



O quilombismo das dramaturgias afro- contemporâneas francófonas

Sylvie Chalaye*

Cair sem quebrar

Em pé sem se apoiar

Bole bole

Rola rola

Aberto e recosturado

.....

"O milagre não é caminhar sobre a água, mas sobre a terra"

(EFOUI, Kossi, 2006)

* PhD em Antropologia das representações coloniais . Professora e diretora de pesquisa na Universidade de Sorbonne Nouvelle , Coordenadora do Laboratório Scènes Francophones et Écritures de l'Altérité- SeFeA, Paris.

No porão do navio negreiro, os escravos transportaram, graças a uma estranha memória do corpo, a lembrança de práticas relevantes do teatro que voltaram à tona nos engenhos e participaram de uma forma de resistência e de subversão. As formas dramáticas da África e das diásporas africanas possuem hoje a mesma energia quilombola que é compartilhada pela oralidade, a máscara, o carnaval, o jogo duplo e a luta contra qualquer identidade de atribuição, qualquer identidade fechada que confine o teatro dentro de uma estética africana ou caribenha pré-concebida e exotizante. É essa energia de criação em particular, essa vibração diaspórica afro-contemporânea que nos propomos a evidenciar e a analisar aqui. As dramaturgias da África e das diásporas passam a representar um verdadeiro repertório afro-contemporâneo, elas se pensam no mundo e assumem uma hibridização e uma propagação oriundas da história colonial como força de invenção e de renovação, força de emancipação para um teatro que recusa os limites herdados pelo período pós-colonial e que não se denomina negro, mas sim quilombola.

Palavras-chave: Teatro francófono. Dramaturgias. Quilombola. África. Caribe. Corpo.

Resumé |

Dans la cale du bateau négrier les esclaves ont transporté, grâce à une étrange mémoire du corps, le souvenir de pratiques relevant du théâtre qui ont refait surface sur la plantation et ont participé à une forme de résistance et de subversion. Les formes dramatiques d'Afrique et des diasporas africaines ont aujourd'hui la même énergie de marronnage en partage qui passe par l'oralité, le masque, le carnaval, le double jeu et lutte contre toute identité d'assignation, toute identité close qui enfermerait le théâtre dans une esthétique africaine ou caribéenne préconçue et exotisante. C'est cette énergie de création particulière, cette vibration diasporique afro-contemporaine que nous nous proposons de mettre en lumière et d'analyser. Les dramaturgies d'Afrique et des diasporas représentent désormais un vrai répertoire afro-contemporain, elles se pensent au monde et assument hybridation et marcottage issus de l'histoire coloniale comme force d'invention et de renouvellement, force d'émancipation pour un théâtre qui refuse l'enclos hérité de la postcolonie et se veut non pas noir, mais « marron ».

Mots Clés: Théâtre francophone. Dramaturgies. Marronnage. Afrique. Caraïbe. Corps.

No porão do navio negreiro, os escravos transportaram consigo, graças a uma estranha memória do corpo, a lembrança de práticas relevantes do teatro que voltaram à tona nos engenhos e que fizeram parte de uma espécie de resistência e de subversão. As formas dramáticas da África e das diásporas africanas possuem hoje a mesma energia de quilombo que é compartilhada através da oralidade, a máscara, o carnaval, o jogo duplo e a luta contra qualquer identidade de atribuição, qualquer identidade fechada que confinaria o teatro dentro de uma estética africana ou caribenha pré-concebida e exotizante. É a essa energia de criação em particular, a essa vibração diaspórica afro-contemporânea que nos propomos a evidenciar e a analisar aqui.

As dramaturgias da África e das diásporas sofreram inúmeras mutações durante esses trinta anos, que fizeram evoluir o cenário teatral das cenas francófonas contemporâneas e contribuíram, ao mesmo tempo, para uma forte aproximação entre os escritos dramáticos da África e do Caribe. A partir de então, elas passaram a representar um verdadeiro repertório afro-contemporâneo e não pertencem mais à uma pesquisa estética identitária, mas optaram pela abertura. Essas dramaturgias afro-contemporâneas pensam seu lugar no mundo e assumem uma hibridização e uma propagação oriundas da história colonial como força de invenção e de renovação, força de emancipação para um teatro que recusa os limites identitários herdados pelo período pós-colonial, um teatro “teimoso”, como diria Gerty Dambury¹, não mais chamado de teatro negro, mas de teatro “quilombola”.

Logo após as Independências e a Departamentalização nas Antilhas francesas, as formas dramáticas afro-caribenhas continuaram sendo encaradas à luz das dramaturgias ocidentais. Vemos, nessas expressões dramáticas, apenas reescritos shakespearianos, tragédias

¹ **Les Rétifs** (os teimosos) é o título de um romance da autora guadalupense Gerty Dambury publicado em *Les éditions du Manguier* em 2012.

cornelianas, farsas molierianas, todas essas formas dramáticas que estabelecem uma relação de fidelidade com os modelos ocidentais.

Mas em meados dos anos 80, os teatros da África e do Caribe passam a rejeitar o modelo ocidental para afirmar uma pesquisa de identidade que se baseia principalmente em se voltar para os rituais e a tradição, enquanto as histórias permanecem limitadas aos territórios do continente. Paradoxalmente, esse recuo identitário atende totalmente aos anseios de exotismo manifestados pelos espectadores da época e pelos organizadores de festivais, que desejam ir ao encontro dos teatros da África e do além-mar tais como são representados. Seguimos vendo somente aquilo que reconhecemos. Nós, então, nos apaixonamos pela impertinência estilística do congolês Sony Labou Tansi, pelas marionetes gigantes da camaronense Wèrèwèrè Liking e seu teatro-ritual, o *gwoka* do Guadalupe e por um teatro das ilhas falado em crioulo, o *Kotéba* do guineano Souleymane Koly, o teatro do impensável do marfinense Zadi Zaourou... em um contexto no qual o teatro de Peter Brook ou de Ariane Mnouchkine preconizam uma estética que identificamos como “intercultural”, mas cuja perspectiva é sempre a partir da costa ocidental. O Kathakali, o teatro nô, a tradição oral africana vêm ornamentar o teatro ocidental, renová-lo, inscrevê-lo em um diálogo cultural bem-intencionado.

Mas na virada dos anos 90, uma nova geração de homens e mulheres de teatro vira as costas a toda e qualquer busca por identidade que julguem retrógrada e exotizante, pois ela mantém o espectador ocidental no prazer da expatriação em vez de colocá-lo em crise. Esses dramaturgos defendem uma abertura para a alteridade, reivindicam o espaço do intervalo, o cruzamento, e escolhem se deixar atravessar por todas as influências, abarcar uma cultura diaspórica e, por fim, aceitar a perda para inventar o novo.

Esses dramaturgos da ruptura, que chamamos de “os terríveis filhos das Independências” (CHALAYE, 2001, p.19-26) ainda não se

conhecem no início dos anos 90. Eles são africanos, mas também antilhanos: Kossi Efoui é togolês, Koffi Kwahulé é marfinense, Koulsy Lamko é chadiano, Caya Makhélé e Léandre Baker são congoleses, Michèle Rakotoson e Jean-Luc Raharimanana são malgaxes, Gerty Dambury é guadalupense, assim como Simone Schwartz- Bar ou Michèle Montantin.

É na França, na metrópole, que eles vão se conhecer. Graças ao Festival da Francofonia em Limousin, dirigido por Monique Blin, e às residências de escrita em Limoges e em Villeneuve-lès-Avignon, graças ao editor Emile Lansman, que começa a publicar textos dramáticos francófonos, mas também graças ao acompanhamento da RFI (Radio France Internationale), com Françoise Ligier e Annick Beaumesnil, que organizam o concurso dramático interafricano, permitindo que os vencedores se encontrassem. Esses autores terão inúmeras oportunidades de se cruzarem e trocarem suas práticas artísticas. Precisamos, ainda, mencionar a ação determinante de Caya Makhélé, que apresenta programas e entrevistas na RFI, e a de Gabriel Garran, que funda o Théâtre International de Langue Française, e, claro, o comprometimento de Françoise Kourilsky, em Nova York, com o Ubu Repertory Theater, que reúne dramaturgos antilhanos e africanos ao redor de pesquisadores como Judith Miller. É assim que esses autores da África e do Caribe passam a conviver em residências de escrita, participam de debates, fazem intervenções em mesas redondas e descobrem que estão todos defendendo uma “identidade em devir”, e recusam qualquer atribuição de identidade e qualquer delimitação de uma tipologia estética africana pensada pelo Ocidente.

No início dos anos 2000, outros autores aderem a esse movimento dramatúrgico que deixa de lado a origem para reivindicar, antes de tudo, uma contemporaneidade estética e a singularidade de suas respectivas escritas. São eles os beninenses José Pliya e Ousmane Aledji, os togoleses Kagni Alem, Rodrigue Norman e Gustave Akakpo, os camaronenses Marcel Zang e Kouam Tawa... e mais recentemente os

congoleses Dieudonné Niangouna, Julien Mabilia Bissila e Marie-Louise Bibisch Mumbu ou o burquinense Burkinabè Aristide Tarnagda, e a camaronense Léonora Miano, enquanto do lado caribenho, podemos citar: Guy Régis Junior, Gaël Octavia, Pascale Anin, ou ainda Alfred Alexandre, Alain Foix, Frantz Succab... Precisamos também citar um coreógrafo como Faustin Linyekula, cujo trabalho dramático vai se construir em cumplicidade com essas novas perspectivas cênicas. E romancistas como Maryse Condé ou Marie Ndiaye, as quais poderíamos pensar que ficariam de fora das questões dramáticas, mas que irão também se unir a esses teatros quilombolas através dos textos dramáticos *Comme deux frères*, de Maryse Condé, ou *Hilda, Les grandes personnes* e *Les Serpents*, de Marie Ndiaye.

Distanciando um pouco do continente e recuando dos modelos francófonos, esses dramaturgos, que passaram pela experiência do exílio e compartilham de uma consciência diaspórica, inventaram uma dramaturgia inédita, e até mesmo herética, uma dramaturgia que fala de uma identidade inalcançável de uma África contemporânea que não pode mais ficar presa dentro dos limites do continente, restrita a uma identidade que lhe foi designada e circunscrita.

Esses dramaturgos trazem dentro de si suas origens, seja a África ou o Caribe, e, ao mesmo tempo, eles se pensam fora delas e fora também da determinação cultural francófona. Eles optaram pelo francês, mas sua pronúncia faz com que a língua ressoe diferente, e assim eles criam seu próprio som. Esse teatro não tem mais espaço dentro da esfera exótica francófona afro-antilhense, mas propõe outras vibrações que envolvem a humanidade e estimulam outras poéticas.

Eles se pensam no mundo e estão munidos de um desejo de inventar a arte de uma africanidade contemporânea, plural, diaspórica e voltada para um futuro a ser construído, “uma promessa do inédito”, para retomar a fórmula de Koffi Kwahulé. O que Dominique Traoré escreve a respeito de Koffi Kwahulé também poderia muito bem ser

retomado para esse conjunto de dramaturgos de um “teatro quilombola”:

Com Koffi Kwahulé, a África não sobe mais ao palco em terras africanas. Ela interpreta e se interpreta em outros territórios. Ela tanto pode ser interrogada quanto pode interrogar. Seria errado pensarmos que Koffi Kwahulé faz parte desses afropessimistas que deram as costas por definitivo ao continente e que se satisfazem com o conforto ocidental propício a todos os discursos-lições que podem ser dirigidos àqueles que sobrevivem nessa África da desordem e do caos. Muito pelo contrário, por meio de uma dramaturgia do sonho, que exorciza a África dos demônios do enclausuramento, o autor coloca o leitor-espectador para trabalhar, convidando-o a assumir o controle e a se interrogar sobre o destino do homem, seja ele africano ou não. (TRAORÉ, 2009, p. 146, tradução nossa)²

É por isso que suas criações defendem a trajetória e a encruzilhada. É ao que o togolês Kossi Efoui se refere também por “*malaventura*”, um destino feito de resiliência capaz de tecer o destino com retalhos de memória, já que o verdadeiro milagre não é caminhar sobre a água, mas manter-se em pé sobre a terra e ousar uma pirueta e uma cambalhota, também chamado de ousar sonhar, como fazia o escravo quilombola que reconstruía seu reino perdido em cima do nada. “O sonho areja a cabeça, é um respiro, um sopro; é o meio de se aliviar para, enfim, arrancar-se e levantar voo”, explica Dieudonné Niangouna (LE RÊVE, 2005, p. 173) (Um voo à imagem do funâmbulo-sonâmbulo que La Mastodonte descreve em *Shéda* e cuja dança aérea se eleva por cima da roupa suja da mãe:

² Texto original: Avec Koffi Kwahulé, l’Afrique ne se met plus en spectacle en terre africaine. Elle joue et se joue ailleurs. Autant elle peut être interrogée, autant elle interroge aussi. On aurait tort de penser que Koffi Kwahulé fait partie de ces afro-pessimistes qui ont définitivement tourné le dos au continent et qui se complaisent dans un confort occidental propice à tous les discours-leçons qu’on pourrait adresser à ceux qui survivent dans cette Afrique du désordre et du chaos. Bien au contraire, par une dramaturgie du rêve qui désenvoûte l’Afrique des démons de l’enfermement, l’auteur met en travail le lecteur-spectateur invité à se prendre en main et à s’interroger sur le devenir de l’homme qu’il soit africain ou non.

Um sonâmbulo que desliza por um varal sem nunca cair, mas que jamais se mantém em pé. Ele desliza sem cessar, e seu périplo não tem fim. Uma corda presa nos dois infinitos que atravessam o mundo. Seus pés mancam, menores que seu corpo leve e partido ao meio, o vento o atormenta, ele percorre o varal sem enxergar. Sem equilíbrio, mas sem nunca cair, ele balança, dorme enquanto caminha, tenta apertar o passo, inclina-se como por acaso. Enquanto a mãe não termina de estender a roupa suja da família, o sonâmbulo continua passando por cima. (NIANGOUNA, 2013, p. 36, tradução nossa)³

Esses dramaturgos do entre- lugar, que “habitam a fronteira” (MIANO, 2012), segundo a fórmula de Léonora Miano, e que afirmam seu hino “afro-vitorioso”, expressam ao mundo uma singular emoção, que realiza deflagrações de sentido para expressar o caos e a coralidade ao mesmo tempo; o corpo despedaçado, desmantelado e, ao mesmo tempo, em reconstrução (CHALAYE, 2008) no espaço virtual da cena. Assim como nos tempos dos engenhos e da escravidão, o teatro torna-se quilombola, um lugar de superação. Ele se converte em escape, em passo para o lado.

O escravo quilombola é o escravo que deixa o espaço alienante, mas conhecido, dos engenhos para se unir aos tristes selvagens e se embrenham na floresta. Ele se deixa levar pelas vozes da floresta e tenta construir sua liberdade, ainda que não seja possível retornar ao mundo de onde veio, às suas origens. Compreendemos agora porque primeiro cortava-se as orelhas dos escravos fugidos para, a seguir, lhes cortar ao meio a parte de trás do joelho quando tornavam a tentar fugir. O “pequeno quilombolismo” é o quilombolismo do cotidiano e a prática do jogo fazia parte desse espaço de liberdade conquistado

³ Texto original: Un somnambule qui glisse le long d’une corde à linge, mais jamais ne tombe, et jamais ne reste debout. Il glisse sans cesse, et son périplo est sans fin. Une corde rattachée aux deux infinis qui traversent le monde. Ses pieds claudiquent, plus petits que son corps léger et fourchu, le vent le harcèle, il court sans yeux le long de la corde à linge. Sans équilibre, mais jamais ne tombe, il bascule, dort en marchant, se laisse happer, se penche comme un hasard. Tandis que maman n’arrête pas d’étaler le linge sale de la famille, le somnambule passe dessus.

sobre o espaço dominado, um espaço de conspiração e de cumplicidade debaixo do nariz e das barbas do senhor. “Isso que é mover-se furtivamente; como, em uma situação extrema, aprendemos a encontrar um espaço de liberdade incrível em um lenço de bolso”⁴ (CHALAYE, 2004. p. 34-35, tradução nossa) lembra Kossi Efoui, para quem “se mover furtivamente” é precisamente o gesto de sua escrita.

Podemos identificar três grandes poéticas que curiosamente se aproximam dessas dramaturgias afro-contemporâneas. Primeiramente, elas são todas trabalhadas por uma poética da travessia. A travessia, a transição, o aqui e o ali: *La Malaventure* ou *Io (tragédie)* de Kossi Efoui, *Le Voyage* de Gaël Octavia, *Lettres indiennes* de Gerty Dambury, *Nous étions assis sur le rivage du monde* de José Pliya, *Carré Blanc*, *Attitude clando* ou *Shéda* de Dieudonné Niangouna, *La nuit Caribéenne* de Alfred Alexandre e até mesmo *Big Shoot* de Koffi Kwahulé, que Kristian Frédéric encenou como uma travessia cósmica, são todas peças que apresentam uma Odisseia, uma viagem sem volta.

Em seguida, todas essas dramaturgias falam das perdas, da ausência, da falta, do vazio, do buraco, e colocam espectros em cena. Surge daí a obsessiva *Qu’as-tu fait de ton frère?*, encenada no teatro de Koffi Kwahulé. São dramaturgias mal-assombradas: *Ida* de Guy Régis Junior, *Trames* de Gerty Dambury ou ainda *Reflux*, *Le cercle des vertiges* de Niangouna ou *La Fable du cloître des cimetières* de Caya Makhélé, *Les Immortels* de Pascal Anin, *Oublie!*, *En Guise de divertissement* ou *Le Corps liquide* de Kossi Efoui, todas elas evocam espectros e fantasmas, enquanto no plano formal, esses teatros trabalham na elipse, na síncope, no desaparecimento, no buraco da memória, no corte...

Mas em um terceiro movimento, esses escritos são reconstruídos e se voltam para o corpo: o corpo teatro do drama, o corpo memória, corpo território, corpo para toda a bagagem, corpo ressonância da

⁴ Texto original: C’est cela, ‘avancer masqué’ ; comment, dans une situation extrême, on apprend à dégager un espace de liberté incroyable dans un mouchoir de poche.

oralidade, corpo que conta, corpo que vibra, corpo-vibração, que ressoa, pele esticada do tambor... É o sonho do escravo quilombola, corpo reconquistado e, enfim, livre.

Essa dimensão passa por uma estética do remendo, de palimpsesto, corpo aberto e recosturado, corpo Frankenstein, corpo marcado e cicatrizado, para citar Léonora Miano, também chamado *o outro corpo* (CHALAYE, 2016) aquele falso companheiro do senhor, esse corpo que não lhe pertence, o corpo quilombola. É por isso que essas dramaturgias se assumem enquanto encantatórias. Elas trabalham a fábula como um espaço de reconstrução do corpo social pulverizado, desmantelado, e exploram um novo estado do corpo pelo teatro, um corpo social reconstruído em uma coralidade de vozes.

Essa coralidade torna-se um jogo sonoro em *Ida*, de Guy Régis Junior, e confere uma certa presença vibratória àquele que se foi. Esse corpo reconstruído é um corpo musical que reganha forma em uma miríade de notas em *Jaz*, de Koffi Kwahulé (1998, p. 88) e até mesmo se desenha na página:

*Primeiro
uma nota
depois outra
e mais uma nota
uma outra nota
a mesma
assim como batemos à porta uma miríade de notas na mesma se esfregam umas
nas outras como que para se aquecerem uma nota de todas as cores
mesmo da que foi abolida do
arco-íris uma
corrente de notas a
mesma de todos os
sons notas brincalhonas*

*turbulentas a mesma
se precipitando para
arrancar o segredo do
silêncio disparando
muitas vezes assim que
seu voo eclode
para dar à luz
a outra notas a
mesma ainda mais
imprevisíveis
incandescentes
vulcânica e enfim
dar ritmo ao Nome pelo qual
não saberemos nunca chamá-la⁵*

M'appelle Mohamed Ali, la pièce, de Dieudonné Niangouna, com o ator burquinense Etienne Minoungou, é bastante emblemática dessa concepção do corpo cênico monstruoso. Dieudonné Niangouna aborda o teatro como uma luta de boxe onde é preciso lutar contra o espectador. Porque de fato, nesse espetáculo, o ator se coloca em perigo, mas também oferece em sacrifício, para o espectador, sua prática artística, seu compromisso como ator africano. Trata-se ainda de descosturar, no sentido mais forte do termo, de desconstruir, desmembrar, desarticular a marionete do teatro africano, para deixar ver uma outra estética, a de uma bastardia assumida, uma estética deliberadamente monstruosa. Para Niangouna, “é preciso boxear contra a situação” (NIANGOUNA, 2014, p.

⁵ Texto original: “D’abord / une note / puis une autre / note puis encore / une autre note / la même / comme on frappe / la porte une myriade de notes la même se frottant les unes / contre les autres comme pour se tenir / chaud une note de toute les couleurs / même de celle qui fut abolie de / l’arc-en-ciel un / flot de notes la / même de tous les / sons notes espiègles / turbulentes la même / se précipitant pour / arracher le secret du / silence explosant / souvent à peine / leur envol éclos / pour enfanter / d’autres notes la / même encore plus / imprévisibles / incandescentes / volcaniques et enfin / rythmer le Nom dont / on ne saura jamais la nommer”

47), e seus personagens, assim como seu teatro, não poderiam deixar de ser “gueules cassées” (caras quebradas):

Não é esse ator negro, mas esse africano que esperamos que suba ao palco para nos divertir com sua grosseria africana, sua selvageria exótica, seu sotaque de petit-nègre, suas ridicularidades sórdidas, seus impulsos animais, seus folclores tempestuosos, seus transes selvagens (...) A história que vocês esperam não será contada. Suas expectativas já a comeram. É isso meu teatro. Meu teatro é o drama daquilo que se espera do teatro africano. Não é uma história a qual vocês conhecem. (...) O ringue é um diálogo, e a cena é um campo de batalha. Eu não conseguiria descrever a felicidade que sinto neste momento ao ver que ouvem minha voz, meu corpo e toda a minha história através de Mohamed Ali. Por isso, não se trata de um negro dentro de uma gaiola, isso não é uma feira com um urso andando de bicicleta. Nós não estamos no circo, onde o homem mais forte do mundo ergue quatrocentos quilos. Não, minhas senhoras, estamos escrevendo a vida a partir de agora. “O que vai ser do nosso futuro?” Mas “nós” significa o Mohamed Ali e eu. Saber decidir entre o que Frazier e Foreman querem impor a qualquer preço para o mundo e aquilo que eu, o ator africano, quero impor de mim ao mundo. Quem vai apresentar qual deus? Neste teatro, é só a parte do futuro que conta. O combate é no passado. Um combate que aconteceu há milênios e que nós travamos sem cessar a fim de podermos nos ligar ao futuro. Porque nós somos loucos pelo futuro (NIANGOUNA, 2014, p 54-59, tradução nossa) ⁶

⁶ Texto original: “Pas ce comédien noir, cet Africain qu’on attend sur scène pour venir divertir avec ses grossièretés africaines, ses sauvageries exotiques, son accent de petit-nègre, ses ridiculités sordides, ses démangeaisons animales, ses folklores tonitruants, ses transes endiablées (...) L’histoire que vous attendez n’aura pas lieu. Vos attendus l’ont déjà mangée. C’est ça mon théâtre. Mon théâtre est le drame de ce qu’on veut du théâtre africain. Ce n’est pas une histoire que vous connaissez. (...) Le ring est un dialogue, et la scène est un champ de bataille. Je ne saurais vous dire la joie que j’ai en ce moment, en faisant entendre ma voix, mon corps, toute mon histoire à travers Mohamed Ali. Ce n’est donc pas un nègre dans une cage, ce n’est pas une foire avec un ours à bicyclette. On n’est pas au cirque où l’homme le plus fort soulève quatre cents kilos. Non, mesdames, on est en train d’écrire la vie, à partir de maintenant. « Ça va être quoi notre futur ? » Mais « nous » c’est Mohamed Ali et moi. Savoir décider entre ce que Frazier et Foreman veulent imposer à tout pris au monde, et ce que moi, le comédien africain je veux

Esses escritos de oralidade são atravessados por uma relação inédita com o corpo e com o idioma que transcende o trauma colonial para fazer dele uma experiência do destino humano a ser compartilhada em um nível mundial, e não mais continental. Trata-se de habitar o tempo por não poder habitar o espaço.

A travessia, a perda e a reconstrução suspensa, o voo, são as três pontas da pedra angular do quilombismo criador que os dramaturgos da África e do Caribe compartilham; são, ao mesmo tempo, as raízes aéreas tão queridas por Edouard Glissant e essa linha da vida em cicatriz da qual fala Léonora Miano:

Desde que os descobri, na adolescência, foram eles, os escritores da América negra e do Caribe os que mais me tocaram. Não somente porque eu sentia que os temas que eles abordavam me diziam respeito, mas também porque eu reconhecia, na sensibilidade deles, algo de meu multipertencimento. Assim como eles, eu vivia em um determinado espaço, em Camarões, mas havia outros mundos dentro de mim.

Ainda hoje, tenho um grande apreço por esses autores. Parece que conheço a rachadura de onde eles jorraram. Sinto que meu coração é cortado pela mesma fenda. Às vezes, me parece que consigo criar como eles o fazem, a partir da beleza e da lama. Pois essas identidades fronteiriças nasceram da dor. Elas nasceram do arrancamento, da violação, do ódio de si próprio. Elas precisaram atravessar essas sombras para inventar uma ancoragem sobre a areia movediça e se impor, não contra, mas entre os outros. Elas habitam, no fundo, em um espaço cicatricial. A cicatriz não é a ferida. Ela é a nova linha da vida que se criou por cima. Ela é o campo das coisas possíveis mais inesperadas (MIANO, 2012, p. 30, tradução nossa)⁷.

imposer de moi au monde. Qui va soumettre quel dieu ? Dans ce théâtre, seule la part du futur compte. C'est un combat au passé. Un combat qui s'est passé depuis des millénaires et que sans cesse nous jouons afin de pouvoir s'accrocher au futur. Parce qu'on est dingues du futur “

⁷ Texto original: Depuis que je les ai découverts à l'adolescence, ce sont les écrivains de l'Amérique noire et de la Caraïbe qui m'ont le plus touchée. Pas

Cinquenta anos após as independências, a departementalização, o BUMIDOM⁸ e o longo desvio de uma odisseia migratória necessária para a reconstrução de si, esses dramaturgos que rejeitaram toda e qualquer identidade de atribuição conquistaram uma independência estética como um quilombo, que vira ao avesso a pele do teatro contemporâneo assim como o jazz virou a pele da música do senhor para que ela se tornasse um fenômeno musical popular e transcontinental.

seulement parce que je me sentais concernée par les sujets qu'ils abordaient mais également parce que je reconnaissais dans leur sensibilité, quelque chose de ma multi appartenance. Comme eux je vivais dans un espace donné, le Cameroun, mais d'autres mondes étaient en moi. Aujourd'hui encore, je chéris particulièrement ces auteurs. Il me semble connaître la faille dont ils ont jailli. Il me semble avoir le coeur strié de la même fêlure. Il me semble parvenir parfois, à créer comme ils le font, de la beauté avec de la boue. Car ces identités frontalières sont nées de la douleur. Elles sont nées de l'arrachement, du viol, de la détestation de soi-même. Elles ont dû traverser ces ombres pour inventer un ancrage sur des sables mouvants, et s'imposer, non pas contre, mais parmi les autres. Elles habitent, au fond, un espace cicatriciel. La cicatrice n'est pas la plaie. Elle est la nouvelle ligne de vie qui s'est créée par dessus. Elle est le champ des possibles les plus insoupçonnés.

⁸ O Escritório para o desenvolvimento de migrações nos Departamentos de Além-mar (*Bureau pour le développement des migrations dans les départements d'outre-mer – BUMIDOM*) é um órgão criado por Michel Debré em 1963, no momento em que a indústria açucareira entra em crise nas Antilhas, a fim de favorecer a emigração dos afro-descendentes dos departamentos de além-mar para a Metrópole. Sendo assim, o BUMIDOM deu início à emigração de milhares de estrangeiros ultramarinos para Paris até os anos 80.

Referências |

CHALAYE, Sylvie. **L'Autre corps ou le corps marrons des théâtres afro-contemporains**. Paris: L'Entretemps, 2016.

_____. Nouvelles dramaturgies d'Afrique et des diasporas: sonates des corps, cantates des voix. **L'esprit Créateur**, Baltimore, v. 48, n.3, 2008.

LE RÊVE seul permet d'envisager l'avenir: entretien avec Dieudonné Niangouna. Entrevistador: Sylvie Chalaye. **Africultures**, v. 63, p. 173, avril-juin 2005.

_____. **Afrique Noire et dramaturgie contemporaine: le syndrome Frankenstein**. Montreuil-sous-Bois: Théâtrales, 2004.

_____. **L'Afrique noire et son théâtre**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2001.

EFOUI, Kossi. **Io**: tragédie. [S.l.]: Le bruit des autres, 2006.

GLISSANT, Edouard. **Poétique de la relation**. Paris: Gallimard, 1990.

KWAHULÉ, Koffi. **Jaz**. Paris: Théâtrales, 1998.

MIANO, Léonora. **Habiter la frontière**. Paris: L'Arche, 2012.

NIANGOUNA, Dieudonné. **Shéda**. Paris: Carnets-Livres, 2013.

_____. **M'appelle Mohamed Ali**. Paris: Les Solitaires Intempestifs, 2014.

TRAORÉ, Klognimban Dominique. Koffi Kwahulé, l'Afrique et l'ailleurs: les défis idéologiques d'une dramaturgie du déracinement. **Africultures**, n. 77-78, p. 146, 2009.