

Carlos Alberto Mendonça Filho

*T*RILOGIA DA FUGA:

UTOPIA, MEMÓRIA E FUTURO NAS
DRAMATURGIAS DE JHONNY SALABERG

*T*RILOGÍA DE LA FUGA:

UTOPIA, MEMORIA Y FUTURO EN LAS
DRAMATURGIAS DE JHONNY SALABERG

RESUMO

Neste artigo, faço uma análise narrativa, estética e discursiva da Trilogia da Fuga, conjunto de três textos (“Buraquinhos ou o vento é inimigo do picumã”, “Mato Cheio” e “Parto Pavilhão”) do dramaturgo paulistano Jhonny Salaberg. Na Trilogia da Fuga, o autor nos conduz por histórias que trazem personagens negras como centro da cena, retratando poética e politicamente temáticas como o racismo, a violência policial, as desigualdades sociais, o encarceramento em massa, a violência de gênero, o processo sócio-histórico da escravização e suas permanências no presente, bem como as possibilidades de futuro e utopia na busca pela liberdade e mudanças efetivas. Para tanto, estabeleço diálogos entrecruzados com Leda Maria Martins (1995), Eduardo Duarte (2010), Achille Mbembe (2018) e Frantz Fanon (2020), partindo dos conceitos de memória, violência, racismo e necropolítica, percebendo como os textos dramáticos supracitados articulam através da escrita e da composição de imagens tais problemáticas nos mais diferentes contextos e situações dramáticas, recontando histórias e ressignificando dessa forma as (re)existências negras no teatro brasileiro.

Palavras-chave: dramaturgia negra; dramaturgia contemporânea; teatro brasileiro; teatro negro; Jhonny Salaberg.

Resumen

En este artículo, hago un análisis narrativo, estético y discursivo de la Trilogía de la Fuga, un conjunto de tres textos (“Buraquinhos o el viento es enemigo del picumã”, “Mato Cheio” y “Parto Pavilhão”) del el dramaturgo brasileño Jhonny Salaberg. En la Trilogía de la Fuga, el autor nos conduce a través de historias que traen personajes negros al centro de la escena, retratando poética y políticamente temáticas como el racismo, la violencia policial, las desigualdades sociales, el encarcelamiento masivo, la violencia de género, el proceso histórico de la esclavitud y su permanencia en el presente, así como las posibilidades de futuro y la utopía en la búsqueda de la libertad y cambios efectivos. Para ello, establezco diálogos cruzados con Leda Maria Martins (1995), Eduardo Duarte (2010), Walter Benjamin (2003), Achille Mbembe (2018) y Frantz Fanon (2020), partiendo de los conceptos de memoria, violencia, racismo y necropolítica, dándose cuenta de cómo los textos dramáticos antes mencionados articulan a través de la escritura y composición de imágenes tales problemas en los más diversos contextos y situaciones dramáticas, contando historias y así ressignificando las (re)existencias negras a través del arte.

Palabras clave: dramaturgia negra; dramaturgia contemporánea; teatro brasileño; teatro negro; Jhonny Salaberg.

Introdução

Do que estamos falando quando nos referimos à dramaturgia negra? Quais características dramatúrgicas (partindo do texto, mas não somente) fazem-nas serem agrupadas enquanto linguagem e poética negras? Desde o Teatro Experimental do Negroⁱ, também conhecido como TEN, a busca pelo deslocamento da visão canônica e branca dos modos de produção teatrais têm gerado perguntas como essas, às quais autoras e autores negras e negros debruçaram-se para tentar encontrar respostas, ou ao menos sinalizá-las no horizonte.

Trazendo para a gira epistêmica aqui proposta Leda Martins (1995), Marcos Alexandre (2017), Eduardo Duarte (2010) e Emerson de Paula (2021), parto do pressuposto de que as dramaturgias negras estão referindo-se, num primeiro ponto, à arte que tem como principais feitoras/es pessoas negras, que carregam este marcador político tanto no corpo, quanto na identidade. Ao adentrarmos neste campo, se faz necessário lembrarmos dos dados estatísticos que informam: no país em que habitamos, a maioria da população é negraⁱⁱ, incluindo aqui os marcadores fenotípicos negro e pardo. Entretanto, reconhecer-se enquanto uma pessoa negra não é nem de longe um processo inato ou instantâneo; a consciência racial (SANTOS, 1983; ALMEIDA, 2017) e afirmação política da negrura é dada muitas vezes tardiamente, muito devido às constantes tentativas de branqueamento da população pautada nos processos históricos de inferiorização, exclusão sistemática e

também de negação da subjetividade, da cor e dos outros fenótipos negros como o cabelo, o nariz, a boca, etc.

Ao navegarmos partindo da presença negra, se faz necessário que adentremos mais nas análises de Marcos Alexandre (2017) e Evani Lima (2010), que expandem as possibilidades temáticas, discursivas e estéticas ao visitarem o trabalho de diferentes grupos que se intitulam enquanto grupos de teatro negro. Por isso, me é caro para pensar tais teatralidades o entendimento de encruzilhadaⁱⁱⁱ, pensado também por Luiz Rufino (2019), abrindo o leque de definições sem necessariamente prender-se a uma ou descartar outra; tudo está em diálogo, em trânsito, em possibilidade, afinal. Ressalto isso pela necessidade de um enfrentamento ao essencialismo das culturas negras e afro-brasileiras, que facilmente são lançadas ao teatro e à literatura, reduzindo nossas existências às famosas caixinhas das quais tanto lutamos contra.

No que se refere à dramaturgia, meu campo principal de estudo, é possível constatar o movimento crescente de novas e novos autoras negras e negros de textos para a cena, sobretudo se pensarmos a partir do ano de 2000^{iv}. Uma virada epistêmica, eu diria. Uma resposta ao racismo que, mesmo com muitos avanços em lugares de poder como a universidade, adquiriu morada por outras tecnologias e continua por aí, impregnado nas células de toda uma sociedade brasileira.

Essa desobediência, como propõe Mignolo (2017), nos possibilita uma maior inserção em espaços historicamente negados para corpos dissidentes como os corpos negros, parindo textos que em algum grau, em alguma medida, tematizam essas existências enquanto potência. Mesmo que não se identifique a personagem e seus fenótipos ou o contexto de tais acontecimentos, a presença da dramaturga e do dramaturgo negros já é por si só uma ruptura em todo esquecimento, silenciamento e morte simbólica. Ao escrevermos dramaturgias negras, geramos universos, imaginário, jogo e encontro. Ao escrevermos dramaturgias negras, ocupamos um espaço para que outras e outros como nós também possam ocupar, seja montando e dando vida a tais textos, seja como um incentivo à escrita e à formação de novas e novos escritoras e escritores.

Assim, Jhonny Salaberg é um dos nomes que formam a dramaturgia negra contemporânea, levando ao papel e à cena novas histórias que, neste caso, têm como condutores da ação personagens negras. Formado pela Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT), é dramaturgo e ator, natural da cidade de São Paulo (SP), mais precisamente no distrito de Guaianazes⁴. Formou-se em três livros publicados (*"Buraquinhos ou o vento é inimigo do picumã"*, *"Mato Cheio"* e *"Parto Pavilhão"*), sendo que *"Buraquinhos"* também faz parte da antologia *"Dramaturgia Negra"*, publicada pela FUNARTE em 2019 que reúne textos de dezesseis dramaturgas/os/es das cinco regiões do país. Atualmente,

faz parte do coletivo O Bonde^{vi} e da Carcaça de Poéticas Negras^{vii}. Como ele mesmo costuma dizer em entrevistas e falas públicas, seus textos têm como principal interlocutora a branquitude, realçando a dimensão política presente em sua arte e seu engajamento enquanto artista à luta antirracista.

Partindo das três obras publicadas por Jhonny, tecerei nos próximos momentos uma análise da Trilogia da Fuga, percebendo como as dramaturgias exploram em suas textualidades a temática da violência, do racismo, da memória, do genocídio negro e da necropolítica. Para tanto, além das e dos autores já mencionados anteriormente, chamarei Abdias do Nascimento (1978), Achille Mbembe (2018), Walter Benjamin (2003), Márcio Seligmann-Silva (2005) e Frantz Fanon (2020) para a gira, a fim de contribuir em certa medida com a produção epistêmica negra através da arte (aqui, do teatro e da literatura).

Buraquinhos ou o vento é inimigo do picumã

Primeiro texto publicado pelo dramaturgo paulistano Jhonny Salaberg, “Buraquinhos ou o vento é inimigo do picumã”^{viii} propõe um sobrevoo panorâmico que denuncia, assim como faz o menino que guia a narrativa, o processo sócio-histórico do genocídio negro e suas manifestações desde o início da (invasão) colonização europeia na América Latina (sobretudo no que se refere

aos territórios do Brasil e do Haiti) e na pilhagem ostensiva de corpos negros, linguagens culturais e riquezas naturais em África.

Escrito majoritariamente em primeira pessoa e contando com alguns diálogos pontuais, viajamos junto com o narrador por saltos pelo espaço-tempo, o que nos envolve pelas articulações e misturas narrativas entre binômios aparentemente contrastantes como realidade e sonho, crueldade e doçura, asfalto e céu, violência e devaneio.

O texto retrata a perseguição de um menino negro e periférico, morador do distrito de Guaianazes, por policiais nas ruas de uma comunidade no primeiro dia do ano. O garoto, que obedece às ordens de sua mãe mesmo a contragosto, pois está com preguiça, sai de sua casa para cumprir uma missão que acabará lhe custando a vida: comprar e trazer os pães para o café da manhã.

Eu pego as moedas em cima da mesa e saio rumo à padaria. No meio do caminho, eu me lembro que é feriado e sou obrigado a andar cinco quadras para chegar na única padaria aberta. As ruas estão completamente vazias. O sol está forte e elimina todas as possíveis sombras que se pode ter. Uma viatura se aproxima de mim e passa bem rente ao meu corpo. Se passasse um pouco mais perto, seria possível me engolir com as suas rodas cheias de sangue. Lá de dentro, dois policiais me olham como se eu fosse o Osama Bin Laden nas ruas da periferia, pronto pra jogar uma bomba dentro do carro. Eu entro na padaria e torço para que a viatura vá embora e não mais me encontre. (SALABERG, 2019, p. 151)

A viatura não vai embora; as feras vestidas de farda permanecem nas redondezas. Pela televisão da padaria, notícias da

morte (ou desaparecimento) de outros meninos negros aparecem. Com a sacola de pão nas mãos, o menino-narrador inicia sua volta para casa antes que sua mãe se zangue. Não demora muito para que a viatura o encontre novamente; desta vez, os policiais o abordam para saber o que ele está carregando consigo. É pão, ele informa aos homens. Eles não acreditam, ou ao menos parecem não querer acreditar; pelo contrário, querem encontrar alguma coisa ali, mesmo que fruto de uma imaginação, qualquer coisa que o incrimine. Mandam por fim que o menino pare e abra a tal sacola.

Aquela ordem já é muito bem conhecida pelo menino-narrador, assim como muitos outros meninos que só estavam voltando para casa. Por saber dessa realidade, seja pela boca de conhecidos ou pela vivência pessoal, é como se o destino fosse traçado ali mesmo, uma sentença instantânea. Acabaria preso? Morto? Se esses fossem os desfechos possíveis para ele, qual teria sido o crime cometido por ele? O que fazer então: parar, ficando à mercê do que poderia acontecer, ou continuar o trajeto para casa?

Uma solução, talvez suicida, surge: começar a correr, tão rápido quanto fosse possível. Deixar aquelas feras sedentas por sangue para trás, comendo poeira. O impulso da corrida irrompe, inflama e contagia o corpo negro e periférico que segue em disparada, sem rumo certo, em busca de casa (ou de algum lugar seguro qualquer pelo caminho). O objetivo, pelo menos naquele momento, é apenas sobreviver.

O policial que está no banco do passageiro sai da viatura com a mão direita na arma pendurada em seu cinto. Eu começo a correr para o sentido contrário. Ele corre atrás de mim com toda a fúria que se pode ter. Os pães pulam dentro da sacola e eu os agarro em minha barriga. As folhas das árvores dançam agora com as tiras de rabiola que estão presas nos fios de eletricidade. Perto delas estão alguns pares de tênis amarrados pelo cadarço. (...) Eu corro nos fios tentando me equilibrar para não cair. (...) Eu olho para baixo e o vejo correndo com uma mão no cinto e a outra segurando a arma. Aqui começa a jornada para salvar esse pequeno corpo negro ambicioso, que corre com uma sacola de pães nas mãos. Por essas ruas, a saga é diária e é preciso ser ligeiro. (SALABERG, 2019, p. 152-153).

Entre saltos e saltos pelos fios de alta tensão, ele quase chega a alcançar as nuvens. Mesmo assim, o menino não deixa a sacola de pão escapar de suas mãos, afinal ele ainda precisa chegar em casa com o pedido feito por sua mãe. As feras ainda estão atrás dele, não se cansaram, estão sedentos por violência. Mais um salto, dessa vez na fiação que parece ser a mais alta de todas, a que desafia a sua realidade, a que acaba levando-o para as altíssimas montanhas de La Paz, na Bolívia, onde sua corrida segue sem descanso. É possível até que ele pegue um pedaço de céu, guardando-o em sua sacola que, naquele momento, já está sem um dos pães devido às intensas movimentações dos saltos e corridas.

O menino-pássaro volta à sua realidade quando sente os primeiros projéteis em seu corpo. São cinco buraquinhos, que parecem não doer de imediato, talvez pelo choque de adrenalina causado pelo momento, talvez pela possibilidade da utopia apontada na narrativa... Um deles foi próximo a um de seus rins, o

qual ele retira de seu corpo e armazena na sacola, junto com os outros pães e o pedacinho de céu. Ferido, seu corpo desaba sobre os fios, oportunidade que ele tem para observar o espaço abaixo de si e descobrir um bueiro, um possível esconderijo. O menino pula no bueiro e desce pelo encanamento em meio ao cheiro horrível do lugar. Acaba chegando num pequeno cemitério, onde os túmulos de peruanos e peruanas^{ix} se encontram aglomerados, disputando espaço entre si. Como analisa o menino-narrador, "(...) as casas são túmulos e os túmulos são casas, não há diferença."

Ao descobrirem o menino, os túmulos ganham vida, voz e cor, e entram num debate para decidir se vão escondê-lo ou não. Esse tom de fábula é um dos momentos de respiro dentro da narrativa, trazendo um ar aparentemente cômico e lúdico, em contraste com a atmosfera trágica presente nas imagens que Salaberg compõe. Isso adquire outros pontos de conexão se pensarmos na história e, conseqüentemente, no dever de memória em oposição à política de esquecimento^x presente nos países latino-americanos e nos constantes genocídios perpetrados contra os povos originários e africanos, até os processos das ditaduras militares ocorridos na segunda metade do século XX no Cone Sul.

O menino negro abre uma porta, a porta da realidade, que o puxa novamente ao tempo presente. A corrida volta a se tornar ofegante, dilacerante. Ele corre, corre, corre ainda mais, corre mesmo não conseguindo mais correr, como a última ação que resta. "Corro porque ele está atrás de mim e está atirando na minha

direção. Corro porque eu sou preto. (...) Corro porque, até aqui, eu já levei a minha idade de tiros” (SALABERG, 2019, p. 165). São doze ao todo. Ele reconstrói a cena de sua mãe em casa, talvez aflita, já preocupada pela demora de seu filho com os pães do café da manhã. Naquele momento, ela já espera pelo pior, mesmo sem saber o que pode ter acontecido. Já desconfia, instintivamente.

Um córrego sujo é o cenário seguinte da perseguição. Para tentar escapar, o menino se vê obrigado a ter que nadar nas águas escuras para passar ao lado de lá do muro-obstáculo. Mesmo dentro d’água, os tiros não cessam. Ao chegar até a superfície novamente, ele encontra uma menina, que aparenta ter a mesma idade que a sua. Ela o ajuda a sair das águas e lhe entrega a sacola com os pães, o rim e o pedaço de céu que ele havia jogado pelo muro antes de nadar para o outro lado. A mãe da menina a chama, e as duas crianças vão para dentro da casa que fica em Cité Soleil, no Haiti.

A mulher, ao ver o garoto naquelas condições, ferido e cheio de buraquinhos, se põe imediatamente a costurá-lo, como que para tentar deixá-lo novo em folha. Ao mesmo tempo, começa a chover, inundando aos poucos a pequena acomodação da família. Sem se dar conta, em meio ao desespero causado pela chuva e à tentativa de proteger sua casa das águas, a mãe da menina esquece seu relógio de pulso dentro do menino, dentro de seu corpo. Ele agora possui, então, um relógio costurado dentro dele. Um tic tac mecânico mistura-se com os sons de sua respiração, de sua corrente

sanguínea e dos outros processos químicos e metabólicos que acontecem a todo instante em seu corpo.

Ele mais uma vez põe-se a correr, agora nas nuvens, ainda com a sacola em mãos e agora com um relógio dentro dele. O devaneio se intensifica; ele recria a brutalidade e a violência onde está imerso em poesia e sonho. A corrida pela vida desafia mais uma vez o próprio tempo e o espaço da realidade, levando o menino até um último destino: a cidade de Nairobi, no Quênia. Talvez curioso, talvez com saudade do chão, o menino desce por um balão amarelo até pousar num trem antigo em movimento. Mesmo com a descida, a fera não o deixa em paz, continua atrás dele. Alguns tiros atingem a lataria do trem e o menino põe-se a novamente a correr em cima do veículo, quase como num filme clássico de ação; outros tiros atingem o pequeno corpo, de onde jorra sangue, fazendo-o cair dentro de um dos vagões.

No vagão, o menino encontra outros meninos, pretos como ele. Meninos de outras nacionalidades e territórios mais ao longe, mas que se unem pelos mesmos infortúnios: todos eles vítimas das feras, seja pelos tiros, seja por outras tecnologias da violência colonial. Os meninos correm de um lado para o outro no pequeno vagão, tentando escapar dos projéteis fazedores de buraquinhos que vêm de todos os lugares. Em instantes, todos os corpos ali dentro compartilham os mesmos buraquinhos de onde jorra sangue preto, e um a um vão caindo desfalecidos. A vida vai se esvaindo, as

chances de futuro e de salvação parecem cada vez mais inalcançáveis...

É meio-dia. Somos levados novamente a Guaianazes. Falta pouco, cerca de vinte metros até a casa do menino onde sua mãe já prepara o almoço. É pouco, talvez ele consiga. Mas não. Mais tiros o atingem, fazendo com que seu coração escape de seu corpo por uma das fendas causadas pelas balas. Ele segura seu coração com as mãos. Rastros de sangue pelo chão. Por fim, seu coração sai voando em direção à sua casa, como se fosse um último gesto possível antes que a morte chegue, para falar à sua mãe:

Eu: Mãe, antes de você começar a chorar, se desesperar e vir me socorrer, pare e ouça o que tenho para dizer: meu corpo está lá fora no chão, perfurado com todos os buracos do mundo. Infelizmente não deu para trazer o pão. Essa nossa cor preta provoca os cinquenta tons de bege fortemente armados com seus dentes de sabre afiados, prontos para atacar. Mãe, prepare o velório como pode. Não precisa tirar o dinheiro da aposentadoria para comprar o caixão, peça à prefeitura. (...) Me vista e me perfume com sua colônia de rosas que eu roubava um pouquinho todos os dias para ir para escola. Não chore, mãe, termine de lavar a louça com calma e depois vá me ver lá fora. Certamente estarei empacotado em um saco plástico preto. É bom assim, estou muito feio com todos os meus buracos. Haja lágrima para tapar cada um deles. (SALABERG, 2019, p. 179-180)

O último suspiro faz com que o coração do menino, que lutou tanto até chegar ali, pare de funcionar, de existir. A perseguição finalmente cessa. A besta fera matou sua fome por sangue negro, está satisfeita, pelo menos por enquanto. O que resta para a mãe do menino, que esperava pela volta de seu filho

para o café? Como remendar os buraquinhos do coração dessa mãe, que vai encontrar o corpo de seu filho sem vida, jogado como se fosse uma coisa, um objeto descartável, numa vala qualquer?

Salaberg, então, adiciona um último retrato à sua narrativa, que ele intitula como “utopia”. Essa última cena é a mesma que inicia a dramaturgia, o início do primeiro dia do ano, os restos de uma comemoração familiar e o pedido/ordem de sua mãe para que ele vá até a padaria comprar os pães para o café. Porém, a utopia “apaga” da realidade do menino de Guaianazes o encontro com a viatura policial, imaginando a história a partir da perspectiva da ida e da volta para casa sem nenhuma abordagem, sem nenhuma violência, sem corridas pela vida. O menino toma seu café e segue rumo a casa de seu tio, para ajudá-lo com a construção de sua casa.

Infelizmente, para muitas e muitos jovens negros/as/es moradores/es de periferias das grandes cidades brasileiras, a utopia de “Buraquinhos” parece estar longe de ser uma realidade possível.

Mato Cheio - Fuga Degenerada

Texto publicado em 2019 e assinado pelo coletivo Carcaça de Poéticas Negras, “Mato Cheio”^{xi} se centra nas histórias que vêm e vão e se encontram no espaço da Casa do Sítio da Ressaca, um quilombo de passagem do começo do século XIX. De acordo com o texto de Salaberg (2019) presente no prefácio da obra, o local era uma “(...) construção bandeirista de 1719, no bairro Jabaquara, zona

sul de São Paulo” e servia como abrigo para pessoas negras escravizadas em situação de fuga, que seguiam em direção à cidade de Santos, no litoral.

Retratando o trânsito ancestral em busca de melhores condições de vida e a luta contra a escravização negra, a dramaturgia é construída majoritariamente por diálogos entre os personagens em fuga que são conhecidos por apelidos: Ninguém, Gasta-Botas e Mulher de Sal/Salgada; há também duas figuras que aparecem em monólogos específicos, sendo elas Fogo e Picita; para completar a estrutura, também são utilizados como “personagens” os próprios atores e atrizes em situação épica, atuando como narradores e narradoras de algum episódio histórico ou de um acontecimento de suas vidas.

O texto inicia como um prólogo que conta um pouco ao público presente, e também para quem está lendo, sobre a narrativa a ser explorada nas cenas e páginas seguintes. Já podemos notar nas primeiras páginas a postura engajada das e dos integrantes do Carcaça, identificando que o espetáculo é uma história sobre pessoas negras para pessoas brancas, na intenção de recontar as histórias e memórias únicas por outros pontos de vista que não o olhar do branco sobre o negro, dialogando dessa forma diretamente com Leda Martins (1995) e suas análises sobre as cenas negras no Brasil e nos Estados Unidos.

Assim, o prólogo também nos sinaliza o tom a ser desenvolvido ao longo da narrativa, retomando o discurso político antirracista presente em “Buraquinhos”.

GASTA-BOTAS: Agora estamos aqui, escondidos! Apertados! Enquadrados! Esta casa mais parece um cativeiro, já passou foi muita gente aqui. Eu sei! Olha o chão batido, e esse cheiro de fuga que exala das paredes... tem história e não é pouca! Muita gente com fome, sede, fugindo feito búfalo para o meio do mato, no escuro. Você já viu pessoa que vê no escuro, Ninguém? Tem não, tem nada. Mas o olho dos nego se acostuma com a falta do sol, da luz do dia. A gente vê um rastro de longe, Ninguém. Não tem espécie que alcance! (CARÇA DE POÉTICAS NEGRAS, 2019, p. 41)

Após o prólogo, somos apresentados às personagens que compõem a narrativa, suas motivações, devaneios e características. Na Casa da Ressaca, um jogo linguístico é criado pelas falas das personagens, que se complementam para organizar suas ideias, como se tentassem recriar juntos aquele espaço no qual estão e as histórias de suas vidas. O recurso da repetição de falas também é um outro artifício utilizado durante o texto, o que intensifica a natureza cíclica da memória e da ligação ancestral entre passado, presente e futuro.

Surge então a figura de Picita, uma mulher negra e anciã, que tece suas palavras como uma contadora de histórias. Sua figura aparece na dramaturgia como um elemento da realidade, um fio biográfico que será tecido durante o texto e realçado com os elementos épicos mais para frente. A dimensão ancestral feminina

também paira sobre Picita, representando com isso a luta e a celebração das mulheres negras mães, avós, matriarcas e líderes de seus próprios quilombos, resistindo ao machismo e ao feminicídio engendrados pelo patriarcado e pela colonização como um todo.

O medo e suas diferentes manifestações é uma das discussões feitas na Casa da Ressaca pelas personagens negras em fuga. Seja pela morte, seja pela captura por algum capitão do mato, o medo se presentifica na incerteza do amanhã, na incerteza do que virá a seguir. Sem destino e sem perspectiva, aqueles momentos de passagem e espera tornam-se tentativas de se lidar com o medo da violência, mirando uma ruptura na história pré-escrita reservada a essas personagens. A presença da memória mais uma vez é acionada quando, por exemplo, referem-se ao cheiro de fuga que a Casa exala, como se aquela arquitetura concentrasse as memórias-corpo daquelas e daqueles que já passaram por ali e que continuarão passando até que a fuga já não seja uma realidade.

ATRIZ: (...) No meu registro de nascimento nomearam-me Isamara Castilho Lima. Castilho, Castillo, Castilhas, Del Castilhas, Castiglione, CASTELO, FOR-TA-LE-ZA. É o significado do meu sobrenome espanhol escravocrata. Meu tataravô foi um homem muito rico, herdeiro de muitos canaviais. Ele tinha cor de bala de coco quando derrete na boca, sabe? Não se casou, mas mantinha relações sexuais com uma de suas propriedades retintas. Minha tataravó, chocolate 100% cacau, veio para o Brasil com ele. Tiveram 27 "propriedadezinhas". (CARÇAÇA DE POÉTICAS NEGRAS, 2019, p. 34)

Através do recurso de narração épica, depoimentos são dados pelo elenco, que analisam o racismo, o genocídio e a colonização presente em seus cotidianos e que são retroalimentados a cada instante. O apagamento das e dos ancestrais negras e negros também é explorado discursivamente como vemos no trecho acima, onde o pertencimento se manifesta enquanto um desafio de recuperação e valorização da memória afro-brasileira.

Num país onde muitos glorificam seus sobrenomes e dupla-nacionalidades europeias, a influência e contribuição negro-africana é constantemente deixada em segundo plano, na posição de objeto cuja política de morte simbólica está entranhada na terra como o sangue brutalmente derramado das pessoas escravizadas. Os desafios, exclusões e precariedades vividos por moradoras e moradores de periferias também são outros pontos levantados pelos depoimentos autobiográficos do elenco, dimensionando a dificuldade de acesso presente na cidade, espaço de manutenção arquitetônica e simbólica do poder a certos corpos.

Parir a liberdade, como almeja a personagem Gasta-Botas, é a manifestação esperançosa da chegada de mudanças no futuro, onde habita uma outra realidade que, se não mais justa e menos desigual, sinaliza a vinda de dias melhores onde o conhecimento e a memória enquanto ações políticas são ferramentas pedagógicas para a transformação do mundo no qual vivemos. Em diálogo com Seligmann-Silva (2005), o ato de lembrar tais momentos históricos

da escravização através do cenário da Casa da Ressaca reverbera a luta contra a barbárie para que nada seja esquecido, mas sim que se lembre a todo instante do passado como uma forma de construir um futuro diferente. Também podemos apreender uma reflexão sobre a permanência do racismo antinegro em nossos dias, bem como sobre as novas faces assumidas pela escravização que até hoje vitimiza, minoriza e objetifica trabalhadoras e trabalhadores, em sua maioria negras e negros em situação de vulnerabilidade social.

“Mato Cheio” encerra com dois solilóquios, um de Picita e um de Fogo, onde são trazidas celebrações poéticas à ancestralidade negra brasileira que, mesmo com constantes tentativas de silenciamento e apagamento das histórias e suas personagens principais, sobrevivem e ganham cada vez mais força conforme o tempo passa, sendo recuperadas e difundidas por ações sociais onde a arte ocupa seu lugar (mesmo que, em certos momentos, ainda faça a manutenção das exclusões onde só um determinado corpo é aceito).

Parto Pavilhão

Lançado em 2021, “Parto Pavilhão”^{xii} encerra a Trilogia da Fuga do grupo Carcaça direcionando-se às possibilidades de futuro. Jhonny Salaberg debruça-se sobre a temática da crise do encarceramento em massa de pessoas negras, recortando-o à realidade do sistema penitenciário feminino no Brasil.

Acompanhamos a história de Rose, mulher negra e mãe, que ajuda outras mulheres-mães iguais a ela a rumarem à liberdade, sendo que esta é conquistada pela fuga do cárcere.

Quanto à forma explorada pelo dramaturgo, o texto aproxima-se em certa medida de “Buraquinhos”, principalmente por seguir a estrutura da narração em primeira pessoa, figura que analisa, devaneia, contextualiza e mostra os acontecimentos, apresentando somente uma quebra presente no solilóquio épico de uma atriz, retomando as opções estéticas presentes em “Mato Cheio”. A ação dramática acontece no desenrolar de uma partida de futebol masculino^{xiii}, um jogo do Brasil na Copa do Mundo de 1994, pano de fundo este que faz o texto ser dividido em duas partes: primeiro tempo e segundo tempo.

No primeiro tempo da dramaturgia, Rose nos conta sobre ela e os acontecimentos que a fizeram ser presa, nos dando inclusive pistas sobre o plano de fuga das mulheres e seus bebês, que começa aos poucos a ser posto em prática. Enquanto tricota uma pequena touca de lã, ela viaja por suas memórias e o aqui-e-agora, como se refletisse consigo mesma sobre as experiências que teve lá dentro e suas motivações para ajudar aquelas outras mulheres, possibilitando-as contarem uma história diferente para si e para seus filhos.

ROSE: Me lembrei de como vim parar aqui. Conheço muro alto como esse desde a adolescência. Meio menina, meio mulher, era pra essas bandas que eu vinha todo final de semana. Lá no presídio masculino a fila era imensa,

uma carruola de gente cheia de bolsas e vasilhas, sentada no meio-fio. Quem não chegasse cedo corria o risco de não entrar e perder o dia todinho. Por isso eu amarrava minhas sacolas, abria minha coberta e dormia na fila. Já perdi as contas de quantas vezes eu fiz isso. Eu fui tantas vezes que a atendente da portaria decorou meu nome completo. (SALABERG, 2021, p. 26)

A narradora relembra sua prisão, resultado do pedido-orde m feito pelo pai de sua filha, que estava preso, para que ela levasse uma certa quantidade de drogas para ser revendida dentro do presídio. Mesmo à contragosto, grávida do segundo filho e com medo do que poderia acontecer, Rose leva o pedido em seu corpo. Ela é descoberta pelas policiais durante uma revista antes da visita acontecer, fazendo com que ela fosse sentenciada a nove anos e seis meses de prisão por tráfico de drogas.

Presas, Rose encara dilaceramentos como o abandono de sua família manifesto nas pouquíssimas visitas que recebe, o afastamento de sua filha e os meses de gestação dentro de um espaço impróprio e desumano, onde as violências simbólicas ecoam a todo momento dentro do pavilhão. A personagem relembra do parto de Bruno, seu filho, e a negligência que sofreu por parte das agentes penitenciárias. A espera e os gritos por ajuda que poderiam ter custado a vida do bebê somados ao fato de que ela deu à luz algemada corroboram com a visão crítica e de denúncia presente no texto, retratando o cotidiano de muitas mulheres em situação de cárcere hoje. Diferente da Rose ficcional, muitas vezes as Roses reais não têm sequer uma oportunidade para falar, para dividir o que

vivem dentro desses contextos de privação da liberdade, vivendo em regimes de silêncio e violência constante.

Em diálogo com Benjamin (2003), Foucault (1987) e Mbembe (2018), a punição retroalimenta e ressignifica a violência enquanto uma ação cotidiana legitimada pelo Estado e pela sociedade como um todo que, ao invés de procurar outras possibilidades de reabilitação e reinserção social para pessoas presas, defendem a desumanização através da violência física e psicológica a qualquer custo. O pensamento conhecido popularmente como “bandido bom é bandido morto”, que adentrou com mais força nos holofotes políticos nos últimos anos e uniu forças com o neoliberalismo e o neopentecostalismo, ilustra bem o pensamento difundido no imaginário social que constrói a figura de determinados corpos como inimigos que devem ser eliminados a qualquer custo, pois suas existências ameaçam a estabilidade do coletivo. Esses corpos dissidentes referem-se às existências negras, pobres, das mulheres e lgbtqi+.

A narrativa se adensa ao entrarmos no segundo tempo. Pelo barulho do rádio e dos fogos de artifício, é possível notar que o Brasil está ganhando o jogo. O plano segue, com Rose em posse das chaves de um dos portões que dão para a liberdade. Ela entrega o molho para Fátima, uma de suas companheiras de cela, e as duas aguardam o grande momento. Um empate acontece, silêncio total. Os bebês estão todos dormindo, pois precisam acordar no horário combinado. Erros não podem acontecer. As

mulheres todas torcem para que o Brasil faça um gol, virando assim o jogo e lhes oferecendo uma vantagem.

As mães iniciam um canto, todas em coro, um coro dissonante que canta uma coisa mas quer dizer outra, como a dupla-voz^{xiv} sinalizada por Leda Martins (1995). É um sinal, uma mensagem para todas. Em poucos instantes os bebês acordam, somando à sinfonia das duzentas mulheres choros e resmungos de seus filhos. Os guardas apitam, tentando apaziguar o zum-zum-zum que faz com que eles não consigam prestar atenção no jogo. Com posse das chaves-da-liberdade, Fátima abre o portão de trás da penitenciária e rapidamente vai-se embora, pois o barulho do portão sendo aberto acaba sendo abafado pelo coro feminino em ação na penitenciária.

O solilóquio épico de uma atriz surge então para apresentar dados reais do sistema carcerário feminino e brasileiro como um todo, apresentando que o crescimento da população presa no Brasil desde 1990 é de mais de 300% e que hoje são mais de 700 mil pessoas encarceradas, em sua maioria pretas, pobres e moradoras de periferias das grandes cidades. Sobre a realidade das mulheres presas, é informado que, em dez anos, o crescimento de prisões foi de 261% e que, caso tenham filhos, apenas 15% das presas conseguem o benefício da Lei nº 13.769/2018, que atribui a prisão domiciliar para que as mulheres em situação de cárcere possam cuidar e acompanhar os primeiros passos de seus filhos.

Em tom de manifesto, denúncia e engajamento político, a atriz convoca quem lê e quem assiste a pensar de forma mais aprofundada sobre o tema e agir de forma consciente, afastando-se dos estereótipos e das visões instantâneas vendidas pela mídia e pelo imaginário da engenharia colonial, fazendo paralelos com o processo de escravização de pessoas negras e exigindo, sobretudo e finalmente, a liberdade.

(...) O Brasil faz mais um gol e o jogo chega ao fim. Milhares de fogos de artifício estouram no céu. Os guardas voltam aos fones de ouvido e comemoram. As mulheres entendem, o Brasil ganhou o jogo! O Brasil ganhou o jogo! É o momento perfeito! As mulheres saem das celas com seus filhos no colo e correm até o portão. Não dá tempo de preparar nada, é pegar a cria e sair. Eu abro as duas partes do grandioso mar e as mulheres saem correndo com seus bebês no colo. Fralda, chinelo e chupeta. Todas de camiseta branca. O céu se faz em cores com os fogos de artifício e a vitória da seleção brasileira. As mães correm na avenida iluminadas pelos fogos de artifício e as luzes amarelas dos postes. Não consigo contar, mas são muitas! (SALABERG, 2021, p. 54)

Com a ajuda de Rose, as mulheres seguem em disparada rumo à liberdade, rumo ao futuro enquanto possibilidade que começa a acontecer. Entretanto, a narradora-mãe não vai junto com elas. Ela permanece no presídio, talvez pela necessidade de esperar para que sua pena seja cumprida logo, afinal seus filhos não estão mais com ela, diferente daquelas que foram embora. Em certa medida, Rose teria ainda mais empecilhos para juntar-se novamente a seus filhos caso fugisse. Ela ainda consegue despistar os policiais em seu depoimento, que provavelmente ocorre dias depois à fuga,

garantindo que outras noites como aquela possam acontecer novamente caso o Brasil continue vencendo os jogos da Copa.

Salaberg põe o destino de Rose em suspensão, em abertura, sem dar o último ponto em sua narrativa como a personagem faz com o casaquinho que estava costurando, fazendo com que nós leitoras/es e espectadoras/es sonhemos e inventemos as possibilidades de futuro reservados à ela, a seus filhos, e às outras mulheres que carregam seus filhos no colo em disparada, em busca da liberdade efetiva.

Trilogia da Fuga

O texto dramático como fuga da realidade, como brecha poética, como ruptura que leva à utopia (nem que seja por um período provisório ou transitório até o próximo capítulo). Jhonny Salaberg nos apresenta, em suas três dramaturgias-fuga, narrativas em que suas personagens principais, que são negras, se veem em situações de partida forçada que são, necessariamente, resultados de algum tipo de processo de violência onde a posição individual (micro) está totalmente imbricada na do coletivo (macro), desvelando acontecimentos constantemente banalizados pela sociedade como um todo, sintomas e consequências diretas das injustiças, dos preconceitos e dos estigmas.

Somos convocadas/os, enquanto agentes do pensamento e da transformação, a tomar algum tipo de posicionamento. Somos

convidadas/os à escuta, mas também à ação, já que os acontecimentos das três peças estão longe de existirem somente no campo ficcional. A realidade, de tão cruel e crível, transborda das páginas. É só ligar a televisão no horário do noticiário ou navegar pela internet que podemos encontrar muitos outros meninos cheios de buraquinhos, que outrora eram cheios de vida e devir, acabam estampando e encharcando de sangue as manchetes jornalísticas.

A Trilogia da Fuga, enquanto um conjunto de três dramaturgias de autoria, temática e pontos de vista negras, nos retomam as características sinalizadas por Eduardo Duarte (2010) acerca da construção de uma literatura afro-brasileira, nos possibilitando estender tal conceito para o campo dramaturgício. Nas palavras do autor, encontramos:

Para além das discussões conceituais, alguns identificadores podem ser destacados: uma voz autoral afrodescendente, explícita ou não no discurso; temas afro-brasileiros; construções linguísticas marcadas por uma afro-brasilidade de tom, ritmo, sintaxe ou sentido; um processo de transitividade discursiva, explícito ou não, com vistas ao universo recepcional; mas, sobretudo, um *ponto de vista* ou *lugar de enunciação* política e culturalmente identificado à afrodescendência, como fim e começo. (DUARTE, 2010, p. 122, *grifos do autor*).

É possível constatar que em “Buraquinhos”, “Mato Cheio” e “Parto Pavilhão”, as narrativas se centram em personagens que carregam em seus corpos os fenótipos da negrura mas, além disso, se entendem discursivamente e politicamente enquanto sujeitas/os negras/os/es. A postura assumida pelo dramaturgo de

afirmar suas personagens enquanto negras e de trabalhar em suas histórias as mazelas ainda coloniais do cotidiano, nos dimensionam mais uma vez o caráter engajado de seus textos, que corroboram para a quebra de uma tradição dramaturgica onde as personagens negras eram postas em cena somente para “compôr o cenário histórico” ou para que um show grotesco e estereotipado (SOUZA, 2017), pautado única e exclusivamente na ridicularização exótica e desumana da corporeidade negra, acontecesse .

Jhonny promove uma virada epistêmica quando engendra dramaturgicamente uma desobediência através de seus textos dramaturgicos, destoando dos padrões canônicos-brancos-europeus-heteronormativos; quando a escrita, que historicamente se configura também como uma forma de dominação e um lugar de poder, é utilizada como arma de combate ao epistemicídio e à morte física e simbólica; e também quando podemos ler e/ou assistir em cena uma personagem principal negra que é, em primeira instância, símbolo da denúncia social, da batalha diária, da ferida aberta, mas que traz consigo a possibilidade de mudança, da celebração ancestral e da pluralidade.

Quando nós, pessoas negras, ocupamos a escrita e a utilizamos para a reinvenção do mundo, hackeamos a engenharia colonial e com a lógica de afastamento e exclusão perpetrada contra corpos dissidentes e que se manifesta como um dos objetivos da modernidade (MIGNOLO, 2018). Podemos lembrar dos espelhos de Oxum e de Iemanjá, que mostram que não estamos

fazendo algo somente individual ou ainda narcísico, mas sim coletivo. Nossas/os ancestrais e nossas/os pares também estão conosco, é a manifestação da comunidade, da encruzilhada, do tempo espiralado que realmente interessa, pois são potência de vida.

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

A fuga é uma situação transitória, passageira (por que não?) e que mira uma conclusão, uma solução, mesmo que ela não seja tão linear ou óbvia como gostaríamos que fosse. Fugir é buscar por outros horizontes, outras imagens possíveis, outras histórias para contar. Desde a barbárie expressa no processo de escravização de povos negros africanos nossas/os ancestrais encontraram na fuga a oportunidade de existir, de romper com a morte sistemática, libertando-se da violência cotidiana, desumana, dilacerante. E das fugas surgiu a resistência que se manifesta, por exemplo, no advento dos quilombos, espaços onde se defende, se cuida, se luta, se organiza, se cresce com a união e a colaboração de todas/os/es.

Aquilombar-se é preciso para que a fuga não seja mais necessária, ainda mais em tempos onde as violações dos direitos fundamentais são práticas assumidas publicamente pelo Estado,

que tenta apagar e silenciar a nossa história negra brasileira e suas protagonistas sistematicamente, favorecendo o esquecimento tão conhecido nas terras tropicais daqui. A isto, soma-se ainda o processo de genocídio destrinchado por Jhonny Salaberg, onde o racismo (aqui, antinegro) se mostra como um tipo de tecnologia (MBEMBE, 2018) para atualizar a violência e legitimar a barbárie da morte em massa.

REFERÊNCIAS

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

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 8, n. 1, 2000. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106>>. Acesso em: 11 set. 2021.

BENJAMIN, Walter. Crítica da violência: crítica do poder. In: *Espaço Acadêmico*, v. 2, n. 21, 2003. Disponível em: <<https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/46277>>. Acesso em 26 ago. 2021.

CARÇAÇA DE POÉTICAS NEGRAS. Mato cheio. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In: *Terceira Margem*, v. 14, n. 23, 2010. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/10953/8012>>. Acesso em 26 ago 2021.

ANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Rio de Janeiro: Ubu, 2020.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

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

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

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: n-1, 2018.

MIGNOLO, Walter D. *Desafios decoloniais hoje*. In: *Epistemologias do Sul*, Foz do Iguaçu, n. 1, v. 1, p. 12-37, 2017. Disponível em <<https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/772>>. Acesso em 26 jun. 2021.

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

PAULA, Emerson de. *O texto do negro ou o negro no texto*. Rio Branco: Stricto Sensu, 2021.

SALABERG, Jhonny. *Buraquinhos ou o vento é inimigo do picumã*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

_____. *Parto Pavilhão*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O Local da Diferença: Ensaios sobre Memória, Arte, Literatura e Tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SOUZA, Julianna Rosa de. *Personagem negra: uma reflexão crítica sobre os padrões raciais na produção dramatúrgica brasileira*. In: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 7, n. 2, 2017. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/66612>>. Acesso em 12 set. 2021.

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

SANTOS, Neusa. *Tornar-se negro*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

NOTAS

ⁱ Nas palavras de Abdias do Nascimento, "(...) fundamos em 1944, no Rio de Janeiro, o Teatro Experimental do Negro - TEN - com os seguintes objetivos básicos: a) resgatar os valores da cultura africana preconceituosamente marginalizados à mera condição folclórica, pitoresca ou insignificante; b) através de uma pedagogia estruturada no trabalho de arte e cultura, tentar educar a classe dominante 'branca', recuperando-a da perversão etnocentrista de se autoconsiderar superiormente européia, cristã, branca, latina e ocidental; c) erradicar dos palcos brasileiros o ator branco maquiado de preto, norma tradicional quando o personagem negro exigia qualidade dramática do intérprete; d) tornar impossível o costume de usar o ator negro em papéis grotescos ou estereotipados: como moleques levando cascudos, ou carregando bandejas, negras lavando roupa ou esfregando o chão, mulatinhas se requebrando, domesticados Pães Joões e lacrimogêneas Mães Pretas (...)" (NASCIMENTO, 1978, p. 129).

ⁱⁱ Mais informações sobre a pesquisa do IBGE podem ser encontradas em: <<https://jornal.usp.br/radio-usp/dados-do-ibge-mostram-que-54-da-populacao-brasileira-e-negra/>> .

ⁱⁱⁱ Rufino (2019) reflete que a encruzilhada se configura como um "(...) lugar que se abre e onde se cruzam os poderes que reinventam a vida enquanto possibilidade chama-se encruzilhada, vulgo encruza. (...) O corpo cambaleia, busca um novo arranjo, que é só possível na ginga. Há de se incorporar novos sentidos. A encruzilhada é onde se destroem as certezas, é, por excelência, o lugar das frestas e das possibilidades." (RUFINO, 2019, p. 108).

^{iv} Um trabalho bastante interessante de mapeamento das publicações de dramaturgas/os negras/os pode ser encontrado neste link, fruto de uma pesquisa de iniciação científica de Lucas Bebiano (UFPE/IFPE) sob orientação do prof. Dr. Elton Siqueira (UFPE): <<https://4parede.com/dramaturgias-negras-brasileiras-autorases-e-textos-publicados-entre-2001-2020/>> .

^v Distrito da zona leste da cidade de São Paulo, região onde Salaberg reside. O dramaturgo utiliza essa espacialidade tão familiar para ele e o contexto sócio-histórico urbano do lugar como mote criativo para os cenários e situações utilizados em “Buraquinhos” e “Mato Cheio”, o que intensifica a tensão entre ficção e realidade explorada em diferentes níveis nas suas obras.

^{vi} Como informado no site do grupo, “Fundado em 2017, O Bonde é um coletivo de teatro formado por artistas negros e periféricos, oriundos da Escola Livre de Teatro de Santo André. Tem como pesquisa de linguagem o teatro negro e suas diásporas contemporâneas que reverberam materialidades invisibilizadas, não vistas no fazer teatral; a investigação sobre o corpo negro periférico e a construção de um imaginário antirracista e potente a diversas formas de representatividade.”. Mais informações podem ser encontradas em: <https://www.corporastreado.com/coletivoobonde>.

^{vii} Como informado no site do grupo, “A Carcaça de Poéticas Negras começou em 2014 com o encontro de aprendizes do curso de Interpretação na Oficina MetaCultural realizado no Sindicato dos Metalúrgicos. Após a conclusão do curso, houve a necessidade de um aprofundamento nos estudos que caminhavam dentro de uma linha de pesquisa voltada a invisibilidade feminina, baseada na música “Geni e o Zepelim”, de Chico Buarque. Os encontros de 2014 deixaram um rastro de possibilidades para a nossa criação. Devido as limitações financeiras e geográficas que nos engoliam naquele momento, foi possível, apenas, apresentarmos um ensaio aberto. Nos anos seguintes, a pesquisa foi moldando-se na medida em que o grupo foi maturando. Questionamentos apareceram: ‘Qual será nossa linha de pesquisa? O que são poéticas negras? Onde e pra quem desenvolvemos nossa arte?’. A experiência de vida e as diárias provas opressoras, postas a cada um de nós – artistas pretos – foi, sem dúvida, o disparador para começarmos uma pesquisa que nos contemplasse como moradores periféricos na Cidade de São Paulo. Foi em 2016, que firmamos o ponto e levantamos a bandeira sobre como e onde queríamos atuar. Isso fez com que membros do grupo seguissem outros caminhos de pesquisa. Assim, nos debruçamos no corpo negro urbano e sua função social na contemporaneidade como dispositivo de transformação e representatividade artística. Em 2017, fomos contemplados pela 14ª edição do Programa de Iniciativas Culturais (VAI) com o projeto Preto Urbano, uma pesquisa realizada no distrito de Cidade Ademar e Jabaquara, que resultou na construção do nosso primeiro espetáculo ‘MATO CHEIO – FUGA DEGENERADA’ e que segue em cartaz em 2019. Em 2018 tivemos também nosso segundo espetáculo ‘BURAQUINHOS OU O VENTO É INIMIGO DO PICUMÃ’ premiado na IV Mostra de Dramaturgia em Pequenos Formatos Cênicos do CCSP – Centro Cultural São Paulo e no Edital ProAc – Criação e Publicação e outras diversas premiações. Dentro disso buscamos levar para as nossas regiões a redescoberta de suas identidades ancestrais, tentando suprir uma camada de informações que tanto nos falta. Desejamos nossa história contada, publicada, lançada de boca em boca nesse mundo que tende a nos silenciar e oprimir diariamente.”. Mais informações

sobre o coletivo Carcaça de Poéticas Negras podem ser encontradas no link: <https://carcacadepoeticasnegras.com.br>.

viii O texto foi escrito por Salaberg dentro do Núcleo de Dramaturgia da Escola Livre de Teatro de Santo André sob orientação de Solange Dias em 2016, sendo que o texto foi publicado no ano de 2018 pela editora Cobogó (RJ). “Buraquinhos” venceu a IV Mostra de Dramaturgia em Pequenos Formatos Cênicos do Centro Cultural São Paulo e foi eleita a melhor peça do ano de 2018 pelo jornal Folha de São Paulo. A montagem da peça também estreou no ano de 2018 como uma produção do coletivo Carcaça de Poéticas Negras e ganhou o prêmio APCA de melhor direção para Naruna Costa.

ix O narrador nos informa que os túmulos são os de um cemitério, o Santa Rosa, da cidade de Lima, no Peru.

x Por política de esquecimento entendo a noção declarada e programática de estabelecer o passado como algo que não está no presente, distanciando-o dos contextos políticos de formação e continuidade da memória. Tal como escreve Seligmann-Silva (2005), as políticas de apagamento se baseiam na desarticulação da partilha social da lembrança, e na articulação de uma estrutura discursiva dominante que engendra o ‘esquecimento’ intencionalmente sob pretexto de ‘conciliação’ e continuidade sem revisão e reparação dos acontecimentos históricos.

xi Assim como “Buraquinhos” e “Parto Pavilhão”, o texto dramático “Mato Cheio” foi publicado pela editora Cobogó (RJ). Na ficha técnica da obra, podemos constatar que o dramaturgo Jhonny Salaberg assina a dramaturgia geral, ao passo de que as “dramaturgias documentais”, isto é, os textos autobiográficos presentes ao longo da obra, são assinados por Ismara Castilho, Patrick Carvalho e Priscila Guedes, que também fazem parte do elenco do espetáculo que estreou no ano de 2018, sendo este o primeiro trabalho do grupo Carcaça de Poéticas Negras.

xii A obra também foi publicada pela editora Cobogó (RJ). Ações para a divulgação do lançamento do livro foram feitas no mês de julho de 2021, como *lives* de leituras dramáticas do texto com a atriz Aysha Nascimento. Além disso, foram promovidas *lives* sobre encarceramento feminino entre o dramaturgo e a pesquisadora Juliana Borges (que também assina o prefácio do livro), e uma oficina de escrita dramática ministrada por Salaberg. A obra física conta com um posfácio escrito pela mãe do autor, Rosangela Salaberg.

xiii Esse “pano de fundo” da dramaturgia é bastante simbólico se pensarmos na disparidade de gênero presente na sociedade brasileira como um todo e que se manifesta também no esporte e no trabalho. Enquanto os jogadores possuem renome e prestígio, as jogadoras permanecem em segundo plano no que se refere ao investimento financeiro por parte do empreendimento privado. Em “Parto Pavilhão”, a situação se intensifica pelo contraste das imagens postas pelo

dramaturgo: de um lado, os homens em campo ganhando o jogo; de outro, as mulheres presas em situações de abandono e sofrimento.

^{xiv} Em “A Cena em Sombras” (1995), Leda Martins analisa a dupla voz presente na comunicação entre as pessoas negras escravizadas no Brasil e na cultura afro-brasileira como um todo, indicando a dupla mensagem presente em cantos e palavras que eram disfarçadas e ressignificadas para que o senhor de engenho e sua família não percebessem facilmente, indicando muitas vezes a organização de fugas por códigos presentes na comunicação verbal, assim como acontece em “Parto Pavilhão”.

SUBMISSÃO: 30 de setembro de 2021
ACEITE: 11 de fevereiro de 2022