

**FORMAS DA BIOGRAFIA EM DRAMATURGIAS NEGRAS
CONTEMPORÂNEAS: UMA LEITURA DE *MERCEDES*, DE SOL MIRANDA**

**FORMS OF BIOGRAPHY IN CONTEMPORARY BLACK DRAMATURGIES:
A READING OF *MERCEDES*, BY SOL MIRANDA**

Luan Queiroz da Silva¹

RESUMO

Para este artigo, proponho uma discussão a respeito de como a dramaturgia, especialmente a dramaturgia negra contemporânea, vem tomando como uma de suas preocupações a escrita de acontecimentos históricos. Nesse processo, observo que se estabelece uma apropriação de formas da biografia, o que implica um olhar direcionado à maneira com que elementos como a cronologia e o personagem biografado são confeccionados no texto dramaturgical. Ilustro brevemente essas questões a partir da leitura de *Mercedes*, dramaturgia de Sol Miranda, que toma como núcleo da tessitura do drama a vida da bailarina Mercedes Baptista (1921-2016), primeira dançarina negra a compor o balé do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Biografia, Dramaturgia Contemporânea, Teatros Negros.

ABSTRACT

For this article, I propose a discussion about how dramaturgy, especially contemporary black dramaturgy, has been taking the writing of historical events as one of its concerns. In this process, I observe that an appropriation of forms of biography is established, which implies a look directed at the way in which elements such as the chronology and the biographed character are made in the dramaturgical text. I briefly illustrate these issues from the reading of *Mercedes*, dramaturgy by Sol Miranda, which takes the life of ballerina Mercedes Baptista (1921-2016), the first female black dancer to compose the ballet of Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Keywords: Biography, Contemporary Dramaturgy, Black Theater.

Introdução

Se, em consonância com o cenário desenhado por Leonor Arfuch (2010), a contemporaneidade vem sendo marcada por um desejo cada vez maior “pela expressão mais imediata do vivido, do autêntico, do testemunhal” (ARFUCH, 2010, p.37), manifestado pela erupção de diferentes formas e gêneros que se ligam a certa esfera da

¹ Doutorando em Letras: Estudos Literários (UFMG), com mestrado em Literatura e Cultura (UFBA) e graduação em Letras Vernáculas e Espanhol. E-mail: luanqsilva@gmail.com.

narrativa vivencial, observo que esse movimento também se faz presente no teatro. Nesse contexto, torna-se difícil não perceber o quanto a cena contemporânea passa a estar atravessada pelo que Sílvia Fernandes (2013) identifica como produções que se estabelecem como manifestações teatrais e performativas que variam de intervenções diretas da realidade a transgressões da própria ideia de representação.

Essas textualidades vão desde práticas do teatro documentário, compreendido, de modo geral, como “um teatro que só usa, para seu texto, documentos e fontes autênticas, selecionadas e ‘montadas’ em função da tese sociopolítica do dramaturgo” (PAVIS, 2005, p.387), até performances autobiográficas ou que se estabelecem no cruzamento com uma dimensão autoficcional. O que esses trabalhos parecem fazer é se localizar no tensionamento entre a tomada de elementos referenciais e a construção ficcional, elaborando proposições nas quais a busca pelo “real” se une também a uma abertura do teatro “à alteridade, ao mundo e à história, em detrimento do fechamento da representação, predominante na década de 1980” (FERNANDES, 2013, p.4).

Tomo esses dois aspectos, a presença de experiências do real no teatro e o caráter social dessas produções, intimamente conectado à recuperação de uma ética relacional e política (FERNANDES, 2013), como questões fundamentais na discussão que pretendo desenvolver neste artigo, no qual o foco estará em analisar como se opera em algumas dramaturgias negras contemporâneas o uso de formas da biografia.

Nesse sentido, entendendo como dramaturgias negras aquelas nos quais “os negros, a sua cultura e a sua visão ideológica do (e para o) mundo aparecem como temáticas centrais e como agentes” (ALEXANDRE, 2017, p.29), interesse-me em investigar como alguns desses textos dramaturgicos se apropriam da biografia como um dispositivo para a narração da vida de personagens históricos ou de acontecimentos que encontram um referente exterior, transformando-se em um território para a “reescrita dos sujeitos e suas identidades” (ARANTES, 2013, p.240).

Assim, a primeira parte do artigo se direcionará a uma breve discussão sobre os mecanismos dramaturgicos mobilizados para a construção de biografias cênicas, debatendo-se o quanto esses textos jogam com o caráter impuro do gênero biográfico, seu perfil híbrido, situando-se “em uma tensão constante entre a vontade de reproduzir um vivido real passado, segundo as regras da *mimesis*, e o polo imaginativo do biógrafo,

que deve refazer um universo perdido segundo sua intuição e talento criador” (DOSSE, 2015, p.55).

Já na segunda parte do trabalho, articularei o debate teórico à leitura de *Mercedes*, dramaturgia de Sol Miranda, atriz, pesquisadora e produtora, sendo uma das fundadoras do Grupo Emú (RJ). Em *Mercedes*, temos um trabalho de composição da trajetória de Mercedes Baptista (1921-2014), primeira bailarina negra a dançar no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

A hipótese que lanço a partir da leitura da peça é que em muitas dramaturgias negras o exercício de construção biográfica se vincula à produção de uma memória não só individual, mas também coletiva, uma vez que o que se oferece nesses trabalhos é um olhar para as personalidades negras fora da lógica de apagamento muitas vezes imposto por um campo historiográfico mais hegemônico. Nessa perspectiva, esses textos parecem não apenas mobilizar a memória como recurso de elaboração dramática, como também forjar uma memória social que pretende produzir um deslocamento da imagem do sujeito biografado na História e, conseqüentemente, a modificação de um imaginário sedimentado sobre pessoas negras.

Dramaturgia e biografia: pontes possíveis

Como aponta Yuri Magalhães (2018, p.3), “diversos dramaturgos têm, ao longo dos séculos, se debruçado sobre a História para impulsionar seu processo criativo”. Sob esse prisma, a elaboração de um breve percurso genealógico nos permitiria pensar em textos como, por exemplo, *Os Persas*, de Ésquilo, que parte, em sua composição, da derrota dos persas para os gregos na Batalha de Salamina; ou mesmo, mais tarde, na ascensão, no século XIX, dos “dramas históricos”, quase sempre dotados de um forte caráter melodramático (VASCONCELOS, 2008).

Também no contexto brasileiro, a escrita dramática de acontecimentos históricos se mostra presente, podendo ser localizada, por exemplo, no trabalho realizado durante o Romantismo, no qual, como indica Décio Almeida Prado (1999), dramas como *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias; e *Calabar*, de Agrário de Menezes, baseando-se em eventos da História, se propuseram “a dizer alguma coisa sobre o Brasil, como país independente ou como nacionalidade, gesto por meio do qual

seria possível interrogar o passado, esclarecendo o presente e projetando uma certa ideia de futuro (PRADO, 1999).

Já nessas abordagens de tratamento do registro histórico pelo drama se observa que o “dramaturgo historicista, tal qual o historiador, muitas vezes atua como uma espécie de arqueólogo atrás de rastros da História cuja obra pretende escrever” (MAGALHÃES, 2018, p.14), funcionando, tal qual sintetiza Magalhães (2018), como um “catador de trapos”, buscando vestígios e muitas vezes mergulhando nas lacunas resultantes das incompletudes inerentes aos vestígios deixados pelo passado.

O processo de preenchimento dessas lacunas, então, se faz através de uma prática de seleção e combinação dos acontecimentos, do uso de uma estrutura narrativa reconhecível ao leitor e que garante que o relato dramático se estruture em uma tessitura coerente e inteligível. Nesses termos, ao componente referencial e documental, utilizado como matéria-prima para a escrita do acontecimento histórico no teatro, se conecta uma pulsão ficcional, responsável pela acomodação do sentido desse passado construído por meio da narração.

Assim, em certa medida, percebo que valeria para a tomada inicial do material histórico pela dramaturgia uma operação que já é executada pelo próprio saber historiográfico, uma vez que, como reconhece Hayden White (1994, p.102):

O modo como uma determinada situação histórica deve ser configurada depende da sutileza com que o historiador harmoniza a estrutura específica de enredo com o conjunto de acontecimentos históricos aos quais deseja conferir um sentido particular. Trata-se essencialmente de uma operação literária, vale dizer, criadora de ficção.

Caberia uma reflexão, desse modo, sobre quais são, afinal, as estratégias ficcionais mobilizadas em textos dramáticos para a construção de eventos históricos, compreendendo-se como se estabelece o enredo e a trama na configuração de biografias cênicas, partindo da perspectiva de que, também no caso da biografia, o recurso à ficção

[...] é, com efeito, inevitável, na medida em que não se pode restituir a riqueza e a complexidade da vida real. Não apenas o biógrafo deve apelar para a imaginação em face do caráter lacunar de seus documentos e dos lapsos temporais que procura preencher, como a própria vida é um entretido constante de memória e olvido (DOSSE, 2015, p.55).

Revista de Letras Norte@mentos

Pretendo analisar como esse movimento se faz presente em *Mercedes*, dramaturgia de Sol Miranda inspirada na vida da bailarina Mercedes Baptista. Antes, no entanto, torna-se importante situar brevemente o espaço que as biografias vêm ocupando no campo da dramaturgia negra e como sua popularidade se vincula a um contexto mais amplo, de preocupação com uma revisão da memória e reivindicação de um lugar de protagonismo para sujeitos negros em diversos âmbitos sociais.

Como afirma Emanuel Araújo (2004), uma das principais demandas políticas do contemporâneo passa pela necessidade de “resgatar negras memórias” (ARAÚJO, 2004, p. 247). Nas palavras do artista e curador, que foi um dos fundadores do Museu Afro Brasil, em São Paulo, espaço dedicado à exposição de um acervo artístico e cultural sobre a influência africana na sociedade brasileira, seria fundamental hoje o compromisso com a retomada de narrativas sobre figuras negras, “uma história que já não poderá mais ficar esquecida pela história oficial” (ARAÚJO, 2004, p.250).

Nesse cenário, a biografia ganha uma função estratégica, na medida em que a partir dela seria possível a promoção de um olhar direcionado a vivências individuais que se convertem, no jogo instaurado pela narrativa, em modelos representativos de uma comunidade. Ou seja, o que enxergo é uma dupla dinâmica no processo de acolhimento da forma biográfica por muitas produções negras, o que se estende também ao teatro: ao mesmo tempo em que esses textos se propõem a gerar visibilidade para sujeitos individuais que, muitas vezes, foram ignorados pela historiografia oficial, eles também se lançam ao estabelecimento de um retrato que ecoa em uma coletividade, tornando-se uma plataforma por meio da qual se torna possível a existência de processos de identificação e o levantamento de discussões que estão para além dos próprios indivíduos biografados.

É essa lógica que permite que, mais uma vez, Emanuel Araújo afirme o seguinte:

Queremos resgatar entre os negros uma certa autoestima e uma imagem que nos sirva de padrão de orgulho por nossos heróis, que pretendemos nos sejam devolvidos em carne e ossos, em sangue e espírito, como pessoas reais que puderam até alçar-se à condição de mito, mas não mais como lendas perdidas numa nebulosa história (ARAÚJO, 2004, p.247).

Obviamente que o que se desenha na fala de Emanuel Araújo é uma proposição utópica e até um pouco ingênua, da possibilidade de que a biografia seja capaz de “integrar as facetas de seu objeto até que ele se torne o homem autoidentificado que os outros conheceram, amaram e de que se lembravam” (HOLMES, 1991, p.318), um texto capaz de “devolver em carne e osso” o indivíduo através da construção narrativa, o que, já sabemos, é impossível. Ademais, o indicativo de que o biografado seja lido como “um herói”, que pode, inclusive, ser alçado à condição de “mito” demonstra um desejo de monumentalização dos sujeitos, dificultando que eles sejam encarados em suas complexidades.

Porém, o interesse aqui se instala na percepção desse compromisso ético da construção biográfica e do quanto a produção de um relato individual acaba se articulando a uma preocupação social e coletiva. Nesse âmbito, entendo que o que tem alimentado a confecção de muitas dramaturgias negras contemporâneas que lidam com formas da biografia não se afasta muito de projetos como a *Enciclopédia Negra*, organizada por Flávio dos Santos Gomes, Jaime Lauriano e Lilia Moritz Schwarcz.

O livro, que tem como subtítulo “Biografias afro-brasileiras”, traz 550 biografias de personalidades históricas negras, desde sujeitos pouco conhecidos, até nomes já explorados pela historiografia. Nesse sentido, temos um mosaico no qual se encena a história da vida de personagens como Abdias do Nascimento, Clóvis Moura, Marielle Franco, ao lado de nomes como Minervino de Oliveira, cuja história como líder operário do Partido Comunista na década de 1930 passamos a conhecer; ou José Hevelino, um dos primeiros fotógrafos negros do Brasil, nascido em uma pequena cidade do Rio Grande do Norte.

Penso no quanto a *Enciclopédia Negra* atualiza uma preocupação que já aparece, por exemplo, no prefácio de *Vidas Imaginárias*. Em seu texto, Marcel Schwob, afinal, indica que “A arte do biógrafo seria a de dar tanto valor à vida de um pobre ator quanto à vida de Shakespeare” (SCHOWB, 2011, p.24), tendo o biógrafo, também, o papel de singularizar ao infinito cada uma das vidas a serem escritas. A partir desses procedimentos, teremos um texto que, como aponta Jefferson Barbosa em resenha para o livro, publicada na revista *Quatro Cinco Um*:

Trata-se de um exercício prático de reparação histórica, porque muitas das figuras que encontramos nas mais de setecentas páginas são quase

Revista de Letras Norte@mentos

ou totalmente desconhecidas pela maioria da população. As pessoas negras que agora temos a oportunidade de conhecer nunca foram coadjuvantes, mas acabaram tendo sua existência apagada (BARBOSA, 2021, p.1).

Retomarei algumas dessas questões na seção seguinte, na qual me deterei em uma breve análise de *Mercedes*. Na dramaturgia de Sol Miranda, a escolha estratégica da personagem, um importante nome da cultura negra que passou, durante vários momentos ao longo da vida, por um processo sistemático de apagamento; e a configuração de uma biografia individual que se lança à esfera da conexão com um coletivo, nos moldes do que tenho discutido neste artigo, se alinham ao compromisso ético e social assumido por diversas produções negras. Para além disso, no entanto, minha atenção recai também sobre as estratégias mobilizadas para a construção da peça e como ela estabelece, dramaturgicamente, o relato sobre os acontecimentos da vida de Mercedes Baptista.

Dramaturgia e biografia: *Mercedes*, de Sol Miranda

Nascida em 1921, na cidade de Campo dos Goytacazes, no Rio de Janeiro, Mercedes Ignácia da Silva Krieger, ou Mercedes Baptista, nome que adotou artisticamente, foi uma bailarina e coreógrafa, tendo se tornado, em 1948, após participar de um concorrido concurso, a primeira negra a fazer parte do corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro².

Apesar da sua importância histórica e de seu papel, em especial nos anos 1950, na consolidação de uma dança negra cênica no Rio de Janeiro, conjugada, no trabalho de Mercedes, na articulação de diferentes elementos (balé clássico, dança moderna, danças afro-brasileiras, danças das religiões de matriz africana), ainda cabe perguntar, como faz a pesquisadora Erika Villeroy da Costa, *onde está Mercedes Baptista na história da dança no Brasil* (COSTA, 2019), levando em consideração que o processo de reconhecimento do tamanho de sua figura é bastante recente, manifestado, por exemplo, na construção de uma estátua em homenagem à bailarina, localizada na Zona Portuária do Rio de Janeiro, uma região de forte presença do negro, estando a estátua de

² As informações foram adaptadas do perfil dedicado à Mercedes Baptista no portal virtual do Museu Afrobrasil. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/hist%C3%B3ria-e-mem%C3%B3ria/historia-e-memoria/2014/07/17/mercedes-baptista>>. Acesso em 10 jul.2022.

Mercedes Baptista próxima a lugares como o Cais do Valongo, vestígio material da chegada dos africanos escravizados ao Brasil; o Cemitério dos Pretos Novos e a Pedra do Sal, espaço no qual nasceu o primeiro terreiro do Rio de Janeiro, além de ser o ponto de fundação do samba urbano carioca.

De certo modo, o ponto de partida para a elaboração da dramaturgia de *Mercedes* é esse reconhecimento do apagamento da importância da personagem e o desejo de trazer para o campo do teatro um redimensionamento das vivências da personagem. A própria Sol Miranda, autora do texto, comentou em 2018, em uma entrevista concedida para a divulgação do espetáculo, que "a montagem marca o primeiro registro em caráter dramático de um dos mais importantes nomes da dança brasileira³".

No prólogo da peça, surge a informação de que:

A dança afro-brasileira, elemento que impulsionou Mercedes Baptista no cenário artístico pelo mundo, foi inserida neste trabalho como signo corporal-interpretativo, funcionando como resposta a questionamentos que os personagens carregam ao longo do espetáculo teatral. Ocorre, portanto, uma ressignificação dos movimentos codificados pela dança afro-brasileira criada por Mercedes Baptista e uma transposição artística dos símbolos e estéticas dos orixás, em uma relação correspondente com a narrativa e os personagens em questão (MIRANDA, 2016, p.389).

Imprime-se, então, a dança enquanto vetor de passagem e movimento das cenas que compõem a dramaturgia, como signo que traduz experiências e lança o corpo a um lugar de protagonismo. Isso pode ser evidenciado, por exemplo, em um momento da peça que representa a passagem do interesse artístico de Mercedes Baptista pelo balé clássico para seu encontro com a dança afro. Na cena, a pergunta direcionada à personagem, "Mercedes, qual sua dança?", é respondida não com palavras, mas sim com o próprio gesto do corpo que gira e se desloca em uma dança orientada para Exu, orixá responsável por abrir caminhos (MIRANDA, 2016, p.417).

Penso em como esse traço da dramaturgia se vincula à concepção de "corpo negro pulsante", desenvolvida por Marcos Alexandre. Para o pesquisador, em especial quando falamos do campo da performatividade e da teatralidade, sustentado em uma

³ Disponível em: <<https://www.jornaldeteatro.com.br/destaques/2490-mercedes-espetaculo-sobre-a-primeira-bailarina-negra-do-teatro-municipal>>. Acesso em 10 jul. 2022.

lógica da presença, torna-se importante notar que o negro apresenta um *corpo pulsante* que é trazido para a cena.

Esse corpo negro pulsante é mediado pelo corpo do ator negro em cena que dispara um elemento motriz que produz e, ao mesmo tempo, integra uma matriz ancestral, àquela que traz em si um elo com o continente africano; é uma matriz/corpus de reminiscências de memórias coletivas que são evocadas quando o corpo do negro se vê em performance em sua aceção enquanto rito, trabalho performático ou ação espetacular (ALEXANDRE, 2017, p.40).

Nesse sentido, tomar a dança enquanto “signo corporal-interpretativo” da dramaturgia, como faz *Mercedes*, reforçaria essa força pulsante que já caracteriza a entrada do corpo negro nas instâncias de performatividade, realocando os movimentos para um lugar de destaque, e reafirmando o papel desses movimentos na construção de um vínculo com a memória, haja vista que no caso da dança-afro, por exemplo, se estabelece uma clara conexão com uma matriz ancestral, que conforma o indivíduo, sendo, porém, parte, também, de uma dimensão coletiva. Ou, trazendo mais uma vez as palavras de Marcos Alexandre (2017, p.42):

O corpo negro pulsante é produto de reminiscências de memórias pessoais e coletivas e essas são corporificadas e trazidas para a representação textual e cênica, nos textos dramáticos e espetaculares elencados dentro do escopo do teatro negro e da dramaturgia negra.

Do ponto de vista do ordenamento da cronologia, a dramaturgia parece centrar sua atenção em quatro momentos caracterizados por Erika Villeroy Costa (2019) como fundamentais para a compreensão de como se tece uma dança cênica negra no Rio de Janeiro e o papel de Mercedes Baptista na configuração desse projeto. Essas quatro passagens seriam: a entrada da bailarina na Escola de Dança do Theatro Municipal, onde Mercedes se forma bailarina clássica; sua participação no Teatro Experimental do Negro, onde, ao lado de Abdias do Nascimento, ela se depara com a construção de uma estética negra para uma cena teatral que estava em pleno diálogo com o contexto afro-brasileiro da época; a Dunham School of Dance em Nova York, na qual estuda e dá aulas de balé clássico por um ano e meio; e por fim, a presença de Mercedes no Terreiro de João da Goméia, na Baixada Fluminense (COSTA, 2019, p.6).

Na construção desse “drama-da-vida”, tomando o conceito de Jean-Pierre Sarrazac, temos uma configuração dramática baseada na percepção de que, em oposição ao “drama-na-vida”, de concepção aristotélica, e sustentado na ideia de que “a fábula não deve cobrir mais que um episódio limitado na vida de um herói” (SARRAZAC, 2017, p.42), temos agora uma mudança de medida, uma vez que o drama passa a cobrir a “totalidade de uma vida inteira” (SARRAZAC, 2017, p.44).

Se a montagem desses eventos ligados à trajetória de Mercedes Baptista parece, em um primeiro momento, agarrada à pretensão de muitas biografias de compreender a vida “como um todo, um conjunto coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma intenção subjetiva e objetiva, de um projeto” (BOURDIEU, 2006, p.184), estabelecendo um texto biográfico cronologicamente linear e sustentado por um princípio teleológico, os procedimentos promovidos pela dramaturgia de Sol Miranda permitem um certo deslocamento dessa expectativa inicial.

Falo especificamente do uso de uma narradora que se apresenta como “Mercedes Póstuma” e que, partindo do presente, rememora os acontecimentos do seu passado:

MERCEDES PÓSTUMA: Ah! Que barulho é este? Um zumbido? Um som? Um som que vem de longe.... Perto... O que é isso? De onde vem este som? Chega! Este som não me diz mais nada! Eu não quero mais lembrar... Este tambor... Este som... Que tambor é esse que me atormenta, que não cessa e me faz reviver essa vida perdida? Este som! Me deixa em paz! Eu não quero ouvir! (recordando-se). Isso não deveria ser assim! Eu não consigo descansar. Esse barulho...” (MIRANDA, 2016, p.390).

Essa personagem, que funciona quase um “defunto-autor”, relatando após a morte o seu percurso de vida, é atormentada pelas próprias lembranças, sendo *levada a narrar*. O gesto de lembrar é ativado, simbolicamente, pelo som do tambor, elemento de forte presença nas religiões de matriz africana e conectado, enquanto instrumento poético e ritualístico, à memória, uma vez que possuem a função de explicitar “histórias ancestrais, louvores e orações, conflitos, amores e trabalho” (SANTANA, 2021, p.112).

A partir da rememoração dessa narradora é que temos acesso à infância de Mercedes Baptista, aos primeiros anos de sua carreira, aos desafios enfrentados como uma artista negra, as conquistas e inseguranças que atravessaram sua vida. Ao mesmo

tempo, a presentificação desses acontecimentos se dá em um cruzamento com o presente no qual se encontra Mercedes Póstuma, produzindo uma confusão temporal que, em sintonia com Leda Maria Martins, não pode ser apreendida em uma lógica linear, e sim a partir de uma “temporalidade espiralar”, através da qual seria possível pensar em uma cronologia que se curva para frente e para trás, ao redor e para cima.

Como indica Martins (2000, p.79):

O tempo espiralar é uma percepção cósmica e filosófica que entrelaça, no mesmo circuito de significância, a ancestralidade e a morte. Nela o passado habita o presente e o futuro, o que faz com que os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estejam em processo de uma perene transformação e, concomitantemente, correlacionados. (MARTINS, 2000, p. 79).

Essa interferência entre temporalidades também é acionada na dramaturgia como um instrumento de elaboração de encontros imaginários, como o que se dá entre Mercedes Baptista e Abdias Nascimento, que foram amigos em vida e que agora se reúnem novamente na morte:

MERCEDES PÓSTUMA: Essas lembranças me atormentam, eu não consigo descansar, não consigo. Só fica aqui. Recebendo.

ABDIAS: Não são suas memórias que a atormentam, Mercedes. Eu não conheço você. Você iria mudar o tempo, o destino. Não são suas lembranças que não lhe permitem descansar. Definitivamente não são. Mas sim o que você não fez quando essas lembranças ainda eram o seu presente (MIRANDA, 2016, p.393).

O diálogo gera como efeito a tentativa da personagem de alterar, no passado, partindo do presente, algumas das escolhas feitas ao longo de sua trajetória, o que encontra seu ápice, na peça, no confronto fictício com Eros Volússia, importante dançarina com quem Mercedes teve aulas em 1945. De início, o texto apresenta Mercedes Baptista como uma figura bastante resignada diante dos insultos promovidos por Volússia: “Eu espero, ‘Mercedinha’, que você tenha desistido dessa sua ideia maluca de dançar no Municipal. Hoje mesmo eu assisti ao Corpo de Baile, e não vi nenhuma bailarina como você” (MIRANDA, 2016, p.403).

A abertura ficcional concedida pela dramaturgia, porém, permite que a cena seja restaurada, abrindo espaço para que um “e se” seja imaginado: o que teria acontecido, afinal, se Mercedes Baptista tivesse respondido os comentários de Eros Volússia?

Revista de Letras Norte@mentos

MERCEDES PÓSTUMA: Eu não preciso que você me mande sair porque eu não preciso disso aqui! Eu não preciso! Ser ou não ser? “Ser ou não ser” não é mais questão. Como ser? É o fantasma diário que tende a me perturbar. Gritar, calar, aceitar, sorrir. Eis uma consumação ardentemente desejável: sorrir. Sorrir diante de todas as mazelas banais a que a minha carne é sujeita. E sorrindo, dizem, você há de ser mais feliz! Sob a façanha da sentença me vi pestífera. Sou excluída e apequenada pelas máculas sociais. A voz da ordem instaurada é reafirmada. Eu assisto à ética do capitão me dilacerar. Sinto em mim meus rumores me corroerem como sarna. Profetizada pela boca de minha própria mestra que, munida de minha confiança, atira à ruína meu próprio ser. Sou ser perdido nesta mata que de janeiro a janeiro, para mim, é um rio seco, que não permite me molhar. Sou dilacerada por olhos vermelhos, capazes de machucar até a mais imune alma. Eu sou a própria peste, sem esconderijo e desprovida de galpão, abrigo-me sob palhas secas (MIRANDA, 2016, p.404).

A dimensão poética do monólogo de Mercedes Póstuma se relaciona não apenas a um sofrimento individual, mas ao ganho de uma consciência coletiva, de uma percepção cada vez mais clara de que os desafios impostos à bailarina ao longo da vida se ligam a uma esfera mais ampla, gerada pelo racismo. Nesse sentido, os ecos de uma frase dita por Abdias do Nascimento à personagem, “Você não pode dançar como as outras, Mercedes, porque os seus pés, até hoje, só calçaram correntes, não sapatilhas” (MIRANDA, 2016, p.415), demonstram o quanto a construção do retrato individual de Mercedes Baptista, no texto de Sol Miranda, não se faz descolado do interesse pela investigação do contexto em que viveu a bailarina e, principalmente, de como sua existência e os caminhos oferecidos à dançarina são refletidos em problemáticas que afetam todo um coletivo social.

Considerações finais

As articulações possíveis entre a dramaturgia, especificamente as dramaturgias negras contemporâneas, e o uso de formas da biografia alimentou a escrita deste artigo e a análise de *Mercedes*, texto de Sol Miranda. Ao me deter na análise de como componentes fundamentais da escrita biográfica (como o personagem e a cronologia) são produzidos na tessitura dramaturgica, reafirmo a hipótese de que, no contexto das produções negras, a elaboração do relato de vida dos sujeitos biografados responde ao apagamento sistemático sofrido por essas existências, inclusive no campo

historiográfico. Nesse sentido, a operação biográfica promove a construção de uma figura individual que se liga, por sua vez, a uma dimensão e a experiências coletivas.

Ao mesmo tempo, a leitura de *Mercedes* também abre caminhos para a percepção de que, na tentativa de elaborar uma imagem da personagem biografada, a dramaturgia lança mão de uma série de recursos ficcionais, ajudando a tensionar ainda mais o próprio caráter impuro do gênero biográfico, baseado no fator documental, mas atravessado, inevitavelmente, também, pelo componente imaginativo, por elementos de criação.

Referências

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

ARANTES, Luiz Humberto. Memórias e subjetividades: processamentos de uma história da espetacularidade em três encenações biográficas. *Opsis*, Goiânia, v.13, n.1, p. 239-247, 2013. Disponível em:

<https://www.researchgate.net/publication/307755851_Memorias_e_subjetividades_processamentos_de_uma_historia_da_espetacularidade_em_tres_encenacoes_biograficas>.

Acesso em: 06 jul. 2022.

ARAÚJO, Emanuel. Negras Memórias: o imaginário luso-afro-brasileiro e a herança da escravidão. *Estudos Avançados*, v. 18, n. 50, 2004, p.242-250. Disponível em:

<<https://www.scielo.br/j/ea/a/s3SLN54h79fqBfHXDkbDMdv/?format=pdf&lang=pt>>.

Acesso em 02 jul. 2022.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*.

Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

BARBOSA, Jefferson. Um monumento levantado. *Revista Quarto Cinco Um*, 2021.

Disponível em:

<<https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/historia/um-monumento-levantado>>.

Acesso em 02 jul. 2022.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína. (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. 8 ed. – Rio de Janeiro: FGV, 2006, pp. 183-191.

COSTA, Erika Villeroy. A dança negra de Mercedes Baptista – Corporeidades afro-diaspóricas em diálogo. *Anais do 2º Encontro Internacional de- História e Parcerias*, 2019. Disponível em:

<https://www.historiaeparcerias2019.rj.anpuh.org/resources/anais/11/hep2019/1563126409_ARQUIVO_4c977e804cf0a59863e14ba6455efb28.pdf>. Acesso em 05 jul. 2022.

Revista de Letras Norte@mentos

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

FERNANDES, Silvia. Experiências do real no teatro. *Sala Preta*, v.13, n.2, p. 3-13, 2013. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69072> >. Acesso em 02 jul. 2022.

GOMES, Flávio dos Santos; LAURIANO, Jaime; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Enciclopédia negra*. 1 ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

HOLMES, Richard. *Seguindo viagem: um biógrafo romântico na trilha de Stevenson, Wollstonecraft, Shelley e Nerval*. Rio de Janeiro: Globo, 1991.

MAGALHÃES, Yuri. A dramaturgia a partir de rastros da história. *Anais ABRACE*, v.19, n.1, 2018. Disponível em <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3772> >. Acesso em 03 jul.2022.

MARTINS, Leda Maria. A oralitura da memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MIRANDA, Sol. Mercedes. In: LIMA, Eugênio; LUDEMIR, Julio (org.). *Dramaturgia negra*. Rio de Janeiro: Funarte, 2018, p.389-426.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro (1570-1908)*. São Paulo: Edusp, 1999.

SANTANA, Gean Paulo. Tradição e resistência ao ritmo do tambor: tessituras quilombola e afro-colombiana, um diálogo possível. *Revista Espaço Acadêmico*, n.226, 2021. Disponível em <<https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/53935/751375151405> >. Acesso em 06 jul.2022.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno*. Trad. Newton Cunha, J. Guinsburg e Sonia Azevedo. São Paulo, Perspectiva, 2017.

SCHWOB, Marcel. *A cruzada das crianças e Vidas Imaginárias*. Tradução de Dorothée de Bruchard. Introdução de Marcelo Jacques de Moraes – São Paulo: Hedra, 2011.

VASCONCELOS, Ana Isabel de. O tratamento da História no drama romântico português. Limite. *Revista De Estudos Portugueses y de la Lusofonia*, n.2, p.79-95, 2018. Disponível em <<https://publicaciones.unex.es/index.php/limite/article/view/1394> >. Acesso em 06 jul.2022.

WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 97-116.

Recebido em 07/01/2023

Aprovado em 10/05/2023