

Perspectiva decolonial: o teatro negro em pauta

Perspectiva decolonial: el teatro negro en la agenda

Decolonial Gaze: Black Theatre as a Main Point on the Agenda

Elisa Belém

DEART/UFRN

E-mail: elisa.belem@ufrn.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7167-3796>

RESUMO:

O ensaio apresenta uma breve revisão da história do teatro brasileiro, indicando a presença de artistas negros e negras durante o período da colonização. Ao longo do processo de modernização da cena, tais artistas negros foram excluídos dos palcos. Ao rever a historiografia, percebe-se que o teatro negro também foi pouco mencionado por críticos. Nas últimas décadas, vem ocorrendo um movimento por representatividade e igualdade, trazendo o teatro negro para a pauta dos debates e do ensino. Indica-se que é preciso que o teatro negro ocupe o currículo escolar de Artes, da Educação Básica e dos cursos do Ensino Superior na área de teatro.

Palavras-chave: *Teatro negro. Teatro brasileiro. Ensino de teatro.*

RESUMEN:

El ensayo presenta una breve revisión de la historia del teatro brasileño, indicando que hubo un gran número de artistas negros y negras durante el período de colonización. Durante el proceso de modernización de la escena, estos artistas negros fueron excluidos del escenario. Al revisar la historiografía, se nota que el teatro negro tampoco fue mencionado por la crítica. En las últimas décadas se ha producido un movimiento por la representatividad y la igualdad, llevando el teatro

negro a la agenda de los debates y la docencia. Se indica que es necesario que el teatro negro ocupe el currículo escolar de los cursos de Artes, Educación básica y educación superior en el área del teatro.

Palabras clave: *Teatro negro. Teatro brasileiro. Enseñanza de teatro.*

ABSTRACT:

The paper presents a brief review of Brazilian Theatre's history pointing out that there was a huge number of Black artists during the Colonial era. However, later on, when Modern Theatre was set, Black artists were banned from the stage. When one reviews the historiography, it is possible to conclude that Black Theatre was less considered by theatre criticism, in Brazil. Since the last decades, there is an ongoing movement for representativeness and equality, bringing along Black Theatre for the agenda. The paper points out that it is necessary that Black Theatre occupies the School curriculum on the fields of Arts, on Basic Education and also at the undergraduate level, on the field of Theatre.

Keywords: *Black Theatre. Brazilian Theatre. Theatre Teaching.*

Artigo recebido em: 21/03/2023

Artigo aprovado em: 12/06/2023

*All the wahala, all the problems,
All the things, all the things they go do,
For this world go start,
When the teacher, schoolboy and schoolgirl jam
together
Who be teacher?
I go let you know.*

(Teacher Don't Teach Me Nonsense, Fela Kuti¹)

*Todos os "wahala" (problemas), todos os
problemas
Todas as coisas, todas as coisas que eles irão
fazer,
Para esse mundo começar,
Quando o professor, o aluno e a aluna
improvisarem juntos
Quem será o professor?*

Eu vou te informar.

*(Professor, não me ensine absurdos, Fela Kuti,
minha tradução)*

Retomando uma questão

O presente ensaio retoma uma questão: qual o propósito de estudar as possíveis relações entre o teatro brasileiro e a decolonialidade? Neste artigo, amplio a discussão: é possível discutir teatro e decolonialidade sem tratar de questões sobre o racismo e sobre o silenciamento que recaiu sobre as culturas negras e as artes negras, no Brasil?

O pós-colonialismo² e o decolonialismo são abordagens teóricas que surgiram e foram desenvolvidas na área de ciências humanas, principalmente no campo dos estudos culturais e da sociologia. De acordo com Bernardino-Costa e Grosfoguel (2016, p. 15): “O ‘pós’ do pós-colonial não significa que os efeitos do domínio colonial foram suspensos no momento em que concluiu o domínio territorial sob uma colônia. Ao contrário, os conflitos de poder e os regimes de poder-saber continuaram e continuam nas chamadas nações pós-coloniais.”

Os movimentos pela descolonização visaram a independência política, econômica e cultural de diversos países africanos e asiáticos. Já a perspectiva decolonial, enquanto lente teórica, tem sido preferida por alguns autores para pensar questões da colonialidade na América Latina. Tais pesquisadores defendem que:

(...) a modernidade não foi um projeto gestado no interior da Europa a partir da Reforma, da Ilustração e da Revolução Industrial, às quais o colonialismo se adicionou. Contrariamente a essa interpretação (...), argumenta-se que o colonialismo foi a condição *sine qua non* de formação não apenas da Europa, mas da própria modernidade. Em outras palavras, sem colonialismo não haveria modernidade, conforme fora articulado na obra de Enrique Dussel (1994). A partir dessa formulação tornou-se evidente a centralidade do conceito de colonialidade do poder, entendido como a ideia de que a raça e o racismo se constituem como princípios organizadores da acumulação de

capital em escala mundial e das relações de poder do sistema-mundo (Wallerstein, 1990: 289). Dentro desse novo sistema-mundo, a diferença entre conquistadores e conquistados foi codificada a partir da ideia de raça (Wallerstein 1983; 1992: 206- 208; Quijano, 2005: 106). Esse padrão de poder não se restringiu ao controle do trabalho, mas envolveu também o controle do Estado e de suas instituições, bem como a produção do conhecimento (BERNARDINO-COSTA; GROSGOUEL, 2016, p. 17).

As perspectivas do pós-colonialismo e da decolonialidade vêm sendo utilizadas para análises críticas tanto na área de literatura quanto na área de artes e teatro para repensar as maneiras como são construídas as narrativas sobre os povos, as culturas, os lugares, as linguagens ou sobre as produções culturais e artísticas. É importante frisar que tais abordagens consideram que, mesmo com o fim da colonização, a colonialidade continua a pautar as relações geopolíticas, econômicas, sociais e culturais no mundo. Isso posto, os países que sofreram processos colonizatórios continuam a lidar com os efeitos da colonização e as marcas da colonialidade.

Voltando à pergunta inicial, o que podemos problematizar a partir da abordagem teórica decolonial sobre o teatro brasileiro? Um dos pontos principais da colonização na América Latina e no Brasil é a questão da divisão por raças e a escravização de povos indígenas e africanos. O racismo é, então, uma das questões relacionadas à colonialidade, no Brasil.

Breve revisão sobre a história do teatro brasileiro

Ao estudar a história do teatro brasileiro, de forma geral, tomamos conhecimento de que, no período da colonização conduzida por Portugal, o teatro foi utilizado como uma das ferramentas didáticas pela Companhia de Jesus. Isso se deu, por meio, por exemplo, do Padre José de Anchieta e suas ações visando a catequização católica e o ensino da língua portuguesa, tanto de povos indígenas quanto de colonos, no Brasil. A esse respeito, o seguinte comentário crítico é elucidativo: “(...) todos sabem do estrondoso fracasso muito bem-

sucedido do trabalho dos jesuítas: como agentes da colonização, o resultado prático de seu trabalho foi a preparação dos nativos para a escravidão e o massacre (dos recalcitrantes)” (COSTA; AZEVEDO, 2000[?], p. 34).

Podemos dizer que, no período do Brasil colônia, há uma influência ibérica reconhecida, numa série de representações teatrais com textos portugueses, espanhóis e italianos, em cerimônias e festividades ligadas à Igreja Católica ou ao nascimento dos núcleos urbanos, junto à construção dos teatros – “Casas de Ópera” –, e à vida política ou econômica. Décio de Almeida Prado tece suas considerações sobre a cena do Brasil colônia utilizando-se de documentos e, principalmente, de relatos de viajantes, sobretudo franceses que, ao visitarem o país, contam sobre a presença de pessoas negras nos palcos brasileiros e nas artes, em geral:

Quanto à participação de mulatos, ou pardos, ou homens de cor, conforme as versões, o fato pode explicar-se tanto por uma propensão natural da raça ou da cultura negra, sobretudo em relação à música, quanto pelo descrédito que envolvia a profissão de ator. (...) O espaço reservado aos atores pela sociedade oscilava precariamente entre os primeiros e os últimos lugares. Não andavam longe as fulminações da Igreja Católica contra esses histriões de vida errante, que não hesitavam em mudar de voz, de cara e de personalidade. No Brasil, este preconceito somava-se, ou cruzava-se, com outro, o racial. Daí o predomínio cênico de mulatos, que não duraria muito, desaparecendo com a chegada de profissionais de palco portugueses (PRADO; FARIA, 2012, p. 49).

O trecho citado é bastante problemático, a começar pela explicação dada para a presença de artistas negros em cena. Para essa reflexão, recorro a Domingues:

É necessário assinalar que tanto a suposta predisposição para as artes quanto à contribuição sentimental para formação da civilização brasileira não são traços específicos da “raça negra”, mas resultado da formação sócio-histórica e cultural particular através do qual o negro foi adaptando-se ao país. Nessa perspectiva, essa presumível propensão sentimental inata deste grupo racial não passa de um mito, o qual alimenta um preconceito corrente de considerar que negro não é capaz de desenvolver seu potencial para as ativi-

dades que exigem habilidade intelectual. Aliás, trata-se de um mito perigoso, pois permite o surgimento de estereótipos negativos do negro (DOMINGUES, 2009, p. 206).

A vinda de profissionais de palco portugueses teria levado à substituição dos artistas negros, no momento em que o ofício do ator deixou de ser considerado marginal. A grande presença de artistas negros aparece também em registros de poetas como Cláudio Manoel da Costa e Tomás Antonio Gonzaga, em Vila Rica, atual Ouro Preto (MG), retomados por Décio de Almeida Prado:

Ora, mulatos eram também, em sua maior parte, os músicos, os compositores, os pintores, os escultores de Vila Rica. A diferença é que a cor deles não se imprimia, como um estigma, na obra de arte que produziam. O contrário dava-se com os atores, cuja matéria-prima é sempre o próprio corpo, as mãos, o rosto, que inutilmente pintavam para embranquecê-los (PRADO; FARIA, 2012, p. 51).

O crítico e historiador Décio de Almeida Prado, sem querer, acabou por nos deixar uma contribuição significativa para entender como, ao longo da história do teatro brasileiro, as pessoas negras foram submetidas a processos de *embranquecimento*, literal ou metaforicamente e, logo, colocadas à margem da produção cênica no país. Conforme os trechos citados, havia um grande número de pessoas negras participando ativamente da produção artística no período da colonização portuguesa, no Brasil, vistas como portadoras de um estigma.

Na continuidade dos estudos, ao revisar a história do teatro brasileiro, percebemos que a cena teatral portuguesa moderna foi influenciada pela cena francesa. Isso fez com que, entre o século XIX e o século XX, no Brasil, a referência maior também fosse a cena francesa:

Não será preciso relembrar em detalhes aqui toda a força que exerceram sobre a cultura brasileira o modelo civilizatório, as ideias, a cultura e as artes francesas, em especial ao longo do século XIX até o final da *Belle Époque*. Ainda que por vezes muito nos chegasse passando por um período de “ajustamento lusitano” – identificado, por exemplo, nas traduções e adaptações

feitas em Portugal –, com o tempo os contatos entre a corte brasileira e Paris passaram a ser mais diretos, muito embora ainda se mantivessem estreitas as ligações com Portugal, sobretudo no caso do teatro (AZEVEDO; WERNECK; CASTRO, 2021, p. 33).

A historiografia crítica da cena brasileira moderna foi escrita a partir das produções teatrais que aconteciam, principalmente, no Rio de Janeiro e em São Paulo, influenciadas pelas artes e literatura francesas. Mas, o que estava acontecendo nos palcos oficiais e não oficiais de outras cidades e vilas, no Brasil, principalmente fora do eixo Rio de Janeiro e São Paulo, naquele momento? Mesmo que tenhamos pesquisas e referências sobre a cena em Minas Gerais, em Pernambuco e outras regiões, em geral, há um eixo que prevalece.

No livro *História do Teatro Brasileiro* (FARIA, 2013), no capítulo “A modernização do teatro brasileiro (1938-1958)”, cujo texto de abertura é intitulado “Os grupos amadores”, a escolha por um eixo geográfico é justificada pelo seguinte argumento, questionável:

Como todo fenômeno histórico, também o movimento teatral amador reflete o movimento geral da sociedade em direção a um ponto ótimo na sua escala evolutiva. O que se quer frisar é que uma série de fatores desses movimentos é intrínseca à própria evolução cultural do período e que é sob esse aspecto que deve ser analisada a interpenetração entre os agentes culturais envolvidos. Nesse nexos, é importante salientar, inicialmente, o papel irradiador do Rio de Janeiro enquanto capital intelectual, e, num caminho inverso, porém igualmente representativo, a crescente valorização da voz cultural paulista como resultado do papel hegemônico de São Paulo, preponderantemente inserido no panorama econômico brasileiro – basicamente o de industrialização e exportação (FERNANDES; FARIAS, 2012, p. 57).

Mostra-se bastante problemático indicar que supostamente haveria “um ponto ótimo” e uma “escala evolutiva”, tanto para a sociedade quanto para o teatro amador. O ponto ótimo para o teatro amador seria a sua profissionalização e uma determinada forma de apresentação, conteúdo ou recepção? E ainda, o desenvolvimento econômico e político das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo poderia mesmo ser o fator determinante para a valorização da “voz cultural” em detrimento das culturas e produções artísticas de outras regiões?

Discussões sobre teatro negro brasileiro e decolonialidade

Nesse ponto, indica-se que o ato de repensar o teatro brasileiro a partir da lente decolonial pressupõe pensar sobre as narrativas que a historiografia nos deixou, os lugares e criadores privilegiados e outros(as), apagados(as) ou não abordados(as). E, também, refletir sobre o que ensinamos a respeito do teatro brasileiro nas escolas, nos livros e sobre os discursos que a cena teatral produz.

Por esse ponto de vista, não há como discutir teatro e decolonialidade sem tratar de questões sobre o racismo e sobre o silenciamento que recaiu sobre as culturas negras e as artes negras, no Brasil. O *embranquecimento* da cena teatral não é apenas uma ideia abstrata, pois está registrado na fala de críticos e historiadores brasileiros que são referências frequentes em nossas bibliografias. Conforme Bernardino-Costa, Maldonado-Torres e Grosfoguel colocam:

Nesse sentido, ao argumentarmos em favor da decolonialidade como um projeto político-acadêmico que está inscrito nos mais de 500 anos de luta das populações africanas (NDLOVU-GATSHENI; ZONDI, 2016) e das populações afrodiaspóricas, é preciso trazer para o primeiro plano a luta política das mulheres negras, dos quilombolas, dos diversos movimentos negros, do povo de santo, dos jovens da periferia, da estética e arte negra, bem como de uma enormidade de ativistas e intelectuais, tais como: Luiz Gama, Maria Firmina dos Reis, José do Patrocínio, Abdias do Nascimento, Guerreiro Ramos, Lélia Gonzalez, Beatriz do Nascimento, Eduardo de Oliveira e Oliveira, Clóvis Moura, Sueli Carneiro, Frantz Fanon, Césaire, Du Bois, C.L.R. James, Oliver Cox, Angela Y. Davis, bell hooks, Patricia Hill Collins, etc. (BERNARDINO-COSTA *et al.*, 2020, p. 10-11).

A literatura dramática, a cena e a performance negra foram pouco mencionadas dentro da historiografia do teatro brasileiro. Nas últimas décadas, temos visto aumentar a discussão e o estudo sobre o teatro negro, no Brasil, como resultante dos processos de luta por representatividade e igualdade. O ensino das Artes³ e do teatro vem retomando o trabalho de Abdias do Nascimento à frente do TEN – Teatro Experimental do Negro, que estreou em 1944. Ao estudar o TEN podemos perceber a importância do movimento cultural que foi

criado por Abdias do Nascimento e por outros artistas negros e negras. O TEN produziu espetáculos e novas dramaturgias, ocupou o palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e também organizou cursos para a educação de jovens e adultos, formou novos atores negros, atuou politicamente. É interessante perceber a luta de uma vida inteira de Abdias do Nascimento, cuja resiliência apareceu em seus primeiros projetos como o pouco mencionado “Teatro do Sentenciado”, no interior da unidade prisional “Penitenciária do Carandiru”, anterior ao TEN. Conforme indica Narvaes (2016, p. 2): “Se o teatro produzido pela classe trabalhadora no Brasil está ausente dessa história, que dirá o teatro de um setor que é mais invisibilizado, o Teatro do Sentenciado.”

Junto à retomada dos estudos sobre o TEN, outras obras vêm sendo revistas. Desta forma, os livros da professora Leda Maria Martins⁴ (UFMG) escritos e publicados no final dos anos de 1990, estão sendo relidos e valorizados. As produções artísticas de grupos de teatro como: o Bando de Teatro Olodum; a Cia. de Teatro NATA – Núcleo Afrobrasileiro de Teatro de Alagoinhas, BA, que tem à frente a diretora e dramaturga Onisajé; o movimento Segunda Preta (BH, MG), os textos e peças de Grace Passô, Jé de Oliveira, Aldri Anunciação, Cristiane Sobral; os livros do professor Marcos Antônio Alexandre (UFMG); os artigos e palestras da Professora Evani Tavares Lima (UFSB); os cursos da *Pele Negra – Escola de Teatro Preto* (BA), bem como outros artistas e professores negros e negras, pretos e pretas, cada vez vêm sendo mais estudados nas escolas de teatro. Mas ainda é pouco, se pensarmos nos currículos e conteúdos do ensino de Artes/Teatro na Educação Básica, dos cursos de graduação em Teatro e pós-graduação em Artes Cênicas. Conforme Nilma Lino Gomes afirma:

Retomar autores e autoras negros brasileiros e estrangeiros, lembrar quais foram as lideranças negras que participaram das principais mudanças emancipatórias do mundo, dar relevo às suas produções e conhecer as disputas acadêmicas de negras e negros no mundo da produção do conhecimento brasileiro no contexto da literatura decolonial latino-americana diz respeito a

um percurso de ruptura epistemológica e política no sentido de descolonizar os currículos e o próprio campo de conhecimento (GOMES; BERNARDINO-COSTA *et al.*, 2020, p. 224).

Reler hoje peças teatrais brasileiras com o olhar decolonial, pressupõe discutir questões sobre embranquecimento, branquitude e racismo:

O racismo se dá nos conteúdos hegemônicos de uma historiografia do teatro brasileiro ao centralizar a narrativa histórica numa perspectiva colonial e eurocêntrica, invisibilizando grupos de teatro negro: suas histórias, suas atuações e sua diversidade na construção de uma história do teatro em que artistas negras e negros são agentes, criadoras/es de arte, cultura e história (SOUZA, 2020, p. 70).

Nesse sentido, o teatro negro não é apenas um “conteúdo” a ser abordado nos programas dos componentes curriculares e sim, consiste em modos de pensar, de criar, de fazer e refazer a cena. Esses modos de criação precisam ocupar o currículo escolar, em toda a sua abrangência: das práticas à teoria. Os contextos sociais, históricos e culturais do Brasil são variados e por isso os teatros negros também são múltiplos.

Concordo com Juliana Rosa de Souza, quando afirma que discutir as práticas antirracistas e, logo, o teatro negro, não é responsabilidade exclusiva de pessoas negras: “A utilização da categoria raça se dá de modo interessante, pois é comum racializar aquele que é específico – o outro, assim, o ‘negro’ tem sua posição racial marcada, enquanto que ‘branco’ é constituído de uma pretensa universalidade, é normatizado, compreendido como padrão” (SOUZA, 2020, p. 74). Além da construção da branquitude herdada da colonização, deveríamos fazer uma reflexão sobre a própria constituição das famílias brasileiras, pois muitas tiveram suas ancestralidades negras apagadas ou silenciadas e tornaram-se “morenas”, “pardas”, embranquecidas.

Muitos são os desafios para que dentro da área teatral o debate sobre branquitude e racismo seja cada vez mais considerado parte de uma perspectiva crítica sobre o fazer teatral, sobre a narrativa histórica, sobre a criação de dramaturgias e construção de personagens. O que percebo é a necessidade de compreender dentro do espaço artístico práticas antirracistas e isto não é

responsabilidade exclusiva dos movimentos negros ou de artistas e grupos de teatro negro. É importante que artistas não-negros compreendam seu papel numa luta antirracista, já que o racismo – como apresentado aqui – é estrutural, ou seja, está fundamentando a sociedade nos níveis político, econômico e na produção de subjetividades (SOUZA, 2020, p. 77).

Dramaturgias

Algumas peças contemporâneas, como *Vaga Carne*, da dramaturga, atriz e diretora Grace Passô (2018), têm como tema o silenciamento e a invisibilidade de pessoas negras e essas questões compõem as falas da peça:

Trecho 1 (cena 1):

QUEM: uma voz.

ONDE: um corpo de uma mulher.

No breu, ouve-se a voz:

Vozes existem.

Vorazes.

Pelas matérias.

E vez ou outra, quando percebes que o vidro trincou sem aparente motivo.

Ou mesmo a rã que saltou, um dia, em altura incomum.

Ou quando a torneira gotejava sem interromper, sem interromper, sem interromper, sem interromper... Vá olhar!

Não é de tudo certo, mas é possível que não seja um acontecimento físico da matéria, mas, sim, ela, a matéria, invadida por vozes.

Que existem. Vorazes. Pelas matérias.

E vez ou outra, quando percebes, em qualquer espaço, qualquer expressão que parece maior que a imagem do que vê, talvez estejas diante de mim e nem saibas.

Trecho 2 (última cena):

Para o público.

Agora vocês esquecerão essas minhas palavras?

E essa,

e essa,

e também essa,

e essa,
e essa...
Onde estão as palavras? Onde? Onde?
Talvez...

Breu.

Espera!

A mulher é vista.

Eu já sei quem ela é! Eu já sei!
Ela é uma mulher, ela é negra...

Breu.

Espera!

A mulher é vista.

Eu já sei! Ela está aqui, hoje, diante de vocês, e ela
gostaria de dizer que...

Breu.

(PASSÔ, 2018, p. 50-52)

O discurso e a forma da peça de Passô (2018) é construído sobre a pauta da invisibilidade, do silenciamento e do racismo, por meio do recurso ficcional de uma personagem que não tem corpo, já que é uma voz. Essa voz pode invadir e prescrutar diversas matérias como um corpo. Assim, consegue dar vida à matéria-corpo, mexer braços, apontar o dedo, navegar pelo útero, até perceber que está dentro de uma mulher negra que deseja falar, dar voz à sua existência.

A leitura de peças contemporâneas de teatro negro pode ser confrontada com a leitura de peças de outros períodos do teatro brasileiro, a fim de notar a construção da personagem negra, a ausência do protagonismo negro, a ridicularização e mesmo questões como a objetificação do corpo da mulher negra:

O racismo aparece também na própria construção da dramaturgia brasileira, pautada na criação de personagens brancas como personagens “universais”, como padrão, difundindo de maneira recorrente os estereótipos da personagem negra, ou seja, quando são criadas personagens negras na dramaturgia brasileira, estas aparecem reproduzindo estereótipos e paradigmas raciais (SOUZA, 2020, p. 70).

Quando relemos o texto da peça *Arena Conta Zumbi* (1965), de Augusto Boal e Guarnieri, por exemplo, há pontos que podem ser considerados como interessantes, em sua forma pelos recursos épicos, e outros bastante controversos, em seu conteúdo. Nesse sentido, é preciso problematizar hoje a escolha do grupo de teatro Arena por apresentar uma narrativa sobre a construção do quilombo de Palmares como uma escolha pelos homens negros, mesmo representados como lascivos, mas como uma coação para as mulheres negras:

(...)

NICO – Mas e nessa abençoada região, será que tem o que faz falta na verdade?

TODOS: O que é, o que é, o que é?

NICO – Me diga meu irmão, se nessa grande mata é possível, é possível ter mulher?

(Depois de uma pausa).

TODOS – Aí está uma coisa que não. *(tristes)*

NICO – Pois sendo assim, eu prefiro o cativo.

TODOS: Meu irmão está com toda razão.

– Vai lá, Carengue, e toma as providências – 20 negras! 40! – Pra cada um!

(BOAL; GUARNIERI, 1965).

O personagem Nico afirma preferir o cativo a se privar de manter relações sexuais com mulheres; os outros não só concordam como encaminham providências para arranjar 40 mulheres negras para cada um. O próximo quadro tem o infeliz título: “Samba do negro valente e das negras que estão de acordo”. A palavra “acordo”, no título, aparece como um arranjo e, assim, depois dos homens negros se justificarem, as mulheres negras respondem:

ELAS – Pois é, de sinhô em sinhô/eu prefiro meu nêgo que é da minha cor./ Liberdade somente não dá,/pra gente ser feliz/é preciso de um nêgo...

(BOAL; GUARNIERI, 1965).

A cena termina com os “tiros dos brancos em busca das negras roubadas”. Se elas foram roubadas dos brancos, ou de quem quer que seja, torna-se evidente que não houve escolha. É importante lembrar que a primeira encenação desta peça, que se sabe, por um elenco composto somente por atores e atrizes negros e negras só se deu em 2012 – o musical *Zumbi*, com adaptação e direção de João das Neves.

O corpo-mercadoria da mulher negra é também central na peça *O nome do sujeito*, de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, que estreou em 1998, pela Companhia do Latão (SP), exposto na cena intitulada: “No mercado clandestino de escravos, uma mulher tem suas partes examinadas pelo encarregado do Barão”. Na rubrica, lê-se: *Vozes vindas de fora. A cena mostra o interior de uma tenda ou casa precária. Uma escrava está deitada em primeiro plano num pequeno quarto, com seus membros amarrados a um pedaço de pau* (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 42). No decorrer da cena, outra rubrica indica: *Entram em cena. É um vendedor rústico em roupas de trabalho. Wagner, em trajes refinados para a situação, entra no quarto e se aproxima da escrava* (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 43).

WAGNER: E esta?

VENDEDOR: O dono reserva para uso próprio.

WAGNER: Mercadoria interessante, de bela figura.

VENDEDOR: Não aconselho, tem muita bicheira, engolidora de terra.

WAGNER: *(Passa as mãos pelo seu corpo para ver se tem óleo na pele.)*
Costura de ferida antiga.

VENDEDOR: De briga, gênio ruim.

WAGNER: A parte posterior do crânio é desenvolvida, mais que a anterior, sinal de inteligência. As maçãs são saltadas como todos esses africanos. *(Cita uma frase decorada.)* “São primitivos, mas de uma riqueza antropológica fantástica.”

VENDEDOR: Mandingueira, e come terra. Eu tenho outras.

WAGNER: O Barão vai me felicitar por isso, não é peça ordinária.

VENDEDOR: Não sei se o dono vai pôr à venda.

WAGNER: Para o Barão ele vai. *(A ela.)* Ei preta, você vem comigo. Vai falar língua de gente e receber um nome. Mas não se aflija: no sobrado do Barão os escravos são quase da família.

(CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 43).

Ora, se o objetivo da cena era retratar a venda de mulheres escravizadas e o tratamento dado a elas como mercadorias, cumpriu a função. Ao fazê-lo, parece ressaltar a perversidade da colonização e dos escravocratas, o machismo e a ordem patriarcal, numa peça indigesta que reserva como desfecho para essa mulher negra o suicídio. A fala do personagem Wagner resume bem o racismo, desde a colonização e que permanece como marca da colonialidade, no Brasil: “(...) Ei preta, você vem comigo. Vai falar língua de gente e receber um nome. Mas não se aflija: no sobrado do Barão os escravos são quase da família” (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 43). Em nota, ao final do texto publicado da peça, os dramaturgos informam que “(...) a cena do suicídio da escrava, fato comum na época, é inspirada num relato do diário do engenheiro Louis Vauthier, projetista do Teatro Santa Isabel, *Diário Íntimo do engenheiro Vauthier, 1840-1846* (Rio de Janeiro: Serviço gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1940)” (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 84). O quadro é o que se segue:

21. A mucama na praia

A escrava Graça aproxima-se das ondas do mar, na praia. Simultaneamente, ouve-se de fora da cena a voz de Wagner ditando um anúncio de jornal.

VOZ DE WAGNER – Faça publicar neste seu *Jornal do Commercio*: fugiu do sobrado do sr. Barão, no último dia 2 do corrente, uma escrava por nome Graça, nação Baca, preta bem preta, cabeça redonda, estatura ordinária, grossa de corpo e de pouca fala. Inteligente o bastante para dissimular o nome. Ostenta nas costas costura de ferida antiga, e representa ter 25 anos. Sem outros sinais de menção, além de um carregado semblante tristonho. O sr. Barão gratifica bem quem dela der notícia e protesta contra quem lhe der acerto.

A mulher entra no mar.

ATRIZ QUE REPRESENTA GRAÇA (*Narra.*) Hoje um corpo de negra vai aparecer boiando na praia, o corpo de uma mulher que cometeu suicídio, e vai ficar oscilando para diante e para trás, segundo as marés, resvalando na areia, dissolvendo as espumas, visível das sacadas da cidade do Recife. Cem pessoas vão passar, deter-se diante do cadáver inchado e seguir muito filoso-

ficamente o seu caminho. É verdade que para elas será o corpo de uma negra, este, que vai aparecer boiando na praia. Ninguém deve se acostumar com o vento açoitando o mar e nem com as ondas beijando a areia.

CORO (*Canta.*) Quem é cego dos dois olhos
Não carece sobancelha.
Negro de botina branca
Não se dá coisa mais feia.
Não posso me acostumar
Com o vento açoitando o mar
E as ondas beijando a areia.
(CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 77-78).

A perversidade da escravidão é retratada na fala do personagem Wagner, bem como sua lascividade pela erotização do corpo da mulher negra escravizada ao fazer um jogo entre as palavras “acoito” e “coito”. A fala da “atriz que representa Graça” denuncia a invisibilização até mesmo do corpo morto da mulher negra escravizada. Por fim, a fala do coro é lastimável, já que reforça o discurso preconceituoso e a marca da colonialidade. Conforme Fanon (2020, p. 152) coloca de forma irônica e enraivecida: “Sentimento de inferioridade? Não, sentimento de inexistência. O pecado é negro como a virtude é branca. Todos esses brancos reunidos, de revólver na mão, não podem estar errados. Eu sou culpado. Não sei de quê, mas sinto que sou um miserável.”

Apesar da peça *O nome do sujeito* ter sido fiel em sua forma às propostas do teatro épico brechtiano, o uso da linguagem, a construção das cenas e falas não contribuíram para uma crítica expressiva sobre a colonialidade e o racismo. Nesse sentido, Juliana Rosa de Souza é bastante assertiva: “(...) ver o racismo no espaço teatral como problema ou responsabilidade dos grupos de teatro negro ou de artistas negros é um privilégio da branquitude” (SOUZA, 2020, p. 77). Concordo com essa fala e acrescento: fazer coro à lente teórica decolonial, no Brasil, não se resume a problematizar aquilo que “veio da Europa”, faz-se necessário olhar para os discursos da historiografia, dos textos dramáticos e cênicos brasileiros. E, assim, fazer um exercício de reconhecimento das exclusões, apagamentos e das marcas da colonialidade em nossas narrativas.

Professor, não me ensine absurdos

A fim de concluir, retomo a apresentação da abordagem decolonial pautada pela mudança no entendimento de modernidade e pelo conceito de colonialidade:

Contrário ao pensamento de que o racismo é uma ideologia ou uma superestrutura derivada das relações econômicas, a ideia de “colonialidade” estabelece que o racismo é um princípio organizador ou uma lógica estruturante de todas as configurações sociais e relações de dominação da modernidade. O racismo é um princípio constitutivo que organiza, a partir de dentro, todas as relações de dominação da modernidade, desde a divisão internacional do trabalho até as hierarquias epistêmicas, sexuais, de gênero, religiosas, pedagógicas, médicas, junto com as identidades e subjetividades, de tal maneira que divide tudo entre as formas e os seres superiores (civilizados, hiper-humanizados, etc., acima da linha do humano) e outras formas e seres inferiores (selvagens, bárbaros, desumanizados, etc., abaixo da linha do humano) (GROSFOGUEL; BERNARDINO-COSTA *et al.*, 2020, p. 59).

Uma tal *ferida colonial*⁵ (MIGNOLO, 2005, p. 8) pautou diferentes aspectos da organização social, política e econômica do Brasil. Sendo assim, influenciou modos de se comportar e relacionar, relegando a população negra a um lugar subalterno retratado na adaptação do texto de Joaquim Nabuco por Caetano Veloso:

A escravidão permanecerá por muito tempo como a característica nacional do Brasil. Ela espalhou por nossas vastas solidões uma grande suavidade; seu contato foi a primeira forma que recebeu a natureza virgem do país, e foi a que ele guardou; ela povoou-o como se fosse uma religião natural e viva, com os seus mitos, suas lendas, seus encantamentos; insuflou-lhe sua alma infantil, suas tristezas sem pesar, suas lágrimas sem amargor, seu silêncio sem concentração, suas alegrias sem causa, sua felicidade sem dia seguinte... É ela o suspiro indefinível que exalam ao luar as nossas noites do norte (VELOSO; NABUCO, 2000, não paginado).

Ao revisar de forma panorâmica a história do teatro brasileiro, pode-se perceber que a presença de artistas negros e negras foi suprimida e marginalizada. A construção de narrativas e os apontamentos críticos da cena moderna brasileira também foram excludentes. Da mesma forma, a produção literária e dramática, principalmente por autores(as) brancos(as), representou pessoas negras de forma pouco séria. Os teatros negros e drama-

turgias negras vêm estabelecendo outros modos de composição das personagens, formas e conteúdos da cena. Torna-se necessário, diante das discussões sobre epistemologias e perspectivas decoloniais, reconhecer e valorizar a produção intelectual negra e suas vozes. Parece contraditório buscar por abordagens decoloniais para o estudo do texto dramático e da cena, no Brasil, sem debater aspectos relacionados ao racismo e à branquitude.

O discurso posto na cena contemporânea deveria ser tratado como pauta das discussões sobre os modos de ensinar e aprender teatro. Ênfase que o teatro negro não é apenas um “conteúdo” a ser abordado nos programas dos componentes curriculares e sim, consiste em modos de pensar, de criar, de fazer e refazer a cena. A produção artística, teórica e dramática sobre os teatros negros, no Brasil, vem se ampliando a cada ano. Não há como ignorar a necessidade de que o teatro negro seja mais discutido, pensado e valorizado na Educação Básica e no Ensino Superior, principalmente nos cursos de formação de professores(as) e de artistas da cena.

REFERÊNCIAS

AMKPA, Awam. Colonial Anxieties and Post-Colonial Desires: Theatre as a Space of Translations. *In*: GOODMAN, Lizbeth; DE GAY, Jane. **The Routledge Reader in Politics and Performance**. Londres/Nova York: Routledge, 2000. p. 116-122.

AZEVEDO, Elizabeth R. Émil(e)io Doux: trajetória de um ensaiador francês rumo aos trópicos. *In*: WERNECK, Maria Helena; REIS, Ângela de Castro (org.). **Rotas de teatro: entre Portugal e Brasil**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 33-58.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Nelson. Decolonialidade e perspectiva negra. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília (UNB), v. 31, n. 1, p. 15-24, jan.-abr. 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/issue/view/467> . Acesso em: 20 mar. 2023.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena conta Zumbi**. São Paulo, 1965.

BRILHANTE, Maria João. Uma aventura ligada pelo oceano: estudar as rotas de teatro entre Portugal e Brasil. *In*: WERNECK, Maria Helena; REIS, Ângela de Castro (org.). **Rotas de teatro: entre Portugal e Brasil**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 7-18.

BELÉM, Elisa. **Perspectiva decolonial: o teatro negro em pauta**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45404>>

CARVALHO, Sérgio; MARCIANO, Márcio. O nome do sujeito. *In*: CARVALHO, Sérgio (org.). **Companhia do Latão**: 7 peças. São Paulo: Cosac e Naify, 2008.

COSTA, Iná Camargo; AZEVEDO, José Fernando Peixoto. Duas histórias do teatro brasileiro. *In*: **Revista Vintém 3**: teatro e cultura brasileira. São Paulo: Editora Hedra: Companhia do Latão, 2000[?].

DOMINGUES, Petrônio José. Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica. **Revista África**: Revista do Centro de Estudos Africanos da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, n. 24-26, p. 193-210, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/74041> . Acesso em: 20 mar. 2023.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Sebastião Nascimento e Raquel Camargo. São Paulo: UBU Editora, 2020.

FERNANDES, Nanci. Os grupos amadores. *In*: FARIA, João Roberto (org.). **História do Teatro Brasileiro**, v. 2. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC-SP, 2012. p. 57-80.

GILBERT, Helen; LO, Jacqueline. **Performance and Cosmopolitics**: Cross-Cultural Transactions in Australasia. Londres: Palgrave Macmillan, 2009.

GOMES, Nilma Lino. O Movimento Negro e a intelectualidade negra descolonizando os currículos. *In*: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 223-246.

LIMA, Evani Tavares. Por uma história negra do teatro brasileiro. **Urdimento**, Florianópolis (UDESC), v. 1, n. 24, p. 92-104, jul. 2015. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/index> . Acesso em: 21 mar. 2023.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MIGNOLO, Walter D. **The Idea of Latin America**. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

NARVAES, Viviane Becker. O Teatro do Sentenciado de Abdias Nascimento. *In*: XXIII ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA – História: por quê e para quem?, 23., 2016, Assis. Anais eletrônicos [...]. Assis: ANPUH-SP: UNESP, 2016. Disponível em: <http://www.encontro2016.sp.anpuh.org/site/anaiscomplementares> . Acesso em: 21 set. 2021.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro Experimental do Negro: trajetórias e reflexões. **Estudos Avançados** (IEA, USP), São Paulo, v. 18, n. 50, p. 209-224, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/jea/i/2004.v18n50/> . Acesso em: 29 set. 2021.

OMOERA, Osakue Stevenson. Visando à redefinição da pauta de notícias na mídia nigeriana para o desenvolvimento nacional. **Austral**: Revista Brasileira de Estratégia & Relações Internacionais, Porto Alegre (UFRGS), v. 3, n. 5, p. 117-136, jan-jun. 2014. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/austral>. Acesso em: 29 set. 2021.

PASSÔ, Grace. **Vaga carne**. Belo Horizonte: Javali, 2018.

PRADO, Décio de Almeida. Entreato Hispânico e Itálico. *In*: FARIA, João Roberto (org.). **História do Teatro Brasileiro**, v. 1. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC-SP, 2012. p. 38-51.

SOUZA, Juliana Rosa de. As estruturas do racismo no campo teatral: contribuições para pensar a branquitude e a naturalização do perfil branco na construção das personagens. **Pitágoras 500**, Campinas (UNICAMP), v. 10, n. 1, p. 67-80, jan.-jul. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/pita.v10i1.8658730>. Acesso em: 20 mar. 2023.

VELOSO, Caetano; NABUCO, Joaquim. **Noites do Norte**. Rio de Janeiro: Universal Music: AR Estúdio, 2000. 2 CDs. (2 min. 46).

NOTAS

1 Seu nome era Anikulapo Puti (“Aquele que carrega a morte em sua bolsa”) ou Fela Kuti; nascido em 1938, em Abeokuta, próximo à cidade de Lagos, Nigéria. Fela Kuti foi um grande musicista, pioneiro do gênero *Afrobeat* e ativista político em prol da África e dos direitos humanos dos africanos. Faleceu em 1997 e seu velório foi acompanhado por milhares de pessoas. Para maiores informações, assistir o filme-documentário: *Meu amigo Fela*, de Joel Zito Araújo (2019).

2 “(...) é possível afirmarmos que o pós-colonialismo como termo originou-se nas discussões sobre a decolonização de colônias africanas e asiáticas depois da Segunda Guerra Mundial (Coronil, 2008), tendo sido produzido, principalmente, por intelectuais do Terceiro Mundo que estavam radicados nos departamentos de estudos culturais, de língua inglesa, antropologia das universidades inglesas e posteriormente das universidades norte-americanas” (BERNARDINO-COSTA; GROSGUÉL, 2016, p. 15).

3 Nas últimas décadas, vêm sendo retomados e desenvolvidos os estudos sobre os saberes tradicionais, no Brasil, de matrizes indígenas e africanas ou afro-brasileiras. Os Núcleos de Estudo Afro-Brasileiros e Indígenas (NEABI), dos Institutos Federais, vêm contribuindo significativamente para essa retomada, por meios de projetos de ensino, pesquisa e extensão. No entanto, os povos indígenas e afro-brasileiros continuam a sofrer violências e exclusões.

4 O livro *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*, de Leda Maria Martins foi reeditado, em 2021. A mesma autora lançou o livro *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*, também em 2021.

5 “Coloniality names the experiences and views of the world and history of those whom Fanon called *les damnés de la terre* (‘the wretched of the earth’), those who have been, and continue to be, subjected to the standards of modernity). The wretched are defined by the *colonial wound*, and the colonial wound, physical and/or psychological, is a consequence of *racism*, the hegemonic discourse that questions the humanity of all those who do not belong to the locus of enunciation (and the geopolitics of knowledge) of those who assign the standards of classification and assign to themselves the right to classify” (MIGNOLO, 2005, p. 8).