

Do Trabalho Etnográfico à Dramaturgia: uma pesquisa teatral sobre os afro-brasileiros do Togo, atualmente

Bernard Müller

École des Hautes Études en Sciences Sociales – Paris, França

RESUMO – Do Trabalho Etnográfico à Dramaturgia: uma pesquisa teatral sobre os afro-brasileiros do Togo, atualmente¹ – Ao combinar os métodos da antropologia cultural aos do teatro, este artigo considera o processo de criação artística como um campo de trabalho etnográfico. A abordagem proposta visa inverter a postura habitual do pesquisador, considerado como um observador externo ao objeto estudado. Ao colocar literalmente o seu campo à obra, o pesquisador cria juntamente com os entrevistados uma situação que possibilita o surgimento de uma forma de conhecimento antropológico, que questiona sua natureza e seu lugar entre as ciências.

Palavras-chave: **Etnologia. Dramaturgia. Diáspora. Afro-brasileiros. Teatro.**

ABSTRACT – From Ethnographic Work to Dramaturgy: a theatrical research on the afro-brazilians of Togo, today – By combining methods from cultural anthropology to the methods of theatre, this article considers the process of artistic creation as ethnographic field work. The proposed approach aims to reverse the usual position of the researcher who regards his/her position of observer as external to the object of study. By placing his/her own field literally in the work, the researcher creates, along with the respondents, a situation which enables the emergence of a form of anthropological knowledge that questions its nature and place among the sciences.

Keywords: **Ethnology. Dramaturgy. Diaspora. African-Brazilian. Theatre.**

RÉSUMÉ – Du Terrain Ethnographique à la Dramaturgie: une enquête sur les afro-brésiliens du Togo, aujourd'hui – En associant les méthodes de l'anthropologie culturelle à celles du théâtre, nous envisageons dans cet article le processus de création artistique comme un terrain ethnographique. La démarche proposée vise à inverser la posture habituelle du chercheur qui conçoit sa position d'observation comme étant située à l'extérieur de l'objet étudié. En met littéralement en œuvre son terrain, le chercheur crée avec les enquêtés une situation qui permet de faire émerger une forme de connaissance anthropologique, sa nature et sa place parmi les sciences posant question.

Mots-clés: **Ethnologie. Dramaturgie. Diaspora. Afro-Brésiliens. Théâtre.**

Introdução: uma Noite de Dezembro²

Perto da cidade litorânea de Aného, no Togo, na noite de 14 de dezembro de 2011, assisti a uma cerimônia surpreendente. No pátio do palácio do rei de Glidji, próximo do santuário das 42 divindades (vodus) da tribo Guin-Mina, em uma grande tenda verde, acontecia um encerramento de luto incomum, fechando um ciclo de cerimônias com o propósito de fazer uma última *homenagem aos grandes sacerdotes mortos na escravidão*. Esse ritual de encerramento de luto (chamado *tchessi koko* em língua mina-guin, que é a língua falada nessa região) constituía a última etapa de um longo processo que havia iniciado dois anos antes, com uma cerimônia inaugural organizada em torno dos *restos* dos sacerdotes mortos em exílio no Brasil, repatriados para sua terra natal – segundo me disseram – a partir da *areia* e do *pó* recolhidos recentemente em diversos cemitérios nos arredores de Salvador, na Bahia.

Os restos mortais desses sacerdotes africanos haviam sido trazidos do Brasil pela companhia Balé Folclórico da Bahia, que participa do Festival das Divindades Negras desde o seu início e da qual alguns membros fazem parte de um *terreiro de candomblé*³ de Salvador. Esse festival, que é um encontro tanto religioso quanto artístico, foi criado por Yves Têê Wilson-Bahoun, um tabelião da capital, originário de Aného, cidade litorânea vizinha de Glidji, antiga capital do Togo alemão. Ele insiste em lembrar, não sem emoção, que “[...] o festival não seria o que ele é sem a participação dos Afro-brasileiros” (informação verbal, dezembro de 2011). De acordo com Mestre Wilson, o Brasil faz parte da história do Togo, da mesma forma que a cultura das tribos do Togo se encontra na história do Brasil contemporâneo. Ele lembra com frequência que os “Afro-brasileiros podem se sentir em casa aqui, assim como seus antepassados que voltaram do Brasil no século passado”, fazendo alusão àqueles que são chamados de *Agoudas* (Guran, 2010), no Benin e no Togo, de *Amaros*, na Nigéria ou, ainda, de *Tabon* (Amos; Ayesu, 2002), em Gana, e que designam os descendentes de escravos originários do litoral do golfo do Benin que voltaram livres do Brasil. De quem se trata? Quem são esses *brasileiros* da África?

De fato, sabe-se, sem muita precisão estatística que, entre 1793 e 1880, milhares de escravos libertos voltaram da América para a terra de seus pais e avós. Trata-se, sobretudo, dos *retornados*, escravos

banidos do Brasil por terem participado das revoltas que movimentaram principalmente Salvador da Bahia em 1805, em 1822 e em 1835. Junte-se a esses exilados paradoxais (que são *expulsos* sendo enviados para *casa deles*) outros migrantes, como os *retornados*, às vezes confundidos com os *saros*, desertores do exército da independência americana que integram a colônia britânica do Canadá em troca de sua liberdade, os *marrons*, da Jamaica (reconquistada em 1796), deportados para a Nova Escócia antes de voltarem para a África – recebidos na Serra Leoa (Huber, 2004) e, depois, na Libéria. A esses *retornados* da América juntaram-se ainda numerosos *recativos*. Trata-se dos escravos capturados e libertados rapidamente ao longo do litoral pelos cruzadores navais britânicos, antes de serem desembarcados também em Freetawon ou na Monróvia e voltarem às suas terras natais sem mesmo terem atravessado o oceano. Finalmente, não se deve ignorar os escravos capturados no interior das terras e que foram levados ao litoral, mas que nunca embarcaram, como, por exemplo, a população que fundou a aldeia de Atoeta, composta essencialmente por um carregamento de escravos que nunca partiu. Ainda hoje, os habitantes dessa aldeia sabem que eles são descendentes de escravos originários dos povos Fon, Nago, Haoussa, Kabyè, Tchamba, Moba, Tem, Nawdeba, Gourma, Konkomba, Mossi. Pode parecer estranho, mas, junto com o nome que lembra essa origem africana, muitos deles usam ainda hoje os nomes de consonância portuguesa dos mestres que eles nunca tiveram, para os quais deveriam ter sido vendidos.

Essa história foi o tema de muitas pesquisas, especialmente a partir dos arquivos brasileiros e dos relatos dos missionários escritos ao longo do século XIX. No entanto, poucos trabalhos foram feitos sobre um período que começa com o protetorado francês e se estende até hoje.

Os Indícios de um Renascimento Cultural

Alguns sinais atuais nos fazem supor que estamos assistindo à reforma desse grupo social, um momento embrionário que nos torna participantes privilegiados de uma invenção cultural. Hoje em dia, de Lagos (Soumonni, 2005) a Accra, passando por Badagry, Porto Novo, Cotonou, Ouidah (Law, 2004), Aného, Agoué, Lomé, Aflao, Keta, Anloga ou Tema, retomou-se o costume de mostrar suas origens brasileiras e de lembrar que, mesmo se alguém é daqui, ele também vem de outro lugar.

Essa aparente renovação se exprime, por exemplo, em uma valorização das diferenças/especificidades brasileiras nas manifestações culturais que ocorrem no litoral do golfo da Guiné, mais ainda no Benin do que no Togo. As festas tradicionais das cidades nas quais há muitos brasileiros ganham uma popularidade sem precedentes: o carnaval conquista todos os bairros da cidade de Ouidah e os *bou-rinha* (ou *bouryan*, inspirados do *bumba-meu-boi* brasileiro)⁴ estão novamente na moda. Suas práticas religiosas também provocam interesse: os cultos vodus ligados ao comércio de escravos (como o Mama Tchamba, Gorovodou, Mami Wata ou ainda Hwla), os cultos luso-brasileiros dos santos católicos trazidos do Brasil, ou ainda a forma do Islã vinda do Brasil. Multiplicam-se os eventos culturais que demonstram uma intenção de contribuir para a aproximação da África ocidental e do Brasil, como o Festival das Divindades Negras (já citado anteriormente), que teve sua 8ª edição em dezembro de 2013 ou, ainda, a jornada oficial dedicada ao vodu, que ocorre a cada dia 10 de janeiro no Benin e cujo epicentro é o importante porto negreiro de Ouida. Logicamente, se desenvolve também um turismo temático que propõe a seus participantes uma *volta às origens*, visando mostrar aos brasileiros essa história comum e dar a ela um sentido novo e moderno.

Esse ressurgimento cultural, se ele for comprovado, também poderia estar relacionado à dinâmica econômica da última década, marcada de forma incontestável pelo desenvolvimento das relações entre os países do hemisfério Sul, inclusive com o Brasil, a Índia e a China, no momento em que os estados africanos do golfo da Guiné mostram um crescimento econômico que nunca se viu até então (o FMI observou um crescimento de cerca de 7% em 2012 nos países da UEMOA e de cerca de 5% no Brasil). No entanto, essa causalidade econômica na explicação do movimento estudado deve ser abordada com cautela. Recentemente (em março de 2013), a audaciosa empresa *Ethiopian Airlines* abriu uma linha aérea direta ligando Lomé ao Rio de Janeiro ou a São Paulo três vezes por semana.

Quem são os atores desse movimento cultural e quais são suas questões econômicas, políticas ou culturais?

Como explicar esse trabalho cultural em andamento?

Uma Pesquisa Teatral

Para responder a essas questões, me pareceu interessante criar um modo de pesquisa que combinasse etnologia e teatro, imbricando, assim, a construção do objeto de pesquisa e um processo de criação artística.

Essa escolha, inspirada na abordagem apresentada por Johannes Fabian (1990), resulta tanto de uma preocupação epistemológica quanto do status do conhecimento antropológico e de sua relação com a arte, a literatura e, mais especificamente, a escrita dramática, bem como de um conjunto de circunstâncias. Ela vem da intenção de ultrapassar o relativismo absoluto da crítica pós-moderna e o simplismo redutor das estratégias de escrita (ver Clifford, 1986), na esperança de desconstruir as relações de poder que interferem nos processos modernos de produção de conhecimento, especialmente na etnografia ou na antropologia cultural.

Uma combinação de circunstâncias fez com que em 2004, durante uma discussão com Kangni Alem, a escolha de meu tema de pesquisa tenha sido o romance que ele estava escrevendo naquele momento (o livro foi publicado em 2009 pelas edições Lattès, com o título *Esclaves*, e foi traduzido para o português e publicado em 2011 pelas edições Pallas, com o título *Escravos*). Trata-se de uma ficção histórica cujo personagem principal é representativo do percurso dos afro-brasileiros, capturados e deportados ao Brasil para se tornarem escravos antes de, uma ou duas gerações mais tarde, voltarem livres à terra de seus antepassados. Essa jornada serve de pano de fundo para uma narrativa na qual a posição social dos protagonistas muda constantemente, passando da dominação à submissão e, novamente, a uma posição de dominação relativa, em um momento em que as estruturas políticas dessa região do golfo da Guiné entram em colapso, dando lugar à ordem colonial: o personagem principal do romance trabalhava como *mestre de rituais* na corte do rei de Abomey quando é traído e deportado para o Brasil antes de retornar a Agoué, perto de Ouidah, a alguns quilômetros do porto no qual ele embarcou. Durante essa jornada, ele aprende diversas línguas e muda diversas vezes de nome, de profissão, de religião e de estado emocional.

A partir do encontro com o autor⁵ desse romance histórico, ocorreu uma série de outros encontros e discussões que, progressivamente, levaram à preparação de uma peça de teatro, com uma

preocupação profissional comum enquanto se esboçava a adaptação teatral do livro.

Se no início, seguindo do exemplo de Johannes Fabian, se tratava de desenvolver essa pesquisa etnoteatral com uma companhia de teatro de Lomé, essa possibilidade foi excluída com o término da companhia selecionada, bem como pelos obstáculos financeiros encontrados pelo pesquisador, que dificultaram a progressão da pesquisa.

No entanto, foi graças ao envolvimento artístico das pessoas que faziam parte dessa companhia, notadamente o escritor Kangni Alem, o diretor Gaétan Noussouglo e o ator Léo Ayihivi, que o projeto não foi completamente abandonado e que os debates puderam continuar até hoje. Rapidamente, juntou-se a essa equipe Azé Kokovivina, mestre de *Concert-Party*, um tipo de teatro bastante popular em Lomé.

A partir daí, em uma estrutura informal, sem vínculo institucional exclusivo, e movidos pela perspectiva de uma criação teatral na qual seríamos parceiros, nossas contribuições se deram em um verdadeiro espírito de companheirismo e de uma longa amizade. É verdade que durante a pesquisa – e, sem dúvida, depois dela também – o trabalho de campo gera trocas que criam relações cuja estética deveria ser reencontrada na restituição que se faz dessa pesquisa, mas muitas vezes o texto produzido como resultado é desencorpado, esvaziado da experiência que o tornou possível.

Outras pessoas vieram fazer parte do movimento em torno desse primeiro núcleo central, se inserindo no projeto de forma diferente, com um engajamento e uma presença cronológica variáveis.

Podemos constatar, assim, que o objeto de uma pesquisa antropológica é composto inicialmente por pessoas cuja posição varia entre a de colaborador, de informante e de amigo; a relação que pode se estabelecer na pesquisa deve estar à altura desse vínculo, em nome da amizade. A partir do momento em que as primeiras discussões possibilitaram a definição de um quadro para o debate, foi possível realizar – graças ao apoio de diversas instituições (o *Institut français de Lomé*, o laboratório *IRIS - Institut de Recherche Interdisciplinaire sur les enjeux sociaux*, assim como outras contribuições de origem privada) – quatro viagens a Togo, entre 2009 e 2014, com duração de cerca de 14 dias cada e, durante as quais, se desenvolveu uma primeira etapa para recolher narrativas sobre a memória brasileira.

De forma alguma a pesquisa que é esboçada aqui se limitaria a essas viagens. Esse trabalho de campo multilocal se confunde com a própria construção do seu objeto. Um objeto cujos momentos não poderiam ser reduzidos a uma localização geográfica, mas que segue os deslocamentos físicos dos participantes, entre o Togo, a França e o Brasil. Assim, muitas das trocas de ideias foram feitas pela internet: seja por e-mail, seja por redes sociais, como *Facebook*.

Do Trabalho de Campo à Cena: da descrição etnográfica à dramaturgia

Uma vez que o princípio de uma pesquisa etnográfica, sob a forma de uma criação teatral, é aceito, precisamos desenvolver um texto de trabalho, literalmente um *canevas*⁶, espécie de sinopse ou pré-texto dramatúrgico da pesquisa etnográfica, tanto a partir do conteúdo das narrativas recolhidas quanto da análise das questões sociais da situação estudada e que será trazida/transposta em cena.

Por enquanto, trata-se de organizar as histórias recolhidas em uma estrutura narrativa e épica que retome a jornada simbólica de uma pessoa capturada, tornada escrava no Brasil e que volta livre, ocupando uma posição dominante na sociedade emergente, nas vésperas da colonização.

Com o intuito de permanecer fiel à ambiguidade que envolve a identidade brasileira, conforme ela se manifesta nas entrevistas, a dramaturgia deverá descrever esse jogo de identidade evidente na biografia dos afro-brasileiros, sejam eles pessoas reais ou personagens fictícios, sejam eles descendentes diretos dos *retornados* ou se apenas pretendam ser. Assim, descreveremos um jogo heteróclito de máscaras, mais do que uma estrutura cultural homogênea.

Na verdade, o que parece constituir nosso objeto é essa *maleabilidade cultural*, essa aptidão para ser muitas pessoas ao mesmo tempo ou ao longo de uma mesma existência. Assim, mais do que tentar apreender as características de uma cultura, trata-se aqui de considerar essa arte, inerente ao homem, de pertencimento a várias culturas, se inserindo assim em uma verdadeira antropologia, uma *ciência do homem* e não mais uma ciência das etnias. A partir disso, a descrição etnográfica se torna essencialmente dramatúrgica. Ela libera o pesquisador de sua função de hermeneuta, em favor de uma descrição minimal, ou seja, antropológica (universal), aderindo claramente,

nesse ponto, ao projeto de uma praxeografia, anunciado por Jean Bazin, quando ele sugere que: “[...] a compreensão é obtida através de um trabalho de generalização, de redução da alteridade aparente, que deveria ser chamado de praxeografia ao invés de etnografia, se o termo não desse uma impressão tão pretensiosa” (Bazin, 2000, s. p.). Ao se inverter essa proposta, é possível constatar logicamente que quanto “menos eu sei descrever, mais eu fico tentado a interpretar” (Bazin, 2008, p. 417).

De forma aparentemente paradoxal, não tentaremos mostrar o que é a identidade brasileira, mas, justamente, de que maneira o fato de que ela não é apreensível, isolável ou *essencializável* permite qualificá-la, fazendo dessa complexidade o indicador de uma história heterogênea, arrastada pelo Oceano Atlântico e emaranhada na história mundial. É exatamente dessa história múltipla que os habitantes das sociedades litorâneas do Togo nos falam em primeiro lugar quando lhes pedimos que expressem o que o *Brasil* evoca a eles. Nessa perspectiva, a experiência do campo nos leva a considerar a heterogeneidade cultural e social da antiga Costa dos Escravos como fundadora de sua identidade. Consequentemente, é necessário abandonar de maneira radical a busca por uma pureza cultural original.

A *Fabel* Brechtiana e o Conhecimento Antropológico

De um ponto de vista dramático, trata-se de construir, a partir das histórias recolhidas, um núcleo dramático, uma *Fabel* (Brecht, 1961). A *Fabel* – que não deve ser confundida com a fábula – é um termo técnico da dramaturgia brechtiana que não se encontra em outras abordagens teatrais e que se refere à questão social de uma peça de teatro. A *Fabel* deve ser construída de forma que os atores e o diretor da peça encontrem nela indicações de jogo que possibilitem uma contextualização histórica. A *Fabel* coloca em destaque as relações de poder que se encontram na trama, traduzindo o sentido delas sem reproduzir o seu efeito, através de uma imagem distanciada, permitindo que o espectador realize uma leitura crítica.

Levada da cena ao trabalho de campo, a *Fabel* teatral também poderia definir a problemática antropológica, provocando, assim, um encontro insólito entre duas disciplinas que passariam a se confundir, a dramaturgia e a descrição etnográfica. Trata-se, portanto, de caracterizar a situação social que sustenta a peça, em um caso, ou

de definir o objeto da pesquisa antropológica, no outro caso; vamos nos concentrar aqui nas alavancas econômicas da situação que está sendo reconstituída (quer seja em cena ou na análise etnográfica proposta), sendo o conjunto dessa reconstituição feito por intermédio de uma abordagem didática, com uma descrição suficientemente aberta para que qualquer ator, independentemente de sua origem, possa compreender as linhas de força de seu papel em uma ação dramática específica.

Trata-se de introduzir um efeito de distanciamento, conforme Brecht, como um procedimento utilizado no contexto de uma narrativa ficcional, que visa interromper o processo natural de identificação do leitor ou do espectador em relação aos personagens que ele encontra. O distanciamento tem o objetivo de produzir o efeito oposto quando é dirigido ao público. De fato, quando o público é impedido, mesmo que brevemente, de se identificar com o personagem, ocorre também um efeito de distanciamento em relação à ficção, criando uma consciência da sua condição de espectador ou de leitor. Esse procedimento pode ser utilizado em qualquer forma de narração, tanto no teatro quanto na literatura, na televisão ou no cinema (e na antropologia?).

Do teatro brechtiano ao método praxeográfico, de Brecht a Bazin, e do distanciamento à reflexão crítica, a intervenção do pesquisador no campo é mencionada como um elemento que possibilitou conscientização dos atores sociais, fazendo emergir uma realidade que o engajamento na ação dissimula. Essa tomada de consciência, ou essa *compreensão*, dos participantes de uma situação social, enquanto o pesquisador desenvolve a construção do seu objeto de pesquisa, pode ser comparada ao trabalho do dramaturgo, quando ele identifica as linhas de força sociais e as consequências políticas de uma determinada ação dramática em um texto teatral.

As etapas de fabricação da peça de teatro tornam-se assim um *campo* formado por oficinas que geram trocas, possibilitando a construção do objeto. O etnólogo é, portanto, convidado a assumir a função do dramaturgo – como Brecht definiu essa função – colaborando ativamente para a construção de seu objeto de pesquisa e para o desenvolvimento da obra (ou seja, para a criação de um espetáculo). Essa cooperação ocorre em vários planos: ela possibilita a integração de informações etnográficas, mas ela também pode in-

terferir no processo criativo da peça, propondo uma dramaturgia, ou seja, a reconstituição da estrutura das relações entre os personagens, como um eco da maneira de reatualizar um passado – nesse caso, a memória brasileira – em função de questões contemporâneas.

A fim de relatar a ambiguidade fundamental da identidade brasileira, como ela se reflete nas discussões, a dramaturgia deverá descrever esse jogo de identidades evidenciado na biografia dos afro-brasileiros, tanto das pessoas reais quanto dos personagens ficcionais, tanto dos descendentes diretos dos *retornados* quanto daqueles que se auto intitulam como tal. Assim, mais do que tentar apreender as características de uma cultura, trata-se aqui de identificar a aptidão do homem a integrar diferentes registros culturais e a se transformar, fazendo com que a transformação seja o verdadeiro objeto da antropologia.

É essa reflexão que as trocas sobre o teatro nos propõem. Não seria esse gênero uma meditação lúdica sobre a identidade? Se fosse necessário definir a antropologia que eu almejo, ela também poderia ser descrita como uma ciência da transformação e da diversidade, que capta a aptidão de mudança do homem, sua capacidade a se tornar outro. Essa análise nos distancia definitivamente do conceito *clássico* da etnologia, cuja dimensão monográfica é apresentada, por exemplo, na definição do dicionário *Le petit Larousse*: “Estudo descritivo das atividades de um grupo humano específico (técnicas materiais, organização social, crenças religiosas, formas de transmissão das ferramentas de trabalho, de exploração do solo, estruturas de parentesco)” (Larousse, 2014).

Por outro lado, parece que o disfarce, a transformação, a heterogeneidade ou a multiplicidade são características mais constantes da humanidade do que a estática cultural, ou a estrutura de um *grupo humano* específico que, logo depois de ser identificada, parece se dissipar, se tingindo de outras cores da história. Assim, levando em conta que a etnologia considera sua tarefa como uma revelação dos sistemas culturais, a antropologia buscada aqui se contenta em se definir como um comentário de processos humanos em transformação, inseridos em uma situação. Isso autoriza a pensar que o estudo do que é teatral no homem faz parte da verdadeira antropologia, que busca compreender o homem na variedade de suas histórias.

Sem rejeitar o status das produções antropológicas como formas de conhecimento, trata-se aqui de destacar a especificidade dessas

produções. É possível observar que o conhecimento necessário para criar uma peça de teatro, pelo menos em uma lógica brechtiana, coincide com uma forma de conhecimento antropológico, fazendo do teatro uma espécie de arena antropológica, que combina teoricamente um princípio etnodramatúrgico⁷.

Quando se passa da observação à comunicação, da informação à conversação, por intermédio da criação – no contexto de uma pesquisa teatral – de um espaço de discussão sobre uma problemática de pesquisa comum, a natureza do conhecimento produzido tende a se transformar. Se, de um lado, esse conhecimento perde sua importância informativa, ele ganha em precisão relacional. Esse deslocamento possibilita justamente qualificar o conhecimento produzido dessa forma como dramatúrgico (e mesmo de etnodramatúrgico), ou seja, ele se torna indissociável do contexto no qual ele se apresenta, a tal ponto que sua reconstituição fora de seu contexto de produção se torna complexa. Essa propriedade, de certa forma aporética, do conhecimento antropológico assim definido, na verdade faz dele um gênero independente, próximo de um exercício literário (teatral, nesse caso), mas sem abandonar sua ambição científica, que ultrapassa a ciência e a arte.

O contexto fornecido pelo processo criativo, bem como a atenção dada à história brasileira dessa parte da costa africana (a menos que se trate da história africana do Brasil, ou de ambas), é um dispositivo interativo que surge da ativação de um campo simbólico, cujos contornos não coincidem com os de uma possível *cultura* ou de um *sistema de representação*, que teria uma coerência própria. No espaço, que é um tempo movido pela curiosidade antropológica, o objeto de pesquisa se torna um tema de discussão coletiva. Ele responde à pluralidade de dimensões desse complexo objeto, cuja construção, na forma de pesquisa em um *trabalho de campo*, envolve permanentemente o uso de diferentes registros, seja da língua, da vida econômica ou, ainda, da religião, em sociedades profundamente híbridas.

A Carta Esquecida

A partir de uma trama simples (a narrativa universal de uma pessoa que parte e que retorna, como foi sintetizada no romance *Escravos*, de Kangni Alem), apresentaremos um conjunto de quadros que serão inspirados nas histórias recolhidas no sul do Togo, tanto

pelas entrevistas com os descendentes dos afro-brasileiros quanto das de outros habitantes da região. Também serão incluídas produções literárias recentes e estudos científicos sobre a história das comunidades brasileiras e seu momento presente. Em uma próxima etapa (que não será relatada aqui), a escritura desses quadros será finalizada durante uma residência.

Por enquanto, o quadro inicial da peça, que apresenta a *fábula*, foi inspirado na história da formação da família D’Almeida, de Aného, da forma como ela nos foi contada várias vezes e, mesmo, há pouco tempo, em maio de 2014. Próximo da família de Souza, Apetoh Ayi, fundador da genealogia, é o filho da irmã da segunda esposa de Francisco Felix de Souza, princesa de Glidji. Ayi, cuja mãe morre no parto, é acolhido por Chacha. Ele vive na casa, sem receber a mesma educação que as crianças de Souza. Quando Francisco Felix de Souza percebe a inteligência do menino, ele o adota e lhe dá o nome de Pedro Felix Ayi d’Almeida, acrescentando o sobrenome de seu amigo português d’Almeida, falecido sem ter deixado descendentes. O chefe da família D’Almeida me conta (entrevista do dia 7 de junho de 2014, em Lomé) um detalhe do qual ainda se fala na família, e que ele me diz também ter contado a seus filhos: ao que parece, um dos trabalhos domésticos do pequeno Apetoh Ayi era acompanhar até a escola (estamos mais ou menos no ano de 1845, e a igreja era o único lugar onde era possível ser alfabetizado em português) os filhos de sua tia, que tinham o *direito* de aprender a ler e escrever. Um dia, chega do Brasil uma carta lacrada para a mãe. O conteúdo parece importante. Para não despertar inveja de sua companhia, a mãe dos sobrinhos do pequeno Apetoh Ayi pede a seus filhos para lerem a carta, mas eles não conseguem. Surpreendendo a todos, Apetoh Ayi consegue decifrar a carta e traduzi-la em língua mina. O atual chefe da família D’Almeida, que me conta essa história em seu escritório climatizado de homem de negócios, no centro histórico de Lomé, insiste: “ele aprendeu português escutando através das portas da escola onde ele acompanhava seus sobrinhos. Eles não aprenderam nada, ele sim”.

Curiosamente, ninguém se lembra do conteúdo da carta.

Qual é o conteúdo?

A resposta a essa questão será deixada em suspenso e dará o fio condutor das próximas oficinas, previstas para os próximos meses, até a estreia da peça, em setembro de 2016.

Conclusão

Como foi esboçado neste artigo que, lembremos, trata sobre uma pesquisa teatral em andamento, o pesquisador ocupa uma função de dramaturgo em um processo coletivo evolutivo, com *motor aberto* – ou seja, com uma abordagem na qual as etapas da produção, tanto do conhecimento quanto da obra são visíveis – e durante o qual a problemática também está em constante evolução. A intervenção dos participantes influencia a construção do objeto, fazendo com que o campo não possa de forma alguma ser considerado como um modo de verificação científica, como uma situação de pesquisa com uma história e uma realidade próprias.

Com uma abordagem experimental, no cruzamento entre o teatro e a antropologia, trata-se de testar um método etnodramatúrgico, ou seja, uma abordagem concebida com o objetivo de utilizar o teatro como um meio de provocar uma situação de pesquisa, na qual as etapas da criação de uma peça de teatro, desde as pesquisas prévias até os ensaios, passando pelo texto, cenários, figurinos ou trilha sonora, se sobrepõem ao desenvolvimento de uma pesquisa etnográfica.

Assim, ao invés de considerar que o pesquisador em antropologia deva atuar tornando-se o observador mais discreto possível de uma realidade na qual ele supostamente não deve interferir, aqui, nós nos propomos a produzir a situação social que será estudada. Rompemos assim com a precaução de não-contaminação, que geralmente dirige as regras positivas da observação etnográfica. Através disso, trata-se de criar um mecanismo que permita que a totalidade das pessoas envolvidas na pesquisa, tanto pesquisadores quando pesquisados, participe dela de forma operacional, ou seja, dirigindo o seu rumo.

Essa escolha metodológica tem importantes implicações teóricas. Ela resulta da recusa em manter as relações de poder que sustentam a relação de pesquisa, já que o conhecimento não pode ser considerado como o resultado de uma luta de poder. Ao provocar uma situação de pesquisa, ao colocar o pesquisador e os pesquisados em copresença, esperamos idealmente que a construção do objeto da pesquisa se dê de maneira cooperativa e dialógica, reduzindo, desse modo, a assimetria habitual.

Particularmente, constata-se que a modificação das condições de produção da pesquisa etnográfica transforma também o status



epistemológico do conhecimento produzido dessa forma sobre a comunidade estudada. Ao passar de uma estrutura informativa a uma situação dialógica, nos deslocamos de um paradigma a outro. Durante essa mudança, o conhecimento ganha mais densidade relacional e descritiva, mas perde um pouco de objetividade. Cada vez mais é difícil retirar esse conhecimento do contexto no qual ele se produz, a pesquisa se torna seu próprio arquivo, o que complexifica sua reconstituição.

Através disso, *brincando* com os limites convencionais das disciplinas, trata-se de procurar uma postura de pesquisa aceitável do ponto de vista ético, envolvendo as pessoas pesquisadas de forma igualitária na construção do objeto, em algo como uma democracia participativa.

Assim, de acordo com minhas convicções morais, um trabalho de campo deve se liberar – ou, ao menos, tentar – das relações de poder. Lembrando que, idealmente, o campo deve ser um ambiente, uma *ecologia política*, que fornece as chaves da liberação para todos aqueles que estão envolvidos nele, informantes e informados, pesquisadores e pesquisados, sem distinção. Nesse envolvimento radical e utópico, talvez devêssemos exigir da antropologia o mesmo que André Gorz espera da filosofia: “Eu não considero, então, a filosofia da mesma forma que os criadores dos grandes sistemas filosóficos, mas como a tentativa de se compreender, de se descobrir, de se liberar, de se criar” (Duverger, 2013, s. p.)?

Notas

¹ Esta contribuição faz parte dos desdobramentos do artigo *Le terrain: un théâtre anthropologique* (Müller, 2013).

² Trata-se de uma pesquisa em andamento, que foi chamada de projeto Zomayi (2013).

³ Um *terreiro de candomblé* é o termo geralmente utilizado para identificar os espaços religiosos do *candomblé* que são, ao mesmo tempo, um espaço cultural e comunitário.

⁴ Essa representação teatral dançada é uma das expressões culturais mais difundidas no Brasil, após o carnaval. A origem do *bumba-meu-boi* se encontra no século XVIII, como resultado da relação desigual entre os escravos e os senhores, refletindo as condições sociais vividas pelos negros e pelos índios.

⁵ Para lembrar, não sem ironia, da intenção artística e não científica de seu projeto, o autor cita no prefácio de seu livro que “[...] o impulso que se encontra na origem [deste livro] sendo mais de natureza estética do que erudita, eu explorei as paisagens da História não tanto com o intuito de representar os acontecimentos que se encontram nos livros de forma mais ou menos fiel, mas sobretudo movido pelo que esses livros me trazem como prazer e admiração. Foi intencionalmente que utilizei o anacronismo, que inventei uma língua, palavras, enfim, que deixei minha inspiração vaguear para além das minhas fontes iniciais. Cada vez que a verdade histórica ia de encontro à criatividade, eu a transformava, com total conhecimento de causa, para satisfazer as exigências das minhas intenções” (Boyle, 1993, p. 359).

⁶ O *canevas* é a narrativa detalhada da trama da peça que se quer escrever. Ela contém toda a estrutura da peça, se divide em cenas e cada cena se divide em ações.

⁷ “O que nos é possível saber ou aprender sobre uma cultura/sociedade não aparece sob forma de respostas às nossas perguntas, mas como performance na qual o etnólogo age, como foi dito um dia por Victor Turner, como um etnodramaturgo, ou seja, como alguém que procura criar oportunidades nas quais se produzem trocas significativas” (Fabian, 1999, p. 124).

Referências

ALEM, Kangni. **Esclaves**. Paris: Lattès, 2009.

AMOS, Alcione M.; AYESU, Ebenezer. “I am Brazilian”, History of the Tabon, Afro-Brazilians in Accra, Ghana. **Transactions of the Historical Society of Ghana**, Accra, n. 6, p. 35-58, 2002.

BAZIN, Jean. **Des Clous dans la Joconde**. Toulouse: Edition Anarcharsis, 2008.

BAZIN, Jean. **Université de tous les Savoirs**. Conference du 5 avril 2000. France, 2000. Disponible sur: <http://www.canal-u.tv/producteurs/universite_de_tous_les_savoirs/dossier_programmes/les_conferences_de_l_annee_2000/deuxieme_etape_de_reflexion_et_de_critique_y_a_t_il_encore_des_sciences_humaines/l_anthropologie_en_question_alterite_ou_difference>. Consulté le: 09 avril 2014.

BOYLE, T. Coraghessan. **Water Music**. London: Granta Books, 1993.

BRECHT, Bertolt. **Kleines Organon für das Theater**. Berlin: Suhrkamp, 1961.



CLIFFORD, James (avec George Marcus). **Writing Culture**: the poetics and politics of ethnography. Los Angeles: University of California Press, 1986.

DUVERGER, Timothée. Écologie et autogestion dans les années 1970. Discours croisés d'André Gorz et de Cornelius Castoriadis. **Écologie & Politique**, Paris, Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.), n. 46, p. 140-144, 2013.

FABIAN, Johannes. **Power and Performance** - Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theatre in Shaba, Zaïre. Madison: University of Wisconsin Press, 1990.

FABIAN, Johannes. Theater and Anthropology, Theatricality and Culture. **Research in African Literatures**, Cambridge, Cambridge University Press, v. 30, n. 4, p. 24-31, Winter 1999.

GURAN, Milton. **Les "Brésiliens" du Bénin**. Paris: Editions La Dispute, 2010.

HUBER, Magnus. The Nova Scotia-Sierra Leone connection. New evidence on an early variety of African American Vernacular English in the diaspora. In: ESCURE, Geneviève; SCHWEGLER, Armin (Ed.). **Creoles, Contact, and Language Change**. Linguistic and social implications. Amsterdam: Benjamins, 2004. P. 67-95.

LAROUSSE, Le petit dictionnaire. Paris: Larousse, 2014.

LAW, Robin. **Ouidah**: The Social History of a West African Slaving 'Port', 1727-1892. Oxford: James Currey, 2004.

MÜLLER, Bernard. Le Terrain: un théâtre anthropologique. **Revue Communications**, Paris, Seuil, n. 92, p. 75-82, juillet 2013.

SOUMONNI, Elisée. The Afro-Brazilian Communities of Ouidah and Lagos: a Comparative Analysis. In: CURTO, Jose C.; SOULODRE-LA FRANCE, Renee. **Africa and the Americas**: interconnections during the Slave Trade. Trenton: Africa World Press, 2005. P. 12-15.

ZOMAYI - CABARET ATLANTIQUE. Projet Zomayi (site internet). France, 2013.

Bernard Müller é antropólogo e dramaturgo. Ele estuda os processos de encenação que compreendem diferentes possibilidades cênicas (teatro, ritual, performance etc.), de cenografia museal e diversas situações que implicam performances. Desde 2003, ele ministra o seminário *Mise en scène et en récit* na Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (Paris) na qual ele é membro do *Institut de Recherche Interdisciplinaire sur les enjeux sociaux* (IRIS). Ele coordena, ainda, uma plataforma de pesquisa sobre a encenação, compreendida como um coletivo transdisciplinar em modelos colaborativos e numa perspectiva internacional (www.curioweb.org).

E-mail: muller@ehess.fr

Este texto inédito, traduzido por André Mubarack, também se encontra publicado em francês neste número do periódico.

Recebido em 23 de abril de 2015

Aceito em 31 de agosto de 2015