

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA – UESB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA: LINGUAGEM E SOCIEDADE

MACIVALDO SILVA SANTOS

MEMÓRIA DA DIÁSPORA NEGRA NO TEATRO E NO CINEMA A PARTIR DE
***NAMÍBIA, NÃO!* DE ALDRI ANUNCIÇÃO**

VITÓRIA DA CONQUISTA-BA
MARÇO DE 2023

MACIVALDO SILVA SANTOS

**MEMÓRIA DA DIÁSPORA NEGRA NO TEATRO E NO CINEMA A PARTIR DE
NAMÍBIA, NÃO! DE ALDRI ANUNCIÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade - PPGMLS, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Área de Concentração: Multidisciplinaridade da Memória

Linha de Pesquisa: Memória, Cultura e Educação

Projeto Temático: Memória, Cinema, Audiovisual e Processos de Formação Cultural

Orientadora: Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão

**VITÓRIA DA CONQUISTA –BA
MARÇO DE 2023**

S236m

Santos, Macivaldo Silva.

Memória da diáspora negra no tetro e no cinema a partir de *Namíbia, não!* de Aldri Anunciação. / Macivaldo Silva Santos, 2023.
131f.

Orientador (a): Dr^a. Milene de Cássia Silveira Gusmão.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, Vitória da Conquista, 2023.

Inclui referência F. 124 – 127.

1. Diáspora Negra. 2. Memória. 3. Dramaturgia negra. 4. Aldri Anunciação. I. Gusmão, Milene de Cássia Silveira. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade. III. T.

CDD: 981

Catálogo na fonte: **Juliana Teixeira de Assunção – CRB 5/1890**
UESB – Campus Vitória da Conquista – BA

Título em inglês: Memory of the black diaspora in theater and cinema from *Namíbia, não!* by Aldri Anunciação.

Palavras-chaves em inglês: Memory; Black Diaspora; Black Drama; Aldri Anunciação.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória

Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Banca Examinadora: Profa. Dra. Orientadora (Presidente) Milene de Cássia Silveira Gusmão, Profa. Dr^a. Maria Salete de Souza Nery, Profa. Dr^a. Núbia Regina Moreira, Prof. Dr. Paulo Henrique Correia Alcântara.

Data da Defesa: 24 de Março de 2023.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade.

FOLHA DE APROVAÇÃO

MACIVALDO SILVA SANTOS

MEMÓRIA DA DIÁSPORA NEGRA NO TEATRO E NO CINEMA A PARTIR DE NAMÍBIA, NÃO! DE ALDRI ANUNCIÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade – PPGMLS, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Local e Data da defesa: Vitória da Conquista/BA, 24 de março de 2023.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira
Gusmão - Presidente
Instituição: UESB

Ass.: _____

Profa. Dra. Maria Salete de Souza Nery
Instituição: UESB

Ass.: _____

Profa. Dra. Núbia Regina Moreira
Instituição: UESB

Ass.: _____

Prof. Dr. Paulo Henrique Correia Alcântara
Instituição: UFBA

Ass.: _____

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade pela oportunidade.

À CAPES, pelo financiamento da pesquisa.

À Milene de Cássia Silveira Gusmão, minha orientadora, pela confiança neste projeto, pelo incentivo, apoio, crítica, sugestões, paciência e escuta durante a jornada de pesquisa.

À todas as mulheres negras presentes em minha trajetória: minha avó, Nilza Oliveira; minha mãe, Elenilda Santos Silva; minha madrinha, Rosenilda; minha irmã, Tainara Santos Silva; que me ensinaram o valor do afeto e, com sua força, foram minha base.

Às minhas amigas: Vanessa Caroline, Glauce Souza, Carine Novaes, Evelin Oliveira, que compartilharam/trocaram comigo diálogos e experiências importantes ao meu crescimento pessoal e acadêmico.

A Aldri Anunciação pela referência que se tornou em meu percurso social e artístico.

Autenticidade para o negro significa idoneidade consigo próprio, adesão e lealdade ao repertório de suas contingências existenciais, imediatas e específicas. E na medida em que ele se exprima de modo autêntico, as versões oficiais a seu respeito se desmascaram, e se revelam nos seus intuitos mistificadores, deliberados ou equivocados. O negro na versão de seus “amigos profissionais”. E dos que, mesmo de boa-fé, o vêm de fora, é uma coisa. Outra – é o negro desde dentro.

Guerreiro Ramos

RESUMO

O trabalho de pesquisa que se apresenta nesta dissertação buscou compreender como Aldri Anunciação mobiliza questões da memória em sua dramaturgia intitulada **Namíbia, não!**, ao tomar a diáspora negra como tema central da sua narrativa. Para alcançar tal objetivo, consideramos que a trajetória engajada de Aldri Anunciação reuniu as condições que possibilitaram a expressão artística do dramaturgo na obra-objeto. Contextualizamos a pesquisa investigando o percurso social do autor à escrita do texto dramático. Tomamos as discussões do Afro-pessimismo, de Frank B. Wilderson III, para analisar a estética distópica presente na obra e, assim, lançar mão de uma abordagem crítica que aborda a violência antinegra como estrutural. Além disso, trouxemos para a discussão o processo de adaptação do texto dramático para o roteiro do filme que resultou no longa-metragem **Medida Provisória**, dirigido por Lázaro Ramos. Com isso, pretendemos evidenciar que o texto dramático e a narrativa cinematográfica cumprem, enquanto produções artísticas, papéis de criação e ressignificação dos mundos da vida. Sendo a dramaturgia o espaço em que Aldri Anunciação encontrou para sua expressão criativa e engajada.

Palavras-Chave: Memória; Diáspora negra; Dramaturgia Negra; Aldri Anunciação.

ABSTRACT

The research work that is presented in this dissertation sought to understand how Aldri Anunciação mobilizes issues of memory in his dramaturgy entitled *Namíbia, não!*, by taking the black diaspora as the central theme of his narrative. To achieve this objective, we believe that Aldri Anunciação's engaged trajectory met the conditions that enabled the playwright's artistic expression in the object-work. We contextualized the research, investigating the social journey from the author to the writing of the dramatic text. We take discussions of Afro-pessimism, by Frank B. Wilderson III, to analyze the dystopian aesthetic present in the work and thus take a critical approach that addresses anti-black violence as structural. In addition, we brought into the discussion the process of adaptation of the dramaturgical text for the film script *Medida Provisória* directed by Lázaro Ramos. Therefore, we intend to highlight that the dramaturgical text and the cinematographic narrative fulfill, as artistic productions roles in creating and re-signifying life worlds. Dramaturgy is the space Aldri Anunciação found for his creative and engaged expression.

Keywords: Memory; Black Diaspora; Black Drama; Aldri Anunciação.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 NAMÍBIA, NÃO! E O PERCURSO ENGAJADO DE ALDRI ANUNCIAÇÃO	15
2.1 A dramaturgia Namíbia, não!: uma visão geral	15
2.1.1 Melanina acentuada: um caso de tensão identitária	22
2.1.2 Não!?: o retorno para “áfrica”	29
2.2 O trajeto engajado do dramaturgo em movimento.....	34
2.2.1 A escolha pelo drama-debate.....	44
2.3 Aspectos da dramaturgia de Aldri Anunciação.....	52
2.3.2 Sobre a crise da negritude na dramaturgia	53
2.4 O autor e a distopia	55
2.5 O ator e a personagem.....	57
3 O FUTURO COMO ESPELHO RETROVISOR: MEMÓRIA, DISTOPIA E A ANTINEGRITUDE EM NAMÍBIA, NÃO!	62
3.1 O caminho distópico: a escolha de aldrí anunciação.....	64
3.1.1 O futuro como pesadelo	67
3.2 O pessimismo como elemento narrativo	69
3.2.1 Uma ficção em pessimismo	71
3.3 Uma sociedade em derrocada	80
4. NAMÍBIA, NÃO! E MEDIDA PROVISÓRIA: DA PEÇA AO FILME	84
4.1 A escrita intertextual em <i>Namíbia, não!</i> : na trilha do cinema	84
4.2 Do teatro para a trilha do filme: <i>Medida provisória</i>	90
4.3 Duas ficções em movimento: nosso país nosso lugar de fala	94
4.4 <i>Medida provisória</i> e o jogo da criação	102
4.5 Processos cinematográficos em <i>Medida provisória</i> : breves recortes	106
4.5.1 Capitu e antônio: romance versus drama social.....	112
4.5.2 As escolhas do diretor	114
4.5.3 <i>Medida provisória</i> e o fim aberto-otimista de Lázaro Ramos	119
5 CONCLUSÃO.....	122
REFERÊNCIAS	124
APÊNDICE A - Tentativas contra a vida dele.....	128

1 INTRODUÇÃO

É possível identificar a dramaturgia como travessia, observando o campo dramaturgicamente não apenas como um espaço possível de criação, mas como um percurso a outro lugar, seja o lugar anômalo ou ideal, o movimento de passagem é a ação do encontro com infinitas encruzilhadas. Na encruzilhada de referência, o autor negro-diaspórico, nos termos do dramaturgo Aldri Anunciação, encontrará um trecho que permitirá um contato direto ou imaginado com o lugar de pertença. O movimento da autoria negra e do seu conteúdo poético revela sua expressão, capaz de corroborar as experiências, específicas ou coletivas, com a “melanina acentuada”.

É com essa perspectiva que abrimos esta pesquisa comentando sobre o apêndice “Tentativas contra a vida dele”, localizado no final da dissertação. Trata-se de uma cena teatral curta, ainda em desenvolvimento, pelo autor deste trabalho, com base nas discussões presentes, em que ocorre uma ruptura da “normalidade” do cotidiano de duas personagens: Eleno e Akim. Numa dissimulada era de paz entre os robôs e os seres humanos, numa sociedade do futuro, o andróide Kendrick passa a se comportar como um ser humano que, logo após ter acesso aos dados de quase todo o globo, se auto-hackea, em seguida, hackea todas as máquinas do mundo. Entretanto, ao se entender como ser humano e se comportar como tal, o andróide analisando dados do mundo inteiro internaliza haver nas sociedades humanas determinados grupos cuja ontologia é retirada.

Identificando um histórico de violência atemporal e cotidiana contra os corpos e psiques negros, é elaborada em seu sistema uma hidráulica da morte, nos termos da intelectual norte-americana e afro-pessimista Saidiya Hartman, isto é, a morte social do negro é reelaborada por um viés tecnológico sob a perspectiva de que “pessoas negras vivenciam a violência do estado com o terror sempre presente, como um fato da vida”, assim, para essas pessoas “a violência é um dado ontológico, e evidencia uma posicionalidade antagônica” (VARGAS, 2016, p.21-23). A partir disso, o conflito da cena se inicia com Eleno e Akim, identificados pela máquina como dois corpos de “melanina acentuada”, isto é, negros, sendo caçados pelo andróide dentro do apartamento fazendo o possível para se livrarem do ataque, enquanto o robô simultaneamente envia o comando para outras máquinas caçar e exterminar todos os corpos negros que surgirem no radar. Portanto, a tentativa de um genocídio vai sendo operacionalizada.

O caráter especulativo da cena dramaturgicamente, apropriando-se de uma temática do mundo real prático referente às incongruências entre grupos raciais, elabora o conflito da morte social do negro a partir de elementos presentes na ficção científica, gênero pouco comum no teatro

sendo encontrado, no mais das vezes, no cinema e literatura. A principal característica de um universo especulativo é se utilizar de elementos fictícios baseados em um determinado contexto, e que no mundo real não existem. Mas, o mundo real prático possui e entrega diversos conteúdos para sustentar as bases imaginativas e especulativas de um universo irreal.

Os problemas sociais do mundo real prático, para determinados grupos que os sofrem diretamente, numa ótica pessimista, constituem-se como uma rede distópica em que estão emaranhados. Assim, pensando o conceito de distopia a partir da realidade das populações negras que enfrentam o racismo e a antinegitude, dentro de um conflito colonial atemporal, o prólogo apresentado é capaz de pontuar os efeitos de continuidade da condição de escravizado das populações negras do passado que ainda atinge as populações negras do presente, cuja ausência de ontologia e presença da qualidade de fungibilidade impostas pelo projeto colonial, corrobora a violência contínua e gratuita cujas vítimas não necessitam de uma transgressão para sofrer. Nesse sentido, a partir do conflito social, já vivenciam uma própria realidade distópica.

Essa perspectiva vem das orientações teórico-metodológicas do campo afro-pessimista. Seus intelectuais, como Saidiya Hartman, Frank B. Wilderson III, Jared Sexton, João Costa Vargas, entre outros, analisam a violência como estrutura na sociedade, compreendendo a violência como elemento estruturante da antinegitude que satura a existência negra. Buscaremos nesse referencial teórico as ferramentas analíticas para investigar a antinegitude como elemento constituinte de uma possível escrita dramaturgica, do dramaturgo Aldri Anunciação.

Como discorre Fayga Ostrower, a memória possui um papel de destaque em nosso consciente. Nesse sentido, tratando da memória e criação, damos atenção à memória no poder imaginativo do autor imbuído nas experiências específicas e coletivas referente a sua qualidade de afrodescendente. Evidenciando que o autor “dispõe em sua memória de um instrumental para, a tempos vários, integrar experiências já feitas com novas” (OSTROWER, 2001, p. 18) que pretende fazer. Assim, constatamos que a memória da diáspora negra possui um papel importante para o processo criativo de Anunciação que, por meio de sua dramaturgia, expressa sua consciência das contradições sociais, construindo um espaço para o debate e para a fruição.

Na construção de seu texto dramaturgico, a memória da diáspora negra foi o instrumental que o autor utilizou para evocar um ontem projetado no amanhã, reelaborando uma diáspora fictícia para empreender um mundo imaginativo povoado de uma antinegitude, em seu primeiro texto para o teatro: **Namíbia, não!**

Em um primeiro contato com a obra-objeto, conjecturamos que a dramaturgia possuía um grande potencial para se tornar um auxiliar didático referente às questões sócio-históricas.

Percebemos na construção dramaturgical de Aldri Anunciação um movimento engajado em propor um teatro político dinamizado, cujo texto dramaturgical revelava a constru o de novas narrativas e reflexões sobre a sociedade brasileira. Além disso, a partir da leitura da versão em livro da dramaturgia publicada pela EDUFBA em 2012, pudemos observar na escrita dramática uma possível escrita cinematográfica, isto  , aferimos a hipótese de que pudesse haver na escrita teatral algumas técnicas extraídas do universo fílmico.

Para tanto, pretendíamos neste estudo abordar o recorte das tensões dos processos identitários, da captura de imagens da escrita cinematográfica e a rela o da memória e cria o em **Namíbia, não!**. Bem como, analisar como as memórias dialogam e agem na dramaturgia, notando como os recursos cinematográficos: *close-up*, montagem, *flashback*, entre outros, estão dissolvidos no seu discurso teatral que assume um interesse de debater sobre os problemas sociais que atingem as popula es negras na diáspora.

Com isso, v amos no estudo a importância para facilitar a percep o de dinâmicas sociais relevantes ao debate teórico sócio-histórico, estudando os discursos raciais em linguagens literárias e cinematográficas, para construir diferentes tempos da memória corroborando as múltiplas experiências específicas do corpo negro.

Entretanto, a pesquisa recua nos objetivos e insere o texto dramaturgical e, ainda que de forma breve, a sua adapta o fílmica como objeto. Obrigando-nos a nos interessar por tomar, a partir da trajetória de Aldri Anuncia o, delimitando o campo de investiga o ao trajeto criativo do texto dramático, a compreensão de como a trama **Namíbia, não!**   constituída. Nesse processo de escrita, tentaremos articular o percurso criativo do dramaturgo ao modo de como ele recompõe uma memória que lhe diz respeito e, também, às popula es negras na diáspora brasileira. Observando um olhar crítico pessimista, tomamos o percurso afro-pessimista para investigar o dispositivo de reorganiza o social, isto  , a diáspora negra reversa, como a “medida provisória”   capaz de revelar um projeto antinegro politicamente legitimado.

No trabalho presente, constatamos que a presença e a afirma o de autores negros no campo da dramaturgia vêm da corrente Teatro Negro ainda em constru o na sociedade brasileira, criando narrativas e reflexões sob formas expressivas negras. Desse modo, atualmente, Aldri Anuncia o se coloca no *ranking dos* maiores dramaturgos do país que discutem em suas narrativas as incongruências das rela es raciais brasileiras, a partir da cria o de uma narrativa plasmada em cenas atravessadas por uma subjetividade negra, como discorre o próprio autor.

Dado isso, enquanto autor afrodescendente, observamos que as decisões estéticas e políticas, presentes em suas obras, filiam-se às proposi es de um teatro engajado negro,

fazendo-nos entender o teatro negro como fonte de memória e identidade para Anunciação. Para tanto, por considerarmos ser uma das peças mais significativa do autor, em que propõe uma série de reflexões sobre as relações sociais, centramos nossa atenção para *Namíbia, não!*, escrita entre outubro de 2008 e janeiro de 2009 e realizada pela primeira vez em 17 de março de 2011, na Sala do Coro do Teatro Castro Alves (Salvador-BA).

Chamou-nos atenção o fato de **Namíbia, não!** se tratar de uma ficção futurística, abordagem pouco comum no teatro, tratando as questões raciais do país por um viés distópico. O dramaturgo parece obter sucesso ao pensar as problemáticas que formam a sociedade brasileira sob a ordem do absurdo, podendo nos desabituar do armistício que a “democracia racial” sustenta. Levando-nos a questionar se o micro-universo distópico é mesmo apenas uma narrativa inventada pelo o autor, ou se conjectura um dos futuros possíveis para os cidadãos de “melanina acentuada”, diante das contradições sociais com sua cultura colonial. Em seu teatro, ele está engajado na luta contra uma ordem social em que a experiência com a negritude se vê sob o martírio das colonialidades. Sendo assim, o conflito na sua peça se constitui através de uma diáspora reversa em que:

A inesperada e surreal retirada de todos os melaninas acentuadas do Brasil em um tempo futuro, proposto pelo texto, tem como objetivo deslocar o pensamento do leitor (independente da sua predominância étnico-fenotípica) e estimular sensações ligadas às questões sociais no país. (ANUNCIAÇÃO, 2012, p. 15).

Primeira dramaturgia publicada em livro pelo autor, **Namíbia, não!** já tem uma adaptação para o cinema: o filme **Medida Provisória**, cuja direção é assinada por Lázaro Ramos. Vivendo sua transição de diretor de teatro para diretor de cinema, Ramos realizou o seu primeiro filme. O longa-metragem manteve a premissa da dramaturgia, isto é, o conflito da diáspora reversa imposta pelo governo, bem como, a mescla de gêneros, fazendo com que o diretor experimentasse novos formatos em busca de uma linguagem própria para seu cinema. A partir desses fatos, interessou-nos observar a peça e o filme como obras em movimento, cuja potência artística se torna um espaço preciso e denso ao propor debates importantes sobre os problemas sociais.

Em **Namíbia, não!**, a peça de teatro, e **Medida Provisória**, o filme, os autores apresentam, com propostas diversas, aspectos sócio-históricos e políticos do cenário contemporâneo brasileiro, tornando o cenário cênico e cinematográfico como espaços de experimentos ideais, capazes de abordar críticas auxiliadas por análises estruturais da violência sobre corpos e mentes negros. Isso nos levou a observar que os autores, tomando suas

experiências com a negritude, propõem interpretações que mobilizam a memória para desenvolver seu processo de criação. Uma vez que, na narrativa, a evocação de um ontem projetado sobre o amanhã, viabiliza novas dinâmicas de expressão artística.

Com estas breves considerações, podemos perceber a importância do universo diegético criado por Aldri Anunciação, e, mais à frente, explorado por Lázaro Ramos, como uma referência para o teatro negro em sua forma engajada de contar história. Portanto, nossas perguntas problemas foram: Como Aldri Anunciação mobiliza questões da memória da diáspora negra para elaborar/criar uma série de conflitos que, em **Namíbia, não!**, criam condições que a constituem em uma dramaturgia negra distópica? Que expressão de ideias e emoções o autor enuncia para evidenciar suas decisões estéticas e políticas?

Para tanto, objetivamos analisar a memória da diáspora negra na dramaturgia **Namíbia, não!**. Nesse sentido, tomamos alguns trajetos específicos na pesquisa, como identificar a obra como parte do percurso do dramaturgo no Teatro Engajado Negro; analisar a distopia, utilizando a abordagem crítica que analisa a violência antinegra como estrutural (afro-pessimismo); delinear a representação da migração de linguagem, isto é, o processo de adaptação da peça para o filme.

Nosso referencial teórico-metodológico traz referências de diversos estudos: para a compreensão do teatro negro e da temática negra contamos com as reflexões de Abdias do Nascimento, Evani Tavares Lima, Christine Douxami, Achile Mbembe, Grada Kilomba, Frantz Fanon, Kabengele Munanga, entre outros. Para compreender a abordagem distópica, verificamos as discussões do polonês Jerzy Szachi e consultamos as leituras dos intelectuais afro-pessimistas Frank B. Wilderson III e João Costa Vargas para investigar a antinegitude.

Inicialmente, apresentamos brevemente o texto dramático para em seguida tratar *Namíbia, não!* como parte do percurso de Aldri Anunciação no Teatro Engajado Negro (TEN), observando como esse trajeto está imbuído na fonte de memória e identidade do TEN, capaz de orientar um debate político-social sobre as questões raciais na diegese distópica.

No segundo segmento, julgamos relevante refletir sobre a estética distópica, utilizando a abordagem crítica que analisa a violência antinegra como estrutural, isto é, o afro-pessimismo. Analisando **Namíbia, não!** a partir das orientações estéticas e ideológicas desse campo teórico, interessou-nos investigar na narrativa, que mobiliza o tema da diáspora em reversão, como comparecem questões relativas à memória da diáspora negra, e se estas evidenciam “rituais de violências antinegras”, nos termos do autor afro-pessimista Frank B. Winderson III. Para tanto, buscamos na análise do trajeto criativo da obra a presença da antinegitude politicamente legitimada.

O último seguimento, por fim, procura evidenciar o resultado da migração de linguagem, isto é, o processo de adaptação da peça para o filme. Inicialmente, esse segmento tinha o intuito de compreender e evidenciar o processo de composição dramaturgica do autor, evidenciando o procedimento cinematográfico em intertextualidade para, assim, compor uma obra que dialogasse com outras linguagens, sobretudo, com a linguagem cinematográfica. Pretendíamos investigar como o autor ao utilizar o recurso *voz off*, *flashback*, *close-up*, montagem paralela, entre outros recursos, particularmente usados no cinema, considerou o emprego das técnicas do cinema no teatro. Entretanto, julgamos que trazer o filme para um espaço maior na discussão do trabalho seria relevante. Assim, cambiamos nossos objetivos e procuramos apresentar de forma esquemática as técnicas extraídas do universo fílmico, para evidenciar o percurso de Lázaro Ramos na realização de **Medida Provisória** ao lado de Aldri Anunciação, entre outros parceiros.

Com a análise estrutural da violência proposta por Frank B. Wilderson III, selecionamos trechos extraídos de **Medida Provisória**, identificando que a exibição da violência, ainda que não apresentada de forma intensa pelo diretor, fundamentada no paradigma da morte social, torna o negro um não-ser, um não-humano, um ser ausente de uma ontologia. Destarte, legitimando as violências imagináveis e inimagináveis acometidas aos cidadãos de “melanina acentuada”, como são chamados os negros no universo distópico do filme. Objetivamos, ainda, apresentar alguns breves recortes dos processos cinematográficos realizados por Lázaro Ramos, durante o pré-produção e pós-produção de seu primeiro longa-metragem.

Diante do exposto, por meio desses dois autores, embora focando mais em Aldri Anunciação e dando mais atenção a Lázaro Ramos no último seguimento, a fundamentação conceitual do afro-pessimismo que faremos na peça e, por fim, no filme, auxiliará nossas reflexões para investigar como a premissa da narrativa criada por esses autores evidencia a memória de uma diáspora negra. Observando o exercício artístico, sob as decisões políticas e estéticas do dramaturgo e diretor, na elaboração de uma diáspora reversa. Dando atenção a forma como a integração das experiências vividas, seja por eles como por outras pessoas, aparecem articuladas às novas experiências vividas e/ou imaginadas, bem como observando como a questão da memória comparece nos processos de criação artística na dramaturgia teatral e cinematográfica.

2 NAMÍBIA, NÃO! E O PERCURSO ENGAJADO DE ALDRI ANUNCIAÇÃO

Para Aldri Anunciação, a dramaturgia possui um grande potencial para a construção ou evidenciação de debates importantes na sociedade brasileira. Nesse sentido, a construção de um drama-debate fará parte de seu empreendimento como um artista engajado na defesa de um teatro re-politizado.

Interessou-nos neste ponto do texto, a partir do que foi supracitado, apresentar uma visão geral da dramaturgia **Namíbia, não!** para, em seguida, percorrer o trajeto do autor. No entanto, delimitamos o espaço da investigação objetivando investigar o seu percurso social no momento de escrita de seu texto dramático, aqui analisado.

Aproveitamos o espaço para comentar algumas características de Aldri Anunciação presentes em seus textos dramáticos. Assim, identificando e evidenciando aspectos de sua dramaturgia, e a relação do autor com a abordagem distópica, tornando-o um dramaturgo negro-diaspórico distópico; bem como, uma breve reflexão de sua relação como ator e personagem em sua própria obra dramática como autor.

2.1 A dramaturgia *Namíbia, não!*: uma visão geral

SOCIÓLOGA (OFF) – (*pensativa*) Então.... Vou te enviar... Pra Namíbia!
 ANDRÉ – (*desesperado*) Não! Não! Esse país foi colonizado por alemães. Nada contra os alemães, mas eu não falo alemão! Pelo amor de Deus! Não faça isso!
André entra em uma espécie de crise. Sai feito de luz.
 ANDRÉ – Eu não falo alemão, primo! Você sabe que eu não sei! Tentei aprender essa língua uma vez! Mas não deu! Não consegui! Não quis! Sei lá! O certo é que eu não posso ir pra Namíbia! Eu não sei falar alemão!
 (ANUNCIAÇÃO, 2012, p. 24, grifos do autor).

O “Namíbia, não!”, entoado pela personagem André, sai quase como um grito, mostrando sua angústia provocada pela literalidade do retorno a um país de “África”¹, cuja exigência, por parte do governo brasileiro, ele e seu primo, Antônio, desafiam ao se confinar em um apartamento. Quais sentimentos e questões estariam por trás dessa exclamação, para além de expressar uma recusa ao retorno forçado para “África”, no contexto de opressão vindo do Estado? Como André e Antônio, elaborados no invento do dramaturgo, capaz de representar

¹África aparecerá neste capítulo entre as aspas por considerarmos as reflexões de alguns autores como Stuart Hall, Achile Mbembe, Mlamuli Hlatwayo, entre outros, interessados numa crítica da África pós-colonial, dando base para a discussão sobre a noção de África e o que ela realmente significa no contexto da biblioteca colonial (produção de conhecimento sobre os africanos). Trataremos disso adiante, embora de forma breve.

ficcionalmente uma coletividade negra da diáspora brasileira, conseguem entender de que “África” vêm e que “África” imaginam, e da mesma forma o leitor-espectador em contato com a obra? São algumas das múltiplas questões que o tema da peça pode nos suscitar, cujo intuito do texto presente não é investigá-las a fundo. Para tanto, neste ponto, percebemos uma possibilidade futura de (outra) pesquisa. Por ora, a pesquisa tem foco principal no trajeto criativo do texto dramático, identificando e evidenciando o percurso do autor em sua dinâmica criativa, observando a possibilidade da presença temática da antinegitude em sua proposição dramaturgica.

Podemos constatar que um ponto chave do processo criativo de Anúnciação é o uso da “interrupção do cotidiano”, como o próprio dramaturgo destaca. Essa interrupção é identificada na elaboração das obras **Namíbia, não!**, **O campo de Batalha** e **Embarque Imediato**, que compõem a Trilogia do Confinamento lançada pela editora Perspectiva em 2020. É interessante a ideia do uso de uma “interrupção do cotidiano” como estratégia de elaboração dramaturgica se considerarmos que no contexto da realidade brasileira, como nos recorda Grada Kilomba sobre “episódios de racismo cotidiano”, o cotidiano das populações negras é atravessado pelas interrupções das incongruências sociais/raciais, tão contínuas e, por vezes, “naturalizadas” podendo ser “difícil” visualizá-las sem pausas, e sim em uma continuidade violenta. Ainda assim, o dramaturgo escolhe supor que, sob uma democracia racial, havia um momento e/ou lugar de tranquilidade (porventura, dissimulada) rompidos para dar lugar ao caos ou a anomalia, criando uma situação distópica.

ANDRÉ – Saiu uma Medida Provisória!

ANTÔNIO – Como é?

ANDRÉ – Uma Medida Provisória! Não podemos mais sair!

ANTÔNIO – Sair de onde?

ANDRÉ – De casa! Estamos presos, Antônio!

ANTÔNIO – Está maluco?

ANDRÉ – Não! (*Põe a boca no rosto de Antônio*) Eu nem bebi essa noite!

ANTÔNIO – O que você fez a noite toda?

ANDRÉ – Eu? Eu fugi, primo! Fugi, fugi, fugi!

ANTÔNIO – (*interrompendo*) De quem, rapaz?

ANDRÉ – Da polícia!

ANTÔNIO – (*irritado*) André, o que você andou aprontando por aí?

ANDRÉ – Saiu uma Medida Provisória do Governo! Os cidadãos de Melanina Acentuada que forem encontrados circulando pelas ruas do país, a partir de hoje, serão capturados e enviados de volta pra África.

Um silêncio abismal se instala na sala dos primos. (ANUNCIACÃO, 2020, p. 40, grifos do autor).

Namíbia, não! se inicia assim, enquanto Antônio desarruma a mesa do café da manhã.

Ele, ainda sem terminar totalmente de desarrumá-la, caminha até a mesa de centro da sala, observa por um tempo o jogo começado do tabuleiro de xadrez e faz uma jogada. André entra assustado, vindo da porta da rua, mesmo em silêncio olhando para Antônio, demonstra um enorme sentimento de desespero (ANUNCIACÃO, 2012, p. 18). A partir daí, apresenta-se as diferenças entre os primos que dividem um apartamento sublocado em um condomínio de classe média.

Antônio é um homem charmoso e bem educado, veste um terno e gravata bem ajustados e engomados, pois, “está formado – acabou de terminar a Faculdade de Direito – e está super bem, porque conseguiu uma vaga no ‘Curso Preparatório pro Concurso para Diplomata de Melanina Acentuada do Itamaraty’” (ANUNCIACÃO, 2012, p. 19). Enquanto André é um estudante de Direito com terno e gravata bem folgados e amassados, que prefere gastar seu tempo e energia em farras noturnas. Chegando de mais uma de suas noitadas, André adverte ao primo: “Desista de sair da casa” (ANUNCIACÃO, 2012p. 19), Antônio não o compreende e julga ser mais uma de suas maluquices, assim, indaga-o sobre o imperativo, cuja advertência André continua a anunciar:

ANDRÉ – Desista de sair de casa. Não vamos mais sair de casa. Nunca mais!
 ANTÔNIO – (*pegando a pasta de estudos e se dirigindo à porta*)Primo, eu não quero me atrasar logo no primeiro dia de aula. Não posso lhe dar atenção agora. Quer um conselho? Beba bastante água que essa onda, seja ela qual for, passa logo!
 ANDRÉ – (*impedindo a passagem de Antônio pela porta de saída*)Não... Você não vai a lugar algum. A partir de hoje, você não sai mais de casa!
 ANTÔNIO – Que é isso, André? Deixe eu sair! Eu tenho um compromisso sério! (ANUNCIACÃO, 2020, p. 39, grifos do autor).

Antônio começa a julgar que o primo está pirando ou eufórico devido a farra da noite. Mas, como sob um efeito de *flashback* em um filme, uma voz em *off* é inserida na história e André tenta esclarecer a situação. Ocorreu que no barzinho onde André costuma tomar chope, apareceram policiais com uma cópia da Medida Provisória na mão lhe pedindo para os acompanhar até a delegacia. André foi informado no departamento policial, por uma socióloga, que o retorno para a “África” seria um processo sob às convenções humanas e democráticas, assim, apresentou-lhe um catálogo com opções de países africanos para onde ele gostaria de ser enviado/deportado. Ele, poderia escolher o país africano de origem de sua família.

ANDRÉ – (...) Ela disse que o processo de retorno pra África seria superdemocrático, olha só... que eu podia escolher o país. Ela me aconselhou a escolher o país de onde minha família veio, supondo que eu soubesse meu

país africano de origem!

ANTÔNIO – E você escolheu qual?!

ANDRÉ – Nenhum, primo! Desde quando sabemos onde estão nossos supostos familiares africanos? Eu não sabia o que dizer... (ANUNCIAÇÃO, 2020, p. 41, grifos do autor).

Com isso, a Socióloga decidiu sugerir um país: Namíbia. André reage rápido e assustado: “Não! não! Namíbia, não!” (ANUNCIAÇÃO, 2012, p. 24). A insistência da agente é muito contundente, pois sua missão de fazer cumprir a lei, recentemente instaurada, comunica a André os objetivos de uma resposta pseudo positiva às causas sociais das populações negras, oferecendo um pacote de reparação social:

SOCIÓLOGA (OFF) – Porque a Medida Provisória é muito clara, meu querido! Muito clara na sua redação: “Cidadãos com traços e características que lembrem, mesmo que de longe, uma ascendência africana, a partir de hoje, 13 de maio de 2015, deverão ser capturados e deportados para os países africanos, como medida de correção do erro cometido pela então Colônia Portuguesa, e continuado pelo Império e pela República Brasileira. Erro esse que gerou quatro séculos de trabalhos gratuitos realizados por uma população injustamente transferida de suas terras de origem, para as terras brasileiras. Com o intuito de reparar esse gravíssimo erro cometido pela União, essa Medida prevê a volta desses cidadãos, e de seus descendentes, para terras africanas em caráter de urgência”. (ANUNCIAÇÃO, 2012, p. 23).

Esse enredo mostra-nos que, muito engajado numa dramaturgia imbuída de formas expressivas negras e de discurso militante, Aldri Anunciação registra em suas obras as tensões entre negros e não-negros numa ordem social, mais próxima da distopia que da democracia racial. Em **Namíbia, não!**, a memória da diáspora negra apresenta uma série de violências direcionadas ao corpo e psique negros, em que o autor elabora uma diáspora reversa mediada por uma medida provisória justificada como “reparação” histórica:

Em uma manhã de 2016, André chega em casa após uma noite de farra, e anuncia ao primo Antônio que foi assinada em plena madrugada, uma Medida Provisória do Governo Brasileiro determinando que todos os cidadãos de “melanina acentuada” do país deverão ser capturados nas ruas e enviados de volta a um país da África como forma de reparação social. Assim, André e Antônio passam dias trancados no apartamento, refletindo sobre um compulsório retorno ao continente africano, enquanto lá fora, a pressão é grande para que eles saiam de casa, e retornem às suas origens. (ANUNCIAÇÃO, 2012, p. 204).

Portanto confinados no apartamento, – sem luz, água e internet, cortadas pelo governo brasileiro – para não serem capturados e deportados, Antônio e André questionam como a

sociedade brasileira chegou a esse ponto: enviar pessoas de “melanina acentuada” a um país africano, como se fossem mercadorias rejeitadas e devolvidas ao seu remetente. Antônio intenta fazer uma análise e questiona se o “advogado que entrou com uma causa de indenização em favor de todo o cidadão de Melanina Acentuada” (ANUNCIAÇÃO, 2012, p. 43) teria acelerado essa decisão do governo, pois, “ele abriu um processo que previa o pagamento de uma indenização financeira a todos os brasileiros de Melanina Acentuada”, dessa forma, “os remanescentes familiares de escravos africanos receberiam hoje um valor referente a mais de 300 anos de mão de obra escrava” (ANUNCIAÇÃO, 2012, p. 44), essa indenização custaria aos cofres públicos 900 bilhões de reais, de acordo a narrativa da peça.

Antônio consulta a memória histórica e lembra que “isso já ocorreu com os Judeus. Sobreviventes do holocausto recebem, ainda hoje, do governo alemão, indenização por trabalhos forçados”, também, “os 120.000 japoneses que foram encarcerados por quatro anos na Califórnia durante a Segunda Guerra Mundial. Receberam 20.000 dólares do governo americano... cada um deles” (ANUNCIAÇÃO, 2012, p. 46). O que Antônio tenta demonstrar é que o sofrimento e os problemas das populações negras não são análogos aos de outros grupos sociais, pois, a antinegritude anula as possibilidades de a população negra ser entendida como cidadãos, cujo dano na sua humanização necessita de reparos; mas, não dá para reparar o que é ausente, como irá discorrer Frank B. Winderson III sobre afro-péssimo e antinegritude, sobre qual falaremos mais adiante nesta pesquisa. Assim, Antônio e André passam a conjecturar que para a sociedade brasileira é mais econômico retirar o problema de seu território em vez de solucioná-lo.

ANTÔNIO – (...) Na época em que os melaninas deixaram de ser escravizados, os fazendeiros receberam indenização por estarem perdendo suas “mercadorias”. Alguns imigrantes europeus recebiam terra e incentivo fiscal do Império. (*reflexivo*) E aos Melanina Libertos? Foi concedido o quê?

ANDRÉ – A liberdade de ir e vir!

ANTÔNIO – Que liberdade, primo? Você acha que ficar sem teto, sem-terra, solto por aí, é liberdade? Nem estudar eles podiam! Você sabe disso! O Aviso Imperial 144... acho que de 1864... proibia o acesso de Melaninas Acentuadas em escolas. Naquele momento, era tudo para os imigrantes europeus. Calcule na ponta do lápis quanto o Estado gastou com os ex-escravizados: nada!

ANDRÉ – (*refletindo*) Talvez uma parte do imposto que se paga hoje aos Príncipes de Orleans e Bragança, devido aos acordos de mudança de governo e de transferência de posse de terras, pudesse bancar uma parte dessa indenização!

ANTÔNIO – (*rindo*) O Laudêmio? Ah... o Laudêmio! (*de repente ironicamente sério*) Não mexa com o Laudêmio, primo. Ele é sagrado.

ANDRÉ – Sagrado, não. Nobre! Eu lembro quando o Jô Soares perguntou quanto essa indenização custaria aos cofres públicos. O Advogado respondeu: *Efeito da Memória*.

ADVOGADO MALUCO (OFF) – 900 bilhões de reais! Ouvimos uma gargalhada descontrolada de Jô Soares por alguns segundos.

Sai efeito-memória.

ANDRÉ – A plateia do Jô fez um silêncio sepulcral. É muita grana, primo.

ANTÔNIO – No cálculo ele incluiu: pagamentos de férias dos escravos, décimo terceiro de quase quatro séculos de trabalho escravizado. Aplicou inclusive o Fundo de Garantia!

ANDRÉ – Por Tempo de serviço?

ANTÔNIO – Exatamente, primo! Isso já ocorreu com os Judeus. Sobreviventes do holocausto recebem, ainda hoje, do governo alemão, indenização por trabalhos forçados.

ANDRÉ – (*duvidando*) Calma aí, Antônio...

ANTÔNIO – (*interrompendo*) Calma aí o quê? E os 120.000 japoneses que foram encarcerados por quatro anos na Califórnia durante a Segunda Guerra Mundial? Cada um deles recebeu 20.000 dólares do governo americano. Ora... Se os Rosebergs e os Missoshiros recebem indenização, por que não os de Melanina Acentuada? Por isso, a plateia do Jô Soares não riu. Mas, infelizmente, eu tenho a impressão de que a ação daquele advogado é causa perdida. (*indo em direção ao tabuleiro de xadrez com peças brancas de ambos os lados*). Primo, é a minha vez... ou a sua de jogar? André também se aproxima do tabuleiro, mas se assusta ao ouvir um grito forte e agudo de uma garota fora do apartamento. (ANUNCIAÇÃO, 2020, p. 59-60, grifos do autor).

Diante do exposto, compreendemos que essa é uma suposição que vai de encontro com o projeto colonial² que faz parte da peça e elabora na dramaturgia dissimulações oficiais capazes de garantir a retirada de todos de “melanina acentuada” da sociedade brasileira. A dramaturgia busca evidenciar marcas do passado ainda no presente, levando o leitor-espectador a perceber e questionar que experiências do passado estão sendo apresentadas e/ou explicadas na obra, podendo auxiliar uma compreensão sócio-histórica.

A peça é construída em um ato se diferenciando, como muitas peças contemporâneas, da tradição aristotélica dos três atos. Como já apresentado, as personagens em cena são apenas duas, Antônio e André expõem as suas angústias e dimensões humanas sob a conjuntura do medo, imposta pela medida provisória do governo e, dessa forma, o conflito da peça vai se desenvolvendo. Enquanto as personagens julgam saber da sua pertença, os jovens refletem quem deve além deles julgar onde é seu lugar nas sociedades. Outro ponto relevante da realização da dramaturgia é seu cenário, o autor sugere que a *mise-en-scène* seja composta de modo que os contrastes entre negro e branco pudessem ser visualizados:

Sala de um apartamento de dois quartos. Tudo exageradamente branco: pisos, paredes, televisão, mesa, sofá, controle remoto, geladeira, estante de livros,

²Termo usado por alguns exegetas como Grada Kilomba, Mlamuli Hlatswayo, entre outros, para discutir os empreendimentos coloniais elaborados durante as colonizações para ajudar a facilitar e efetivar a colonização, legitimando e afirmando seu domínio e poder.

chaleira, copos, taças... Enfim, tudo branco! Sobre a mesa de centro da sala, um tabuleiro de xadrez com jogo já começado. Detalhe e atenção para o fato de todas as peças do tabuleiro de xadrez serem também brancas. (ANUNCIACÃO, 2012, p. 17).

Essa engenharia, na construção de um cenário específico, é fundamental para criar os contrastes e não apenas revelá-los na prática teatral como estética. Nos cenários sociais os contrastes são formados criando e definindo espaços para cada grupo social. É interessante que, embora essa montagem chame atenção para uma predominância da cor branca engolindo as personagens negras vestindo “ternos e gravatas pretos” (ANUNCIACÃO, 2012, p. 17), essa escolha pode não sugerir um foco na supremacia branca, mas justamente deslocar o olhar para os corpos negros em cena. Evidenciando suas memórias e experiências específicas de sua existência saturada pela antinegitude, lente de análise que, através da díade negro e não-negro, investiga os efeitos atemporais da escravização no cotidiano das populações afrodescendentes. Como recorda João Vargas, citando Frank Wilderson, que:

[...] apesar de se apresentar, no nível do discurso normativo, como democrática e multirracial, na prática e talvez fundamentalmente, seja estruturada por uma lógica e uma solidariedade social dominante antinegras. [...] Frank Wilderson (2010, p. 58) expande esta análise e sugere que uma solidariedade antinegra sutura um campo semântico global. Ao sugerir que a antinegitude constitui o centro de gravidade desse sistema simbólico global, Wilderson dá especificada aos trabalhos voltados à análise transnacional da supremacia branca. (VARGAS, 2016, p. 14-15).

Em relação ao tempo da ação, dando ao teatro uma peça futurista, “o tempo em que se passa a ação da peça será sempre cinco anos à frente do tempo atual de sua montagem” (ANUNCIACÃO, 2012, p. 17). Nesse sentido, como estratégia narrativa, o autor escolheu uma perspectiva narrativa que vislumbrasse o futuro, ainda que sob uma anomalia, propondo ao drama os efeitos da tecnologia temporal de construção dramática do universo diegético. Pretendemos falar mais adiante dessa escolha do autor, quando abordarmos parte de seu trajeto social durante o processo de escrita, interessado numa abordagem temática, referente às relações raciais, afetada pelas instâncias temporais (passado, presente e futuro) dentro da obra, sob o aspecto distópico em que o drama se encontra no agenciamento de ações.

Portanto, a dramaturgia oferece-nos um movimento de prolepse, levando-nos a imaginar como o passado intervém no presente e como esse presente necessita do futuro. Logo, imaginar esse futuro, ainda que sob o clímax das tensões sociais, é importante para refletir como intervir na instância em que estamos, de modo a construir rumos e rotas menos contundentes.

2.1.1 Melanina acentuada: um caso de tensão identitária

Uma das questões inquietantes em **Namíbia, não!** é a recusa instantânea de André sobre ir à Namíbia, um país africano, cuja exclamação deu origem ao título da história. Não é nosso interesse nos debruçar a fundo sobre a subjetividade da personagem em relação às questões: De que “África” eu venho? Que “África” eu imagino? A fim de criar reflexões ao articular o debate ficcional com os debates do mundo prático/real referente aos problemas sociais e a noção de “África”, seja no nível social e/ou identitário. Como já postulado, a possibilidade de uma pesquisa futura pode investigá-las.

Entretanto, pareceu-nos relevante, ainda que de forma breve, apresentar o exercício de algumas reflexões referente ao tema elencado. A diáspora reversa é um evento ficcional utilizado pelo dramaturgo para compor os conflitos necessários no empreendimento dramático. Trata-se de um evento pensado e elaborado a partir de um evento do mundo prático/real: a diáspora negra. Um invento no qual o autor se debruça na consulta tanto da memória sócio-histórica quanto nas próprias memórias de afrodescendente. Desse modo, o substrato social é inerente ao seu resultado artístico e valores estéticos escolhidos, para abordar a temática em que se engaja desenvolver.

Aldri Anunciação discorre³ que parte do componente negro no país já entende a necessidade de reconhecimento de sua ancestralidade. Para ele, há um entendimento, em parte das populações negras, de uma ligação com “África”, não no sentido de um retorno literal, pois, em diáspora, sabe-se que é daqui, no entanto, com uma ligação que nos fortalece entre o aqui e o lá. Nesse sentido, sua perspectiva e estratégia narrativas buscariam um foco mais na luta antirracista e não na busca de uma ancestralidade. Podendo, assim, o debate se estender a outros grupos étnico-fenotípicos e enfatizar questões como: “qual sua parte nisso?”. Trazendo grupos não-negros para a cena também.

ANTÔNIO – Meu Deus, isso não pode estar acontecendo! Eu estou perdendo meu Curso. Tô sem telefone, sem noticiário, sem internet. (*desesperado*) Sem poder sair de casa. Que loucura! Estamos presos! O que vamos fazer?

ANDRÉ – Talvez a única alternativa seja se entregar. Mas, ainda assim, eu tenho medo da ação da polícia.

ANTÔNIO – Como assim? Você tá pensando em se deixar levar pra África?

ANDRÉ – Por que não? Eu só tenho medo de ir pra delegacia. Quando estive lá ontem de madrugada, eu vi o tratamento que é dado. Só isso que me assusta. Mas acho que devemos voltar pra África. (*olha para a plateia*) Lá é o nosso

³ Palestra disponível em: <https://youtu.be/oAObuJHY3nl>, acessado em setembro de 2022.

lugar.

ANTÔNIO – Meu lugar é aqui! Foi aqui que eu nasci! Tá maluco? Ir para África?

ANDRÉ – Ir não. Voltar. Voltar pra África! Não foi de lá que nossos parentes vieram? (ANUNCIAÇÃO, 2020, p. 62, grifos do autor).

Nesse ponto, podemos destacar a metáfora da negritude, que discutiremos mais adiante, tanto Antônio e André quanto o leitor-espectador visualizam a “melanina acentuada” de seus corpos e, com isso, um elemento forte de conexão que transborda de “África” para outras partes do globo. Embora, em diáspora, mais especificamente na realidade brasileira, como discorre Kabengele Munanga, diversos empreendimentos do projeto colonial objetivou criar elipses na relação dos afrodescendentes em diáspora com sua pertença africana. A exemplo do ideário do branqueamento, como conteúdo simbólico e político da mestiçagem, que “roubou dos movimentos negros o ditado “a união faz a força” ao dividir negros e mestiços e ao alienar o processo de identidade de ambos” (MUNANGA, 1999, p. 15). Munanga acredita que o desafio dos movimentos negros brasileiro é desmantelar a alienação da miscigenação que buscou diluir o negro na população não-negra:

A construção dessa unidade, dessa identidade dos excluídos supõe, na perspectiva dos movimentos negros contemporâneos, o resgate de sua cultura, do seu passado histórico negado e falsificado, da consciência de sua participação positiva na construção do Brasil, da cor de sua pele inferiorizada, etc... Ou seja, a recuperação de sua negritude, na sua complexidade biológica, cultural e ontológica. (MUNANGA, 1999, p. 101).

Um retorno forçado, se tomarmos o conflito da dramaturgia como fonte, poderia colocar os afrodescendentes estremecidos em suas certezas e incertezas quanto à sua identidade e lugar no mundo. Forçados a se verem de dentro para fora e de fora do tempo, de fora do mundo. Como alienígenas abduzidos, perguntando-se em que planeta serão prósperos:

ANDRÉ – Como será isso, primo?

ANTÔNIO – Não sei, André.

ANDRÉ – E seu time?

ANTÔNIO – Que time?

ANDRÉ – O Fluminense, Antônio... Como será seu time sem o Fred?

ANTÔNIO – Como assim?

ANDRÉ – O Fred será capturado.

ANTÔNIO – (*refletindo*) Mas... o Fred não tem a melanina acentuada. Meu Fluminense continuará sendo o mesmo!

ANDRÉ – Como não? Ele tem, sim! Está vendo que essa sua perspicácia, tão elogiada pela nossa família, pode falhar? Eu me pergunto como será a vida sem esses caras! (*Rindo*) Seu time vai sofrer um sério desfalque!

ANTÔNIO – (*irritado*) E o seu time? Vai acabar!

André interrompe a risada imediatamente.

ANDRÉ – Isso vai ser um caos! Minha agência bancária vai ficar uma loucura sem o Sr. Mário, meu gerente.

ANTÔNIO – (*preocupando-se*) E aquele seu professor da Faculdade? Como ele se chama?

ANDRÉ – Professor Geraldo.

ANTÔNIO – Melanina acentuadíssima!

ANDRÉ – É... Ali caprichou!

ANDRÉ – Antônio!

ANTÔNIO – (*impacientando-se*) Diga.

ANDRÉ – E a Santa?

ANTÔNIO – Que Santa, primo?

ANDRÉ – A Padroeira... Nossa Senhora Aparecida? Ela é de Melanina Acentuada!

ANTÔNIO – Mas tem uma teoria que diz que ela nem sempre foi daquele jeito... Ela foi encontrada no fundo de um rio. E foi lá que ela foi ficando assim... escurecendo.

ANDRÉ – É... mas vale o que está aparecendo.

ANDRÉ – O que eles pensam que estão fazendo? O Jorge Benjor, meu Deus! Pra que país tropical eles vão levar o Jorge Benjor?

ANTÔNIO - Tanta gente... o Muniz Sodré. A Leda Maria Martins. O Lázaro Ramos!

ANTÔNIO – A escritora Ana Maria Gonçalves...

ANDRÉ – O Nei Lopes. Joelzito Araújo. A Sabrina Queen! A Iza!

ANTÔNIO – (*preocupando-se*) A Conceição...

ANDRÉ – (*assustado*) A Conceição Evaristo, vão levar pra onde?

ANTÔNIO – Neguinho da Beija-Flor!

ANDRÉ – (*mais assustado*) O Neguinho! O Emicida! MV Bill! Mano Brown! Meu Deus! (ANUNCIACÃO, 2020, p.55-56, grifos do autor).

Nesse ponto da dramaturgia, Antônio e André passam a recordar as pessoas de “melanina acentuada” que estão tanto nas suas memórias, quanto na memória coletiva. Em umas, observam um grau maior de melanina e, com isso, uma dificuldade de escapatória da captura de seus corpos para serem deportados. Em outros, como o caso de Camila Pitanga⁴, tendo um *passing*⁵ que entrega o “poder” de escolha: ir ou ficar.

⁴ Camila Pitanga é filha do ator baiano e afrodescendente Antônio Pitanga que estudou arte dramática na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, estreando como ator de cinema em **Estrada do Amor** (1960), mas alcançando fama com o filme *Bahia de Todos os Santos* (1960), interpretando a personagem Pitanga, participando em seguida do movimento Cinema Novo estreando diversos filmes. A atriz encontra-se dentro do debate “colorismo”. Não é nosso interesse nos debruçarmos neste tema, entretanto, na realidade brasileira, como discorre Kabengele Munanga, a discriminação passa pela “geografia do corpo”, logo quanto mais forte os traços negroides, mais violência o corpo negro sofre. Se considerarmos a discussão do *passing*, tomada aqui de forma superficial, é possível constatar uma preeminência da atriz interpretando personagens, pensadas em sua gênese como branca e, possivelmente, para ser branca, em outra situação, interpretando personagem negra, como na telenovela *Lado a Lado* (2012), da rede Globo.

⁵ Palavra inglesa para se referir às pessoas cuja melanina é menos acentuada, entre outros traços fenotípicos que se “aproximam” da estética não-negra e, com isso podem ou não se passar despercebido diante sua qualidade afrodescendente. Um filme interessante sobre esse tema é o longa-metragem **Identidade** (*Passing* no inglês, de 2021), da diretora Rebecca Hall, estrelado pelas atrizes Tessa Thompson e Ruth Negga, disponível na Netflix. O filme é baseado no romance homônimo da autora, afrodescendente, Nella Larsen. A história se passa em Nova York de 1920, uma mulher negra reencontra uma velha amiga e descobre que ela finge sua verdadeira identidade

ANTÔNIO – O Antônio Pitanga, eles vão embarcar imediatamente! Junto com o filho... o Rocco! E a Benedita vai junto!
 ANDRÉ – (*intrigado*) E a Camila Pitanga, hein?
 ANTÔNIO – (*estranhando*) O que é que tem a Camila, primo?
 ANDRÉ – Vai... ou não vai?
 ANTÔNIO – Eu acho que o caso da Camila é facultativo. Ela vai poder escolher. Camila é sortuda!
 ANDRÉ – Camila não é sortuda... ela é ativista! (ANUNCIÇÃO, 2020, p. 57, grifos do autor).

Como é possível observar, uma das estratégias narrativas enveredadas por Anunciação, na sua dramaturgia, foi o termo “melanina acentuada”. Não se menciona o termo “negro”, ainda que seja possível identificar ser dele de quem a peça está se tratando. O autor revela as tensões existentes no termo, que trazem até hoje aos movimentos negros questões no que concerne a unidade das populações negras em diáspora. O fato é que, como nos informa Achille Mbembe, o Negro⁶ e a raça⁷ possuem significados construídos por e para os imaginários das sociedades europeias, cuja semântica desenvolve o substantivo Negro. Assim, se uma “palavra busca a imagem” (BOSI, 1982, p. 22), a evocação propõe um imaginário que permeia as relações interpessoais que atualiza crenças e valores:

Ao reduzir o corpo e o ser vivo a uma questão de aparência, de pele ou de cor, outorgado à pele e à cor o estatuto de uma ficção de cariz biológico, os mundos euro-americanos em particular fizeram do Negro e da raça duas versões de uma única figura. (MBEMBE, 2017, p. 11).

O corpo negro, presente na dramaturgia, é uma linguagem, sendo assim, dramaturgos como Aldri Anunciação, Cuti, entre outros, entendem que o corpo da personagem/ator quando surge em cena já diz algo sem precisar informar sua pertença, pois, como Fanon discorre, ao primeiro olhar branco, o negro é capaz de sentir o peso de sua melanina. Enquanto na sociedade brasileira o termo “negro”, “preto”, “mestiço”, entre outros, geram ainda debates sobre a identidade do grupo afrodescendente, dentro da semântica do substantivo Negro, em alguns lugares da África os africanos possuem sua identidade, no mais das vezes, ligada a valores ancestrais: Ashantes, Dogons, Iorubas, entre outros. A isso, Aldri Anunciação discorre que

ao fingir ser uma mulher branca. O filme é todo filmado em preto e branco, instigando o espectador a tecer suas reflexões e emoções de acordo às imagens sob a diáde preto e branco.

⁶ Neste ponto do texto, estamos parafraseando Achille Mbembe, dado isso, decidimos grafar o substantivo Negro da forma como o autor o emprega, com a inicial em maiúscula.

⁷ Stuart Hall postula a raça como uma construção política e social, uma “categoria discursiva em torno da qual se organiza um sistema de poder socioeconômico, de exploração e exclusão” (HALL, 2003, p. 66)

elaborou o termo “melanina acentuada” como um:

Termo em representação metonímica de afro-brasileiros que surge na obra *Namíbia, não!* em uma tentativa poética de abalar o entendimento prévio (ou a *mimesis I* na acepção de Ricoeur) sobre as palavras que representam ou designam as cidadãs e os cidadãos negros. À época de escrita dessa obra (2008), no meu círculo social em Salvador-Bahia, havia uma efervescente discussão sobre as palavras moralmente mais ajustadas para referir-se aos negros e negras. Termos como preta (o), morena(o), mulata(o) estavam nas mesas de debates do mundo real prático, e convidavam os mais criativos, ou críticos, a criarem denominações outras que pudessem interferir de modo transversal na relação significado/significante. Como mais uma materialidade da potência operativa do tema, proponho criativamente a (de)cisão de denominar as personagens do drama-debate que se forjava (*Namíbia, não!*) utilizando uma palavra composta por um item abrangente, posto que melanina é uma proteína que se encontra, ainda que em graus variados em todas as etnias; e uma palavra que definisse o grau de intensidade da proteína e submetesse o drama à uma discussão subliminar sobre o colorismo. Colorismo é um termo que remete às várias tonalidades de cor preta na pele associando-as a reflexões sobre a intensidade de atos ou injúrias raciais no sujeito⁸. (ANUNCIACÃO, 2021, p. 109, grifos do autor).

Podemos constatar que na perspectiva do autor, além do que foi exposto, a palavra negro, comumente usada como substantivo, pode evocar desumanização, degradação, imagens negativas, para definir os descendentes dos povos que vieram de “África”, passa a ser interpolada com outras variações como: mulato, mestiço, crioulo, pardo, moreno, entre outros. Processo que fez com que uma parte da população brasileira não se visse como maioria negra, evitando uma identificação que também interfere na construção das identidades negras no país. Propondo um contexto em que o Brasil é apresentado como uma nação onde há harmonia entre as raças, quando no cotidiano é atravessado pelas incongruências entre elas. Contudo, o ideário de democracia racial, desde a época de Getúlio Vargas, foi fortalecido, argumentava-se “ausência de preconceitos e de discriminação racial e existência de oportunidades econômicas e sociais iguais para brancos e negros” (TAVARES, 2000, 83).

Destarte, André e Antônio se percebem, em meio à medida provisória do governo, como indivíduos cuja melanina é acentuada demais para escapar da captura e das “boas intenções” da “reparação social”. Constatando de modo contundente que “a raça será um complexo perverso, gerador de medos e de tormentos, de problemas do pensamento e de terror, mas sobretudo de infinitos e, eventualmente, de catástrofes” (MBEMBE, 2017, p. 25). E que tal medida

⁸Trecho da tese de Aldri Anunciação defendida em 2021 no PPGAC da UFBA. Ainda não publicada no repositório do programa, no momento de escrita dessa dissertação, entretanto, concedida a mim por um integrante da banca, cujos cuidados foram realizados a fim de coletar dados para a pesquisa presente.

provisória, defendendo os interesses de uma elite não-negra, só está “mantendo o terror, praticando o alterocídio”, buscando construir “o Outro não como semelhante a si mesmo, mas como objeto intrinsecamente ameaçador”, a partir dessa premissa, assumem a necessidade de “proteger-se, desfazer-se, ou que, simplesmente, é preciso destruir, devido a não conseguir assegurar o seu controle total” (MBEMBE, 2017, p. 26). Essa conjuntura do medo põe a vigilância do projeto colonial no percurso identitário das personagens. Neste ponto, consideramos a possibilidade de uma (outra) pesquisa futura, considerando o par memória e identidade como abordagem.

Além disso, autores da temática racial, como Franz Fanon, que desde seu ensaio sobre a alienação do negro, discutem a existência de uma cadeia de termos associados ao substantivo negro. E a palavra buscando uma imagem, permeia no imaginário uma série de noções, como primitividade, animalidade, preguiça, sujeira, entre outros conceitos, construídos historicamente.

Para Fanon, o termo negro evoca os qualitativos: terrível, sanguinário, sólido, forte, sendo um símbolo do mal e do feio, pois, “fala-se de trevas, quando se é sujo, se é negro [...] o preto, seja concreto, seja simbolicamente, representa o lado ruim da personalidade” (FANON, 2008, p. 160). Sendo tais noções, projetadas no esquema corporal do negro, como prática do alterocídio, como nos informa Achille Mbembe. Na perspectiva de Grada Kilomba, tomando como base as observações de Fanon, o branco desenvolve duas atitudes em relação à realidade externa, onde ele vivencia o ‘self’ o ‘eu’ associando à parte “boa” que será preenchida com um espírito acolhedor e benevolente e separando a parte “má”, rejeitada e malévola, projetada sobre o ‘Outro’. Assim, “o ‘Outro’ torna-se então a representação mental do que o sujeito branco teme reconhecer sobre si mesmo” (KILOMBA, 2010, p. 174), esse movimento traz a imagem do ladrão/ladra/ violento(a), indolente e malicioso(a), nos termos da autora, como resultado da busca do substantivo Negro e sua materialidade, isto é, seu corpo de “melanina acentuada”.

APRESENTADORA DE TV — (*exageradamente simpático*) Olá! Os pelos do seu pequeno e lindo poodle estão escurecendo? (*muito triste*) Não permita que isso aconteça. (*de repente alegre*) O programa Claridade da Manhã de hoje apresenta uma matéria que vai ajudar você a manter cada vez mais brancos os pelos do seu cão. Pois é a brancura dos seus pelos que o torna mais lindo. A claridade dos pelos é fundamental nos dias de hoje. É quase uma necessidade básica! Aprendam: cães com pelos claros é sinal de limpeza, cães com pelos escuros (*séria*) é sinal de sujeira. (*entusiasmada*) Vamos exterminar com essa escuridão! (ANUNCIACÃO, 2012, p. 26, grifos do autor).

Para os descendentes de africanos espalhados pelo globo, a conexão com o grupo étnico

de origem foi, estrategicamente, impedida durante a travessia num movimento elíptico de sua sociabilização e sendo ressignificada através de termos racistas e antinegros. A palavra *negro* reinventada no Novo Mundo, derivada da palavra latina *niger* para cor preta, para designar os descendentes trazidos de África após o início da expansão marítima e das relações de poder entre Europa e “África”, é atrelado à noção de raça e “África” como discorre Achile Mbembe, definindo um lugar de subordinação e inferioridade tanto na dimensão discursiva, quanto mental.

De acordo a Mbembe, Negro e África possuem uma relação de coprodução, logo, falar de um possibilita a evocação do outro. Bem como, Raça é uma forma mais ou menos codificada de divisão e de organização da diversidade, nos termos do autor. Dado isso, “dizemos nem todo os africanos são negros”, no entanto, discorre o filósofo da República dos Camarões, “se África tem um corpo e se ela é um corpo, um isto, é o Negro que o concede — pouco importa onde ele se encontra no mundo” (MBEMBE, 2013, p. 75). No mundo fora de “África”, imbuído de noções e nomeações eurocêntricas, “o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal” (FANON, 2008, p. 104), sendo assim, encontra dificuldade em uma percepção consciente de sua identidade.

Diante do exposto, Grada Kilomba pensa na língua como uma dimensão política e um veículo que transporta violências, dado que é pela linguagem que nomeamos tudo que nos cerca para ganhar e dar sentidos a nossa existência no mundo. A autora destaca que os termos criados durante os projetos europeus de colonização, pensando nos países colonizados por Portugal, é ligado às suas “políticas de controle de reprodução e proibição do ‘cruzamento de raças’ reduzindo as ‘novas identidades’ a uma nomenclatura animal” (KILOMBA, 2010, p. 19). Nesse sentido, no Brasil, Abdias do Nascimento, em **O Genocídio do Negro Brasileiro**, discute essas relações de poder e abuso, buscando desromantizar a miscigenação e apresentá-la como mais um projeto de dominação em que a mulher negra é vítima do abuso sexual. Desse abuso, a língua portuguesa, ancorada à terminologia colonial, nos termos de Grada Kilomba, elabora uma série de nomes como *mestiço*, *mulato*, *crioulo*, entre outros, objetivando evitar a variação de *niger*, logo, podendo contribuir com o não entendimento de um país com a maioria *negra*:

Um brasileiro é designado preto, negro, moreno, mulato, crioulo, pardo, mestiço, cabra — ou qualquer outro eufemismo; e o que todo o mundo compreende imediatamente, sem possibilidade de dúvidas, é que se trata-se de um homem-de-cor. Isto é, aquele assim chamado descende de escravos africanos. Trata-se, portanto, de um negro, não importa a gradação da cor da sua pele. Não vamos perder tempo com distinções supérfluas. (NASCIMENTO, 1978, p.42).

Para tanto, o uso do termo “melanina acentuada” por Anunciação, na sua dramaturgia não deixa de evocar tais temas elencados, tampouco abrandar as tensões enveredadas pelas terminologias “ancoradas num histórico colonial”. Os pesquisadores dos movimentos negros e das questões sócio-raciais destacados, entre outros, não deixam de pontuar a ressignificação e seus embates ao longo dos anos na reconstrução dos sentidos evocados pelo termo *negro*, rumo a um fortalecimento e orgulho das identidades negras em diáspora. Portanto, reivindicar o termo *negro* revela um processo que não foi fácil para as populações afrodescendentes, sendo assim, torna-se um dos processos fundamentais para a construção das identidades.

Processos enveredados por ativistas e intelectuais negros que vieram antes de nós, como os poetas do movimento **Negritude**, que intentaram dismantlar o substantivo **negro** marcado pela semântica eurocêntrica, transformando-o em conceito que vislumbrasse uma potência ancestral, é um ponto relevante para se recordar diante do tema elencado. Desse modo, também, o termo “Negro torna-se o idioma pelo qual as pessoas de origem africana se anunciam ao mundo, se mostram ao mundo e se afirmam como mundo, recorrendo à sua força e ao seu próprio gênio” (MBEMBE, 2017, p. 83). Entretanto, escolher usar “melanina acentuada” revela o intento do dramaturgo em construir novas narrativas e reflexões, rememorando os temas elencados a partir de sua afirmação como autor negro no campo da dramaturgia.

2.1.2 Não!?: o retorno para “África”

Se, como observamos acima, “África” possui um corpo, a geografia do corpo negro é como ela será visualizada. Sendo assim, o dramaturgo não está interessado em perder curtos ou longos minutos de cena tentando comprovar o reconhecimento da ancestralidade negra. Um dos seus objetivos é criar, a partir do entretenimento, um espaço de debate em que questões como: qual o lugar do negro nas sociedades humanas? Apareçam e ganhem reflexões.

ANTÔNIO – Meu Deus, isso não pode estar acontecendo! Eu estou perdendo meu Curso. Tô sem telefone, sem noticiário, sem internet. (*desesperado*) Sem poder sair de casa. Que loucura! Estamos presos! O que vamos fazer?

ANDRÉ – Talvez a única alternativa seja se entregar. Mas, ainda assim, eu tenho medo da ação da polícia.

ANTÔNIO – Como assim? Você tá pensando em se deixar levar pra África?

ANDRÉ – Por que não? Eu só tenho medo de ir pra delegacia. Quando estive lá ontem de madrugada, eu vi o tratamento que é dado. Só isso que me assusta. Mas acho que devemos voltar pra África. (*olha para a plateia*) Lá é o nosso lugar.

ANTÔNIO – Meu lugar é aqui! Foi aqui que eu nasci! Tá maluco? Ir para África?

ANDRÉ – Ir não. Voltar. Voltar pra África! Não foi de lá que nossos parentes vieram? (ANUNCIACÃO, 2020, p.62, grifos do autor).

Nesse trecho, vemos a personagem André buscando se simpatizar com o retorno para a “África”, enquanto Antônio, ainda digerindo a descoberta de um contexto opressor por parte do Estado, simpatiza-se com uma rejeição desse retorno forçado. Estão convencidos de suas descendências, pois eles, enquanto homens negros em seu aspecto social, sentem o contexto da diáspora reversa rechaçar por completo o lado individual de suas existências. O pacote de reparação social promovido pela medida provisória, que obriga todos de “melanina acentuada” a saírem do Brasil, garante dar a chance de escolha ao deportado para ir a qualquer país africano de origem de seus ancestrais ou de sua preferência. A isso, quando André, na delegacia, exclama seu desejo de não ir à Namíbia, país africano sugerido pela Socióloga, após declarar que maior parte das populações negras na diáspora brasileira não sabe de onde vieram seus supostos descendentes africanos, é como se assumisse uma voz coletiva diante sua angústia individual.

SOCIÓLOGA (OFF) – Como vocês não sabem de onde vieram suas tataravós escravos? Vocês têm obrigação de saber a origem de vocês. Questão de cultura! Eu, por exemplo, meu sobrenome é Garcez! Logo, sei muito bem que meus ascendentes vieram da Espanha!

ANDRÉ – Então por que a senhora não volta pra lá? Para os seus familiares espanhóis?

SOCIÓLOGA (Off) – Porque a Medida Provisória é muito clara, meu querido! Muito clara na sua redação (...)

ANDRÉ – Quando eu disse que não falava alemão, todos riram muito da minha cara. Eles acharam inusitado, estranho. Na verdade, eles nem sabiam que se falava alemão na Namíbia.

ANTÔNIO – (*ensimesmado*) O alemão foi a língua oficial da Namíbia por muito tempo! Até 1990. Ou 91?

ANDRÉ – Um bando de despreparados! (ANUNCIACÃO, 2020, p.44-47, grifos do autor).

Além de apresentar a contradição de uma memória geracional salvaguardada de pessoas não-negras, neste caso, pessoas racializadas como brancas, versus a memória dos afrodescendentes afetada pelo cárcere e elipses das sociabilidades das populações negras em diáspora, resultante do projeto colonial; neste ponto, André expõe alguns de seus receios sobre a ida forçada para Namíbia, sendo a dimensão discursiva apresentada como uma das tecnologias de opressão. Grada Kilomba⁹, pensando a língua portuguesa como empreendimento colonial, discorre sobre a importância de repensar a língua, as línguas eurocêntricas, capaz de transportar

⁹Palestra “reflexões sobre gênero, raça e matiz colonial”. Disponível em: flip.org.br/noticia/reflexões-sobre-raca-e-matizcolonial/. Acesso em setembro de 2021.

violência e poder. André não fala alemão e ser forçado a penetrar outra dimensão discursiva¹⁰ lhe aterroriza.

No entanto, além dessa dinâmica discursiva como um dos efeitos constituintes da angústia de André e Antônio, o retorno lhes colocaria em contato direto com a “África”. Como já afirmado acima, a diáspora reversa os imergiu num contexto em que estremece suas certezas e incertezas, podendo abalá-las ou realimentá-las. No trecho abaixo, podemos ter pistas de como a “África”, através das personagens, é imaginada na dramaturgia:

ANTÔNIO – Com o sonho da unificação encajado entre a hipocrisia de uns e a indiferença de outros, a África fechou os últimos anos com recuos e alguns progressos.

ANDRÉ – Me ajude, primo! Oxigênio... Por favor! Cortaram nosso oxigênio!

ANTÔNIO – *(agora se dirigindo a André)* A reincidência no desperdício de oportunidades para mudar o rumo de sua história foi uma constante...

ANDRÉ – *(ainda asfixiante)* Você sempre se achou melhor do que eu. É por isso que você fala assim comigo, primo. Minha mãe sempre me falava que eu deveria seguir teu exemplo.

André começa a se arrastar no chão em direção à Antônio. Em efeito-memória, a música barroca insiste. E agora começa a nevar dentro de casa, como que caindo neve do teto do apartamento dos primos.

ANTÔNIO – Um surto de novas catástrofes humanas no Zimbábue e no Congo, onde a irresponsabilidade dos homens mutilou a vida de milhares de pessoas. Fala-se em centenas de milhares de crianças, mulheres e homens inocentes mortos, deslocados ou desonrados nos últimos quatro meses de 2008, no leste do Congo, fruto da nova rebelião lançada pelo general Laurent Nkunda. Mas a gente precisa compreender as razões desses fatos. Será que o denominado Primeiro Mundo tem culpa nisso?

ANDRÉ – *(arrastando-se na direção de Antônio)* Mas eu não quero ser você. Eu quero ser eu! Eu preciso respirar, primo... Não consigo... não consigo! Eu não consigo respirar! I can't breathe! Onze vezes... i can't breathe!

ANTÔNIO – *(irritado com André)* Consegue sim, André! respire, primo! O Primeiro Mundo tem culpa? Talvez sim. Não se ouve falar na imprensa que multinacionais canadenses estão, hoje em dia, explorando poços de petróleo no Sudão, numa negociação extremamente injusta para os cofres africanos. Ninguém cita, por exemplo, a extração do titânio feita por empresas americanas que está provocando poluição radioativa sem precedentes na região sudanesa.

ANDRÉ – *(asfixiante)* Como se não bastasse, eu ainda fui tentar ser advogado! Eu já queria antes. Antes de você escolher essa profissão, eu já estava pensando nela. E todos me diziam... que eu fiz bem em seguir os passos do primo. *(irritado)* Você que seguiu os meus passos. Sua entrada primeiro na faculdade foi uma questão de...

ANTÔNIO – *(interrompendo)* Não, André... nada disso. O Primeiro Mundo tem dedo nisso aí, sim! A situação de agiotagem que a África vive hoje em relação à dívida externa com o Primeiro Mundo é uma loucura! Hoje, a riqueza não vai dos países ricos da Europa e da América para a África, e sim da África para o Primeiro Mundo. Há um fluxo de capitais, devido ao pagamento dos

¹⁰Ficamos, por ora, nessa breve reflexão, podendo suas lacunas nos levar a um trabalho futuro, considerando também a linguagem como mediadora da memória.

juros da dívida externa, muito maior que as ajudas que vão para a África. Isso acontece agora! Em pleno 2025!

ANDRÉ – (*despenca cansado no chão*) Socorro, primo! Eu não consigo respirar! Ambos os primos completamente brancos por causa da neve que cai incessantemente dentro do apartamento.

ANTÔNIO – Se existe um movimento para resolver a situação econômica africana, então por que essa cobrança de juros? Aliás, por que existe essa dívida externa? O Governo africano gasta quatro vezes mais para pagar os juros da dívida externa do que em todos os projetos de educação e saúde. André volta a se arrastar. Música barroca se intensifica.

ANDRÉ – (*quase morrendo*) Eu não vou aguentar, primo! “Senhor Deus dos desgraçados! Dizei-me vós, Senhor Deus! Se é loucura... Se é verdade tanto horror perante os céus?!” Eu não vou aguentar, primo!

ANTÔNIO – Sim, eles vão aguentar, André! Porque existe algum progresso aqui e acolá, como a tendência otimista do processo de paz na Costa do Marfim, a gradual consolidação de democracias emergentes, como Cabo Verde, Gana e Moçambique. São pequenas gotas no oceano! Mas são progressos.

ANDRÉ – Nós éramos os únicos Melaninas Acentuadas na escola... você não estranhava aquilo. Eu queria ir embora! Eu quero ir embora!!!

ANTÔNIO – E uma coisa muito positiva que acontece hoje na África é a série de valores da cultura tradicional que continuam sobrevivendo, apesar da inundação cheia de prepotência dos meios de comunicação da cultura ocidental.

ANDRÉ – Vamos embora, primo! Vamos embora!

ANTÔNIO – (*súbito*) Ah... E a Comunidade Internacional? (*irônico*) A Comunidade Internacional... A triste onipresente impassividade... (*olha para a plateia*) A impotência da Comunidade Internacional num mundo onde os interesses econômicos de grupos continuam a suplantam todos os demais valores! Incluindo o da vida humana!

ANDRÉ – (*quase morrendo*) A chacina no Congo passou despercebida em uma missão de manutenção da paz das Nações Unidas.

ANTÔNIO – Isso, primo! A chamada força híbrida das Nações Unidas e da União Africana em Darfur, no Sudão, também se revelou incompetente para acudir o sofrimento das populações ávidas pelo retorno à normalidade.

André chega aos pés de Antônio. André abraça as pernas de Antônio, desfalecendo. Antônio tenta se livrar de André agarrado aos seus pés. André despenca no chão. Antônio começa a andar desgovernado pela sala branca do apartamento.

ANTÔNIO – (*rindo*) Mas o que importa tudo isso agora, já que a Copa do Mundo de 2010 foi lá na África, não é? (*exaltando*) Vamos comemorar! Vamos celebrar o horror de tudo isso! Antônio se aproxima do desfalecido André.

ANDRÉ – (*quase morrendo, agarrando os pés de Antônio*) “Andrada! Arranca esse pendão dos ares! Colombo! Fecha a porta dos teus mares”!

André desmaia nos pés de Antônio. Música clássica barroca se interrompe simultaneamente ao desmaio de André. A neve que vinha do teto do apartamento cessa de cair. (ANUNCIAÇÃO, 2020, p.102-05, grifos do autor).

Enquanto André se imerge cada vez mais nas angústias da conjuntura do medo do contexto da diáspora reversa, Antônio se interessa por tentar apresentar uma análise de conjuntura da África. A angústia de André é interpolada pela euforia de Antônio que acaba não

prestando atenção na intensificação da aflição do primo. Com isso, André vai se desfalecendo aos poucos e a excitação de Antônio gradativamente aumentando, objetivando apresentar um quadro crítico, que pode estar dentro da “biblioteca colonial”.

O termo biblioteca colonial é apresentado no ensaio “**On the Post Colony**” **rompe com a biblioteca colonial?**, por Mlamuli Hlatswayo, a partir das discussões de **Ont he post Colony** de Achile Mbembe. Está interessado em evidenciar que o filósofo da República de Camarões rompe em grande medida com a biblioteca colonial, no que se refere à crítica da “África” pós-colonial. Isto é, o intuito de estabelecer uma rejeição aos modos dominantes de representação deve ficar atento à reafirmação dos estereótipos coloniais sobre “África”. Logo, repensar se “é possível explicar e falar sobre a África sem invocar a biblioteca colonial já corrompida e comprometida?”, como discorre Hlatswayo, é um ponto mobilizador para refletir a invenção da “África” e sua localização geográfica.

Nesse sentido, o objetivo estrutural da biblioteca colonial é a produção de conhecimento sobre os africanos. A construção de um arquivo capaz de dar dados para a **Invenção da África**, como define VY Mudimbe citado por Hlatswayo, estrutura o “conjunto de representações e textos que coletivamente ‘inventaram’ a África como *locus* de diferença e alteridade”. Assim, a criação de um discurso colonial hegemônico, como empreendimento do projeto colonial, representa e forma o arquivo colonial sobre o território africano.

Não é nosso objetivo presente problematizar a noção de “África” neste trabalho. Entretanto, evidenciar que há autores interessados nas consequências das suas atuais representações. E que a dramaturgia **Namíbia, não!**, escrita por um dramaturgo autodeclarado negro em diáspora, pode estar dentro e/ou fora de uma biblioteca colonial. Destarte, voltando ao trecho selecionado acima da dramaturgia, podemos observar que Antônio busca apresentar um quadro positivo da África ao mesmo tempo em que não consegue escapar de um quadro crítico. Seu intento, com a evidenciação de pontos positivos na análise de conjuntura do território africano, busca aferir que “África é muitas vezes percebida como o mundo por excelência de tudo o que está incompleto, destrutiva, brutal e caracterizada por extremos (seja pobreza, corrupção, má administração, guerra e outros)” ou de que se trata de um “povo singular, que é primitivo em antítese à civilização ocidental” (HLATSWAYO, 2013).

ANDRÉ – (...) Você disse que ninguém se interessa pela África. Será que você não faz parte desse grupo de pessoas, na medida em que voltar para lá significa um absurdo, uma insanidade? Essa Medida Provisória, no fundo, deveria ser uma oportunidade pra você fazer sua parte por aquele continente.

ANTÔNIO – Minha parte? Como assim, minha parte? (Procurando algo *no armário da sala*) Mas espera aí... onde eu coloquei meu mandrix?

ANDRÉ – *(abrindo a gaveta do armário da sala)* Está aqui na gaveta do armário. *(Voltando ao assunto)* Por que você não vai lá aplicar seus conhecimentos diplomáticos? Sua inteligência? Você sabia que hoje em dia só se morre de Aids na África? Existem remédios que controlam o HIV no corpo humano, evitando o desenvolvimento de doenças. Hoje em dia quase ninguém morre por causa do vírus. Somente lá... na África! Por que não levam esses medicamentos pra lá, gente? Por que você, Antônio, não faz uma mobilização pra que isso aconteça? (ANUNCIACÃO, 2020, p.65, grifos do autor).

Convém destacar a mitificação da “África” como um elemento chave na diáspora. Como já supracitado, Aldri Anunciação compreende que a nível consciente e inconsciente há um reconhecimento da ancestralidade dentro das populações negras. Os movimentos negros brasileiros reconhecem e pautam a “África” como esse lugar de pertença, tornando-a parte fundamental do seu código identitário. Para Stuart Hall, pensando o contexto da diáspora nos diversos níveis da formação social, a “África” para as populações negras em diáspora é o significante e a metáfora para preencher as lacunas do cárcere e elipses desde a travessia:

A razão, para aquela que a “África” é o significante, a metáfora, para aquela dimensão de nossa sociedade e história que foi maciçamente suprimida, sistematicamente desonrada e incessantemente negada e isso, apesar de tudo que ocorreu, permanece assim. Essa dimensão constitui aquilo que Frantz Fanon denominou “o fato da negritude”. A raça permanece, apesar de tudo, o segredo culposo, o código oculto, o trauma indizível [...] é a “África” que a tem tornado “pronunciável”, enquanto condição social e cultural de nossa existência. (HALL, 2003, p. 41).

Percebe-se, assim, que em **Namíbia, não!**, apesar do reconhecimento da “África” como o significante, como o lugar de pertença, ao mesmo tempo há o receio de um regresso literal a ela. Que pode ser justificado seja pelo contexto de opressão do Estado, ao forçar o retorno, como pelos receios alimentados pela biblioteca colonial a respeito da invenção de “África” e sua localização geográfica. A jornada das personagens é interpolada por essas e outras questões. Jornada que eles, ora buscam pausar, ora buscam dar seguimento, ao se confinar em casa rejeitando a diáspora reversa imposta por meios legais dentro da sociedade brasileira.

2.2 O trajeto engajado do dramaturgo em movimento

Artista soteropolitano, Aldri Anunciação é possuidor de uma trajetória próspera que continua a se desenvolver. Como informa o currículo do autor, ele constrói uma carreira de ator desde 1996, sendo sua estreia no teatro profissional no espetáculo do diretor mineiro Gabriel

Vilela, **O Sonho**, de August Strindberg. Atuou em **Dom Quixote** (2007/08), de Ruy Guerra; a opereta *Um Homem Célebre* (2008/09), de Wladimir Pinheiro, baseada em um conto de Machado de Assis e dirigida por Pedro Paulo Rangel, em realização do Centro Cultural Banco do Brasil-RJ; e o longa-metragem *Revoada*, do diretor baiano José Humberto Dias. Além disso, no cinema, Aldri Anunciação atuou no longa-metragem **Ilha**, de Glenda Nicácio e Ary Rosa, com qual é vencedor, em 2018, do Troféu Candango de melhor ator; **Longing (Saudade)** dirigido por Jürgen Brüning; o longa-metragem **Bach in Brazil (Uma Canção é Pra Isso)** dirigido por Ansgar Ahlers; bem como, uma participação na telenovela *Segundo Sol*, da Rede Globo, vivendo a personagem Arthur.

Em seu currículo, também, há trabalhos como dramaturgo, pesquisador e apresentador de TV. Sua trajetória passa a se desenvolver após se dirigir ao Rio de Janeiro, onde bacharelou-se em Teorias Teatrais na Unirio (Universidade do Rio de Janeiro, 2006), com a monografia final intitulada *Dramaturgia Brasileira no Teatro Alemão – Tradução e Encenação*. Na cidade do Rio de Janeiro, além da sua formação acadêmica, pôde desenvolver sua carreira de ator e apresentador se inserindo em programas de televisão (Rede Globo, Rede Bandeirantes, Rede Record e Canal Futura). Atualmente, está à frente do programa *Conexão Bahia* na TV Bahia/Globo, no qual faz reportagens especiais sobre o cotidiano, a vida e a tradição dos baianos. Destarte, Aldri Anunciação, criou, escreveu e é âncora do programa *Conversa Preta*, também pertencente a TV Bahia/Globo.

Desde 2007, através de sua formação acadêmica de Bacharel em Teorias Teatrais, vem realizando pesquisas na área de direção teatral e óperas. Assim, a partir de 2009/2010 inicia uma série de estágios em direção de óperas em cidades européias, como: **Fidélio**, de Ludiwig Van Beethoven, no Teatro Municipal de Klagenfurt – Áustria; **Os mestres cantores de Nuremberg**, de Richard Wagner, no Komische Oper Berlim, na Alemanha. Em junho de 2021, durante o contexto de pandemia e todas as dificuldades que essa conjuntura apresentou aos pesquisadores, Aldri Anunciação defendeu, com aprovação, sua tese de doutorado com intitulação final: **A Poética da Discordância: autodescolonização do autor e do leitor através da descolonização da personagem**, pelo PPGAC da UFBA.

Em 2011, Aldri Anunciação realizou seu primeiro texto teatral **Namíbia, não!**, com direção assinada por Lázaro Ramos. A peça foi selecionada para o Núcleo de Leituras Negro Olhar no Centro de Cultura Laura Alvim, cuja apresentação causou uma boa recepção do público. O texto teatral também foi premiado com o Prêmio FAPEX de Teatro de 2012, sendo, nesse mesmo ano, editado pela Editora EDUFBA com uma tiragem de 2.000 exemplares. Ainda em 2012, a peça foi uma das atrações do FIAC (Festival Internacional de Teatro da Bahia)

sendo realizada uma leitura dramática da peça. Já em 2013, através do Prêmio Jabuti de Literatura, Aldri Anunciação venceu na categoria Ficção Juvenil de melhor autor.

A sua peça teatral em um ato, atualmente, faz parte da **Trilogia do Confinamento** editado pela editora Perspectiva. Também é o espetáculo que baseou o filme **Medida Provisória** dirigido, assim como a peça, pelo ator e diretor Lázaro Ramos. Para a adaptação da peça em formato cinematográfico, a obra foi roteirizada por Elísio Lopes Júnior, Lusa Silvestre, Lázaro Ramos e o próprio Aldri Anunciação. Como citado acima, os primeiros passos da peça já apresentavam seu sucesso destinado, esse potencial fez com que Aldri Anunciação e Lázaro Ramos desejassem um percurso da peça, também, no cinema, como veremos mais adiante.

Foram os recursos do Prêmio Myriam Muniz de Teatro, da FUNARTE 2010, que viabilizaram a primeira montagem do espetáculo, com direção assinada por Lázaro Ramos. Além de autor da dramaturgia, Anunciação assumiu a atuação da personagem Antônio ao lado do ator Flávio Bauraqui, que interpretou André. Tornou-se o espetáculo de maior bilheteria do ano de 2011, em Salvador, onde fez sua estreia no Teatro Sala do Coro – TCA. Realizou a temporada com êxito de crítica e público no **Oi Futuro Ipanema**, no Rio de Janeiro, no mesmo ano. Vale ressaltar que a montagem ganhou três indicações nas categorias Melhor Espetáculo do Ano, Melhor Direção e Melhor Texto, na edição 2012 do Prêmio Braskem de Teatro da Bahia, ganhando na terceira indicação.

No ano de 2013, a partir de inquietações sobre a existência de dramaturgos negros no Brasil, sobre qual discutiremos mais adiante, Aldri Anunciação criou, juntamente com Leonel Henckes, o festival Nova Dramaturgia da Melanina Acentuada, título cambiado mais tarde para Festival Dramaturgias da Melanina Acentuada, cujas edições foram em São Paulo (2012/2013), no Teatro de Arena Eugênio Kusnet, e em Salvador/BA (2014, 2016, 2018), e no Rio de Janeiro (2015), no Teatro Dulcina. As inquietações de Anunciação, a partir dos desdobramentos do festival, fez com que ele planejasse e executasse a criação do portal Dramaturgias da Melanina Digital, no qual dramaturgos negros brasileiros pudessem se cadastrar e expor seu currículo artístico e obras criando, assim, um portal para uma possível viabilização de uma visibilização desses artistas. Nesse sentido, Aldri Anunciação busca compreender a importância de estar atuando na indústria cultural, criando, sempre que possível, espaços em que narrativas e reflexões acerca da presença e afirmação de artistas negros se realizassem.

Iniciando sua carreira como dramaturgo através dessa obra, Anunciação percebe o campo dramaturgico como um espaço fértil e possível para realizar debates sobre os problemas sociais na dinâmica relacional. Com isso, em 2015, cria e estreia seu segundo texto na capital paulista, no Centro Cultural Banco do Brasil - CCBB, cujo patrocínio veio do Banco do Brasil,

possuindo também uma boa receptividade do público e da crítica. A peça intitulada **Campo de Batalha**, possuiu, nessa temporada, uma direção tripartite dos diretores Márcio Meirelles, Lázaro Ramos e Fernando Philbert.

Buscando sua estreia como diretor, encenando a atriz baiana Iami Rebouças, Aldri Anunciação, no ano de 2016, estreou seu próximo texto teatral, **A Mulher do Fundo do Mar**, no Teatro do Goethe Institut, em Salvador/BA. Um texto complexo tanto na sua qualidade discursiva/social, quanto na qualidade poética, apresentando uma personagem negra que, durante a travessia forçada e escravizada de África para outra parte do globo, cai no fundo do mar e passa a ter sua identidade formada e/ou interpolada através de objetos que caem da parte exterior do mar para o fundo onde ela se encontra, questionando sua própria existência saturada. Já no ano de 2019, Aldri Anunciação cria e realiza mais uma obra dramaturgica, **Embarque Imediato**, cuja montagem conta com a participação do ator Antônio Pitanga. A peça homenageou os 80 anos do ator brasileiro que atuou ao lado do filho Rocco Pitanga, e tendo uma participação de sua também filha e atriz Camila Pitanga.

Portanto, com base nesse currículo artístico de Aldri Anunciação, podemos constatar que sua participação na sociedade, na qual está inserido, está intensificada pelo engajamento da arte. Sua qualidade afrodescendente articulada ao seu processo criativo tem como reforço a memória e identidade do teatro negro, sendo o teatro engajado negro uma das correntes por qual Aldri Anunciação percorre para trazer suas obras ao mundo.

Antes de comentar mais detalhadamente o percurso de produção da dramaturgia, delimitando o espaço de investigação da sociobiografia do autor ao percurso de feitura da obra, julgamos necessário evidenciar, ainda que de forma esquemática, o que é o teatro negro e o teatro engajado negro, apresentando um contexto em qual Aldri Anunciação e outros dramaturgos negros podem se encontrar.

A título de ilustração, é importante já deixar claro que, como destaca Evani Tavares no ensaio **Teatro negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro brasileiro**, o termo teatro negro, no sentido amplo, passa a ser tomado como o conjunto de manifestações espetaculares negro-mestiças, originadas na diáspora, objetivando uma afirmação da cultura negra sob um aspecto de resistência. Quanto ao termo teatro engajado negro, a autora discorre se tratar de um teatro de militância, de postura, assumidamente, política, isto é, “atrelado a um movimento de emancipação política e social na história do povo negro no novo mundo”. (Lima, 2010, p. 54). Logo, o engajamento político e estético orienta o fazer teatral. Diante disso, é possível identificar na construção dramaturgica de Aldri Anunciação a presença de um teatro político engajado nas questões sociais, como veremos mais adiante. Tornando-o um dos autores

próximos da corrente do teatro engajado negro (TEN)¹¹.

Se tratando do teatro negro, no Brasil, a autora destaca que o seu contexto histórico urge buscando pautar a recuperação, resistência e afirmação da cultura negra. Dessa forma, identificar o contexto histórico é importante para entender seu conceito e aspirações, pois entre 1937 e 1945 o país vivia a tensão do Estado Novo, ditadura dirigida pela presidência de Getúlio Vargas, com isso, houve uma busca de “uma ideia de nação e sua constituição enquanto cultura e identidade” (TAVARES, 1988, apud, Lima, 2010, p. 59). Além disso, foi um período em que houve uma intensificação do ideal de embranquecimento da “gente brasileira”, uma ideia de continuidade da ideologia eugenista que buscava aprimoramento biológica e moral da população, sendo as populações negras e as populações indígenas consideradas “o fator de degeneração” da nação brasileira.

Era um contexto em que o Brasil foi apresentado como uma nação onde havia harmonia entre as raças, quando no cotidiano continua sendo atravessado pelas incongruências entre os grupos sociais. Quando o Teatro Experimental do Negro surgiu em 1944, dando início a criação de um teatro negro brasileiro, propôs “resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante” (NASCIMENTO, 2004, p. 210). A isso, houve acusações de tal proposta, realizada por Abdias do Nascimento, ser racista, julgando haver nas suas proposições tentativas de separações, já que não existia tensões raciais nítidas no país. Abdias do Nascimento já estava ciente das dificuldades de criar um teatro negro num país ilustrado de uma “democracia racial”, tanto que sem a presença de dramaturgias negras nacionais, monta a peça **O imperador Jones**, mas para conseguir apresentá-la no Teatro Municipal do Rio de Janeiro precisou recorrer ao próprio Getúlio Vargas. No entanto:

As circunstâncias não permitiram a repetição [do] espetáculo, pois o palco do Teatro Municipal havia sido concedido ao TEN por uma única noite, e assim mesmo por intervenção direta do Presidente Getúlio Vargas, num gesto no mínimo insólito para os meios culturais da sociedade carioca. (NASCIMENTO, 2004, p. 214).

Paralelos ao surgimento e percurso do teatro negro no Brasil, no século XX, a partir da década de trinta surgem: a **Frente Negra Brasileira** (1936-1937); a **I Convenção Nacional do Negro** (1945), a **I Conferência Nacional do Negro Brasileiro** (1949) e o **I Congresso Nacional do Negro Brasileiro** (1950). Iniciativas que visavam a discussão e elaboração de

¹¹Em algumas partes do texto iremos grafar o termo “teatro engajado negro” como TEN, a sigla se assemelha ao do “teatro experimental do negro”, criado por Abdias Nascimento, mas iremos sempre deixar claro quando se trata de um e de outro.

ações de combate e enfrentamento ao preconceito e à discriminação sofridos pelos negros descendentes no Brasil, que marcaram o antes e o depois do surgimento do teatro engajado negro no Brasil (NASCIMENTO, 2000 apud, LIMA, 2010, p. 61).

Diante do exposto, este estudo não objetivou evidenciar uma evolução histórica das diversas tentativas de realização do teatro negro no Brasil. Mas, tensionamos aqui apresentar as manifestações mais importantes para o engajamento da realização de meios artísticos, capazes de se estender às experiências dos artistas negros postas nos palcos teatrais da sociedade brasileira. Para, dessa forma, mostrar um panorama, mesmo que parcial, do teatro negro na Bahia, mais especificamente em Salvador, cenário em que Aldri Anunciação surge e empreende maior parte de sua trajetória dramaturgica.

Para tanto, a pesquisadora Christine Douxami discorre que Salvador é um território com um teatro negro à imagem do movimento cultural afro da cidade. Não obstante, destaca que o Teatro Experimental do Negro não pôde influenciar diretamente o teatro baiano, já que nunca se apresentou na Bahia. Porém, “Thales de Azevedo, no seu trabalho sobre as elites de cor na Bahia, relata a tentativa de vinda de um teatro negro carioca que teria dado incentivo a várias tentativas de teatro negro na Bahia, no início dos anos 1950” (DOUXAMI, 2001, p. 345). Entretanto, por vários anos ainda não se teve nenhum espaço consolidado para o ator e atriz negros nos palcos baianos, sendo assim, também a ausência de dramaturgos negros. Nesse sentido, em sua pesquisa, Douxami (2001, p. 346- 47) afirma que:

Com a Escola de Teatro, começaram a aparecer atores negros no palco baiano, logo em 1957, com a peça *O boi e o burro a caminho de Belém*. A partir de 1958, com a grande contribuição do ator Mário Gusmão, o ator negro fez-se mais presente. Peças com temáticas negras, como *O tesouro de Xica da Silva* (1958), ou peças valorizando as tradições populares, como *Uma véspera de Reis* (1960), deram um certo espaço ao ator negro. Porém, foi com o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna (1959), onde Mário Gusmão tinha o papel principal, que apareceu realmente o ator negro em cena em um papel de destaque. Mais tarde, um outro agitador do teatro negro, Antônio Jorge Victor dos Santos Godi, conhecido apenas como Godi, atuou nessa mesma peça (1971 e 1978). O teatro de cordel, por escolha, e também por desenvolver-se no Nordeste, abriu um espaço importante à personagem negra. A presença de Antônio Pitanga na Escola de Teatro, a partir de 1961, abriu também os palcos para o ator negro nos espetáculos da cidade. Contudo, até o início dos anos 90, o número de atores negros na Escola de Teatro nunca foi muito alto. Não houve, nesse período, tentativas de teatro negro.

A Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia foi a primeira escola de teatro brasileira a integrar uma Universidade. De Mário Gusmão a Aldri Anunciação e tantos outros artistas negros que buscaram tornar a academia azeviche, como destaca Régia Mabel

Freitas, além da Escola de Teatro, houve dois grandes marcos que contribuíram para a expansão do teatro de presença negra na Bahia, tais como a criação da Sociedade Teatro dos Novos (1959) e a fundação do Teatro Vila Velha (1964)¹² (FREITAS, 2017). Sem dúvidas é um percurso muito mais amplo e com mais contribuições ao longo dos anos para a corrente teatro negro na Bahia, que ainda está em processo de construção, entretanto, é válido destacar os breves recortes elencados.

Em relação à Escola de Teatro da UFBA, vale lembrar que, ainda que de forma breve, mesmo com a entrada e surgimento de atores negros, artistas negros como Onisajé (Fernanda Júlia), Aldri Anunciação, entre outros, recordam que foi na 51ª montagem da Cia de Teatro da UFBA apresentando **Gusmão: O Anjo Negro e sua Legião**, no Teatro Martim Gonçalves, com sua estreia no dia 27 de julho de 2017, umas das primeiras montagens com um elenco majoritariamente negro, prestando uma homenagem ao primeiro ator negro a concluir o curso de graduação na instituição: Mario Gusmão. Já em 2019, a Companhia de Teatro da UFBA, abrindo a programação do 3º Fórum Negro de Artes e Cultura (FNAC), realizou a montagem do espetáculo **Pele Negra, Máscaras Brancas** tendo a primeira mulher negra como diretora de um espetáculo pela companhia: Onisajé, que é diretora teatral, dramaturga, doutora em Artes Cênicas e pesquisadora da relação candomblé-teatro. O espetáculo, cuja abordagem é futurística, é baseado na obra homônima de Frantz Fanon, autor que buscou expor os impactos do racismo atravessando o corpo e a psique dos cidadãos negros. A peça que contou com um elenco majoritariamente negro foi escrita por Aldri Anunciação.

Esta participação do artista na cena cultural da cidade onde reside, intensificada pelo teatro engajado negro, tem como reforço a busca de uma ordem de visibilidade formulada e aliada a uma categoria de ideia e expressão negras, plasmadas nas narrativas construídas no campo teatral. O campo dramaturgício é um espaço em que Aldri Anunciação encontrou para desenvolver um debate sobre os temas elencados. Entretanto, ele identifica ser um espaço ainda afastado dos autores e público negros. Para citar um exemplo, no mercado editorial ainda há poucos dramaturgos negros publicados sendo Abdias do Nascimento e Cuti¹³ (autor contemporâneo) os autores negros mais conhecidos, quando se trata de dramaturgias negras¹⁴ lançadas por meio editorial na indústria cultural. Essa “escassez” de dramaturgos negros no

¹²A companhia Teatro dos Novos foi criada em 1959, por jovens atrizes e atores e pelo diretor João Augusto. O Teatro Vila Velha é uma casa para espetáculos teatrais da cidade de Salvador, na Bahia, criada pela Sociedade dos Novos.

¹³Cuti é pseudônimo de Luiz Silva. É um intelectual negro e um dos membros fundadores do **Quilonbhoje Literatura**, de 1980 a 1994 e um dos criadores e mantenedores da série *Cadernos negros*, de 1978 a 1993.

¹⁴Vale ressaltar que há dramaturgos negros publicados, além de Abdias do Nascimento e Cuti, como as autoras Grace Passô, Cristiane Sobral, Cidinha da Silva, o próprio Aldri Anunciação, entre outros.

mercado só valida ainda mais a importância de dramaturgias negras como tática bibliográfica, difundindo narrativas elaboradas por meio da experiência negra contemporânea.

Foi pensando nisso que Aldri Anunciação se tornou um dos idealizadores do projeto **Melanina Digital**, trata-se de uma plataforma colaborativa, aberta a receber conteúdos sobre o universo das dramaturgias negras contemporâneas, mapeando e catalogando dramaturgos negros com trabalhos publicados, ou não, por todo território brasileiro. A ideia surgiu de Anunciação quando, em um evento, o autor foi questionado por uma repórter como ele se sentia sendo um dos poucos dramaturgos atuantes no mercado, no momento. Para o autor, tal questão vem do não conhecimento da existência desses dramaturgos ou da não procura por eles, autores de teatro atuantes. Com isso, a criação do evento **Melanina Acentuada**, desde 2013, é elaborada como tentativa de encontrar respostas para essa questão. O evento busca reunir autores e propor debates sobre os temas elencados, podendo ser um espaço importante para o fortalecimento e a construção de novos formatos de reflexões e narrativas, discutindo também decisões estéticas e políticas formuladas por meio da diegese dramática.

Sem dúvida alguma, é através do processo bibliográfico que as dramaturgias negras podem se perpetuar, criando e sendo estratégias para se opor à invisibilidade, como é o caso de **Namíbia, não!**. Ainda que a publicação impressa não seja o único meio de uma dramaturgia se realizar, pois, a encenação, a performance, a realização do texto no espaço do teatro já são em si uma publicação estratégica. Nesse sentido, Aldri Anunciação se junta ao grupo de selecionados da antologia **Dramaturgia Negra**¹⁵ que compila textos de dramaturgos negros contemporâneos, atuantes no teatro brasileiro. A obra oferece-nos, enquanto leitores, informações biográficas dos autores e dados de cada peça, o que valida ainda mais a antologia como tática bibliográfica. Esse volume da coletânea, como destacaram os organizadores, tem Abdias do Nascimento como homenageado, o fundador do Teatro Experimental do Negro em 1944 e organizador da primeira antologia cujo foco era a “presença negra”, ainda que **Dramas para Negros e Prólogo para Brancos** fosse constituída também por autores não-negros.

Ainda assim, acreditamos que a estratégia pedagógica e a ação política do Teatro Experimental do Negro estabelecem um marco no fazer teatral e na dramaturgia brasileira. Sua proposta de apresentar nos palcos uma dramaturgia negra tinha no âmago o intento de dismantlar a personagem negra construída anteriormente na diegese dramática, ilustrada dos

¹⁵Organizado por Eugênio Lima e JulioLudemir, **Dramaturgia Negra**, lançada pela Editora FUNARTE em 2019, oferece um panorama inédito da produção desses autores, sendo estes veteranos como Leda Maria Martins, **Recita Nº - Figurações**, e jovens como Cristiane Sobral, **Esperando Zumbi**. A obra apresenta-nos a 16 textos escritos, sendo alguns deles premiados e realizados em muitos palcos do Brasil, com dramas não apenas militantes, mas, míticos e formulados por diversos gêneros discursivos, encenados e performados por vários diretores e atores.

estereótipos. Proporcionando à personagem negra novos conteúdos e formas, o TEN almejava construir um teatro capaz de realizar uma dramaturgia que valorizasse atores negros na experimentação cênica. E é nas contradições do teatro anterior ao TEN que Abdias do Nascimento percebe a urgência de um teatro intrinsecamente negro, após assistir ao espetáculo **O Imperador Jones** no Peru, com um ator branco tingido de preto interpretando uma personagem negra, observando que:

Naquela noite em Lima, essa constatação melancólica exigiu de mim uma resolução no sentido de fazer alguma coisa para ajudar a erradicar o absurdo que isso significava para o negro e os prejuízos de ordem cultural para o meu país. Ao fim do espetáculo, tinha chegado a uma determinação: no meu regresso ao Brasil, criaria um organismo teatral aberto ao protagonismo do negro, onde ele ascendesse da condição adjetiva e folclórica para a de sujeito e herói das histórias que representasse. (NASCIMENTO, 2004, p. 210).

O TEN moldou um discurso estético que está presente no fazer artístico dos teatros negros, das realizações do grupo Brasileira (1949-1953, de Haroldo Costa) e do Teatro Popular Brasileiro (1950, criado pelo poeta Solano Trindade) aos teatros negros contemporâneos nos territórios brasileiros. Um teatro cuja temática, perspectiva e performance negras constroem formas expressivas e um discurso militante por meio da arte.

A dramaturgia do TEN, para além de realizar dramaturgias com formas expressivas essencialmente negras, trazia em seu aspecto uma estética mítico-religiosa brasileira buscando na diáspora uma mitificação da África, referenciando-a como lugar de pertencimento. O TEN, após estreiar com o **Imperador Jones**, fez novos formatos para a literatura dramática brasileira serem buscados, criando suas próprias dramaturgias e estimulando autores a desenvolver dramaturgias para o teatro negro. Nascimento (2004) destaca algumas críticas da época às ações do TEN, como as de Roger Bastide o qual comenta, a respeito de **Sortilégio**, que do ponto de vista teatral a mitificação da África soa “muito patética; através da bebida de Exu e da loucura” (BASTIDE, apud, NASCIMENTO, 2004, p. 220). Para Abdias do Nascimento, o universo mítico-religioso e profano brasileiro é a estética da qual lança mão na busca de um formato e conteúdo que valorize as vivências das populações negras. Bastide lança o questionamento se tal movimento levaria o negro ao exotismo (BASTIDE, 1983, 146).

Em relação às dramaturgias do TEN, em sua pesquisa, Evani Tavares Lima (2010) destaca um painel de críticos, como Muller (1988) que, analisando o **Auto da noiva**, **Sortilégio** e **Filho pródigo**, critica o que chama “cristalização do ‘africanismo’”. Esse movimento, para o autor, seria um equívoco dando um percurso limitante, isento de complexidade e multiplicidade

nas soluções, desvinculada da realidade, porque se fixa numa identidade negra ideal (MULLER, 1988, 34, apud, LIMA, 2010, p. 130). Já para Miriam Garcia Mendes (1993), mesmo ressaltando a importância da dramaturgia do TEN, pontua que a “imagem do exotismo” pode se tornar problemática em sua ênfase. Quanto a Leda Martins (1995), o TEN “conseguiu, em grande parte de sua produção, construir uma linguagem dramática alternativa, através da qual a negrura se erigia como um tropo figurativo relevante e distintivo em sua visibilidade” (MARTINS, 1995, 81). O que para Evani Tavares Lima funciona como uma atualização das imagens captadas pelo espectador sobre a personagem negra nos palcos.

Diante do exposto, é importante pontuar que a experiência da diáspora pode revelar uma multiplicidade de identidades negras atravessadas por outras. O contexto de surgimento do teatro negro urgia a busca de uma identidade em comum que pudesse aliar as populações negras no combate ao racismo que as desumanizavam. A mitificação da “África” como lugar de pertença foi um dos códigos fundamentais para essa ação política. Nesse sentido, Christine Douxami pontua que em suas entrevistas com diferentes atores e diretores do teatro negro, maioria destes trouxeram o candomblé como um dos elementos necessários para se fazer um teatro negro, uma vez que o culto afro-brasileiro é forte referência à africanidade. Não obstante:

Às vezes, surge uma certa confusão, quando a religião aparece na sua forma íntegra no palco, sem ter sido adaptada para o teatro, dando a entender justamente que o candomblé é o teatro negro, ou ainda, que o teatro negro não é realmente teatro, no sentido universal da palavra, mas que esse teatro negro seria religião. Porém, trata-se de casos específicos e, na maioria das vezes, são mais “alusões” ao candomblé de forma simbolizada do que representações integrais dos rituais [...] o grau de veracidade na representação da religião afro-brasileira é sempre problemático e requer muito cuidado (autorização de um sacerdote, estilização das entidades, reverência etc.). (DOUXAMI, 2001, p. 350-52).

Convém destacar, além de tais preocupações relatadas por meio dos teóricos apresentados, que uma dramaturgia negra avança em seu objetivo de enunciar a vida do negro, por existir nos palcos e reivindicar um lugar para seu corpo e sua voz se expressarem em suas dimensões. Bem como, possibilita no teatro negro outras performances, para além da estética ligada ao universo mítico-religioso. Como a obra **Namíbia, não!** que não se coaduna ao universo das religiões afro-brasileiras, nem às personagens que vivem na periferia. Mostrando que suas personagens, ainda que pertencentes a classe média e sendo advogados, não se livram da mirada do racismo e da antinegitude.

Retornando à coletânea **Dramaturgia Negra**, o autor Aldri Anunciação participa com a peça **Antimemórias de uma travessia interrompida**, que narra o confinamento solitário de

uma mulher africana que passa a morar no fundo do mar, após ser escravizada no século XIX e jogada de um navio negreiro no oceano Atlântico, no trânsito para o Brasil. Nas profundezas do mar, ela passa a refletir sobre a contemporaneidade buscando reconstruir suas memórias através de objetos que caem dos navios. De acordo ao autor, essa peça mostra que:

Através de uma tensão entre a memória oficial e a memória subterrânea, essa narrativa ficcional nos leva ao mais profundo dos oceanos. Esse mergulho tem o intuito de resgatar e reconstruir o imaginário de identidades líquidas que adquirem formas diversas com os deslocamentos, apesar de não perderem sua constituição ancestral. (ANUNCIAÇÃO, 2018, p. 18).

Além da peça supracitada, a coletânea reúne textos como o de Cristiane Sobral, **Esperando Zumbi**, em que uma mulher espera ansiosamente por seu parceiro e percebe a si mesma diante dos paradoxos do processo de construção e desconstrução da sua identidade. **Vaga Carne**, de Grace Passô, que nos apresenta os percursos de uma voz errante que invade diversos corpos à procura de significados sérios e banais. Jhonny Salaberg participa com **Buraquinhos Ou O Vento É Inimigo Do Picumã**, contando a história de um menino negro que sai de casa para comprar pão, mas tem seu percurso alterado ao ser enquadrado por um policial, começando uma saga pela sobrevivência e viajando por países da América Latina e da África. Estas são algumas das 16 histórias reunidas na antologia, cuja publicação no mercado editorial é um dos passos importantes para difundir as diversas perspectivas narrativas por meio da experiência negra contemporânea.

2.2.1 A escolha pelo drama-debate

Objetivamos, especificamente, aqui observar um recorte na sociobiografia de Aldri Anunciação ao período de feitura da dramaturgia, analisando o percurso realizado na construção da obra para identificar o trajeto criativo do texto dramático e evidenciar sua orientação para uma dinâmica de escrita. Embora apresentemos o autor com uma possível escrita sob orientações afro-pessimistas, é no próximo capítulo que iremos comentar mais detalhadamente como a antinegitude se constitui enquanto uma temática possível em sua dramaturgia.

Como foi exposto, Anunciação se desdobra como multiartista, mas é na dramaturgia, apresentando-se como autor, que ele encontra liberdade para elaborar espaços possíveis para debates importantes no cenário social por meio do cenário teatral. Observamos, ao longo do trabalho, que ele acredita na autoria negra como uma potência fundamental de expressão e que, embora acredite que essa autoria possa se expressar em diversas temáticas, ele escolhe se

dedicar às discussões sociais envolvendo a temática racial em seus textos dramáticos.

Não é nosso objetivo no texto presente apresentar e discutir o termo/conceito “drama-debate” postulado pelo próprio autor em sua tese de doutorado. No entanto, é importante destacar como ele compreende o termo. Entende o drama-debate enquanto uma encenação ou um texto em performance. A performance desse texto é capaz de proporcionar debates entre diversas entidades, como entre: as personagens, o espectador e o dramaturgo, o espectador e a obra e entre o dramaturgo e a obra. Justifica que o fato de denominar drama-debate, em vez de debate-drama, é pela razão de a dramaturgia ser o foco e não a política. Assim, o debate é mediado pelo universo dramatúrgico, criando pontes entre as discussões do mundo real/prático e do mundo ficcional.

Tornar o espetáculo um lugar para o debate é um dos seus objetivos a partir de suas dramaturgias, propondo uma re-politização do teatro. Suas dramaturgias, sobretudo **Namíbia, não!**, obra aqui analisada, possuem sempre duas personagens, dois debatedores em cena, que formam as duas pessoas num jogo discursivo podendo o leitor-espectador se constituir como a terceira pessoa do discurso.

Essa perspectiva nos faz trazer o filme **O Grande Desafio**, dirigido por Denzel Washington e lançado em 2002, como exemplo, cuja trama evidencia a argumentação como ferramenta da oratória negra fundamental para debater as estruturas sociais que sustentam o racismo, nas sociedades humanas. O longa-metragem apresenta o período de Segregação entre pessoas negras e não-negras nos E.U.A, com isso, o enredo apresenta o conflito entre raças, sendo a violência contra as populações negras um resultado cotidiano dessa relação. Nesse cenário, as personagens negras vão entendendo a importância de possuírem o domínio da palavra falada para enveredar o enfrentamento e ocupar os espaços de poder, não se limitando apenas aos espaços marginalizados que o Estado, a sociedade acadêmica e a elite intelectual lhes proporcionam.

Nesse sentido, o professor de uma universidade voltada para negros cria um grupo de debate e após dias de treinamento de oratória uma das personagens tem seu primeiro debate contra uma universidade voltada para pessoas brancas. Após a vitória, a personagem narra a experiência a uma colega, sua vivência como debatedora lhe fez entender que ao defender suas argumentações tinha suas palavras como armas sem ao menos usar uma faca, um revólver. Percebendo que na sociedade o debate é fundamental para mudar algumas de suas estruturas, sendo o debate a constituição de um combate em que as armas são essencialmente as palavras.

Esse jogo comunicativo, presente no filme, é interessante quando o aplicamos à lógica da luta antirracista, visualizando que as sociedades humanas estão organizadas em torno do

racismo, logo a luta antirracial passa a ser um dever de todos. Portanto, tratando-se dos problemas das populações negras, é importante que pessoas não-negras se mantenham no lugar de escuta e ouçam o que pessoas negras têm a dizer.

Escolher a temática racial do cenário social para um debate ficcional requer estratégias narrativas capazes de fazer com que a mensagem do texto e/ou do autor alcance diversos públicos e linguagens. Constatamos que Aldri Anunciação, em sua criação dramatúrgica, compreende a diferença entre elaborar uma ficção dentro dos preceitos dos discursos político-sociais e a ficção que assume e segue as normas do entretenimento, não obstante, sem abandonar as discussões de caráter político e social.

Embora, enquanto dramaturgo, sua intenção não seja se tornar um pedagogo numa tentativa de conscientizar politicamente o leitor-espectador, o caráter pedagógico do texto dramático está na capacidade do próprio texto apresentar as diversas encruzilhadas para um debate, podendo os discursos e os contra-discursos se apresentarem a partir do drama.

Todo tema escolhido por um autor não foge do recorte, embora haja diversas encruzilhadas dentro do tema que nos leve a outros. Nesse sentido, o tema de **Namíbia, não!** se articula como um catalisador multitemático capaz de extrapolar o próprio objeto escolhido para um debate ficcional, para o autor. Deveras, com essa dramaturgia podemos nos debruçar em diversos assuntos. E como este trabalho também exige um recorte, é a partir dos temas elencados que desenvolvemos nossas análises.

Como é possível identificar, os autores são os veículos que trazem a obra ao mundo, isto é, a fonte da energia produtora das formas, como discorre Mikhail Bakhtin em **Estética da criação verbal**. Portanto, a tarefa do dramaturgo, durante seu processo criativo, é elaborar uma personagem principal possuidora de um objetivo, cujo conflito vivenciado ela precisa resolver ou superar. Já sabemos que a diáspora reversa é o conflito pensado e elaborado, um contexto fictício distópico em que suas personagens (Antônio e André) estão inseridas. Entretanto, como ele chega nessa premissa? Quais experiências vividas e/ou observadas por ele contribuíram para um olhar pessimista/distópico da realidade? Quais foram os contextos? De que forma a criação da dramaturgia responderia sua necessidade de debate do contexto atual?

Tratando-se do autor engajado, ficar neutro diante das incongruências sociais torna-se tarefa difícil, fica-se, ao contrário, inquieto. Seu intuito de também inquietar as pessoas, torna-se seu instrumento de trabalho. Insiste em elaborar um novo instrumental, exige um debate fictício do qual as personagens não escapam, quando na realidade muitos debates são negligenciados, ocultados ou silenciados.

Nessa perspectiva, Anunciação revela que durante seu percurso de produção de escrita

estava ocorrendo diversos contextos razoáveis e históricos, os quais observados e refletidos suscitaram em si a elaboração do texto dramático. Um contexto relatado, durante a escrita da obra iniciada no ano de 2008, é a candidatura do ex-presidente dos EUA Barack Obama, que se tornou o primeiro presidente negro eleito em uma das maiores potências democráticas. Um país com uma das maiores forças imperialistas do mundo e com um histórico de tensões raciais. Os séculos de escravização, desigualdade e racismo, num país com diversos episódios de revolta popular, estava elegendo Barack Obama:

À época daquela eleição, eu era um universitário baiano que morava no Rio de Janeiro por razões paralelamente profissionais. Fazia teatro naquela cidade que foi a capital do Brasil até o início do Governo Kubistcheck. Apesar de jovem, conseguia perceber os subliminares resquícios de mágoa de um tópus que perdera o título de centralidade nacional. Muitas coisas atravessavam o ainda não-dramaturgo que estudava Teoria do Teatro na Universidade do Rio de Janeiro e trabalhava como ator para sobreviver. Um desses atravessamentos era o racismo. (ANUNCIAÇÃO, 2021, p. 29).

Embora Salvador seja considerada a cidade mais negra fora de África¹⁶, as contradições da capital baiana não isenta o cidadão afrodescendente do racismo e da antinegitude em seus episódios cotidianos de violência. Entretanto, os atravessamentos do racismo, quando Aldri Anunciação se deslocou de Salvador para o Rio de Janeiro, apresentaram-se talvez mais intensos e explícitos ao jovem artista em um novo território; sejam estes atravessamentos vividos por ele ou observados em outros afrodescendentes. O fato é que essas experiências ocorrem cotidianamente em suas encenações dissimuladas e/ou declaradas e, para Anunciação, elas precisavam ser comentadas já que ousavam a se apresentar. No entanto, o jovem artista sentia o incômodo alheio de debater a dor/violência que lhe causavam. O racismo existia e fazia vítimas diariamente, porém, era o assunto, muitas das vezes, evitado:

Este era um assunto pouco discutido nas minhas rodas de conversas de então. Aquele era considerado um assunto que baixava a intensidade astral dos encontros sociais e regulares. Conversar sobre racismo em uma mesa de bar, por exemplo, era algo que precisava ser pautado com muita cautela para não acelerar a tradicional “saideira”, ou seja, finalizar o encontro distrativo das jovens noites cariocas. (ANUNCIAÇÃO, 2021, p. 29).

¹⁶ “O censo de 2015 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) mostra que Salvador tem quase 3 milhões de habitantes. E, de acordo com um recente estudo de várias universidades brasileiras, a capital baiana tem a maior ancestralidade africana, a partir de estudos genéticos: 50,8%, sendo considerada a cidade mais negra fora do continente africano”. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2016-03/os-467-anos-de-salvador-cidade-mais-negra-fora-da-africa>

Apesar de fazer parte da dinâmica relacional, as questões étnicas e raciais eram assuntos evitados porque possuíam o poder de cortar a “normalidade” do cotidiano, de acordo com a vivência do autor. E o tema, uma vez, surgindo em cena, no exemplo vivido por ele: mesa de bar, exigia uma atenção especial aos enunciados dos narradores, isto é, uma atenção e corroboração das experiências específicas e coletivas do corpo negro saturado pela violência cotidiana do racismo e da antinegitude. Como citado à cima, um lugar de escuta é requerido, não obstante, para o artista, nessa situação, os agentes comunicacionais se convertiam em “uma bancada de júri” que “se formava espontaneamente nas rodas de conversa e, quase sempre, um pseudo-juíz se apresentava com poderes e sentenças prontas a serem executadas” (ANUNCIACÃO, 2021, p. 29). A temática racial necessitava está em sua vida sem os receios e negligências, pois, no mundo real prático, era um tema que ele enquanto personagem real no cenário social vivenciava sem escapatória, sem fuga de sua qualidade afrodescendente:

Como cidadão negro, aquilo me fazia concluir que havia determinados temas subjetivos que acionavam toda uma coletividade promovendo uma querela de indagações e conteúdos antagônicos entre si que ensejavam uma estrutura comunicacional movida por réplicas e tréplicas contínuas que captariam a expectativa daqueles que observavam os enunciadores e enunciatários. Nesse contexto, a surpreendente eleição de um presidente negro no país norte-americano (EUA), querelada pelas questões de etnicidade, adquiria a mesma qualidade de irromper o estado usual das interlocuções intersubjetivas (das conversas) no dia a dia da cidade na qual eu me encontrava. (ANUNCIACÃO, 2021, p. 29).

Desse modo:

Talvez resida ali uma das razões da escrita do texto dramático *Namíbia, não!*. Isto é, na tentativa de evitar o inconveniente momento interruptório das interlocuções do mundo real prático, eu escoava poeticamente, na dramaturgia, as querelas que referendavam as tão urgentes questões raciais. Na impossibilidade de debate sobre questões subjetivas que solicitavam existência em linguagem na praticidade do real, o pesquisador-dramaturgo se transmutava em dois personagens ficcionais e praticava o ato peremptório da poética da discordância, articulando dramaturgia escrita como um tempo-ação suspenso e reservado ao debate ficcional. (ANUNCIACÃO, 2021, p. 30).

Encontrou na dramaturgia o espaço para trazer as discussões do mundo real, exigindo das personagens um debate sobre elas. Enquanto Anúnciação observava que enveredar as discussões raciais gerava “o poder de cortar a classificada normalidade do cotidiano”, constatou que a “interrupção do cotidiano” se tornaria ferramenta essencial para a elaboração de seus textos dramáticos. Convertendo-se, assim, em um dramaturgo politicamente engajado.

Portanto, é possível constatar que “a inclusão na tessitura narrativa da obra **Namíbia, Não!**, de conteúdos capturados da [sua] experiência cotidiana com o racismo na cidade do Rio de Janeiro” (ANUNCIACÃO, 2021, p. 34) torna seu texto dramático capaz de se constituir qualitativamente de uma força política, cuja qualidade de entretenimento se mantém sem se saturar de um discurso social.

O resultado do seu processo de escrita nasce do intento de construir um debate ficcional, capaz de preencher uma lacuna dos debates existentes no mundo real. Os pontos de partida do seu processo criativo enquanto artista “diaspórico-negro”, nos termos do autor, são memórias, atravessamentos e diáspora. Além de consultar, observar e revisitar a memória da diáspora negra, Aldri Anunciação usa o termo “antimemórias” para designar “memórias ainda não acontecidas” como recurso criativo:

O efeito ficcional literário das antimemórias hipoteticamente seria quando o mundo vai se tornando cada vez mais parecido com aquilo que inscrevemos ficcionalmente nos textos dramáticos. Terminamos por nos perguntar se o que foi criado ficcionalmente teria sido uma reverberação de algo que já estava acontecendo [...] Não é sobre esse poder visionário (ou de antimemória) que se trata este item. Mas desse início de criação que é a memória poética do artista diaspórico negro. Embora minhas memórias façam parte do meu processo criativo de narrativas-ficcionais do debate, elas nunca se articulam como um gênero literário memorialista tão consagrado por alguns autores da literatura, como o mineiro Pedro Nava. As minhas negras memórias-ficcionais colocadas no modo de enunciação do debate em uma dramaturgia surgem como um dispositivo que tenta aproximar realidade e ficção [...] No meu caso específico, me vem à memória a cobrança para que eu escreva somente textos dramáticos que contemplem temas étnico-raciais. (ANUNCIACÃO, 2021, p. 46-47).

Essa “memória de futuro” é usada pelo dramaturgo como o *flashforward*¹⁷ é utilizado pelo cineasta. Um movimento de prolepse que instiga o leitor-espectador a imaginar o futuro, mirando o passado, a partir da sua instância atual, o presente. Com isso, ele se envereda por uma abordagem temática afetada pelo passado, presente e futuro, essas três instâncias temporais afetam seu texto dramaturgico. Exige na montagem da obra que a história seja sempre cinco anos a frente do tempo atual que a obra é performada, oferecendo na encenação, na performance e na leitura da obra que o diretor, ator e leitor-espectador use a tecnologia temporal como atualização do drama:

O tempo em que se passa a ação da peça será sempre cinco anos à frente do

¹⁷Um procedimento cinematográfico e literário que altera a sequência cronológica da narrativa, isto é, é uma interrupção da sequência cronológica narrativa sendo interpolada por eventos ocorridos posteriormente.

tempo atual de sua montagem. Como terminei de escrever esse texto em 2011, para meu tempo a ação se passa em 2016. Na segunda edição do livro, realizada em 2015, o tempo da história passa a ser 2020. Na Terceira edição realizada em 2020, o tempo da narrativa passa a ser 2025. Portanto perceba o ano em que você está lendo esse livro, e avance ludicamente cinco anos. (ANUNCIAÇÃO, 2020, p.41).

A obra estabelece-se como parte de uma corrente literária futurista, transformando a narrativa em um universo posterior ao seu surgimento, atrelando o efeito futurístico ao aspecto distópico pelo qual se debruça a trama, cujo agenciamento de ações do drama passa pelo conflito da diáspora negra reversa elaborado pelo dramaturgo. Nesse ponto, ao ser questionado por que a sua narrativa se passa no futuro, Anúnciação (2011) responde:

Tem alguns historiadores que dizem que a gente não tem condições de refletir criticamente com precisão sobre o nosso momento atual. Porque a gente está dentro da cosmologia do tempo presente. A gente somente vai historicizar o nosso presente quando chegarmos no futuro. Então, eu me perguntei como é que eu vou escrever um texto dramático sobre o meu tempo presente? A saída operativa que eu encontrei foi colocar o tempo da narrativa cinco anos à frente do meu tempo. **Namíbia, não!** então se passa ficcionalmente em 2016... já que estamos em 2011. Em 2016 o governo brasileiro apresenta uma Medida Provisória como reparação social, que institui a volta compulsória de todos os negros e negras para um país da África. Um reverso oficial da diáspora que aconteceu tempos atrás. Mas o que eu queria falar, na verdade, é sobre a situação atual do jovem e da jovem brasileiros. Uma crônica do jovem negro afro-brasileiro. Então, com a impossibilidade de falar do seu tempo presente, de acordo com os historiadores, eu aproveito a linguagem poética do teatro, que é um espaço maravilhoso pra se trabalhar as ideias, e coloco essa situação nossa do presente... lá no futuro. A linguagem escolhida foi a comédia com elementos de tragédia e do absurdo. Pego esses três elementos e tento compilar na nossa história.

Essa estratégia narrativa do dramaturgo lhe permite não só conjecturar, embora ficticiamente, ações do futuro com base na conjuntura atual e do passado, criando um não-lugar, um universo fictício localizado no amanhã. Sem embargo, no caso de **Namíbia, não!**, a invenção de um não-lugar anômalo em um amanhã fará com que o leitor-espectador, atento ao espelho retrovisor que a obra oferece, almeje nunca chegar. Mas, como o tempo caminha para frente, esse amanhã pode seguir outros caminhos após os alertas do percurso serem observados.

Aldri Anúnciação, a partir disso, conjectura que a dramaturgia do debate é capaz de propor o desafio de trazer para a dramaturgia as informações sócio-históricas, articulando-as na tessitura da trama. Para, dessa forma, não apenas ser assertivo na recepção ficcional preservando o aspecto dramatúrgico, mas também, ilustrando a obra de um caráter engajado. Assim, quando questionado sobre sua escolha de um país africano dentre tanto outros para se constituir como personagem na trama, o autor responde:

O país Namíbia foi colonizado pelos alemães no início do século XX. Considerando o quantitativo colonial alemão minimizado, Namíbia se tornou um país ímpar dentro do continente alemão. Ele é bem representativo sobre a grande mudança que a África vem passando nos últimos tempos. (Nós diaspóricos) tendemos sempre a ter uma imagem idealizada da África, mas esse continente passou processos (e ainda vem passando) por alterações invasivas muito constantes a partir da sua exploração. Tentei escolher um país que se afastasse o máximo possível da tipificação da África que a gente imagina. Voltar pra África hoje não seria a mesma que voltar pra lá séculos atrás. Tem uma fala do Darcy Ribeiro que sugere que os africanos se inseriram de forma tão forte no Brasil que acabaram deixando de ser africanos e passaram a ser brasileiros. E ainda tem os agudás que voltaram pra países da África após deixarem a condição de escravizados no Brasil e, já naqueles tempos, reencontram uma outra África. Selecionar Namíbia como uma personagem-lugar desse drama-debate é justamente condensar uma mudança que o continente africano sofre e confrontar levemente a tipificação que fazemos do continente. Em Namíbia, alemão já foi a língua oficial. Escolher narrativamente Namíbia para essa narrativa é desestabilizar o lugar que imaginamos de um possível retorno africano. Nessa desestabilização, onde estranhemos ou desconhecemos culturalmente o destino, tento estimular reafirmação de nossa brasilidade negra. (ANUNCIACÃO, 2011).

O dramaturgo se debruça em apresentar sua visão de mundo e sua perspectiva da África enquanto artista negro-diaspórico. Foi a partir dos temas elencados e dos trechos apresentados que Aldri Anunciação encontrou caminhos que o levassem para a escrita de seu texto dramático aqui analisado. Embora não seja nosso objetivo comentar detalhadamente sobre o conceito “pergunta-matriz” elaborado pelo autor como ferramenta de escrita e estratégia do seu processo criativo, é relevante destacar que as perguntas e as dúvidas são apropriadas como ponto de partida para a elaboração de suas narrativas. Ao se questionar, sendo a pergunta-matriz manifestada na sua subjetividade inquieta, ele constata que essas dúvidas movem o seu universo dramático e não necessariamente as respostas, resultado desse processo de reflexão. No caso de **Namíbia, não!**, “para nós afrobrasileiro do século XXI, no que consiste e o que significa o retorno à África?” essa pergunta “se configurou como ferramenta de construção de cenas” (ANUNCIACÃO, 2021, p. 171). Portanto, o autor busca tensionar os problemas do dia a dia do mundo real em seu mundo fictício.

Diante do exposto, na obra em foco, filiada a um teatro engajado negro, capaz de propor a re-politização do teatro, pode-se encontrar um interessante campo de análise das problemáticas sociais, ao mesmo tempo em que encontramos um espaço de recepção fictícia. Objetivamos, neste segmento do trabalho, apresentar parte do trajeto criativo do dramaturgo Aldri Anunciação evidenciando sua dinâmica de escrita imbuída de sua qualidade de afrodescendente. Portanto, de forma objetiva e um tanto esquemática aferimos o percurso

realizado na construção da obra **Namíbia, não!**, constatando que os “episódios de racismo cotidiano” se tornam objeto na elaboração de textos dramáticos. Para tanto, o autor desenvolve um drama capaz de não apenas ser encenado, performado, lido e assistido, mas também debatido nas diversas dimensões discursivas que o texto é capaz de extrapolar a partir de seu invento.

2.3 Aspectos da dramaturgia de Aldri Anunciação

Pois o objetivo do teatro, a princípio e agora, foi e é oferecer uma espécie de espelho à natureza, mostrar à virtude os seus próprios traços, à derrisão a sua exata efígie, à sociedade a verdadeira imagem do seu tempo...
(Hamlet, Shakespeare, Cena II do III Ato — Fala aos Atores).

Podemos entender a dramaturgia como um campo fértil para elaborar a realidade desejada, que está, inegavelmente, articulada à perspectiva ideológica e estética do autor. Anunciação discorreu em uma palestra¹⁸ que o dramaturgo negro não deve perder a oportunidade de criar a realidade ideal nesse espaço. No evento *Melanina Acentuada*, na sua primeira edição em 2013 no Teatro de Arena Eugênio Kusnet (SP), Anunciação questionou que se o teatro forja uma realidade desejada, por qual razão muitos autores não utilizam esse espaço para criar uma realidade ideal? Isso é por ela não existir lá fora. Para ele, criar um universo diegético apresentado ao público, com contato com o mundo fora do teatro, propõe as possibilidades de debates públicos, construindo um teatro com força o suficiente para interferir na sua realidade ao contrastar um projeto ficcional e real de organização social.

Na palestra supracitada, intitulada **Dramaturgo negro X Dramaturgia de temática negra**, ele está interessado em apresentar as especificidades desses dois criadores de narrativas. Para ele, o primeiro será uma fonte primária de narrativas imbuídas de experiências negras. Já a segunda, trata-se da presença negra na narrativa. Desenvolve uma analogia para evidenciar que o teatro engajado negro (TEN), como fonte de memória e identidade, é o meio por qual um reflexo não se dá de modo virtual, mas a partir de experiências específicas do corpo negro na diáspora. O que ele quer dizer é que quando um autor não-negro escreve uma dramaturgia de temática negra, a história das personagens negras vem a partir de um terceiro, de um observador generoso/interessado, nos termos de Anunciação, isto é, tal história é fruto de uma fonte

¹⁸ Encontra-se nas plataformas do **Melanina Digital**. Disponível em: <https://youtu.be/h0c3YKcy3K4>

terceira, fazendo com que a recepção do espectador se dê a partir de uma percepção truncada. Para Aldri Anunciação, esse processo criativo apresenta ao público negro um diálogo com o espelho, com uma imagem que fazem dele. Desse modo, segundo o autor:

Teatro negro é aquele cujo objeto da cena, o sujeito da cena, é filtrado por uma apreciação, uma reflexão, uma articulação criadora, por uma encenação, por uma manipulação da cena negra. Se tem uma negritude, se tem uma negrura, manipulando essa construção, se tem uma negrura forjando essa cena, comandando essa cena, se tem uma negrura afetando todo o objeto e sujeito da cena do teatro, esse teatro — para mim — é um teatro negro. (ANUNCIÇÃO, 2021).

Sendo assim, os idealizadores da cena (diretores, autores, atores e atrizes, entre outros) sendo negros conseguem tornar o objeto e o sujeito da cena articulados a um processo criativo imbuído de sua negrura. Pois, “o teatro negro é muito aquela narrativa plasmada em cena que é atravessada por uma subjetividade ou subjetividades negras” (ANUNCIÇÃO, 2021). Citando exemplos clássicos como **Anjo Negro**, de Nelson Rodrigues, destaca que, dentro dessa premissa, a dramaturgia não participa da corrente do TEN, mas de uma temática negra, devido a dramaturgia ser atravessada por uma subjetividade não-negra.

Entretanto, Aldri Anunciação não isenta a participação de profissionais não-negros no TEN, o autor inclusive destaca a importância de não segregar um espaço. Para ele, o teatro vive do conflito, tanto para a construção da história, quanto para o debate dela após a recepção dos espectadores. E um debate, sobre os problemas sociais, deve se realizar com o público e os profissionais da cena, independente da sua predominância étnico-fenotípica.

2.3.1 Sobre a crise da negritude na dramaturgia

Na palestra já supracitada, julgamos relevante a discussão que Anunciação nos propõe. Trata-se de uma crise da negritude presente na maioria das dramaturgias negras, segundo o autor. Essa reflexão vem da metáfora da “tigridade” realizada pelo dramaturgo nigeriano Wole Soyinka e explicada pelo dramaturgo Jahn, em 1964 numa conferência em Berlim:

As minhas palavras foram: "Um tigre não anuncia a sua tigridade; ele salta". Com outras palavras: o tigre não fica na selva e diz: "Eu sou um tigre". Quando se passa pelo local onde o tigre está e ver o esqueleto da gazela, é quando se sabe que ali transbordou tigridade. Assim, a diferença que eu queria apontar nessa conferência (em Kampala, Uganda, em 1962) era puramente literária. Eu queria distinguir entre propaganda e autêntica criação poética. Eu disse, com outras palavras, que uma qualidade poética que se espera da poesia é a própria qualidade da poesia em si, e não a mera ação de lhe atribuir um nome¹⁹.

¹⁹Tradução livre. No original: Mis palabras fueron: “Un tigre no anuncia su tigritud; salta”. Con otras palabras: un

(JAHN, 1971, p. 310).

Aldri Anunciação junta-se a reflexão de que o corpo negro surgindo em cena já afirma ser um corpo negro e nos conta, no mais das vezes, mais do que a própria narrativa elaborada pelo autor. Logo, assim como faz um tigre na selva que não necessita exaltar sua tigritude, pois, basta-lhe ser o que sua pura existência é, de acordo ao autor, já possuímos a metáfora da negritude na pele que torna não tão necessária perder 10, ou mais, minutos da cena provando ou tentando evidenciá-la.

Nessa perspectiva, o foco na qualidade poética é tão importante quanto a propaganda social. Porque a qualidade poética a partir dessas reflexões se refere a busca de novas descobertas de narrativas, de modos de composições não condicionados a história da personagem negra somente ao martírio das colonialidades. Isto é, nosso processo de criação é absolutamente livre para explorar diversos materiais criativos. Com isso, a crise da negritude, para o dramaturgo, propõe as seguintes questões: resolvendo o problema social da população afrodiáspórica, o autor negro pode não ter mais material criativo para escrever? Parafraseando Anunciação, um material político sobre o problema social da população afrodescendente não necessita exaustar uma propaganda social, mas, em si, reforçar um potencial artístico-político de sua obra. Conforme observa Edimilson de Almeida Pereira, esse processo é marcado pela ambivalência, “já que, por um lado, reconhece-se a necessidade de afirmar a identidade de um segmento étnico e social (os afrodescendentes) e, por outro, a preocupação em não restringir a criação literária a um só *leitmotiv*, ou seja, os assuntos relativos aos afrodescendentes” (PEREIRA, 2007, p. 185).

Em suas obras, Anunciação intenta lidar com os temas elencados, observando seu próprio processo de criação e de alguns autores que deixam suas obras mergulharem nos estereótipos do negro ou na ausência de uma pertença. Essa ambivalência necessita ser observada e trabalhada, segundo o autor. Destaca que em muitas das obras das quais analisou, observando a propaganda política e a autenticidade poética, que elas ou eram exercício de linguagem ou eram um exercício de expressão política, um exercício de expressão social, no mais das vezes, em detrimento de uma poética. Portanto, refletir o modo de composição da obra, a partir do processo de criação, pode fazer com que o autor perceba uma gradativa

tigre no está en la selva y dice: “Yo soy un tigre”. Al pasar junto al lugar donde está el tigre y ver el esqueleto de la gacela es cuando se sabe que allí há rebosado tigritud. Por tanto, la diferencia que yo quise señalar en aquella conferencia (en Kampala, Uganda, en 1962) era puramente literária. Quise distinguir entre propaganda y auténtica creación poética. Dije, con otras palabras, que una cualidad poética que se espera de la poesía es la propia cualidad poética, y no la mera acción de anteponerle un nombre.

depuração do estilo, quando se permite ao experimentalismo durante o processo criativo, descobrindo fórmulas capazes de revigorar a linguagem poética.

Na peça **Namíbia, não!**, ele trata por meio do absurdo e da distopia, de um tema que revisita o passado histórico-social das populações negras, o autor permite o texto e suas personagens vivenciarem diversos dramas possíveis. O texto ativo e marcado pelo humor, com sua mescla de gêneros discursivos e citações literárias e históricas, de súbito, torna-se um suspense levando-nos do riso às angústias que atravessam as personagens em cena. Pois, “no plano da linguagem, estão entretecidos vários fragmentos de formações discursivas que fazem ecoar um concerto de vozes dissonantes aguçando a complexidade do debate presente e do futuro a que ele nos encaminha” (MENDES apud ANUNCIACÃO, 2012, p. 12). Diante disso, podemos constatar que o autor busca compreender o papel de sua escrita para compor uma obra capaz de se estender ao seu invento e alcançar diversas linguagens e públicos, podendo conseguir construir, apresentar e debater conflitos fictícios e reais na sociedade brasileira.

2.4 O autor e a distopia

A estética distópica, podemos afirmar, é a elaboração de um intenso pesadelo social. Contrapondo-se à fórmula utópica, adotou o pessimismo como ótica analítica dos aspectos do *modus operandi* por qual a realidade é composta. Como bem destaca Jerzy Szachi, podemos afirmar que a distopia são “as únicas utopias de nossos tempos”, que negativizadas, “deve ilustrar o ceticismo e o pessimismo típicos do mundo de hoje” (SZACHI, 1972, p. 112). Nem sempre é possível conceber no mundo diegético uma sociedade perfeita, idealizada. Entretanto, o intento da distopia não é só apontar as falhas, evidenciar o lugar anômalo, apresentar o ceticismo e o pessimismo, mas uma realidade que não desejaríamos. Logo, tentaremos ir na direção contrária dos caminhos que essa realidade aponta.

O autor da distopia, nos termos de Anúnciação, será aquele que pensará a partir dos traumas, no entanto, não só disposto a escancarar as feridas e sim deduzir que essa exposição também possa ter um efeito terapêutico. A distopia no campo dramaturgico não é tão comum, sendo esta estética mais conhecida na literatura e, sobretudo, no cinema que é uma arte massiva. O dramaturgo escolhe construir **Namíbia, não!** a partir da estética distópica, elaborando uma diáspora reversa refletindo e fazendo o leitor-espectador refletir como seria essa volta forçada a um lugar conhecido-desconhecido para os descendentes de africanos na diáspora.

Etimologicamente, o drama, em grego, significa ação, tornando o dramaturgo um produtor de ações. Nesse sentido, podemos afirmar que a dramaturgia negra “é ação, o verbo é

carne”, sendo a negrura cobrindo toda a extensão dessa carne, mudando “a ordem sem fazer desordem” (SOBRAL, 2017, p. 254). O dramaturgo constrói ações, realidades, ideias, propostas. Para o dramaturgo negro, nos termos de Anunciação emprestados de Octavia Butler, a autoria é poder, a assinatura negra é uma importante ferramenta nas diversas lutas travadas pelas populações negras na sociedade, sobretudo, quando recordamos que o negro durante muito tempo foi apenas temático na dramaturgia e na literatura brasileira, não autor, ele não escrevia suas histórias. A autoria negra é importante, porque é a partir dela que as experiências específicas do corpo negro são contadas.

O teatro pode ser definido como espaço do conflito, isto é, a arte do conflito. E Anunciação compartilha dessa teoria, afirmando que o teatro vive do conflito e que o dramaturgo é o responsável por elaborá-lo. Além disso, para o autor, “a narrativa ficcional é aquela produzida, alterada e ajustada por um pensador-dramaturgo que reorganiza e agenda as ações possíveis para uma cena-linguagem de um texto teatral” (ANUNCIÇÃO, 2018, p. 89). Ele nomeia “pensador-dramaturgo” o autor preocupado em refletir e expor as suas intenções estéticas e políticas na criação de uma obra dramaturgical.

Como já comentado acima, para a realização de **Namíbia, não!** adverte-se que o tempo da ação seja sempre cinco anos à frente do tempo atual que a obra está sendo realizada. Desse modo, a peça vai apresentando um contexto futurista. No entanto, pontua que, independentemente da obra ser futurista ou oitocentista, “o dramaturgo assume o lugar ficticiamente forjado da maximizada soberania que produz o agendamento de acontecimentos da ação dramática das obras” (ANUNCIÇÃO, 2012, p. 90), como uma entidade do tempo²⁰. Agendar os acontecimentos por meio da narrativa, para ele, dá ao “dramaturgo-autor” uma “instância de soberania” (ANUNCIÇÃO, 2018, p. 92), pois, ele estará pensando como e quando cada acontecimento deve ocorrer, se iniciar e se fechar, enquanto a narrativa é livre para se conduzir sozinha logo após ser elaborada por seu criador.

Se, como observamos acima, o conflito é o motor do teatro, sendo o autor responsável por dar as energias necessárias para que a dramaturgia ganhe força e vida, agendando os acontecimentos da ação, de acordo a Renata Pallottine, “o conflito pode se transformar, pelo acréscimo ou supressão” (PALLOTTINE, 1989, p. 82). Para ela, o espectador é acostumado a obter uma “resolução final do conflito”, porque “o conflito deve ser levado às suas últimas

²⁰No candomblé Ketu, Iroko é considerado como orixá do Tempo. Em sua narrativa, conta que o orixá está sempre presente nas reuniões das entidades, distante, observa em silêncio tudo o que é discutido. Após a reunião, decide quando cada acontecimento determinado ocorrerá, sendo ele responsável pelos ciclos, apontando o início e fim deles. Passando a estar em todos os lugares através do tempo e espaço.

consequências e, depois, resolvido”, desse modo, deixando “no espectador a sensação de uma coisa acabada” (PALLOTTINE, 1989, p. 83). A situação solucionada é esperada até mesmo nas obras distópicas, podemos dizer que essa foi uma das expectativas da crítica de teatro Barbara Heliadora com uma crítica publicada em **O Globo** sobre a realização de **Namíbia, não!**, no Teatro Oi Futuro Ipanema, que após apontar a relevância e a agilidade do texto teatral, destacou ser o final “muito repentino” um ponto baixo “um tanto menos convincente”.

Os melhores aspectos do texto de Anunciação são a fluência do diálogo e o fato de ele ter criado consideráveis diferenças entre as posturas dos primos, e o tom divertido de boa parte da ação, enquanto o final, muito repentino, é um tanto menos convincente. Mas se a ação em si pode ficar um pouco prejudicada isso não tira [...] seu maior valor: o de não dar respostas, mas antes, provocar reflexão. (HELIODORA, 2011).

O final da peça é aberto, não se tem um fim ou uma solução do problema. André desfalece nos pés de Antônio por “uma morte sugestionada [...] acreditou tanto na possibilidade da ausência de ar, que realmente não conseguiu mais respirar” (ANUNCIAÇÃO, 2012, p. 121). André morreu angustiado sob a conjuntura do medo, ele e o primo estavam confinados no apartamento e a população enfurecida, sobretudo os seus vizinhos, estavam do lado de fora pedindo que eles se entregassem de uma vez à Medida Provisória. Antônio, com o primo no colo, ouvindo os gritos da população e o Ministro da Devolução bater na porta, começa a recitar um poema e “os sons de violinos vão sumindo lentamente, substituídos por sons de turbinas de um avião ligadas [...] ouve atentamente uma voz ruidosamente microfonada de uma aeromoça” (ANUNCIAÇÃO, 2012, p. 122). Antônio está sendo embarcado à Namíbia, país em que André se recusava a ir. O final pode gerar uma série de interpretações e/ou continuações da narrativa, mas deixa nítido que a solução para essa diáspora reversa forçada não seria uma tarefa fácil como todos os problemas das populações negras gerados pelo projeto colonial. Portanto, pensar a partir desses desafios torna-se um passo.

2.5 O ator e a personagem

Antônio desempenha um importante papel na narrativa, ele é o “bem ajustado” e “engomado”, otimista no armistício das relações sociais. Enquanto André, o “bem folgado”, que também deveria se esforçar mais sem desperdiçar seu tempo em farras noturnas, é portavoza das incongruências entre os grupos raciais na sociedade brasileira. Esse é um dos pontos que marcam as diferenças entre as posturas dos primos, mas não tão distintos a ponto de não

compartilharem o mesmo martírio que lhes é imposto.

Em **Namíbia, não!**, Aldri Anunciação interpreta a personagem Antônio, sendo, além do autor da obra, um dos atores que performaram as cenas dramáticas da ficção. Podemos dizer que, a partir de sua própria experiência com a “melanina acentuada”, Anunciação retrata personagens com um conflito cotidiano na realidade brasileira contemporânea. Entretanto, como discorre Eduardo Geada, a partir das reflexões de Diderot sobre a prática de representação, “em cena, o actor já não é ele próprio, mas também não é inteiramente o outro”, isso porque “o actor imita, mas não imita a personagem, que não existe a não ser como ideia, como pretexto, quando muito como modelo”. Mas, também, “existe algo no actor que depende, obviamente, do que ele é, que se impõe pela sua presença, independentemente da figura que incorpora” (GEADA, 1977, p. 93).

O efeito de distanciamento entre o ator e a personagem é uma técnica da arte de representar defendido por alguns estudiosos sobre teatro, como Bertold Brecht quem afirma que, em cena, o ator jamais deve metamorfosear-se inteiramente na personagem representada. O ator seria uma matéria por qual uma ideia é apresentada, assim, ele reproduz as falas, os atos, os gestos da personagem com a maior autenticidade possível. Mas, segundo Brecht, não tenta persuadir a si mesmo e ao público de que na personagem se metamorfoseou completamente. Desse modo, “se tiver renunciado a uma metamorfose absoluta, o ator nos dará o seu texto não como uma improvisação, mas como uma citação” (BRECHT, 2005, p. 81–82). O ator já é possuidor de uma história, de uma memória, contando outra que não a sua, ainda que estas coincidam.

A analogia da metamorfose é interessante para se pensar na importância da fronteira entre ator e personagem. Metamorfose em diversas tramas literárias é posta como um dom interessante, também como uma habilidade cheia de riscos. Na história de fantasia **O Mago de Terramar**, da escritora Ursula K. Le Guin, é advertido o risco desse dom para alguns bruxos, pois, de acordo a história, a brincadeira de se transformar em homem ou bicho, árvore ou nuvem, entre tantos outros seres, tem o risco de perder a própria identidade ao mudar sua realidade. Para a fantasia, é perigoso o tempo que uma pessoa fica distante de sua própria forma.

O ator é esse metamorfo, um profissional capaz de vivenciar diversas emoções, ser diversas personalidades, mas não é o que representa em cena. Para Brecht, o ator deve representar os acontecimentos que a narrativa dramática propõe, dando-lhes o caráter de acontecimentos históricos (BRECHT, 2005, p. 84). Esses acontecimentos são defendidos e apresentados ao público de maneira franca, o ator desprenderá todas as suas energias em cena para conduzir as ações. Além disso, Bertold Brecht (2005, p. 138) destaca que:

Os acontecimentos e as pessoas do dia-a-dia, do ambiente imediato, possuem, para nós, um cunho de naturalidade, por nos serem habituais. Distanciá-los é torná-los extraordinários. A técnica da dúvida, dúvida perante os acontecimentos usuais, óbvios, acontecimentos jamais postos em dúvida, foi cuidadosamente elaborada pela ciência, e não há motivo para que a arte não adote, também, uma atitude tão profundamente útil como essa.

Antes de comentar sobre a personagem Antônio, foi-nos relevante começar com estas reflexões. Nosso interesse não foi comparar e/ou identificar possíveis ilações poéticas de Aldri Anunciação com Bertold Brecht, principalmente porque não foi aferida a performance e encenação do ator durante o espetáculo para, assim, chegar a alguma conclusão sobre as técnicas utilizadas em cena. Portanto, objetivamos apenas apresentar um quadro de exegetas do teatro com reflexões que podem nos auxiliar sobre um entendimento da relação de Aldri Anunciação (o autor) com Antônio (a personagem).

Embora Anunciação intentasse por meio da narrativa dramatúrgica recompor uma memória afrodiaspórica, ele e Antônio são existências distintas. Enquanto Antônio existe como ideia, Anunciação é um revelador dessa ideia. Como já discutimos, o TEN permitiu e permite que atores e atrizes negros encontrassem um espaço para vivenciarem personagens a partir de suas dimensões psicológicas e emocionais. Sem ser posto na *mise-en-scène* quando a intenção é atribuir mais veracidade às cenas, ocupando o papel que buscam lhe destinar na cena social: os subalternos, os empregados, isto é, os papéis secundários. Com o TEN os atores e atrizes negros também possuem a oportunidade de se fazerem Hamlet, Julieta, Romeu, Othelo, entre outros.

De acordo a Renata Pallottine, a personagem “entra em cena através do ator no espetáculo” (PALLOTTINE, 1989, p. 64). E como já comentado acima, o corpo do ator enquanto linguagem surgindo em cena já apresenta um discurso para a síntese mental do espectador. No entanto, a personagem possui vontades, objetivos, obstáculos e conflitos que o corpo, a “voz do ator, ou mesmo do ator sem voz” (PALLOTTINE, 19989, p. 9) buscam apresentar a um público. Para Pallottine, o maior obstáculo com que se depara uma personagem é encontrado dentro de si, evidenciando um conflito interno em luta com um conflito externo. Nos termos de Anunciação, o confinamento da personagem Antônio e de seu primo é apenas um pretexto que elabora uma crônica sobre a vida dos jovens de melanina acentuada do Brasil na contemporaneidade. A conjuntura do medo causado pelo surrealismo da retirada de todos de melanina acentuada da sociedade brasileira, em um tempo futuro, provoca uma série de angústias e outros sentimentos que Antônio gradualmente vai abraçando.

Antônio é apresentado como um jovem de melanina acentuada formado em Direito e

com projetos de ascensão na profissão. Estava feliz e cheio de expectativas em seu novo curso preparatório para um concurso. É um jovem advogado em potencial, que observa todos seus esforços se desfazerem por dispositivos políticos e judiciais. Essa interpretação da personagem parte do texto que o público tem contato pela dramaturgia ou pelo ator em cena. Nesse sentido, podemos constatar que “ao interpretar, o artista pressupõe a existência anterior da personagem”, dado isso, o ator “não busca uma personagem já existente, ele constrói um equivalente, por meio de suas ações físicas” (BURNIER, 2001, p. 23), apresentando uma consciência moral e/ou psicológica que o público só possui assistindo à performance do ator.

O artista, tanto no teatro quanto no cinema, deve estar atento ao seu efeito intermediário. De acordo com Luís Otávio Burnier, todo intérprete é um intermediário porque está sempre entre a personagem e o espectador. O ator ajuda a construir essa ponte, sendo a personagem “fruto da relação ator-espectador” (BURNIER, 2001, p. 22), mas sendo intérprete o espectador e não o ator, pois, o público é quem exerce uma interpretação das ações, dos gestos, dos movimentos representados.

A personagem é sempre uma ideia. Ela pode produzir conflito e ser afetada por um conflito breve ou muito intenso. Em **Namíbia, não!**, em cena o espectador vê somente duas personagens representadas por dois atores, nas primeiras montagens Antônio por Aldri Anunciação e André por Flávio Bauraqui. Entretanto, na narrativa, outras personagens são acrescentadas, seja por meio da *voz off* ou por menção de Antônio e André. Em algumas entrevistas, Anunciação conta do poder interpretativo do espectador, no pós-espetáculo durante os debates propostos com o público. A personagem Capitu foi comentada por alguns espectadores, ainda que ela apareça só em algumas cenas mencionadas por Antônio, seu parceiro. Perceberam, com isso, o quanto a narrativa e os atores conseguem pressupor a existência anterior e posterior da personagem junto ao público. Capitu, assim como a Capitu de **Dom Casmurro**, do escritor afrodescendente Machado de Assis, não possui uma voz narrativa própria, trazida para cena por uma voz que não a sua. Mas, Antônio provoca uma curiosidade no espectador: onde está Capitu? Já havia sido capturada e enviada para a África? O que houve com ela?

ANTÔNIO — (*esperançoso*) Mas tenho certeza que a gente vai se encontrar [...] Ela vai escolher o mesmo país que eu. Eu sei [...] uma vez a gente conversou sobre a origem dos escravos que foram nossos ascendentes [...] Capitu ficou reparando nos traços do meu rosto... Encasquetou de descobrir naquela noite de qual região africana a gente tinha vindo... Então procuramos países que tiveram relações com a corte portuguesa durante os anos de escravidão... Angola, Guiné-Bissau, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e

Príncipe [...] Capitu pegou pinturas de época de Melaninas Acentuadas dessas localidades e comparou com fotos atuais de nossas famílias. [...] a gente suspeitou que a família dela veio de Angola e a nossa, por incrível que pareça... Adivinha? [...] Da Etiópia! (ANUNCIAÇÃO, 2012, p. 62–63, grifos do autor).

Esse interesse gerado no público por querer saber mais sobre Capitu a fez ganhar o protagonismo na adaptação da peça para o cinema. No filme **Medida Provisória**, a atriz Taís Araújo interpreta Capitu, que possui um romance com o advogado Antônio, – interpretado pelo ator Alfred Enoch, conhecido pela participação na franquia **Harry Potter** no papel do bruxo Dino Thomas, e Wes na série **How To Get Away With Murder** – já André, – interpretado por Seu Jorge – na adaptação para o cinema, é um jornalista que mora de favor no apartamento do casal. O conflito continua sendo o mesmo da peça, no entanto, acompanha as angústias do casal Antônio e Capitu, que separados por força da diáspora negra reversa, eles passam a temer a dúvida se conseguirão se reencontrar e superar a distopia imposta pelo Governo Brasileiro.

Nesse sentido, percebemos que na dramaturgia as personagens mesmo sendo uma pessoa imaginária é possuidora de uma existência anterior e posterior graças a interpretação do ator-espectador. Possuidora de uma existência com conflitos, cuja representação reflete características centrais da sociedade brasileira. Aqui pudemos observar que Aldri Anuniação como autor da obra é um produtor de conflito, mas como ator ele é um dos condutores da ação que faz o conflito se movimentar e se reproduzir. Portanto, Antônio é possuidor de um conflito que busca superar, vivenciado em cena por Aldri Anuniação, que como ator e dramaturgo autodeclarado negro, possui o intuito de não performar no cenário social a intensidade das tensões raciais, conjecturadas na obra. Propondo uma peça com um movimento de prolepse, numa estética futurista capaz de nos oferecer um espelho retrovisor, de modo a ampliar nossas reflexões.

3 O FUTURO COMO ESPELHO RETROVISOR: MEMÓRIA, DISTOPIA E A ANTINEGRITUDE EM *NAMÍBIA, NÃO!*

— Que é que você pode fazer?
 — Começar!
 — Começar o quê?
 — A única coisa no mundo que vale a pena começar:
 o fim do mundo, porra!²¹

CÉSAIRE, Aimé.

A perspectiva narrativa da obra **Namíbia, não!** tem como uma das estratégias narrativas o conceito de distopia, cujos procedimentos estéticos propõem a criação de um universo diegético em que pode haver subversão da ordem das coisas, podendo o autor pensar e criar a partir da ordem do absurdo. A narrativa literária, como nos informa Cristine Sobral, pode conseguir mudar a ordem sem fazer desordem. Nesse sentido, podemos constatar como a literatura dramática de Aldri Anunciação, anunciando uma distopia, pode representar a trama social e seus posicionamentos estéticos e políticos na sua expressão artística. Destacando o papel de sua memória no poder imaginativo da criação de uma realidade, em que evoca um ontem projetado num amanhã.

Acreditamos que o dramaturgo busca evidenciar marcas do passado colonial no presente das populações negras. O que nos leva a pensar quais experiências do passado foram e estão sendo expostas na narrativa para a compreensão da história, em como a memória da perspectiva racial é posta na narrativa, da mesma forma, como se efetiva o entendimento de como as personagens sondam as memórias sócio-históricas, percebendo a memória imbricada na dinâmica social sob a tensão do conflito experienciado. Tais reflexões são capazes de nos fazer descobrir quais decisões estéticas e políticas se fazem presentes na obra.

A peça propõe ao leitor-espectador um exercício de imaginação das ações no futuro. Surpreendidos pela medida provisória do governo brasileiro, os primos Antônio e André passam a viver um conflito que, em sua ficcionalidade, apresenta as contradições sociais do presente da realidade brasileira, projetando-a e elaborando-a em um universo distópico. Um conflito que se estende à vida social concreta, podendo fazer seu conceito se afastar e se ampliar da expressão individual à coletiva dos cidadãos com traços que indiquem ascendência africana,

²¹Aimé Césaire, *Cahier d' un retour*, p. 56. Aimé Césaire foi um poeta martinicano e um dos ideólogos do conceito de negritude, em 1939 em sua obra intitulada **O diário de retorno ao país natal** trouxe nos versos o princípio do fim do mundo. Sua poética inspirou diversos teóricos, sobretudo as discussões de Frantz Fanon em **Pele negra Máscaras Brancas**, sendo também uma importante base para as teorias do afropessimismo que não ver nenhuma hipérbole no fim do mundo como um programa, devido a sua organização.

capturados e devolvidos aos seus países de origem na África.

Na dramaturgia, o conflito da diáspora negra reversa propõe reelaborar o projeto colonial que espalhou diversos africanos escravizados pelo globo. O pretexto de “corrigir” e “reparar” o equívoco histórico da escravização dos povos africanos, em terras brasileiras, apresenta-se com técnicas de violências orquestradas por poderes e dissimulações oficiais, intensificando o banimento e exclusão das populações negras, reenviadas ao lugar de origem como objetos em excessos na sociedade brasileira, quando a construção do país teve uma grande contribuição das populações negras, a partir de seu trabalho gratuito.

Namíbia, não! pode possibilitar uma grande discussão de como é visualizado o lugar dos afrodescendentes em diáspora. Em relação ao termo diáspora vale ressaltar que:

Originalmente, a palavra foi usada para designar o estabelecimento dos judeus fora de sua pátria, à qual se acham vinculados por fortes laços históricos, culturais e religiosos. Por extensão, o conceito também é utilizado para designar os negros de origem africana deportados para outros continentes e seus descendentes (os filhos dos escravos na América etc.). (MUNANGA, 2019, p. 78-79).

Ademais, é muito válido acrescentar a observação de Lélia Gonzales (2018) a respeito de nossa territorialidade em diáspora, pontuando que o entendimento de nós mesmos no lugar em que estamos, afastados geograficamente de África, depende de uma “consciência efetiva de nós mesmos” como descendentes de africanos. A esse processo, para pessoas negras nascidas na América, Gonzalez propõe o termo “amefricanos”, para a reflexão dessas questões:

As implicações políticas e culturais da categoria de Amefricanidade (“Amefricanity”) são, de fato, democráticas; exatamente porque o próprio termo nos permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela se manifesta: AMÉRICA e como um todo (Sul, Central, Norte e Insular). Para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria de Amefricanidade incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada. (GONZALES, 2018, p. 76).

Essa consciência efetiva de nós mesmos a partir de nossa territorialidade em diáspora, parte da percepção das contradições sociais do presente, que também revela um atravessamento atemporal da problemática das populações negras. Portanto, perceber as contradições impostas pela cultura colonial, também é nelas se perceber, pois, “ao se tornar consciente da sua existência individual, o homem não deixa de conscientizar-se também de sua existência social” (OSTROWER, 2001, 16.). E sendo, como alguns exegetas da memória pontuam, a consciência:

uma memória percebida, o conhecimento de si “leva consigo necessariamente, os caminhos de uma memória de si mesmo” (LACOSTE apud CANDAU, 2014, p. 15-16).

Nesse sentido, podemos constatar, que em sua obra aqui analisada, Anúnciação busca apresentar uma consciência das contradições de se perceber e perceber as populações negras imersos numa ordem colonial que ainda é projetada no hoje e num amanhã, podendo nos fazer observar a busca de uma recomposição de uma memória que lhe diz respeito e às populações negras em diásporas. Desse modo, pensando o conceito de distopia a partir da realidade das populações negras, enfrentando os “episódios de racismo cotidiano”, nos termos de Grada Kilomba como já destacamos, essa abordagem é capaz de evidenciar os marcos da continuidade da condição de escravizado que ainda atinge as populações negras do presente. E devido a essa cronologia, vivenciam uma própria realidade distópica. Pois, o conflito criado na peça expõe as contradições de uma sociedade cuja direção tomada já não é mais adaptada para as personagens Antônio e André, e outras pessoas também de “melanina acentuada”.

Comentaremos, portanto, depois de ter identificado um engajamento na trajetória artística de Aldri Anúnciação resultando em seus textos dramáticos, como a distopia é abordada em sua obra, assim, demonstrando uma perspectiva em que a antinegitude esteja politicamente legitimada na trama ficcional.

3.1 O caminho distópico: a escolha de Aldri Anúnciação

Sobre o conceito de distopia, podemos perceber que surge de uma visão pessimista da realidade, enquanto a utopia, no mais das vezes, serve para projetar uma realidade ideal diante de inúmeras problemáticas na ordem social. As distopias surgem no campo literário, expandindo para outras abstrações artísticas, como o cinema e o teatro. Justamente para diagnosticar o problema da idealização que, muitas das vezes, propõe eliminar tudo o que nos parece incômodo, elevando o otimismo e destacando os aspectos positivos capazes de abrandar as frustrações diante da experiência com a realidade, experienciando toda nossa condição humana.

Por outro lado, Jerzy Szachi discorre ser importante não tratar as utopias e distopias só como dicotômicas quando, na verdade, elas podem se complementar tal como faces de uma mesma moeda. Jerzy Szachi, filósofo e sociólogo polonês, é um dos autores que afirmam que no mundo as utopias e as distopias acontecem em vicissitude ou paralelas. Ainda que “nas utopias positivas contrasta-se a sociedade ideal, concebida mais ou menos em detalhe, com a sociedade má que é apreendida em geral em termos bastantes sumários; com as utopias

negativas é o inverso que ocorre” (SZACHI,1972, p. 23), desse modo, o que é utópico e distópico podem coexistir ainda que com suas especificidades. Além disso, ambas vão acionar a memória e o imaginário humano, fazendo com que as críticas do presente sejam tecidas ao projetar possibilidades futuras, como num movimento de prolepse a partir das experiências individuais e coletivas nas sociedades humanas.

Etimologicamente, podemos entender o vocábulo utopia como “não lugar” ou “lugar inexistente”. Utilizando vocábulos gregos, o humanista inglês Thomas More fez a junção do advérbio *ou* (não) ao substantivo *topos* (lugar), cunhando o termo utopia em 1516 ao criar sua literatura de viagem com o mesmo título. Com a publicação dessa obra, uma variedade de textos filosóficos, sociológicos e literários foram sendo produzidos num viés utópico da realidade, apresentando um posicionamento crítico. No entanto, apesar da narrativa de More ter cunhado o conceito de utopia, exegetas como Jerzy Szachi, Francisco Martorell Campos, entre outros, destacam que a gênese desse pensamento remonta às obras anteriores ao século XVI, sendo a *República* de Platão um exemplo de tal posicionamento e, de acordo a Francisco Martorell Campos (2021), distopizada por Aristóteles no Livro II da **Política**. Destarte, como discorre Jerzy Szachi (1971, p. 21):

Pode-se assim representar sucessivamente as utopias de diversas épocas [...] A dificuldade disso, contudo, está em que equivaleria a uma dissertação sobre a história do pensamento humano. Caso o tentássemos, tomaríamos conhecimento de um fato significativo: certos motivos do pensamento utópico mostram impressionante constância, acompanhando fielmente a humanidade praticamente desde o início dos tempos históricos até o mundo de hoje.

Não é nosso objetivo presente analisar e descrever o papel histórico do pensamento utópico. Entretanto, aproveitando o trecho supracitado, podemos constatar que a coexistência da utopia e distopia se faz presente na condição humana através de seu processo de criação. Enquanto a utopia é o “não lugar” ideal para projetar sonhos e também críticas do tempo presente, a distopia vai ser o “lugar anômalo” capaz de materializar os incômodos e os horrores, no mais das vezes, segredados pelas utopias. Esse “subgênero pessimista da literatura”, e ainda mais presente nas literaturas e produções cinematográficas de ficção científica, surge no século XIX diante das transformações da revolução industrial e da ascensão dos modelos capitalistas na vida das pessoas, apresentando imaginários político-ideológicos, muitas das vezes, radicais sobre a prevenção dos efeitos das sintomáticas do sistema. Assim, enveredando críticas por meio do impacto gerado na elaboração de uma realidade imbuída num pesadelo social. Além disso, como discorre Francisco Martorell Campos (2021, p. 12):

A distopia eclodiu oficial e definitivamente em meados do século XIX. A frustração com as promessas do Iluminismo e os medos provocados pela industrialização capitalista deram origem aos ataques díspares dos Românticos do século XIX contra a *Zivilisation* mecanicista, urbana, cientista e individualista que rapidamente substituíu a *Kultur* orgânica, rural, espiritual e comunitária²².

Convém reiterar que a linguagem literária ‘seduz’ a linguagem cinematográfica e vice-versa, visto que as imagens, em suas particularidades e sua ação não-verbal, da mesma forma que o empreendimento da palavra, também podem possuir o poder de concepção e representação das vivências, das experiências, dos sentimentos do pessoal e/ou do coletivo. Para tanto, da literatura ao cinema, que “nos habituaram aos universos distópicos” (MENDES apud ANUNCIACÃO, 2012, p. 13), a distopia veio se tornando um subgênero de massa, como constata Francisco Martorell Campos.

Os teóricos supracitados evidenciam que para qualquer pessoa interessada nesse tema, embora haja uma vasta produção dentro dessa vertente, dado que tanto para a utopia quanto à distopia “é praticamente impossível definir mesmo por aproximação o número de obras desse gênero” (SZACHI, 1972, p. 2), obras de autores imersos na literatura distópica terá como referência nomes como o de Aldous Huxley (**Um mundo feliz, Admirável Mundo Novo**), de George Orwell (**1984**), Ray Bradbury (**Fahrenheit 451**), entre outros. Também, podemos nos recordar da literatura contemporânea afrofuturista de Octavia Butler que, na construção de utopias e distopias no universo de ficção científica, reivindicou o espaço de mulheres negras no protagonismo da literatura *sci-fi*²³.

Ademais, é válido destacar que as narrativas distópicas não se limitam à literatura e ao cinema, elas podem se manifestar em diversas abstrações, visto que, seja em sociedades imaginadas ou reais, as distopias podem se constituir de forma orgânica. As utopias negativas, ou contra-utopias, emergidas das lacunas deixadas pelas produções utópicas, expressam diagnóstico e mostram patologias das sociedades humanas. Pois, segundo Szachi (1972, p. 120)., “é impossível caracterizar exaustivamente o utopismo sem referir-se à problemática das utopias negativas”.

²² No original: la distopía irrumpió de manera oficial y definitiva a mediados del siglo XIX. La frustración experimentada ante las promesas ilustradas y los temores fustigados por la industrialización capitalista dieron pie a los ataques dispares de los románticos decimonónicos contra la *Zivilisation* mecanicista, urbana, científicista e individualista que estaba sustituyendo aceleradamente a la *Kultur* orgánica, rural, espiritual y comunitária (CAMPOS, 2021, p. 12).

²³ Do inglês, significa o gênero *Ficção Científica* nas artes. É o gênero responsável por criar narrativa especulativa, elaborando conceitos ficcionais e imaginativos, relacionando-os ao futuro

Nesse sentido, se elaborar uma utopia positiva é como criar um sonho, elaborar uma utopia negativa será como apresentar um pesadelo do qual é difícil sair. Tal como em **Namíbia, não!** em que Antônio e André são postos pelo governo brasileiro, através de uma medida provisória, num pesadelo ao serem obrigados a vivenciarem uma diáspora reversa, levando-os a uma profunda reflexão de si no mundo e no lugar onde nasceram e do lugar onde seus ancestrais vieram numa travessia forçada.

3.1.1 O futuro como pesadelo

Esse parece o primeiro conflito que o dramaturgo quer nos apresentar, deixando diversos caminhos de interpretação da realidade elaborada por ele em sua dramaturgia. Um texto dramaturgicamente que ora nos parece se mobilizar como um teatro engajado negro, intentado uma re-politização dramaturgicamente na construção de um teatro político, ao se colocar assumidamente como um teatro militante. Provocando discussões sobre as consequências dos problemas sociais que atingem profundamente as populações negras, como: o confinamento dos corpos de “melanina acentuada”, a violência dos “episódios de racismo cotidiano”, entre outras. Ora como um teatro panfletário imerso num teatro político. Ora uma dramaturgia de comédia, que nos provoca grandes reflexões durante ou após o riso. Ora uma dramaturgia de suspense, deixando-nos aflitos com os conflitos e alterações sociais. Ora um teatro do absurdo que “se preocupa essencialmente com a evocação de imagens poéticas concretas destinadas a comunicar ao público a sensação de perplexidade que seus autores sentem quando confrontados com a condição humana”, comunicando uma “mistura de poesia e grotesco, de horror tragicômico” (ESSLIN, 2018, p. 468). Para tanto, passamos a citar o texto de Aldri Anuniação (2012, p. 115-18, grifos do autor):

André começa a se arrastar no chão em direção a Antônio. Música barroca continua ao fundo. E agora começa a nevar dentro de casa, como que caindo neve do teto do apartamento dos primos.

ANTÔNIO — Um surto de novas catástrofes humanas no Zimbábue e no Congo, onde a irresponsabilidade dos homens mutilou a vida de milhares de pessoas. Fala-se em centenas de milhares de crianças, mulheres e homens inocentes mortos, deslocados ou desonrados nos últimos quatro meses de 2008, no leste do Congo, fruto da nova rebelião lançada pelo general Laurent Nkunda. Mas a gente precisa compreender as razões desses fatos. Será que o denominado Primeiro Mundo tem culpa nisso? [...]

André chega aos pés de Antônio. André abraça as pernas de Antônio, desfalecendo. Antônio tenta se livrar de André agarrado aos seus pés. André despenca no chão. Antônio começa a andar desgovernado pelo cenário.

ANTÔNIO — (*rindo*) Mas o que importa tudo isso agora, já que a Copa do

Mundo de 2010 foi lá, não é? (*exaltando*) Na África! Vamos comemorar! Vamos celebrar o horror de tudo isso!

Antônio se aproxima do desfalecido André.

ANDRÉ — (*quase morrendo, agarrando os pés de Antônio*) "Andrada! Arranca esse pendão dos ares! Colombo! Fecha a porta dos teus mares"!

André desmaia nos pés de Antônio. Música clássica barroca se interrompe simultaneamente ao desmaio de André. A neve que vinha do teto do apartamento cessa de cair. Neste momento, do outro lado da porta, alguém bate com muita violência. Antônio desesperado com André desmaiado nos braços. As batidas na porta continuam mais fortes ainda.

Muitas emoções parecem tumultuar a vida de Antônio e André, enquanto o primeiro entra num estado de euforia demonstrando sua revolta, preenchendo seus lapsos com a denúncia da tensa situação social na África; o outro entra num estado de melancolia como quem sente o gosto do desespero, desfalecendo aos pés do primo no conflito onde foram imersos. Se ao leitor-espectador o fato de ocorrer uma diáspora negra reversa obrigatória na história, enveredada por políticas governamentais do Estado brasileiro, não for um extremo absurdo, o fato de começar a cair neve, enquanto uma música barroca toca de fundo, no apartamento em pleno território brasileiro, é completamente fora de lógica.

No entanto, a peça parece nos informar que, como no teatro do absurdo, “abandonar a lógica discursiva pela lógica poética da associação ou da assonância” se faz necessária. Para tanto, Anunciação enquanto busca transmitir informações e apresentar problemas que precisam ser diagnosticados, por alguns instantes, não quer realizá-los “por conceitos intelectuais, mas por imagens poéticas” e “na projeção de visões buscadas nas profundezas do subconsciente” (ESSLIN, 1968, p. 454-66). Logo, não interessa ao autor que o leitor-espectador julgue através de uma análise racional o fato de ter inserido uma chuva de neve caindo sobre o corpo de “melanina acentuada” das personagens, enquanto um se revolta e outro se desfalece.

O caráter distópico da cena apresentada é, também, posta para evidenciar a conflituosa relação entre negros e não-negros na sociedade brasileira. A “morte sugestionada” de André representa a morte física e psicológica de muitos cidadãos de “melanina acentuada” na sociedade, em meio às violências cotidianas que atravessam direto e indiretamente sua condição humana, por meio da “cena teatral que têm a morte como resultado final de seus sujeitos-personagens” (ANUNCIAÇÃO, 2018, p. 89).

Nesse sentido, **Namíbia, não!**, que faz parte de **A Trilogia Necronarrativa do Confinamento** em que Aldri Anunciação compõe três textos dramaturgicos identificando e desenvolvendo o conceito de necronarrativa, pensado por ele para encontrar base no estudo de necropolítica realizado no ensaio do pensador camaronês Achille Mbembe. Pensado pelo dramaturgo como possibilidade de sinônimo literário, ao intentar articular suas reflexões com

o estudo do uso do poder social e político, que estabelece como algumas pessoas podem viver e como outras devem morrer nas sociedades humanas.

Desse modo, numa tentativa de como o “entendimento do mecanismo da necropolítica satisfazem necessidades operativas de construção dramática (de ações e personagens) de obras de ficção teatral”, Anúnciação discorre que “a dramaturgia sustentada na necronarrativa insere o dramaturgo-autor em uma instância de soberania (na acepção filosófica apresentada por Mbembe) de criação ficcional de agendamento dos fatos” (ANUNCIACÃO, 2018, p. 90-92). Anúnciação acredita que a narrativa ficcional em seu processo de criação é alterada e ajustada por um pensador-dramaturgo.

Para tanto, na elaboração de um futuro distópico, o dramaturgo insere não só as personagens, como também o leitor-espectador, numa sociedade, por ora ou não, fictícia e detestável. E por ser tão detestável, deseja que tal realidade nunca ultrapasse a quarta parede. Não obstante, os autores distópicos podem contribuir para a reflexão de que as distopias não só podem pertencer ao mundo fictício, e que elas não se constituem apenas como uma realidade tão distante, podendo o leitor-espectador através da interpretação dos fatos sociais perceber que ele vivencia ou não uma distopia. Dado que, “os autores distópicos mobilizam um único método: comparar a sociedade real com sociedades imaginárias do futuro” (SARGENT, 2006, p. 15 apud CAMPOS, 2021, p. 13).

3.2 O pessimismo como elemento narrativo

Espera-se, na maioria das obras distópicas, a visão pessimista de uma realidade, sendo o pessimismo um dos elementos mais marcantes destas narrativas. Podemos observar na obra objeto a presença de um arco pessimista, em que as personagens em cena começam numa situação negativa sem tantas esperanças de escapar dela.

Diante disso, aferimos que a dramaturgia apresenta reflexões que dialogam diretamente com princípios dos teóricos e autores afro-pessimistas. A ideia de reelaborar uma diáspora negra reversa coloca as personagens diante da violência que irá se apresentar ao longo da narrativa dramática.

Nesse sentido, buscamos na análise do trajeto criativo do texto dramático a presença da antinegitude politicamente legitimada na narrativa ficcional. Fazendo-nos pensar como a dramaturgia sustentada na antinegitude, estrutura analisada pelos afro-pessimistas, insere o “dramaturgo-ator/pensador-dramaturgo” em uma construção de novas narrativas e reflexões sobre a sociedade. A distopia presente na obra poderia ser resultado de uma antinegitude, sendo

um elemento constituinte de uma possível escrita dramaturgica?

Os teóricos da utopia destacam que a utopia de uma pessoa pode ser a distopia de outra. Para citar um exemplo, Szachi (1972, p. 112) recorda-nos de que:

Os ideais humanos são extremamente heterogêneos. O que para um parece ser a salvação é para outro pura perdição. O que atrai a uns, repele a outros. Como notou Margaret Mead “o sonho de um indivíduo é pesadelo de outro”. Os sonhos da humanidade sobre a ilha feliz não são — como já tivemos ocasião de dizer — sonhos sobre uma e a mesma utopia.

Portanto, constatamos que na peça a utopia do governo brasileiro e da elite brasileira não-negra, por meio da “medida provisória”, torna-se a distopia da população de “melanina acentuada”, reencenando um projeto colonial com elementos do passado em um futuro detestável. O autor propõe um resgate histórico da ordem colonial sobre as populações negras, identificando a antinegitude como um projeto atemporal, provocando “um choque violento que de repente coloca o *sujeito negro* em uma cena colonial na qual, como no cenário de uma plantação, ele é aprisionado como a/o “*Outra/o*” subordinado e exótico” (KILOMBA, 2020, p. 30, grifos do autor). Assim, a dramaturgia propõe um olhar retrovisor, fazendo com que o leitor-espectador ao imaginar tal futuro perceba que “de repente o passado vem a coincidir com o presente, e o presente é vivenciado como se o *sujeito negro* estivesse naquele passado agonizante” (KILOMBA, 2020, p. 30, grifos do autor).

Além disso, teóricos do tema racial, como Frantz Fanon, Achile Mbembe, Grada Kilomba, Kabengele Munanga, Lélia Gonzales, entre outros, vão nos ajudar a entender que no passado o estratagema eugenista, como mais um dos resultados do projeto colonial, foi a utopia da elite branca brasileira a qual temia um país com a maioria de negros, sendo essa uma pequena razão para se tolerar a mistura de negros e não-negros. A preocupação com a necessidade de formar, o mais breve possível, uma nação homogênea fez parte dos anseios utópicos de grande parte da elite e sociedade intelectual, chegando até ganhar “contornos radicais na década de 1830, quando Frederico Leopoldo Cezar Burlamaque defendeu a devolução dos negros à África” (AZEVEDO, 1987, p. 43). O projeto da miscigenação torna o “conteúdo simbólico e político da mestiçagem” (MUNANGA, 1999, p. 15) uma das distopias das populações negras que, de acordo a Kabengele Munanga, até hoje faz com que os movimentos negros tenham grandes desafios em avançar nas lutas por não haver uma unificação das forças.

3.2.1 Uma ficção em pessimismo

Podemos notar que o pessimismo de Aldri Anunciação se articula com o subgênero pessimista, bastante presente na literatura e no cinema de ficção científica, no campo da dramaturgia. Todo dramaturgo compreende que o teatro vive do conflito, nesse sentido, é válido destacar Frantz Fanon que nos alerta para o “caráter patológico do conflito” (FANON, 2008, p. 84) da ordem eurocêntrica que organiza o mundo. E nessa organização, toda vez que o negro tenta ser visto/aceito como humano se depara com a barreira da cor, nos termos de Fanon.

Observando essa “díade pessoas negras/pessoas não negras” (VARGAS, 2020, p. 4), o psiquiatra-filósofo-anticolonialista em **Pele Negra, Máscaras Brancas**, entre outros ensaios, colabora para que teóricos afro-pessimistas compreendam que “todo o campo semântico do mundo... é estruturado pela solidariedade antinegra”. Partindo desse entendimento, os afro-pessimistas “em vez de celebrar a negritude como uma identidade cultural [...] a teoriza como uma posição de acumulação e fungibilidade; isto é, como condição — ou relação — de morte ontológica”²⁴. (WILDERSON III apud SEXTON, 2016, p. 5.).

Diante do exposto, utilizamos a teoria afro-pessimista para pensar a violência antinegra presente no texto teatral, visto que, ainda que a obra tenha um caráter futurista, não só a falta de uma montagem e um cenário *hi-tech* a desloca do otimismo de maioria das obras afro-futuristas, mas, justamente o seu pessimismo quanto ao futuro das populações negras parecem tecer o pesadelo distópico em que vive André e Antônio.

Apresentando a hipótese de que a violência na obra configurada pelo Estado intensifica o banimento e a exclusão dos povos negros na sociedade brasileira, tomamos a teoria afro-pessimista de modo a identificar se e como Anunciação pensou os efeitos da violência antinegra, trabalhando especulativamente a distopia de um futuro, para relacionar as discussões sociais e raciais da sociedade brasileira contemporânea.

A fim de uma ilustração, é importante destacar que Aimé Césaire e Frantz Fanon vieram construindo uma das bases epistemológicas importantes para teóricos do tema racial, apresentando sua poética do fim do mundo e estudos referentes à psique negra em meio às psicopatologias e negrofobia. Com isso, contribuindo para o surgimento do afro-pessimismo que se coloca como uma crítica teórica contemporânea enveredada, inicialmente, por intelectuais negros pertencentes a sociedade acadêmica no norte da América, como Saidiya

²⁴Tradução Livre. No original: "Rather than celebrate Blackness as a cultural identity," writes Wilderson, "Afro-Pessimism theorizes it as a position of accumulation and fungibility; that is, as condition—or relation—of ontological death.". SEXTON, Jared, *Afro-Pessimism: The Unclear Word*, 2016, p. 5.

Hartman, Frank B. Wilderson III, Jared Sexton.

Frank B. Wilderson III nos aponta que na entrevista em **Qui Parle** a intelectual Saidiya Hartman, que na época era sua orientadora, foi quem ofereceu o termo afro-pessimismo ao observar que os **sujeitos negros** possuem “a hidráulica da morte social”, tais reflexões os levaram a um campo de pensamento capaz de reunir críticas já realizadas acerca da realidade do negro nas sociedades humanas. Isto é, para ele, havia algo acontecendo nos trabalhos de Saidia Hartman, Hortense Spillers, David Marriot, Achile Mbembe e Orlando Patterson; o que estava conectando os pontos, segundo o autor, entre os trabalhos desses intelectuais era uma teoria da violência.

Portanto, é relevante o surgimento do afro-pessimismo como uma **metateoria** que utiliza a negritude como lente de interpretação (WILDERSON III, 2020, p. 23), realizando uma análise da violência estrutural. O afro-pessimismo, nos termos do autor, constituído como uma escola de pensamento, constrói e direciona críticas à dependência naturalizada que a sociedade civil tem de rituais de violência antinegra²⁵:

Não há pontuação ou limite de tempo para a violência que subordina as pessoas negras como, além disso, nenhuma violência cartográfica pode ser mapeada, pois isso implicaria a perspectiva de um mapa de espaço não violento: a possibilidade de um refúgio para os negros, algo que, por definição é oxímoro [...] enquanto a relação humana com a violência é sempre contingente, disparada por suas transgressões contra as proibições regulatórias [...] a relação do escravizado com a violência não tem data para acabar, é gratuita [...] não depende de suas transgressões e não responde a mudanças históricas. (WILDERSON III, 2020, p. 246).

Trata-se de uma violência cotidiana, gratuita e ilimitada que afrodescendentes experimentam como degradação de sua ontologia, recordando-os de que os efeitos da escravização dos povos africanos não se constituem apenas como eventos do passado. Os estudos de Orlando Patterson em relação à definição da escravidão e do escravizado passa a ser uma das bases na estruturação do pensamento afro-pessimista, levando seus teóricos a compreenderem que a “morte social” do negro nas sociedade contemporânea vem de um histórico processo de anular o seu reconhecimento ontológico, enclausurando sua existência em uma caixa torta onde seu corpo, esforçando-se para permanecer ereto, “encontra dificuldades na elaboração de seu esquema” (FANON, 2008, p. 104). Sem esse esquema, resta-lhe as

²⁵Entrevista conduzida por Zamansele Nsele para o Mail & Guardian com Frank B. Wilderson III. Traduzida por Alan Kardec Pereira. Disponível em: <https://medium.com/@allankardecpereira/afropessimismo-e-os-rituais-da-viol%C3%A2ncia-anti-negra-uma-entrevista-com-frank-b-wilderson-iii-7b011127ae8b>. Acesso julho de 2021.

projeções da “mirada branca”, como nos adverte Fanon ao discorrer que aos olhos do branco, o negro não possui resistência ontológica (FANON, 2008, p. 104).

A partir dessas e de outras reflexões, Saidia Hartman incorpora a dimensão ontológica às reflexões de Orlando Patterson, o qual destaca a prática do trabalho como um marcador central da existência do escravizado experienciando a diáspora. Diante dessa premissa, Wilderson III discorre que escravos não são pensados como trabalhadores, mas como “ferramentas falantes” (WILDERSON III, 2020, p. 312), sendo “impensados” (HARTMAN, 1997, p. 188) para outra condição existencial.

Ainda assim, Orlando Petterson contribuiu para as reflexões dos afro-pessimistas, pois o historiador se baseia em três fatores: a desonra generalizada – a inexistência do reconhecimento social e moral do escravizado, o que podemos constatar que Achile Mbembe pensa como alterocídio e os afro-pessimistas de morte social/moral –, a alienação natal – a experiência colonial provocou uma eclipse nas sociabilidades africanas/afrodescendentes – e a violência gratuita ou ilimitada – mesmo sem a transgressão do escravizado, a violência sobre seu corpo se mantém como “uma extensão da prerrogativa de seu senhor” (HARTMAN, 1997, p. 188).

A dimensão ontológica quando adicionada a tais reflexões desmarca como elemento central a exploração do escravizado, fazendo-nos compreender que ele se torna explorado devido ao aspecto de fungibilidade, nos termos de Saidiya Hartman, qualificando e quantificando seu corpo e obstruindo qualquer possibilidade de identificar esse corpo como sede material de um Ser Humano, mas sim como uma matéria não-humana. É na experiência da diáspora, e posto como inventário do projeto colonial, que o escravizado é visto como “objeto em meio a outros objetos” (FANON, 2008, p. 103). Logo, sua existência é marcada por uma relação de propriedade, sendo a relação de trabalho e a exploração de sua força resultado de sua fungibilidade, assim, capturados como objetos e espalhados pelo globo.

Diante do exposto, podemos entender porque em **Namíbia, não!** não há nenhum desconforto da sociedade em enviar pessoas de “melanina acentuada” a outro país sob o pretexto de regressar às suas origens. A peça nos traz essa discussão, forçando-nos a pensar como seria a maneira inversa, porém com as mesmas práticas de se pensar o negro na sociedade. Isto é, a captura desses objetos para reenviá-los ao seu remetente.

A obra, levando-nos a refletir, como nos faz os afro-pessimistas, constata que a condição do negro em diáspora nas sociedades contemporâneas ainda é marcada pela condição de escravizado, pois, imersos nas incongruências raciais, as problemáticas do negro no contexto social não logram ser notadas por uma ótica embaçada “como se o paradigma da escravidão

fosse algo do passado que não se replica no presente” (WILDERSON III, 2020, p. 212), paradigma sustentado para manter uma ordem eurocêntrica.

Como pontua Wilderson III “o escravo, o Negro, existem em um paradigma de violência gratuita — violência que nunca entra em remissão, mesmo quando o Negro, o escravo, não mostra sinais de transgressão [...] a violência antinegra assegura a divisão pragmática entre Humano e o Negro”. Logo, para o autor, “os rituais de mutilação e assassinatos corporais são necessários para garantir essa divisão” (WILDERSON III, 2020). Pensando nisso, nessas violências cotidianas que atravessam o corpo e a psique negros, que o autor busca uma teoria da violência em seus livros **Incognegro: A Memoirof Exile and Apartheid** (2008) e **Red, White & Black: Cinema and Structure of Us Antagonisms** (2010), **Afropessimism** (2020). Destarte, podemos encontrar tais aspectos elencados no texto de Aldri Anunciação (2012, p. 84, grifos do autor):

SOCIÓLOGA (OFF) (*megafone*) — Melhor vocês se entregarem. Pois saiu mais uma nova Medida Provisória! Deixa eu pegar aqui! (*pra si mesma*) Que confusão essa minha pasta... também são tantas Medidas! Cada hora sai uma... (*para os primos*) Aqui! Achei!. Reparem como está redigida: “Caso o cidadão de melanina acentuada já tenha sido recolhido para a delegacia especializada, passado pela socióloga de plantão... no caso eu mesma, e logo depois tenha fugido da vigilância policial, esse cidadão será considerado um marginal delinquente e perigoso à sociedade, podendo então ser recolhido até mesmo na própria residência independente do artigo 150 do Código Penal... e com possibilidade e direito legítimo de morte caso resista ao recolhimento (*irônica*) Acho que essa é pra você, André!

Receosos em deixarem o apartamento e serem capturados, Antônio e André se confinam. O apartamento é invadido e a polícia entra metralhando seus corpos. Eles morrem. No entanto, na cena seguinte André desperta percebendo que permanece vivo e imerso na distopia direcionada às populações negras da sociedade brasileira.

Em relação aos “rituais de violências” cotidianos sobre os corpos de “melanina acentuada”, o intelectual Wilderson III discorre que para seu segundo livro assistiu a mais de 100 filmes hollywoodiano, a fim de analisar os temas elencados e de como essa janela cinematográfica ainda enquadra em demasia a degradação do corpo negro. Isso porque, para o intelectual, a antinegitude habita a psique negra como uma força mobilizadora, assim como na psique não-negra. Essa força mobilizadora atravessa e organiza o inconsciente de todos. A negritude é essa “imagem-lembrança” evocada em oposição ao fundamento de Humanidade e

a “imagem-percepção”²⁶ revela a oposição do não Ser. Desse modo, para Wilderson III (2020):

A maneira pelo qual o cinema captura a imaginação e a maneira como distribui sua mensagem é alcançada através dos reinos consciente e inconsciente da mente. É um meio poderoso, a mente consciente do cinema, que é o roteiro, está contando a história da Humanidade universal. A mente consciente do cinema nunca diz que os negros são meros instrumentos ou que são extensões da prerrogativa do mestre. Em resumo, a narrativa do filme, o roteiro, nunca diz que os negros não sofrem quando são mutilados; que eles não podem ser feridos; que podemos fazer o que quisermos com eles, desde sexo licencioso até violência gratuita; ou que são espécies diferentes do humano. São as estratégias visuais que dizem isso; as estratégias cinematográficas dizem isso. Um personagem branco e o preto podem ser amigos e podem ter a mesma jornada na vida — esse é o roteiro; essa é a mente consciente do filme em ação. Mas o inconsciente de um filme nunca mente assim.

A partir disso, o autor observa as contradições entre os sequenciamentos de cenas em quais pessoas negras são mutiladas e assassinadas e, da mesma forma, as de pessoas não-negras:

Você descobre que uma pessoa negra pode ser espancada e então seguimos em frente a uma sequência de cenas que não é focada nem preocupada em refletir sobre a violência que acabou de ocorrer. Em outras palavras, não há reconhecimento no inconsciente do cinema de que um ser humano tenha sido ferido, que algo terrível acabou de ocorrer; 90% é exatamente o oposto: o espetáculo da carne negra mutilada é uma experiência agradável para o espectador. Se você vai para o outro extremo do espectro e vê a morte de brancos nos filmes de Hollywood, a mutilação corporal de brancos, há uma reflexão coletiva sobre isso. Alguém está triste, há um funeral e há uma lembrança. (WILDERSON III, 2020).

Para o autor, essa é uma análise de como a antinegritude atravessa e organiza a psique coletiva de forma generalizada. Sendo o filme uma forma de arte em que as pessoas evidenciam sua antinegritude de maneira rápida e involuntária. Com isso, “expondo sobre a violência gratuita de corpos negros no cinema”, e esse cinema passa a ser um canal eficaz para exercitar e apresentar a dependência naturalizada dos rituais de violências contra a negritude.

²⁶ Para o Henri Bergson, a imagem percebida existe na consciência, mas o objeto percebido existe e “independe da consciência que o percebe”. Quando percebemos uma imagem, de modo a reconhecê-la, relacionamos com a imagem que temos na lembrança; diante disso, tem-se a “imagem-percepção” e a “imagem-lembrança que coexistem na consciência. *Matéria e memória*, 1999. p. 2. É interessante tal discussão quando observamos as discussões de Wilderson III sobre o atravessar da antinegritude na inconsciência coletiva. Pois, podemos identificar a negritude como essa imagem que historicamente é mantida no inconsciente como essa oposição do que se imagina de humanidade e quando trazida ao consciente, seja por meio da evocação ou da percepção, há toda essa degradação e não reconhecimento da ontologia do *sujeito negro*. Bergson, como observou Deleuze, nunca usou a palavra inconsciente para pautar uma dimensão psicológica fora da consciência. Mas, como postulado pelos afropessimistas, a respeito da discussão presente, a antinegritude atravessa a psique negra e não negra, dado isso, há um movimento de ódio e auto ódio. O que faz com que a psique negra esteja em guerra consigo mesmo, como nos diz Wilderson III citando David Marrot, o qual pontua ser esse movimento modelada pelo ideal branco.

Quando questionado sobre a contradição do “avançar rapidamente” das montagens das cenas, mas sem o abandono de uma repetição das sequências de mutilação e assassinato de corpos negros, seja na tela do cinema e sobretudo nas sociedades contemporâneas; Wilderson III discorre que esse desejo de “seguir em frente”, após tais cenas e, ao mesmo tempo, de repetição delas é vinculado a dependência dos rituais de “violência gratuita contra a carne negra” (WILDERSON III, 2020, p. 110). Nesse sentido, observa que no cinema há uma neutralização dessa descontinuidade, contraditoriamente, enquanto há uma continuidade em tais sequências. Assim, para o autor, a ausência da mutilação corporal negra sem pausa, faria com que a categoria e o conceito de Humano se perdessem.

Frantz Fanon, em seus ensaios sobre a alienação do negro, trouxe essa reflexão sobre a noção da sociedade, identificando como regra de humanidade uma tez branca. Enquanto os vieses iluministas estavam querendo trazer a humanidade para a luz e a Europa buscando discutir e criar a noção do que é ser “humano”, o processo de escravização já estava ocorrendo. Nesse contexto, os “pactos narcísicos”, nos termos de Maria Aparecida da Silva Bento, não estavam preocupados em tirar a qualidade de “fungibilidade” das populações negras, guardando, assim, a definição de humano apenas a uma parte dos humanos. A isso, como observou Fanon e observa os afro-pessimistas, é nítido que o critério do que é ser humano passou pelo crivo europeu. Logo, nesse crivo a Humanidade é entendida como uma categoria, um conceito europeu que, em sua dissimulação universalista, passa a ser particular e excludente, segundo os afro-pessimistas.

Por isso, parafraseando Wilderson III a violência, gratuita e ilimitada, posiciona a negritude em um paradigma que não pode ser análoga à violência que posiciona outros oprimidos em um paradigma. João H. Costas Vargas, elabora um esquema a partir das discussões elencadas e presentes nos textos de Wilderson III (2010), como, por exemplo, **Red, white, andblack: cinema andthestructureof U. S. antagonism:**

Para darmos conta da antinegitude, talvez seja útil pensarmos no seguinte esquema – imperfeito, decerto, mas que ilustra a singularidade da experiência negra vis-à-vis a outros grupos sociais oprimidos. Esse esquema tem por finalidade sugerir os desafios éticos distintos que grupos sociais oprimidos de maneiras singulares colocam ao mundo. Por que sofrem os trabalhadores? Por causa da exploração e da alienação a que estão sujeitos. Por que sofrem as mulheres? Por causa do patriarcado. Por que sofrem as pessoas lésbicas, gays, bissexuais e transexuais? Por causa do cis-heteropatriarcado. Por que sofrem as pessoas indígenas? Por causa do colonialismo, que quer sua terra. Por que sofrem as pessoas negras? Por causa da Humanidade. (VARGAS, 2020, p. 5).

Entretanto, a dramaturgia, o cinema, entre outras formas de artes, de autor, produtor,

realizador negros também podem viabilizar narrativas capazes de evidenciar o sofrimento negro, ainda que sem cura para os afro-pessimistas. Como podemos notar na tradição dos filmes de horror de Jordan Peele. Sobre a discussão supracitada, é comum em filmes de terror quando há a presença de uma personagem negra já supormos e comprovamos que, no mais das vezes, ela será a primeira a morrer.

No filme *Get Out*, uma produção de terror e suspense estadunidense de 2017, escrito e dirigido por Jordan Peele, observamos as tensões entre a identidade do homem negro e a relação interracial, constatando como a antinegitude dissimulada ou explícita se evidencia em um contexto de hegemonia não-negra. O filme apresenta a sociedade contemporânea ainda marcada pelas tensões identitárias, propondo por meio da linguagem do terror cinematográfico de que há dissimulações na noção de que existe harmonia entre as raças e classes. Evidenciando, assim, as incongruências como parte do terror social e racial para as personagens negras.

O filme também consegue levar um olhar à subjetividade do homem negro como protagonista “modelada no ideal branco” atravessando sua forma de afetividade. Como observou Fanon, a respeito da busca de pessoas negras por um amor interracial ser resultado de uma histórica degradação do que é ser negro. Quando a personagem do filme vai em busca do seu reconhecimento, por meio da afetividade da mulher não-negra, é como se se convencesse de que “amando-me ela me prova de que sou digno de um amor branco” (FANON, 2008, p. 69). Porque o amor é fundado entre pessoas que o sentem, logo, se eu o sinto e ele me é retribuído, não como quem ama um objeto qualquer, sinto-me humano.

No filme, Chris Washington é esse homem negro retinto buscando em Rose Armitage a expressão de uma afetividade corroborada. Entretanto, à medida que o roteiro vai se encaminhando, apresenta-nos um terror psicológico experimentado por ele. O sentimento de angústia do protagonista é sentido desde seu receio de ir visitar a família de Rose, que até então ele não sabia se o aceitaria, até o momento da visita concretizada. Por outro lado, a família da namorada, que se comporta como supostos ativistas em questões raciais, recebe-o estranhamente bem. E esse suspense entre a tensão racial aparentemente contida entre Chris e a família de Rose vai causando uma sensação de aflição no espectador, pelo fato do roteiro ser uma incógnita até enfim vermos a família de Rose se apropriar, não apenas metaforicamente, do corpo e mente de Chris.

Não temos inicialmente uma mutilação do corpo negro, pelo contrário há a mutilação da psique negra e não vemos um “avançar rapidamente”, um “seguir em frente” nas sequências das cenas, elas são montadas de modo a uma “construção emocional”. Assim, quando Chris é abordado por Missy Armitage, sendo hipnoterapeuta, ao tentar ir para o quarto de Rose, se vê

em uma conversação tramada por ela a fim de hipnotiz-lo enquanto o envolve numa conversa. As perguntas direcionadas vão se tornando cada vez mais pessoais e desconfortáveis, fazendo com que Chris não consiga interromper o curso das lágrimas. A partir disso, tem-se um enquadramento de sua face marcada pelas lágrimas e em seguida de um plano médio apresentando, pela reação da personagem, que ele não consegue se mover. O movimento e o som repetitivos eram estratégias de hipnose que Missy havia feito sem seu consentimento.

A matriarca da família o diz para se “afundar no chão” e por meio do enquadramento a reação/visão sentida pelo espectador é a de Chris que vai caindo em um espaço escuro, como quem imerge numa região subaquática, conseguindo ouvir e ver uma parte do mundo externo por uma janela acima de si. Fecha os olhos lacrimosos e desperta com a sensação de tudo ter sido um sonho. Entretanto, com a sequência da narrativa vai percebendo o controle mental da família Armitage sobre ele e outros negros que trabalham na casa, descobrindo que tal família faz parte de um grupo de pessoas não-negras que capturam corpos negros para se apropriarem deles.

Como exposto acima, em muitos dos filmes de terror já conjecturamos, tendo a comprovação nas sequências, de que personagens negras quando inseridas no enredo são as primeiras a serem mutiladas e assassinadas. Em *Get Out* a primeira cena nos mostra André, um rapaz afrodescendente, caminhando por um bairro de classe média, logo, apressa os passos quando se sente seguido por um carro branco, então, é capturado e levado. A princípio não compreendemos a cena, sobretudo por a sequência das cenas aparentemente não estar interessada em explicar o ocorrido, e como pontuou Wilderson III somos acostumados a “seguir em frente” sem se preocupar com o corpo negro, capturado, mutilado ou assassinado, não queremos saber a história desse corpo ou refletir sobre os danos causados a ele.

André volta mais a frente se comportando como um homem não-negro, sendo parceiro de uma mulher não-negra. Seus modos são extremamente configurados e em uma festa, em que Chris também está, sendo eles dois os únicos de “melanina acentuada”, quando lhe  lançado sobre o rosto o *flash* de uma câmera sua hipnose por alguns segundos se desfaz e tudo o que ele diz : “corra!”, ou no popular: “se manda daqui!”, “cai fora!”; no inglês: *get out*, de onde vem o título do filme.

Após o ocorrido, o objetivo de Chris passa a ser o de “dar o fora” de onde estava, de correr para bem longe dos Armitage. Porém, ele não faria sem um confronto, um enfrentamento direto e, para isso, seria ou a morte de seu corpo, ou a morte de seus algozes. Assim, passamos

a ver no clímax do filme não um “banquete de sangue”²⁷ do corpo negro da personagem e sim dos seus algozes/senhores. Quando Rose é atingida por um rifle na tentativa de Chris escapar, seu corpo é banhado a sangue na beira da estrada, segundos depois uma viatura chega ao local e aqui vemos uma “construção puramente formal”²⁸ que segundo Eisenstein é uma montagem colocando em jogo a sensação do espectador, mas também consegue revelar a sensação da personagem sobre seu receio da invalidação de seu drama/terror. Pois, quem seria o vilão daquela história para a polícia senão Chris Washington, um homem negro na América? O suspense se estende, mas é quebrado quando a viatura se revela ser da TSA e o motorista ser Rod, seu amigo, que finalmente conseguiu localizá-lo para fazer seu resgate.

A personagem conseguiu escapar, mas ainda vive imersa numa sociedade antinegra sendo seu terror sem fim. Podemos dizer que se trata de um filme afro-pessimista quando nos apresenta um diagnóstico, sem cura, do sofrimento negro. Como nos informa Wilderson III, o escritor, o montador, o cantor, entre outros artistas negros, por meio do afro-pessimismo podem avaliar sua situação e consegue fazer isso em todos os níveis de abstrações. Jared Sexton pontua que o afro-pessimismo nos faz perceber o mundo que nos cerca sem as lentes embaçadas, sendo uma leitura de mundo e uma metateoria feita por pensadores e pensadoras negros e negras, isto é, sob a experiência da negritude e suas especificidades num mundo organizado na prerrogativa das violências antinegras. Sendo assim, para o autor é:

Uma leitura do que se ganhou e se perdeu na tentativa — no impulso — de delinear as fronteiras espaciais e temporais da anti-negritude, de delimitar as “más notícias” da vida negra, de fixar o seu escopo e escala precisos, de encontrar uma borda além ou antes da qual a verdadeira vida se desenrola. É uma tentativa de resistir a essa força centrífuga que nos exaspera como o medo ou nos esgota como a fadiga.²⁹ (SEXTON, 2016, p. 5-6).

Podemos afirmar que a linguagem dramaturgica para Aldri Anunciação, articulada a sua afirmação como autor negro no campo da dramaturgia, permite com que ele trate do tema

²⁷ Banquete de sangue (1963) é um filme de Herschell Gordon Lewis que marca o gênero gore, o qual é uma concepção cinematográfica com objetivo de provocar no espectador uma reação violenta de repulsa e nojo, evidenciando afetos negativos. Esses filmes que buscavam o grotesco, o derramamento de sangue e evidencição de sangue coagulado, popularizou-se começando como filmes de horror com baixo orçamento. Peele, em *Get Out*, busca trabalhar essa reação de repulsa e nojo, mas não dos corpos negros, não são os *sujeitos negros* os vilões nesse universo diegético.

²⁸Eisenstein, **O sentido do filme**.

²⁹ Tradução livre. No original: “It is a reading of what is gained and lost in the attempt — the impulse — to delineate the spatial and temporal borders of anti-blackness, to delimit the “bad news” of black life, to fix its precise scope and scale, to find an edge beyond or before which true living unfolds. It is an attempt to resist that centrifugal force that overwhelms us like fear or exhausts us like fatigue”. Jared Sexton, *Afro-pessimism: the unclear word*, 2016, p. 5-6.

elencado propondo um olhar voltado aos dilemas humanos, refletindo a condição humana negligenciada às populações negras em determinadas situações sociais. A partir de sua posição de “pensador-dramaturgo”, reflete e insere na narrativa ficcional a antinegitude politicamente legitimada. E mesmo apresentando uma visão pessimista da realidade, não isenta a narrativa de uma “tentativa de resistir a essa força centrífuga” que atravessa as psiques e os corpos de “melanina acentuada” temporalmente numa “cronologia atemporal”. Portanto, como quem usa a metáfora de um espelho retrovisor, apresenta ao leitor-espectador os desafios do contato com o texto, fazendo-o refletir e se vê refletido na imagem de um futuro elaborado diegeticamente a partir da cena teatral.

Ainda que o vislumbre do futuro proposto nos põe em contato com uma perspectiva distópica e não otimista, Aldri Anunciação, como os afro-pessimistas, como um “pensador-dramaturgo”, busca narrar um tenso diagnóstico do martírio que atravessa as populações negras na sociedade brasileira. E sem oferecer cura, oferece um exercício de prolepse provocando antecipação de fatos cuja imaginação no presente possa possibilitar uma ação, como quem mata um pássaro ontem, com uma pedra que só jogou hoje³⁰. Portanto, como o futuro é uma dimensão ainda não experienciada e o passado uma que não atuamos mais, incidir no presente a partir da reflexão do passado e de seus aprendizados, numa rememoração consciente, traz sabedorias essenciais, sobretudo, pensando a partir dos desafios que existiram, que existem e que podem vir a existir.

3.3 Uma sociedade em derrocada

Pensar a partir dos desafios enfrentados pelas populações negras, diante do pessimismo, imersos nos problemas sociais das patologias da civilização construídas sob a ordem colonial, faz-nos aferir a hipótese de que essas questões fazem com que Aldri Anunciação assuma consciente ou inconscientemente uma postura afro-pessimista. Dessa forma, não possuindo receios quanto ao desejo reprimido pelo fim do mundo “a única coisa que vale a pena começar”, como poetiza Aimé Césaire, quando o mundo está organizado sob uma ordem antinegra cujo cotidiano é formado nos rituais de “violência gratuita contra a carne negra” (WILDERSON III, 2020, p. 110), sendo o fim dessa ordem o próprio fim do mundo como uma realidade programada.

Nessa perspectiva, para os afro-pessimistas o desejo pelo fim do mundo não é uma ideia

³⁰ Provérbio Iorubá: “Exu matou um pássaro ontem, com uma pedra que só jogou hoje”.

hiperbólica, porque a “antinegitude é o fundamento da Humanidade” (VARGAS, 2020, p. 3), logo, “o afro-pessimismo não tem um gesto prescritivo: porque o fim do nosso sofrimento sinaliza o fim do humano, o fim do mundo” (WILDERSON III, 2020, p. 372) visto que as populações negras, no mais das vezes, são retiradas do conceito de humanidade. A ausência de um olhar humano sobre a “geografia do corpo negro”, nos termos de Kabengele Munanga, esvaziando-o de sua ontologia, torna a mutilação de seu corpo e psique um ato contínuo, assim, todos os níveis de violências por quais o povo negro passa se tornam parte de um mundo que ignora outras possibilidades de sua existência nele.

Diante disso, “da perspectiva do racismo, a discriminação racial é algo que pode ser eliminado ou pelo menos combatido, da perspectiva da antinegitude, essa proposição fica mais complicado” (VARGA, 2020, p. 3). Para tanto, destruir tal ordem do mundo para começar outra que não jogue os negros “na lata de lixo da sociedade” (GONZALES, 1980, p. 225), teria como uma das proposições o fim do mundo programado. Propondo uma mudança na ordem por meio da derrocada de antigos paradigmas. Portanto, **Namíbia, não!** apresenta uma antinegitude politicamente legitimada sob um viés distópico, com isso, uma possibilidade do fim do mundo na possibilidade da guerra:

Surge, de repente, o som de um helicóptero sobrevoando o apartamento de Antônio e André.

ANTÔNIO — (*desesperado*) Meu Deus, o que é isso?

MINISTRO DA DEVOLUÇÃO (OFF) — Pedimos reforços. Precisamos realmente despachar vocês imediatamente pra África.

Ouvimos no megafone a voz da socióloga.

SOCIÓLOGA (OFF) — (*megafone*) O policial tem toda razão, Antônio. O caso de vocês já está enchendo o saco! As autoridades já não aguentam mais. A mídia não fala em outra coisa. Todos os cidadãos de Melanina Acentuada do Brasil já foram transportados pra África. Só faltam vocês! Ontem saíram os últimos Boeings da Bahia e do Rio Grande do Sul... Aliás, lugares que nos deram bastante trabalho pelo excesso de contingente. Nossa! Foi uma loucura! Há notícias de alguns timbaleiros fugitivos e resistentes, escondidos pela região do Candeal, em Salvador, Bahia! Mas acho que são boatos. De forma que vocês são os últimos. E daqui a pouco estará saindo o último avião pra África, daqui do Rio de Janeiro. Um avião só pra vocês. Como vocês têm curso superior, poderão ir de primeira classe. (*irônica*) Que chique, hein? (ANUNCIÇÃO, 2012, p. 119-20, grifos do autor).

Podemos constatar, a partir do texto citado, a “tentativa de resistir a essa força centrífuga” (SEXTON, 2016, p. 5-6) da ordem antinegra. Assim, o relato da possível existência de alguns timbaleiros fugitivos e resistentes, escondidos pela região do Candeal, em Salvador, Bahia, comprova as referências extraídas do nosso cotidiano por Anunciação. Dado isso, poderíamos nos recordar, por exemplo, dos levantes negros na Bahia, tais como a Revolta dos

Malês, a Revolta dos Búzios, a formação dos quilombos, entre outros.

Ademais, também podemos entender **Namíbia, não!** como uma dramaturgia sustentada na reflexão da antinegitude como força organizadora da sociedade brasileira, quando percebemos a objetificação dos corpos de “melanina acentuada” e a morte negra circulando como elemento constituinte de um roteiro tragicômico. Em nenhum momento Aldri Anunciação anuncia o termo “racismo”, ele não é verbalizado, embora, a prática exercida sob tal “medida provisória” o denunciasse.

Os afro-pessimistas entendem que o racismo não expõe totalmente o martírio sentido pelas populações negras em diáspora. Isso porque o racismo pode não englobar só as especificidades dos corpos negros, mas sim a antinegitude, por entender que a negritude está inerente ao processo de escravização, estruturando teorias capazes de evidenciar a dificuldade de as sociedades humanas reconhecerem a humanidade dessas populações. Para a dramaturgia em questão, não se trata apenas de racismo, mas de uma ordem antinegra que estrutura toda a sociedade. Ordem esta que transformou historicamente os corpos de “melanina acentuada” em coisas, cuja coisificação contribui para a identidade da nação que os rejeita.

Na peça, o governo brasileiro constrói uma nova medida solicitando que todos de “melanina acentuada” respeitem e obedeçam a tal lei que negligência suas humanidades, esperando uma completa pacificidade da população que o governo descarta da sociedade, sendo a violência exercida pelo Estado com ou sem transgressão dessas populações. Passamos a citar o texto de Aldri Anunciação (2012, p. 85, grifos do autor):

ANDRÉ — (*hirto*) Talvez a única alternativa seja se entregar. Mas, ainda assim, eu tenho medo da ação da polícia.

ANTÔNIO — Como assim? Você tá pensando em se deixar levar pra África?

ANDRÉ — Por que não? Eu só tenho medo de ir pra a delegacia. Quando estive lá ontem de madrugada, eu vi o tratamento que é dado. Só isso que me assusta. Mas acho que devemos voltar pra África. (*olha para a plateia*) Lá é o nosso lugar. (ANUNCIACÃO, 2012, p. 51).

POLICIA III (OFF) — Calma o que, rapaz? A polícia tá aqui. E com a polícia não existe calma, não! vocês têm que pegar o voo... Vocês têm que pegar o próximo voo...

ANDRÉ — Voo? O espaço aéreo é uma loucura... O fundo do mar é uma loucura... Esse país é uma loucura... E eu estou é muito louco!

Som da multidão aumenta. Som do helicóptero aumenta. A socióloga, lá fora, repete frases em alemão ao megafone. Sons de tentativas de arrombamento da porta. Tudo escuro. Som da porta sendo arrombada. Gritaria de Antônio e André. E subitamente, sons de metralhadora cuspidando bala em Antônio e André, matando-os.

O afro-pessimista Frank B. Wilderson III argumenta que a antinegitude é o motivo por qual se tem uma contundente violência nas favelas, na periferia, e sobre os corpos negros por parte da polícia em qualquer parte do mundo, independentemente de seu gênero e classe sociais. A cena destacada é um exemplo retratado por Anunciação, fazendo com que Antônio e André, ainda que pertencentes a classe média, não tivessem nem oportunidade de serem lidos como um corpo que é sede material de uma humanidade, logo, merecedores de uma redenção e sensibilidade. Pelo contrário, tem seus corpos fuzilados na primeira mirada, ainda que imersos no *blackout* da cena não precisando, assim, mirar e constatar se tratar de um corpo negro quando “eles compartilham é um consenso [...] subconsciente, de que a negritude é um *locus* de abjeção [...] a negritude é um fenômeno fóbico desfigurado e desfigurador” (WILDERSON II, 2020, p. 21). A violência é gratuita porque não é preciso negociar a mutilação de uma carne de origem distinta das quais, no subconsciente coletivo, a massa corpórea de um humano é constituída.

Contudo, através da atenção e da reflexão do tema elencado, Aldri Anunciação em *Namíbia, não!* evidencia uma narrativa plasmada no debate da problemática negra na sociedade brasileira, que o teatro engajado negro intenta enveredar. A partir da construção dramática capaz de discutir a força antinegra como ordem social geradora de possíveis realidades distópicas, rememorando os martírios das colonialidades cujos efeitos podem não pairar somente no passado, podendo extrapolar para um futuro próximo sem a presença de debates e ações por parte de toda a sociedade, capazes de “mudar a ordem sem fazer desordem”, como discorre Cristiane Sobral.

4. **NAMÍBIA, NÃO! E MEDIDA PROVISÓRIA: DA PEÇA AO FILME**

Ao analisar, nos capítulos anteriores, o trajeto engajado artístico de Aldri Anunciação refletido em suas obras dramáticas e a presença da abordagem distópica em sua peça teatral **Namíbia, não!**, consideramos que o referido dramaturgo, ao tomar a realidade brasileira como fonte para sua criação fictícia, faz com que essa realidade não apenas se reproduza de um outro modo, mas investe seu potencial reflexivo e artístico para que esta seja recriada num campo artístico específico.

Com **Namíbia, não!**, identifica a realidade brasileira como um lugar anômalo, assim, a distopia elaborada extrapola o próprio invento. Para a criação desse universo, conjecturamos que Aldri Anunciação se permite ao experimento artístico, permitindo-se seguir as trilhas do intertexto, articulando linguagens e estéticas capazes de tornar seus textos dramáticos ricos de poética e influenciados por tecnologias contemporâneas, tais como: o audiovisual, engenharia de som, entre outros.

A escrita da dramaturgia **Namíbia, não!** possui modos de composições bem pensados pelo autor, como constatamos, possuindo qualidade poética e qualidade política. Seu sucesso nos palcos teatrais proporcionou suas migrações de linguagens, sendo no cinema, com o filme **Medida Provisória**, um espaço ideal para que a dramaturgia ganhasse força mobilizadora, visto que o cinema é uma arte de maior alcance na contemporaneidade, como a seguir tentaremos comprovar.

4.1 **A escrita intertextual em *Namíbia, não!*: na trilha do cinema**

Vale lembrar que vários exegetas ao longo da história já nos apresentaram as relações entre o teatro e o cinema, logo, não é nosso intuito nos ater sobre elas. No entanto, é possível deslocar brevemente a primeira relação do teatro com o cinema, observando que o primeiro cinema se imbuía de uma assimilação da tradição dramática no palco. Além disso, é válido identificar possíveis relações entre os suportes da montagem teatral e cinematográfica.

A montagem, que se estende para além do cinema, consegue revelar todo o foco ideológico do realizador a partir de sua visão de mundo, no mais das vezes, com intenções conscientes, seja no cinema, no teatro. No cinema, as escolhas de planos podem revelar estratégias narrativas de modo a apresentar um sentido. Como discorre Maria de Fátima Augusto (2004, p. 41), citando Deleuze, o plano é a imagem-movimento, sendo “o lugar onde surgem e se propagam os movimentos que exprimem as mudanças no *devenir*”, também, esse

lugar abrange um conjunto de elementos como dimensões, quadro, ponto de vista, movimento, duração, relação com outras imagens. Desse modo:

Como Vernet, o filósofo (Gilles Deleuze) parte da premissa que o plano é a imagem-movimento, enquanto reporta o movimento a um todo que muda, é um corte móvel de uma duração; faz incessantemente variarem os corpos, as partes, os aspectos, as dimensões, as distâncias, as posições respectivas dos corpos que compõe um conjunto na imagem. (AUGUSTO, 2004, p. 38).

O filme já possui suportes capazes de tornar o movimento da imagem real, construindo uma ilusão cinematográfica. Já o movimento teatral da imagem no palco conta, desde seu surgimento, com a suspensão de descrença³¹ do espectador, sendo-lhe destinada uma tarefa de exercer a ilusão cênica e possíveis cortes dela. O espectador do teatro exerce sua percepção do lugar em que se encontra na plateia, sendo esse lugar também fundamental para a captura de imagem que ele usa, interferindo no sentido obtido. Pois, a imagem móvel no universo cênico pode, a partir disso, estar mais a frente, mais distante, mais próxima, mais horizontal, mais vertical, entre outros. Logo, a partir desse lugar na plateia, o espectador encontra diversos, ou não, planos de onde ele faz suas escolhas para seguir “o limiar interminável do olhar” (DIDI-HUBERMAN, 2011).

Nesse sentido, antes de comentar a migração de linguagem de **Namíbia, não!**, da peça ao filme, objetivamos apresentar, ainda que de forma esquemática, como Aldri Anunciação ousou trazer procedimentos próprios do cinema para dentro de sua escrita de textos dramaturgicos, enveredando um jogo intertextual entre essas linguagens ao solicitar o *flashback*, a montagem paralela, o audiovisual, a voz *off*, o *close-up*. Criando, assim, uma narrativa não apenas potente por sua qualidade de recepção ficcional e política, mas potente em seu modo de composição capaz de se estender a outras linguagens. Uma escrita dramaturgica ousada resultando no longa-metragem **Medida Provisória**. Importante destacar que não iremos nos aprofundar na análise dessa intertextualidade, ficando aqui a possibilidade de um trabalho futuro.

Como já sabemos, a peça começa com André entrando assustado no apartamento e

³¹ O cinema contemporâneo aprimorou suas dinâmicas do primeiro cinema graças a sua interação com os avanços tecnológicos, assim, podemos assistir a diversos efeitos especiais. No teatro, percebemos que o seu espaço limitado do palco ainda depende da suspensão de descrença que é sempre executada ao vivo. Isto é, nos filmes de *Peter Pan* veremos, graças aos recursos contemporâneos do cinema, a personagem alçar voo pelos ares. Já em sua encenação para o teatro, o realizador pode optar por suspender, por cordas, o ator em cena e a plateia inteira observa o corpo do ator suspenso enquanto performa. Para que o espetáculo aconteça há uma “suspensão de descrença coletiva”, não sendo relevante desacreditar na possibilidade de voo do ator para, dessa forma, mergulhar no universo diegético da dramaturgia.

impedindo Antônio de sair de casa, para que evitasse ser capturado e deportado para um país africano. André relata ao primo sua experiência com a medida provisória, para isso, começa a narrar como foi abordado e informado dessa nova conjuntura antes de chegar ao apartamento. Caso fosse um filme, o *flashback* seria utilizado e imagens do passado seriam interpoladas com as imagens do presente até a cena presente desaparecer e ser substituída pela narrativa do passado. Entretanto, o dramaturgo utiliza o recurso da voz *off* para sugerir isso ao espectador:

ANDRÉ – Primo, a Medida começou a valer a partir de zero hora de hoje. Eu estava no bar com o pessoal da lan house...

ANTÔNIO – (*interrompendo*) Onde?

ANDRÉ – Um barzinho que a gente sempre vai. Não cheguei nem a beber a primeira cerveja... Os policiais apareceram com uma carta na mão, uma cópia da Medida Provisória... Com assinatura do Presidente... Eles foram gentis a principio... E pediram pra que eu os acompanhasse até a delegacia.

ANTONIO – Delegacia?

ANDRE – Na delegacia eu tive uma conversa com uma socióloga, que me apresentou um catálogo com opções de países africanos para onde eu poderia ser enviado... Ela disse que o processo de retorno pra África seria super democrático, olha só... Que eu podia escolher o país. Ela me aconselhou a escolher o país de onde minha família veio, supondo que eu soubesse meu país africano de origem.

ANTÔNIO – E você escolheu qual?

ANDRÉ – Nenhum, primo! Desde quando sabemos onde estão nossos supostos familiares africanos? Eu não sabia o que dizer...

ANTÔNIO – (*interessado*) E aí?

ANDRÉ – (*assustado*) Ela me pressionou!

Efeito de luz. Contraluz sombreando a figura de André.

подыта SOCIÓLOGA (OFF) – Como você não sabe de onde vieram seus tataravós escravos? Vocês têm obrigação de saber a origem de vocês. Questão de cultura! Eu, por exemplo, meu sobrenome é Garcez. Logo, sei muito bem que meus ascendentes vieram da Espanha.

ANDRÉ – Então por que a senhora não volta pra lá? Para os seus familiares espanhóis?

SOCIÓLOGA (OFF) – Porque a Medida Provisória é muito clara, meu querido! Muito clara na sua redação: "Cidadãos com traços e características que lembrem, mesmo que de longe, uma ascendência africana, a partir de hoje, 13 de maio de 2016, deverão ser capturados e deportados para os países africanos, como medida de correção do erro cometido pela então Colônia Portuguesa, e continuado pelo Império e pela República Brasileira. Erro esse que gerou quatro séculos de trabalhos gratuitos realizados por uma população injustamente transferida de suas terras de origem para as terras brasileiras. Com o intuito de reparar esse gravíssimo erro cometido pela União, essa Medida prevê a volta desses cidadãos, e de seus descendentes, para terras africanas em caráter de urgência".

Sai efeito de luz. (ANUNCIAÇÃO, 2012, p.22-23, grifos do autor).

Percebe-se que a forma com qual Aldri Anunciação anuncia um *flashback* é por meio da iluminação cênica ao solicitar a entrada e saída do “efeito de luz” sobre o corpo do ator em

cena e em seguida a entrada de uma voz *off* inserindo novas personagens, cenas e contextos. Enquanto o *flashback* é a técnica utilizada no cinema e na literatura para intercalar na trama uma ação de sequências referidas a um tempo passado; a voz *off* é a voz sem corpo, nos termos de Eduardo Geada, que “sedimenta as imagens cinematográfica numa continuidade ilusória, sutura os fragmentos e os cortes, torna transparente uma realidade opaca cujo enigma se apresenta como um desafio à imaginação e à inteligência do espectador” (GEADA, 1977, p. 86). Para Geada, a voz *off* está para o cinema assim como a legenda está para a fotografia, e essa voz sem corpo, por estar fora de campo, apresenta ao espectador uma origem não localizada:

A voz sem corpo, na narrativa cinematográfica, é como que a condensação etérea do fantasma panóptico voz que está em todo o lado, que diz tudo, que esgota o saber e cega o olhar. A onisciência da voz sem corpo no filme advém da impossibilidade do espectador localizar a sua origem: é uma voz que fala de um espaço fora de campo e nos informa tanto sobre aquilo que vemos como acerca do que não vemos. À força de estar em toda a parte, a voz *off* não está em parte nenhuma e por isso a questão do seu saber e do seu poder não pode ser posta em causa. A voz sem corpo seria um equivalente único dos desígnios do Criador no filme, isto é, a incorporação do significado legítimo e do dogma do discurso da imagem. (GEADA, 1977, p. 85-86).

É interessante essa escolha narrativa do autor enquanto estratégia narrativa de propor o recurso da voz *off*, procedimento mais comum no cinema, com a “impossibilidade do espectador localizar a sua origem” como uma forma de debater as problemáticas sociais sem gerar uma personalidade. Nessa perspectiva, Anúnciação destaca que há problemas sociais que afetam as populações negras e que o reconhecimento desses problemas é o primeiro passo para as pessoas se abrirem a uma discussão, por isso, utiliza a voz *off* como estratégia para essa fase de reconhecimento. Ao oferecer na peça, confortavelmente, para o leitor-espectador a transferência direta do problema para o governo brasileiro, sendo essa figura a responsável pela elaboração de uma diáspora negra reversa, cujo pretexto de reparação social pode ser mais violento e autoritário que os eventos sócio-históricos que atravessam a população negra desde a sua escravização. Ou seja:

No material ficcional da obra dramática, quem está promovendo a segregação não é o sujeito não-negro, mas a instituição do Governo através do Estado. Cria-se na dramaturgia (e quiçá no nosso mundo real prático) a falsa impressão de que não é o sujeito (branco) em si quem promove e comanda o distúrbio social, mas o seu representante governamental. O efeito acusatório acaba, então, recaindo narrativamente nas instituições, e não nas pessoas. Desobrigando o leitor-espectador, no jogo comunicacional, de passar pelo crivo do julgamento racista. (ANUNCIÇÃO, 2021, p. 111).

O dramaturgo destaca nosso olhar para a personagem socióloga, inserida na narrativa através da voz *off* apresentando a lembrança de André sobre o ocorrido, sobre quando soube de mais um dispositivo estrutural de reorganização social enveredada pelo governo brasileiro sob uma antinegitude politicamente legitimada. O leitor-espectador pode achar curioso se tratar de uma socióloga a comunicadora da diáspora reversa, além disso, a responsável por uma função que normalmente é atribuída à assistência social. No entanto, o autor discorre que essa sua escolha dramaturgicamente, não apenas desejando criar um estranhamento estético, deu-se na intenção de gerar um reposicionamento e possíveis reflexões a respeito da praxe, da linha de frente da ação social versus o entendimento do problema apenas no campo acadêmico.

Para o dramaturgo, esse reposicionamento possui uma força satírica dentro da trama. Na sua dramaturgia, a socióloga é forçada a um “contato dinâmico e direto com o substrato social” (ANUNCIACÃO, 2021, p. 111), lidando de forma direta e prática com os problemas das sociedades humanas, assim, exigindo de sua atuação, para além de “uma compreensão acadêmica do problema”, “o seu conhecimento captado no processo da própria dinâmica social” (MOURA, 2019, p. 89-90). O efeito irônico proposto pelo dramaturgo está nesse ponto do texto dramaturgicamente como uma crítica às “suspeições colonizadoras da sociologia e antropologia no Brasil” nos termos do autor citando Clóvis Moura.

MINISTRO DA DEVOLUÇÃO (OFF) – Abram essa porta! Aqui é o Ministro da Devolução!

ANTÔNIO – (*assustado*) Ai, meu Deus! Deve ser um pesadelo!

MINISTRO DA DEVOLUÇÃO (OFF) – Não, Antônio. Dessa vez não é pesadelo. Pesadelo foi lá atrás. No meio da história. Agora é real! Vocês têm que se entregar! As passagens já estão realmente emitidas. Vocês não podem perder esse voo pra África, porque não tem reembolso pro Governo. Cancelar as passagens de vocês significa onerar os cofres públicos. (ANUNCIACÃO, 2020, p.105-06, grifos do autor).

Portanto, a voz *off* apresentando essas personagens, responsáveis por comunicar e enveredar um projeto colonial reencenado, tais como a Socióloga e o Ministro da Devolução, manipula a impressão do leitor-espectador sobre haver uma imparcialidade, não trabalhando diretamente com a díade bem versus mal, como se pessoas brancas fossem vilãs/algozes e pessoas negras as vítimas. No entanto, sendo possível auxiliar uma compreensão de que há problemas nas sociedades humanas em que todos nós estamos inseridos e precisamos superar.

Outro procedimento utilizado no cinema e que podemos localizar na escrita dramaturgicamente de Anúnciação é a montagem paralela. A montagem paralela é um dos modos de montar um filme, em que duas, ou mais, histórias distintas se desenvolvem de forma separada

e, no mais das vezes, elas enveredam-se a um mesmo fim. No caso de *Namíbia, não!*, podemos constatar que Anúnciação escolhe esse recurso objetivando informar que, contar a história de uma diáspora negra reversa passa por um recorte, isto é, conta-se a perspectiva narrativa de uma personagem. Desse modo, com a montagem paralela, o leitor-espectador consegue visualizar outras histórias possíveis dentro do universo dramaturgico que está lendo/assistindo ao perceber uma história B e C se desenvolvendo em paralelo a história A, a história central.

FINAL DA CENA 01

Em efeito-memória, ouve-se o diálogo da mãe idosa de Antônio com o policial I.

POLÍCIA I (OFF) – Somos da Polícia. Vamos! A senhora deve nos acompanhar.

MÃE IDOSA (OFF) – Acompanhar pra onde, meu filho?

POLÍCIA I (OFF) – Pra África!

MÃE IDOSA (OFF) – (*surpresa*) Pra onde?

Em efeito-memória, sons desarranjados de uma guitarra elétrica misturam-se a sons harmoniosos de instrumento de cordas de origem africana ocidental chamado Kora.

INÍCIO DA CENA 02

Sons da guitarra elétrica misturados com sons de instrumento de corda Kora vão se interrompendo, até sumir por completo. André e Antônio jogam xadrez.

ANDRÉ – Sua vez de jogar.

ANTÔNIO – Estou apertado!

Antônio sai correndo para o sanitário. Sozinho na sala, André ouve o som de mijo caindo na privada, e retira uma garrafinha de bebida alcoólica do bolso.

Ele bebe mais um gole, escondendo a garrafa logo em seguida. André ouve então o som da descarga da privada funcionando, e pega o controle remoto branco da TV sentando-se no sofá. Antônio volta do sanitário.

(ANUNCIACÃO, 2020, p.49-50, grifos do autor).

Convém lembrar que os exemplos citados acima ilustram os empregos que Aldri Anúnciação faz de alguns recursos utilizados no cinema em sua obra. Existem outros trechos em que podemos localizar essas empregabilidades, porém que não objetivamos evidenciar por necessitar de um trabalho (futuro) mais detalhado. Até aqui, não nos parece apropriado detalhá-los e aprofundar a análise, para evitarmos uma descontinuidade do nosso foco presente. Para tanto, ficamos com esses exemplos para poder inserir a discussão sobre a migração de linguagem da peça para o filme, observando que uma intertextualidade presente em **Namíbia, não!** pôde ter facilitado a visualização de uma montagem cinematográfica por Lázaro Ramos e Aldri Anúnciação.

4.2 Do teatro para a trilha do filme: *Medida provisória*

É bom entender as fantasias das pessoas brancas porque amanhã elas serão leis.

Jared Sexton apud Fank B. Willderson III, 2020, p. 224).

Medida provisória se passa em um Brasil do futuro. Na trama do filme, um advogado pede indenização ao Estado brasileiro pelo tempo de escravização dos afrodescendentes. Esse pedido se torna pretexto ao Estado, após fazer as contas de todos que teriam o direito de indenização, para a expulsão dos "cidadãos de melanina acentuada" do país, como são chamados os negros nesse universo distópico. Invertendo a narrativa, o governo entende que o país iria à falência com a indenização, assim, decide transferir o problema ao continente que julgam ser lugar de destino e origem desses cidadãos, já que os "melanina acentuada" descendem de africanos escravizados e julgam a viagem forçada de África até o Brasil de seus ancestrais. Para tanto, a narrativa de reparação social, passa a ser usada em mais um empreendimento de caráter colonial reencenado em uma diáspora reversa.

Medida Provisória inicia-se com a personagem de Diva Guimarães, sendo assistida por repórteres e demais cidadãos, caminhando em direção a um edifício para ser a primeira cidadã de "melanina acentuada" a receber uma indenização do governo brasileiro devido aos séculos de trabalho gratuito e forçado por quais africanos e afrodescendentes foram submetidos no sistema escravista. O filme sugere que houve, anteriormente, uma mobilização por parte dos movimentos negros para que os problemas das populações negras, desde a dinâmica relacional da escravização, fossem superados por meio de um posicionamento comprometido da sociedade e do Estado brasileiros.

Para isso, tenta-se em primeiro passo, um reconhecimento da exploração da força de trabalho dessa população, resultando numa ordem econômica em que há uma indenização para os seus descendentes. Entretanto, essa dívida impagável³² é mais uma vez negligenciada pelo Estado que decide transferir a conta/o problema ao que julgam ser lugar de origem de todos os cidadãos de "melanina acentuada": África. Esse é um absurdo tão ficcional que parece não

³² Em **A Dívida Impagável**, Denise Ferreira reúne ensaios em que desenvolve o trabalho com a poética negra feminina e o conceito anti-dialética, a fim de registrar a tentativa de interromper o desdobramento da lógica perversa, nos termos da autora, da racialidade, que desde o século XIX opera "um arsenal étnico em conjunto". Diante disso, expõe as arquiteturas jurídico-econômicas que constituem o par Estado-Capital. A autora junta-se aos intelectuais negros que confrontam e trazem o tema racial para o materialismo histórico, desenvolvendo, assim, sua dialética racial. Ferreira da Silva, Denise. "A dívida impagável." **São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons** (2019).

funcionar em modos práticos numa realidade social. Somos guiados a assistir a senhora tentando entrar no prédio, mas sendo informada do cancelamento da proposta de indenização, ela olha para a multidão e balança a cabeça em negativa e um misto de sensação vai sendo integrado ao público que a assistia: revolta, frustração, decepção, felicidade, medo, entre outros.

Num outro plano, o intento de um humor ágil sobre o percurso de uma ironia continua. Antônio, personagem interpretada por Alfred Enoch, vestido em um terno elegante caminha obstinado em direção a uma sala, passa por um auxiliar de limpeza negro que o segue e o assiste emocionado, argumentando na Câmara dos Vereadores sobre o direito dos negros, ainda negligenciados na sociedade brasileira. Esse plano revela um contraste entre os dois cidadãos: um cidadão negro advogado tendo voz na Câmara de Vereadores e outro pausando seu serviço de faxina para admirá-lo em sua profissão. Entretanto, a construção da cena permite que espectador observe que aquele espaço político, assim como a democracia da sociedade brasileira, permite que o cidadão de “melanina acentuada” fale, mas não o escuta, ao perceber que as entidades ali presentes se distraem em seus celulares enquanto Antônio discursa. Em seguida, tem-se no ecrã a abertura de um plano em que Lázaro Ramos sugere, por meio dele:

Uma associação com o momento histórico de 2018/2019: movimentos sociais pediam reparação por anos de exclusão; havia um movimento de perseguição e questionamento das pautas sociais, expresso em falas e ações violentas; *fake news* e autoverdades tomavam conta das redes sociais e grupos de *WhatsApp*; as eleições presidenciais resultaram na escolha de um governante de extrema-direita depois do impeachment, sem motivos concretos, da presidente eleita para um segundo mandato; e, principalmente, viu-se um crescimento de líderes políticos com um discurso e uma meta de destruição e desmonte de políticas públicas ligadas às políticas sociais. (RAMOS, 2022, p. 34-35).

Podemos ver no filme realizado por Lázaro Ramos um intuito apaixonado por realizar um experimento politicamente potente. Em uma conjuntura, na realidade brasileira, marcada por alterações sociais e, interpretando a leitura do diretor, por direcionamentos governamentais antipovo, que desde seu primeiro ano editou e enveredou muitas medidas provisórias, muitas sem nenhum compromisso de beneficiar a entidade que representa: o povo. Não é nosso objetivo nos ater a uma análise de conjuntura mais profunda da realidade brasileira em que **Medida Provisória** emerge, mas trazer essa observação para reforçar a potência do experimento de Lázaro Ramos e Aldri Anunciação.

Entre a realização de **Namíbia, não!**, a peça, e o filme **Medida Provisória**, testemunham significativos acontecimentos, os quais pretendemos evidenciar. O leitor-espectador mais atencioso, em um primeiro contato com a dramaturgia, pode notar um intento

de articular a linguagem dramaturgica à linguagem cinematográfica em sua estética e montagem, como evidenciamos brevemente acima. Essa observação nos provocou a construção da hipótese de que havia uma escrita cinematográfica no modo de composição dramaturgico de Anunciação. Tínhamos o intuito de investigar as propostas de montagem cênica considerando algumas características do cinema, analisando o recurso da voz *off*, do *flashback*, da montagem paralela, de um possível uso de *close-up*, da projeção de imagem e audiovisual, entre outros. Recursos particularmente desenvolvidos na linguagem cinematográfica, mas que o dramaturgo lança mão na construção de seu universo diegético. No entanto, percebendo uma relação significativa da peça com o filme, não só quanto a migração de linguagem, decidimos nesse capítulo ficar com a discussão do filme **Medida Provisória**, observando e evidenciando como Lázaro Ramos pensou na adaptação da história dramaturgica em cinema.

Aldri Anunciação e Lázaro Ramos são dois artistas que surgiram do cenário artístico de Salvador. Anunciação após estudar na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia buscou elevar seus conhecimentos artísticos, tornando-se bacharel em Teorias Teatrais na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e criando redes de contatos e aprendizados ao longo de sua carreira. Atualmente, o ator/autor permanece na capital baiana onde apresenta o programa Conexão Bahia e desenvolve seus projetos. Lázaro Ramos, nascido na Ilha do Paty, na baía de Todos os Santos, com pouco mais de duzentos habitantes, mudou-se ainda muito novo para o bairro da Federação em Salvador, onde tem suas vivências bem relatadas em seu livro **Na minha pele**³³, e em 1995, com 17 anos, viveu Zumbi, no teatro, espetáculo do Bando de Teatro Olodum que objetivava estabelecer uma relação direta entre favela e os quilombos. Ramos conta que o grupo foi fundamental para seu entendimento dos temas raciais, sendo as montagens das peças um campo relevante para que ele pudesse exercer pesquisas capazes de fazê-lo não apenas compreender as personagens e a história contada, mas a si enquanto um corpo negro nos cenários sociais do mundo. Pois, como bem rememora, “quando eu ingressei no Bando de Teatro Olodum, passei a usar vez por outra *dreadlocks* – um exemplo típico de negociação estética de aspectos das identidades negras” (RAMOS, 2017, p. 35).

Sua entrada no teatro, relatou o ator, que veio da vontade de perder a timidez, não tinha, inicialmente, ambições profissionais; pois, em sua cabeça, ser ator era uma opção economicamente inviável e os receios de seu pai quanto ao seu futuro profissional, fazia com que ele não apostasse tanto nessa carreira. Entretanto, decidiu fazer o *workshop* do Bando e, da

³³ **Na minha pele** (2017) é um livro, lançado pela Editora Objetiva, que embora não tenha sido pensado sob o caráter biográfico de Lázaro Ramos, compartilha experiências pessoais e pontos de vista do ator, diretor e escritor como um homem negro no mundo.

escola de teatro que participava, foi o único selecionado. Lázaro Ramos comenta sua experiência no teatro, no início de sua carreira, como citado abaixo:

O Bando era completamente diferente de tudo o que eu já tinha visto. Formado por atores negros, seus textos mostravam um universo muito parecido com o meu. O Bando de Teatro Olodum foi fundado em 1990, fruto da iniciativa de pessoas como o diretor Márcio Meirelles, a diretora Chica Carelli e uma série de atores de grupos de bairro. Aos poucos, se tornou uma companhia totalmente autônoma, porém, no início, o nome do bloco servia como uma espécie de chamariz para as oficinas, concorridíssimas, em Salvador. Desses workshops saiam novos integrantes, em geral atores que mantinham outras profissões durante o dia e se dedicavam aos ensaios das peças à noite. (RAMOS, 2017, p. 46).

Sua entrada para o Bando, de acordo o ator, deu-lhe argumentos e coragem para falar sobre a questão racial, isso aos dezesseis anos, podendo vivenciar personagens reais e ausentes em grande parte da dramaturgia e cinematografia brasileiras. O teatro deu-lhe a oportunidade de ser as personagens que obedecem ou não obedecem aos clichês sobre a construção das personagens negras, sobretudo, ofereceu-lhe as ferramentas para entender sua negritude por meio da “narratividade da pele”, como discorre Aldri Anunciação. Podendo, assim, ser capaz de debater o seu martírio com a própria negritude sob a ordem colonial. Desse modo, a narrativa teatral passa a ser um campo ideal para, consciente ou inconscientemente, expressar as memórias e as especificidades do corpo negro em cena, seja do ator enquanto existência, seja da personagem enquanto criação, pois:

No Bando, todo ator é também autor, já que as cenas são criadas a partir de uma pesquisa do cotidiano. Na busca por essas novas vozes surgiam os personagens e os diálogos que eram aproveitados no palco. Vem dessa linguagem popular, por exemplo, o título da peça *Ó pai, ó* (1992) - uma expressão tipicamente baiana [...] A essência da companhia é misturar humor, crítica social e contundência para falar do ponto de vista negro na ordem do mundo. O que me encantou primeiro foi a combinação do humor com a crítica social. (RAMOS, 2017, p. 46, grifos do autor).

Podemos constatar que essa combinação do humor com a crítica social na qual Lázaro Ramos esteve imerso em sua época de ator do Bando, tornou-se um elemento chave para seu fazer cinematográfico ao estreiar como diretor de cinema, por meio de **Medida Provisória**. Lázaro Ramos no Bando participou de diversas peças dos mais variados temas, como *Woyzeck* (1993), de Georg Büchner, **Sonhos de uma noite de verão** (1999), de Shakespeare, **Dom Quixote de La Mancha**, de Cervantes (1998) e **Ópera dos três vintens** (1996), de Brecht. No entanto, o ator destaca que as peças autorais foram mais significativas em sua carreira, porque

os atores e atrizes do Bando queriam intensificar seus timbres, poder falar de tudo que lhes fossem possível falar: de religiosidade com **Erê pra toda vida** (1996) e **O novo mundo** (1991), de habitação com a **Trilogia do Pelô** (que inclui **Essa é a nossa praia**, **Ó pai, ó** e **Baibai, Pelô**), de racismo em **Cabaré da rrrrraça** (1997), experimentando formulas ainda não realizadas no teatro negro até aquele momento (RAMOS, 2017, p. 52). Foi um percurso artisticamente rico para Lázaro Ramos até chegar às telas do cinema e das telenovelas brasileiras, pois, como se sabe, foi com **Madame Satã** (2002) que o ator recebeu um olhar mais atento dos profissionais de cinema e em **Cobras & Lagartos** (2006) que ganhou um olhar mais atento do público, desenvolvendo desde então trabalhos que o consolidaram como um dos grandes artistas brasileiros.

4.3 Duas ficções em movimento: nosso país nosso lugar de fala

Já sabemos do que se trata a dramaturgia **Namíbia, não!**, e ao assistirmos a **Medida Provisória** podemos constatar que a premissa da peça permanece em sua nova linguagem, no universo cinematográfico. **Namíbia, não!** é o início de um movimento que originou outras encruzilhadas: como sua publicação em livro, depois a inspiração para a criação do festival **Melanina Acentuada**, empreendendo daí a produtora cultural de mesmo título para, em sua quinta camada de migração de linguagem, a criação do longa-metragem. A dramaturgia e o filme são duas ficções que, em seu movimento, revelam suas capacidades de alcançar diversas linguagens e públicos, articulando seu movimento ao debate racial a fim de chegar a experimentos múltiplos que contemplem a arte e os (contra)discursos sociais.

Em **Medida Provisória**, o conflito se instaura no país quando os policiais decidem atacar e retirar todos os negros do Brasil. Trata-se de uma medida provisória executada pelo Estado em resposta às lutas travadas pelas populações negras reivindicando seu espaço e seus direitos, na sociedade brasileira. Neste seu primeiro longa-metragem, Lázaro Ramos apresenta uma luta de anos, desafios do hoje, mas que foram de ontem e que ainda estão projetados no amanhã. É interessante o modo como o diretor pretende nos contar a história, ele relatou algumas vezes que essa é uma história que poderia ser contada por diversos pontos de vistas, já que, embora pessoas negras compartilhem um sofrimento na ordem colonial, a forma como experienciam o martírio se molda nas especificidades de seus corpos, imersos na negritude. Assim, escolhe para o núcleo central da narrativa a perspectiva de Antônio (Alfred Enoch), Capitu (Taís Araújo) e André (Seu Jorge), estas personagens ocupam posições, como advogado, médica e jornalista, muitas das vezes, não escolhida para personagens negras vivenciarem nas

narrativas ficcionais. Carreiras profissionais que na própria realidade brasileira ainda é um grande desafio pessoas negras alcançarem, pois, é muito mais fácil identificar um grupo maior de pessoas negras em seus uniformes de gari³⁴ que em seus jalecos e ternos de suas profissões valorizadas socialmente.

Nessa perspectiva, Capitu, no momento em que está atendendo uma paciente no hospital, é abordada por um grupo de policiais tentando capturá-la. Não há em seus gestos nenhum respeito para com a médica, é como se naquele momento todo o empenho intelectual de Capitu fosse destituído de si; seu percurso e seu saber invalidados, visualizada como um animal adestrado, que mesmo com seus anos de aprendizados para fazer isso ou aquilo, de acordo ao arsenal humano, nada mais é que uma coisa que pode ser capturada e deportada. Não obstante, Capitu escapa e ao sair do hospital se depara com as ruas em seu estado caótico: diversos cidadãos de “melanina acentuada” sendo perseguidos e capturados. Sua pausa para o entendimento daquela ocorrência seria estúpida, portanto, tenta escapar de toda confusão em que foi exposta. Capitu está fora de casa e necessita lutar para sobreviver enquanto anseia superar essa distopia e reencontrar seu parceiro. Quanto a Antônio e André, a sobrevivência e resistência tornam-se em permanecer em casa, em um confinamento imposto pela situação distópica, mas que eles transformam em estratégia.

Essa é a premissa do filme baseado na peça que também retrata uma diáspora negra reversa forçada. Essa premissa, contou-nos Aldri Anunciação no seminário **Dramaturgias do Agora e do Porvir**³⁵ realizado pela Escola de Teatro da UFBA, vem de seu processo de criação impulsionado pelas dúvidas que ele converte em perguntas, criando problemas e conflitos capazes de empreender a narrativa. Anunciação revelou que tinha lido sobre a criação da Libéria na África e isso lhe gerou a pergunta: “Se acontecesse no Brasil de amanhã? Se todos os negros fossem embora do Brasil, o país continuaria a funcionar? Teriam contingente para a operacionalização que o Estado precisa?”.

Libéria, durante o início do século XIX em que já se debatia o que fazer com a população negra livre nos Estados Unidos, foi um país criado na África para abrigar a população negra norte-americana. Nesse período escravocrata dos Estados Unidos, já se podia observar norte-americanos negros enveredando um movimento que defendia o retorno a África, para não apenas regressar a um lugar de origem de seus antepassados, mas em busca de uma dignidade e melhores oportunidades; já que na sociedade civil, organizada pela ordem eurocêntrica, as

³⁴ Não se trata de uma inferiorização da profissão, mas de uma comparação crítica das desigualdades que refletem na subsistência das populações negras, resultantes de um processo histórico-social de exclusão.

³⁵Disponível em: <https://youtu.be/oAObuJHY3nI>, acesso em 10 de outubro de 2022.

leis e práticas de funcionamento desta sociedade eram feitas por e para benefícios de pessoas brancas, tornando o negro excluído da vida pública, embora “livre”.

Esse movimento teve uma apropriação para contemplar os desejos e receios de senhores brancos proprietários de escravos. Recém-libertos da escravização e filhos de escravizados já nascidos livres ofereciam perigo ao agenciamento do sistema escravocrata, assim, negros livres não deviam permanecer nos EUA para não fomentar ou intensificar um desejo de libertação e rebeliões nos demais, era “a noção fóbica de que os negros são e sempre foram uma ameaça à estabilidade” (WILDERSON III, 2020, p. 161).

O início da colonização do lugar que viria ser a Libéria teve empreendimento dos Estados Unidos para deportar os afrodescendentes libertos, desse modo, o caminho inverso dos seus antepassados levados a força de África à América seria experienciado pelos primeiros negros norte-americanos que desembarcaram na Libéria. Entretanto, esse empreendimento não funciona, podemos entender que não só pela ordem econômica no que se refere a logística, o transporte, mas, porque a própria permanência da população negra excluída, subjugada, mutilada, como destaca os afro-pessimistas, torna-se um dos motores que faz a sociedade estadunidense funcionar.

Porventura, esse seja um dos distanciamentos do filme da premissa dos afro-pessimistas, Lázaro Ramos é um otimista e empreende suas energias desejando superação dos desafios enfrentados pelos afrodescendentes. Enquanto a distopia do universo criado por Ramos é baseada na retirada de todos os negros do país, e há essa retirada, restando apenas um pequeno grupo chamado *afrobunker*³⁶ e o casal Antônio e Capitu, a história não mostra um país em derrocada com essa decisão absurda, nem intensas transgressões dos negros a essa nova ordem. Como já discutido, os afro-pessimistas analisam a violência enquanto estrutura, identificando que “a violência contra o negro não é uma forma de ódio racista, e sim o *genoma* da renovação humana” (WILDERSON III, 2020, p. 26, grifos do autor), logo, “sem o povo negro, a existência humana seria ininteligível, do mesmo modo que “gato” não tem sentido sem “cachorro” (WILDERSON, 2020, p. 187). O Brasil da história, após a retirada dos “melanizados”, teria pessoas que se leem como brancas ou não-negras sem um *Outro*, sem aquele ecrã em que projeta cotidianamente suas transgressões enquanto seres humanos. Nesse sentido, Frank B. Wilderson

³⁶ É um termo criado para o filme, assim, “o Afrobunker é um neoquilombo, um lugar de resistência que já foi esconderijo para amantes, um subterrâneo onde as pessoas iam curtir o Carnaval clandestinamente porque, nesse Brasil futuro imaginado, o Carnaval tinha sido proibido. É Ivan, o personagem de Aldri Anunciação, que explica isso a Capitu, ao apresentar o lugar. É um lugar seguro, por estar longe das vistas de quem não sabe de sua existência. E é para onde vão algumas das pessoas de “melanina acentuada” que estão sendo perseguidas pelo Ministério da Devolução.”. (RAMOS, 2022, p. 39)

III (2020, p. 188) argumenta que:

Caso os negros fossem completamente eliminados por um grande genocídio, a humanidade se veria no mesmo dilema que ocorreria se os negros fossem reconhecidos e incorporados como seres humanos. A humanidade cessaria de existir; porque ela perderia sua coerência conceitual, tendo perdido o outro comparativo. A humanidade se veria no abismo de um vácuo epistemológico. O negro é necessário para demarcar a fronteira da subjetividade humana.

Entendendo as relações dos afrodescendentes contemporâneos ainda marcadas pela dinâmica relacional da escravização, na perspectiva de Wilderson III, podemos observar a retirada dos cidadãos de “melanina acentuada” do filme como “a perda de uma ferramenta; uma ferramenta dotada de fala, mas que não tem quem ouça os sons que ela produz” (WILDERSON III, 2020, p. 188-89). O que nos faz conjecturar que a derrocada da sociedade brasileira da trama do filme se daria em seu próprio projeto de exclusão literal, já que a exclusão, subjugação e mutilação das pessoas negras se tornaram rituais cotidianos necessários para o funcionamento da sociedade.

Quais outras ferramentas o Estado brasileiro teria para operacionalizar? O Estado brasileiro deixaria de existir sem a antinegitude politicamente legitimada? Como discorre Wilderson III, assim como os tomates definem o gaspacho, não há gaspacho sem tomates, essa analogia aparentemente simplista revela uma complexidade, logo, “há algo inerente à negritude que torna essencial para a construção da sociedade civil. Mas há também algo inerente à negritude que pressagia a destruição da sociedade civil” e, no cotidiano das populações negras, “a sociedade civil é uma projeção assassina” seja no ontem, no hoje e ainda projetada no amanhã (WILDERSON III, 2020, p. 252-53).

Para o afro-pessimista citado, ainda que a cada 23 minutos morra um jovem negro, os negros não serão vítimas de um genocídio completo, estamos sendo vítimas de um genocídio legitimado de forma prática, mas nossos corpos estão sendo mortos e regenerados, esse *espetáculo* da morte negra é reencenado dia após dia no cenário social de modo essencial para a saúde do mundo, nos termos do autor. Em sua perspectiva, a população negra não pode sumir completamente, portanto, a mutilação corporal, a morte do negro deve ser **visualmente** repetida, essa repetição assistida em *posts* de vídeos on-line contribui mais para o prazer da sociedade civil do que na contribuição para que essa violência diminua, que os responsáveis sejam presos, ou para um aumento na sensibilidade coletiva, como discorre o autor (WILDERSON III, 2020, p. 255).

Diante do exposto, podemos trazer para a discussão a simbologia da morte utilizada por

Lázaro Ramos em **Medida Provisória** para apresentar alguma mensagem, ainda incógnita e um pouco incompreendida no filme. Seja qual for a intenção do diretor, a obra passa a construir diversas intenções a partir do momento que entra em contato com os diversos públicos. Trata-se da morte da personagem André (Seu Jorge) em paralelo com a morte da personagem Santiago (Pablo Sanábio).

André depois de passar dias confinado com o primo Antônio, tendo a energia e água do apartamento cortadas como forma de fazê-los desistir da resistência, além disso, com o esgotamento de suprimentos, já que não podiam sair de casa para ir ao mercado ou qualquer “aliado” não-negro em sua sensibilidade não poder levá-los suprimentos, tem um momento em que pode ser visto como seu subterfugio ou apenas o seu cansaço de tentar resistir. Em uma cena, sob um aspecto teatral, passa a se pintar de branco vendo naquele embranquecimento cênico e artificial a busca de um privilégio negado a sua existência devido a intensa melanina que se estende por todo seu corpo. Nessa alegoria, porventura, justificada devido ao desgaste físico e mental do confinamento, André parece sentir que apenas será legitimado a existir socialmente abrigado em uma pele branca. Com a pele artificialmente embranquecida sob o intuito de camuflar seu tom retinto, André salta da janela do prédio, em seu terceiro ou quarto andar, com cuidado e meio anestesiado do perigo, vai em direção ao outro prédio. Seu intuito é aproveitar o silêncio da madrugada para invadir algum apartamento vizinho e se apropriar de tudo o que lhe é tirado: conforto, destemor, água, comida, vida. Após matar sua fome e sua sede, busca o alívio de tomar um banho e o próximo plano enquadra André sob o chuveiro curtindo seus minutos de paz enquanto a água varre de sua pele a tinta branca. Ao sair do banheiro é capturado pelos policiais, pois, ao contrário de quando estava em seu apartamento assegurado pelo artigo 150 do Código Penal, o vizinho permite que os policiais entrem em sua casa para levá-lo.

Paralelo a isso, Santiago surge no *afrobunkere* provocando uma confusão entre os refugiados. A presença de uma pessoa branca naquele espaço gera uma série de sensações: revolta, medo, entre outras. Aquela presença poderia colocar em risco a organização secreta, com isso, os mais revoltados querem não só a sua expulsão do espaço. Alguns, tentando ser mais sensatos, esperam encontrar naquela presença uma aliança. Assim, diversas opiniões vão sendo formadas em polifonia.

Santiago demonstra-se mais assustado que a fim de se aliar às causas negras, essa situação pode ter sido sua primeira vez num espaço majoritariamente negro, uma experiência singular para ascender ainda mais seus receios ao visualizar não só um, mas vários objetos “fobogênicos”, estimulando sua ansiedade, imerso em um ambiente inundado da negritude que

ele como homem não-negro cresceu entendendo, consciente e/ou inconscientemente, ser “um fenômeno fóbico desfigurado e desfigurador” (WILDERSON III, 2020, p. 21). Ivan, líder do *afrobunker*, revela que Santiago é seu namorado e espera que essa exposição da relação interracial homoafetiva intervenha numa perspectiva positiva de todos ali. Mas, todos parecem sentir de alguma forma que a “dinâmica relacional” da escravidão permanece e que Santiago, como um senhor na *plantation*, tem a capacidade de usar sua prerrogativa e seu poder, essa capacidade faz parte de si, queira ele ou não a satisfazer.

Uma montagem paralela vai sendo construída sob um anticlímax que sucede a tragédia. Tensões vão sendo estimuladas para aproximar o espectador da "angústia da queda" das personagens. Enquanto André é carregado para fora do prédio pelos policiais, Santiago é cercado pelos refugiados de “melanina acentuada”. André parece transgredir, mas apenas está sob seu “direito” de contestar aquela ordem absurda de tirá-lo a força de seu país, debate-se tentando escapar e a polícia busca contê-lo.

Em entrevistas e em seu livro **Diário do diretor**, Lázaro Ramos revela que buscou não trabalhar o filme sob a ótica da violência, pois, desejava “um filme em que não aparecem armas nas mãos de pessoas negras de maneira confortável ou como se aquelas armas fossem seu destino” (RAMOS, 2022, p. 78). Esse desejo pode vir de um desconforto dos estereótipos pelos quais atores negros passam ao, no mais das vezes, serem escalados apenas para vivenciarem bandidos, entre outras personagens no cinema e teledramaturgia brasileiros, em que o negro é sempre visto em papéis subalternizados. A isso, Raphael Logam, indicado a dois Emmys por sua atuação na série *Impuros*, interpretando o traficante Evandro, revelou ter rejeitado inúmeros papéis de bandido na TV, como se não houvesse outras performances para a negritude em cena nas ficções.

Nesse sentido, a escolha estética e política de Ramos é coerente para o intento de dismantelar a imagem que o cinema constrói do negro. Entretanto, parece levar o filme a um lugar desconfortável da utopia. A violência antinegra é estrutural, paradigmática, e as armas é umas das formas contundentes de mutilar o corpo negro, os rituais de violência antinegra estão provocando a morte social do negro, cotidianamente. A resistência de André, um homem retinto, à prisão dos policiais, em um contexto em que uma medida provisória obriga a deportação de pessoas com “melanina acentuada”, resultaria em uma violência mais intensificada. Não obstante, enquanto policiais, sem armas, num contexto distópico, parecem mais simular bater em André com cacetetes, ouve-se um som de tiro e ele desfalece gradativamente seu corpo no chão. No plano paralelo em que Santiago se encontra, cercado por “melaninas acentuadas”, também se ouve um som de tiro e nos é sugerida a morte do jovem

rapaz.

Essas mortes acontecem em planos paralelos e em uma construção um tanto confusa na evidencição das intenções delas montadas assim. A morte da personagem branca, que era assistente de Isabel – mulher responsável por administrar a ida dos cidadãos de “melanina acentuada” – e que tinha o intuito de transgredir sua própria branquitude, indo ao *afrobunker* se oferecer para ajudar, pode levar ao sentimento da sensibilização que apenas pessoas humanizadas recebem, afinal ele só estava querendo ajudar, logo, sua morte parece injustificada.

No seminário supracitado, Aldri Anunciação discorre sobre essa cena, contando uma questão compartilhada para ele pela escritora Leda Maria Martins. A autora expôs que muitos escritores negros ainda não sabem promover a morte da branquitude em cena, em grande parte da filmografia mundial o branco sempre ganha por ainda não se saber promover a morte ficcional da branquitude racista ou imoral. É interessante essa discussão já que, seja pela morte ficcional e/ou morte social, o negro tem a sua morte inerente a sua própria negritude. No entanto, como o escritor Hamilton Borges argumentou certa vez, em uma palestra não registrada em vídeo, o escritor afrodescendente Machado de Assis foi um escritor ágil com o empreendimento das palavras, pode haver quem o julgue por ser afrodescendente, mas, não ter dado o protagonismo a personagens negras, mas de acordo a Hamilton Borges as personagens brancas protagonistas dos escritos de Machado já nasciam moralmente mortas, sendo possível constatar sua grande maestria em propor a morte ficcional da branquitude. Bem como, os filmes de Jordan Peele, *Get Out* aqui já analisado, em que, além da morte moral da branquitude, temos o banquete de sangue dos corpos brancos e não dos corpos negros como a cinematografia nos acostumou.

Como afirma Wilderson III, a morte social do negro não é resultado do ódio racista, mas de uma antinegitude legitimada, cuja violência é um paradigma sem uma forma de compensação, além do ‘fim do mundo’ postulado por Frantz Fanon e Aimé Césaire. Não é uma forma de ódio racista porque a violência por qual o negro passa, e que parte dela se torna premissa para histórias como **Medida Provisória**, não é um paradigma que se aplica ao sofrimento de todas as pessoas. No filme, essa perspectiva, pode ser vista no momento em que uma personagem asiática, vizinha de Antônio e André, intenta comparar o sofrimento de sua pertença étnica racial com as das personagens negras, desse modo, tentando se solidarizar com a dor que a medida provisória intensificará na vida dos afrodescendentes, afinal, pessoas asiáticas também sofrem o ódio racista. Nesse sentido, o filme é capaz de apresentar a perspectiva de que o negro está localizado numa ordem diferente do sofrimento em que outras

peças oprimidas se encontram.

Para Wilderson III, a força vital do mundo estará no martírio do negro, da antinegitude politicamente legitimada, logo, oprimidos não-negros tornam-se “sócios minoritários” nessa ordem antinegra, porque embora oprimidas ainda serão vistas como pessoas humanas (WILDERSO III, 2020, p. 229). Na lente afro-pessimista, o regime de violência sofrido por pessoas negras é sua morte social inerente a sua negritude que o impede de ter uma vida social, já a “relação humana com a violência é sempre contingente, disparada por transgressões contra as proibições regulatórias”, as violências contra pessoas negras “não dependem de suas transgressões e não responde a mudanças históricas” (WILDERSON III, 2020, p. 246). Portanto, André, resistindo ou não à captura dos policiais, sempre teve sua morte social assegurada na ausência de uma ontologia independente de leis que ele possa transgredir. Enquanto a violência sofrida por Santiago no *afrobunker*, resultando em sua morte, é de uma ordem diferente do paradigma da violência antinegra. Santiago poderia ter sofrido uma violência por contingente por seu próprio grupo étnico, por transgredir a sua branquitude tentando ajudar aos negros, mas não para mutilá-lo ou ter em sua morte a coerência de uma concepção humana, sim para discipliná-lo, torná-lo exemplo assegurando sua subjetividade humana. Entretanto, ainda que a morte social do negro não possua uma compensação no horizonte, Wilderson III destaca não estar sugerindo que:

Os negros devam se resignar à inevitabilidade da morte social – ela é inevitável, no sentido de que a pessoa nasce na morte social, assim como nasce pertencendo a um gênero ou a uma classe; mas ela é também construída pela violência e imaginação de outros seres sencientes. Portanto, assim como no caso da classe e do gênero, que também são *construtos*, não designações divinas, a morte social pode ser destruída. Mas o primeiro passo em direção à sua destruição é assumir sua posição (*assumir, não celebrar ou negar*), e em seguida incendiar o navio ou a *plantation*, em suas encarnações passadas e presentes, de dentro para fora. No entanto, como negros, nós frequentemente temos uma incapacidade física e uma falta de disposição a assumir essa posição. É algo tão compreensível quanto impossível. (WILDERSON III, 2020, p. 120-21, grifos do autor).

Portanto, pensar a partir dos nossos desafios passados, presentes e futuros, constitui-se como uma grande tática para enxergar um horizonte enquanto os passos são dados sobre as incongruências das relações sociais. **Namíbia, não!** e **Medida Provisória** são duas ficções que em seu movimento trazem a *plantation* reencenada, identificando os cenários sociais da realidade brasileira ainda dispostos cotidianamente a não fechar as cortinas para essa ordem, fazendo com que a leitura de mundo dos autores Lázaro Ramos e Aldri Anuniação beirem o

otimismo e pessimismo quanto ao futuro das populações negras nesse mundo. Um exercício de reflexão que eles encaram como processo criativo de produção, capaz de gerar uma consciência social das contradições da cultura colonial renovando suas tecnologias de controle ao longo do tempo. Levando-nos a constatar a antinegitude como tecnologia atemporal, identificada nas obras analisadas.

4.4 *Medida provisória e o jogo da criação*

Sendo uma obra distópica, não é difícil nela encontrar momentos em que a violência antinegra se apresentou. Ainda que Lázaro Ramos tenha optado por não explicitar a violência da forma como ela se apresenta a corpos negros. Seja no momento em que os capoeiristas estão sendo capturados, ou no momento em que um caos paira nas ruas ilustradas de pessoas negras correndo em desespero, entre outros. **Medida Provisória** tem o intuito da denúncia das diferenças sociais em seu enredo.

Com a transformação da narrativa dramática para a cinematográfica, Lázaro Ramos pôde experimentar mais para construir cenas capazes de contar suas ideias e revelar reflexões que ele considera relevantes serem enveredadas dentro e fora do cinema. Em suas aprendizagens sobre a linguagem cinematográfica, Ramos orgulha-se do uso de *eastereggs*³⁷, porventura, o figurino e o cenário do *afrobunker*, com direção de arte de Tiago Marques Teixeira, pode ser um espaço onde mais se tenha detalhes estrategicamente pensados para compor as intenções narrativas. Não é nosso intuito nos ater a isso já que demandaria outras análises e tempo de investigação. No entanto, parece-nos interessante esse conceito na dimensão do enredo. Algumas mensagens implícitas soam um pouco óbvias demais ao arsenal racista. Tais como quando a personagem Isabel (Adriana Esteves) abafa o microfone para sussurrar “preto” informando que é assim que gostaria do seu café, sem a mistura do leite, insinuando um possível ranço da miscigenação; ou quando Lobato, o Ministro da Devolução (Claudio Gabriel), escolhe um sorvete de chocolate e o plano detalhe fecha nele saboreando o sorvete, cujo tom se assemelha a de pessoas que o Brasil, historicamente, sugou a força de trabalho, e que ele quer fora do país.

A peça demonstra uma forma sofisticada de trabalhar mensagens implícitas. Como tudo

³⁷ Termo do inglês, traduzido como “ovo de páscoa”, que significa deixar “surpresinhas” para serem encontradas compondo conceitos nos filmes e séries. No filme, pode abranger muitos aspectos, podendo ser um objeto na cena, algo para a interpretação do público; podendo ser partes relevantes do enredo, ou algo capaz de conectar outras linguagens ou personagens no filme.

que compõe a *mise-en-scène* ser de tom branco em contraste aos corpos negros dos atores em cena, ou a cena em que Antônio e André assistem a um comercial na TV aberta onde há, dissimuladamente, apologia a supremacia branca num comercial de produtos para pets. Escolher um objeto em cena, que aparentemente pode ser simplista, para carregar uma forte mensagem é uma estratégia narrativa cuja perspectiva seja sagaz o suficiente para propor uma autenticidade poética sem deixar que a propaganda social se exceda ou assuma majoritariamente os significados. Um bom exemplo é o filme *Get out* de Peele, em que os corpos negros são tratados como objetos: uma personagem ao apresentar a cozinha para Chris diz que sua mãe adorava a cozinha doméstica e, por isso, quis manter um pedaço dela nessa parte da casa, em seguida, tem-se uma doméstica negra enquadrada, cirurgicamente, a trama mostra que essa personagem de fato possui alguma parte de sua mãe branca; quando Missy atrai a atenção de Chris para um simples movimento de sua mão para mais a frente hipnotizá-lo; os convidados chegando para a festa anual dos Armitage em automóveis pretos simbolizando o desejo das pessoas brancas em controlar veículos negros, isto é, seus corpos; entre outros.

As escolhas dos nomes das personagens Isabel e Lobato é uma escolha interessante. Ramos quer chamar atenção para a dissimulação histórica de que a Princesa Isabel é uma figura importante para a abolição da escravização, quando historicamente houve grandes movimentos e líderes negros encabeçando resistências à configuração do sistema escravista. Sendo o ato dessa figura histórica resultado de diversos fatores, sobretudo, de interesses políticos e de novas configurações sociais do mundo. Logo, a personagem Isabel, do filme, não está tão interessada no bem comum direcionado aos cidadãos de “melanina acentuada”, mas em assegurar sua subjetividade humana e de todo seu grupo étnico sob o asseguramento da ausência de ontologia do negro.

Quanto à escolha do nome Lobato, Ramos busca rememorar a figura de Monteiro Lobato, autor admirado na literatura infantil brasileira, tentando chamar atenção ao “fato de o autor ser racista, mais do que isso: um eugenista” (SANTOS, 2016, p. 50). O intuito da Eugenia é promover a purificação das raças através da união de pessoas brancas, isto é, evitando a degeneração através da relação com negros e mestiços a fim de garantir famílias “saudáveis”, para tanto, era necessário empreender a eliminação e segregação das populações negras. A partir desses fatos, Lázaro Ramos não sugere a exclusão do autor como contribuinte na literatura brasileira, mas expõe, a partir de suas vivências, a necessidade de se falar sobre isso e que, em vez de haver um livro do autor nas escolas, é mais relevante o intuito de trazer mais autores negros ainda ausentes na biblioteca das escolas se comparado ao número de autores brancos.

Acreditamos ser interessante a construção da personagem Isabel, uma mulher branca

responsável por administrar a medida provisória que expulsa os negros do Brasil, uma profissional extremamente obstinada a realizar sua tarefa. É por meio dela que observamos no filme a forma como a medida provisória é revelada às personagens. Lázaro Ramos conta que durante os ensaios e construção dessa personagem, a atriz Adriana Esteve que a interpreta no cinema, disse-lhe “que os arquétipos que o filme trazia para o imaginário do público eram novos [...] inaugurando esses arquétipos”, para tal fim, necessitavam de uma investigação profunda para compor as personagens em cena. Assim, sempre ao chegar no set de filmagem, Adriana Esteves “ainda buscava entender quem era a personagem que deveria representar um possível Brasil futuro, dissimulando perversidade com uma retórica supostamente humanista” (RAMOS, 2022, p. 35). Algumas convulsões sociais podem ser representadas nessa personagem e esse pode ter sido um dos objetivos do diretor e da atriz. Porventura, os arquétipos não são apenas novos, mas, justamente pelo desinteresse do cinema brasileiro em trabalhar o tema racial, apenas não são desenvolvidos por falta de roteiros interessados em explorá-los.

Evidentemente, Isabel é construída como parte das mulheres brancas que “são a priori posicionadas como senhoras em relação aos negros, *inclusive* em relação aos homens negros” (WILDERSON III, 2020, p. 190, grifos do autor). Durante todo o filme, a personagem parte da premissa “não vejo cor”, ao passo que sua “mirada branca” propõe um deslocamento social das personagens negras, fazendo com que à medida que as personagens negras possuem mais ou menos melanina sejam levadas a força para fora do país. Com isso, toda sua postura diz “vivo com medo de um planeta negro” e essa fobogênese alimenta suas motivações.

Ao resistir à medida provisória, que Isabel tanto se orgulha em ser uma das agentes, Antônio e André passam a ser uma pedra no seu sapato. Na “dinâmica relacional”, que a medida provisória estabelece, evocando o cenário da escravização afrodescendente, um negro não pode resistir a uma ordem quando seu consentimento é inexistente. Logo, Isabel se vê como uma senhora cuja prerrogativa foi abalada por suas “ferramentas falantes”. Isabel direcionará e intensificará toda violência que lhe for possível para castigá-los por sua desobediência. Como discorre Frank B. Wilderson III, “mulheres brancas, como seres humanos, são estruturalmente mais poderosas do que pessoas negras, porque elas, as mulheres brancas, são membros da espécie humana, ao passo que os negros são seres sencientes *contra os quais a humanidade se define*”. Nesse sentido, no mundo antinegro, “independente de seu tamanho ou força, de suas proezas e de seu orgulho”, tanto Antônio quanto André, como homens negros na sociedade distópica do filme, tornam-se “*estruturalmente vulneráveis* ela” (WILDERSON III, 2020, p. 191-93, grifos do autor). Os receios de Antônio e André em temer sair de casa passa a não ser somente o medo da captura e deportação, mas dos agentes que promovem as tecnologias

judiciais para submetê-los a coerção social, em especial da mulher branca tão obstinada em exercer suas prerrogativas tal como uma senhora de escravos na *plantation*.

Vale lembrar da personagem Izildinha (Renata Sorrah), uma mulher não-negra vizinha de Antônio e André. Seus modos comedidos e voz suave não escondem seus receios fobogênicos, e sua antinegitude vai sendo expressa a Antônio e André que se sentem “estruturalmente vulneráveis” a ela, também. Nessa conjuntura do medo, para os primos confinados em seu próprio apartamento, “se torna impossível [para os negros] discernir onde termina a violência do Estado e onde começa a violência do seu vizinho branco” (WILDERSON III, 2020, p. 162), esse enigma mantém os dois confinados em casa enquanto sua vizinha deseja expulsá-los, sob o pretexto da medida provisória, para que o apartamento seja alugado a sua filha.

No condomínio, Antônio, Capitu e André são os únicos moradores negros, algo fora do comum para um condomínio com moradores majoritariamente brancos e com um porteiro de “melanina acentuada”. Essa ocorrência demonstra ser um grande incômodo a Izildinha, que passa a ser uma das apoiadoras do projeto de devolução dos “melanina acentuada”. Assim é apresentada a fobia da personagem, representando algo muito mais além e centrífugo que um simples ódio racista, mas sim uma antinegitude, que politicamente legitimada, legitima seus receios, atitudes e violências.

Adriana Esteves e Renata Sorrah, convidadas por Lázaro Ramos para interpretar essas personagens, são atrizes conhecidas e aclamadas por grandes personagens na teledramaturgia, sobretudo, por suas vilãs memoráveis na memória dos telespectadores. Ramos relata que não tinha se dado conta disso quando as convidou e que somente no set das filmagens pôde notar que estava em cena com duas vilãs, assim lembradas pelo público. Ao dirigir as cenas com essas antagonistas, Ramos expressou que estava preocupado em que medida o carisma das atrizes poderia fazer com que o público perdoasse ou não as perversidades de suas personagens, essa reflexão lhe cobrava a resposta para sua dúvida: “seria o caso de abrir mão de algumas piadas?” (RAMOS, 2022, p. 37). A busca da objetividade, na linguagem do cinema que ele gostaria de propor, fazia com que ele assumisse algumas inseguranças, assim, Lázaro Ramos expressa que:

Tenho a sensação de que, ao fazer coisas muito perversas, alguns vilões acabam parecendo irrealis e entram em um lugar de fantasia, como se aquilo não pudesse existir na vida real, ou se tornam tão absurdos que se tem a impressão de que nunca poderiam existir. No nosso filme, os vilões eram um alerta de atitudes que podem parecer inofensivas, mas acabar produzindo grandes tragédias. (RAMOS, 2020, p. 37).

Para Lázaro Ramos, as personagens tinham discursos os quais ele queria apresentar no filme. A esse discurso, o foco não estava em como ele constrói um possível vilão para a trama, mas em como ele pode ser capaz de apresentar personagens capazes de ser reais o suficiente para contradizê-las em seu próprio discurso: o de que estavam trabalhando pelo bem da nação. Portanto, para Lázaro Ramos (2022, p. 37):

No caso de Izildinha, personagem de Renata Sorrah, pelo bem do prédio; no caso de Isabel, personagem de Adriana Esteves, ela diz que este é apenas um trabalho e que pensa no bem da nação. No caso do Ministro da Devolução, o responsável por "devolver os negros à África", vivido por Cláudio Gabriel, o trabalho que fazem é em nome de uma melhor gestão econômica do país. E é assim, com o governo propondo uma resposta fácil para um problema complexo – o que por vezes acontece no dia a dia sem nem percebermos —, que apagadas todas as nuances e complexidades que existem nas questões raciais e socioeconômicas de um país.

Contudo, essas foram algumas reflexões expressas por Lázaro Ramos para, segundo o diretor, não levar o filme à superficialidade propondo um afastamento das sensações que ligassem o espectador à realidade social em que vivemos. Foram essas questões apresentadas e discutidas sobre **Medida Provisória** que julgamos necessárias analisar, antes de comentar um pouco mais detalhadamente, mesmo que de forma esquemática, o processo de produção do primeiro longa-metragem de Lázaro Ramos, como diretor de cinema.

4.5 Processos cinematográficos em *Medida Provisória*: breves recortes

Para Lázaro Ramos, o cinema possui um poder transformador relevante na sua forma de contar história. Já observamos anteriormente que o teatro engajado negro, engajado na defesa do direito de o negro existir em sua plenitude nos cenários fictícios e sociais, esteve e está presente na trajetória de Aldri Anunciação e de Lázaro Ramos contribuindo, assim, para a realização das obras apresentadas e analisadas. Sabemos ainda que, do teatro para o cinema, a premissa de uma diáspora negra reversa teve grande investimento desses dois artistas para contar algo que julgam negligenciado nas formas de se contar histórias no Brasil. Com isso, empenharam-se em realizar e divulgar uma narrativa capaz de criar diversas reflexões, para além do entretenimento.

O diretor Lázaro Ramos conta que, em 2011, o ator e dramaturgo Aldri Anunciação o convidou para ler o texto da peça **Namíbia, não!**, que ele tinha escrito a partir de pesquisas. Após fazer a leitura da peça, percebeu a potência da narrativa e logo se viu se oferecendo para

dirigir o espetáculo teatral, porque sentiu que poderia contribuir mais como diretor que como ator naquele texto dramático. O espetáculo foi montado e seu sucesso foi tanto que ultrapassou as metas de dois meses de temporada, assim, o espetáculo seguiu por dez anos em cartaz em mais de dez estados brasileiros.

Durante esse momento, tanto Lázaro Ramos quanto Aldri Anunciação, compreenderam que na dramaturgia “havia uma ideia muito original e que trazia debates importantes, principalmente no momento histórico que estávamos vivendo, momento em que a população negra no Brasil estava discutindo intensamente o seu espaço de formação de identidade, direitos e deveres”. Nessa perspectiva, Ramos acreditou “que essa ideia poderia ter força no audiovisual” e registra: “Aldri sugeriu ao diretor e roteirista João Rodrigo Mattos que adaptasse a obra para o cinema, e passado um tempo o projeto estacionou” (RAMOS, 2022, p. 7). A ideia foi apresentada a diversos diretores e roteiristas, tais como Joel Zito Araújo, Sérgio Machado, mas todos já estavam focados em seus projetos e não exerceram nenhuma empolgação para a proposta. Entretanto, alguns anos depois, ele sentiu-se muito interessado em experimentar sua transição de diretor de teatro para diretor de cinema, visto que nem todos estavam comprando suas ideias para desenvolver a premissa de **Namíbia, não!**.

Suas tentativas de convencer e estimular outros profissionais a fazer **Medida Provisória**, fez-lhe insinuar que os discursos que o cinema negro propõe estão abandonados por muitos diretores/roteiristas brasileiros. Com isso, caso ele quisesse contar aquela história no cinema, teria ele mesmo que dirigi-la e se esforçar para empreender todas as forças e meios possíveis para viabilizá-la. Perspectiva que o diretor adquiriu nessa trajetória.

O diretor revelou que mesmo quando era contratado pela Rede Globo de televisão estava sempre propondo ideias que fossem capazes de evidenciar novas dinâmicas do corpo negro em cena, como: pesquisar qual iluminação necessária para atores negros na cena. Visto que, pelo fato de as narrativas brancas serem protagonistas, a preocupação em como o corpo negro deve ser iluminado, posicionado, entre outras, torna-se uma questão sem tanta relevância para muitas produções. Essas suas inquietações na emissora fizeram com que ele ganhasse a oportunidade de ir a Los Angeles estudar dramaturgias negras, tendo a oportunidade de visitar set de filmagens de programas, séries e filmes negros, bem como, o encontro com a atriz, produtora e roteirista Issa Rae.

Para Ramos, **Medida Provisória** iria lhe proporcionar desafios e escolhas criativas para realizar um filme relevante que precisou encontrar sua própria linguagem, de acordo o diretor. Ainda que alguns dos diretores e roteiristas, a quem ele procurou, disseram-lhe o contrário ao afirmar que *Namíbia, não!* não era uma dramaturgia que pudesse ser adaptada para o cinema.

No entanto, o diretor considerava que havia um caminho de adaptação, sendo assim, apenas precisava trabalhar o roteiro e se permitir a experimentar. No entanto, o percurso lhe mostrou que “para experimentar, o tempo seria longo e haveria muitas frustrações pelo caminho” (RAMOS, 2022, p. 11), esse era um entendimento claro para seus amigos cineastas e, porventura, umas das razões para a falta de empolgação, segundo Ramos.

Não obstante, alguns de seus amigos cineastas sugeriram um *script doctor*³⁸ para um primeiro experimento de roteiro criado por Lázaro Ramos e Aldri Anunciação. A cineasta Anna Muylaert, após analisar, afirmou existir uma história potente no roteiro, porém, seria um filme de milhões de reais, requerendo vários cenários, viagens, entre outros. Algum tempo depois, Lázaro Ramos convidou o roteirista Luiz Bolognesi para trabalhar com ele e Aldri Anunciação no roteiro, dado isso, o roteiro proposto por Bolognesi “trazia elementos futuristas, até um laboratório no fundo do mar” (RAMOS, 2022, p. 13), mas, para ele, era um roteiro isento de discussões que ele estimava, o roteiro não possuía a voz que gostaria de entoar, uma voz que só depois assumiu que seria autoral e inspirada na peça (RAMOS, 2022, p. 13).

Já tendo como produtora Tania Rocha, sua busca por outros profissionais que contribuíssem em seu empreendimento se intensificou, para tanto, decidiu convidar Lusa Silvestre, a quem admirava pelo trabalho **Estômago**. Ramos relata que a parceria com o roteirista permitiu que a linguagem cinematográfica penetrasse de vez no DNA do filme. E ao convidar Elísio Lopes Jr foi observando a importância de ter profissionais negros na escrita do roteiro e em maior parte do processo de realização do filme. Desse modo, o roteiro passou a ser pensado, criado por Lusa Silvestre, Elísio Lopes Jr., Aldri Anunciação e todos decidiram que Lázaro Ramos participaria de todo o processo. Esse encontro fez com que os roteiristas afirmassem a importância da autoria negra do projeto. Essa autoria negra pode ter grande importância à ação dramática:

É legal observar que somos três homens negros com maneiras muito distintas de criar. Aldri, entre várias coisas que faz, está por exemplo ligado ao teatro do absurdo, imaginando futuros alternativos, e à pesquisa de conteúdos acadêmicos. Elísio é diretor, comunicador e escritor de um teatro variado, que vai desde obras com dois atores em teatro experimental até grandes musicais e hoje envereda pela TV em programas de entretenimento e ficção. E eu trago uma experiência muito misturada, do cinema alternativo, passando pelo Bando de Teatro Olodum, meu grupo de teatro, personagens populares em TV e até textos mais densos e pessoais. Tudo isso nos diferencia, mas em comum existe a vontade de explorar as histórias da população negra experimentando linguagens. (RAMOS, 2022, p. 16).

³⁸ Termo usado para se referir a um profissional que analisa o roteiro, identificando possíveis fragilidades a fim de melhorá-lo.

A versão do roteiro reescrito por Lusa Silvestre fez com que Lázaro Ramos sentisse algumas perdas que o estimulava, mas essa sua frustração da reescrita foi acalmada após compreender que o cinema possui formas específicas de contar histórias. Seus longos meses de estudo do texto ou ideias sempre passavam pelo crivo de “qual ideia teria mais ou menos credibilidade, se determinado acontecimento poderia fazer parte desse futuro distópico ou se estaria exagerado até para esse outro mundo” (RAMOS, 2022, p. 17). Refletir as ideias no processo de criação também se torna fundamental para a ação dramática que se intenta construir, tratando-se de uma premissa futurística, pensar quais acontecimentos são exagerados demais para uma realidade ainda inexistente até mesmo numa ficção, para a história que se queria contar, fez-se necessário aos roteiristas interessados em não levar o filme à superficialidade.

Uma das grandes dificuldades, sobretudo, no início, para Lázaro Ramos foi ter de escolher um gênero para definir sua proposta de filme. No caso do cinema, o filme de gênero é importante para as escolhas estéticas, para a perspectiva narrativa e principalmente para a distribuição do filme. A mescla de gêneros, que tanto estimou Lázaro Ramos, vem da proposição da dramaturgia que já fazia a mistura dos gêneros comédia, drama, tragédia sob a perspectiva da distopia no teatro. Logo, diferente do teatro, no cinema, ele precisava decidir por qual gênero seu filme seria realizado e divulgado. Para isso, necessitava convencer os produtores e a tradição cinematográfica do seu ponto de vista sobre seu filme necessitar de algumas linguagens próprias. Pois, como bem discorre Eduardo Geada (1977, p. 60), o filme de gênero é

Uma garantia mínima de espetáculo porque obedece a regras formais e narrativas que o espectador conhece de antemão. São as leis do gênero que permitem o reconhecimento e a aceitação dos padrões de verossimilhança de cada filme, prolongamento virtual de tantos outros filmes que se inscrevem no mesmo modelo de representação.

Não obstante, Lázaro Ramos “entendia que o [seu] filme obedecia a uma linguagem que talvez não seguisse o *storytelling* do cinema tradicional nem do cinema realizado antes com esse tipo de elenco, de atores e trizes negros em uma mesma história” (RAMOS, 2022, p. 64). No início, com essas proposições ainda não bem definidas e articuladas, ao apresentar seu projeto para empreendimentos cinematográficos e televisivos, “o roteiro ainda tinha uma teatralidade grande e, por misturar gêneros ele exigia muitas explicações” (RAMOS, 2022, p. 19). Segundo Ramos, as pessoas não estavam compreendendo onde ele queria chegar com tais proposições, por isso, ele precisava estar atento quando fosse falar do filme que queria realizar.

Junto com Tania Rocha, sua sócia no Lata Filmes, decidiu apresentar a história para o cineasta Daniel Filho que também não compreendeu de início as intenções de Lázaro Ramos com aquele projeto. Mas, para Ramos, a confiança de Daniel Filho em seu ponto de vista, mesmo sem uma compreensão maior do projeto, foi importante para que ele continuasse a empreender na história de **Medida Provisória**, assim, o cineasta com sua produtora Lereby se ofereceu para produzir o filme junto a ele.

Aproveitando alguns eventos, tais como Carla Esmeralda, em que ele foi convidado a estar presente e que reunia cineastas, artistas, roteiristas e produtores, Lázaro Ramos conta que aproveitou a oportunidade para circular nesses espaços, entre as distribuidoras e financiadoras de cinema, com o projeto do **Medida Provisória** debaixo do braço. Desse modo, foi conseguindo marcar reuniões e criando *networks* para falar de suas proposições. O diretor conta que antes de entender essas suas movimentações já as realizavam, apenas mais tarde soube que nesse meio profissional isso se chama *pitch*, isto é, desenvolver redes de contatos e aproveitar as oportunidades para contar a história e o projeto de forma breve e eloquente para os possíveis parceiros, fazendo com que eles se sintam interessados o suficiente para investir nas ideias.

De acordo o diretor, a cada *pitch* ele conseguia entender melhor como argumentar a favor do seu projeto. Dado isso, foi recebendo propostas de distribuidoras, “umas acreditando mais no filme e oferecendo um valor financeiro pequeno, outras acreditando muito e prometendo entrar com mais investimento”, portanto, fechando “parcerias de financiamento com a Globo Filmes e a distribuidora H2O Films, que depois dividiu esse trabalho com a Elo Company” (RAMOS, 2022, p. 22).

O diretor acredita que seu projeto foi ganhando força devido à potência que a história possuía. Era um cenário em que algumas produções estavam em voga, tais como **Black Mirror** (2011) e *The Handmaid's Tale* (2017), séries que contavam histórias a partir de uma ótica distópica. Entretanto, para Lázaro Ramos, poucas distopias se interessavam em tratar de questões especificamente de pessoas negras.

Na adaptação da peça teatral para o cinema, algumas alterações se fizeram necessárias devido à diferença entre a utilização do espaço no teatro e no cinema. Para tanto, ao enredo do filme, outras camadas foram sendo construídas e/ou adicionadas tendo a dramaturgia como base rumo a sua adaptação para o cinema. A peça de teatro, “foi escrita para dois atores no palco, acompanhados de vozes que fazem as outras personagens e ajudam a contar a história” (RAMOS, 2022, p. 12). Dessa forma, quando Lázaro Ramos, Aldri Anunciação e Elísio Lopes Jr. fizeram o primeiro roteiro, ainda com bastante carga teatral, de acordo o diretor, perceberam que essas outras personagens queriam aparecer, além de apenas falarem em voz *off*.

No seminário **Dramaturgias do Agora e do Porvir**, Aldri Anunciação discorre que como dramaturgo realizou um recorte numa localização espaço/cena, isto é, na peça as cenas se limitam ao quarto das duas personagens onde eles descobrem que podem se confinar em casa discutindo e refletindo sobre o compulsório retorno imposto pela diáspora negra reversa, logo, o dramaturgo torna o confinamento seu procedimento de criação.

Com a migração da história para o cinema, nota que outras camadas precisaram surgir e ser exploradas, procedimentos que com o espaço limitado do palco teatral o dramaturgo não realiza de forma plena. Nesse sentido, intitulado essas camadas de explosões criativas, Aldri Anunciação nota que, junto a Lázaro Ramos, na adaptação da peça para o roteiro cinematográfico aconteceram quatro explosões observadas: explosão do criador – diferente da peça apenas com um autor pensando a narrativa, no cinema, tem-se quatro autores: Anunciação, Elísio Lopes Jr., Lusa Silvestre e Lázaro Ramos; explosão de espaço/cena – com a adaptação para o cinema os cenários se expandem, saem de um único espaço para 143 locações, no caso de **Medida Provisória**, tendo cada espaço uma possibilidade de debate; explosão no número de personagens – enquanto a peça se limita a dois personagens/atores em cena, no filme, há 77 atores negros atuando. Logo, para o dramaturgo, o cinema é um espaço cheio de possibilidades para o processo criativo se desenvolver em suas variadas formas.

Com essa experiência ao lado de Lázaro Ramos e os outros roteiristas, o dramaturgo constatou que como roteiristas cinematográficos tiveram que transmutar a narrativa do texto teatral para expressar os sentidos das palavras em imagens. Isto é, na dramaturgia quando há uma informação nas rubricas, seja ela importante ou não para a trama, ela precisa ser exposta de alguma forma pelo ator em cena. Por exemplo, a personagem acorda e olha para o relógio se dando conta de que é 08h: 30min e necessitava despertar às 06h: 00min, o espectador no teatro não saberia se não fosse exposto pelo diálogo. Mas, com o recurso do cinema, que poderia realizar um *close-up* no despertador e em seguida enquadrar a face preocupada da personagem se levantando apressada sem dizer uma única palavra, porque o plano-detulhe e os demais planos ajudam a construir os significados da cena, o espectador graças à seleção de imagens e cenas postas em junção pelo montador é capaz de construir uma síntese mental do que ver. Dado o exposto, Lázaro Ramos (2022, p. 58-59) destaca que

No dia em que fizemos a cena que abre o filme, vi Diva Guimarães, aquela senhora altiva, expressar sua opinião sobre como deveria ser a cena, mesmo sem ter experiência como atriz. Ela queria fazer um discurso, como uma política num comício. Por vezes, muitas palavras e monólogos são necessários, mas nesse caso eu sabia, pela minha experiência no teatro, que o filme deveria se basear na força da imagem que estávamos criando, usando

enquadramentos e o tempo preciso de cada imagem para trazer subjetividade e força. Depois, Diva também compreendeu que o discurso era justamente o que estava sendo dito sem palavras. Seu sorriso em cena e ela olhando para trás, para os repórteres, enquanto caminha, é um exemplo disso.

Outro ponto, já discutido, foi o cuidado na mistura de gêneros estimada pelo dramaturgo e pelo diretor que quis mantê-la na adaptação para o cinema da peça, que já trazia nessa mescla um experimento poético. A peça, segundo Anunciação flertava o teatro realista, – tudo justificado, ainda que seja uma ficção, há nela uma busca pela verossimilhança, uma tentativa de imitar e expor a realidade – depois abandona as justificativas para se desprender das convenções do realismo em direção ao absurdo, a um teatro épico e ao lírico – por exemplo, a entrada de elefantes no estado do Rio de Janeiro, começar a nevar dentro e fora do apartamento das personagens, entre outros. Ambos autores, Anunciação e Ramos, contaram que para fazer um filme que atendesse aos aspectos dos filmes de linha de produção tiveram que deixar os experimentos cênicos, revelando experimentar em poucas cenas, como a de André se pintando de branco, um subterfúgio para se aproximar da cênica teatral. Assim, a Lázaro Ramos, a experiência do teatro o ajuda, “mas as exigências técnicas específicas, além da sensibilidade necessária ao diretor de cinema” (RAMOS, 2022, p. 49) o chamava à realidade do processo cinematográfico.

Além disso, com montagem de Diana Vasconcellos, Lázaro Ramos revelou que dirigindo as cenas chegou a 29 versões do filme. Em algumas versões ele se entregou ao subterfúgio da cênica teatral, cogitando a entrada de elefantes nas ruas e a nevar no Brasil, entre outras ideias que, talvez, pudessem levar o filme a um entendimento contrário do que ele esperava. Logo, podendo a distopia ser tão exagerada que levaria o público a desacreditar nas distopias sociais do presente e que estão por vir.

4.5.1 Capitu e Antônio: romance versus drama social

Em **Medida Provisória**, primeiro longa-metragem de Lázaro Ramos, é possível encontrar muitas características do estilo que o diretor desejou realizar, sobretudo, a realização de um cinema debate. Com isso, é possível perceber a subjetividade das personagens diante de problemas sociais.

Entre diversos possíveis debates, propostos pela direção de Lázaro Ramos, podemos nos perceber diante das questões inerentes à maternidade negra na sociedade brasileira. Sob a distopia de um retorno compulsório a algum país de África, “Capitu, que não sabia se devia

trazer um filho para o mundo, ou não, nas circunstâncias em que estavam vivendo” (RAMOS, 2022, p. 60), vê-se responsável a tomar uma decisão referente a sua essência enquanto mulher cis negra: dar à luz a uma criança negra. Seus receios não giram em torno somente das obrigações socio-biológicas de uma mãe para com sua prole, mas dos receios advindos do martírio do paradigma da morte social imposta ao negro desde seu nascimento, impedindo-o de exercer uma vida social durante sua existência. O receio de Capitu vem de sua vivência como uma pessoa de cor, lembrando que “uma criança negra, normal, tendo crescido no seio de uma família normal, ficará anormal ao menor contacto com o mundo branco” (FANON, 2008, p. 129), como discorre Frantz Fanon.

Portanto, o diretor parece buscar a “fusão de elementos trágicos”, como visto em algumas dramaturgias de **Dramas para Negros e Prólogo para Brancos**, a exemplo da obra **Além do rio** (1957) em que, a partir da fábula grega Medeia, o autor Agostinho Olavo conta a história de uma mulher negra que mata seus filhos no rio para não vivenciarem o sofrimento da escravização. No filme, o diretor sugere, tal como o desejo da mulher negra escravizada de dar fim ao sofrimento de seus filhos os afogando no rio, o desejo de Capitu, por meio do aborto, dar fim no sofrimento de seu filho antes que ele viesse ao mundo.

Suas angústias explodem em determinado momento no filme, assim, expõe que como mulher negra se sente a “mula do mundo”. Além de uma pessoa de cor, Capitu é médica, logo, sua profissão pode deixá-la ainda mais próxima do “esforço reprodutivo de negras que deram à luz seres que não são humanos”, como discorre Frank B. Wilderson III, percebendo que a violência (seja ela obstétrica, entre tantas outras) satura a vida negra. Nesse sentido, os receios de que seus filhos herdarão sua falta, não a plenitude dele, nos termos de Wilderson III, torna a subjetividade de Capitu imbuída de uma ontologia marcada pela morte social. No entanto, o filme mostra que a personagem decide manter sua gravidez.

Enquanto Capitu, refugiada no *afrobunker*, precisa além de se proteger ter de tomar decisões assertivas referente a sua vida e a vida de um futuro ser (ou não-ser, na perspectiva da ordem colonial), Antônio está confinado em seu apartamento, distante de sua amada e próximo das angústias e possíveis felicidades que poderiam compartilhar um ao outro. É interessante a presença do despertador, não apenas marcando os dias em que ele permanece confinado, sem negociar seu cativeiro. Cada despertar de Antônio pelo despertador parece vir com a mesma questão em diferentes dias, isto é, “as questões que assombram o escravizado desde o momento em que ele acorda: o que estas pessoas brancas farão com minha carne hoje? Quão profundo eles vão cortar?” (WILDERSON, 2020, p. 339). Não poder sair de sua própria casa para não ter a carne exposta é o conflito experienciado pelo confinamento de Antônio, com isso, em sua

explosão de fúria, joga contra a parede o despertador que se rompe em pedaços.

Capitu e Antônio se veem distanciados não devido a uma medida provisória com pretexto de negociar uma reparação histórica, mas devido a uma reencenação das tecnologias coloniais de exploração e mutilação de seus corpos. Assim como diversas famílias, no sistema escravista, separadas seja pela venda dos membros familiares, seja pela tortura e morte, entre outras práticas de subjugação. A construção histórica das sociabilidades rompidas pelas embarcações através do cárcere e das elipses dos escravizados, volta a ser experienciada pelas personagens. Portanto, a separação de Capitu e Antônio não atende ao romantismo dos contos de fadas ou ao ideário do romantismo shakespeariano, tais como a tragédia **Romeu e Julieta**, cujo casal da história em seus atos nem um pouco inteligentes, escolhem a morte. Capitu e Antônio não escolhem morrer já que nascem na morte social. Eles possuem dramas reais em seu universo diegético.

4.5.2 As escolhas do diretor

Cabe ao diretor direcionar e decidir o que for relacionado à narrativa, auxiliando o sentido da narrativa fílmica. Por isso, Lázaro Ramos entendia que sua experiência como ator não bastaria para poder desenvolver as habilidades necessárias de um profissional por trás das câmeras encenando as cenas. Ao diretor/ator, sua transição de ator para diretor de cinema envolveu uma capacitação, para tanto, participou de aulas individuais para ampliar seus conhecimentos de técnicas que ele sabia na prática, mas, saber como e quais técnicas usar de lentes, enquadramentos, iluminação, entre outros, seria um aprendizado indispensável para entender a narrativa que gostaria expressar e como expressá-la, sobretudo, como comunicar seus intuitos e ideias à equipe do **Medida Provisória**.

Com sua experiência de ator durante sua atuação como diretor, pôde notar que, no mais das vezes, atores costumam chegar ao set para ensaiar com tudo já pensado e montado pela equipe de direção, como diretor ele precisava pensar o todo. Assim, em seus trabalhos de ator passou a chegar cedo ao set para observar o trabalho dos profissionais envolvidos na produção fílmica: “o equipamento sendo retirado do caminhão [...] como o assistente de direção ia administrando o tempo da alimentação da equipe, a preparação da câmera e iluminação [...] a escolha das lentes pelos diretores [...] como faziam com que a equipe se mantivesse apaixonada a cada dia” (RAMOS, 2022, p. 23). Propor-lhe essa experiência, de acordo com o diretor, fez-lhe uma grande diferença no modo não só como deveria operacionalizar as técnicas cinematográficas, mas em como saber manter sua equipe encantada, sentindo-se também parte

do projeto.

Como já discutido, conjecturando que por haver mais narrativas brancas exploradas no cinema e teledramaturgia, Lázaro Ramos entende que algumas técnicas para filmar o corpo negro em cena, no mais das vezes, não são realizadas. Com isso, durante seu processo de pensar quais estéticas utilizar em seu filme, assistiu a produções como: **Moonlight: sob a luz do luar** (2017), – para entender qual sensibilidade queria falar; o filme, adaptado de uma dramaturgia, possui um roteiro sensível abordando a biefetividade de homens negros, com uma iluminação e direção de fotografia bem elogiadas pela crítica, levando Oscar de melhor filme em 2017 – **Se a rua Beale falasse** (2018), – inspirando-lhe sobre paleta de cores; o filme conta o drama de um homem negro acusado injustamente de estupro – **BreakingBad** (2008) – série que o ajudou a escolher algumas ideias de iluminação.

Para a trilha sonora, ele tinha, inicialmente, a referência de filmes como os dos irmãos Coen, de séries como **Black Earth Rising**. No entanto, durante a montagem e diversas versões do filme, foi percebendo com observações de Daniel Filho e outros amigos cineastas algumas mudanças precisas para que o filme ganhasse ritmo, portanto, substituir a trilha sonora por uma idealizada justamente para a história que ele estava contando, foi-lhe uma escolha relevante. Reunindo Plínio Profeta, Rincon Sapiência e Kiko de Souza para pensar e compor a trilha sonora original do filme, tendo o *hip hop* contemporâneo como conceito, Lázaro Ramos pôde encontrar outros caminhos possíveis na realização do **Medida Provisória** lançado nos cinemas.

Como sabemos, **Medida Provisória** tornou-se o filme brasileiro com mais profissionais negros atuando dentro e fora da cena. Lázaro Ramos afirmou que durante o processo de escolha desses profissionais sua busca era pautada na procura de profissionais com experiências similares a do filme, sobretudo, profissionais negros cuja competência era relevante na transformação do audiovisual. Profissionais como Jefferson Dias, Joel Zito Araújo e Vivian Ferreira foram importantes nesse processo de Lázaro Ramos, compartilhando ao diretor experiências e conselhos na seleção dos profissionais e viabilização do projeto. Lembrando as razões que o estimava para a seleção de alguns dos profissionais, Lázaro Ramos destaca:

Thiago Marques, de currículo inspirador (de *Narcos* a *Beijo no Asfalto*, passando por *Tropa de Elite* e tantos outros filmes), seria o diretor de arte; Alex Brollo, que conheci na época de *Madame Satã* e antes era consultor de figurino, seria o figurinista, pelo seu conhecimento sobre a história do vestuário, algo tão importante para projetar nosso futuro distópico; Adrian Tejjido, de *Narcos*, *Elis*, *Gonzaga*, *O Palhaço*, *Marighella*, seria o diretor de fotografia. A entrada de Flávia Lacerda como consultora de direção, grande amiga e diretora que conheço desde meus primeiros passos na televisão, com *Sexo Frágil*, foi uma grande força também – com ela eu poderia bater uma

bola sobre os caminhos de direção. Anita Barbosa, já diretora, aceitou vir como primeira assistente de direção e trouxe a energia que me manteve vivo. Sim, vivo! (RAMOS, 2022, p. 26, grifos do autor).

Porventura, devido aos seus intentos durante o tempo em que buscava parcerias e investidores para viabilizar seu projeto cinematográfico, criando algumas *networks*, a exemplo de produções sobre temática negra e/ou criadores negros, como o ***Black Entertainment Television***, um canal de TV por assinatura norte-americano. Lázaro Ramos sentia que esse projeto também estabelecia diálogo com o público de outros países, com isso, tentando encontrar e estreitar laços com parceiros internacionais.

O diretor revelou que, além de localizar esses parceiros, gostaria de ter um ator estrangeiro no elenco. Nessa perspectiva, em conversas com o ator francês Omar Sy, fez-lhe a proposta de atuar em seu projeto, entretanto, a sua agenda não lhe permitia o desafio. Já na busca do elenco principal, planejou convidar o ator Luís Miranda para interpretar a personagem André, como o ator já estava prestes a estreiar um espetáculo teatral no período das filmagens, isso o impediu de se integrar ao elenco. Desse modo, a personagem passou a ser interpretada por Seu Jorge, que inicialmente faria Antônio.

Ao descobrir a dupla nacionalidade do ator Alfred Enoch (anglo-brasileiro), que nos últimos anos reivindicava uma aproximação das origens brasileiras herdadas de sua mãe Etheline Margareth Lewis Enoch casada com o ator britânico, conhecido por seu papel na série ***Doctor Who***, William Russel Enoch, Lázaro Ramos observou uma oportunidade única de tê-lo no filme. Um filme que, entre suas diversas proposições de reflexões sociais, discute a premissa “meu país é meu lugar de fala”, como canta Elza Soares. Dessa forma, Lázaro Ramos relembra:

Escolhi os protagonistas a partir de características que eu admirava nos atores e atrizes e que achava essenciais para os personagens. Alfred Enoch, que vive o advogado Antônio, eu conhecia por *Como defender um assassino* e pelos filmes do *Harry Potter*, e ele tem uma nobreza e uma jovialidade que eram importantes para o filme. Em determinado momento, seu personagem fala "Esse país aqui também é meu", e eu achava que o Alfred traria uma compreensão dessa questão de pertencimento para Antônio, por ele ter mãe brasileira e pai inglês e ter dito numa entrevista que achava importante estar em contato com suas origens. (RAMOS, 2022, p. 27, grifos do autor).

Essas escolhas de Lázaro Ramos revelam um espírito artístico que, mesmo com as técnicas do cinema lhe cobrando o ofício técnico, está presente em todo seu filme. A produtora de elenco Cibele Santa Cruz lhe ajudou com a seleção de outros artistas cujas experiências estimavam o diretor. Esse trabalho possibilitou a contratação de 77 atores majoritariamente

negros para um filme que se consolida como cinema negro, totalizando a reunião de um grupo de profissionais negros capacitados em um único projeto cinematográfico. Atores e atrizes como: Cláudio Gabriel, Dani Ornellas, Mariana Xavier, Jéssica Ellen, Dan Ferreira, Paulo Chun, Emicida, Diva Guimarães, Hilton Cobra, Indira Nascimento, WJ, Soso Black (Sophia Camilo), Gustavo Falcão, Pablo Sanábio, entre outros.

É importante lembrar as escolhas artístico-estéticas de Lázaro Ramos junto à atriz Tatiana Tibúrcio, a responsável por selecionar 26 atores de teatro para montar o núcleo principal do *afrobunker*. A proposta era construir um mundo à parte da história que estava sendo contada, isto é, não era interessante ao diretor que os atores fossem apenas figurantes.

Assim, buscando dar mais veracidade às cenas, Lázaro Ramos concluiu que “para dar corpo àquele território, era preciso que cada figurino, postura, olhar contasse uma história, para que fugíssemos do que muitas vezes acontece em projetos em coletivos de negros, que resultam num grande coro sem personalidade”, pois, “somos muitos, temos nossas particularidades e temos direito à individualidade” (RAMOS, 2022, p. 39). Com esses atores selecionados, realizaram experimentos teatrais objetivando estimular seus repertórios, explorando suas experiências e habilidades artísticas para a construção de uma personagem com nome, idade, história, paixões, entre outros: advogada, cristão, candomblecista, adolescente, bombeiro, *YouTube*, vendedor ambulante (RAMOS, 2022, p. 40). Desse laboratório criativo saíram as cenas com grandes profundidades, para além da história em enfoque no filme, pois, os atores compondo o *afrobunker* em cena não estavam apenas figurando, mas atuando, contando/interpretando as histórias de suas personagens.

Para o diretor, essa experimentação o fez entender que o teatro seria sempre um parceiro de **Medida Provisória**, mesmo com o cuidado em contar uma história sob os procedimentos cinematográficos. Portanto, a proposta de criar um mundo particular a cada personagem, do *afrobunker*, foi uma escolha acertada para incrementar novas dinâmicas na construção e visualização das cenas. Além disso, ajudando a construir o ambiente, tornando-o não apenas um espaço ornamentado de acordo as proposições da direção de arte, assinada por Thiago Marques e figurino por Alex Brollo, projetando um esconderijo com diversos fins, um ambiente cheio de cores e luzes, sendo preenchido de várias alegorias, pedaços de carros alegóricos de Carnaval, obras populares, graffiti, frases de incentivo e de protesto (RAMOS, 2022, p. 43). Logo, o cenário ganharia outros contornos: a presença das personagens sugerindo/evidenciando suas vivências anteriores ao retorno compulsório, e sugerindo vivências posteriores.

Com relação ao aspecto futurista, já que a história do filme se passa num Brasil futuro, é interessante que Lázaro Ramos, junto a Thiago Marques, não mirou num conceito *high tech*

dos filmes de grande orçamento do gênero *sci-fi*. O conceito *high tech*, de grande tecnologia, poderia, com um orçamento adequado, propor e criar cenários futuristas capazes de apresentar uma sociedade bem desenvolvida com cidades arquitetonicamente bem projetadas, – a exemplo de *Wakanda* do filme *Black Panther* (2018) – com os amados carros voadores, máquinas com inteligência artificial, entre outros. No entanto, a perspectiva *low tech*, cenários com baixa tecnologia, tece a trama do filme. A isso, o diretor esclarece que essa questão técnica se alinhou as contradições sociais que o filme intenta apresentar, dessa forma:

Com o Thiago, decidi que o futuro a ser contado no filme seria assim: para quem fosse pobre e de classe média, o mundo tinha parado em 2019, ele continuava a ser como este que conhecemos. Para instituições governamentais e pessoas com mais dinheiro, o futuro chegou com aparelhos tecnológicos e edificações com aspectos mais futuristas [...] Para o Afrobunker, escolhemos uma antiga fábrica de perfumes no centro do Rio de Janeiro, que foi toda revestida pela equipe da direção de arte. Mas para o futuro... Tínhamos muitas cenas externas, era necessário ter um maior controle sobre as locações na rua [...] chegamos à conclusão de que o Rio de Janeiro deveria ser o local para a gente contar a história e começamos a circular pela cidade. Claudio Souza, o nosso produtor de locação, nos trouxe várias opções que foram desenhando a cara do filme. (RAMOS, 2022, p. 43).

É importante ressaltar que todo tipo de produção cuja autoria é negra e que tem o futuro como elemento constituinte do processo criativo faz parte do que se chama afro-futurismo, ainda que, necessariamente, não esteja produzindo ficção científica. As produções afro-futuristas podem possuir diversas conexões diretas com outras artes, elementos ou concepções que o artista pretende articular. Fazendo o movimento *sankofa*, cujo conceito se origina de um provérbio da África Ocidental, o qual adverte a necessidade de seguir em frente, mas sem deixar de mirar o passado, as produções afro-futuristas podem pensar o amanhã durante o hoje enquanto mira o que se está atrás.

Esse amanhã também pode ser daqui a um ou dois dias, o que é válido é o exercício de, com os aprendizados das vivências deixadas para trás, refletir com mais sabedoria os próximos passos. Dessa forma, Lázaro Ramos não foi mais ou menos infeliz por não projetar um cenário que revisitasse a imagem futurística construída na memória coletiva. Seu objetivo de pensar um futuro, cujas tensões e contradições sociais se intensificaram, com base em observações no cenário social contemporâneo, por meio de **Medida Provisória** foi um exercício artístico bem sucedido, elaborando um espaço capaz de alcançar diversas reflexões a partir do conflito da trama tendo como premissa uma diáspora reversa, que muitos espectadores podem ou não desejar que ocorra em sua realidade.

4.5.3 *Medida Provisória* e o fim aberto-otimista de Lázaro Ramos

Em um último seguimento da análise de **Medida Provisória**, é interessante destacar a escolha do final da trama por Lázaro Ramos. Sabemos que em suas 29 versões do filme, o diretor precisou decidir um ritmo e desfecho coeso e coerente para a trama que queria evidenciar ao público.

Em sua perspectiva, “o filme podia ter vários caminhos, ser um filme-denúncia, um filme sobre uma guerra”, mas destaca que o filme ainda possui esses elementos em seu âmago, desse modo, seu intuito não foi “falar apenas sobre a denúncia e a guerra, e sim sobre uma guerra injustificada, e tentar mostrar a humanidade dessas pessoas e personagens” (RAMOS, 2022, p. 44). Lázaro Ramos, assim como Aldri Anunciação discorre, pretende evidenciar a “narratividade da pele”³⁹, isto é, o que a pele negra narra, visualmente, a partir do momento que se fala de arte cênica e cinema em suas escolhas de imagens.

Podemos observar que a distopia trabalhada na óptica de Lázaro Ramos não foi apresentada em intenso pessimismo. A guerra poderia ser um ponto de vista, já que o filme fala da retirada forçada de um contingente populacional maior na sociedade civil brasileira, sobretudo, de uma população negra diversa cujas identidades são marcadas por outras identidades em diáspora. No entanto, uma população negra que compartilha o mesmo sofrimento, vítimas das novas tecnologias de intensificação e reencenação desses sofrimentos, é o que deu base ao conflito elaborado por Lázaro Ramos, Aldri Anunciação, Elísio Lopes Jr. e Lusa Silvestre.

E pensando no final, o diretor escolhe alimentar as expectativas do público de superar os desafios atemporais inerentes à negritude, escolhendo um final otimista em meio ao caos de um retorno compulsório à África. Assim, confinado, sem negociar seu cativeiro, por muitos dias, Antônio entrando em estado de devaneio começa a jogar seus móveis para fora do apartamento enquanto profere palavras de resistência ao retorno. Enquanto isso, uma multidão se forma para assisti-lo e ver de perto até quando sua resistência iria durar.

Graças a um vídeo que circulou nas redes virtuais, a resistência de Antônio viralizou gerando novos debates na sociedade a respeito da medida provisória, alguns ainda simpatizando com a medida, outros se sensibilizando com os “melanina acentuada”. O Ministro da Devolução e Isabel estão presentes, esperando o momento de sua rendição. Antônio converteu-se no

³⁹ Aldri Anunciação insinua que existe uma composição étnica que já traz uma informação, independente do que se queira falar, isto é, o corpo negro surgindo em cena, surge como linguagem, não precisa se autodeclarar negro para se apresentar como um corpo negro em cena.

“último melanina acentuada” ainda não devolvido ao continente africano. Bradando de forma eloquente “esse país também é meu”, Antônio avista Capitu surgir entre a multidão para tirá-lo de lá.

Até então, parece ser uma cena pacífica, para uma realidade em que dificilmente esperariam Capitu esperar Antônio descer de seu apartamento para encontrá-la entre a multidão. Embora estivessem aproveitando esse momento para capturar ambos de uma só vez. O fato é que, finalmente, juntos, o casal decide transgredir: Antônio soca a face de Lobato e Capitu esbofeteia Isabel. O casal agride duas pessoas brancas e oficiais do governo, enquanto é assistido pelo público presente e filmado por canais de TV. Nenhum castigo ocorreu por suas transgressões, apenas seguiram para o furgão que iriam transportá-los para o local em que iriam ser deportados.

Na estrada, Antônio descobre que era um plano orquestrado por Capitu e o *afrobunker* ao ver uma senhora negra dirigindo o automóvel. Eles estavam sendo resgatados. E assim termina o filme, dando a uma idosa negra o papel de uma heroína. Lázaro Ramos parece compreender que o otimismo não muda os fatos, pois a escolha desse fim não muda o fato de que a antinegitude está politicamente legitimada e que o possível final feliz foi visto no recorte do casal Antônio e Capitu. O otimismo agarrado pelo filme não muda a necessidade de estarem preparados para as ficções da ordem colonial postas nos cenários sociais. Nesse sentido, Lázaro Ramos discorre:

Quando tomamos a decisão a respeito do final. Talvez essa tenha sido a minha grande dúvida: como encerrar o filme. Ao fazer um exercício de pensar na vida real, sobre o que aconteceria se uma medida dessas fosse imposta, algumas respostas mais objetivas aparecem: negros pegam em armas, saem atirando para retomar o seu lugar; os nossos protagonistas desistem de tudo e vão embora do país tentar não estar na luta coletiva, mas proteger somente a si e sua família... Essas alternativas talvez saciassem o público, mas não trariam para o espectador a sensação de fazer parte do problema e, principalmente, da solução. Por isso o filme tem um final, de certo modo, aberto [...] o objetivo é compartilhar com o público as dúvidas que essa história traz e convocá-lo para entrar no debate. Estimular, através de poesia, humor e drama, a compreensão de que não há resposta fácil. A construção é coletiva. (RAMOS, 2022, p. 44-45).

Diante do exposto, Lázaro Ramos tinha o intuito, com o final aberto, de tornar a história participativa, tornando o espectador parte da construção da história, tornando sua síntese mental um espaço para refletir os possíveis caminhos do conflito proposto por **Medida Provisória**. Esta participação do público, na sociedade em que está inserido, tem como reforço o pensamento de transformação dos problemas sociais. Lázaro Ramos lança a hipótese de que o

cinema tem um poder transformador, sendo um espaço não só para o entretenimento, mas também para um debate sério das transformações positivas que queremos em nossa realidade, tomando a realidade fictícia como experimento. Portanto, podemos constatar que uma das características mais relevantes do filme do diretor é seu invento inteiramente imbuído de um debate racial, como uma potente obra artística.

5 CONCLUSÃO

Caminhando para as considerações finais, acreditamos ter alcançado nosso objetivo que era evidenciar a memória da diáspora negra presente na obra **Namíbia, não!**. Pudemos observar que essa memória evoca uma série de rituais de violências antinegras como fonte do conflito que as personagens de “melanina acentuada” possuem para resolver/superar. Conflito elaborado no projeto colonial do mundo real prático que, no universo fictício, as populações negras vivenciam sob uma ordem distópica.

Refletindo a abordagem distópica, na obra-objeto, fomos levados a questionar se a própria realidade social brasileira continua a construir e a sustentar um lugar anômalo para determinados grupos sociais, isto é, os “episódios de racismo cotidiano”, nos termos da intelectual portuguesa Grada Kilomba, e a antinegitude politicamente legitimada estariam editando os lugares do negro na sociedade? Qual seria o lugar do negro na sociedade brasileira, nas sociedades humanas? **Namíbia, não!** não nos traz as respostas, pelo contrário, pode nos oferecer mais dúvidas e questões enquanto abre diversas possibilidades de debates em que caminhos assertivos podem ser construídos e (re)encontrados.

Diante do exposto, constatamos que com **Namíbia, não!**, Aldri Anunciação elabora uma dramaturgia pessoal, crítica e reflexiva, cujo “extrato de sua subjetividade negra”, nos próprios termos do autor, cria uma narrativa trágica, irônica e distópica a partir da experiência com a negritude sob uma ordem antinegra politicamente legitimada. O conflito da peça, como aferimos, é uma diáspora negra reversa pela qual os cidadãos de “melanina acentuada” são obrigados a passar. Sendo uma ordem tão autoritária e trágica quanto à própria diáspora negra historicamente produzida pela ordem colonial.

A recriação da travessia faz o leitor-espectador imaginar não mais um navio negreiro, mas um “A.L.A.T. — África Linhas Aéreas Tribais, empresa criada especialmente para essa missão social” (ANUNCIÇÃO, 2012, p. 82). Paul Gilroy discorre em **O Atlântico Negro** que “os navios eram meios vivos pelos quais se uniam os pontos naquele mundo atlântico [...] o navio é um dos primeiros cronótopos” (GILROY, 2001, p. 60-61). Criando a distopia da diáspora reversa, Anunciação relativiza o cronótopo, apresenta uma sociedade de qualquer tempo no futuro, um futuro possivelmente não tão distante do presente. Ao nos fazer imaginar um voo transportando pessoas de “melanina acentuada”, faz-nos rememorar a imagem do navio e todas as questões que envolvem a travessia. A missão do ALAT tinha o intuito de desfazer a diáspora negra, como quem aperta o botão *Ctrl+Z* sem nenhuma análise profunda dessa problemática sócio-histórica, de modo a tomar as decisões corretas sobre a questão racial no

país. E quais são as decisões? Como elas devem ser tomadas e direcionadas? Qual o lugar do negro na sociedade brasileira? São umas das diversas perguntas que podemos lançar com base na peça teatral.

Sem dúvidas a obra é uma dramaturgia contemporânea potente e engajada, capaz de alcançar diversas linguagens e públicos, como o exemplo da linguagem fílmica, servindo como base de inspiração ao primeiro longa-metragem de Lázaro Ramos como diretor. Com **Medida Provisória**, Aldri Anunciação e Lázaro Ramos adquirem sucesso em suas expressões artísticas, o filme foi vencedor em diversas premiações, tais como: melhor realizador (para Lázaro Ramos) e melhor ator (para Alfred Enoch) no 12º Festin; Alfred Enoch venceu o Canada Lee Award e Lázaro Ramos o Jali Award na cerimônia de premiação da Pan African Film Festival; melhor roteiro em Memphis; entre outros.

É relevante ressaltar, ainda que não fosse nosso objetivo nos ater sobre, já discutido por Aldri Anunciação em sua tese de doutorado, que as noções de drama-debate, conceito e ferramenta pensados e executados por ele em seu processo de produção criativa, serviram para a equipe do filme, sobretudo aos roteiristas de **Medida Provisória**, inspirado na dramaturgia **Namíbia, não!**. Ou seja, acrescentar na escrita artística o debate como um dos elementos de composição das cenas.

Portanto, acreditamos que o exercício artístico do dramaturgo Aldri Anunciação é capaz de revelar suas decisões estéticas e políticas. Seu engajamento se movimenta através do intuito de, por meio da arte, não só propor a fruição, mas trazer na ação artística o debate intrínseco à arte. Sua (re)imaginação de uma diáspora negra provocando a si, inicialmente, e ao público a um exercício de reversão dela, parte de uma (re)visitação da memória dessa diáspora negra do mundo real prático. Logo, o rigor do debate sócio-histórico entra como parte do seu processo criativo. Isso nos equivaleu ao entendimento que as experiências vividas seja por Aldri Anunciação como por outras pessoas negro-diaspóricas, imersos nas contradições do projeto colonial, são postas no campo dramaturgic, espaço em que ele enquanto dramaturgo utiliza para reelaborar essas experiências. No caso de sua obra **Namíbia, não!**, constatamos uma reencenação dos cenários coloniais, cujo cenário distópico revela uma atemporalidade da condição de escravizado sobre os corpos de “melanina acentuada”, isto é, negros, sendo este o conflito que as personagens enfrentam, um conflito que extrapola o seu invento.

REFERÊNCIAS

ANUNCIAÇÃO, Aldri. **Namíbia, não!**. Entrevista [23 de outubro de 2011]. Entrevistador: Jornal Correio da Bahia. Salvador, 2011. 2 min.

ANUNCIAÇÃO, Aldri. **Namíbia, não!** Salvador: EDUFBA, 2012.

ANUNCIAÇÃO, Aldri; BAURAQUI, Flávio; RAMOS, Lázaro. **Namíbia, não!**: debate. Entrevista [03 de setembro de 2011]. Entrevistador: Vadinha Moura. Camaçari, 2011. 5:34 min.

ANUNCIAÇÃO, Aldri. Necronarrativa teatral: necropolítica como pulsão criativa de narrativas ficcionais para cena. **Pitágoras 500**, Campinas, SP, v. 8, n.1, p 86-99, 2018.

ANUNCIAÇÃO, Aldri. **Trilogia do Confinamento**. São Paulo: Perspectiva, 2020.

ANUNCIAÇÃO, Aldri. **A Dramaturgia do Debate: Autodescolonização do Sujeito-Dramaturgo e do Leitor-Espectador através da Descolonização de Personagens-Debatedoras**. Orientador: Cleise Furtado Mendes. 2021. Tese (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

AUGUSTO, Maria de Fátima. **A montagem cinematográfica e a lógica das imagens**. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: FUMEC, 2004.

AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. **Onda Negra Medo Branco: O negro no imaginário das elites do século XIX**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERTOLD, Brecht. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo, Cultrix, Edusp, 1977.

BURNIER, Luís Otávio **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas, SP: EdUnicamp, 2001.

CAMPOS, Francisco Martorell. Nueve tesis introductorias sobre la distopía. **Quaderns de Filosofia**, vol. 7, no 2, p. 11-33, 2021.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. 1. ed. Trad. Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2014.

DOUXAMI, Christine. Teatro Negro: a Realidade de um Sonho sem Sono. **Revista Afro-Ásia**, 25-26, p. 313-63, 2001.

EISENSTEIN, Sergei Mikhailovitch. **O sentido do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

FANON, Franz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FREDERICO, Grazielle; MOLLO, Lúcia Tormin; DUTRA, Paula Queiroz. Quem não se afirma não existe: entrevista com Cristiane Sobral. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, p. 254-58, 2017.

FREITAS, Régia Mabel. A história do teatro negro na Bahia: A força do discurso político-ideológico da negritude em cena. **Repertório**, no 29, p. 86-104, 2017.

GEADA, Eduardo. **O cinema espetáculo**. Lisboa: 70, 1977.

GET OUT. Direção: Jordan Peele. Produção de Jordan Peele. Estados Unidos: Universal Pictures, 2017. DVD.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Rio de Janeiro: 34, 2001.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo brasileiro**, vol. 92, no 93, p. 69-82, 1988.

HALL, Stuart; SOVIK, Livia. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG. **Humanitas**, 2003.

JAHN, Janheinz. **Las literaturas neoafricanas**. Trad. Daniel Romero. Madrid: Guadarrama, 1971.

JORNAL O GLOBO. **Crítica ao espetáculo Namíbia, não! por Bárbara Heliadora**. 11/2011.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

LIMA, Eugênio; LUDEMIR Julio. (Org.). **Dramaturgia negra**. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. Orientadora: Inaicyra Falcão dos Santos. 2010. 345f. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2010.

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

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona, 2017.

MENDES, Miriam Garcia. **O Negro e o Teatro Brasileiro (entre 1889 e 1888)**. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.

MORE, Thomas. **A Utopia**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

MORACEN, Julio. **Á Sombra de Si Mesmo: um Estudo do Teatro Negro Caribenho**. Orientador: Lisbeth Rebollo Gonçalves. 2004. 203f. Tese (Doutorado em Integração da América Latina). Comunicação e Cultura. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2004.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do Negro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

MÜLLER, Ricardo Gaspar. Identidade e cidadania: o Teatro Experimental do Negro. In: MÜLLER, Ricardo Gaspar (org.). **Revista Dionysos**, Especial: Teatro Experimental do Negro. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: Usos e sentidos**. São Paulo: Autêntica, 2019.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. São Paulo: Autêntica, 1999.

NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.

NASCIMENTO, Abdias. **O Genocídio do negro brasileiro: Processo de um racismo mascarado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO, Abdias. **O Imperador Jones**, de Eugene O'Neill. Trad. Ricardo Werneck de Aguiar. [Rio de Janeiro]. 3 jul. 1946 (40 folhas datilografadas, com carimbo da censura. Acervo Abdias Nascimento/IPEAFRO).

NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. **Revista Estudos Avançados** – Universidade de São Paulo – USP. Volume 18 – número 50 – Janeiro/Abril, 2004.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989.

PEREIRA, Edimilson. Negociação e conflito na construção das poéticas brasileiras contemporâneas. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 31, p. 25-52, 2008.

RAMOS, Alberto Guerreiro. **Introdução crítica à sociologia brasileira**. Rio de Janeiro: Andes, 1957.

RAMOS, Lázaro. **Na minha pele**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017.

RAMOS, Lázaro. **Medida provisória: diário do diretor**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

SANTOS, Shirlene Almeida dos. **Nos traços da mulher: a menina negra na literatura infantil negro-brasileira**. Orientador: Sílvio Roberto dos Santos Oliveira. 2016. 247f. Dissertação: (Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens). Departamento de Ciências Humanas. Campus I. Universidade do Estado da Bahia. Salvador, 2016.

SEXTON, Jared. "Afro-Pessimism: The Unclear Word". **Rhizomes: Cultural Studies in**

EmergingKnowledge. No. 29, Ed. 2, 2016. Disponível em:
<http://www.rhizomes.net/issue29/sexton.html>. Acesso 02 de outubro de 2021

SOBRAL, Cristiane. "Quem não se afirma não existe": entrevista com Cristiane Sobral." FREDERICO, Grazielle; MOLLO, Lúcia Tormin; DUTRA, Paula Queiroz. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília 51, p. 254-258, 2017.

SZACHI, Jerzy. **As Utopias ou a Felicidade Imaginada**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

VARGAS, João Helion Costa. Racismo não dá conta: antinegitude, a dinâmica ontológica e social definidora da modernidade. **Em Pauta: teoria social e realidade contemporânea**. n. 45, v. 18, p. 16- 26, Rio de Janeiro, 2020.

WILDERSON III, Frank B. **Afropessimism**. Liveright Publishing. 1 ed. Tradução: GALINDO, W. Rogerio; CORREA DE FREITAS, Rosiane. São Paulo: Todavia, 2021.

WILDERSON III, Frank. B. **Afropessimismo e os rituais da violência anti-negra**: uma entrevista com Frank B. Wilderson III. Entrevista [24 de junho de 2020]. Entrevistador: Zamansele Nsele. Tradução: PEREIRA, Alan Kardec. Estados Unidos, 2020.

APÊNDICE A - Tentativas contra a vida dele⁴⁰

Vim ao mundo preocupado em suscitar um sentido nas coisas, minha alma cheia do desejo de estar na origem do mundo, e eis que me descubro objeto em meio a outros objetos.

Frantz Fanon, 2008

Eleno arruma a mesa do jantar. Ajusta suas roupas, ajeita cabelo, checa o hálito.

KENDRICK(OFF) – Boa noite, senhor Eleno! Seu convidado já chegou. Posso liberar a entrada do convidado Akim?

ELENO – Espere, Kendrick! Poxa, estou tão nervoso. Diga como ele está. Acessa as imagens das câmeras da entrada e me diz: qual roupa, qual penteado, qual o perfume ele está usando... sei lá... Estou tão nervoso!

KENDRICK(OFF) – Desculpe-me, senhor Eleno. Quanto ao perfume não saberei informá-lo. Ainda não possuo nenhum software capaz de me permitir pressupor aromas.

ELENO – É que você, às vezes, me assusta por se assemelhar tanto a um ser humano que receio te dar mais recursos. Bom, estou te autorizando a acessar e acrescentar novos códigos em teu sistema. Agora depressa, o Akim odeia esperar, disso eu sei bem.

Akim entra na sala meio cerimonioso.

AKIM – Olha só você! Como está lindo! Não precisava caprichar e me fazer sentir tão simples como estou. Desse modo, pareço até alguém dos anos 90.

ELENO – Bobagem, Akim! Você nem sabe qual era o estilo de alguém do ano 1990. E se fosse de escolher um ... anos 50 me parece mais interessante. Já tem um par de séculos desde que esse ano se foi.

AKIM – Bobagem coisa nenhuma. Você dizia jamais usar as roupas do Gyllenhaal (*Imita*) "Ah, ele é um desenvolvedor muito arrogante. Agora que lançou essas roupas impressas em 3D, capazes de mudar sua forma conforme as emoções de quem as vestem, o ego está nas alturas."

ELENO – Não me imita. Pareço ridículo desse jeito.

AKIM – Não se chateie ou sua roupa terá um tom esbranquiçado. Não dizem por aí: inveja branca?!

ELENO – Não tenho inveja dele. Sou um programador melhor. Advinha o que fiz agora? Acabei de adicionar novos códigos nas configurações de Kendrick.

⁴⁰ Cena dramatúrgica, de autoria de Macivaldo Silva Santos, construída com base nas discussões da presente pesquisa.

AKIM – Que códigos?

ELENO – Acessar bancos de dados, fazer combinações. Enfim, não quero falar sobre trabalho hoje.

AKIM – Estranho. Esses robôs com inteligência artificial, que executam diversas ações humanas, são o sonho de consumo de muita gente hoje em dia. Minha mãe conta que sua tática avó era doméstica e que o surgimento dessa classe de robôs domésticos acabou com sua profissão.

ELENO – Eles mudaram diversas dinâmicas sociais mesmo.

AKIM – Nos últimos anos têm-se assistido a um grande aumento dos avanços tecnológicos, mas diversas desigualdades não mudaram. Eu, por exemplo, não me vejo podendo comprar um robô, mas você já.

ELENO – Esquece isso. Vamos falar de ...

AKIM – Do quê?

ELENO – Me deixa falar, ora!

AKIM – Fala, ué!

Eleno e Akim sentam-se no sofá enquanto se servem vinho branco.

ELENO – Olha, Akim, eu tenho quase certeza...

AKIM – Do quê?

ELENO – Que é melhor a gente avançar com essa história!

AKIM – Que história?

ELENO – Ah, seu bobinho!

AKIM – Não me confunda, Eleno. E para de sorrir assim, está me assustando.

ELENO – Penso que somos mais que apenas colegas de trabalho.

AKIM – Amigos?

ELENO – Já leu sobre trovadorismo?

KENDRICK(OFF) – Trovadorismo foi um movimento literário e poético que surgiu na Idade Média. É considerado o primeiro movimento literário da língua portuguesa...

ELENO – Ok, Kendrick, não precisa dar definições. (*Para Akim*) Como eu falava, cantigas de amigos eram como cantigas românticas. Amantes e amigos não eram coisas distintas.

AKIM – Antigo isso, ein?! Onde quer chegar?

ELENO – Eu... bom... eu...

Eleno inclina-se para beijar Akim. Eleno derruba a taça. Akim corta o dedo, ao catar os cacos.

ELENO – Você cortou o dedo, está sangrando. Me perdoa, Akim!

KENDRICK(OFF) – Os tubarões sentem cheiro de sangue a milhões de distância. Meu sistema

operacional Kent Kini K19.15 se submeteu às estatísticas ao crivo da crítica, não vejo reconfiguração das imagens, minha câmera de 110 megapixels, espelhadas pelo corpo, vê imagens semelhantes às matérias degradadas pelo genocídio como uma categoria política. Estou em análise. Penetro diversos quadrantes do globo. O sangue derramado, o aroma, as combinações desse DNA me remetem a... localizo obstáculos para o combate a epidemia. O Kent Kini K19.15 presume boundaries. Proposição: hidráulica de morte em processo. Morte paradigmática... morte... social.

AKIM – O que há com esse androide?

ELENO – Deve estar fazendo pesquisas sobre os diversos aromas, etc.

AKIM – Pode ser alguma categoria de vírus. Tudo hoje em dia pode ser hackeado. Nesse sistema, podemos notar que até a mente humana corre perigo, ainda mais a de um robô projetado para ser humano. E se você deu permissão a ele para fazer uma varredura nos dados do mundo todo...

ELENO – O que está dizendo?

Som de corrente elétrica. Blackout. Akim grita. Luzes acendem. Akim está caído no chão

AKIM – Esse androide me disparou uma carga elétrica. Por onde? Pelo lustre? Pela TV?

KENDRICK – Objetos não-humanos identificados. Melanina acentuada em mira. 2 melanizados.

AKIM – Se o vírus se espalhar para outras máquinas é o nosso fim.

Fim?!