda Rocha, que se tornou um dos principais orientadores desse sistema na comunidade afro-brasileira. Mas, destaca-se que Rocha aprendeu sobre o sistema adivinhatório com diferentes africanos e afro-brasileiros, que o permitiram o registro no livro *Caminhos de Odu* (1999).

Na citação seguinte, Rocha (1999) apresenta dois tipos de jogos que o consulente pode realizar para descobrir os seus caminhos: o jogo de búzios e o *opelé-ifá*. Além disso, o pesquisador apresenta na citação, uma mitologia iorubana em que demonstra a participação dos orixás neste universo dos jogos de búzios.

O destino das pessoas e tudo o que existe podem ser desvendados por meio da consulta a *Ifá*, o oráculo, que se manifesta pelo jogo. *Ifá* tem seu culto específico e o mais alto cargo do culto de *Ifá* é o de *oluô*, título concedido a alguns *babalaôs*. *Ifá* é o orixá da adivinhação e para tudo ele deve ser consultado. Existem dois tipos de jogo: o do *opelê-ifá*²⁵ e o jogo de búzios. No jogo de búzios, o mais comum, quem fala é Exu. São dezesseis búzios que podem ser jogados também pelos babalorixás e ialorixás. A consulta a *Ifá* é uma atividade exclusivamente masculina, mas as mulheres passaram a poder pegar nos búzios porque Oxum fez um trato com Exu, conseguindo dele permissão para jogar. Tanto o jogo de búzios como o do *opelê-ifá* baseia-se num sistema matemático, em que se estabelece 256 combinações resultantes da multiplicação dos 16 Odus usados no jogo de búzios por 16. Nada se faz sem que antes se consulte o oráculo. Quanto mais séria a questão a ser resolvida, maior a responsabilidade da pessoa que faz o jogo. (ROCHA, 1999, p. 25).

Percebe-se que a lógica desse sistema perpassa por uma relação entre as mitologias iorubanas e as cosmovisões dos *odús* (caminhos), que servem de ensinamentos para todos que procuram uma saída na encruzilhada. Na citação, o pai Rocha aponta que são dezesseis *odús* com caminhos mitológicos diferentes, pois, os orixás regem também os caminhos, como podemos verificar nos dois quadros descritivos anexados²⁶ a esta dissertação (Apêndice B), nos

²⁵ O jogo *opelé-ifá* é feito com correntes de metal intercaladas com vários tipos de sementes, moedas ou pedra e mesmo com contas e guias dos orixás que ornamentam o jogo de adivinhação.

²⁶ Os dois quadros descritivos, que apresentam os orixás e o que os orixás representam na cosmovisão afro-brasileira (Quadro I); e *odús*, os orixás regentes, as características dos *odús* e a qualidade pessoal que cada *odú* representa (Quadro II). É importante salientar que estes quadros estão embasados nas referências bibliográficas de pensadores das culturas afro-brasileiras, tais como: de Beniste (2009), Martins (2014a), Prandi (1996), Rocha (1999), Santos (1998), Verger (1997). E que estas informações sobre a cosmovisão afro-brasileira tem uma característica que consiste na pluralidade filosófica, e que apresentamos nesta dissertação, apenas com fim

quais, os orixás, *odús* e as cosmovisões centradas na cultura afro-brasileira são descritos a partir dos estudos de Beniste (2009), Martins (2014), Prandi (1996), Rocha (1999), Santos (1998), Verger (1997).

Dentre os dezesseis *odús* apresentados no apêndice, um chama-nos atenção, que é o *odu ocanrã*, o primeiro caminho de todos. O pai Rocha descreve em seu livro, que as pessoas regidas por esse *odú* têm o caminho do “movimento, barulho, alvoroço, visita estranha, negatividade, aceitação imediata, propriedade instantânea” (ROCHA, 1999, p.171). Nessa linha, o sacerdote Araújo (2020, n.p.) da nação *jejê* de origem dos povos do Reino do Daomé ressalta, que o *odú okanran (ocanrã)* é o “parido em consequência da revolta, desobediência e insubordinação”. Dessa maneira, podemos concluir que o caminho de *ocanrã* da cosmovisão afro-brasileira associa-se ao movimento da trajetória de vida do dramaturgo Kossi Efoui, por mais que o dramaturgo não tenha realizado uma consulta ancestral no jogo de búzios.

Mas, conforme estabelecido nestas linhas, a nossa perspectiva tem o intuito de construir cruzamentos teóricos para outras análises, o que nos permite verificar, uma aproximação entre o caminho da “revolta [e] insubordinação” de *ocanrã*, que, de certa forma, esse caminho possibilita um rompimento com as estruturas sociais e políticas de uma África reprimida pela ditadura militar.

Assim, ao longo deste capítulo, o universo do dramaturgo Kossi Efoui e a sua poética dramatúrgica *A Encruzilhada* estiveram presentes nas análises a partir das cosmovisões afro-brasileiras centradas no orixá *Èṣù*, que toda a sua controvérsia caminha no *odú ocanrã*. Em muitos momentos da peça, parece-nos que o dramaturgo recorre à memória dos seus personagens para demonstrar os conflitos que foram expostos durante a sua vida no Togo e na França.

Dessa forma, os textos literários de Kossi Efoui e outros dramaturgos africanos contemporâneos desestabilizam o colonialismo, cujas concepções propostas por esses dramaturgos oferecem uma riqueza poética, que potencializa o “fator de alteridade na produção estética, negando o exotismo africano criado pelo Ocidente e permitindo uma produção instigante na contemporaneidade.” (CHALAYE, 2017, p. 240). A dinâmica deste capítulo expõe a nossa intenção em realizar um cruzamento teórico e epistemológico sobre a poética dramatúrgica africana de língua francesa. Por conseguinte, a nossa encruzilhada é um tridente

metodológico de aproximação das epistemologias, sem menosprezar a ancestralidades das cosmovisões presentes nos *odús*

de três pontas, que apontadas para o céu, representam os caminhos e as possibilidades que seguem a nossa escrita sobre o texto de Kossi Efovi, que segue para além das fronteiras das artes e da dramaturgia, em que os discursos filosóficos sobre a condição humana estão vivos e quentes na sociedade contemporânea.

CAPÍTULO 2 - ÈȘÛ LONAN: O DESPACHO DO PADÊ

Apesar de você. Amanhã há de ser outro dia. Eu pergunto a você onde vai se esconder da enorme euforia. Como vai proibir quando o galo insistir em cantar. Água nova brotando e a gente se amando sem parar. (APESAR DE VOCÊ, 1978).

No capítulo anterior, apresentamos o orixá *Èșù Yangi*, que se relaciona com os objetivos do princípio dinâmico do dramaturgo Kossi Efoui frente ao regime ditatorial togolês e à política de subordinação proposta pelo colonialismo. O dramaturgo escreve a sua primeira peça teatral *A Encruzilhada*, que se torna uma das principais obras dos dramaturgos africanos de língua francesa na contemporaneidade. O primeiro capítulo apresentou o dramaturgo e a sua obra relacionando-os com as perspectivas das cosmovisões das religiões de matriz africana centrada no orixá *Èșù*.

Nesse ínterim, trouxemos para o centro da encruzilhada a figura controversa de *Èșù*, que, na cosmovisão iorubana de tradição do candomblé de nação Ketu, é considerado o espírito genitor de toda a humanidade. O princípio dinâmico dessa figura relaciona-se com o nosso ebó epistemológico, em que as teorias cruzam os imaginários epistemológicos e as cosmovisões afro-brasileiras sobre as encruzilhadas. Esse lugar também propicia o *ipadê* para o despacho do *padê*, como será discutido nas linhas a seguir.

Qual é o significado da palavra *ipadê*? Como essa palavra se relaciona com os objetivos propostos para este segundo capítulo? O *ipadê* corresponde a uma cerimônia tradicional realizada nas religiões de matriz africana no Brasil, na qual, as pessoas encontram-se em círculo ou em roda no *xirê*²⁷. Neste centro sagrado para as religiões de matriz africana, os sacerdotes depositam alimentos e comidas ritualísticas para reverenciar o orixá *Èșù*, que se tem para muitos sacerdotes das religiões de matriz africana, o ritual mais significativo, e por isso, deve ser realizado antes de qualquer cerimônia pública ou privada do candomblé, em que se propõe afastar as energias “ruins”, caso apareçam nos rituais e festas sagradas.

O *ipadê*, que significa encontro, em iorubá, também se relaciona com a peça *A Encruzilhada* de Kossi Efoui, visto que, o encontro do Coletivo volta-se para a encenação e apresentação do espetáculo. Dessa forma, o nosso objetivo neste segundo capítulo é analisar o processo de encenação da peça *A Encruzilhada* de Kossi Efoui, que perpassa aos conceitos de

²⁷ A palavra iorubá *xirê* significa roda, ou dança utilizada para invocação dos santos, entidades e orixás das religiões de matriz africana.

três instâncias propostas pelo professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Dr. Mario Alberto de Santana.

Essas instâncias obedecem a uma estrutura de criação no campo dramaturgico, da encenação e da criação, com a qual podemos relacionar a nossa abordagem sobre a peça de Kossi Efoui. Assim, atentamos para a seguinte citação em que as instâncias são apresentadas para a compreensão do evento teatro.

creio que três instâncias de configuração parecem intrínsecas ao processo de criação do evento teatral: a configuração da fala a ser emitida, instância que podemos compreender como a ação de criação no campo dramaturgico; a configuração que dará à apresentação desta fala um caráter teatral, instância que podemos compreender como a ação de criação no campo cênico; e, por fim, a configuração de um tipo de presença humana, que torne verossímil o tipo de teatralidade do acontecimento, instância compreendida como o espaço específico de criação do ator (SANTANA, 2003, p.11).

Dessa forma, a partir dessa afirmação, é possível observar que há três instância que julgamos pertinentes na construção narrativa deste capítulo, que são: a instância do campo dramaturgico realizado pelo Coletivo; a construção colaborativa do grupo, e por fim, a construção poética dos artistas que realizaram a encenação da peça. Assim, seguiremos com algumas perguntas norteadoras com intuito de conhecer mais os nossos caminhos assentados no *ipadê* do Coletivo. Seguem: 1) O que é o Coletivo *En Classe et En Scène* da Universidade de Brasília? 2) Quais peças foram realizadas pelo Coletivo? 3) Como o Coletivo constrói o seu processo colaborativo? 4) Como foi realizada a produção artística da peça *A Encruzilhada* de Kossi Efoui? e, por fim, 5) Como todos esses elementos da cultura afro-brasileira podem se relacionar com a perspectiva da peça *A Encruzilhada* de Kossi Efoui?

2.1 O COLETIVO DE TEATRO EN CLASSE ET EN SCÈNE

Nesse momento, parece-nos considerável responder à primeira pergunta: o que é o Coletivo de Teatro *En Classe et En Scène*, que realizou a primeira tradução e encenação da peça *A Encruzilhada* de Kossi Efoui. Esse Coletivo é um grupo composto por alunos, alunas, professores, professoras e demais interessados na encenação dos textos dramáticos dos escritores africanos de língua francesa, cuja organização é realizada pela pesquisadora-coordenadora, Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis do Instituto de Letras da Universidade de Brasília - IL/UnB.

O Coletivo iniciou os seus primeiros trabalhos colaborativos no ano de 2009, com vistas a encontrar uma afinidade entre os campos das artes e literaturas na produção cênica. Nessa perspectiva, o Coletivo a realização de pesquisas, palestras, traduções e encenações dos textos teatrais de escritores africanos. Essa proposta criativa do grupo nasceu do desejo da pesquisadora-coordenadora, que propõe unir as suas “paixões pelo ensino, pelo teatro e pelo texto, criei o Coletivo *En classe et en scène* com o objetivo de, por meio das práticas teatrais, refletir sobre a literatura, o teatro e a formação de professores.” (MAGALHÃES DOS REIS, 2021, p. 10).

Nesse viés, o “desejo” da pesquisadora-coordenadora do Coletivo provoca uma série de pesquisas, artigos de iniciação científica, dissertações e teses dos alunos, que se relacionam com as obras teatrais dos dramaturgos africanos de língua francesa. Esse repertório acadêmico propicia um significativo material no Brasil, visto que, esse campo de conhecimento sobre a dramaturgia africana de língua francesa é frágil nos palcos.

A pesquisadora-coordenadora do grupo escreve no prefácio do livro *En Classe et En Scène: Dez anos de uma trajetória* (MAGALHÃES DOS REIS, 2021) as diversas produções teatrais realizadas pelo Coletivo se destacam por um amplo repertório de dramaturgias africanas de língua francesa. A citação segue uma descrição cronológica de cada encenação e sobre em qual idioma a peça foi montada, pois, por ser um grupo acadêmico, o Coletivo também realiza traduções para o português ou traduções para o francês, se houver necessidade.

Em março de 2011 marca a primeira apresentação do grupo (sendo feita em língua francesa) com a peça *Catharsis* (2006), texto do dramaturgo togolês Gustave Akakpo, no teatro Eva Herz da livraria Cultura do Shopping Iguatemi em Brasília, por ocasião da Semana da Francofonia.[...].Na mesma época, no âmbito do II Quartas Dramáticas, coordenado pelo professor André Luis Gomes, com quem o grupo vem mantendo a parceria até hoje, foi apresentada uma leitura cênica da peça em sua tradução para o português, no Anfiteatro 9 da Universidade de Brasília.[...]. Em setembro do mesmo ano, apresentamos a leitura cênica da peça *Cartas aos atores* [Lettre aux acteurs] (1989), de Valère Novarina, em versão bilíngue (francês e português) no III Quartas Dramáticas. [...]. Em 2013 encenamos a peça *À petites pierres* (2008) retornando às obras do dramaturgo Gustave Akakpo. O texto conta a história de uma moça que é condenada ao apedrejamento por ter relações sexuais com um rapaz estando já prometida, por meio de um casamento arranjado, a um outro. Encenamos o espetáculo no Auditório Dois Candangos, na Universidade de Brasília, e no Auditório da Aliança Francesa no ano seguinte. Na abertura do 20º Congresso de Iniciação Científica da UnB apresentamos a sua versão em português *Pedra por pedra*, em tradução da professora Alice Maria de Araújo Ferreira, que publicou um artigo em 2017 apresentando discussões sobre esse processo tradutório. [...]. Em 2014 houve a preparação da peça *Tac-tic à la rue des Pingouins* (2001), um monólogo escrito por Gustave Akakpo que conta a história de um garoto que acorda no corpo de uma garota ou vice-versa. Nossa montagem foi feita por Danilo de Sousa e Isliá Vaz. A peça foi apresentada na Semana da Francofonia no Auditório da Aliança Francesa em francês e, no primeiro semestre de 2015, no IX Quartas Dramáticas, em sua versão em

português Tac-tic na rua dos Pinguins. A tradução foi feita por Danilo e Islia, membros do coletivo desde sua fundação. No ano de 2016, a mesma versão em português foi apresentada no II Encontro do grupo Crítica e Tradução do exílio na Universidade Federal de Goiás. Ainda em 2015 foi apresentada em francês a leitura cênica de Dois perdidos numa noite suja, do dramaturgo brasileiro Plínio Marcos, Deux perdus dans une nuit sale, tradução da professora e pesquisadora Ângela Leite Lopes e A entrevista, de Samir Yazbek, em português, no âmbito do VIII Quartas Dramáticas. [...]. Em agosto de 2015 começamos a trabalhar no texto La Mère Trop tôt (2004), também de Gustave Akakpo, apresentado em francês no Teatro Newton Rossi no SESC Ceilândia e no Teatro de Sobradinho, em 2016. A mãe cedo demais, traduzido pelo coletivo para o português foi apresentada em 2017, no III Encontro do grupo Crítica e Tradução do exílio e no X Quartas dramáticas. Também em 2016, a então doutoranda Kimiko Pinheiro apresentou a leitura cênica em japonês da peça Kantan – O travesseiro dos sonhos, de Yukio Mishima. [...] Em 2017, encenamos a leitura da peça Le mensonge (1967), de Nathalie Sarraute, no Liceu Francês François Mitterrand e no XIII Quartas Dramáticas. No mesmo ano começamos a trabalhar sobre o texto Retour sur terre (2014), de Gustave Akakpo, que foi encenado no início de 2018. Em 2018 o coletivo apresentou: Arrêt sur image (2004), Retour sur terre (2014) e novamente, com outro elenco, À petites pierres, todas peças de Gustave Akakpo. No ano de 2017, em conjunto com João Vicente e como parte de sua tese de doutorado intitulada Femininas Áfricas: Narrativas de escritoras africanas contemporâneas e o ensino de literatura em língua francesa, defendida em dezembro de 2019 na UnB, começamos a trabalhar com um grupo de estudantes sobre a tradução e adaptação para o teatro do romance em língua francesa Crépuscule du Tourment, da escritora camaronesa Léonora Miano. No ano seguinte, 2018, apresentamos a primeira versão da peça no XVI Quartas Dramáticas. Em 2019, preparamos novamente esse espetáculo, com um novo elenco e desta vez, em forma de encenação da leitura em português e Libras, permitindo a integração das duas línguas, em lugar de simples interpretação em paralelo (essa experiência é descrita em detalhes na tese de doutorado de João Vicente). [...]. A peça foi apresentada no XXII Congresso Internacional de Humanidades na UnB. [...]. O coletivo já tinha tido uma experiência anterior no que diz respeito à encenação bilíngue português-Libras em 2018, ano no qual foi apresentada a peça intitulada Sinuca de Bico – plágio-combinatória de O estrangeiro de Albert Camus e O caso Meursault de Kamel Daoud, cujo texto foi publicado no e-book Crítica e Tradução do Exílio: Ensaios e experiências (2017), pelas colegas Alice Araújo Ferreira e Tarsila Couto e por mim. Em 2019 o coletivo foi contemplado pelo Edital Universal do CNPq graças ao qual começamos a poder realizar o sonho da construção deste livro e sentimos uma motivação extra para as atividades do grupo. Nesse mesmo ano, trabalhamos na peça Le Carrefour, do dramaturgo togolês Kossi Efoú [...] A peça foi apresentada pela primeira vez em 3 de julho de 2019 em português, com tradução feita coletivamente pelo grupo, no XVII Quartas Dramáticas. Em agosto do mesmo ano, continuamos trabalhando sobre texto em francês para sua apresentação no XXII Congresso Brasileiro de Professores de Francês, no dia 9 de outubro de 2019, no Teatro Dulcina de Moraes, na cidade de Brasília, para um público de cerca de 350 pessoas, incluindo estudantes de francês de escolas de idiomas de Brasília, professoras, professores e pesquisadoras e pesquisadores franceses e brasileiros presentes no congresso. A versão em português também foi apresentada no Centro de Ensino Médio “Elefante Branco” em duas sessões, manhã e tarde, em 1 de outubro de 2019, no âmbito do projeto UnB + Escola, e no “Instituto Federal de São Sebastião” em 6 de novembro de 2019. Após cada apresentação, abrimos um espaço para discussões com o público. Esse tem sido sempre um momento formador e facilitador de escuta e diálogo, sendo extremamente rico de debates e reflexões, por meio dos quais podemos observar que as questões políticas e poéticas não passam despercebidas por público das mais diferentes faixas etárias. [...]. Apresentamos, ainda em 2019, a convite da Embaixada da França, uma colagem de poemas de Léopold Sédar Senghor, relatada no capítulo intitulado Marathon Poétique, de Iasmim de Moraes. É importante ressaltar que no ano de 2019 contamos com a participação de Lucas Sacramento (ator, diretor e professor universitário surdo) no curso de extensão Quartas Dramáticas e Na classe e em cena. (MAGALHÃES DOS REIS, 2021, p. 10).

Destarte, a citação demonstra o extenso “desejo” da pesquisadora-coordenadora, que, conforme o exposto, une os campos da literatura e do teatro nas suas produções e leituras cênicas. Dessa citação, vale-se o repertório teatral do Coletivo, que nos últimos dez anos, apresenta, por intermédio das suas leituras cênicas, encena a riqueza poética da dramaturgia africana de língua francesa nos palcos. Cabe-nos ressaltar a relevância destas dramaturgias e traduções para a sua ampla divulgação no campo das produções teóricas e artísticas brasileiras na contemporaneidade.

No final dessa citação sobre a produção teatral do Coletivo, destaca-se a apresentação coletiva dos trechos e poesias dos dramaturgos africanos chamada de *Marathon Poétique*²⁸, que foi realizada na Aliança Francesa em Brasília, no Distrito Federal, em 2019. O texto dramático do *Marathon...* foi construído a partir da compilação de trechos e poesias de diferentes artistas, dentre os trechos, tem-se algumas falas da peça *A Encruzilhada*. No artigo presente na edição comemorativa dos dez anos do Coletivo, a atriz e pesquisadora Iasmim Morais demonstra a validade do processo de composição coletiva, em que o vínculo de unicidade entre os membros soma-se a uma “montagem de forma sensível e com muita qualidade” (MORAIS, 2021a, p. 271).

Dessa forma, a peça *Marathon...* é composta por uma seleção de onze poemas do escritor, poeta e intelectual senegalês Léopold Sédar Senghor, que se tornou o primeiro africano a realizar uma licenciatura numa das principais Universidades de Paris. Entre as obras do senegalês, o Coletivo escolheu as seguintes; *Blues, Chant du feu, Départ, Femme Nue, Je suis seul, Le salut du jeune soleil, Les heures, Libération, Pourquoi, Qui fait-tu?* e *Chaka - poème dramatique à plusieurs voix Aux Martyrs Bantous de L’Afrique du Sud*²⁹. Dentre as obras, destacamos o poema dramático *Chaka*, que segundo a narrativa poética, coloca o chefe tribal e estrategista militar histórico da África negra do século XVI, em confronto discursivo com a Voz Branca (*La Voix Blanche*).

A VOZ BRANCA (Mulheres):

Nosso Chaka, você é um poeta... ou um falador manso... um político!

CHAKA (Marcelo)

Cartas me diziam: “Eles desembarcam com réguas, esquadros, compassos, sextantes, “a pele branca, os olhos claros, a fala nua e a boca fina, o "trovão em seus navios.

Tornei-me cabeça um braço sem tremer, nem guerreiro nem açougueiro. Um político,

²⁸ Tradução: Maratona Poética.

²⁹ Tradução: *Blues*, Canção do Fogo, Partida, Mulher Nua, Estou Só, A Saudação do Jovem Sol, As horas, Libertação, Por que, Quem você está Fazendo? e *Chaka - Poema dramático em muitas vozes aos Mártires Bantu da África do Sul*.

você disse - eu matei o poeta - um homem de ação sozinho. Um homem sozinho e já morto antes dos outros, como aqueles que você lamenta. Quem conhece minha paixão?
A VOZ BRANCA (Mulheres)

Um homem inteligente que tem esquecimentos singulares..., mas ouça Chaka e lembre-se. A voz do adivinho Issanoussi (distante) (Mulheres). Pense bem Chaka, não estou te forçando: sou apenas um adivinho, um técnico. O poder não se obtém sem sacrifício, o poder absoluto requer o sangue do ser mais querido.³⁰

O trecho acima demonstra um dos confrontos discursivos entre os personagens, que na leitura dramática realizada pelo Coletivo, teve na Voz Branca a representação do coro de mulheres e o Chaka, o herói sanguinário, libertador do seu povo, é encenado pelo ator Marcelo Rocha.

O ato artístico do *Marathon...* realizado pelo Coletivo é um manifesto, no qual, as vozes dos dramaturgos africanos de língua francesa da contemporaneidade ganham a presença dos atores brancos e negros, por intermédio da ação artística, que potencializa os discursos políticos e poéticos na afrodiaspóra.

A dança, música e poesia estão presentes no jogo cênico realizado pelo Coletivo, o que demonstra o efeito do ato em abarcar as qualidades, potencialidades e características dos seus atores e atrizes, tornando-se um movimento de fato colaborativo. Na foto abaixo (Figura 2), percebemos o elenco do Coletivo na apresentação do *Marathon Poétique*, que foi realizado na Aliança Francesa em Brasília no Distrito Federal.

³⁰Texto original: La Voix Blanche (Mulheres) *Ma parole Chaka, tu es poète... ou beau parleur... un politicien* !CHAKA (Marcelo) *Des courriers m'avaient dit : « Ils débarquent avec des règles, des équerres, des compas, des sextants « l'épiderme blanc les yeux clairs, la parole nue et la bouche mince « le tonnerre sur leurs navires Je devins une tête un bras sans tremblement, ni guerrier ni bouche. Un politique tu l'as dit - je tuais le poète - un homme d'action seul. Un homme seul et déjà mort avant les autres, comme ceux que tu plains. Qui saura ma passion? LA VOIX BLANCHE (Mulheres) Un homme intelligent qui a des oublis singuliers. Mais écoute Chaka et te souviens. La voix du devin Issanoussi (lointaine) (Mulheres) Réfléchis bien Chaka, je ne te force pas : je ne suis qu'un devin un technicien. Le pouvoir ne s'obtient sans sacrifice, le pouvoir absolu exige le sang de l'être le plus cher.*

Figura 4 - Apresentação da peça *Marathon Poétique* realizada na Aliança Francesa em Brasília.



Fonte: Arquivo do Coletivo.

Nesse diapasão, destaca-se também que o Coletivo realizou a sua primeira leitura cênica da peça *Crepúsculo do Tormento*³¹, da franco-camaronesa Leonora Miano, no ano de 2019, que foi traduzida para o português, com adaptações para a língua brasileira de sinais (libras). O Coletivo parte para a apresentação do texto de Miano com uma “montagem bilíngue” (NAOMI *et al.*, 2021, p. 142), em que dois ou mais atores encenam os seus personagens, mas, pelo menos um deles, atua no texto em libras. Nessa oportunidade, os atores e atrizes da peça apresentam uma leitura bilíngue, cujo “elenco conta com atores surdos e ouvintes que trabalham juntos tanto na montagem da peça quanto na tradução e interpretação do texto” (NAOMI *et al.*, 2021, p. 143).

Uma apresentação realizada em 2021, que não consta na citação apresentada, refere-se à encenação da peça *Bintou*, do dramaturgo costa-marfinense Koffi Kwahulé. Os preparativos dessa encenação começam de forma remota, pois, neste período, houve a necessidade de confinamento e distanciamentos sociais por conta da pandemia do novo coronavírus, causado pela COVID-19, que no Brasil ocorreu entre os anos de 2020 e 2021.

³¹ Segundo a descrição da apresentação da peça disponibilizada no canal da plataforma audiovisual do *Youtube*, o texto de Miano conta a história de quatro mulheres de uma África Subsaariana, elas apresentam ao homem sob as seguintes personagens: sua mãe, a mulher que ele abandonou por amá-la demais, a mulher com quem ele compartilha a vida porque não está apaixonado e sua irmã.

Nesse período, o Coletivo realizou um projeto de extensão³² na UnB, no qual, ofertou um curso com a participação de diferentes alunos matriculados e externos à Universidade, em que o trabalho final foi a construção da leitura cênica em francês da peça *Bintou* de forma remota. A leitura cênica da peça *Bintou* durante o período de confinamento social, que está disponível no *Youtube*³³, oportunizou uma nova forma colaborativa, em que o fazer teatral, relacionado com a atuação e produção do texto, a divisão dos personagens e distribuição de cenas foram feitos sem o contato físico dos membros, pois todo o trabalho foi realizado de forma remota.

A interação por vias digitais trouxe novas oportunidades e percepções sobre o texto dramático, que escapam à forma tradicional de fazer teatro, contudo, acreditamos que a encenação desses textos exige a presença física dos seus membros para compreender a potência de uma dramaturgia que requer uma alteridade frente aos processos de subordinação.

Diante dessas apresentações realizadas pelo grupo, destacam-se as leituras cênicas realizadas no âmbito do projeto *Quartas Dramáticas* da UnB³⁴, que é organizado pelos Grupo de Estudos em Dramaturgia e Crítica Teatral - GDCT; pelo Grupo de Estudos em Literatura, Artes e Mídias - LIAME e pelo Coletivo de Teatro *En Classe et En Scène* da Universidade de Brasília. O objetivo do projeto *Quartas Dramáticas* é a apresentação de leituras cênicas dos mais variados dramaturgos, pois, um dos seus intuitos é estimular o uso da leitura de textos teatrais realizados pelos Coletivos e Grupos, como forma de propiciar uma prática artística relacionada com o texto e o teatro.

O projeto *Quartas Dramáticas* é apresentado no Espaço Liame, que fica no Subsolo Módulo VI do Instituto Central de Ciências – ICC da Universidade de Brasília, num pequeno espaço cênico, cujo formato, assemelha-se à estrutura de um teatro italiano. O palco tem a forma retangular, que é delimitado por três paredes: duas laterais e uma de fundo, em que as portas de vidro e a outra parede ficam de costas para o público e de frente para o palco. O espaço tem uma arquibancada com três fileiras de cadeiras com capacidade máxima de 30 a 50

³² O resultado da disciplina está disponível no canal do Coletivo no *Youtube*, mas também foi apresentado na Semana da Francofonia no Brasil de 2021.

³³ As apresentações estão disponíveis no Canal do *Youtube* do Projeto *Quartas Dramáticas* e da pesquisadora-coordenadora do Coletivo, Maria da Glória Magalhães dos Reis. A gravação em francês está disponível no canal da pesquisadora-coordenadora do Coletivo Maria da Glória Magalhães dos Reis, conforme o link: <https://www.youtube.com/watch?v=OE8GzuZ9AII&t=1206s>. E a segunda gravação está no canal do projeto *Quartas Dramáticas*, conforme disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=BOigPICIFrw>. Esse vídeo dura uma hora e dezesseis minutos. Acessados em 21 jul. 2022

³⁴ O blog do projeto *Quartas Dramáticas* é quartasdramaticas.blogspot.com. Acessado no dia 03 de maio de 2022.

pessoas, o que torna este espaço relativamente pequeno em comparação aos anfiteatros disponíveis na UnB.

O Coletivo não utiliza somente da estrutura física do projeto *Quartas Dramáticas* da UnB para a apresentação das suas leituras dramáticas, visto que, na citação, percebemos que o Coletivo apresenta o seu trabalho em teatros comerciais da cidade, auditórios e anfiteatros da Universidade, escolas públicas e privadas, destacando-se a apresentação da peça *A Encruzilhada*, realizada em escolas de nível médio, em que essa perspectiva permite uma relação harmoniosa entre o ensino, pesquisa e extensão na formação do cidadão.

Diante dessas informações, parece-nos que o Coletivo assume o papel de estimular as dramaturgias de língua francesa na contemporaneidade, no âmbito do Brasil, por mais que não tenha como objetivo em focar somente na literatura africana, pois o grupo tem autonomia no repertório e nas pesquisas sobre a dramaturgia africana.

Mas o trabalho realizado pelo grupo demonstra as estruturas de um grande quilombo cultural, em que as produções artísticas africanas e afro-brasileiras estão em constante diálogo para a encenação. Dessa forma, o Coletivo relaciona-se com o nosso *ebó* epistemológico, que foi discutido no capítulo anterior, permanecendo a perspectiva “quilombista” do dramaturgo Abdias do Nascimento (NASCIMENTO, 2021, p. 305), em que, a valorização de um agrupamento artístico e/ou político é a meta para o reconhecimento das raízes africanas e afro-brasileiras nos contextos sociais, políticos e artísticos.

Observamos que a maioria das dramaturgias estudadas e encenadas pelo Coletivo relaciona-se com a noção de alteridade proposta pela pesquisadora Chalaye (2017), que rompe com uma proposta literária colonizada, o que permite a emancipação intelectual e cultural dos artistas. Assim, percebe-se que o Coletivo aposta na reflexão teórica e na prática artística das literaturas e do teatro para que o debate entre o pensar e o fazer teatral sejam indissociáveis para a compreensão da produção cultural realizada pelas culturas africanas e brasileira na contemporaneidade.

2.2 O DESPACHO DO PADÊ D' A ENCRUZILHADA PELO COLETIVO

De acordo com as nossas perguntas norteadoras, apresentadas no início deste capítulo, o tópico seguinte propõe uma discussão sobre o processo colaborativo da encenação da peça relacionado com o ritual do *ipadê*, que na cosmovisão afro-brasileira, é o grande encontro da comunidade de terreiro para despachar o *padê* de Èṣù.

Essa função antecede quaisquer obrigações internas³⁵ e festas públicas de um terreiro de candomblé, no qual, a sua realização tem relação com o ato de pedir proteção às entidades e orixás, principalmente ao orixá Èṣù, que tem uma essência obstinada pela controvérsia e o caos das coisas, pois ele pode atrapalhar a ordem do *xirê*.

O pintor, desenhista e artista plástico argentino Carybé, foi um dos principais artistas do século XX, a partir dos seus registros da cultura afro-brasileira de diferentes terreiros de candomblé da Bahia, no período efervescente dos anos quarenta. Na Figura III, tem-se a reprodução de uma das obras do artista em que é representada uma da sessão do *ipadê* de Èṣù. Na ilustração, percebemos que o artista registra na pintura, as mulheres negras vestidas com seus trajes africanos com o intuito de oferecer ao sagrado, os seus mais sinceros votos de reverência, conforme preconiza a tradição das religiões de matriz africana.

Figura 5 - Cerimônia de Ipadê de Exu Carybé



³⁵ Nas comunidades de religiões de matriz africana, as obrigações internas são as funções realizadas pelos seus filhos do terreiro, sem divulgação aberta para os convidados. Diferentemente das festas públicas, em que há pessoas externas ao terreiro participando das cerimônias.

Fonte: Imagem retirada do conjunto de aquarelas do artista Carybé (1980).

Ademais, a foto demonstra a representação da cerimônia do *ipadê*, que segundo os praticantes das religiões de matriz africana, é um ritual que se refere ao encontro das pessoas para saudar os ancestrais, principalmente ao orixá *Èṣù*. Dessa maneira, o ritual do *ipadê*, que é considerado um dos rituais mais misteriosos da tradição, em virtude de que somente as pessoas mais velhas no sacerdócio podem dançar na roda do *ipadê*. Diante disso, descrevemos abaixo, algumas impressões, que nos cabe, enquanto filho de santo de uma casa de candomblé de nação Ketu, contudo, o segredo ancestral será resguardado.

O ritual inicia-se com uma roda no meio do barracão ou salão de festa, no qual se encontra o *padê*, que é um alguidar de barro pequeno com farofa branca e outra amarela e umas quartinhas de água e cachaça. Depois de ter todos os elementos do *ipadê* no centro do barracão, o pai de santo ou mãe de santo começa a cantar para *Èṣù* e as pessoas mais velhas de santo começam a dançar as cantigas e sons em iorubá. Neste momento, estão presentes somente os cargos mais altos de uma casa de candomblé, e principalmente, as mulheres que têm a função de despachar o *padê* na entrada do terreiro.

Essa cerimônia exige concentração e muito respeito, na qual as pessoas estão dançando com intuito de pedir proteção a *Èṣù*, pois sabe-se que sem esse orixá, nada é realizado com *aláfia*, sorte, bons caminhos. Dessa forma, a cerimônia do *ipadê* e o despacho do *padê* representam um dos momentos mais profícuos das funções religiosas do candomblé.

Para ilustrar esse momento, apresentamos abaixo, o trecho do poema *Padê Exu Libertador* do dramaturgo, ator e poeta Abdias do Nascimento (2022), em que o autor cita o *padê* como um ritual em que se consagra ao detentor da cerimônia, ou seja, a *Èṣù*.

[...] Ofereço-te Exu
o ebó das minhas palavras
neste padê que te consagra
não eu
porém os meus e teus
irmãos e irmãs em
Olorum
nosso Pai
que está
no Orum
Laroiê!³⁶

³⁶ O poema “Padê Exu Libertador” (2022) pode ser lido no site do Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO. Ressalta-se também, que o poema pode ser ouvido com a declamação do dramaturgo,

Desse modo, aproximamos os pressupostos ritualísticos do “despachar o *padê*” descritos acima com o processo colaborativo do Coletivo, que encenou a peça *A Encruzilhada* de Kossi Efoui. Assim, elencamos os seguintes passos desse processo colaborativo, que constam na nossa análise, sendo eles: o *ipadê* (encontro), os sons e as cantigas, a dança e o *padê* (despacho).

Por conseguinte, parece-nos que esses momentos do ritual afro-brasileiro aproximam-se do evento teatral do grupo, os marcos essenciais da encenação da peça, percebidos nas leituras dramáticas gravadas e disponibilizadas no canal da plataforma audiovisual do *Youtube*, sendo elas: a primeira montagem da peça realizada em francês e o segundo vídeo, que se refere a apresentação realizada em português no XVII *Quartas Dramáticas*, as quais demonstram a poética realizada pelo trabalho coletivo de um grande grupo de teatro.

Segue abaixo, um registro fotográfico desses artistas do Coletivo, que se utilizam sons, cantigas e música, como forma de despachar o texto teatral nas encruzilhadas dos palcos.

Figura 6 - O grande elenco do Coletivo na apresentação da peça no auditoria da Faculdade Dulcina de Moraes no Distrito Federal.



Fonte: Arquivo do Coletivo.

ator e poeta Abdias do Nascimento. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/audio/poesia/>. Acesso no dia 22 de maio de 2022.

2.3 O IPADÊ (ENCONTRO)

O encontro e a unicidade das pessoas no processo colaborativo são princípios das manifestações culturais afro-brasileiras. Esses princípios encontram-se na realização ritualística do *ipadê*, que para muitos pais e mães de santo, significa o grande encontro com *Èṣù*, no qual, o círculo do *xirê* é realizado pelas pessoas, discípulos e adeptos da religião para saudar o sagrado.

O candomblé é uma religião que possui um princípio da hierarquização, cujo cargo maior dentro de um terreiro é do pai ou mãe de santo. Os cargos da tradição do candomblé, que despacham o *padê*, conforme a nossa casa e tradição, são, em sua maioria, ebomis³⁷, na qual, essas cumpriram todos os degraus da hierarquia, que começam na inicialização e vai até às obrigações dos sete anos.

No candomblé, as pessoas mais velhas dançam no *xirê* do *ipadê* e louvam por intermédio das cantigas o orixá *Èṣù*. Dessa forma, conforme problematizado anteriormente, por esse ritual ter um valor espiritual enorme, as pessoas que dançam na roda, as mais velhas³⁸, depois de dançar as cantigas do ritual, elas se curvam até o chão para pegar os elementos sagrados que foram ofertados para *Èṣù* para despachar na rua. Dessa forma, logo após a realização desse ato, as pessoas que foram responsáveis pelo despacho voltam para a roda com intuito de terminar o ritual.

Desde o momento em que se inicia o ritual presente no *xirê* até a sua finalização, as pessoas estão em constante movimentação coletiva, seja no envolvimento com a dança e canto, até mesmo quando despacham os agrados para *Èṣù*. Dessa forma, toda a comunidade religiosa aguarda a finalização desse momento com *aláfia*, para dar continuidade aos outros atos litúrgicos, que seguem a obrigação religiosa.

Em relação ao *ipadê* das manifestações religiosas e culturais afro-brasileiras, destacamos também que esse é um dos grandes atos colaborativos e de comunhão, pois a casa está voltada para o respeito e atenção para saber se *Èṣù* gostou dos agrados oferecidos para ele

³⁷ Ebomi é uma palavra em iorubá que diz respeito à pessoa mais velha de obrigações. Por assim dizer, é uma pessoa do candomblé que já cumpriu todas as obrigações, que começa na iniciação ou na feitura de santo até a obrigação de 07 anos.

³⁸ Em algumas casas de candomblé de nação Ketu, têm-se a condução do ritual do *ipadê* realizado somente por mulheres. No entanto, como essa obrigação é interna, não se pretende aqui, defini-la tornando-a única para todas as casas de matriz africana, mas, o nosso intuito é interpretá-la com todo o respeito.

no *xirê*. Conforme exposto, se *Èşù* recebeu as louvações com *aláfia*, pode-se dar continuidade às obrigações religiosas, no entanto, se houve alguma coisa que lhe tenha deixado descontente, faz-se necessário, realizar outro *ipadê*, pois dentro de um terreiro de candomblé, nada se faz sem o aceite do senhor dos caminhos.

Nesse diapasão, quando propomos a imbricação do ritual do *ipadê* com o Coletivo da UnB, pensamos, primeiramente, na forma como estes dois movimentos relacionam-se com a coletividade. Do mesmo modo que todas as funções litúrgicas do candomblé exigem a presença, ou seja, o encontro de todos não é uma exceção à regra, pois se faz necessário a comunhão de todos para cantar, dançar e louvar os atos litúrgicos.

Nesse viés, percebemos que o Coletivo da UnB também resgata um sentimento e prática colaborativa nas suas apresentações e leituras cênicas, que podem ser percebidas nas gravações dos espetáculos no canal do grupo. Dessa forma, as apresentações da peça *A Encruzilhada*, realizadas pelo Coletivo, contam com uma participação mínima de dez atores ou atrizes em cena, o que poderia representar um grande elenco, se formos pensar nas produções de grupos e coletivos teatrais na contemporaneidade.

Esse processo colaborativo apresentado pelo Coletivo é bastante audacioso, pois atualmente, muitas companhias teatrais não conseguem sustentar um grupo numericamente alto, exceto quando produzem textos teatrais que exijam um grande elenco. Mas, no caso desse, grupo percebemos que a proposta é de se movimentar de acordo com a coletividade, pois o seu processo colaborativo organiza-se na multiplicidade de participantes, que são formados em diferentes áreas, que possuem disposições em comum de pensar e fazer teatro.

Dessa forma, a pesquisadora-coordenadora desse agrupamento teatral expõe em artigo, que o princípio básico do grupo se encontra no ato da coletividade para a realização da pesquisa e encenação teatral, é uma parte “intrínseca do processo”.

O processo de pesquisa no teatro é sempre um ato coletivo e é assim que o imaginamos: um ato no qual o diálogo inclui a escuta atenta e reativa do outro como uma parte intrínseca do processo. Trabalhamos para que esse princípio básico esteja presente em todos os momentos de nossas atividades, no período das primeiras transmissões vocais, das inter-relações entre as personagens e destas com suas circunstâncias, das relações entre participantes do grupo, entre atores e atrizes-estudantes, professora-coordenadora, em todas as múltiplas relações estabelecidas em uma encenação envolvendo um grupo de teatro amador no âmbito de uma universidade pública. (MAGALHÃES DOS REIS, 2021, p. 10).

Nessa citação, ressaltamos ainda que a pesquisadora coordenadora do Coletivo relata a importância do processo colaborativo nas encenações, que se inicia nas “primeiras transmissões vocais, das inter-relações [...] em todas as múltiplas relações estabelecidas em uma encenação” (MAGALHÃES DOS REIS, 2021, p. 10). A convergência dos participantes do Coletivo torna-se um movimento colaborativo, no qual as suas apresentações tendem a uma solidificação, mesmo que uma peça tenha somente quatro personagens, o Coletivo desdobra os personagens para dez pessoas, com o intuito de todos estarem em cena, assim como, compartilharem as suas impressões sobre os personagens.

Destacamos que o Coletivo tem uma capacidade de agregar os seus participantes em torno de uma construção colaborativa, vide que, todo o processo realizado pelos seus membros acrescenta suas impressões, principalmente, nas dramaturgias africanas de língua francesa, o que resulta num processo em que todos têm a oportunidade de descobrir os caminhos do texto. E isto, refere-se também ao processo de tradução do texto, seja para o português, como também do português para o francês, pois percebemos que o Coletivo havia realizado uma versão para o francês da peça de Plínio Marcos.

Salientamos que o Coletivo tem uma metodologia de trabalho, em que todos os membros participam das etapas de: tradução, preparação, produção e encenação do espetáculo. Conforme as orientações da pesquisadora coordenadora, citadas acima, concluímos que os membros do grupo partem das suas experiências para contribuir com o processo. Isso acontece até mesmo com a tradução do texto. Conforme a atriz e professora Juliana Mantovani ressalta no apêndice desta dissertação, a preocupação do Coletivo é traduzir um texto, no qual as palavras caibam na boca dos atores em cena.

Dessa forma, ratificamos o processo colaborativo num grande encontro, que se expressa nas suas diversas encenações teatrais. Além disso, o Coletivo tem um arcabouço teórico e artístico extenso, o que pode ser verificado nas pesquisas dos seus integrantes, que versam, na maioria das vezes, versam sobre os temas relacionados ao Coletivo.

Por conseguinte, acreditamos no *ipadê* do Coletivo, que ocorre com o número de participantes expressivo, no qual, ressaltamos que todos assumem papéis na produção e encenação do texto teatral, seja na direção, atuação e na dança, o que demonstra os efeitos do ato colaborativo. Portanto, entendemos que o fazer teatral colaborativo é uma forma de permitir o aquilombamento, que fora proposto por Abdias do Nascimento (2021), quando este se refere

a necessidade de estarmos juntos para o enfrentamento ao racismo no cotidiano e, inclusive, no teatro, conforme podemos verificar no primeiro capítulo.

Assim, parece-nos que o intuito do Coletivo em construir a sua produção artística em bando relaciona-se com um processo de resistência cultural, pois resgata-se a dramaturgia africana de língua francesa enquanto ato altamente político, que, dessa maneira, o Coletivo demonstra de forma poética.

2.4 OS SONS, AS CANTIGAS E AS MÚSICAS

Costumeiramente, as funções e obrigações dos terreiros de candomblé são cercadas de sons e cantigas, nas quais os cantos são glorificados para os orixás. Os sons dos atabaques e as músicas em iorubá tomam conta da comunidade de terreiro, porque estes são responsáveis por convocar as entidades, que estão no *orun*³⁹, com intuito de compartilhar o seu *asé*⁴⁰ ancestral para os seus devotos, que estão no *ayê*⁴¹.

O ritual do *ipadê* louva os orixás por intermédio dos sons, das cantigas e das músicas. Dessa forma, as cantigas entoadas no *ipadê* são realizadas em homenagem ao orixá *Èṣù*, que retratam as suas histórias, por intermédio, das mitologias. Dentre as quais, podemos destacar a cantiga de *Èṣù*, que demonstra esse orixá como o próprio fogo. Nesse sentido, a cantiga relata a seguinte frase: “*Inã mojubá ê, é mojubá, inã mojubá ê, agô mojubá*”.⁴²

A cantiga acima é uma das diversas canções consagradas ao orixá *Èṣù*, que se destaca no *ipadê*, mas poderíamos citar outras com o seu valor de importância para esse ritual. No entanto, partimos do pressuposto que evidenciamos as cantigas em vários momentos da comunhão religiosa de uma casa de candomblé, na qual se demonstra o seu valor simbólico e espiritual para a tradição afro-brasileira.

Na medida em que destacamos as cantigas nas religiões de matriz africana, ressaltamos que a música também está relacionada com a apresentação da peça *A Encruzilhada*, nos seus

³⁹ *Orun* corresponde ao céu iorubano.

⁴⁰ *Asé* é uma palavra muito comum no vocabulário brasileiro que representa a nossa força e energia vital.

⁴¹ *Ayê* é o sinônimo de Terra.

⁴² Conforme a tradução para o português, a cantiga diz: “*Èṣù do fogo, fogo, meus respeitos, a vós meus respeitos. Èṣù do fogo, fogo, meus respeitos, peço licença e apresento meus respeitos.*”

dois momentos de apresentação, seja no XVI *Quartas Dramáticas* da UnB de 2018, ou no XVII *Quartas Dramáticas* da UnB de 2019.

Na apresentação do ano de 2018, os sons e as músicas estão presentes quando o Coletivo se utiliza da dança, para dar ênfase a algumas passagens dos textos, principalmente quando se refere a personagem-*egúm* Rachel. No entanto, na apresentação do XVII *Quartas Dramáticas*, a música ganha destaque, como podemos verificar, quando o público se acomoda nas cadeiras para dar início ao espetáculo.

Nesse momento, todos ouvem uma programação de rádio, que toca a música *Deixa eu dizer*, dos compositores Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Souza (DEIXA EU DIZER, 1973). A música da peça é interpretada pela cantora Cláudia⁴³, e tem a seguinte letra.

Deixa, deixa, deixa eu dizer o que penso desta vida
Preciso demais desabafar!
Preciso demais desabafar!
Suportei meu sofrimento
De face mostrada e riso inteiro
Se hoje canto meu lamento
Coração cantou primeiro
E você não tem direito
De calar a minha boca
Afiml me dói no peito
Uma dor que não é pouca
Tem dô!
Deixa, deixa, deixa eu dizer o que penso desta vida
Preciso demais desabafar!
Preciso demais desabafar!

A nossa percepção sobre a letra da música descrita acima, demonstra uma necessidade de desabafo. Dessa forma, destacam-se as seguintes expressões: “deixa eu dizer”, “preciso demais”, “suportei meu sofrimento” e “deixa eu dizer o que penso desta vida”, que dão visibilidade a estas situações.

Quando nos ocupamos da análise desses trechos em destaque, percebemos que o interesse dos compositores compreende o momento em que a letra foi composta. Dessa forma, a letra registrada no ano de 1973 foi escrita no período da ditadura militar, no qual o Brasil estava imerso num dos períodos mais tenebrosos da história, em que o autoritarismo era imposto pelos governos militares no poder. Esse período citado começou em 31 de março de 1964 e terminou no dia 15 de março de 1985, o que durou cerca de 21 anos.

⁴³ A cantora Cláudia, cujo nome de registro é Maria das Graças Rallo Medori..

Mas qual é o motivo do Coletivo em utilizar essa música na abertura da peça *A Encruzilhada*? Primeiramente, essa música aparece nas apresentações realizadas em 2019, constando na segunda gravação do espetáculo, que foi realizada no XVII *Quartas Dramáticas* no dia 03 de julho de 2019. Quando a música aparece no âmbito da peça, percebemos que os atores e atrizes do personagem Ponto estão cumprindo o seu papel, ajeitando o cenário e arrumando a personagem Mulher para o início do espetáculo.

O pano de fundo dessa arrumação no cenário é a música “*Deixa eu dizer*”, que toca cerca de dois minutos, intercalada com a voz do locutor da rádio, que diz “estamos apresentando” e “muito mais alegria”, o que nos parece uma programação normal de rádio. Nesse *ínterim*, os atores e atriz que interpretam o Ponto arrumam todas as atrizes, que interpretam a Mulher, no banco, para dar prosseguimento a didascália inicial, que demonstra a Mulher, que “está deitada em uma posição desajeitada como uma marionete desarticulada”. (EFOUI, 2019, no prelo).

Logo após esta organização do cenário realizado pelo Ponto e a Mulher, em posição desarticulada no banco, escuta-se um ruído, que apresenta uma mensagem sobreposta à música. A mensagem em questão é a fala do atual Presidente da República do Brasil, Jair Bolsonaro, que diz: “Eu sou favorável à tortura, você sabia disso? Eu sou favorável à tortura!”⁴⁴. Dessa forma, a frase em questão foi repetida durante três vezes, em algum momento, há uns efeitos distorcendo a voz do emissor, mas em todas as ocasiões, a expressão é nítida. E, depois dessas repetições, quando os personagens estão nos seus devidos lugares, as atrizes Mulher sentada no banco e os atores e atriz do Ponto sentados no chão, esses últimos levantam os braços e estalam os dedos em direção da Mulher para que ela comece o seu texto.

Chamamos a atenção para duas situações acima, pois conforme apresentado, o espetáculo inicia-se com a música, que tem na sua letra um conteúdo, que julgamos, bastante político, por ser escrita no período da ditadura militar. Mas também ser uma música que se localiza como uma música de protesto, pois demonstra uma atitude contra os dizeres nefastos do atual Presidente, que de forma equivocada, ressalta em suas falas ser favorável à tortura.

Há outros momentos em que se tem o aparecimento dos sons e músicas para enaltecer as cenas dos personagens. Depois da primeira provocação da peça, os atores, que interpretam

⁴⁴ Essa frase em destaque pode ser ouvida em diversos meios de comunicação, jornais e telejornais, disponíveis na *internet*.

o Ponto, dançam antes da entrada do personagem Poeta. A dança será retratada com mais ênfase no próximo tópico deste capítulo, porém, cabe-nos salientar que a música que os personagens dançam tem um ritmo cuidadoso, que parece evocar uma sensação de angústia e solidão, pois estamos falando da encruzilhada de Kossi Efoui, para quem todos os caminhos são armadilhas, o que torna impossível sair desse texto. Mas o clímax musical é suspenso quando as luzes do palco se acendem e os personagens retornam à cena, inclusive o personagem Poeta que está pronto para iniciar o seu texto.

Em outro momento, as batidas ritmadas do violão assemelham-se com uma perseguição e demonstram a entrada do personagem Cana. Essas batidas dialogam com a didascália do dramaturgo, que apresenta o Cana “como aquele que fareja o ar como se fosse um cachorro à procura do suspeito que anda por ali”. (EFOUI, 2019, no prelo).

Logo em seguida, quando o Cana desaparece da cena, o violão, agora com as notas suaves e intercaladas, acompanha o relato do Poeta, quando esse descreve a sua história com o personagem-*égun*⁴⁵, o Pintor. Ao término da história, as notas dedilhadas do violão ecoam na performance dos dançarinos, o que determina a troca de cena.

Em outra parte do texto, o personagem Ponto dança, ao som do violão, a música da estrofe abaixo. O trecho em questão parece-nos um texto lírico, em que o discurso conciso do Poeta exprime as suas emoções e sentimentos, o que o permite também concluir, que esta estrofe enaltece os pensamentos íntimos da sua personalidade, no qual o corpo delibera sobre os seus mais diferentes desejos.

Eu sonhava com um corpo
Um corpo elástico
Eu sonhava com um corpo
Um corpo aberto
Que delira
Eu sonhava com um corpo

Esse trecho é cantado pelos integrantes do Coletivo, principalmente pelos atores e atrizes, que representam o personagem Ponto no palco. A atriz Iasmim de Moraes⁴⁶, informa-nos que esse momento da peça demonstra a importância do corpo para o teatro, que será discutido a seguir, quando iremos versar sobre a dança.

⁴⁵ Essa definição do personagem-*égun* será discutida no próximo capítulo.

⁴⁶ Em conversa, que se encontra no apêndice desta dissertação, sobre a peça *A Encruzilhada* com a pesquisadora, atriz e dançarina Iasmim de Moraes, que foi realizada no dia 25 de março de 2022 pela plataforma *Teams*.

Por último, apresentamos abaixo, o trecho da música que encerra o espetáculo, que é a epígrafe deste capítulo. A música é composta pelo cantor Chico Buarque (APESAR DE VOCÊ, 1978), segue o trecho abaixo

Hoje você é quem manda
Falou, tá falado
Não tem discussão
A minha gente hoje anda
Falando de lado
E olhando pro chão, viu
Você que inventou esse estado
E inventou de inventar
Toda a escuridão
Você que inventou o pecado
Esqueceu-se de inventar
O perdão.

O Coletivo utiliza-se dessa música, que se tornou um hino contra a ditadura militar brasileira nos anos 70, com finalidade de provocar na plateia, ou mesmo, com interesse de aproximá-la, de um contexto social e político proposto pelo texto de Kossi Efoui. Dessa forma, o Coletivo demonstra essa realidade belicosa na contemporaneidade brasileira quando, o rádio da peça apresenta o discurso do atual presidente da República do Brasil, que diz ser “favorável à tortura”. Isto posto, o que nos chama atenção é a situação em que o Brasil se encontra na atual conjuntura, que é observada pelo grupo, pois, conforme visto na trajetória do dramaturgo Kossi Efoui, descrita no primeiro capítulo, a situação em que se encontra o seu país de origem é revelada pelo aprisionamento da vida.

Por fim, descrevemos neste tópico, os sons, as cantigas e as músicas presentes no *xirê* do *ipadê* das religiões de matriz africana, que se comunicam com a poética ancestral de *Èṣù*, tal qual, com a sonoplastia da peça *A Encruzilhada* encenada pelo Coletivo. Dessa forma, esses elementos sonoros vibram uma energia, que reverbera nas sensações dos personagens, como fontes de inspiração para os movimentos dos corpos, que iremos observar no próximo tema.

2.5 A DANÇA

A dança realizada no *xirê* para a cerimônia do *ipadê* é praticada pelas pessoas com uma grande elevação na comunidade de terreiro, ou seja, “mais velha”, o que demonstra a relevância de tal obrigação religiosa. Mas o que nos importa saber é como a dança está presente nas

manifestações, funções e obrigações do candomblé, nas quais, os movimentos dos “corpos incorporados” são responsáveis pela significação das mitologias na Terra.

No *xirê*, os corpos dos “mais velhos” e os corpos manifestados pelos orixás ganham o espaço do terreiro, principalmente, quando a dança invocada para o orixá *Èṣù* torna-se o chamamento do grande anfitrião. Os movimentos dos orixás correspondem à sua trajetória ancestral presente em diferentes mitologias, como podemos exemplificar, a partir do relato do pesquisador Genilson Leite da Silva. Esse filho *Mpambu Njila*⁴⁷ realizou uma pesquisa de mestrado no campo das artes cênicas sobre a performatividade desse orixá.

Dessa forma, as percepções do pesquisador relatadas nesta dissertação, permite-nos observar, a forma como o orixá apresenta-se no salão de um candomblé, ou seja, quando o orixá está presente. O pesquisador descreve os elementos que compõem a dança, que pode ser percebido nas roupas e acessórios ritualísticos, pois os objetos destacados fazem parte da contação da mitologia, por exemplo, o “porrete com duas cabaças”, que se associa com o caráter da dualidade, do bem e do mal, do certo e o errado, visto em diferentes aspectos das mitologias.

O pesquisador também descreve as suas impressões quando se encontra com o orixá *Èṣù*, que segundo ele, carrega “um sorriso dissimulado”. Mas vale destacar que as características mitológicas de *Èṣù* se associam com o espírito alegre e zombador. Dessa forma, essas características corporificadas nos filhos deste orixá também perpassam aos movimentos da dança, que se apresentam no salão com os movimentos e gestos leves, o que contrapõe com a imagem rígida e diabólica inventada pelas religiões cristãs no Brasil.

E lá estava ele de pé, como que informando que estava pronto. Porrete com duas cabaças penduradas na mão, bombacha e atacam no mesmo tom marrom que o ojá, guias coloridas no pescoço e um sorriso dissimulado no rosto. Contraditoriamente o orixá traz uma densidade no corpo, ao mesmo tempo em que é percebida a ausência de tônus muscular: seu Omo, filho, um rapaz esguio, aparenta ter a musculatura relaxada. Sua pisada e marcação na caminhada são leves, quase flutuantes. Seus braços executam movimentos e gestos leves como uma borboleta, o diferenciando de seu irmão Ogum, que faz dos braços espadas. Os movimentos de Exu são tão leves quanto seus braços e as expressões de sua face. (SILVA, 2019, p. 58-59)

No decurso dessa explicação, a dança de *Èṣù* no ritual do *ipadê* tem um papel significativo, na qual reconstrói toda a ancestralidade mitológica. Nas gravações audiovisuais

⁴⁷ Esta nomenclatura tem relação com o candomblé, mas de nação Angola, no qual Mpambu, significa cruzamento e *Njila*, estrada, caminho. Nesta junção de cruzamento e estrada percebemos uma definição similar com as qualidades do orixá *Èṣù* desenvolvidas no candomblé de nação Ketu. Destacamos ainda, que estas entidades descritas se aproximam em seus adjetivos, mas não são correspondentes ou iguais.

do Coletivo, a composição corporal tem um caráter relevante nas montagens da peça *A Encruzilhada*, em que, os atores-bailarinos e atrizes-bailarinas apresentam as suas composições a partir dos seus sentimentos e sensações sobre a dramaturgia, o que nos permite ratificar, que o Coletivo proporciona aos atores do seu grupo, a autonomia para a construção individual e coletiva dos seus personagens, mesmo que, estas construções não estejam presentes nas didascálias do dramaturgo.

Como podemos observar no relato da atriz e dançarina Iasmim de Moraes, que contribuiu com a encenação do espetáculo realizada pela Coletivo, a partir do seu “histórico como bailarina”, nessa ocasião, realizou diversas composições coreográficas sobre determinados personagens, a saber: a Rachel, o Poeta e o Ponto. Dessa forma, a atriz informa que se apoiou no texto dramático para construir os seus movimentos, que se iniciaram com a Rachel.

Essa expressão coreográfica da personagem Rachel compõe as cenas das duas apresentações presentes no canal digital, que foram realizadas com a participação das dançarinas Letícia Cristina e Alana Costa. Segundo a dançarina Iasmim, esta foi a primeira inserção da dança no Coletivo, na qual utilizou-se do “balé clássico, hip-hop e contemporâneo [na qual] experimentamos a dança abstrata e mímica, visto que tentamos reproduzir os elementos narrados no texto, e optamos pelo texto em partitura corporal sem interferência da voz.” (MORAIS, 2021a, p. 241-242).

Ressalta-se ainda que a poética coreográfica realizada pelas atrizes durante a apresentação da peça alcançou outros momentos, tais como, na *Marathon Poétique*, em que a atriz novamente divide a cena com a dançarina Alana Costa. No projeto *Quartas Dramáticas* houve a participação do ator e dançarino Danilo de Sousa, no qual, ambos criaram uma composição poética sobre o personagem Ponto. Esse processo pode ser percebido na citação abaixo, na qual, a dançarina demonstra, que fora a partir do texto, a iniciativa de construção da dança abstrata para representar as suas ideias sobre o personagem.

com a experiência de ambos na dança clássica e contemporânea, optamos por continuar seguindo uma dança abstrata inspirados no conceito de marionete, com gestos mais encenados, e o texto completamente incorporado, logo após a fala da personagem. Assim como na primeira experiência, ficamos somente na partitura corporal. Neste caso, conseguimos criar uma atmosfera de sonho, usando uma luz baixa e avermelhada (dando essa ideia sutil de violência). Esse sonho faz parte da personagem O Ponto, como o próprio texto sugere. (MORAIS, 2021a, p. 242).

A citação destaca que houve a necessidade dos elementos de iluminação para dar ênfase aos aspectos coreográficos apresentados pelos dançarinos, o que demonstra a preocupação desses artistas para a transmissão da mensagem corporal para o público. O envolvimento dos atores-bailarinos pode ser observado também na citação seguinte, em que o relato da atriz Iasmim de Moraes descreve que os elementos dos textos forneceram saídas para as suas construções poéticas e coreográficas,

Com os mesmos bailarinos e ainda interpretando o Ponto, decidimos usar uma frase do trecho na nossa interpretação “Um dia ele voltou. E nos restos dele mesmo que ele trouxe de volta e que ele estava recolando, ele não encontrou mais a sua língua. E acabou. Ele não poderá nunca mais dizer uma palavra. Nenhuma palavra. Ele só pode sorrir.” durante a fala da personagem, tomando esse espaço, sendo a própria personagem. [...] Percebemos que nesses quatro momentos construímos nossas performances através das memórias e lembranças, fazendo uso de diversos elementos externos tão dramáticos quanto o próprio texto, influenciando nessa ideia de sonho. [...] A percepção do público foi muito positiva em relação às nossas intenções, tanto com a ideia de sonhos como com a sensibilidade à mensagem do monólogo. (MORAIS, 2021a, p. 243)

Destarte, a coreografia dos atores-bailarinos e atrizes-bailarinas resultou num trabalho sensível ou uma outra leitura possível sobre o texto de Kossi Efoui, na qual, os movimentos corporificados pelos atores assemelham-se aos movimentos e gestos suaves do orixá *Èṣù* descritos pelo pesquisador Silva.

Por conseguinte, conforme observamos nas descrições citadas e nas gravações das montagens do espetáculo realizadas pelo Coletivo, os movimentos coreografados pelos atores e atrizes possuem uma relação com o texto dramático de Kossi Efoui, embora, não haja qualquer didascália do dramaturgo que incite tais ações. A ausência das indicações cênicas no texto dramático não impede a realização das coreografias pelos seus membros, visto que, para quem assiste ao espetáculo, mesmo por caminhos digitais, as manifestações de *Èṣù* solidificam-se na presença e no corpo dos seus atores, pois para esta dissertação, *Bàrá*, que será apresentado no próximo capítulo, manifesta-se no corpo do artista.

2.6 PADÊ (DESPACHO)

Conforme a citação de Santana (2003, p.11), inscrita no início deste capítulo, a presença humana torna-se um elemento indissociável da teatralidade. Desse modo, servimo-nos desta afirmação para discorrer sobre o processo dos agentes que despacham o *padê* construído a partir da peça *A Encruzilhada* de Kossi Efoui, pois a presença humana volta-se para além da

teatralidade, que relacionado ao encontro, no qual, as pessoas estão numa encruzilhada para seguir uma direção.

A pesquisa apropriou-se de entrevistas com os seguintes artistas do Coletivo, a saber: Danilo de Sousa, Iasmim de Moraes, Juliana Mantovani e Thaynara Henrique, que foram realizadas por intermédio da plataforma digital⁴⁸, em virtude dos distanciamentos sociais impostos pela COVID-19. Dessa forma, as entrevistas realizadas com o participantes são momentos fundamentais para se compreender os caminhos encontrados para o ato simbólico de despachar a peça nos palcos.

Isto significa que, o nosso primeiro movimento para o despacho, inicia-se com a compreensão dos saberes obtidos nos relatos, depoimentos e experiências das pessoas participantes do grupo. Dessa forma, utilizamos uma abordagem metodológica sensível, em que os integrantes do Coletivo puderam demonstrar o processo iniciático de realização da peça, em que, as perguntas reportadas aos integrantes foram feitas com a intenção de abranger as diversas experiências individuais e perspectivas coletivas sobre o processo, pois sabemos que esse processo é colaborativo, envolve todos os membros do grupo.

Utilizamos um roteiro de entrevista com questionários abertos, com vistas à coleta de quaisquer informações que a pessoa entrevistada pudesse oferecer para esta dissertação. Dessa forma, as entrevistas transcritas, que estão em anexo, contêm quatro itens essenciais, que de forma geral, representam os temas discutidos neste capítulo, a saber: Coletivo *En classe et en scène*; Tradução da peça; Encenação da Peça e Personagens. Esses quatro itens possuem subtemas que ratificam a abordagem dos temas destacados, nas quais captam as informações necessárias para a construção deste item.

Isto posto, discorreremos sobre o primeiro tema, em que os integrantes nos informaram como chegaram ao Coletivo. Um dos pontos principais, é o desejo em trabalhar com o texto literário e o teatro nos palcos, que podem ser vivenciados com a dramaturgia africana de língua francesa contemporânea. O ator Danilo de Sousa destaca em sua entrevista, que a discussão inicial de criação do Coletivo permeia as teorias sobre a dramaturgia africana. Dessa forma, o

⁴⁸ As conversas sobre a peça *A Encruzilhada* foram realizadas com a professora e atriz Juliana Mantovani no dia 15 de março de 2022; com a atriz e dançarina Iasmim de Moraes no dia 25 de março de 2022, com o pesquisador e ator Danilo de Sousa no dia 29 de março de 2022 e com a pesquisadora e atriz Thaynara Henrique no dia 27 de abril de 2022. Todas as conversas foram realizadas pela plataforma Teams e estão disponíveis em sua íntegra nos apêndices desta dissertação.

ator informou-nos, que o primeiro texto apresentado pelo Coletivo foi a peça *Catharsis* do dramaturgo togolês Gustave Akakpo.

A ideia dela [Maria da Glória Magalhães dos Reis] inicial foi oferecer um curso de extensão, então, o Coletivo surgiu dentro de um curso de extensão na Universidade de Brasília. E quando foi no final de 2010, a gente começou a se encontrar, eu, a Maria da Glória e vários outros participantes, a gente começou a se encontrar e trabalhar em cima do texto *Catharsis* do Gustave Akakpo. (entrevista de Danilo de Sousa)

Dessa forma, nesse período de dez anos do Coletivo, as entrevistadas Iasmim Morais e Juliana Mantovani tiveram contato com o grupo a partir das disciplinas *Civilização de Expressão Francesa e Dramaturgia Contemporânea* ofertadas em 2018 na UnB, sob supervisão da pesquisadora-coordenadora do Coletivo. Nesse período, em que as atrizes estavam realizando as disciplinas, ambas confirmaram, nas suas respectivas entrevistas, que na ocasião tiveram os primeiros contatos de Kossi Efoui.

Nesse *ínterim*, a seguinte citação da atriz Juliana Mantovani expressa a sua admiração o seu encontro com o Coletivo, que iniciou com os estudos da língua francesa, a partir da dramaturgia de diversos escritores africanos, entre os quais, destaca-se a produção do togolês Kossi Efoui. Esse encontro da atriz aconteceu após a realização da disciplina de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Literatura - POSLIT/UnB, que também é ministrada pela pesquisadora-coordenadora do Coletivo.

Esta peça é muito querida por mim, desde a primeira vez que eu vi o Kossi Efoui, eu gostei muito dele. Eu conheci todas estas peças por intermédio da Glória. Na época, eu estava terminando o doutorado, eu fiz a disciplina “Dramaturgias na África Subsaariana”⁴⁹. Eu fiz como uma aluna ouvinte, porque um dos meus objetivos era me manter em contato com a língua francesa, mas pela língua a gente encontra diversas outras culturas. E assim foi que eu conheci o Kossi Efoui (entrevista de Juliana Mantovani).

Após esta citação, em que a atriz expõe a sua relação amistosa com a literatura do dramaturgo togolês, que se inicia desde a realização da disciplina e posteriormente, como integrante do Coletivo, julgamos pertinente, salientar outro ponto, que é o fato, atriz citar o processo de tradução do texto, o que subsidiou a encenação das futuras apresentações coletivas da peça.

Depois, eu quis fazer parte do *En Classe et En Scène* e passei a frequentar o grupo em 2019, penso que é isto. E durante 2019, eu fiquei muito feliz quando a Glória disse que já era de interesse fazer a encenação do *Le Carrefour*. Então, eu já conhecia a peça, e a gente começou a fazer a tradução e o processo de construir ali as personagens, porque nós fizemos a apresentação da peça tanto em português como em francês. Em francês,

⁴⁹ A disciplina, oferecida pela professora coordenadora do Coletivo no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília - POSLIT/UnB, chama-se Dramaturgia: Tradição e Contemporaneidade.

foi importante para mim, enquanto expressão linguística, pronúncia e muito conhecimento de muitas palavras e me ajudou bastante também na tradução (entrevista de Juliana Mantovani).

Nesse processo de tradução do texto citado pela atriz Juliana Mantovani, destaca-se que a tradução da peça foi realizada pelo Coletivo, a partir do texto em francês para o português. Esse processo é desenvolvido pelo grupo de forma colaborativa, pois muitos integrantes do grupo têm a língua francesa como segundo idioma. Dessa forma, o Coletivo conta com a participação dos seus integrantes para adaptar a peça de teatro em língua portuguesa do Brasil, que requer um grande esforço de todos os membros.

Dessa forma, além da tradução ser uma tarefa árdua, o Coletivo realiza um processo que também está presente no corpo dos seus integrantes, visto que, a maioria do grupo é composta por atores e atrizes. A forma didática de tradução da peça utilizada pelo Coletivo incita uma aproximação da palavra com o corpo, pode ser percebida com a expressão citada “se aquilo vai caber na boca” utilizada pela pesquisadora-coordenadora do Coletivo.

Essa expressão resume um pouco o processo colaborativo da tradução, no qual, o ator e atriz têm uma função essencial no Coletivo, que além de assumir o papel de atuar, ele torna-se responsável por traduzir o seu próprio texto. Após a sua tradução individual, junta-se à tradução coletiva, pois dessa forma, o Coletivo constrói uma energia sinônima do *ipadê*, que é coletividade, no qual, uma pessoa depende da outra para a realização do seu objetivo no terreiro ou na cena.

A citação abaixo explicita este momento, em que, a atriz Mantovani atenta-se para a estratégia de tradução, no qual, o movimento tradutório exige a compreensão do dramaturgo ora traduzido.

Sim. É uma coisa que a gente sempre faz na tradução, especialmente na de peças, é ler em voz alta. A gente sempre tem este cuidado. a gente sempre pensa muito como diz a Glória “se aquilo vai caber na boca” do ator. A gente, às vezes, faz algumas concessões e mudanças, porque em cena, não é possível. A gente imagina que não vai ser possível. Outras a gente deixa para o ator, que ele resolva como ele vai dizer aqui, porque às vezes é a escolha de fato do escritor. É interessante isto, porque o contato e a releitura das cenas, que já tinha pensado tantas vezes, e feito, eu acho que ajudou muito, tanto a mim, a Glória e o João, a pensar outras estratégias para dizer certas coisas, então tem muitos jogos linguísticos no caso do Kossi Efoú. Ele tem muitas repetições, que são propositais, que causem, exclusivo, estranhamentos. E a gente tentou manter certos estranhamentos, inclusive para o leitor em língua portuguesa. Eu fiquei feliz, bastante feliz com o resultado. Eu achei que ele passou a dizer um pouco mais o que eu sentia lendo, que para mim é um texto muito forte. Creio que em 2019 há certos trechos que pra quem leio o texto, que talvez fique claro. Mas pra quem assiste a cena, talvez sem tanto poder de memorizar aqui que tem uma retomada lá, agora no texto de 2021, ficou mais claro. Ou seja, tem umas coisas mais evidentes (entrevista de Juliana Mantovani).

Essas entrevistas realizadas com os integrantes do Coletivo para esta pesquisa demonstram a nossa intenção de propiciar um debate sobre o encontro e o despacho do *padê*, a partir daqueles que realizam os seus processos cênicos. Os integrantes entrevistados realizam um papel fundamental de transformação do texto teatral para a encenação cênica nos palcos do Distrito Federal.

A construção deste capítulo, enaltece o *ipadê*, que é o grande encontro em que os praticantes das religiões de matriz africana voltam-se para o orixá *Êṣù*. Da mesma forma, houve o encontro dos artistas do Coletivo de Teatro *En Classe et En Scène* para a realização do espetáculo, que se inicia com a realização do espetáculo na disciplina “Civilização de Expressão Francesa”, ofertada pelo Instituto de Letras da UnB, sob orientação da pesquisadora-coordenadora do Coletivo, Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis. Posteriormente, a disciplina realizou a montagem da peça, em francês, no XVI *Quartas Dramáticas* da UnB, no dia 05 de dezembro de 2018. Em seguida, o Coletivo apresentou a peça, em português, no XVII *Quartas Dramáticas*, no dia 03 de julho de 2019. Depois, houve as apresentações, em francês, realizadas: em agosto de 2019 no XXII Congresso Brasileiro de Professores de Francês e no dia 09 de outubro do mesmo ano no Teatro Dulcina de Moraes realizada; e, por último, o Coletivo retomou as apresentações públicas em português, que foram realizadas antes da pandemia no Centro de Ensino Médio “Elefante Branco” em duas sessões em 01 de outubro de 2019 e no Instituto Federal de São Sebastião no dia 06 de novembro de 2019. Nessas realizações artísticas, o encontro demonstra o “desejo” em realizar a encenação da dramaturgia africana de língua francesa. Isto posto, o orixá *Êṣù* é o grande mediador entre os mundos, o que nos possibilita essa junção, no qual, o objetivo está no despacho do *padê* dramatúrgico realizado pelo grupo.

CAPÍTULO 3 - ÈŞÛ BÀRÁ: O CORPUS DRAMATÚRGICO DA PEÇA A ENCRUZILHADA

Poeta: O que eu poderia ter feito? Como você, nessas noites em que todo seu corpo se reparte em mil pedaços de paredes estreitas, em que todo seu corpo se enche de bolhas. Nessas noites em que você vai de esquina anônima em esquina anônima vender os seus restos de carne, trocando sua metade de corpo por uma metade de notas cinzas? O que eu teria feito? Eu me isolava. (Ele tampa os ouvidos. A mulher se aproxima e fala com ele. Apenas movimentos de lábios. Nenhum som. O Poeta não ouve a Mulher. Ela sai. O que eu teria feito? (cantando). Eu sonhava com um corpo. Um corpo elástico. Eu sonhava com um corpo. Um corpo aberto. Que delira. Eu sonhava com um corpo. [Ele dorme. Música ritmada. Uma dançarina entra e se apresenta. (EFOUI, 2021, no prelo)

No capítulo anterior, apresentamos o encontro dos artistas em torno da encenação da peça *A Encruzilhada*, que de forma colaborativa, aconteceu diversas apresentações nos palcos do Distrito Federal. O encontro é celebrado no *ipadê* com intuito de despachar o bode expiatório presente no texto de Kossi Efoi.

Neste terceiro capítulo, a nossa análise centra-se no *corpus* dramaturgicamente da peça *A Encruzilhada*, que se demonstra a partir das suas dimensões poéticas. Para contextualizar o trecho da peça na epígrafe acima, na qual, o corpo sonhado pelo Poeta demonstra o seu desejo em escapar das torturas psicológicas que vive na peça. O personagem em questão não conseguirá a sua liberdade, porque o seu destino está traçado eternamente na encruzilhada, mesmo quando o espetáculo termina ou mesmo quando o personagem se esquece do seu papel na peça.

Mas, conforme consta na didascália dessa epígrafe, após o Poeta cantar que “sonhava com um corpo”, ele dorme. E ao dormir, aparece uma bailarina que entra em cena ao som de uma música ritmada. Será que essa cena da dançarina se passa no sonho do Poeta?, pois o texto de Kossi Efoi não apresenta uma resposta, mas possibilidades interpretativas que orientam a nossa análise.

Percebemos que os cruzamentos teóricos são fundamentais para a compreensão da peça de Kossi Efoi, pois ampliam as nossas discussões e interpretações sobre a dramaturgia. Isto posto, parece-nos precisa a citação do encenador do Teatro da Crueldade, Antonin Artaud, que apresenta o cerne do teatro moderno, a saber: “o teatro [...] seu objetivo não é resolver conflitos sociais ou psicológicos, servir de campo de batalha para paixões morais, mas exprimir objetivamente verdades secretas”. (ARTAUD *apud* ROUBINE, 2003, p. 189).

A nossa vontade de exprimir as verdades, que supomos secretas, do texto de Kossi Efoui relaciona-se com a invocação do orixá *Èṣù*. Desse modo, propomos uma abordagem relacionada com os princípios de *Okotô* que, segundo os pesquisadores Deoscóredes dos Santos (Mestre Didi Asipa) e Juana Elbein dos Santos, no livro *Èṣù* (SANTOS; SANTOS, 2014), estão representados por uma imagem do “caracol”, que de forma espiralada, demonstra unicidade do movimento ancestral desse orixá.

Esse movimento espiralado do caracol relaciona-se com o princípio desta dissertação, pois estabelece as relações de continuidade dos caminhos e dos processos, que se desenvolvem a partir dos movimentos internos para construir a expansão externa. Isto é, a nossa proposta é apresentar os movimentos espiralados da peça presentes nas didascálias ou indicações cênicas, nos diálogos e nos personagens em geral da dramaturgia de Kossi Efoui.

Este capítulo apresenta os conceitos e as epistemologias sobre o drama moderno e contemporâneo, que se revelam nas concepções teóricas dos teatrólogos Patrice Pavis, Bertolt Brecht e Jean-Pierre Sarrazac. Segundo Sarrazac, a análise do drama moderno está ligada a uma relação contínua, que se inspira na dramatização e nos efeitos da desdramatização, no qual o primeiro termo relaciona-se com a estrutura aristotélica e o segundo, apoia-se na análise dos "micro conflitos mais ou menos ligados uns aos outros". (SARRAZAC, 2017, p. 20).

Esses termos serão apresentados pelos conceitos propostos nas teorias desses teatrólogos citados com o intuito de elucidar os caminhos encontrados para a compreensão da obra de Kossi Efoui. Além disso, o capítulo demonstra os registros fotográficos da encenação da peça realizada pelo Coletivo no Teatro Dulcina de Moraes do Distrito Federal. Essa composição visual proposta na relação entre a escrita e imagem do registro propõe a construção de uma ilustração que torna a compreensão da peça mais aprazível a partir da visualidade da construção cênica.

Por fim, essas diferentes interpretações do texto dramático propiciam uma nova leitura sobre a obra, o que não é um problema. A nossa interpretação visa uma construção espiralada de *Okotô* em que a estrutura da peça se move com os atritos e tensões descritos nas didascálias, diálogos e nos personagens. Isto posto, esse *corpus* dramático será erguido pela figura de *Èṣù Bàrà*, que é uma qualidade de *Èṣù*, mas as suas habilidades nesta dissertação estão centradas na compreensão do corpo, pois *Bàrà*, quer dizer o rei do corpo. Esse orixá apresenta-se neste capítulo como o rei do *corpus* dramático, que se revela na produção do movimento

espiralado da estrutura dramática de Kossi Efoui presentes nas nuances do texto das didascálias e das indicações cênicas, dos diálogos e dos personagens.

3.1 AS DIDASCÁLIAS

Para iniciarmos as discussões sobre as instruções do dramaturgo na fábula de *A Encruzilhada*, descrevemos a seguir, dois conceitos retirados do livro *Dicionário de Teatro* do pesquisador Dr. Patrice Pavis (PAVIS, 2005): as didascálias são as “instruções dadas pelo autor a seus atores [...] para interpretar o texto dramático”. (PAVIS, 2005, p. 96), e as instruções cênicas se caracterizam pela compreensão do “texto não pronunciado pelos atores e destinado a esclarecer ao leitor a compreensão ou o modo de apresentação da peça” (PAVIS, 2005, p. 206).

Esses dois conceitos demonstram a influência do dramaturgo no texto teatral, pois conforme observado nas citações, o primeiro conceito é destinado aos encenadores, que se utilizam das interpretações das didascálias do dramaturgo para construir as suas cenas, e o segundo, relaciona-se com a elucidação das mensagens explícitas e implícitas construídas também pelo dramaturgo no texto. Embora esses conceitos pareçam-nos antagônicos, ambos se misturam nesta análise teatral, pois não podemos ignorar as mensagens do dramaturgo para análise do universo da obra.

A peça *A Encruzilhada* de Kossi Efoui, conforme apresenta a personagem Mulher, dura “um ato de algumas cenas, ou talvez dois ou talvez três”, possuindo cerca de cento e vinte e oito didascálias ou indicações cênicas, que ao longo deste capítulo, trazemos algumas para a compreensão da obra.

Percebemos ainda, que as didascálias do texto estão cercadas por parênteses ou colchetes, que, supostamente, indicam: as didascálias entre parênteses representam pequenas ações dos personagens, como por exemplo: “(Eles riem)”, “(pausa)” etc. E as indicações entre colchetes indicam ações mais longas, que envolvem outros personagens na cena. Dessa forma, para a compreensão da didascália do dramaturgo, interessa-nos a sua função para o encadeamento das ações na peça.

A primeira indicação do dramaturgo na peça está no preâmbulo do enredo, como podemos verificar abaixo.

A cena representa uma encruzilhada com um candeeiro apagado. Há um banco em um canto. No fundo do palco há um praticável no qual é posto uma estante de partitura. (EFOUI, 2021, no prelo)

Essa didascália define o espaço cênico da peça, que é uma encruzilhada composta por um candeeiro apagado, e no fundo do palco tem-se um praticável, que pode ser um pequeno tablado e uma estante de partitura. Conforme observado anteriormente, os nossos conceitos sobre o universo da encruzilhada perpassam para além de um espaço comum para se tornar um espaço onde se realiza todo o encantamento de saberes. Dessa forma, na leitura da peça, os personagens informam-nos que há um outro lugar fora da encruzilhada, mas sem indicações de onde é esse espaço, portanto, constatamos que esse lugar existe somente na memória do personagem Poeta.

Nessa linha, no início da peça, o personagem Ponto acende o candeeiro que mede o tempo dos personagens na trama. O candeeiro parece uma ampulheta, o tempo que ainda resta para os personagens resolverem os seus dilemas e para encontrarem um caminho que lhes permita sair da encruzilhada. Mas quando o candeeiro se apagar, o dia terá nascido e o espetáculo terá terminado. Esse momento inicial da peça pode ser acompanhado com os comentários presentes no primeiro capítulo desta dissertação, em que, a foto do palco demonstra o início da encruzilhada.

Na segunda didascália no prólogo do texto, tem-se a apresentação do personagem Ponto, que é considerado o “mestre de cerimônia” ou um “manipulador de marionete”, conforme podemos observar a seguir

É um personagem que lembra um mestre de cerimônia ou um manipulador de marionete. Ele faz um primeiro gesto que acende o candeeiro, um outro que ilumina projetores e permite descobrir na cena a Mulher que está deitada em uma posição desajeitada, como uma marionete desarticulada. O Ponto começa a reanimá-la fazendo vários gestos em sua direção. (EFOUI, 2021, no prelo)

Essa didascália determina as características do personagem Ponto, que conforme apresentado pelo dramaturgo, é um “manipulador de marionete”. Logo no início do texto, o personagem acorda e manipula a Mulher que se encontra numa “posição desajustada”. O Ponto tem uma função importante no texto de Kossi Efooui, que será analisada ao longo deste capítulo, mas em relação à didascália, o personagem é o grande regente da orquestra de Kossi Efooui,

pois diversas ações descritas no texto têm a indicação do Ponto, que diz, por exemplo, o “(gesto do Ponto)”, para que a Mulher possa retomar a sua fala.

A foto abaixo ilustra a didascália descrita acima, em que o Ponto (ator de camisa cinza) manipula a personagem Mulher (atriz sentada) com ganchos, demonstrando a figura manipulável.

Figura 7 - Cena do personagem Ponto manipulando a Mulher na apresentação do espetáculo na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes no Distrito Federal.



Fonte: Arquivo do Coletivo.

Outra didascália pertinente para análise é retratada quando o dramaturgo determina que a personagem Mulher diga o texto “para o público”. Esse recurso é uma indicação realizada pela Mulher em dois momentos na peça, como podemos observar nas citações abaixo.

Mulher: Eles têm bombas de gás lacrimogêneo. Nas ruas, teve motins, lutas, mortos. Teve cabeça a prêmio também. **(Para o público)** Como falar pra ele que ele também tá sendo procurado desde que foi embora?

....

Mulher: **(para o público)** Ainda podemos aproveitar alguns instantes. (Ela se aproxima do Cana) É apenas o intervalo. (EFOUI, 2021, no prelo)

Esses trechos representam diferentes momentos: o primeiro reporta à Mulher, que demonstra a sua preocupação com o Poeta, pois ele está sendo procurado pelo policial (Cana) “desde o dia que foi embora” da encruzilhada. A Mulher relata ao Poeta que é preciso tomar cuidado, porque as ruas estão cheias de policiais com “bombas de gás lacrimogêneo”, que

também, os policiais não gostam de questionadores, por isso, caso o Poeta encontre um policial, a Mulher recomenda que fique calado.

No segundo trecho da citação, o Cana prende o Poeta quando o candeeiro se apaga. Nesse momento, o dia amanhece e a cortina do espetáculo deve cair, mas não cai. Então, a Mulher dirige-se ao público para dizer que o Poeta pode “aproveitar alguns instantes” antes que o policial possa levá-lo embora. A fotografia abaixo (Figura 6) ilustra o momento em que a atriz da personagem Mulher dirige-se ao público para dizer uma das suas falas.

Figura 8 - Cena da personagem Mulher dirigindo-se ao público.



Fonte: Arquivo do Coletivo.

Em relação aos trechos apresentados acima, percebemos que o recurso do “dirigir-se ao público”, utilizado pelo dramaturgo Kossi Efoui, assemelha-se com o proposto pelo Bertolt Brecht, mais especificamente, com os efeitos da “quebra da quarta parede” e dos recursos da frontalidade na cena teatral. Mas esse recurso da peça não se propõe a um efeito “diametralmente”, no qual objetiva-se pela oposição à empatia entre o espectador e o personagem, pois o dramaturgo Kossi Efoui não estabelece uma relação de tensão, que pudesse provocar um estranhamento do espectador com a cena apresentada.

Esses conceitos da “quebra da quarta parede” e da frontalidade são tratados no artigo *A Quebra da “quarta parede”* publicado na Revista Marte no ano de 2017, no qual o ator Bertola discorre sobre estas questões.

[...] faz referência à forma como os atores relacionam-se com a plateia. Existem diversas maneiras de se utilizar o espaço cênico, contudo vamos ilustrar esse conceito com base no palco italiano. Esse estilo de palco surgiu somente no final do século XV

e início do século XVI, durante o período do Renascimento na Itália. Caracteriza-se com uma parede ao fundo e duas paredes laterais, uma espécie de caixa. A “quarta parede” seria uma barreira imaginária colocada na frente, entre os atores e o público. Nessa concepção os atores desconsideram a existência do público, como se as pessoas olhassem pelo buraco de uma fechadura. Frise-se que esse procedimento é utilizado no teatro, no cinema e na televisão (BERTOLA, 2017, n. p.).

Nessa citação, o ator relata que os recursos são apresentados em diferentes momentos da história das artes cênicas, mas em todos, o intuito do recurso é quebrar a parede imaginária que afasta os espectadores dos atores. O dramaturgo alemão Bertolt Brecht, no livro *Estudos sobre teatro* (BRECHT, 1978), refere-se à quebra da quarta parede como uma ação central, que consiste na quebra da magia do teatro, pois o efeito da aproximação do público com os atores em cena não pode ser somente uma relação empática, mas sim, uma relação que propicia o estranhamento, isto é, uma ação crítica do que está sendo visto no palco.

Para produzir esse efeito, Brecht recorre a uma técnica chamada de distanciamento ou de estranhamento, que consiste no aprimoramento da relação entre o ator e o espectador, pois, para além de se pensar em apagar a linha imaginária que separa ambos, Brecht investe na técnica em que o público possa estranhar, de forma crítica, aquilo que é apresentado pelos atores na cena.

Para Brecht, a técnica de estranhamento causa um efeito contrário à uma ação de empatia, pois é “diametralmente oposta”. (BRECHT, 1978, p. 80). Embora o efeito causado pela fala da personagem Mulher não apresente especificamente um estranhamento crítico, que se assemelha à perspectiva teatral de Bertolt Brecht, percebemos que se trata de uma atitude da personagem para chamar a atenção do espectador sobre determinada cena, ação ou fala. Isso pode ser verificado na didascália descrita acima, em que a atriz da personagem Mulher, apresenta-se frontalmente para o público.

Ao longo deste tópico, a análise dessas didascálias demonstram a complexidade das instruções realizadas pelo dramaturgo no texto, que conforme apresentado, são fundamentais para a compreensão da peça. Assim, o item posterior apresenta os diálogos dos personagens que cercam a dramaturgia de Kossi Efoui.

3.2 OS DIÁLOGOS

No decorrer da leitura da peça *A Encruzilhada*, os diálogos estão presentes em diversas situações, prioritariamente, relação entre os personagens, quando estes dirigem-se ao público para demonstrar as suas tensões, como percebemos na personagem Mulher, que se mostra frontalmente ao público. Iniciamos este item com alguns conceitos dos teóricos Pavis e Sarrazac, para que o diálogo possa ser “um meio mais apto para mostrar como se comunicam os locutores [em que] o efeito de realidade é então muito mais forte, porquanto o espectador tem a sensação de assistir a uma forma familiar de comunicação entre pessoas”. (PAVIS, 2005, p. 93).

Nessa citação, a definição de diálogo relaciona-se com uma visão ampla, que não está somente na relação entre os personagens, mas, na (co)participação dos espectadores no andamento do espetáculo. O teórico francês Sarrazac critica os diálogos produzidos pelos dramaturgos do início do século XX, como podemos ver na citação abaixo, mas, entende que o universo dos diálogos se relaciona com o conceito “errante”, que ressalta a valorização das diferentes vozes, incluindo as dos espectadores na relação dialógica da cena.

O diálogo interpessoal era, do começo ao fim, lateral, limitado ao pequeno círculo das personagens, recortado por detrás da quarta parede. Inversamente, uma grande parte da “aventura” do diálogo moderno, diálogo errante - e, veremos, diálogo profundamente heterogêneo - encontra essa virtude da frontalidade, de direcionar-se e de comunicação direta com o espectador [...] nesse sentido, o diálogo moderno é realmente mais *dialógico* do que o diálogo no seio do drama na vida. (SARRAZAC, 2017, p. 199).

Essa citação relaciona-se com o fato do teórico Sarrazac apresentar o diálogo no drama moderno como “errante”, que desvia dos caminhos entre o emissor e receptor para encontrar novos interlocutores, tornando-o mais participativo e heterogêneo. Essa expansão do diálogo pode ser percebida na questão da frontalidade, que observamos anteriormente, quando se relaciona com o universo do estranhamento crítico brechtiano e os personagens aproximam seus conflitos e tensões com a plateia.

O pesquisador Sarrazac refere-se ao dialogismo do filósofo e pensador russo Mikhail Bakhtin, afirmando que o diálogo teatral moderno é mais dialógico. A palavra “dialógico” remete ao conceito de Bakhtin, no qual, percebemos que os diálogos presentes na peça não são

meros diálogos, mas sim, um processo que desencadeia uma relação enriquecedora entre os sujeitos, enaltecendo um “discurso vivo”. (BAKHTIN, 1988, p. 89).

Mas, na citação abaixo, percebemos que o filósofo russo questiona o recurso dialógico no drama moderno e contemporâneo, demonstrando as contradições teóricas sobre esta relação entre o “diálogo” e o “dialógico”, como podemos verificar.

A literatura da Idade Moderna conhece apenas o diálogo dramático e parcialmente o diálogo filosófico, reduzido a uma simples forma de exposição, a um procedimento pedagógico. No entanto, o diálogo dramático no drama e o diálogo dramatizado nas formas narrativas estiveram sempre guarnecidos pela moldura sólida e inquebrantável do monólogo. No drama, essa moldura monológica não encontra, evidentemente, expressão imediata, mas é ali mesmo que ela é, sobretudo, monolítica. As réplicas do diálogo dramático não subvertem o mundo a ser representado, não o tornam multiplanar; ao contrário, para serem autenticamente dramáticas, elas necessitam da mais monolítica unidade desse mundo. No drama, ele deve ser constituído de um fragmento. Qualquer enfraquecimento desse caráter monológico leva ao enfraquecimento do dramatismo. As personagens mantêm afinidade dialógica na perspectiva do autor, diretor, espectador, no fundo preciso de um universo monocomposto. A concepção da ação dramática que soluciona todas as oposições dialógicas é puramente monológica. (BAKHTIN, 2002, p. 16).

No entanto, o drama moderno e contemporâneo apresentado por Bakhtin não interfere na análise da obra de Kossi Efoui, mas permite-nos demonstrar que esses conceitos são amplos quando analisamos a estrutura dos gêneros literários. Partimos a seguir, para a compreensão de dois diálogos entre os personagens da peça, que ilustram as nossas percepções sobre a aventura do diálogo “errante” proposto por Sarrazac.

O primeiro diálogo analisado encontra-se na relação da Mulher com o Poeta, no qual, o diálogo é construído a partir de um “outro” como interlocutor, mesmo que o “outro”, não esteja presente na cena, mas, trata-se do personagem Poeta. E o segundo diálogo demonstra o discurso “vivo”, que mostra o interrogatório do Poeta, como podemos verificar abaixo.

O diálogo entre a Mulher e o Poeta

O diálogo ora apresentado é o primeiro momento da peça em que se tem a interação entre os personagens, que se inicia quando a Mulher lê o futuro da peça no jarro de água. A visão do futuro da Mulher demonstra um “outro”, que não tem nome, mas chegará na cena, pois esse personagem foi embora quando não podia mais viver nessa encruzilhada de Kossi Efoui.

Após disso, a Mulher relata ao “outro” personagem, que lhe perguntará se ele é daqui, mas, quando a Mulher termina a sua *deixa*⁵⁰, quem aparece é o Poeta. A citação abaixo, apresenta esse momento, em que a Mulher se refere a um “outro” personagem, que vai ficar “enquanto durar o teatro”.

Mulher: [...], mas esta noite ele vai voltar. Vai ficar enquanto durar o teatro. Um ato de algumas cenas. Ou talvez dois ou talvez três. Ele vai dizer que é por isso que tá aqui. Fazer teatro. Então, a gente vai fingir que não se conhece. A gente vai fazer teatro. Agiremos naturalmente.
[Pausa, sinal do Ponto... O Poeta aparece e congela.]
É ele, é ele mesmo. Ele vem de tão longe... Ele sempre pertenceu a uma raça que não é daqui uma espécie em perdição, a dos viajantes, dos exploradores, dos curiosos. Ele virá e me perguntará...
Poeta: Você é daqui?
[Ela parece estupefata. Pausa. Ela vira a cabeça bem devagar, grita ao ver o rapaz e faz um movimento brusco para trás.]
Mulher: Você me assustou.
Poeta: Desculpa. Eu estava procurando meu caminho.
Mulher: Você também?
Poeta: Como assim eu também?
Mulher: Acho que lembro de ter cruzado com um homem vindo pra cá que também tava procurando o caminho dele. (EFOUI, 2021, no prelo)

Embora esse diálogo apresente o primeiro encontro desses personagens, parece-nos que ambos já se conheciam antes mesmo da peça, pois, segundo o texto, eles estavam perdidos na mesma encruzilhada. O diálogo apresenta o momento decisivo entre a Mulher e o Poeta, no qual, o embate é construído a partir da relação interpessoal desses sujeitos, mesmo que seja, somente um momento em que eles estejam fingindo para a realização dos seus teatros.

O diálogo entre o Poeta e o Cana

O diálogo descrito abaixo apresenta outro momento, que julgamos decisivo, sobre o texto de Kossi Efoui, em que o personagem Poeta encontra o Cana. Na leitura do texto, o diálogo tem um ritmo dinâmico, em que as perguntas são respondidas de forma imediata, no interrogatório proposto pelo Cana. A forma do diálogo demonstra que o personagem Poeta não deixa dúvidas do que está falando na cena, como podemos perceber no texto.

Poeta: Sangue? (O Cana fecha a cara). A sua faixa está toda manchada. (silêncio) Por que você tem um cassetete?
Cana: É pra te bater melhor, meu filho.
Poeta: E as botas de couro?

⁵⁰ A *deixa* no teatro refere-se à última palavra dita pelo personagem para que um outro personagem possa dizer o seu texto.

Cana: É pra chutar seu rabo melhor, meu filho.
Poeta: Por que você está com um uniforme?
Cana: É pra me identificar melhor, meu filho.
Poeta: E por que essa cor de ferrugem?
Cana: É pra ser duro como ferro, meu filho.
Poeta: E por que essa cara quadrada?
Cana: Isso, é pro look, meu filho (Mostrando a trança de cabelo.) E você, por que tem esse... negócio aí?
Poeta: Isso, é para o look, meu velho.
Cana: O que você fazia lá?
Poeta: Eu estava viajando.
Cana: (a parte.) Suspeito. (Endurecendo o tom) O que mais?
Poeta: Eu... Tipo... eu...
Cana: (segurando pelo braço.) Tipo?
Poeta: Artisticamente...
Cana: Politicamente. (EFOUI, 2021, no prelo)

Nessa citação, as frases curtas apresentam um diálogo bastante objetivo, que nos permite compreender que se trata de um interrogatório policial do Cana. Para a pesquisadora-coordenadora do Coletivo, o diálogo relaciona-se com uma paródia do “conto infantil Chapeuzinho Vermelho, no momento do encontro da Vovó com o Lobo Mau, intercalando mais uma vez uma cena derisória entre cenas de uma violência extrema” (MAGALHÃES DOS REIS, 2022, p. 288-289). Esse diálogo não é o único na peça, pois a função do Cana no texto é somente assegurar duas coisas: “prender e condicionar”. Os diálogos entre os personagens demonstram uma tensão, não só discursiva, mas, física, na qual o Cana segura o braço e bate com o cassetete no Poeta.

Esses personagens utilizam-se dos recursos da frontalidade, como discutido anteriormente, mesmo que não tenha uma didascália do dramaturgo referenciando tal situação, mas, esses personagens chamam a atenção do público, a fim de oportunizar uma comunicação direta, que evidenciam os seus papéis em cena.

Por fim, assim como as didascálias ou indicações cênicas, os diálogos também estruturam as aventuras do texto dramático de Kossi Efovi nas narrativas do Mulher e o Poeta e do Cana com o Poeta, pois esses dois casos apresentados demonstram os diálogos “errantes”, nos quais, os momentos de grande tensão na cena estão presentes nos diálogos dos personagens.

3.3 OS PERSONAGENS

Para iniciar esta reflexão, escolhemos um conceito de Pavis, que define o personagem na cena como algo que se “estilhaça na dramaturgia contemporânea [na qual está] totalmente entregue às necessidades da fábula”. (PAVIS, 2005, p. 286). Os personagens da peça *A Encruzilhada*, que são a Mulher, o Poeta, o Cana e o Ponto estão no texto de Kossi Efoui com intuito de serem também interpretados, pois ao longo, percebemos que os personagens não conseguem desvencilhar os seus conflitos pessoais das cenas apresentadas. Parece-nos que os personagens estão, literalmente, representando as suas próprias histórias em cena, o que demonstra todo o efeito da metalinguagem ou da metateatralidade da dramaturgia de Kossi Efoui.

Os personagens de Kossi Efoui estão presentes numa estrutura cercada de armadilhas, conflitos e tensões, em que os seus nomes não têm importância para a cena, conforme apresentam os atores da peça Juliana Mantovani e Gleiser Valério, que relataram no artigo *Da Leitura à Cena: A Construção da Personagem o Poeta, em Le Carrefour de Kossi Efoui* (2021), compreenderam que o “fato das personagens não serem nomeadas, tendo em vista que são arquétipos de uma sociedade consumida pelo autoritarismo” (VALÉRIO; MANTOVANI, 2021, p. 207).

Em virtude de os personagens de Kossi Efoui não terem nomes na peça, apresentaremos as descrições, que julgamos pertinentes, dos personagens principais da peça. Estas descrições aglutinam as orientações do dramaturgo sobre os seus personagens. Dessa forma, citando Sarrazac, entendemos que os personagens de Kossi Efoui não possuem “caráter”, pois esta definição relaciona-se com os pressupostos aristotélicos, que dão base a estrutura clássica de um texto teatral, mas no contexto de um teatro moderno e contemporâneo, percebemos que a dramaturgia de Kossi Efoui é um texto que nos permite uma análise ampla dos seus personagens, levando em consideração, a ausência do caráter expressa no conjunto de traços físicos, psicológicos e morais, e também nos seus comportamentos sociais, o que os tornam vivos e independentes no drama da vida.

Como propõe Sarrazac, o “personagem sem caráter” dialoga com os principais dramaturgos do drama moderno, a partir do final do Século XIX e do início do Século XX, entre eles: Strindberg, Luigi Pirandello e Anton Tchekhov, que destruíram os comportamentos naturalistas dos seus personagens, tornando-os assim, os personagens sem vontade de decisão

individual. Dessa forma, Sarrazac ressalta, que a poética do teatro naturalista e simbolista tornava os personagens independentes, que vivem por conta própria, mas agora no drama moderno e contemporâneo, os personagens estão em situações de um drama em que a sua vida se relaciona com o mundo.

Sarrazac utiliza, como exemplo, o livro *O Filho da Empregada* do dramaturgo sueco naturalista August Strindberg, que julgamos pertinente a sua citação, com intuito de compreender a crítica à noção de caráter, que foi proposta por Aristóteles, mas, conforme Sarrazac, o drama moderno apresenta com a noção dos personagens sem caráter, pois interessa-lhe os conflitos filosóficos no drama, como podemos perceber no texto de Strindberg citado por Sarrazac em seu livro.

Onde estava o eu, que podia ser o caráter? Não se encontrava nem aqui nem lá, estava às vezes de um lado e de outro. O eu não é algo de absoluto, é uma diversidade de reflexos, uma complexidade de instintos, de desejos, alguns dos quais estão abafados, outros desabridos [...] Ele ainda procurava seu papel, pois não havia encontrado ainda seu lugar, e assim continuava a ser sem caráter (STRINDBERG *apud* SARRAZAC, 2017, p. 150).

Dessa forma, para compreender esses personagens sem caráter presentes na obra de Kossi Efovi, recorreremos aos conceitos propostos por Sarrazac sobre as personagens, que nos importa saber: personagem-recordante e personagem-testemunha. O primeiro relaciona-se com “a diegese [que] substitui a mimese dramática: a personagem não está agindo, mas lembrando-se, rememorando; resumidamente, recitando” (SARRAZAC, 2017, p. 176). E ainda,

[...] personagem-recordante manifesta-se como instrumento ideal para convocar à cena o passado e escrutá-lo sob todos os ângulos imagináveis. Instrumento extremamente flexível na medida em que, não sendo um narrador externo, essa personagem-recordante fica permeável a todas as emoções que permitem a lembrança, ou melhor, a revivescência do drama anterior (SARRAZAC, 2017, p. 177).

E o segundo conceito relaciona-se com a personagem-testemunha, no qual, a citação abaixo, tem uma perspectiva com o teatro brechtiano, porém para Sarrazac, estes personagens testemunham cenas na dramaturgia, mas também conseguem proporcionar à cena, os seus relatos e os seus questionamentos sobre o momento presenciado. Dessa forma, Sarrazac conceitua os personagens-testemunhas a partir da obra do dramaturgo francês Arthur Adamov (ADAMOV *apud* SARRAZAC, 2017, p. 182), no qual relata.

Para Brecht, a personagem do teatro é uma “testemunha”, ela representa o papel do transeunte que, tendo assistido a um acidente na rua, relata suas circunstâncias, esclarece este ou aquele aspecto. Mas a testemunha não tem uma psicologia própria, não tem características psíquicas, lembranças pessoais etc. Ela é, no final das contas, o autor, que explica e julga segundo a ideologia que adotou. Não poderíamos conceber uma demonstração totalmente eficaz, totalmente rigorosa, totalmente conforme uma

ideologia precisa, dotando a testemunha de traços particulares? Brecht mostra personagens alienadas, mas desembaraçadas do coeficiente mais pesado da alienação, a neurose. Ora, se o homem é duro para o homem, como Brecht o mostra, é frequentemente por meio de uma neurose provocada pela sociedade. (ADAMOV *apud* SARRAZAC, 2017, p. 182).

Os conceitos apresentados de personagens-recordante e personagens-testemunhas propostos pelo Sarrazac tornam-se aqui fundamentais para a nossa análise dos personagens de Kossi Efoui. No entanto, salientamos que no universo das teorias dramatúrgicas têm-se diferentes conceitos, mas aqui, julgamos pertinente trabalhar com estas perspectivas apresentadas.

Percebemos ainda, que ao longo do texto, os personagens de Kossi Efoui estão envolvidos no drama-da-vida, no qual torna-se importante, analisá-los em seu caráter ontológico e político, pois, parece-nos que a peça retrata a vida num deserto em que os personagens estão com suas gargantas secas, então, a ânsia de falar demonstra a vontade dos seus personagens, que foram abandonados à própria sorte nesse lugar, onde não há saída.

Assim, com o intuito de decifrar os personagens de Kossi Efoui, realizamos um quadro analítico, que apresenta as características dos personagens, conforme descritas nas orientações das didascálias e nos trechos da peça, citação sobre qual categoria, que se encontra o personagem, se relaciona com o personagem-recordante e/ou personagem-testemunha e/ou fantasma sem substância, que serão apresentados no decorrer do texto.

Por conseguinte, utilizamos as características dos *odús*, que estão descritas nos Quadros dos Orixás, *Odús* e Cosmovisões (Apêndice B) presente nesta dissertação, a fim de aproximar as cosmovisões afro-brasileiras das estruturas espiraladas do texto de Kossi Efoui. Desse modo, tem-se também, o registro dos personagens secundários da dramaturgia chamados de personagens-*éguns*, são eles: Rachel, Pintor, Criança, Filósofo, Caixeiro Viajante e o Padre Louco.

3.3.1 A MULHER

A personagem Mulher é descrita nas didascálias iniciais do texto, em que o dramaturgo Kossi Efoui apresenta o personagem Ponto. Na analogia com a marionete, percebemos que se relaciona com o fato de a personagem ser manipulada por uma outra pessoa, pois entendemos que a marionete precisa de uma manipulação externa para dar-lhe a vida.

Figura 9 - Cena inicial da peça em que a personagem Mulher está em posição desajeitada na apresentação da peça na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes em Brasília no Distrito Federal.



Fonte: Arquivo do Coletivo.

Quadro 1 - Características da personagem Mulher.

Personagem	Características do Personagem (segundo as didascálias e trechos da peça)
Mulher	A personagem tem uma característica que se assemelha a uma feiticeira, que lê o futuro do Poeta. Em diferentes momentos na peça, percebemos que a personagem tem ações que parecem estupefatas e lascivas, e, em alguns momentos, realiza movimento brusco para dar ênfase às suas falas. O texto apresenta a Mulher como uma “mulher-escapatória”, "mulher-ópio", "mulher-amante", “mulher-musa” e “mulher-vaca”. Ela tem momentos instáveis, que vão do grito aos momentos de choro. Esta instabilidade também é presenciada quando ela faz cara de triste e riso súbito histérico na mesma situação.
Personagem - Recordante	Trecho “[...] E, mesmo assim, é a primeira vez que isto acontece comigo. Como um monte de coisas que acontecem só uma vez e que dão a impressão de acontecer sete vezes [...]”
<i>Odú Ejionilê</i>	Qualidades do <i>Odú</i> : A Intranquilidade, pois percebemos durante a leitura do texto, que a personagem se apresenta de forma intranquila, em alguns momentos, a sua instabilidade emocional é descrita na peça.

Fonte: elaboração do autor com base no texto de Efoui (2021).

Dessa forma, percebemos que a personagem a Mulher está sob o domínio do personagem Ponto, como podemos ver no primeiro trecho da peça em que a Mulher aparece na cena sem a memória.

O que está acontecendo comigo? Que estranho. Parece... não. E ainda assim... É estranho mesmo o que está acontecendo comigo. Parece que estou revivendo esta cena. Uma noite exatamente como esta. Eu subi neste mesmo palco. Com esta mesma luz. Com este mesmo cenário. (EFOUI, 2021, no prelo)

Sobre essa citação da Mulher, podemos destacar o princípio da “opção” do Sarrazac, em que o passado é chamado ao presente para “insuflar a liberdade no que se relata do mundo” (SARRAZAC, 2017, p. 33). Dessa forma, podemos pensar que o dramaturgo se utiliza desta proposta com intuito de instaurar os encadeamentos de ações da personagem. Outro conceito do Sarrazac, que podemos utilizar nesta análise, é o do personagem-recordante, que tem a intenção de invocar o passado como um “instrumento extremamente flexível na medida em que, não sendo um narrador externo, essa personagem-recordante fica permeável a todas as emoções que permitem a lembrança, ou melhor, a revivescência do drama anterior”. (SARRAZAC, 2017, p. 177).

Essa noção pode ser verificada no trecho “impressão estranha” da personagem em que parece já ter presenciado as mesmas cenas no palco. Ressaltamos que a “revivescência do drama anterior” da personagem a Mulher relaciona-se também com a sua amiga Rachel que, segundo a Mulher, “Rachel morreu, vivi tudo, revivi tudo exatamente como hoje”, pois ela representa os desejos de liberdade dos personagens.

Por fim, o texto da Mulher está relacionado com uma proposta de metateatro ou metadrama, em que a “ação [...] de um passado deletério ou de um passado fatal, [...] subitamente vem assustar e empurrar para a catástrofe um presente que parecia sossegado, até mesmo estagnado”. (SARRAZAC, 2012, p.107), mas percebemos que no caso do dramaturgo, o desagravo é o retorno dos personagens ao seu início, sempre que se finda a peça.

3.3.2 O POETA

Durante a leitura do texto, o Poeta é uma figura sonhadora, que vive num tempo e espaço diferente dos outros personagens da peça, pois é construído na cena sob os ideais da liberdade “artisticamente”. No texto, a Mulher apresenta o Poeta como um ser “perdido” na encruzilhada, mas a Mulher tinha uma “estranha impressão” que iria encontrá-lo a qualquer

momento. Mas, uma das características do Poeta é que ele “sempre pertenceu a uma raça que não é daqui uma espécie em perdição, a dos viajantes, dos exploradores, dos curiosos”, por isso, percebemos que o personagem não anseia sair da encruzilhada, mesmo que, o personagem não saiba como foi parar na encruzilhada.

Então, eu tava dizendo que tinha encontrado um homem perdido. Ele parecia desconfiado. Tinha se transformado em sombra para melhor se esconder se esgueirando pelos muros. Procurava seu caminho sem fazer perguntas. (EFOUI, 2021, no prelo)

Figura 10 - Cena do personagem Poeta na apresentação da peça no Elefante Branco no Distrito Federal.



Fonte: Arquivo do Coletivo.

Quadro 2 - Características do personagem Poeta.

Personagem	Características do Personagem (segundo as didascálias e trechos da peça)
Poeta	Segundo o texto, o personagem tem uma raça, que não é da encruzilhada, mas sim, uma espécie em perdição, a dos viajantes, dos exploradores, dos curiosos. Mas também, o personagem se coloca como uma “vítima” penitente na encruzilhada, pois o seu senso crítico, questionador e contraordem que enfurece o Cana. O Poeta canta uma música ritmada e toca uma flauta em alguns momentos da peça.
Personagem - fantasma sem substância	Trecho: “[...] hoje em dia, há cada vez menos perdidos que procuram. Por outro lado, cada vez mais guias, faróis. Vi alguns faróis. Havia um, muito pequeno, piscando, que se achava o olho do universo [...]”

<i>Odú Oxé</i>	Qualidades do <i>Odú</i> : O Brilho, pois percebemos durante o texto, que o personagem tem uma estrutura narrativa de um poeta, que consta em todo o seu texto.
----------------	---

Fonte: elaboração do autor com base no texto de Efoui (2021).

O conceito de Sarrazac que se relaciona com o Poeta é do “fantasma sem substância” (SARRAZAC, 2017, p. 155), que a sua existência na peça está relacionada com uma perda de identidade e dos comportamentos mais comuns, por causa da “ausência de um presente” na encruzilhada. E assim, trago a citação abaixo:

Ao mesmo tempo que a identidade é a presença da personagem que vacila: difratada ao infinito, ou reduzido ao extremo, ela não é senão a presença de um ausente, ou a ausência de um presente - numa espécie de mimese por falta. A ausência da personagem não cessa de declinar nas obras modernas e contemporâneas: ausência de caráter e de identidade, mas também ausência de vontade própria. (SARRAZAC, 2017, p. 156)

Sobre essa busca de um caminho, a personagem Mulher orienta o Poeta para tomar cuidado com o surgimento de um policial, que caso “você [o personagem o Poeta] encontre um policial, não se atreva a fazer perguntas”. Por fim, o “aniquilamento trágico da personagem” (SARRAZAC, 2017, p. 152), que neste caso, refere-se ao Poeta, é uma atitude de apagamento da consciência do ser na peça, pois, o personagem não tem a memória do passado.

3.3.3 O CANA

O Cana é um personagem que tem todas as características de um típico ditador e torturador, pois no decorrer da peça, a sua função é reprimir os personagens a Mulher e o Poeta, que buscam o caminho na encruzilhada. O Cana possui algumas características, que se assemelham aos perfis dos ditadores/torturados, tais como: o uso da “bota de couro cor de ferro”, do “cassetete” e da “uma faixa vermelha”, cujo significados são: a bota de couro é para chutar o rabo, o “cassetete” é para “bater melhor”, o “uniforme” é para se “identificar melhor”, a “cor de ferrugem” é para “ser duro como ferro” e a “faixa vermelha” representa o sangue. Além disso, o Poeta diz que ele tem “as narinas atijadas como de um bulldog que fareja carne estragada”.

Figura 11 - Cena do personagem Cana na apresentação da peça na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes em Brasília no Distrito Federal.



Fonte: Arquivo do Coletivo.

Quadro 3 – Características do personagem Cana.

Personagem	Características do Personagem (segundo as didascálias e trechos da peça)
Cana	Em alguns momentos da peça, o personagem ressalta seu único texto que lhe deram, que foi “prender e condicionar”. O personagem tem uma postura mais firme quando endurece o tom, segura o braço e bate com o cassetete no personagem Poeta com o intuito de prendê-lo.
Personagem - Testemunha	Trecho “[...] não. Não tô entendendo nada do seu texto. O único texto que me deram foi a lei. Porque lá tudo se resume em duas coisas: “Prender e condicionar” [...]”
<i>Odú Odí</i>	Qualidades do Odú: A violência, pois percebemos durante o texto, que o personagem apresenta as suas características pela violência.

Fonte: elaboração do autor com base no texto de Efoui (2021).

No trecho abaixo, o diálogo intenso entre os personagens Cana, a Mulher e o Poeta, que norteia os pedidos de súplica para que o Cana não prenda e maltrate o Poeta, mas o Cana resiste à ideia da Mulher.

Mulher: (levando o Cana) Dá uma chance pra ele. Só uma...

Cana: Por quê? É um inimigo, um espião...

Mulher: Não, um viajante.

Cana: Um traidor

Mulher: Um viajante, um músico ambulante.
 Cana: Um parasita. Uma praga.
 Mulher: Um sonhador.
 Cana: Um preguiçoso.
 Mulher: Dá uma chance pra ele...
 Cana: (avançando) Não.
 Mulher: (segurando o Cana) Ele está completamente destruído por dentro. Dá uma chance pra ele se remendar.
 Cana: Não.
 Mulher: Ele nasceu aqui que nem você, mas você não consegue entender do que ele foi capaz e pelo que fizeram ele passar para que ficasse destruído até os ossos. Você não consegue entender o que é se levantar numa manhã ensolarada e dar de cara com um dia longo, esticado e estreito como o túnel de um beco sem saída... Você fecha a porta de novo. E volta para sua noite. E você vai e volta, dentro de você, essa impressão de portas fechadas. Hermeticamente. E atrás dessas portas fechadas, coisas que perderam seus nomes, coisas que te bicam, que te devoram e te roem como uma obsessão. Você sente tudo isso como uma erosão. Erosão.
 Cana: E foi por isso que ele foi embora?
 Mulher: Você não consegue entender pelo que obrigaram ele a passar... Ele sentia arrepios nos poros. Aí, ele guardava alguns sonhos, os mais antigos; os guardava da erosão, escondendo debaixo dos poemas, transformando em melodia. Ele os esculpia no ébano, na rocha, tudo isso que possui uma memória dura. Ele sentia arrepios, desejos, apelos de alguma outra coisa. Daí, ele fugiu levando seus sonhos mais leves.
 Cana: Que ele fale por ele mesmo. Por que você foi embora?
 Poeta: Eu sentia arrepios nos poros, desejos, apelos...
 Cana: Um minuto. Acho que já ouvi isso em algum lugar... além disso, que jeito é esse de falar... Arrepios... Desejos... Apelos... Mas pra começar, apelo de quem, hein? Pra quem você trabalha?
 Mulher: É um poeta, dá uma chance pra ele.
 Cana: Não. Ele tem um cheiro suspeito.
 Mulher: Me escuta. Ele voltou nesta noite pra fazer sua última cena. (EFOUI, 2021, no prelo)

O personagem Cana não entende o “texto” da Mulher, pois “o único texto que [lhe] deram foi a lei porque lá tudo se resume em duas coisas: “Prender e condicionar”. E para o Cana, a palavra “condicionar” significa “preparar um suspeito para colaborar durante o interrogatório”. Dessa maneira, percebemos que a relação do Cana com os outros personagens da peça assemelha-se com as relações de poderes, que há em diferentes países ditatoriais, inclusive, com o Togo, pois entendemos as semelhanças que se tem do Cana, com o General Gnassingbé e o personagem o Poeta com o dramaturgo Kossi Efoui, pois o Cana reprime o Poeta por ser um tipo “artisticamente”, e um sujeito “politicamente fora-da-lei e pária”.

3.3.4 O PONTO

Conforme descrito em diferentes momentos deste capítulo, o personagem Ponto é um “personagem que lembra um mestre de cerimônia ou um manipulador de marionetes”. E a

Mulher é uma “marionete desarticulada”. A questão da marionete pode significar uma forma de apresentar uma cena de violência, pois a marionete pretende dominar o corpo manipulável.

Figura 12 - Cena do personagem Ponto na apresentação da peça na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes em Brasília no Distrito Federal



Fonte: Arquivo do Coletivo.

Quadro 4 - Características do personagem Ponto.

Personagem	Características do Personagem (segundo as didascálias e trechos da peça)
Ponto	O Ponto aparece como um “mestre de cerimônia” ou um “manipulador de marionete”, o que demonstra durante toda a peça é que ele indica as ações e os gestos dos outros personagens. Na leitura do texto, percebemos que ele orchestra as ações dos personagens, pois sabe de todo o andamento da peça. Mas ele aparece nos momentos mais oportunos de grande conflito da peça, e no final da peça, o personagem relata que a peça se passa em sua cabeça e que ele é o Poeta.
Personagem - Recordante	Trecho “[...] faz 20 anos que isso dura, 20 anos que recomeça. Toda noite na minha cabeça, o mesmo espetáculo, as mesmas imagens de atores que pegam emprestado uma máscara, um figurino, os sentimentos de um personagem [...]”
Personagem - Testemunha	Trecho “[...] vão embora antes que seja tarde demais, antes que sua espécie também seja decretada... em extinção. Fugam! Eu conheço o fim, é sempre a mesma história. Eu conheço o fim, o fim, o fim [...]”
<i>Odú</i> <i>Etaogundá</i>	Qualidades do <i>Odú</i> : A Obstinação, pois percebemos durante o texto, que o personagem apresenta o seu intento de apagar da sua memória as histórias

destes personagens que duram mais de 20 anos e sempre recomeçam.
--

Fonte: elaboração do autor com base no texto de Efoui (2021).

Dessa forma, podemos compreender que o Ponto é o manipulador da Mulher, pois na didascália, o dramaturgo utiliza-se da suposta relação de controle dos personagens para demarcar a sua função na peça, porque as personagens estão ali com intuito de cumprir as suas atribuições no texto. Nessa linha de raciocínio, o dramaturgo entrega ao Ponto a capacidade de controlar as falas de todos os personagens, pois percebemos que o Ponto é o único que sabe sobre o andamento de toda a fábula.

O personagem Ponto assemelha-se ao profissional de teatro, que quando necessário para a encenação, ele fica escondido durante o espetáculo para passar o texto, caso os atores e as atrizes esqueçam das suas falas durante as apresentações, pois, conforme o texto do personagem o Ponto é o único que se lembra, porque só lhe resta “à sombra [...] onde só resta a memória. Repetitiva. A memória desconjuntada, esquecida, para quem eu sopro, sopro palavras, imagens que preciso preservar da amnésia.” (EFOUI, 2021, no prelo).

Por fim, percebemos também, que o personagem Ponto demonstra-se ser uma das vozes do dramaturgo Kossi Efoui, no qual, ele se relaciona com o Poeta e o Cana, pois, na citação abaixo, o personagem Ponto apresenta um polílogo, que “permite [se] concentrar no discurso de uma só personagem, ou de poucas, as intervenções de múltiplos locutores.” (SARRAZAC, 2017, p. 210).

Ponto: Chega! Chega! (Todos os atores ficam estáticos durante toda a longa réplica.)
Faz 20 anos que isso dura, 20 anos que recomeça. Toda noite na minha cabeça, o mesmo espetáculo, as mesmas imagens de atores que pegam emprestado uma máscara, um figurino, os sentimentos de um personagem. Um personagem. Mas não se trata de um personagem: se trata de mim. O poeta era eu. Essa história encenada na minha cabeça é a minha história.

20 anos à sombra. Nesta prisão onde tudo desaparece, onde só resta a memória. Repetitiva. A memória desconjuntada, esquecida, pra quem eu sopro, sopro palavras, imagens que preciso preservar da amnésia.

Eu sou a memória daqui em diante. É a única forma de viver que me restou desde que puseram entre meus dedos uma caixa de fósforos e depuseram diante de mim meus próprios manuscritos. Duas voltas na fechadura, e tudo se ordena, por toda a eternidade. Minhas palavras... minhas palavras... Meus gestos eram convulsões, mas minhas palavras... Há muito tempo, eu acreditei na qualidade delas de reduzir a dor ao essencial, ao estritamente necessário, de compensar a ausência pela miragem.

A memória. Sim, é preciso uma memória para todas essas raças de homem que desaparecem. O poeta... desaparecido! O viajante... desaparecido! O pintor... desaparecido! O filósofo... desaparecido! O padre... desaparecido! A mulher... desaparecida! A criança... desaparecida! Próximo! Mas não tem mais ninguém. De quem é a vez?

Esta noite, eu queria parar tudo aqui. Expulsar da minha cabeça essas imagens que me obsediam. Parem tudo! Fujam! Vão embora antes que seja tarde demais, antes que sua

espécie também seja decretada... em extinção. Fugam! Eu conheço o fim, é sempre a mesma história. Eu conheço o fim, o fim, o fim... (EFOUI, 2021, no prelo)

Após essas análises dos quatro personagens principais da dramaturgia de Kossi Efoui, chegamos à conclusão, de que estes representam as diferentes vozes que ecoam no texto, que julgamos conectar com a história do dramaturgo. Estas percepções permitem-nos considerar que os personagens de Kossi Efoui pensam sobre as suas realidades, mesmo que elas estejam próximas ao nosso cotidiano.

Por fim, reportaremos agora, a descrição dos personagens, que chamamos de *éguns*. Esses personagens entram em cena somente para assombrar e tensionar no enredo da peça. Cabe ressaltar que esses personagens são secundários na dramaturgia, porém, têm sua relevância para a intriga teatral.

3.3.5 RACHEL

Rachel é uma personagem fantasma na peça, mas traz consigo alguns signos interessantes para a compreensão do drama. Destacamos o seguinte: a Rachel é a única personagem que tem um nome, mas o nome da personagem não tem relevância para o desenvolvimento da fábula. Outro ponto que nos chama a atenção é o fato da sua morte metafórica ser representativa para as personagens a Mulher e o Poeta, conforme podemos observar no trecho abaixo.

Mulher: E, mesmo assim, é a primeira vez que isto acontece comigo. Como um monte de coisas que acontecem só uma vez e que dão a impressão de acontecer sete vezes... Quando minha amiga Rachel morreu, vivi tudo, revivi tudo exatamente como hoje. Como algo que recomeça. Esta dor que dá um nó na garganta como um enjoo e os olhos como... como... Não. Nem dói mais uma dor dessas. Nem machuca mais. Nem um leve arranhão na barriga. Nem um aperto. Nem um beliscão. Nem uma feridinha... Eu acho que é besta mesmo: você inocentemente folheia o jornal e, de repente, “uma jovem teve as pernas esmagadas por um carro hoje de manhã, às dez horas...” E você se recusa a reconhecer a menina na foto, diante de seus olhos. O que o motorista não sabe é que essa jovem se chama Rachel, que ela tem uma amiga, que hoje à noite alguém teria feito amor com ela falando sobre suas lindas pernas. E que ela ama. O que eles não sabem, aqueles que vêm até ela e dizem: “Agradeça a Deus por estar viva”, é que ela está morta. Morta. Porque a vida para ela é a dança. Rachel é amiga de verdade, eu acho, o tipo que você diria coisas horríveis quando você quer ser má e é nela que você desconta.

[...]

Mulher: Depois da morte da minha amiga Rachel...

Poeta: Rachel estava fadada a morrer porque suas pernas dançavam em liberdade. Suas pernas se recusavam a marcar o passo. (EFOUI, 2021, no prelo)

Figura 13 - Cena de dança realizada antes do Blackout da peça.



Fonte: Arquivo do Coletivo.

Quadro 5 - Personagem Rachel e personagem que assombra.

Personagem-Égum	Personagem que assombra (segundo as didascálias e trechos da peça)
Rachel	Mulher

Fonte: elaboração do autor com base no texto de Efoui (2021).

Façamos uma pergunta: por que a morte da Rachel surge na memória dos personagens como um fantasma que retorna ao mundo para assombrar os vivos? Segundo o texto, a Rachel morre, metaforicamente, “porque suas pernas dançavam em liberdade”, e depreendemos que é neste momento, em que o drama apresenta o seu agouro, já que a Rachel estava “fadada a morrer” logo no início do texto para dar exemplo aos personagens que as “suas pernas se recusavam a marcar o passo”. Dessa maneira, percebemos uma relação metafórica da personagem Rachel com a liberdade, pois, como diz a Mulher, a Rachel está “morta porque a vida para ela é a dança”, então, verificamos que a dança é a forma em que a personagem Rachel tem para demonstrar a sua liberdade.

Diante disso, poderíamos inferir que a morte da Rachel é também a morte da liberdade. E isso explicaria o motivo dos personagens estarem presos e sem saídas na encruzilhada, porque a liberdade (Rachel) morreu na primeira página do texto. Assim, concluímos que a liberdade é um assunto fadado à memória, pois não se concretizará na cena

3.3.6 OUTROS PERSONAGENS-ÉGUNS

Por fim, apresentamos abaixo um quadro descritivo que demonstra outros personagens-fantasmas presentes no texto de Kossi Efoui, mas percebemos que estes não incidem na narrativa da mesma forma que a personagem-fantasma Rachel. No entanto, julgamos oportuno citá-los com intuito de demonstrar a amplitude de vozes que ecoam na obra do dramaturgo Kossi Efoui e na memória dos personagens que estão presos na encruzilhada.

Quadro 6 - Personagens-égum e personagens que assombam.

Personagem-Égum	Personagem que assombra (segundo as didascálias e trechos da peça)
Pintor	<p>Poeta</p> <p>Poeta: Suspeito. Suspeito. De novo esta palavra. Por mais que eu tente me lembrar, é sempre o mesmo roteiro, o mesmo. Narinas atçadas como de um bulldog que fareja carne estragada. Suspeito. No tempo do meu amigo, o pintor. Porque ele também era classificado como suspeito. Porque ele desenhava imagens que nem sempre a gente entendia. Então às vezes os canas faziam uma batida na casa dele e revistavam. Rasgavam seus livros e cadernos e quebravam seus quadros. E como eles nunca encontravam nada, o levavam e o quebravam em pedacinhos para revistar dentro dele. Depois disso, o mandavam para casa. E ele passava todas as horas de seus dias se recolando, se engessando, se remodelando. Eu era criança. Eu o observava. Ele dizia que aquilo era para intimidá-lo. Eu perguntava para ele: “O que significa intimidar?” Um dia ele voltou. E nos restos de seu próprio corpo que trouxe e que ele estava recolando, não encontrou mais sua língua. E acabou. Ele não poderá nunca mais dizer uma palavra. Nenhuma palavra. Ele só pode sorrir. Foi ele quem me ensinou a sorrir e até mesmo a rir, a rir de tudo: de mim mesmo, dos meus erros, das minhas desventuras. Ele me ensinou a sorrir. Ele dizia que só o sorriso é de verdade. Que a gente não pode sorrir de mentira. Que não se pode sorrir de maldade ou de cinismo. A gente faz uma careta. Isso é tudo. Arregaçamos os músculos como arregaçamos as mangas para bater. E ninguém é otário. Ele me ensinou a ver também. Ele tinha olhos feitos para ver. Grandes olhos de poeta, grandes como os mares. E plenos. E velados. E quando eles olham para você, você se sente transparente. Ele me ensinou a ver através das coisas opacas e fechadas, a tomar as coisas pelo avesso para adivinhar o direito. Aqui, não gostavam dos olhos dele. Achavam que eles eram suspeitos. Diziam que eram aparelhos de espionagem, câmeras escondidas, olhos de bruxo, olhos de vidente, olhos de voyeur. E é isso. Ele sorria porque não sabia que iam lhe furar os olhos... (Ele desmaia, seu grito atrai a Mulher e o Cana.) [...]</p>

	Poeta: Um pouco mais longe do meu nascimento, eu encontrei o pintor. Em algum lugar, escondi suas imagens proibidas nas quais ele me ajudava a camuflar os sonhos censurados (Ele sai)
Criança	Ponto PONTO: É uma criança nascida-morta. Mas assim que ela surgiu, o círculo familiar naturalmente aplaudiu. É um reflexo. Mas o grito que ela soltou ao nascer não anunciava a vida e sim a sobrevivência
Filósofo	Mulher Mulher: No desvio de um caminho, eu encontrei o filósofo. Ele estava em pé e discursava para uma multidão ausente: “Onde estavam vocês quando os livros esperavam para serem lidos? Quando os discursos recheados de mentiras esperavam para serem demolidos? O edifício que desmoronava pedia vigas e pedras. Ofereceram-lhe palavras, palavras, boas intenções e ainda mais boas intenções. E serragem e pó. A perversão estava instalada. O homem, um dia, sentiu seu ideal desvanecer. O homem não era mais homem. Se procurando. Se buscando. Se testando. Se rejeitando. Se testando de novo. O homem tomou lugar em meio às cifras de seus próprios cálculos. O próprio conhecimento se perverteu. Ele se tornou aliciamento. Blasfêmia contra o espírito. Onde estavam vocês quando nossos heróis que venceram os deuses se instalavam em seus tronos ainda quentes? Eis que chegam nossos heróis: o que eles dizem? O que predizem?”
Caixeiro Viajante	Mulher Mulher: Eis que chega o caixeiro viajante com seu baú de maravilhas. O que ele está vendendo? Máscaras de ancestrais, lentes coloridas em que só há grisalha, lentes de sol em que não nasce sol nenhum. “Eis que chega o caixeiro viajante, peçam as máscaras de ancestrais, as máscaras de palhaço, peçam a última novidade, a grande surpresa do ano: eu chamei de elixir da velhicidade e de brinde aos cem primeiros clientes uma arapuca de espelhos. Peçam o elixir da velhice prematura, em venda liberada no mercado clandestino autorizado, nas bibliotecas e bancas de jornais para crianças, nos caixas eletrônicos, o elixir da velhicidade, peçam o elixir do sono da hibernação, o colírio que faz pesar as pálpebras e colore os olhos de azul pacífico-paraíso”.
Padre Louco	Poeta Poeta: Em uma cidade morta eu encontrei um padre louco que gritava sozinho em pleno sol: “Salvai vossa alma!” Cana: Ninguém nunca tinha me dito uma coisa parecida. Salvar minha alma. Eu escuto dia e noite: “Salve sua pele”. Tenho que salvar minha pele e meus ossos, meu estômago e meu pão e meus excrementos. Me pedem para salvar meus olhos, fechando-os, para salvar meus ouvidos com algodão, para salvar minha língua revirando-a sete vezes dentro da boca, o tempo de esquecer o que tinha pra dizer.

Fonte: elaboração do autor com base no texto de Efoui (2021).

Neste último capítulo da dissertação, o *corpus* dramaturgicó assentado no orixá Èṣù Bàrà desvenda a poética dramaturgicó de Kossi Efoui, que, conforme desenvolvido neste capítulo, o Bàrà guia esse processo disposto. Dessa maneira, propomos uma construção

espiralada de *okotô*, cujas situações do drama podem ser apresentadas de forma relacionadas com o contexto das culturas afro-brasileiras.

Essa noção espiralada descreve as didascálias, os diálogos e os personagens da obra, que se relaciona com as concepções filosóficas das religiões de matriz africana. Esse movimento surge com a figura de Èṣù *Bàrá*, em que os diferentes caminhos teóricos são análises sensíveis sobre os debates filosóficos sobre a condição humana presente nas fronteiras transdisciplinares da dramaturgia.

Dessa forma, percebemos que esses elementos analisados da peça são elementos vivos na poética, de forma que, o universo dramático de Kossi Efoui propõe questionamentos sobre os contextos sociais, históricos e políticos frente à uma estrutura tradicional, por isso, parece-nos ser fundamental, pensar uma nova leitura sobre a literatura africana de língua francesa na contemporaneidade.

Assim, analisamos os mistérios dos personagens Mulher, Poeta, Ponto e o Cana para além do texto dramático com os suportes teóricos desenvolvidos pelos teatrólogos Patrice Pavis e Jean-Pierre Sarrazac, o que nos fomentou diferentes noções sobre os personagens. Diante disso, percebemos na dramaturgia de Kossi Efoui três tipos de personagens, que são os recordante, fantasmas (*éguns*) e testemunhas. Entendemos que esses sujeitos recorrem às lembranças deles, que se encontram fora da encruzilhada, ora, acometidas pela consciência de terem vividos outros mundos, ora, relacionadas com outros personagens. Nessa linha, a relação entre os personagens acontece também com os personagens-*éguns*, os quais assombram o enredo da peça e com os personagens-testemunhas. Por fim, utilizamos dos cruzamentos teóricos assentados nas cosmovisões afro-brasileira, principalmente do orixá Èṣù, para retratar as diferentes faces da condição humana, que se fazem presentes na encruzilhada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste momento das considerações finais, descrevo o meu encontro com a encruzilhada, que se inicia em meus ensinamentos ancestrais aprendidos dentro de um terreiro de candomblé de nação Ketu no Distrito Federal. A minha relação com a comunidade tradicional permite sempre a abertura para novos caminhos, pois os saberes das cosmovisões afro-brasileiras não se findam, como dizem os mais velhos da minha casa, “o axé não se finda, mas se transmuta em novas coisas”, por isso, parece-me uma necessidade constante, apostar em novos caminhos na encruzilhada.

As tradições das culturas afro-brasileiras entendem o orixá *Èṣù* enquanto o patrono da comunicação e das trocas de saberes. Nessa linha, há um dito popular que ratifica essa perspectiva, em que diz: “se você vem pra trocar, leva, mas não deixa nada; não trocou, você me roubou”⁵¹. A frase demonstra a importância desse orixá para o partilhar, dividir, compartilhar saberes e conhecimento, o que, ao longo desta pesquisa, a busca de novas perspectivas teóricas tornou-se uma necessidade para a construção desta narrativa.

A pesquisa observou o universo do dramaturgo togolês Kossi Efoui na perspectiva das culturas e epistemologias afro-brasileiras, o que nos oportunizou a controvérsia dos saberes, que são diferentes em suas origens e trajetórias, no entanto, alinham-se nos processos de resistências contra coloniais nas trincheiras afrodiaspóricas. A aproximação dessas culturas africanas e afro-brasileiras nos permitiu pensar as teorias literária e teatral, vistas na ressignificação de conceitos e definições, que proporcionou uma construção simbólica sobre o imaginário teórico.

A dissertação tem três capítulos para a análise, na qual, os suportes teóricos se relacionam com o universo da cultura africana e afro-brasileira. Dessa forma, todos os capítulos tiveram nomes e qualidades de *Èṣù*, que puderam fomentar a importância do orixá nesta estrutura, no texto e na poética. Isto posto, *Èṣù* é louvado nestas linhas a partir do seu movimento contínuo, visto que, o seu sistema de princípio é dinâmico, espiralado e corporificado.

⁵¹ Texto retirado do instagram @professor.sidnei publicado no dia 16 de maio de 2022. Acesso no dia 26 de julho de 2022.

Os contextos históricos, sociais e políticos presentes na vida do dramaturgo Kossi Efoui foram citados e analisados na perspectiva de entender o seu processo de resistência frente às situações de aprisionamento, que se destacam a partir da sua produção teatral. Na peça *A Encruzilhada*, os personagens vivenciam situações de constrangimentos e perseguições, como podem ser verificadas nos diálogos dos personagens Poeta e Cana. Pareceu-nos que esses diálogos descritos na peça demonstram o descontentamento político do dramaturgo frente ao estatuto colonial presente no seu país de origem, pois, cabe salientar, que ele foi obrigado a exilar-se na França por conta das perseguições políticas realizadas pelo presidente do General Eyadéma.

Nessas situações contra os regimes colonial e ditatorial presentes nos países africanos, observou-se na pesquisa, que os “terríveis filhos das independências” (CHALAYE, 2017, p. 240) tiveram a necessidade de pensar uma nova dramaturgia africana de língua francesa, cujo texto demonstra os seus interesses poéticos, bem como, políticos, em contraposição ao teatro tradicional africano, que se estabelece numa estética primitivista, sem finalidade crítica em relação aos contextos sociais e históricos do dramaturgo e da sociedade africana.

Esses “filhos das independências” se conheceram em congressos franceses, que tinham a perspectiva de valorizar a poética dos escritores africanos de idioma cujo francês fosse a língua materna. Nesse sentido de aproximar os conceitos trazidos na pesquisa sobre a dramaturgia africana na contemporaneidade, houve o interesse de refletir sobre a temática africana com a proposta teórica do dramaturgo afro-brasileiro, Abdias do Nascimento, que criou um grupo chamado Teatro Experimental do Negro – TEN, em que o ator e atriz negras tinham papéis de destaque na encenação teatral.

Dessa forma, o Abdias do Nascimento construiu a sua produção poética e política respaldada na ideia do “quilombismo”, que poderia se relacionar com o conceito de “marron” de Glissant. No entanto, o movimento “quilombista” proposto pelo dramaturgo brasileiro tinha a intenção de criar diversas frentes, inclusive, um Estado Nacional Quilombista, que segundo o autor, oportunizaria a igualdade entre negros e brancos na sociedade.

Nessa perspectiva de diálogo com o universo da cultura brasileira, o trabalho utilizou-se da figura do orixá *Èṣù*, que, juntamente com o seu cerne epistemológico demonstrado ao longo da pesquisa, propôs uma abordagem relacional com os estudos da dramaturgia africana na contemporaneidade, especialmente com o dramaturgo Kossi Efoui e a sua obra *A*

Encruzilhada. O orixá Èṣù esteve à frente em diferentes contextos da pesquisa, nos quais, destacaram-se: a possibilidade do cruzamento do nome da peça com o universo das encruzilhadas, no qual, se verificou a necessidade de pensar os caminhos, visto que, no primeiro caso, os personagens estão presos numa encruzilhada sem saída, e no segundo momento, Èṣù permite uma abertura e as possibilidades dos caminhos sem fechá-los.

Na nossa perspectiva, esses dois imaginários sobre as encruzilhadas se uniram para exemplificar a importância desse espaço para a construção das tensões e intrigas, visto na citação do personagem Poeta, que diz “nasci bem no lugar do sacrifício, lá onde se coloca a vítima penitente, lá onde o bode expiatório é mandado para o deserto” (EFOUI, 2021, no prelo). Dessa forma, a pesquisa permitiu o seguinte entendimento sobre as encruzilhadas, haja visto que, os personagens de Kossi Efoui estão neste lugar onde Èṣù é o guardião, enquanto vítimas penitentes dos seus próprios conflitos.

A utilização das epistemologias do orixá Èṣù no âmbito do segundo capítulo pautou-se por uma abordagem sensível sobre o processo de organização do Coletivo de Teatro *En Classe et En Scène* da Universidade de Brasília estudado na pesquisa, no qual, o ritual do *ipadê* relacionou-se com a prática inventiva do grupo. Essa reflexão demonstrou os processos desse ritual, que convergiram com os instrumentos abordados no grupo para a tradução, composição e criação da prática artística a partir do texto dramático de Kossi Efoui. Nessa linha, a pesquisa ressaltou a importância do Coletivo na encenação dos dramaturgos africanos de língua francesa, que sempre estiveram à margem das literaturas dramáticas encenadas, o que possibilitou entender o Coletivo de Teatro enquanto um grupo que catalisa estas narrativas para o fomento da produção artística, reconhecimento e valorização destes dramaturgos africanos contemporâneos.

No decorrer da análise da estrutura dramática da obra de Kossi Efoui, a pesquisa verificou três elementos essenciais para abordagem: as didascálias, os diálogos e os personagens. Esses elementos tornaram-se imprescindíveis para a captura de informações sobre a obra dramática, visto que, o estudo entendeu as didascálias no texto, enquanto, vozes assopradas pelo dramaturgo, que nos permitiu analisar as descrições das cenas e dos personagens. Os diálogos demonstraram os conflitos, as intenções e tensões dos personagens consigo e com os pares, que neste caso, analisamos alguns momentos como forma de dar ênfase a nossa reflexão, que se estende para além do texto. Por último, os personagens neste estudo foram analisados pelas teorias teatrais, mas, a presença de Èṣù se fez presente quando definimos

os *odús* (caminhos), pois conforme estudado durante a dissertação, esse orixá é o responsável pelos caminhos de toda a vida na terra.

Na dança entre o dramaturgo Kossi Efoui e o orixá *Èṣù*, muitos movimentos podem ser construídos para a fomentação dessas temáticas no âmbito da literatura, das artes e da educação. Dentre as quais, vislumbram-se algumas sugestões para futuras pesquisas, a saber: um estudo mais aprofundado sobre a obra do dramaturgo Kossi Efoui, que tem uma produção extensa em francês; a tradução para o português das obras do dramaturgo togolês, que ainda se faz necessária para ampla divulgação e encenação das suas peças no Brasil; o ensino da obra do Kossi Efoui e da cosmovisão afro-brasileira no âmbito dos princípios das Leis nº 10.639 de 2003 e nº 11.645 de 2008, em que tornam obrigatória a temática da história e cultura afro-brasileira nas escolas.

O ensino da obra literária do escritor Kossi Efoui pode propiciar o conhecimento da geografia e história do continente africano e do Togo; a leitura do texto teatral pode servir de material pedagógico para as aulas das línguas francesa e portuguesa; e a encenação do texto poderia estar relacionada com o campos das artes. Essa inclinação para o ensino das obras de Kossi Efoui pode permitir uma abordagem sobre o texto em seu campo multidisciplinar, o que permite a visibilidade das expressões artísticas e culturais de negras e negros africanos e afro-brasileiros.

Assim, as nossas considerações finais assemelham-se ao tridente de *Èṣù*, que é representado nas tradições das religiões da umbanda e do candomblé por uma ferramenta de três pontas. Essas pontas estão voltadas para os céus como forma de sinalizar a infinitude das coisas, por isso, utilizamos dessa analogia para ratificar o nosso caminho na encruzilhada.

Aqui finalizamos e com *Èṣù* recomeçamos. *Laroyê!*

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera: The New Mestiza**. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

ARAÚJO, Heraldo Sanches de. **Um mistério chamado Odu**. Fundação Biblioteca Nacional do Ministério da Cultura. Rio de Janeiro: Sonimar Artes Gráficas, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: Unesp Hucitec, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BENISTE, José. **Jogo de Búzios: Um encontro com o desconhecido**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2009.

BERTOLA, Leandro de Almeida. A Quebra da “Quarta Parede”. *In Revista Anual Marte Universitária da Mostra de Artes Teatrais Integradas de João Pessoa*. Disponível entre os dias 07 a 14 de outubro de 2017. Disponível em: <http://leandrobortola.com.br/a-quebra-da-quarta-parede/>. Acesso em: 22 out. 2021.

BONA, Démétem Touam. La fugue créatrice des nègres marrons. **Ici et ailleurs**. Publicado no dia 14 de setembro de 2016. Disponível em: <https://ici-et-ailleurs.org/rencontres/universite-d-ete-2016/article/la-fugue-creatrice-des-negres>. Acesso em: 21 jul. 2021.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fíama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978.

BRITO, Hogan Waked de. Bibliografia de Kossi Efoui. *In: MAGALHÃES DOS REIS, Maria da Glória (org.). En Classe et En Scène: Dez anos de uma trajetória coletiva*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2021.

CARYBÉ. **Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia**. Aquarelas de Carybé. Textos de Carybé, Jorge Amado, Pierre Verger e Waldeloir Rego, edição de Emanuel Araujo – Salvador, Editora Raízes Artes Gráficas, Fundação Cultural da Bahia, Instituto Nacional do Livro e Universidade Federal da Bahia. 1980.

CASTRO, Yeda Pessoa. A influência das línguas africanas no português brasileiro. *In: SALVADOR. Secretaria Municipal de Educação. Prefeitura da Cidade de Salvador. **Portal da Educação***. Salvador: Secretaria Municipal de Educação, 2005. Disponível em: <http://www.portal.educacao.salvador.ba.gov.br/documentos/linguas-africanas.pdf>. Acesso em 18 jul. 2022.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. São Paulo: Veneta, 2020.

CHALAYE, Sylvie. **Afrique noire et dramaturgies contemporaines: Le Syndrome Frankenstein**. Paris: Éditions Théâtrales, 2004.

CHALAYE, Sylvie. Le Théâtre de Kossi Efoui: Une Poétique du marronnage. **Africultures**, Paris, n.86. France, L'Harmattan, 2011.

CHALAYE, Sylvie. O quilombismo das dramaturgias afrocontemporâneas francófonas. **Rebento**, São Paulo, n. 6, p. 236-251, maio 2017.

CHALAYE, Sylvie. **Corps marron: Les poétiques de marronnage des dramaturgies afrocontemporaines**. Paris: Passages, 2018.

COLETIVO DE AUTORES. **ESU: A Pedra Primordial da Teologia Yorubá**. Coletivo de Autores [s. l.], 2005. Disponível em: <https://doczz.com.br/doc/236459/esu-%E2%80%93-a-pedra-primordial-da-teologia-yoruba--apostila>. Acesso em 19 jul. 2022.

CORREIA, Rosana de Araujo. Bibliografia de Gustave Akakpo. *In: MAGALHÃES DOS REIS, Maria da Glória (org.). **En Classe et En Scène: Dez anos de uma trajetória coletiva***. Campinas, SP: Pontes Editores, 2021.

COSTA, Daniel de Jesus dos Santos Costa. Le Carrefour de Kossi Efoui: Reflexões sobre presságios epistemológicos. *In **X Semana de Produção Científica - Edição Especial e online***. Caderno de resumos para a X Semana de Produção Científica (SP10) - Edição Especial. Brasília: Editora IFB, 2021a.

COSTA, Daniel de Jesus dos Santos Costa. Le Carrefour de Kossi Efoui: Os diálogos Potentes do Texto Dramático. *In **Revista África e Africanidades***, Ano XIV – Ed. 38, 2021b.

COSTA, Daniel de Jesus dos Santos Costa. Le Carrefour de Kossi Efoui: um padê dramatúrgico arriado na encruzilhada. *In **Anais do XI Congresso da Associação Brasileira de Artes Cênicas - ABRACE***, v. 21, 2021c.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica. **Mediações – Revista de Ciências Sociais**, Londrina, v. 10, n.1, p. 25-40, jan-jun. 2005

EFOUI, Kossi. **A encruzilhada**. Tradução do Grupo de Pesquisa “Na Classe e em Cena” sob coordenação da Professora Doutora Maria da Glória Magalhães dos Reis, UnB, 2021. No prelo.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. Organização de Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

KONKOBO, Christophe. Le Carrefour du théâtre et ses revenats. **Africultures**, n. 86. France, L’Harmattan, 2011.

LARKIN, Elisa. Introdução. *In*: NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo: documentos de uma militância Pan-Africanista**. 3ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2021.

LIMA, Isabela Ferreira. **A paisagem no romance La Lézarde, de Édouard Glissant**. 114 p. 2018. Dissertação (Mestrado em Literatura). Faculdade de Letras. Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2018.

MAGALHÃES DOS REIS, Maria da Glória. A Poética da “Marronagem” de Kossi Efoui. *In*: MAGALHÃES DOS REIS, Maria da Glória (org.). **En Classe et En Scène: dez anos de uma trajetória coletiva**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2021.

MAGALHÃES DOS REIS, Maria da Glória. A Poética da “Marronagem” de Kossi Efoui. *In*: FLORY, Alexandre Villibor (orgs). **Teatro e Política – GT da ANPOLL Dramaturgia e Teatro**. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2022.

MARTINS, Adilson. **O jogo de búzios por odú**. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2014.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MAUFFREY, Blodwenn. Rupture et Subversion (Le Carrefour) in Le Théâtre de Kossi Efoui: Une Poétique du marronnage. **Africultures**, n° 86. France, L’Harmattan, 2011.

MORAIS, Iasmim de. Marathon Poétique. *In*: MAGALHÃES DOS REIS, Maria da Glória (org.). **En Classe et En Scène: dez anos de uma trajetória coletiva**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2021a.

MORAIS, Jorge Eduardo Rocha. **Uma poética do enraivamento**. Tese (Doutorado em Literatura). 155p. 2021. Universidade de Brasília. Brasília, 2021b.

NAOMI, Agnes; VOGADO, Sara; ALVES, Maria Karolina; ALBUQUERQUE, Victória; FERREIRA, Bruna. Crepúsculo do Tormento e a Libras: uma perspectiva de quem atuou e se emocionou. *In*: MAGALHÃES DOS REIS, Maria da Glória (org.). **En Classe et En Scène: dez anos de uma trajetória coletiva**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2021.

NASCIMENTO, Abdias. **Padê de Exu libertador**. Página pessoal de Abdias Nascimento. Disponível em <http://www.abdias.com.br/poesia/poesia.htm>. Acesso 22 maio 2022.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo: documentos de uma militância Pan-Africanista**. 3ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2021.

NASCIMENTO, Wanderson Flor do. Olojá: Entre encontros - Exu, o senhor do mercado. **Das Questões**, nº 4, 2016.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**: Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

PRANDI, Reginaldo. **Herdeiras do axé: sociologia das religiões afro-brasileiras**. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Editora Cia. das Letras, 2001.

PRESIDENT Eyadema dies after 38 years in office, frontiers closed. **The New Humanitarian**. Publicado em 05 fev. 2005. Disponível em: <https://www.thenewhumanitarian.org/news/2005/02/05/president-eyadema-dies-after-38-years-office-frontiers-closed>. Acesso em: 23 de jul. de 2021.

ROCHA, Agenor Miranda. **Caminhos de Odu**. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 1999.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. tradução André Telles. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2003.

RODRIGUES JUNIOR, Luiz Rufino. Pedagogias das encruzilhadas. **Revista Periferia**, v. 10, n. 1, p. 71-88, 2018.

RODRIGUES JUNIOR, Luiz Rufino. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Editora Mórula, 2019. Perspectiva. São Paulo, 2017.

SANTANA, Mario Alberto de. **A cena e a atuação como depoimento estético do ator criador nos espetáculos: A Cruzada das Crianças e Apocalipse 1,11**. Tese de Doutorado em Artes Cênicas. 2003. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.

SANTOS, Antonio Bispo dos. **Colonização, quilombos: modos e significações**. Brasília: Instituto de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa - INCTI da Universidade de Brasília, 2015.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagô e a morte - Padê, Asese e o culto Égun na Bahia**. 9ª edição. Petrópolis: Vozes, 1998.

SANTOS, Juana Elbein dos Santos; SANTOS, Deoscoredes Maximiliano. **Èsù**. Salvador: Editora Corrupio, 2014.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Editora Cosac Naify. São Paulo, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do Drama Moderno - De Ibsen a Koltès**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.

SCHERER, Jacques. **Le Théâtre en Afrique noire francophone**, Paris: PUF, 1992.

SILVA, Genilson Leite da. **Uma investigação sobre a performatividade do orixá Exu no candomblé de Ketu**. 2019. 156 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. 7ª edição. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2020.

VALÉRIO, Gleiser Mateus Ferreira; MANTOVANI, Juliana Estanislau de Ataíde. Da leitura à cena: a construção da personagem o poeta. *In*; MAGALHÃES DOS REIS, Maria da Glória (org.). **En Classe et En Scène: dez anos de uma trajetória coletiva** Campinas, SP: Pontes Editores, 2021.

VAZ, Carlos. **Para um conhecimento do teatro africano**. Lisboa: Ulmeiro, 1978.

VERGER, Pierre. **Lendas africanas dos orixás**. 4. ed. Salvador: Editora Corrupio, 1997.

YANWO, Gnandi Moustafa. As vozes da imigração na peça Le Carrefour do dramaturgo togolês Kossi Efoui. *In*: MAGALHÃES DOS REIS, Maria da Glória (org.). **En Classe et En Scène: dez anos de uma trajetória coletiva**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2021.

DISCOGRAFIA

APESAR DE VOCÊ. Intérprete: Chico Buarque. Compositor: Chico Buarque. *In*: **Chico Buarque**. Phillips Record, 1978.

DEIXA eu dizer. Intérprete: Ivan Lins. Compositores: Ivan Lins; Ronaldo Monteiro de Souza. *In*: **Deixa eu dizer**. (Claudia). Gravadora Odeon, 1973.

ANEXOS E APÊNDICE

ANEXO A - OBRAS COMPLETAS DO ESCRITOR KOSSI EFOUI

Segue abaixo, uma listagem com a produção artística, que está em francês, dos romances, novelas e peças teatrais de Kossi Efooui. Esta relação serve para demonstrar a intensa produção literária deste autor, mesmo que muitas obras ainda não tenham tradução para o português.

I - Romance

Cantique de l'acacia (Seuil, 2017)
L'Ombre des choses à venir (Seuil, 2011)
Solo d'un revenant (Seuil, 2008), Prix Tropiques 2008, Prix Ahmadou Kourouma 2009, Prix des cinq continents de la francophonie 2009
La fabrique de cérémonies (Le Seuil, 2001), Grand Prix littéraire de l'Afrique Noire de l'Association des Ecrivains de Langue Française (ADELF), 2002
La Polka (Le Seuil, 1997)

II - Novela

Volatiles (Editions Joca Seria, 2006)
La Voiture est dans la pirogue, ouvrage collectif (Le Bruit des Autres, Encres vagabondes, 2000)
Sans nom propre in Les chaînes de l'esclavage, (Apogée, 1998)
Indépendance cha cha cha sur fond de blues (Sépia, 1992)
La tomate farcie et L'horreur du vide (Revue Noire N°23)
Les Coupons de Magali (Le Monde Diplomatique, décembre 1992)

III - Teatro

Sans Ombre, une satire transhumaniste (Cie Théâtre Inutile, 2017)
La conférence des chiens (Cie Théâtre Inutile, 2015)
En guise de divertissement (Cie Théâtre Inutile, 2013)
L'Orateur (Cie Théâtre Inutile, 2013)
Oublie! (Lansman, 2011)
Voisins anonymes (ballades) (Cie Théâtre Inutile, 2011)
Enfant, je n'inventais pas d'histoires (Cie Théâtre Inutile, 2009)
Io (Le bruit des autres, 2006)
Concessions (Lansman, 2005)
L'entre-deux rêves de Pitagaba conté sur le trottoir de la radio (Acoria éditions, 2000)
La ballade des voisins anonymes, monologue pour un drôle d'oiseau (Paroles d'Aube, 1998)
Le corps liquide, in Nouvelles Écritures vol. 2 (Lansman, 1998)
Happy end, in Brèves d'ailleurs (Actes Sud Papiers, 1997)
Que la terre vous soit légère (Le bruit des autres, 1995)
Le Petit frère du rameur (Lansman, 1995)
La Malaventure (Lansman, 1993)
Récupérations (Lansman, 1992)
Le Carrefour (Théâtre Sud n° 2 - L'Harmattan, 1990), premier prix du concours théâtral interafricain RFI-ACCT, 1989.

ANEXO B - QUADROS DESCRITIVOS DOS ORIXÁS, ODÚS E COSMOVISÕES

Apresentamos abaixo, dois quadros descritivos, que apresentam os orixás e o que os orixás representam na cosmovisão afro-brasileira (Quadro I); e *odús*, os orixás regentes, as características dos *odús* e a qualidade pessoal que cada *odú* representa (Quadro II). É importante salientar que estes quadros estão embasados nas referências bibliográficas de pensadores, tais como: de Beniste (2009), Martins (2014), Prandi (1996), Rocha (1999), Santos (1998), Verger (1997). Essas informações sobre a cosmovisão afro-brasileira tem uma pluralidade de filosofias ancestrais, que envolvem o ser humano e os elementos da natureza.

Para apreciar essa relação metodológica entre os *odús* e os orixás, que está descrita no anexo, recorremos ao livro “Herdeiras do Axé - Sociologia das religiões afro-brasileiras” do sociólogo e escritor Reginaldo Prandi (1996) com intuito de correlacionar os dados apresentados por Rocha.

Prandi descreve em cada quadro as seguintes situações: 1) fontes etnográficas em Nigéria e Benim; Cuba; Brasil - Recife; Brasil - Salvador (Bastide) e Brasil - Salvador (Braga) demonstrando que há duas referências etnográficas propostas em Salvador que o autor segue na sua pesquisa; 2) publicações religiosas brasileiras; e 3) segundo chefes de terreiros paulistas, neste caso, o autor relata o Rito de Queto Tradicional, o Rito Angola de Tradição Goméia e o Rito Africanizado.

Diante dessa observação, percebemos que não há diferença significativa nas aproximações coletadas pelos autores Prandi (1996) e Rocha (1999), pois o quadro demonstrativo apresenta a mesma quantidade de 16 *odús*; os nomes correspondentes aos *odús* são os mesmos mas o que muda é a grafia; em alguns casos, o orixá correspondente é diferente do *odú* citado, mas é importante observar que Rocha apresenta dois ou três orixás por *odú*, com exceção do *odú ocanrã*, que corresponde a um único orixá que também é visto nos quadros de Prandi.

Quadro I

ORIXÁS	O QUE OS ORIXÁS REPRESENTAM NA COSMOVISÃO AFRO-BRASILEIRA
Esù	Orixá mensageiro, guardião das encruzilhadas e das entradas das casas. A patronagem deste orixá é representada pela comunicação, transformação e potência sexual.
Ogum	Orixá da metalurgia, da agricultura e da guerra. A patronagem deste orixá é representada pelas estradas abertas, ocupações manuais, soldados e polícia.
Oxóssi	Orixá da caça (fauna). A patronagem deste orixá é representada pela fartura de alimentos.
Ossaim	Orixá da vegetação (flora). A patronagem deste orixá é representada pela eficácia dos remédios e da medicina.
Omolu	Orixá da varíola, pragas e doenças. A patronagem deste orixá é pela cura de doenças físicas. Obaluaíê é considerado umas das qualidades de Omolu.
Xangô	Orixá do trovão. A patronagem deste orixá é representada pelo governo, justiça, tribunais, ocupações burocráticas. Xangô Aganju e Xangô Agodô são qualidades ou tipo de Xangô.
Oba	Orixá é um Orixá feminino muito enérgico e fisicamente mais forte que muitos Orixás masculinos.

Oiá ou Iansã	Orixá do relâmpago, dona dos espíritos dos mortos. A patronagem deste orixá é representada pela sensualidade, amor carnal e desastres atmosféricos.
Oxum	Orixá da água doce e dos metais preciosos. A patronagem deste orixá é representada pelo amor, ouro, fertilidade, gestação e vaidade.
Yemanjá	Orixá das grandes águas, do mar. A patronagem deste orixá é representada pela maternidade, família e saúde mental.
Oxumarê	Orixá do arco-íris. A patronagem deste orixá é representada pela riqueza que provém das colheitas (chuva).
Euá	Orixá das fontes. A patronagem deste orixá é representada pela harmonia doméstica.
Ibeji	Orixá dos espíritos das crianças (VERGER, 1997) não consta na relação de Prandi.
Nanã	Orixá da lama do fundo das águas. A patronagem deste orixá é representada pela educação, senioridade e morte.
Oxaguiã	Orixá da criação (criação da cultura material). A patronagem deste orixá é representada pela cultura material e sobrevivência.
Oxalufã	Orixá da criação (criação da humanidade). A patronagem deste orixá é representada pelo o sopro da vida.
Egun não é um orixá, mas é representado pelo espírito dos mortos. Segundo Santos (1998, p. 106), Egun ou Egùngùn são antepassados conhecidos que levam nomes próprios, que estão vestidos de maneira que os singulariza e são cultuados pelos membros de sua família e seus descendentes”. E <i>Alàafia</i> é o Òrúnmila que é o deus supremo.	

Fonte: elaboração do autor.

Quadro II

ODÚS	ORIXÁ (S) REGENTE(S)	CARACTERÍSTICAS DOS ODÚS	QUALIDADES DOS ODÚS
<i>Ocanrã</i>	Exu.	Os caminhos pertencentes ao <i>odú ocanrã</i> têm as seguintes características: movimento, barulho, alvoroço, visita estranha, negatividade, aceitação imediata, propriedade instantânea.	A insubordinação.
<i>Ejiocô</i>	Oxalufã.	As pessoas pertencentes ao <i>odú ejiocô</i> têm as seguintes características: encontro de dois, casamento ou convivência conjugal, felicidade inesperada, sucesso de empresa.	A dúvida.
<i>Etaogundá</i>	Oxum, Yemanjá e Xangô.	As pessoas pertencentes ao <i>odú etaogundá</i> têm as seguintes características: desordem, favorecimento de zanga, paz vitoriosa, acusação, ascensão ao poder, elevação, desastre, produto por esforço próprio.	A obstinação.
<i>Irossum</i>	Oxóssi, Iansã, Egun e Yemanjá.	Os caminhos pertencentes ao <i>odú irossum</i> têm as seguintes características: imaginação, choro, dificuldade na vida, peregrinação próxima, prevenção, cautela, brilhante futuro.	A calma.
<i>Oxé</i>	Oxum, Yemanjá e Ogum (e às vezes Omolu)	Os caminhos pertencentes ao <i>odú oxé</i> têm as seguintes características: ofensa, trabalho,	O brilho.

		necessidade, miséria, luta oratória, início de empresa.	
<i>Obará</i>	Xangô, Exu, Euá	Os caminhos pertencentes ao <i>odú obará</i> têm as seguintes características: recaída sobre a pessoa de sofrimento seu ou de parentes, roubo, traição, vaidade, prosperidade sem igual.	A riqueza.
<i>Odi</i>	Ogum, Oxaguiã	Os caminhos pertencentes ao <i>odú odi</i> têm as seguintes características: dificuldades, caminhos fechados, aviso rápido, recompensa, bem-estar futuro de forma espantosa.	A violência.
<i>Ejionilê</i>	Exu, Oxóssi, Obaluaê, Ogum e Oxaguiã;	Os caminhos pertencentes ao <i>odú ejionilê</i> têm as seguintes características: morte súbita, saúde com regozijo infalível, esquecimento de amizade, ajuntamento de corpos, gozo, proteção, simpatia.	A inquietude.
<i>Ossá</i>	Yemanjá, Iansã, Xangô Aganju e Obaluaê;	Os caminhos pertencentes ao <i>odú ossá</i> têm as seguintes características: época difícil, fuga preventiva, tempo de análises, uso para empresa de guerra, abundância de tudo.	A alienação.
<i>Ofum</i>	Oxalufã, Yemanjá, Xangô Agodô;	Os caminhos pertencentes ao <i>odú ofum</i> têm as seguintes características: aperto financeiro, fim, prejuízo, dádiva, dar ou ter coisa, sementeira de virtude, posse de objetos valiosos, moléstia, gravidez.	A doença
<i>Ouorim</i>	Exu e Iansã;	Os caminhos pertencentes ao <i>odú ouorim</i> têm as seguintes características: surpresa, ingratidão, vingança oculta, dificuldade de ter o que se deseja, achar-se tudo o que se quer por meio de muito esforço, satisfação com aquilo que se deseja ter,	A pressa
<i>Ejila-Xeborá</i>	Xangô e Yemanjá;	Os caminhos pertencentes ao <i>odú ejila-xeborá</i> têm as seguintes características: vitória em todas as lutas, agonia e desassossego, mas sempre vencendo admiravelmente.	A justiça.
<i>Ejiologbom</i>	Nanã, Oxumarê, Ossaim e Ibejis	Os caminhos pertencentes ao <i>odú ejiologbom</i> têm as seguintes características: as pessoas que estão sob o domínio desse odu vencem as maiores dificuldades, mas não tem muita sorte com o amor e vivem com perturbações.	A meditação.
<i>Icá</i>	Exu, Ogum, e Iansã	Os caminhos pertencentes ao <i>odú icá</i> têm as seguintes características: perversidade, desfrutar boa ocasião, ganho de mulher com o corpo, malfeitos, remorso, paz, fortuna e bem-estar fácil no fim de qualquer tempestade, vitória qualquer que seja o terreno.	A sabedoria.
<i>Eguiloguibã</i>	Obá, Yemanjá, Ogum, Euá.	Os caminhos pertencentes ao <i>odú eguiloguibã</i> têm as seguintes características: aviso de mudança repentina, desvios, perdas, amores com perturbações.	O discernimento.

<i>Aláafia</i>	Òrúnmila	Os caminhos pertencentes ao <i>odú aláafia</i> têm as seguintes características: significa triunfo em tudo, lucros, heranças, viagens felizes.	A paz
----------------	----------	--	-------

Fonte: elaboração do autor.

APÊNDICE A - ENTREVISTAS COM OS PARTICIPANTES DO COLETIVO DE TEATRO EN CLASSE ET EN SCÈNE

Conversas sobre a peça *A Encruzilhada* com a professora e atriz Juliana Mantovani, que foi realizada no dia 15 de março de 2022 pela plataforma Teams.

Esta peça é muito querida por mim, desde a primeira vez que eu vi o Kossi Efoui, eu gostei muito dele. Eu conheci todas estas peças por intermédio da Glória. Na época, eu estava terminando o doutorado, eu fiz a disciplina “Dramaturgias na África Subsaariana”. Eu fiz como uma aluna ouvinte, porque um dos meus objetivos era me manter em contato com a língua francesa, mas pela a língua a gente encontra diversas outras culturas. E assim foi que eu conheci o Kossi Efoui.

Depois eu quis fazer parte do *En Classe et En Scène* e passei a frequentar o grupo em 2019, penso que é isto. E durante 2019, eu fiquei muito feliz quando a Glória disse que já era de interesse fazer a encenação do *Le Carrefour*. Então, eu já conhecia a peça, e a gente começou a fazer a tradução e o processo de construir ali as personagens, porque nós fizemos a apresentação da peça tanto em português como em francês. Em francês, foi importante para mim, enquanto expressão linguística, pronúncia e muito conhecimento de muitas palavras e me ajudou bastante também na tradução.

Naquele momento especificamente foi muito forte. Eu fiz sempre o personagem Poeta. Como é de praxe, a gente se dividiu no grupo, que muitas vezes a gente acaba fazendo mais de uma pessoa fazendo um personagem. E eu fui aquelas réplicas que ficaram para mim, eu comecei a pensar muito sobre elas. Pensar muito sobre a construção que a gente estava fazendo. Depois eu acabei apresentado em português a peça integralmente, uma das vezes, que eu [...] completamente o Poeta, porque nem sempre todos os colegas podiam, e calhou desta vez, inclusive era lá no Instituto Federal de Brasília - IFB, onde trabalho, então, eu que tinha essa ideia, então eu vou ter que fazer eu mesma. Então, eu fiz o Poeta todo esse tempo.

Eu gosto muito da peça. Eu acho a peça muito forte. Para mim, especialmente, o Poeta, naquele contexto, tinha passado a pouco pela eleição de 2018. Então, era quase impossível não pensar em tudo que a gente tinha vivido. E tudo que a gente ia viver, porque a gente nem imaginava que seria tanto. Tinha uma carga muito forte para mim, de pensar na ditadura, de pensar na repressão, no cerceamento da palavra. Tudo isso, eu pensava muito. Tanto quando a gente estava ensaiando e construindo alguma coisa. Então, pessoalmente, foi muito importante, porque eu costumo dizer que as algumas dores que eu não queria sentir aqui fora, eu permitia pelo Poeta, naquela situação extrema ser torturado, apanhar... Tudo isso fazia parte de algo que eu não vivi aqui fora, ainda bem, mas que de algum maneira, era importante entrar em contato com esses sentimentos.

Foi o ano todo dedicada a esta peça, eu tenho muita vontade e muitas vezes de ainda de apresentá-la, gosto muito dela. Gosto muito da linguagem do Kossi. Depois, passando a tradução e trabalhando mais a fundo nela, muitas outras questões ficaram mais claras, das escolhas dele. Então, conforme eu fui repetindo, por conta da encenação e tradução retomava, às vezes eu lembrava, que ele tinha uma coisa que ele falava isso. Então, começou a se tornar

memorizado para mim, agora eu já não me lembro mais. Mas eu tinha algumas réplicas de cabeça. Enfim, foi tudo muito prazeroso, mas muito doloroso em certa medida. Porém também prazeroso. Eu aprendi muito sobre a língua, sobre o processo tradutório, e isso foi totalmente novo para mim. Eu já tinha feito tradução de textos teóricos, que é diferente. Foi um aprendizado. Embora o João sempre me ensine muito. Eu sempre aprendi muito com ele. Então, a língua, a cultura togolesa, que eu comecei a ter muito interesse, comecei a me ver rodeada de pessoas que de alguma maneira também tem contato com o Togo, e com outros países da África Subsaariana também.

A tradução do texto foi coletiva?

Sim. É uma coisa que a gente sempre faz na tradução, especialmente na de peças, é ler em voz alta. A gente sempre tem este cuidado. A gente sempre pensa muito como diz a Glória “se aquilo vai caber na boca” do ator. A gente, às vezes, faz algumas concessões e mudanças, porque em cena, não é possível. A gente imagina que não vai ser possível. Outras a gente deixa para o ator, que ele resolva como ele vai dizer aqui, porque às vezes é a escolha de fato do escritor. É interessante isto, porque o contato e a releitura das cenas, que já tinha pensado tantas vezes, e feito, eu acho que ajudou muito, tanto a mim, a Glória e o João, a pensar outras estratégias para dizer certas coisas, então tem muitos jogos linguísticos no caso do Kossi Efoui. Ele tem muitas repetições, que são propositais, que causem, exclusivo, estranhamentos. E a gente tentou manter certos estranhamentos, inclusive para o leitor em língua portuguesa. Eu fiquei feliz, bastante feliz com o resultado. Eu achei que ele passou a dizer um pouco mais o que eu sentia lendo, que para mim é um texto muito forte. Creio que em 2019 há certos trechos que pra quem leio o texto, que talvez fique claro. Mas pra quem assiste a cena, talvez sem tanto poder de memorizar aqui que tem uma retomada lá, agora no texto de 2021, ficou mais claro. Ou seja, tem umas coisas mais evidentes.

Como foi a sua relação com o personagem Poeta? Porque o Poeta? Como foi a sua escolha pelo Poeta?

Eu sempre tive na cabeça, quando eu lia a peça, que foi a personagem que mais me chamou a atenção. Não sei se pelo desfecho. Não sei se por essa relação que ele tem. Enfim, ele perpassa a outros personagens. É ele que tá alí provocando em certa medida o Cana a tomar certas ideias novas, refletir, pensar. Essa relação principalmente com o Ponto. Talvez o desfecho dos dois. Eu não sei. Mas eu acho que quando eu escolhi, foi por causa da beleza das réplicas dele. Eu me identifiquei muito com a maneira dele de falar. Enquanto claro, a Mulher tem falas que são belíssimas, mas naquele momento, não era aquele lugar que eu me via. Eu acho que eu me via muito mais do Poeta, buscando alguma coisa, fugindo ao mesmo tempo. Não sei. Eu acho que foi uma questão tanto linguística e do contexto. Eu me identifiquei muito com ele. Bom, eu já falei algumas vezes, que da próxima vez, eu tenho que fazer outros personagens (*rindo*). Mas eu acabei me habituando com ele.

Ele é um personagem muito simbólico pra peça.

Ele representa uma porção de artistas. Eu via nele, muito mais a “voz da arte” em si. A arte cerceada. A arte que é reprimida. A arte que é perseguida. Então, eu nunca enxerguei nele como homem ou como mulher. Sabe? Eu sempre enxerguei nele como simbólico. A Mulher não. A personagem Mulher, a gente tem marcadamente, uma questão muito feminina. Claro

que nas réplicas dela, muitas vezes, a gente percebe que ela delimita o espaço. Então, obviamente, ele não é mulher. Mas eu não vejo com tanta força nas falas dele essa delimitação. Talvez porque não haja necessidade de demarcar ou não limitar, o que não ou o que é o dito normativo que é ser homem, mas para Mulher, ela precisa demonstrar que é diferente, ou seja, que a vida é diferente para ela.

Você acha que o Poeta poderia ser o Kossi?

Sim, dá pra pensar nele. Mas eu acho assim, mesmo que de maneira sutil pela Mulher. Ou seja, se tem ela, essa voz que é tão forte, que tá o tempo inteiro batendo nela. Então, eu acho que tem sim, um distanciamento de gênero entre os dois. Embora, eu não acho que o Kossi Efoui queira demarcar na fala do Poeta, mas de alguma maneira, existe aí dentro o resquício de, também uma questão de sair, daquele que vai embora, no caso é o Poeta, porque ele pode. A Mulher não. Então existe, para o outro lado, uma questão muito forte da Mulher com a terra, enquanto este espírito livre, está por aí perambulando, pode ir embora, buscar outras coisas. Porque não tem as suas raízes. Eu penso muito em situações de guerra ou algum tipo de ditadura em que o homem vai, tudo bem, que ele sofra, as vezes ele vai na frente, às vezes, ele vai arrumar um emprego... E a mulher é obrigada a ficar. Então, tem esses dois lugares aí. De novo, eu vejo a peça de uma maneira muito mais simbólica, mas estas questões estão ali também de maneira contundente. Mas como ele brinca muito. Ele tem uns jogos até meio irônico. A gente consegue expandir, sair daquele lugar. Se a gente não sabe onde se passa, porque não há nenhuma indicação clara. Se a gente não tem conhecimento do Kossi Efoui, a gente pode interpretar qualquer ditadura em qualquer lugar, ou qualquer outra situação de privação de liberdade, de perseguição, e dá pra ficar também nas questões identitárias entre ela e ele. Há também uma relação amorosa ali que foi rompida. Enfim, tem muita coisa.

E tem uma coisa, que se a senhora puder falar mais um pouquinho, foi esse processo de recepção da peça, a senhora disse que passou a peça no IFB. Como foi isso? Como foi o processo metodológico? Como foi a recepção dos alunos? Qual foi a sensação de levar a peça para um outro lugar que não tenha sido o teatro?

Na verdade, a gente apresentou essa peça pela primeira vez na Universidade de Brasília - UnB. Então, era assim, um público bastante universitário. A maior parte alunos dali, às vezes, como costume vir alguns alunos de escola pública que a gente convidou, ou mesmo os professores, que são dos Centros de Línguas - Cils, que tem esse trânsito. Mas a metodologia é da Glória. Então, a gente faz a apresentação e ao final, nos sentamos todos, e tanto nós que falamos sobre a peça, ou o público. Mas nessa primeira vez, eu acho que a gente refletiu um pouco com esse público, mas foi bastante nessa linha do contexto atual, que era atual e continua sendo atual. Mas nada muito específico. Ou seja, eram perguntas da Glória que ela explicou um pouco sobre o contexto da peça, quem é? porque? Que obra é essa? quem é esse autor. Coisas mais ou menos assim. Depois, eu não vou lembrar a sequência, mas eu acho que depois disso, a nossa próxima apresentação foi em francês. E aí, foi no Dulcina, uma apresentação dentro do Congresso de professores de língua francesa. Então ali, a gente tinha um público bastante interessado na língua e em conhecer uma peça de um autor francófono da África Subsaariana. Ou talvez, alguns que tivessem esse intuito. Mas este assim, eu não me lembro muito, lembro de uma outra intervenção, mas nada que tenha me chamado muito a atenção. Também era um teatro, em outro contexto, que muitos assistem e depois vão embora e pronto. Mas a gente sempre tomou o cuidado de se apresentar, demonstrar que nós somos de vários contextos. Nem todos são professores. Alguns são alunos. Alguns não são absolutamente nada na UnB, mas que tem um gosto de compartilhar o texto. Mas nesse em francês, particularmente, mas a gente fez, com

o papel acompanhando, talvez no francês, a gente tenha ficado um pouco mais apegado ao texto, mas a gente fez a cadernetinha pra ir acompanhando e não se perder. Depois disso, foi uma das experiências mais legais, eu acho, que nós fizemos no Elefante Branco. Então foi um dia de manhã e de tarde em português. Nós fizemos lá, também alguma extensão na escola com a UnB. Nós fizemos apresentações de manhã e de tarde pra turma de ensino médio. E talvez, porque estava próximo, e eu fiquei bem perto deles porque era uma sala menor, dava para eu pra ver bem como os alunos ficaram de olhos vidrados, sem a gente poder dizer assim, interessados. Você via pelo rosto que eles estavam entendendo aquele enredo todo ali, que de alguma maneira conectado com a realidade deles. Eles falaram coisas muito interessantes. Eu não vou me lembrar (risos) de cabeça, mas eles fizeram alguns comentários. Tiveram e compreenderam muitas coisas, que ali são totalmente subentendidas. E eram estudantes de nível médio. Também não sei qual idade tinha, mas como de manhã e de tarde, a gente deveria ter apresentado para estudantes de primeiro, segundo e terceiro. E essa foi uma experiência bem interessante, de perceber mesmo que seja uma experiência afastada, porque a gente não explicou se era aqui ou alí na *conchichina*, então, eles se identificaram. Então nós tínhamos um cenário mínimo. A gente só tinha o candeeiro. Só. Nada mais. Mas nessa altura do campeonato de interessante, tem uma cena na peça que o Poeta toca uma flauta, só que na época que foi a primeira vez, tinha notícia de que tinha acontecido “um homem negro que foi assassinado porque estava com guarda-chuva”, e que acharam que ele estava armado. Então, na primeira vez, tinha sido uma escolha nossa de que aquela cena foi ajustada de modo que o Poeta estava com o guarda-chuva, era isso. Então o Cana chega e pergunta, e o Poeta diz que é um guarda-chuva. Para dar uma noção de que “pensei que era a sua arma”. Mas aí, dessa vez, eu peguei o guarda-chuva, e abre ele, ficou aquela coisa meio risível e guardei, só que depois, eu comecei a pensar que fosse melhor a flauta. No texto tá a flauta, e porquê não a flauta? E eu tenho uma amiga que é flautista. Ela faz doutorado na UnB. E eu perguntei pra ela “XXX, tem como você me ajudar aqui? Eu estava precisando de uma flauta. Uma coisa assim, só pra... E ela me emprestou essa flauta que ela não usa mesmo. É uma flauta bastante velha, ela inclusive tá aqui até hoje, porque a pandemia veio. E ela me ensinou pelo menos a segurar.. E eu acho que é mais interessante, tem o efeito que a peça quer, que é de achar que é uma arma mas não é. Tudo bem, a questão do guarda-chuva, que muitos não devem ter pego a referência, mas no texto diz, que ele toca a flauta. Mas foi somente essa primeira vez que não foi com a flauta. Daí eu pedi a XXXX, se ela poderia me ajudar que existem alguma coisa, que está no texto. Mas talvez tenha esse espírito de ser a arte, mas é isso, a brincadeira é essa, de que a arma dele é arte, e, aí a minha amiga falou que iria gravar para mim. Eu perguntei se ela poderia estar no dia pra tocar. Mas ela disse que iria gravar pra mim, e ela gravou. Ela escolheu uma melodia, ela me explicou e me disse que a melodia tinha relação, não com a histórica, mas com a cultura togolesa. Só que, ela estava tocando com o marido dela, e ela achou que estava bonito, mas eu acho que eu tinha pensado nisso, porque eu pedi pra ela gravar um trequinho. Foi isso. Eu pedi para ela gravar um trequinho dessa música que eu vou te dizer qual é (risos). Mas ela tinha dito que tinha feito de outro jeito. Então, ela gravou a música toda em flauta. E ela fez um trequinho pra eu tocar na cena. E eu tinha pedido pra ela. E ela gravou e ficou muito... Ela gravou a música “Apesar de você” na flauta. E aí, eu conversei com a Glória, e pensamos na inclusão da música. Porque a peça começa sempre como se fosse uma rádio, que está tentando sintonizar com os barulhos aqui e ali. E depois passava uma música que agora não me lembro qual é, no meio da música, a gente escutava a voz do Bolsonaro, que diz “eu sou favorável a tortura, você sabe disso!”. E ele ficava cortado. Então, essa parte para mim, eu sabia que era a hora que eu tinha que me preparar pra entrar, mas também sempre essa voz que era música pesada. E no final colocamos a música “Apesar de você” na flauta, que era muito sutil e muito bonito. E aí, tocamos na escola, e no IFB também. No IFB foi a noite no auditório num evento. Tinha alguns alunos de letras e dos cursos técnicos. E eu procedi do mesmo modo, que foi explicado quem

era a gente, o que a gente estava fazendo ali, o que o Coletivo queria fazer e tal, que peça era aquela e eles deram as impressões. Em geral, em todas essas apresentações, houve uma identificação com as algumas questões em relação a tortura. É isso aí foi tratado com quase todos, porque acho que talvez essa referência explícita no começo com a voz do Bolsonaro, também ficou muito claro um choque. E ao terminar, eu ainda fico um pouco arrepiada, porque a gente terminava todo mundo caído, quando foi o momento do “desaparecido.... desaparecido.... “ e a gente ia caindo. E na hora que a música começava a gente ia retomando e levantando com a música “Apesar de você” na flauta. Foi isso. Sempre teve essa reação positiva e forte. Alguns meio chocados. Mas é um texto que, no fim das contas, mesmo assim, ele é poético. A gente para e pensa, fica meio reflexivo, mas ele consegue ter meio que uma doçura. Eu acho ele doce.

É bonito mesmo com as controvérsias do dramaturgo.

É assim, porque o Cana vai se dando conta na peça, que ele também é só mais um fantoche ali no meio... E uma coisa que eu sempre pensei muito é que o Ponto vai lá “diz o que vai fazer”, vai colocando as coisas em cena, sim porque isso está sendo revivido. Já foi pensando várias vezes, já foi sonhado várias vezes por esse poeta. Mas ao mesmo tempo, todos estão ali condicionados, pois todo mundo está ali pra exercer um papel específico do ponto de vista metalinguístico de uma peça teatral. Mas também nesse sistema, em que todo mundo tem o seu lugar e já está predeterminado para agir daquele modo. E o Cana também. Ele se dá conta disso. Mas também não tem como sair.

Mas também interessante é saber que os personagens não têm nome, com exceção da Rachel que é uma dançarina que já nasce “morta”, que referenciamos com a arte também no texto.

E depois você tem o Pintor, que também tá nesse lugar.

E eu acho esse texto bastante poético.

Mas eu sinto que existe uma identificação com a peça a partir do contexto. Porque quando a gente fala que aquilo é uma realidade que não é brasileira, mas para alguns, falam que aquele poderia ser, sem problema algum. E podia, porque eu acho que tem uma identificação histórica. E para o ensino fundamental, eu acho que é um pouco complicado, mas eu acho que as falas da Mulher são altamente identificáveis. Eu acho que toda mulher que ouve as falas desta personagem vai se identificar. Eu acho que todas as mulheres se identificam de alguma maneira ou de outra. Às vezes, me passa na cabeça, uma frase que eu me lembro muito bem que diz “eu entendi, eu entendi porque sou mulher”. Tem algumas falas que elas estão ali situadas naquela relação um pouco ambígua com o Poeta. que a gente não sabe se eles tinham alguma coisa, mas a gente sabe que aquelas falas identificam o ser mulher em qualquer realidade. E isso eu acho que é algo altamente identificável. Eu acho que o público sente isso, percebe logo. Eu me lembro dessa identificação com a Mulher. E o Poeta é assim, um pouco claro, que ele está perdido. E que ele passou por sofrimentos. Eu acho que isso fica muito claro. Todas as vezes que as pessoas assistiram, elas se identificaram com isso e conseguiram compreender, que era um contexto de perseguição. Ele estava sendo perseguido. Mas pra quem assiste, não tem a nomenclatura. O pessoal não sabe que ele é o Poeta. Mas dá pra ir pegando com as características do personagem. E tem o momento no final que foi compreendido ali, eu acho que alguns dos meus alunos comentaram, que aquele momento final, que cada um tá falando sozinho, que por mais que cada um esteja falando entre eles, eles estão falando consigo mesmo.

Ali o Poeta com as coisas dele, lembrando das coisas, da infância, enfim. Lembrando das coisas que ele passou encarcerado. A Mulher na sua solidão, o Cana pensando na sua condição mesmo de submissão no fim das contas. Eu acho que tudo isso foi visto pelos outros. Mas eu não sei do ponto de vista íntimo e particular, mas como mulher eu sei que as falas da Mulher tocam muito. Tem um grau de identificação forte com as leituras.

Eu estou tentando cada vez mais trazer estes elementos para área com o público. E penso em pegar alguns trechos da peça, mas pensando em como abordar essa temática com o outro.

Mas eu acho assim, que o texto linguisticamente um “pouco pesado”, mas ao mesmo tempo não. Porque o mesmo tipo de estranhamento causa em vários leitores. E com uma boa mediação dá pra fazer uma leitura agradável. A gravação da peça, que eu acho que está no youtube, foi a primeira, mas tem muitos ajustes com a dança, com a música e com a flauta após dela. Eu acho que o texto é muito político. Ali ele tinha sido exilado, porque se não, a cabeça dele estava colocada a prêmio. Além disso, o Coletivo tem umas fotos muito bonitas, que seria bom utilizá-las. Inclusive tem uma foto do meu aluno, que tirou um momento muito preciso, em que o Poeta está de um lado e o Ponto está de outro. Vale a pena recuperar esta imagem.

Mas, era isso... Agradeço muito.

E eu agradeço muito em conversar com você.

Conversa sobre a peça *A Encruzilhada* com a pesquisadora, atriz e dançarina Iasmim de Morais, que foi realizada no dia 25 de março de 2022 pela plataforma Teams.

Como é que foi essa participação na *Encruzilhada*, não é? E trazer alguma referência com o Coletivo *En Classe et En Scène*?

O meu primeiro contato com a peça e com a Glória também foi na disciplina que ela dá, que é Expressão da língua francesa. E nessa disciplina, ela aproveita para trabalhar teatro quando ela dava essa disciplina e aí foi a primeira vez assim, é tanto que quando eu entrei na disciplina, achava que era uma coisa e aí eu cheguei na disciplina e ela abriu todas essas possibilidades de expressão da língua francesa com o teatro. E aí foi meu primeiro contato com o *Le Carrefour*, inclusive, com a *Encruzilhada*. Na verdade, esse é o meu primeiro contato com peças escritas em língua francesa, que não fossem centralizadas na Europa. Glória trabalha nessa disciplina com um processo muito semelhante ao que ela trabalha no *En Classe et En Scène*. Então, além de trabalhar com o texto e com teóricos, ela trabalha com a montagem da peça com os alunos. Então a gente fez essa montagem com alguns alunos, e ela deixou muito aberto. Então, a montagem coletiva, assim como *En Classe et En Scène* e a turma também apresenta a peça no *Quartas Dramáticas*, assim como as montagens *En Classe et En Scène*. E aí fizemos essa montagem. E como eu sou, sou bailarina. Eu dancei por alguns anos. A Glória deixou aberto para que a gente pudesse fazer uma intervenção com a dança na peça. E na turma tinha mais 2 dançarinas em nós 3, criamos essas intervenções dentro do *Le Carrefour*. A primeira intervenção, foi através da personagem Rachel, que na verdade é só citada. Não é uma personagem que tem fala de uma personagem que é citada, e ela é uma personagem que ela era bailarina. Mas ela sofre um acidente, que ela perde as pernas. E, nós três, como bailarinas sentimos essa dor da personagem. Assim a gente compreendeu que era uma bailarina não poder mais usar as pernas. E a gente começou esse processo de como transmitir essa dor no corpo da Rachel. Como colocar esse personagem na peça inteira. Então a gente botou um espectro mesmo como se fosse um fantasma dela, surgindo na peça, com a dança. Então a gente surge em momentos em que a gente podia colocar música, porque na turma também tinha músicos. E aí foi um processo muito legal, muito interessante, muito poético, porque a gente estendeu esse processo da dor da Rachel para a dor também do Pintor, não é? O amigo do Poeta tem aquele trecho onde o poeta cita a tortura que um amigo dele sofre. E aí estendemos essa dor ao Pintor, para esses personagens que não eram citados, que não surgiram efetivamente assim na peça. E aí foi muito legal essa recepção do público com essas intervenções, que nós colocamos que não estavam descritas no texto. E aí surgiu o convite da Glória, na verdade, no *En Classe et En Scène*, que a gente fez uma intervenção com poemas e com trechos do *Le Carrefour* na Aliança francesa. E aí a gente criou diversos curtas na cena. A gente resgatou essa dança que a gente fez do Poeta e apresentamos na Aliança Francesa no Marathon Poétic - na Maratona Poética. E aí sim, entendemos para o *En Classe et En Scène*, no qual a Glória começou a trabalhar com a tradução da peça, então nós fizemos a peça tanto em português quanto em francês, e aí a gente fez algumas adaptações. E ficamos só eu e o Danilo, que também é bailarino. E aí nós fizemos diversas adaptações e decidimos tomar a forma do Soufler, que é o Soprador ou o Ponto. O Soprador foi a primeira tradução, depois a gente mudou para o Ponto. E aí a gente resolveu formar Ponto, porque a gente compreendeu que o Ponto, na verdade, era todos aqueles personagens. Então o que ele pôde assim é acolher esse espectro da Rachel, do Pintor, do Poeta. E aí eu e o Danilo começamos a criar em cima desse e a gente começou, na

verdade, a construir o Ponto, e trazer esses elementos de dança, de mímica, principalmente. Então a gente também transformou um ponto em um ser com mais rumor ao mesmo tempo, porque na verdade, nós dividimos o personagem, éramos eu e o Danilo. Nas primeiras foram mais duas pessoas que dividiram com a gente o Soufler também. Então cada um pegou uma característica, um humor diferente para esse personagem. E aí a gente foi trabalhando muito em cima, muito mais em cima do texto do Poeta. É, a gente foi trabalhando essa coreografia. Como coreografar um texto? Um como coreografar de uma forma subjetiva sem trabalhar muito com a mímica? E aí a gente começou a perceber que a gente estava retomando sempre as lembranças. E a gente foi pensando como é que o público vai perceber que isso é uma lembrança? Então a gente foi começando a mexer com a luz. E então toda vez que a gente for trabalhar com a lembrança, a gente usava uma luz mais colorida assim, um vermelho, um azul, para retomar a ideia de que não estava fazendo parte daquela cena no presente. E aí a gente vai pensando também em outras lembranças que aparecem no texto, na lembrança da Rachel. Então a gente pensou em reconstruir a cena do acidente, por exemplo, então a gente reconstruiu essa cena do acidente com *slow motion*. E ficou bem legal, ficou bem interessante como a gente foi separando mesmo. E na verdade a gente criou cenas dentro do texto. Cenas que existiam, mas não tinham ali uma didascálica para ser encenada essas lembranças. E aí a gente foi construindo essa ideia de lembrança junto com dança e com mímica. Encenação sem o texto. E ao mesmo tempo preocupados em como transmitir esse texto sem fala, porque o Ponto também fala muito pouco, né? Ele está mais ali por trás, mais cutucando os personagens. E aí esse foi o processo, dessa construção e reconstrução de cenas que a gente foi digerindo. E cada vez que a gente fazia as cenas, a gente descobria algo novo, uma sensação nova, um sentimento novo que a gente acessava com o público e os personagens. E foi diferente fazer em francês que fazer em português. Então a gente acessou áreas bem interessantes dentro do teatro. Quase fazer teatro dentro do teatro. Aliás, a peça é sobre isso, não? Então foi dentro disso mesmo. A gente incorporou esse fazer teatral no teatro que a peça nos coloca.

Interessante essa provocação da Rachel, pois ela é citada, mas ela tem uma história. Ela é uma dançarina que foi atropelada, mas era amiga da mulher. E vocês dão vida a Rachel, não é? E o Pintor, também. Dois personagens que eu sinto na dissertação como se fossem fantasmas.

É isso aí, eles aparecem como fantasmas. E na verdade, é mesmo que eles não sejam fantasmas reais. Mas eles são fantasmas na cabeça desses personagens, né? Porque eles assombram esses personagens.

Eles vêm para ação com o intuito de trazer memórias de um período antes de estarem ali na Encruzilhada. Mas não sabe onde não é, não sabe o local, mas estava fora da Encruzilhada. Eu acho isso muito interessante, porque geralmente, alguns pesquisadores citam somente os quatro personagens: o Ponto, a Mulher, o Cane e o Poeta, mas esquece do Pintor e da Rachel, não é? Que também é a única personagem com nome.

É verdade, é verdade.

Os outros tem algumas atribuições, por exemplo, o Poeta representa a liberdade, o Cane é o condicionamento, o Ponto tem uma função na cena. E a Mulher também tem uma atribuição na questão de gênero. E a Rachel e o Pintor são artistas. Até eu falei um pouco com a Juliana na ideia do Poeta sem gênero, porque ela faz um personagem dito masculino.

Essa questão do gênero, eu percebo que a Glória gosta muito de trabalhar isso, né? No *En Classe et En Scène*, a primeira montagem da peça Encruzilhada na disciplina antes do *En Classe et En Scène*, a Mulher foi interpretada também por meninos. Então eram os caras com

barba interpretando a Mulher sem pudor. E ao mesmo tempo, uma mulher que performa a feminilidade também, interpretando a mesma personagem. Então a gente também pensava, como é que o público vai perceber que é o mesmo personagem. E aí pensava em elementos iguais para todos, tipo uma echarpe que todos vão usar. Ou então passava esse elemento, enquanto está em cena para tipo assim, agora eu vou incorporar esse personagem a partir desse elemento aqui.

É tipo um bastão, um totem que pudesse juntar todos os atores no mesmo personagem. E como foi a sua participação na tradução do texto?

Quando eu participei *En Classe et En Scène*, a gente começou uma tradução coletiva. Então, a gente lia o texto. Era um texto que a gente já conhecia, a maioria das pessoas já conhecia. Foi um pouco mais fácil, então a gente lia juntos e aí cada um dava um palpite. Assim, tinha um documento aberto para que todo mundo pudesse dar as suas ideias. Eu lembro que teve um trecho em específico que a gente discutiu bastante a poeticidade do texto. E como a gente poderia fazer para continuar poético. Eu não vou lembrar exatamente onde era o trecho, mas é, foi muito interessante pra gente entender como muda para a poeticidade de uma língua para a outra, ao mesmo tempo, e quando a gente tentava traduzir ao pé da letra, muitas vezes, ficava bem ainda muito poético assim. É tanto que a gente usou muito o soprador durante muito tempo, muito tempo assim, um grande, pelo menos duas montagens. A gente usou o soprador ao invés do Ponto, até que a gente entendeu que era um termo técnico, né? Apesar da palavra soprador ficar bonita no texto, ali no teatro, mas o termo era muito técnico. Então participei mais neste primeiro momento de leitura de debate, mas da tradução e do aperfeiçoamento. Aí eu já não participei tanto quanto a Juliana e o João.

Eu percebi a mudança. Eu acho que essa última versão está mais poética. E quando o Poeta canta, tem *blecaute* antes.

É interessante você retomar isso, porque esse foi um dos pontos do texto em que a gente sempre sentiu autorizado em colocar dança dentro do texto, porque esse trecho realmente tem na peça em francês, que é uma poesia, que o Poeta canta e aí na didascálica aparece “uma bailarina entra” e aí ela faz uma dança. E eu acho que esse foi o trecho que a gente fala assim, “se na peça realmente tem uma parte da dança, porque a gente não explora e coloca mais?” Mais cenas, não é? É e aí é muito legal porque a poesia fala sobre se esticar e se alongar. Então, nos dá a visão de que realmente tem uma bailarina no texto e no palco. O autor Kossi Efoui, ele trabalha muito. Depois de um tempo eu escrevi um pibic, que também fala sobre a dança. Essa experiência de trazer a dança para o teatro. Então eu fui pesquisar mais. Ele tem uma companhia de bonecos e de marionete. Então ele traz alguns elementos assim para as peças dele. Elementos que podem experimentar dentro da peça. Assim no começo do texto, ele traz esses elementos da marionete na mulher como marionete, e depois vai inserindo esses elementos que a gente absorveu e compramos a ideia.

Quais trechos vocês levaram para a Aliança Francesa? E quais foram os personagens?

A gente mesclou esses trechos da peça com poesias do dos Senghor, que trabalhava negritude e tudo mais. E aí a gente decidiu usar três trechos que a gente julgou mais poéticos da peça: o trecho da Mulher que ela desabafa, fala sobre o futuro, é que ela tem diversas formas, assim ela chora, ela ri. É um texto muito bonito, um trecho muito bonito. E aí a gente fez, esses trechos sentados, quatro mulheres sentadas, e tentando trabalhar mais a expressão facial, mesma expressão corporal na leitura desse trecho. Outro trecho do Poeta, que ele relata a tortura do Pintor, que é um trecho duro, não é? Mas mas muito poético assim é. Esse é um trecho que

manteve uma coreografia. De uma forma bem dramática mesmo, com música e com uma carga bem emocional. E aí o último trecho que a gente levou foi o trecho final do Soufler, do Ponto, que é o trecho onde ele descarrega tudo. E assume que tudo é uma construção dele mesmo que é um trecho muito poético e muito desesperador. Por isso, é um trecho final da nossa apresentação. Se eu não me engano, foram esses três trechos, a Mulher, o Poeta e o Ponto.

E o Cana não entra?

Nessa montagem da Aliança francesa, não entrou. Mas depois do nosso processo de leitura e de encenação, eu acho que a gente não dava muita bola para o Cana, até que a gente foi compreendendo também como é um personagem tão complexo, não é? E que também carrega lembranças tanto quanto os outros personagens. Ele também carrega essas lembranças da sua deformação, como ele mesmo disse. É, e aí, na nessa primeira montagem, nós não percebemos mesmo, né? Para o final, para as últimas vontades que a gente vai sentindo a dor que extrapola.

E até na conjuntura. Porque eu acho que a Encruzilhada tem um discurso interessante sobre a tortura. Interessante para combater a tortura. E no nosso contexto brasileiro, a gente estava vivenciando um processo do Bolsonaro.

Sim, foi nesse processo de 2018 e 2019 que a gente estava vivenciando todo esse processo e conjuntura.

Eu também penso o Cana como esse sujeito que reconhece a sua condição de sujeito, mesmo que ele cumpra o seu papel somente de condicionar e prender, mas ele também tem sentimentos. Você acha que a peça tem relação com o Kossi Efoui?

É engraçado, porque eu também coloquei essas questões no meu pibic que eu escrevi. E eu estava conversando com a Glória sobre isso. Na verdade, eu acho que ele nega essa relação com a peça. Nas entrevistas, ele fala que não tem nada a ver com ele. Mas não tem como. Talvez seja muito doloroso para ele falar que realmente tem a ver com a ditadura do Topo, mas eu acho que tem assim. Mas eu acho que tem um elemento dele. E a cena do Pintor é muito dolorosa, não é? Eles falam “que a língua dele foi cortada”. E pensar na censura mesmo, que ele chegou ali porque foi censurado. Cortaram a minha língua. E a gente no começo tinha uma carga emocional forte, assim muito subjetiva. Mas para o final, a gente foi trazendo um pouco alguns elementos mímicos, e a gente focou muito nessa opressão, do que que ele foi perdendo principalmente a língua. Então a gente traz esse trecho da performance dentro da cena. O Danilo estava nesse papel de intervir com a opressão. E aí eu não sei se você chegou a ver as fotos?

Eu vi. Eu vi algumas fotos. Mas depois eu te perguntei porque eu vi umas fotos do *Quartas Dramáticas* que estão no blog. A apresentação da disciplina foi realizada também no *Quartas Dramáticas*? Porque tem dois vídeos no youtube.

É porque foram muitas montagens. Teve essa primeira montagem na disciplina, que tem no youtube. E foram muitas pessoas que fizeram mesmo. Por exemplo, a Wal participou dessa primeira montagem e da montagem que a gente fez na Aliança Francesa. Mas ela não participou de outras montagens. E foram muitas montagens. E cada montagem com elemento diferente, a partir das traduções e traduções pessoais, para degustar o texto cada vez mais a gente foi mudando algumas coisas, como por exemplo, no começo para a Mulher, que ela lê o futuro numa bacia de água, num poço.

Como se fosse uma grande feiticeira ou bruxa!

E aí a gente começou. Acho que da primeira até a terceira quarta montagem, a gente usava cartas de Tarô para essa leitura do futuro. E aí, quando foi na montagem do Dulcinea, a gente decidiu usar uma bacia de água mesmo, e a gente viu como ficava bonito, o som da água, a gente enchendo a bacia de água, som da água e a mulher lendo o futuro na água, assim como ficava muito mais poético. E na visão do público também era mais interessante, porque no Dulcinea, a visão era de baixo para cima e na UnB é como se fosse arquivada. Na UnB, o público via as cartas, pois dava para perceber. Mas no Dulcinea ficava diferente, assim. Já não dava para compreender o que estava acontecendo.

E qual foi a sua característica de contribuição para a peça? Poderia ser a dança, a coreografia e a vida da Rachel e do Pintor?

Eu acho que sim. Porque eu comecei até de uma forma tímida, assim, eu vou apresentar sem texto, porque todo mundo pode participar e tudo. Então descobri um jeito de participar sem o texto, mas de uma forma bem complexa, porque como é colocar o texto no corpo não é uma tarefa fácil, uma construção coletiva também. Então eu diria que sim. Eu diria que foi essa a dança. Eu acho que não só a dança, mas a leitura corporal do texto. E a ideia de dar a carne mesmo, e a consistência para esses personagens que estão citados. E a Rachel é emblemática, porque, na verdade, ela é citada primeiro sem nome no jornal. E a mulher fica irritadíssima por conta disso, porque ela fala, “não, ela não é porque a pessoa tinha um nome”.

Eu acho muito interessante sempre retomar o *Le Carrefour*, porque a gente tem muito carinho pela peça, pela construção e reconstrução desse texto. É um texto que cada vez mais, quando é que a gente lê e quando a gente retoma, a gente vê coisas novas, coisas diferentes. A gente pensa como Kossi Efoui conseguiu amarrar um texto tão bem assim. E ainda tem pontos que a gente se questiona como a Rachel, mesmo, não é? É para mim, assim eu já tinha, mesmo tendo dado esse corpo para Rachel, eu não tinha me incomodado com o fato de só ela ter um nome, por que ela só tem? E porque ela incomoda tanto? O que é a falta dela ou a dor dela?

E ao mesmo tempo, os personagens estão ali se questionando? É muito interessante. Mas será que toda vez é a mesma coisa, né? Será se toda vez é o mesmo texto que eles estão seguindo o mesmo do por que o Ponto?

Ah, e tinha alguém tocando? Quem toca no Coletivo?

Na primeira montagem. E tiveram alguns momentos que foram a Thaynara. E no Dulcinea eu não me lembro.

Porque se eu não me engano tem o lance da música Apesar de Você do Chico Buarque.

Sim, a música justamente pela conjuntura que a gente estava naquele momento. É, eu acho que é uma música que retoma a ideia da ditadura. E a gente sempre retoma assim, um pouco antes também, antes de começar a peça, a gente também usava um rádio, que a gente coloca a fala do presidente que é “favorável a tortura”. E essa frase repetindo em looping. Antes de começar a peça, porque é uma questão política.

Mas será que Kossi Efoui tem a consciência que essa peça é política? Porque para a gente ela é!

Eu acho que é... Eu acho que é extremamente político, porque ele coloca o Poeta, um Cana querendo “prender um poeta por nada”. Então ele coloca esse discurso da militarização, de como é a formação militar, a deformação, como ele mesmo, então, não tem como não ser uma peça política. Uma peça cheia de críticas. De dor assim, de um momento histórico, algo que acontece com o povo, ou diretamente com ele. Mas é uma peça crítica. Tem um artigo da Wal, que eu acho que vai até te ajudar bastante, porque ela escreveu sobre isso, sobre o teatro político em *Le Carrefour*.

O que eu acho interessante no Coletivo é que as pessoas podem também trazer os seus elementos para a tradução do texto e para a encenação. Mas quando eu li o texto, aquele momento da dança, eu lembrei de você. Eu acho a sua cara, Iasmin.

Sim, e quando eu estava pesquisando para escrever, porque o meu processo foi invertido. A gente fez a prática primeiro e depois a gente fez a teoria. E eu pesquisei muito sobre a corporeidade dentro do teatro, porque não tem como fazer o texto só lendo, porque o texto teatral precisa do corpo, você precisa encenar, de expressão, de expressão corporal. E acho que, primeiro, trazer expressão corporal foi esse experimento assim, né? De trazer essa expressão corporal, porque cada uma das meninas que dançaram, elas traziam alguma influência do hip hop, outra do balé clássico. Eu trouxe um pouco de dança contemporânea, e a gente mesclou as danças para ver como a gente pode desenvolver essa expressão corporal. A gente foi moldando, modelando mesmo, em cima de todo texto. E esse processo foi muito orgânico e coletivo. E é muito legal que a gente conseguiu trazer essa tradução depois, a gente sentiu o texto no corpo, sentir todas as emoções que o personagem tem agora, sim, eu posso transcrever o que eu senti, a partir da experiência que eu estive vendo esse personagem.

E a Glória deu essa liberdade.

É verdade. Ela nem gosta de se assumir diretora, ela nem gosta dessa palavra porque é para ela, a construção é coletiva mesmo. Ela sempre sugere, sempre sugere para a gente ir construindo.

Obrigado por esse bate papo, Iasmim.

De nada.

Conversa sobre a peça *A Encruzilhada* com o pesquisador e ator Danilo de Sousa, que foi realizada no dia 29 de março de 2022 pela plataforma Teams.

Então é bom, eu vou tentar ser o mais breve possível. Eu falo muito, já dá para perceber, não é? Então já peço desculpas de antemão, mas eu vou tentar ser muito breve. Eu comecei a estudar francês no Centro de Línguas de Taguatinga, o CiLT não é e aí a isso, em 2009.

E aí uma professora, falou de um concurso que estava tendo. E aí, como foi em 2010 eu participei do concurso e durante o concurso, uma das juradas era a Glória, a professora Maria da Glória Magalhães. Ela foi uma das juradas. Bom, infelizmente eu não ganhei o concurso em 2010, mas, a Maria da Glória me convidou para integrar esse coletivo.

Então, a ideia dela inicial foi oferecer um curso de extensão, então o Coletivo surgiu dentro de um curso de extensão na Universidade de Brasília. E quando foi no final de 2010, a gente começou a se encontrar, eu, a Maria da Glória e vários outros participantes, a gente começou a se encontrar e trabalhar em cima do texto *Catharsis* do Gustave Akakpo.

Sobre a segunda parte da sua pergunta. Eu confesso que foi bem forte a experiência, pois eu confesso que dentro dessa primeira formação, havia estudantes do curso de cênicas da Universidade de Brasília. E já era outra perspectiva. Enquanto a Maria da Glória estava trabalhando com a oralidade em língua francesa, pois o foco não é a encenação com as técnicas teatrais. O foco era o texto e a oralidade. E já os participantes que vinham das cênicas, o foco maior deles era a cena. Era a montagem e o espetáculo teatral. Então para mim que nunca tinha tido contato com o teatro e que tinha pouco contato e pouca experiência com a língua francesa foi assim, foi bem intenso. Mas no final foi bem, pois eu achei que o resultado foi bem positivo.

De lá para cá, né? Foram diversas montagens e aí eu participava ou em cena, tipo encenando um personagem ou eu participava no *backstage*, ajudando na montagem, dos ensaios, na iluminação, no cenário, no figurino. Fiz um pouquinho de tudo, no decorrer de quase 12 anos de coletivo.

Como foi esse processo da tradução do texto? Assim, para você, aluno de francês ou se já era formado em francês, como é que foi esse processo?

A tradução também era uma coisa da Glória, porque aconteceram várias traduções. E aí o grupo todo contribuiu. Cada formação todo mundo podia contribuir na tradução. E era um vai e vem, digamos assim, a gente se sentava, a gente discutia e depois que a gente encenava o texto, a gente percebia se as palavras e as expressões escolhidas, digamos assim, cabiam na boca, como a gente costuma falar, se as palavras cabiam na boca, se contribuíram para o ritmo do texto, em português ou não?

E aí é depois que a gente voltava. E modifica novamente a tradução. E eu tive os dois momentos. Eu comecei primeiro como aluno mesmo, como aluno do centro de línguas e depois continuei como estudantes do curso de letras francês?

Então já pude perceber de uma forma bem diferente todo o processo, e depois como professor. E eu posso dizer que eu acho que como professor foi o momento no qual eu pude mais me expressar, por conta da experiência, pois quando a gente está em sala de aula.

A gente acaba tendo às vezes que ensinar também. E, então, a gente ensina, ensinando várias vezes, e eu acho que isso me ajudou bastante. Por exemplo, em sala de aula, quando os alunos não entendem até hoje certas expressões e certas palavras. Eu procuro os correspondentes em português para que a gente possa continuar a progressão do curso.

Na época da tradução da peça *A Encruzilhada*, eu já podia fazer isso. Já pude começar a trazer um pouco da minha experiência de sala de aula para a tradução do texto. Sempre pensando nisso. Em francês, a gente disse isso, mas eu acho que em português a gente diria mais daquilo outro, acho que correspondem. Porque a tradução é, é primeiro que para mim é delicado, não é? A gente fala muito de adaptação, que é uma outra perspectiva, outra vertente. Em uma outra forma de ver tradução, confesso que eu nunca estudei muito assim. Mas eu sei que existe esse conceito de adaptação. Eu acho que foi o conceito que eu mais me apropriei. Justamente por conta de sempre buscar os correspondentes. Eu nunca procurei a tradução literal, tanto no sentido assim, de tradução direita quanto no sentido de tradução literária mesmo. Eu sempre procurei o correspondente, então eu meio que procurei uma tradução cultural também.

E procurei a tradução cultural do texto, porque o texto *A Encruzilhada* na época, principalmente que a gente começou a montagem, era texto que nos dizia muito, por conta da situação política que a gente está vivendo no Brasil e que a gente vive até hoje. Então, é como eu falei mesmo, pude me expressar mesmo e pude realmente buscar essas correspondências com mais naturalidade.

Como é que foi a montagem do espetáculo, como é que foi a dinâmica, quantas reuniões tiveram. Como é que foi a relação da montagem do espetáculo e qual papel você fez?

Eu tentei me apropriar da característica caótica do personagem. Eu encenei e a gente traduziu como o ponto, que é o Soufler. E no final da peça, a gente descobre, que tudo o que se passa na verdade é na cabeça do Soufler. E então eu tentei me apropriar desse lado caótico, dessa característica da peça e do personagem Soufler. E a minha participação na montagem, por conta da minha experiência, porque estava no Coletivo desde 2010. E eu já conhecia, eu já tinha muita intimidade com o espaço, já tinha muita intimidade, por exemplo, com a abordagem da Maria da Glória. Então, eu fui, digamos, um produtor, um assistente de direção, por mais que a direção seja coletiva, eu tentava animar o pessoal. Colocar o pessoal para cima, porque querendo ou não, é um texto complexo. Então, às vezes, quando a energia baixava um pouquinho, não, gente, vamos lá, vamos continuar.

Em cena, eu nunca pensei numa marcação fixa, tirando os momentos da dança com a Iasmin. Daqui a pouco eu chego lá. Eu andava pelo espaço. Eu acho que em cada encenação a gente fez algumas encenações. E cada encenação foi a única, pois nunca tinha uma marcação certa, porque para mim, o personagem, é isso, ele está devaneando ali, ele está vivendo um momento caótico, num momento desesperador.

Então eu tentei transmitir isso. Não marcando os meus gestos e as minhas posições em cena.

E, já o momento com Iasmin foi um momento em que eu tinha que seguir as marcações. E eu acho que foi também uma coisa muito fluida. Acho que a experiência que a Iasmin trouxe da dança me deixou muito à vontade. E a gente conseguiu criar um desenho bem bonito. Acho que acrescentou bastante. Assim, é uma quebra do meu personagem Soufler, que para mim ele está ali perambulando, está devaneando, está vivendo aquela situação caótica e desesperadora e, de repente, há um momento de leveza, de sentir o pé no chão e de dançar.

É, então tem essa quebra. E pensando mais no texto, eu acho que a gente consegue trazer o lado humano e o lado sentimental mesmo. A gente percebe no texto que é quando o poeta fala, esse lado sentimental fica claro, mas eu acho que a dança complementou bastante essa parte. E para mim, isso é para mim, aí é o momento em que o personagem volta para o chão, e sente ali o próprio corpo. Apesar de sermos dois no momento da dança, infelizmente não tem vídeo, mas tem algumas fotos, mas quando a gente faz, a gente encena a coreografia. Eu tentei pensar que o corpo que estava na minha frente era o meu próprio corpo. Assim falando como o personagem. Então, o personagem em cena que estava na frente do soufler é o próprio soufler.

Eu acho que também, uma coisa que eu pensei muito para a montagem da Encruzilhada, foi a cor do figurino. O Ponto nas fotos, está vestido de cinza, que é uma cor fria, uma cor indefinida. É uma cor apagada. Ao mesmo tempo, é uma mistura do preto com branco. É uma mistura, uma busca pela paz, uma busca pela tranquilidade, pela Liberdade, mas vivendo na escuridão, né? Então está, eu também que eu pensei muito na cor do figurino do soufler.

No momento da coreografia, a gente pensou na luz vermelha, que também é para fazer referência a tortura, que está bem presente no texto.

E como é que foi para você se encontrar com Iasmim, essa dupla deu certo para dizer assim, para construir essa dança, essa coreografia, esse movimento dos corpos.

Infelizmente não tem vídeo da encenação do Dulcina, mas tem muita foto. O texto em francês do *Carrefour*, a Maria da Glória começou a trabalhar com ele dentro da disciplina "Civilização em Expressão Francesa". O meu primeiro contato com o texto foi nessa disciplina. Aí a Glória propôs aos estudantes de fazer a montagem dessa peça em francês, e aí eles toparam. E aí, eu fui lá, a Glória me chamou, me propôs e aí eu fui lá para ajudar os estudantes dessa disciplina a montar. Aí a Iasmim e outros colegas dançam, enfim, esse foi o meu primeiro contato, assim foi como, digamos, espectador, apesar de ter ajudado um pouquinho na montagem, eu assisti a peça, então foi como um espectador total. E depois, quando a Glória propôs para o grupo montar novamente a peça, a Iasmim conversando nos corredores e tudo, a gente decidiu manter a dança. A gente não pensou em tirar, a gente pensou em manter a dança. A gente manteve alguns movimentos que ela tinha pensado com os outros estudantes. Na primeira montagem, com esse grupo da disciplina de Civilização Francesa. Mas a gente pensou em outros movimentos. E não eram movimentos coreográficos complexos, porque justamente, a gente pensou em complementar o texto em trazer aspectos do texto para dança, para o corpo e para a coreografia. Eu acho que como eu falei, eu acho que a experiência dela com a dança me deixou muito à vontade. Eu não lembro assim de momentos criativos tão intensos. Eu acho que foi muito natural, foi muito tranquilo. Eu preciso refletir um pouquinho, talvez também até assistir novamente, porque confesso que eu gostei bastante. A Encruzilhada é um dos meus textos favoritos. Mas em relação à criação e em relação à montagem, algumas coisas não estão vindo assim, é?

Mas em relação à coreografia, eu acho que foi bem natural. A gente conseguiu montar um desenho poético muito rápido. E eu acho que complementou bastante bem o texto.

Então como é que foi a criação do Ponto, e qual é a sua visão sobre ele?

Então eu me lembro, talvez eu fale besteira, então é a verificar. Mas eu me lembro de uma conversa informal que a Maria da Glória, porque ela entrevistou Kossi Efoui, e eu a lembro contar um pouquinho da história dele. Eu acho que o Ponto pode ser um reflexo do que o próprio autor tenha vivido, ou não, ou pode ser um reflexo das pessoas próximas a ele que viveram. Eu quase consegui entrevistar o Kossi Efoui por conta do meu mestrado, mas por

causa da pandemia eu não consegui. Na entrevista que ele dá à Maria da Glória, ele fala que viveu momentos difíceis durante a ditadura no país dele.

E por mais que eu não tenha vivido, pois eu nasci em 92, então não conhecia a ditadura. O que eu conheci sobre a ditadura no Brasil foi baseado em leituras de livros, de entrevistas, de relatos. Não vivi. E como o texto para a gente era bem atual, para criação do Ponto, eu pensei muito nessa atualidade do texto, eu falo de algo mais pessoal.

Durante as eleições, que resultaram na eleição do atual presidente, eu passei por um momento muito difícil, porque como polarizou muito, eu me deixei influenciar, eu acabei me preocupando muito com os extremos. E quando o resultado saiu, eu fiquei muito desesperado, fiquei muito desesperado e eu acho que isso influenciou bastante para a montagem da peça e do meu personagem. Acho que acho que isso influenciou bastante. É bizarro, mas desespero de ver alguma coisa, que eu sei com base em relatos somente, mas é horrível, enfim, que é desumano.

Felizmente, a minha geração não conheceu a ditadura. E espero que nós nunca conheçamos. Mas, só de pensar numa ideia de viver uma possível ditadura ou a ideia de um regime parecido, me deixou muito desesperado.

E lendo a peça, uma das leituras que a gente fez a leitura de mesa, que a gente fez durante um dos encontros de pesquisa da Maria da Glória. Eu chorei quando eu li o trecho do Poeta, porque é horrível. É um trecho realmente, que é muito pesado. O trecho que ele descreve mesmo na agressão, para mim, foi um trecho que me tocou profundamente, apesar de quando eu falei, apesar de felizmente nunca ter vivido algo parecido. E lendo assim, eu acho que eu estava tão sensível, por conta do que está acontecendo no Brasil, que eu acho que consegui sentir o texto. Foi bem tenso assim, porque eu chorei? Mesmo assim eu parei de ler, comecei a soluçar, porque, eu imaginei assim a cena, e para mim foi muito horrível. Até agora mesmo, lembrando do texto, eu fico um pouco emocionado. É a sensibilidade, a fraqueza emocional, entre aspas. Por conta do momento político na época, me fez sentir o texto, me fez interiorizar o personagem diferente. Eu acho que se a gente tivesse encenado o texto antes, por exemplo, ou hoje. Isso é óbvio, mas eu acho que sim, eu acho que é muito distante assim, pois a minha relação com o texto, ela vai ser totalmente diferente do que foi na época, porque eu estava muito sensível, por conta da situação política brasileira.

Como é que vocês viram no texto esse olhar sobre a discussão de sexualidade e de gênero se teve ou não teve?

Sinceramente, eu não lembro. Acho que a gente nunca discutiu assim a porque também é uma outra característica do coletivo. A gente tem esse objetivo, mas a intenção é apresentar o texto. É montar o texto. Então as pessoas que encenam e topam, elas entram em cena não como elas mesmas, mas elas entram em cena como o personagem, então pouco importa, esse personagem no texto é identificado como um personagem masculino ou como personagem feminino. A gente interpreta o texto. E assim, por exemplo, o Ponto, como a gente também mostra uma outra grande característica do Coletivo, que é também desdobrar os personagens, porque a gente tem três pessoas encenando o mesmo personagem. Cada um faz uma parte do texto. Então, a ideia de gênero acaba que nem entra na discussão assim, porque, enfim, por exemplo, o policial em uma das montagens foi uma moça baixinha, loira, branca, que desdobrou o personagem com um outro rapaz negro mais alto que ela. Então assim, a gente, sempre deixa muito livre assim, sempre deixou muito livre. Quem quer encenar tal personagem. E a ideia de gênero nunca foi pautada. E o Ponto, a gente desdobrou na montagem do vídeo que você vê, a gente tem duas moças e dois rapazes, então é eu, outro rapaz e outras duas moças que fazem o Ponto. Na montagem do Dulcina, somos, também, dois rapazes e uma moça, então, eu, a

Iasmim e o Diego, que interpretamos o ponto. Então assim, não é pautado a discussão de gênero. E novamente pensando no texto, eu acho como é algo, que foi vivido, que é uma situação, a gente sabe, que várias pessoas foram torturadas, durante as ditaduras, enfim, mundo. Tanto homens quanto mulheres, como crianças também, a gente sabe que várias crianças também foram torturadas. E então é algo, é um sentimento, é uma sensação que também, pouco importa a idade, o gênero. É uma situação que, infelizmente, estamos todos, podemos passar por isso, independente de gênero, de idade, de cor, infelizmente. É algo assim, analisando um pouquinho a história mundial, a gente sabe que esse tipo de coisa, qualquer pessoa pode viver. Então, por mais que essa ideia seja crescente, reforço a não uma discussão sobre gênero no grupo, ainda mais na montagem dessa peça.

E quais trechos vocês selecionaram para a Aliança Francesa? E porquê?

Lembro que foi o trecho do Poeta. Um trecho do Poeta que ele fala da tortura assim mais claramente, digamos assim, e o bifão final, do Ponto.

A montagem do Dulcina foi em francês. Dentro do Congresso de Professores. É legal porque dá para ver algumas fotos. Então, tem algumas fotos que dá para você ver, assim, as pessoas, todo mundo e todos os participantes, o figurino dá para você identificar e ver também quem encenou. E tem algumas fotos das coreografias.

É o que eu fiz com a Iasmim. E nas fotos dá para perceber a ideia de que a gente pensou para o Ponto, a ideia do ventrículo. A ideia da sombra tem uma que eu estou atrás da Juliana. Todos esses pequenos detalhes foram pensando naquilo que eu falei no início, na ideia de que tudo passa na cabeça do Soufler, e que tudo assim é foi o Soufler que viveu.

[Agora começamos ver as fotos das montagens da peça realizada pelo Coletivo]

Nossa, eu estou aqui, eu estou ouvindo, mas eu também estou passando as fotos. Essa foto ficou linda. Deixa-me ver, porque eu vou colocar umas no trabalho. Está passando, eu acho que vale a pena, viu? Aqui tem um grande elenco, não é? Então, aqui, o que está de branco é o poeta, não é a mulher, o Cana é um. Tem uma outra foto, né? A mais de longe, sim, que está todo mundo em pé em cena, né? É, é mais no começo, eu acho.

No começo, espera aí.

Nossa, linda essa foto.

Tem sim, tem uma outra que a Iasmim está na frente, aí ela está caindo sim, sabe como se estivesse segurando. O fim. É que eu gosto bastante, também.

Ah essa daí.

Acho que essas dão mais ou menos para ver, não é o Poeta ali de branco aí dá para ver os policiais não é ?

Entendi, perai, desculpa, está aqui aquela que ela fala que vai ver o mundo por uma bacia. Ela tem uma coisa meio bruxa, não é uma feiticeira? Aí ela vê o mundo por aquela bacia, não é?

Beleza e aqui tem as mulheres que estão de vestido É de vestido? Eu acho que a madeira era azul, um azul bem escuro, não é? E aí na foto fica parecendo um preto, é o Poeta do Bruno. Um não. Na ordem, você tem um Poeta, uma Mulher, Ponto. Ponto, Mulher, Mulher, Policial, Ponto, Mulher, Poeta, Mulher, Policial e o Poeta.

É, mas eu acho engraçado, porque também é um texto curto, praticamente sim, e é um grande elenco. Você tem treze pessoas para quatro personagens. Como foi isso?

É o personagem encenado por vários atores. Eu acho uma ideia interessante esse desdobramento, porque cada ator e atriz consegue trazer uma nuance diferente. Por mais que seja uma característica assim, é uma coisa comum dentro do Coletivo. Eu acho que para essa peça foi mais interessante a ideia desse desdobramento por conta desse caos, assim, no meu ponto de vista, e eu percebo assim, não é por conta desse caos, desse desespero, que aquele personagem está vivendo. E cada ator, cada atriz traz uma nuance diferente, ritmo diferente, um olhar diferente e eu acho que isso, para quem não está acostumado, é bem complexo.

[Agora começamos a ver as fotos das montagens da peça realizada pelo Coletivo]

É um grupo, um coletivo de pessoas que não necessariamente se afirmam como atores ou atrizes, não é?

É todo mundo amador.

E quem é que toca o violão? Eu me lembro de alguém.

Agora eu não lembro, eu não consigo lembrar quem tocou violão nas montagens.

E quando vocês realizaram as montagens na Escola, vocês tinham um auditório, palco, como foi?

Tinha um palco pequeno.

Mas esta apresentação na escola foi em português?

Foi em português, agora eu não consigo lembrar. Mas aqui na escola, a gente trocou a bacia pelas cartas de tarô. A gente encenou em português.

É porque eu acho interessante entrevistar a atriz ou ator que fez a Mulher, porque que Mulher é essa? Que vê e lê o futuro?

Interessante isso também. Eu acho que ela vai poder te dar mais informações.

E essa pintura de fundo?

Foi uma estudante quem fez. A Glória vai saber te responder. Mas o candeeiro foi a ideia do João Vicente. Porque o Coletivo é um coletivo. E todas as escolhas do Coletivo não são impostas, tudo. Sempre é tudo coletivo. No processo mesmo de criação, a gente sempre tenta fazer realmente o coletivo, né?

Coletivamente, para que todo mundo fique à vontade, e justamente para poder transmitir o texto, e de uma forma tranquila, então todo mundo tem prazer em estar em cena e de falar aquele texto. Porque tudo foi decidido assim. O Coletivo pensa no bem-estar de todo mundo.

E aí você falou uma coisa sobre a escola, né? Eu lembro que você falou de levar para a escola o texto? E eu lembro que na apresentação que a gente fez na escola um dos alunos, porque no final a gente abre para o debate. E um dos alunos que assistiu, fez um comentário muito maravilhoso, assim eu não consigo lembrar exatamente as palavras que ele utilizou, mas ele entendeu a ideia. E eu me lembro que todo mundo ficou muito impressionado, porque é um texto complexo. Aí ele entendeu. E assim eu acho que ele deveria ter uns quatorze ou quinze

anos no máximo. E aí, ele prestou atenção, coisa que é muito difícil com adolescentes vendo uma peça, porque não é todo o dia que a gente tem a oportunidade de ver uma peça, e ainda, durante o dia, porque quando a gente vai ao teatro, a gente vai à noite de você ir ao teatro, não é? Já tem essa quebra de estar vivenciando o teatro em outro contexto, digamos assim. E aí ele prestou atenção e no final ele fez um comentário que a gente ficou muito impressionado, porque ele conseguiu entender a ideia do texto. E foi. Foi bastante interessante. Eu acho que você vai ter um retorno muito bacana.

Mas você se lembra do comentário, em linhas gerais?

Em linhas gerais, ele disse que gostou bastante porque a história se passa na cabeça do Ponto, que ele está sofrendo.

Então, ele captou a mensagem?

Sim, ele captou. A ideia é muito legal. E acho que você vai ter um ótimo retorno.

Então é isso, agradeço a sua disposição em querer ajudar nesse processo. Abraços. E se eu tiver outras dúvidas, com certeza lhe procurarei.

Estou à disposição.

Obrigado, querido.

Conversa sobre a peça *A Encruzilhada* com a pesquisadora e atriz Thaynara Henrique, que foi realizada no dia 27 de abril de 2022 pela plataforma Teams.

Então, como eu fui parar nessa peça? Eu já fazia parte do grupo há algum tempo e normalmente as outras peças que eu participei é o foco era mais um francês e aí dessa vez com *Le Carrefour*, a gente está fazendo tradução ao mesmo tempo. Então eu tive um contato um pouco maior com esse processo, de trabalhar entre português e francês. E aí foi engraçado, porque o personagem mulher nem foi eu que escolhi na verdade. Foi uma escolha de grupo. E uma maioria, votou para eu fazer parte desse personagem. E foi um personagem que encaixou muito bem comigo e tal. Eu gostei muito de fazer. O texto em si, quando entrei em contato com esse era muito diferente dos outros que a gente havia trabalhado. Kossi Efoui tem até tem essa relação um pouco mais próxima da modernidade, ele busca isso nos textos dele, e eu me identifiquei muito com o texto e com a personagem. E uma das minhas falas, eu acabei me aproximando tanto desse texto. Foi quando ela disse que quer colocar as impressões no tempo, até que o tempo tome a forma de si, e o futuro na medida de mulher presente, não é presença. O futuro é presença. Essa frase me marcou tanto. Eu fiquei pensando nessa frase o dia inteiro. Assim eu sou das artes, eu trabalho com a análise de tudo, mas eu gosto de criar. E aí foi a partir dessa frase aí, que me deu vontade de escrever. Aí eu escrevi a peça que eu não sei se você já ouviu falar Teatro do Aperreado, que também foi pensando nessa questão política do Brasil na época do tempo de Bolsonaro e tal. Também teve uma coisa muito importante nessa peça, porque reunimos muitos, é muitos dons, mas eu acho assim. Danilo e Iasmim, pessoal da dança e da música. E a gente, foi junto. Tanta coisa que foi uma peça bem marcante para mim. Foi uma oportunidade muito boa de criação mesmo, de um espaço para criar. Que é uma coisa que eu gosto muito do *En Classe et En Scène*. É ter liberdade para criar.

E é interessante também o seu registro da Mulher, que é uma personagem muito intensa na peça. Como é que você identifica essa personagem a mulher?

É porque normalmente, quando a gente pega textos africanos, a gente tem esse olhar de ver pessoas africanas e pertencentes àquele lugar, né? Com o texto de Kossi Efoui, a mulher pode ser a mulher de qualquer lugar e foi bem isso que aconteceu. Essa mulher poderia ser eu, brasileiro ali, vivendo a situação de ditaduras, de opressão aqui com o Bolsonaro e tal. E foi o que aconteceu.

Você acha que ela tem uma relação de feiticeira? Porque essa percepção também é um olhar nosso sobre o texto “vê o futuro” ou mesmo “lê a mão do Poeta”.

Eu lembro que você, se eu lembro de alguma vez, você falou em alguma disciplina, que iria pesquisar essa questão da Encruzilhada relacionando com o Exu. Não é isso? Você sabe que não, que assim não vejo muito essa relação. Eu acho que *Le Carrefour* não tem a mesma força de encruzilhada que a gente tem no Brasil, né? Pois quando a gente vê a encruzilhada, já associa diretamente as outras coisas. Mas *carrefour* em francês *c'est pas la même chose*⁵². Eu não vejo muito essa relação com a feiticeira. Mas tem também essa coisa de futuro de ler. Mas eu acho que estaria mais para o lado da *sagesse*, da sabedoria dessa mulher não tão perfeita, porque quando a gente coloca a feiticeira aqui, a gente tem um olhar muito positivo na África, nem tanto, não é? E o que é positivo nessa *fama stage*⁵³ na África, eu não sei com relação ao Kossi Efoui, não sei como é em questão de religiosidade e tal, não sei se você já chegou a pesquisar

⁵² Tradução: isso não é a mesma coisa.

⁵³ Tradução: Palco da fama

sobre isso? Não, eu não. Mas seria mais de sabedoria da mulher em si, não, não estado tão negativo de puxa do africano de feiticeira.

É porque eu trabalho com essa epistemologia de Exu sobre as encruzilhadas. Então assim, não é necessariamente o enredo da peça, mas para mim, ela dá elementos porque tudo acontece ali na encruzilhada. Nessa estrada que não tem caminhos, eles estão perdidos no local que se torna momento das tensões. Então, assim, não tem saída. Os problemas vão ser os mesmos. A história se repete, é como se fosse um círculo. Então, eu acho que o nosso olhar sobre a peça. Mas para você quais elementos te chamaram mais atenção na personagem?

Para mim, foi ela ser o ponto de mudança, ela a ser a possibilidade de mudança, que trouxe para ela, e trouxe para mim também. Isso de se fazer presente e não deixar fazer alguma coisa. É o momento de agir também. Também posso ser essa mulher.

E você acha que a peça tem alguma referência assim com sua trajetória de vida? É porque, eu parto do princípio de que esse texto é bastante político.

Sim, ele é.

Mas, assim, você acha que essa mulher tem um fator político ou não tem?

Um papel político com certeza, mas pensando em trajetória de vida, eu acho que não tanto de vida, mas com a minha trajetória descrita. Eu achei o texto muito próximo a minha forma de escrever e acho que foi por isso, falei eu “consigo fazer teatro”, e aí eu também escrevo muito, meus textos são quase todos políticos, então, normalmente a matemática é essa. E foi o que me atraiu muito.

E você colaborou na tradução da peça com o Coletivo?

Colaborei, mas assim eu não era a principal, eu estava junto com o pessoal e tal. E aí ia dando as sugestões, mas eu não era a principal, não?

Como foi essa tradução da peça de forma coletiva?

Existiam vários momentos, não é? Existe um momento de cada um traduzir a sua parte no Word em casa, e aí, na hora de colocar o texto em ação aí as alterações vinham, e aí a gente revisava em cena já.

Você participou da encenação no *Dulcina*? E da leitura no *Quartas*?

Sim, participei no *Dulcina* e no *Quartas*. No *Elefante Branco* eu não pude. Eu faltei

Como foi para você encenar esse texto?

Foi muito legal. Eu amo ocupar o palco. Apesar do nervosismo, eu amo a sensação de fato, é muito boa e assim eu tenho relação com muito forte. Então, o acústico lá também era maravilhoso.

E esse lance da marionete, como é que você entende isso?

Ainda mais enquanto mulher é bem simbólico nessa sociedade, é? Tem dois pontos nela, ela é colocada como marionete e aí ela mesmo tem a percepção de si, que é capaz de alterar este futuro. Então é um personagem que se desenvolve de forma muito boa.

Como é que foi para você essa experiência de dividir a encenação com cinco atrizes?

Quando está pronto é uma maravilha, porque tem um tempo para pensar e tal. Tem um tempo reservado para cada uma e tal, mas no processo em si, é uma complicação. É um estresse. E principalmente quando estas são mais curtas. Então, quando a frase é mais curta e você tem que fazer um movimento na cena, tem que repetir quinze vezes até todo mundo pegar o ritmo e a movimentação certa.

Esse momento é o único que vocês reunidas. Depois tem o momento de entrar e sair de cena. E você ficou com qual parte?

Eu fiquei do meio até porque o finalzinho foi para outra pessoa. Mas eu estava em cena. Logo depois entraram os poetas também.

E aí vocês faziam o movimento de ir e voltar na cena, com duas pessoas ou mais em cena. E como é que você percebia a relação da personagem da Mulher com a Rachel?

Interessante é que, para Rachel, assim a gente começa com essa visão do acidente. Ela estava vivendo um sonho dela. Ela era essa dançarina. Ela era essa pessoa que estava fazendo futuro. E aí, algo corta, não é? E depois a gente tem a *femme*, que o quê corta é meio por causa da questão política. Eu sim, porque as pernas? Porque ele escolheu as pernas em si? ainda mais com um texto que se chama *Carrefour*? Essas marcas são fortes.

É bom conversar com vocês porque a gente tem várias leituras.

Como foi o seu processo de construção da personagem? E como é que você viu essa personagem? O que você trouxe para ela ou se ela te deu tudo que você precisava?

O processo de construção não foi só único, o meu. A gente conversava, trazia possíveis gestos que fossem unânimes, né? Que repetissem entre a gente. Mas enquanto mulher, a gente traz muito da nossa própria vivência também. Eu acho que a construção, vem muita da nossa vivência e coletiva também.

Você acredita que as indicações cênicas do texto colaboraram para a construção do seu personagem?

Ah, sim, com certeza. Assim, não só do próprio texto, mas das indicações que a gente ia adicionando. E como são muitas mulheres, e na hora da movimentação, quando é muito rápido, atrapalha quando a fala, é muito rápida. A ação precisa passar de uma para outra, não é? Em poucos segundos.

E quem trouxe dessa forma porque, por exemplo, eu pensei que cada mulher, todas as mulheres se vestem iguais, não é?

Nós somos amadores. Então, era o que tinha. É uma pessoa, tinha esse tecido, é conseguia fazer aqui é o outro, tinha outro tecido ali que era africano, então conseguia fazer as cinco cabeças. Foi um pouco disso também. Mas o que era mais acessível para a gente.

Então é isso, muito obrigado.

Obrigada, Daniel.

