



Nomear é Dominar? Universalização do teatro e o silenciamento epistêmico sobre manifestações cênicas afro-brasileiras

Alexandra Gouvêa Dumas¹

¹Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador/BA, Brasil

RESUMO – Nomear é Dominar? Universalização do teatro e o silenciamento epistêmico sobre manifestações cênicas afro-brasileiras – Ao considerar o teatro como uma das diversas manifestações cênicas da humanidade, pretende-se, com esta digressão textual, desnaturalizar a sua universalização, situando-a no contexto histórico e cultural do processo colonizador brasileiro. A centralidade excludente do teatro branco-ocidental promove o racismo epistêmico e, proveniente deste, o racismo estético que se apresenta em diversos espaços de poder, incluindo as universidades brasileiras. Os estudos acerca da decolonialidade oferecem um amparo teórico, aqui usado por meio da revisão de literatura sobre o tema, assim como a análise de documento curricular de cursos de graduação em Teatro.

Palavras-chave: **Teatro e Colonização. Culturas Afro-Populares. Artes Cênicas e Decolonialidade. Racismo Epistêmico.**

ABSTRACT – Naming is Dominating? Universalization of theater and epistemic silencing about Afro-Brazilian scenic manifestations – By considering theater as one of the many scenic manifestations of humanity, this textual digression intends to denaturalize its universalization by placing it in the historical and cultural context of the Brazilian colonization process. Based on studies on epistemic racism and aesthetic racism, it is questioned the excluding centrality of white-western theater used in the reading of the multiple manifestations of scenic character of African matrix gestated and produced in the Brazilian diaspora.

Keywords: **Theater and Colonization. Afro-popular Cultures. Performing Arts and Decoloniality. Epistemic Racism.**

RÉSUMÉ – Nommer est Dominer? L'Applicabilité centralisatrice du théâtre sur manifestations scéniques afro-brésiliennes – En considérant le théâtre comme l'une des nombreuses manifestations scéniques de l'humanité, on prétend par cette digression textuelle dénaturer son universalisation en la situant dans le contexte historique et culturel du processus de colonisation brésilienne. Sur la base d'études sur le racisme épistémique et le racisme esthétique, on s'interroge à propos de la centralité excluante du théâtre blanc-occidental utilisée dans la lecture des multiples manifestations de caractère scénique de matrice africaine gérées et produites dans la diaspora brésilienne. Les études sur la décolonialité offrent un support théorique utilisé ici à travers de la révision de la littérature sur le sujet, ainsi que l'analyse du document curriculaire des licences de théâtre.

Mots-clés: **Théâtre et Colonisation. Cultures Afro-populaires. Arts du Spectacle et Décolonialité. Racisme Épistémique.**

A frase que aparece no título deste artigo foi por mim ouvida pela primeira vez, de forma afirmativa, no ano de 2019, proferida pelo intelectual Antônio Bispo dos Santos, conhecido como Nego Bispo¹. O líder quilombola associa a nomeação coordenada pelos portugueses no período colonial como sendo um processo de adestramento. Segundo ele, “Sempre que se quer adestrar um animal a primeira coisa que se muda é o seu nome” (Santos, 2015, p. 27). Esse recurso é por ele lido como uma estratégia de domesticação muito frequentemente usado pelo dominador português em relação aos povos pindorâmicos: “[...] os colonizadores, ao substituírem as diversas autodenominações desses povos, impondo-os uma denominação generalizada, estavam tentando quebrar as suas identidades com o intuito de os coisificar/desumanizar” (Santos, 2015, p. 28).

Comecei, desde então, a pensar a assertiva apresentada no título deste artigo de forma mais aprofundada, todavia deslocando-a para o campo dos estudos teatrais, sobretudo para as áreas de pesquisas que se destinam a investigar manifestações de cunho cênico identificadas como sendo afro-populares ou simplesmente populares². Da provocação mobilizadora promovida por Nego Bispo, algumas outras questões foram surgindo. Compartilho a seguir perguntas orientadoras que povoaram meu percurso reflexivo: sendo mais uma das diversas manifestações cênicas do mundo, por qual razão o teatro é universalizado como categoria hegemônica frente à multiplicidade de fenômenos cênicos que acontecem no mundo? É possível, tendo como ponto de partida o teatro euro-branco-ocidental, alcançar leituras abrangentes e mais fidedignas a fenômenos cênicos que se estruturaram em uma outra cosmologia, em destaque às relacionadas aos universos afrodiaspóricos? É necessário haver uma palavra única e conceitual para abarcar os múltiplos fenômenos de caráter cênico?

As perguntas apresentadas foram propulsoras para a ampliação de um estudo que incitou em mim um processo de desnaturalização condutor, inclusive, de uma visita crítica à minha própria formação como artista, professora e pesquisadora do Teatro. Na tentativa de alcançar a complexidade da questão, caminhos se encruzilharam em áreas diversas como artes, de/colonização, linguagem, corpo, racismo epistêmico, discussão sobre o popular e o afro-brasileiro, formação teatral. Para dar início ao desenvolvimento da minha digressão, exponho um roteiro sintetizado em três pontos

e, em seguida, um breve panorama histórico concernente ao teatro para posicionar o campo conceitual no qual me baseio: a) O Teatro com suas filiações históricas e políticas é apenas uma das muitas manifestações humanas de caráter cênico; b) A utilização do Teatro como referencial universal, numa relação de poder, em relação às demais manifestações humanas de caráter cênico, não é um acaso. É fruto de um projeto histórico e político ligado a uma elite dominante, racista; c) O racismo epistêmico faz com que referenciais cênicos de culturas afro-brasileiras e indígenas sejam, em geral, manipulados ou excluídos das políticas públicas institucionais, inclusive dos cursos universitários.

Sigamos inicialmente com o recorte histórico.

Origem do Teatro em solo brasileiro: propósitos e poéticas de cunho colonizador

Tomando como dado a instituição oficializada do fazer artístico no Brasil, encontramos nos escritos historiográficos a prática cênica referenciada nos primeiros contatos entre portugueses e povos originários da terra, no século XVI, e essa prática já demonstrando o intento de dominação com o propósito evidente de conversão dos indígenas. Enxertos de músicas e danças foram notificados em encontros e em atos religiosos católicos registrados em cartas e documentos escritos já na ocasião da chegada dos primeiros portugueses à Bahia, no ano de 1500. Porém, a literatura especializada no tema traz como marco do surgimento do teatro na colônia portuguesa na América a chegada dos jesuítas, no ano de 1549. É com a vinda oficial da Companhia de Jesus, enviada pela Coroa, que os missionários exploraram fortemente as linguagens artísticas com fins de catequização, pois:

Os jesuítas, que, como se sabe, aprendiam em sua ordem de estudos também a técnica teatral, favoreciam amplamente o gosto dos índios pelo canto, pela dança, mímica e oratória, valendo-se também de seus costumes, das máscaras e das vistosas plumagens para criar e enriquecer uma produção teatral com finalidade de catequese (Cacciaglia, 1986, p. 6).

Através dos textos encenados na época, com autoria da maior parte creditada ao jesuíta José de Anchieta (1534-1597), o teatro traz em grande parte de suas obras o caráter epistemicida do projeto colonizador:

O paganismo anterior da vida dos silvícolas, com seus costumes condenáveis, é estigmatizado à luz do bem e da moral cristãos. [...] defrontam-se, por fim, o bem e o mal, os santos, anjos e outros nomes protetores da Igreja com as forças demoníacas, corte variada de diabos ostentando nomes de índios inimigos (Magaldi, 2001, p. 17-18).

O teatrólogo Sábado Magaldi (2001, p. 20) chega a afirmar que o “teatro era também uma forma de oração”, qualificando essa prática artística como sendo algo benéfico, desde quando uma oração, a priori, caracteriza-se como uma conversa sacralizada com uma divindade suprema, no caso dos povos judaico-cristãos, com Deus. O autor não questiona, entretanto, o caráter contraditório do uso do teatro, apoiado na religião, e seu violento processo de dominação colonial, visto que nessas circunstâncias as ações agrediam fortemente determinados grupos humanos – indígenas e, posteriormente, negros –, assim como os próprios princípios cristãos anunciados no livro condutor dos católicos, a Bíblia. Além do enlace religioso, as encenações públicas aconteciam em estreita relação com o comando governamental, sendo também uma forma de celebrar a chegada de autoridades religiosas e administrativas aos locais de conquista.

Análise de peças e documentos do período nos trazem as evidências de que o plano prioritário colonizador era a posse do território, assim como o controle ou o extermínio das culturas locais. Os meios usados para esse alcance variavam em estratégias escancaradas de extrema violência e outras, por vezes, não menos violentas, porém escamoteadas em representações cênicas atraentes, engraçadas e agradáveis de serem assistidas.

A dramaturgia jesuítica seguia uma estrutura maniqueísta que privilegiava um dos lados opostos localizado na representação do bem, seguindo a perspectiva do poder católico. Em geral, as encenações que tinham um caráter realista aconteciam em espaços ao ar livre, usando a natureza como ambientação da cena, com uma iluminação natural, ou, quando aconteciam à noite, eram iluminadas com tochas de resina. Na atuação, juntamente aos missionários, crianças e indígenas porventura faziam parte do elenco, com diálogos e solilóquios proferidos em português, espanhol (castelhano) e tupi, como nos informa o historiador Mario Cacciaglia (1986). A propósito da encenação de *Diálogo sobre a Conversão do Gentio*, que aconteceu no Es-

pírito Santo no ano de 1583, elaborada por Manuel da Nóbrega para celebrar a vinda dos padres Cardim e Gouveia, o historiador diz:

Os próprios índios eram os atores, e um coro de crianças nuas e sarapintadas alegraram o espetáculo com gritos de guerra e danças desenfreadas. Outros meninos indígenas dançaram e cantaram quadras pastoris ao ritmo de violas, tamborins e flautas. Não faltou a personagem de Anhangü, isto é, o diabo, interpretado pelo índio Antônio Pires, que suscitou o entusiasmo dos indígenas com suas brincadeiras e cambalhotas. Observa Cardim que esse tipo não podia faltar nas festas dos índios (não podemos deixar de ver a semelhança com Arlequim, ele também originalmente diabólica) (Cacciaglia, 1986, p. 9).

A dramaturgia se estruturava em atos, seguindo uma lógica cênica europeia, assemelhando-se aos autos do português Gil Vicente, às tragicomédias, às representações sacro-medievais, com exploração de pequenos diálogos, emitidos, por vezes, em versos rimados, abordando martírios e exaltação de santos, milagres, pecado e salvação, condenação das práticas ditas pagãs e modelização de comportamentos determinados pela Igreja e pela Coroa. Na estrutura textual, sustentada por personagens protagonistas e antagonistas, os indígenas ocupavam o papel do rival, representando o mal a ser combatido em figuras como Guaixará, rei dos demônios e seus servidores Aimbirê e Saravaia, e figuras zoomórficas da mitologia indígena, diabolizadas pelos criadores jesuítas em nomes como Urubu, Tautarama, Jaguaruçu e Caburé. Ocupando os redentores dos “pecadores”, na representação do bem, eram postos nos textos e nas cenas personagens como: anjos, santos, o governo, fiéis cristãos, indígenas convertidos (Cacciaglia, 1986; Prado, 1999; Magaldi, 2001).

A inserção e o desenvolvimento do teatro ocidental no Brasil pelos jesuítas forjaram uma poética estruturada em textos, práticas e encenações que respondiam aos propósitos intencionais da catequização. Assim, num longo e complexo percurso histórico, afirmou-se oficialmente no Brasil uma determinada cultura cênica sob a chancela do dominador ocidental. Instituiu-se uma estrutura teatral que dialogava diretamente com o fio ideológico do período colonial. Não havendo, de forma radical, um rompimento com o projeto colonizador, o teatro hegemônico, posto em suas oficialidades institucionais, continua a reproduzir características da poética de origem, por exemplo: a organização do espetáculo voltada para uma oposição

binária dramatúrgica; a cena que se ampara prioritariamente na estrutura textual; a centralidade cênica em relação à passividade do público e a baixa criticidade sobre os processos de dominação associados à colonização, como o racismo, o patriarcado e o elitismo cultural. Para a professora Leda Maria Martins (2020), “O teatro foi uma das armas mais potentes de conquista, de dominação, de exclusão e de usurpação dos povos escravizados nas Américas, seja dos povos indígenas, povos das florestas, seja dos povos negros”.

Ao referenciar a ação catequética dos jesuítas como marco de origem do teatro no Brasil, corrobora-se o caráter eurocêntrico e racista do projeto colonizador que centraliza seus parâmetros na leitura e definição das demais culturas cênicas. Ficcionaliza-se a realidade emitindo uma legitimidade informacional e conceitual que determina, a partir de um único significante cultural, todas as demais histórias, marcos e manifestações de existência que moviam corpos, criavam sentidos, funcionalidades e aplicabilidades gestuais corpóreas em ritos e epistemes de cunho cênico. Ao ser posta como único ponto de origem, a cultura branco-ocidental-europeia apaga as demais existências cênicas promovidas por múltiplos grupos, estes subalternizados por uma estrutura que privilegia o protagonismo de oposição e eliminação e/ou dominação do *outro*.

Adentramos o campo discursivo das políticas identitárias que não só afirmam diferenças, mas problematizam o uso das classificações pautadas em jogos de privilégios e opressões, afinal “Quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade”, afirma Tomaz Tadeu Silva (2000, p. 91). Jurema Werneck (2005, s/p), médica e ativista negra, reconhece, por sua vez, que “[...] a capacidade de dar nomes às coisas fala de uma situação de poder. Ou seja, de uma possibilidade de ordenar o mundo segundo bases próprias, singulares, desde pontos de vista individuais quanto a partir de coletividades, de povos inteiros. Trata-se de uma posição de privilégio”.

No processo colonizador, a centralidade europeia passou a ser o referencial primeiro para a qualificação de pessoas, de comportamentos, de poéticas, de éticas, um sistema que se entrelaça de maneira a privilegiar quem a representa. O teatro passa a ser o referencial identitário, universalizado e centralizado, de forma a ser o parâmetro de avaliação para as demais cosmologias cênicas, sobretudo as praticadas por negros e negras em solo brasilei-

ro. Isso se configura como uma incongruência ideológica, na medida em que muitos desses conhecimentos foram gestados e/ou praticados em posição de enfrentamento e resistência ao modelo colonizador. Funcionam, assim, como se as manifestações afro-brasileiras de caráter cênico, por exemplo, passassem a ser o “outro do ego hegemônico em poder” (Farias; Maia, 2020, p. 578) representado pelo teatro.

No caso, entra em discussão a questão da representação em dois sentidos: na instância concreta da realidade, estabelece o poder social de designar e ser pelo outro; já no meio ficcional cênico, está associada a uma perspectiva extrarrealidade, acentuando uma visão das manifestações cênicas como sendo um simulacro. Nos estudos voltados para o tema, esse conceito, que tanto caracteriza o teatro ocidental dominante, assume uma centralidade na percepção dos fenômenos cênicos. O francês, especialista em teatro do século XX e autor do *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Michel Corvin, refere-se a uma definição dessa arte por ele estudada destacando palavras como: simulacro, ficção, mentira plausível, ilusão. Para ele, “A palavra é mágica, ela faz a coisa dizendo-a. Da ausência, do nada, dos criadores, gera a ficção”³ (Corvin, 2008, p. 1339-1340, tradução nossa). Contudo, o pesquisador evidencia o território cultural no qual se fundamenta, demarcando-o como sendo o teatro ocidental. Como sinalizou o professor Michel Albin (1998), esse conceito operatório remete-se ao pensamento da ficção, de uma ação paralela à realidade. Para ele, a representação compõe a essência da obra teatral, sendo feita para e por esse fim. Essa ideia operacional do teatro ocidental aparece como divergente em algumas outras culturas e em suas formas de manifestação cênica. Martins (2020), ao analisar fenômenos da cultura banto, diz que “No âmbito dessas práticas não existe nada que seja paralelo ao real. No âmbito das manifestações banto o ato de fazer é. Ele não representa, ele é. A palavra é, a dança é”.

Na leitura de manifestações cênicas produzidas fora do eixo institucional, percebemos que alguns estudos promovem uma busca do marco cultural europeu em equivalências muitas vezes inexistentes em fenômenos cênicos afro-populares. Categorias adotadas em análises exploram elementos como representação, dramaturgia, cenografia, figurino, maquiagem, ou seja, fundamentos que compõem o teatro e não necessariamente as demais organizações cênicas. Ocorre uma modelização marcada pela constante busca de

equivalentes teatrais em organizações cênicas que não se constituem com os princípios operativos desse sistema. Para o filósofo congolês Bunseki Fu-Kiau:

Não se pode dançar com facilidade num envoltório emprestado [N'lele an-sômpa ka utominanga makinu ko]. É errado um sistema tentar manipular ou impor uma maneira de pensar a outros sistemas. Tal tentativa só piora as relações no mundo, uma confirmação da total falta de conhecimento na área de atar (codificar) e desatar (decodificar) na própria vida [kânga ye kutula mu luzîngu] (Santos, 2019, p. 57, tradução do autor).

Tal observação, sinalizada pelo filósofo congolês, é apontada pela pesquisadora nigeriana Oyèrónkẹ Oyěwùmí como prática recorrente na cultura ocidental. A propósito dos seus estudos sobre gênero, ela afirma que “[...] não se pode supor que a organização social de uma cultura (inclusive do Ocidente dominante) seja universal ou que as interpretações das experiências de uma cultura expliquem outra” (Oyěwùmí, 2021, p. 39).

O teatro, da forma como é apresentado em boa parte dos espaços institucionais, é o referencial universalizado em relação às demais práticas de representações/apresentações, sendo muitas vezes usado, sobretudo por pesquisadores, para nomear toda e qualquer forma de fenômenos cênicos existentes em diferentes culturas e territórios. Elevado à categoria totalizante, é usado largamente para designar o que é construído fora do espectro europeu-branco-ocidental. Esse teatro posto como referência central e de forma etnocêntrica tem como modelo a construção aristotélica criada com base na “tragédia textual e isolada de seu contexto ritual e ateniense”, como afirma a professora francesa Florence Dupont (2017, p. 4). Esse teatro ocidentalizado, aristotélico, universalizado e propagado em estruturas de poder sobre as demais culturas do mundo é designado pela referida professora como panaristotelismo contemporâneo e ele tem uma relação direta com a “invenção da encenação e à modernidade”. Para a pesquisadora:

[...] o panaristotelismo contemporâneo aparecerá como um fenômeno recente e não como o resultado de uma longa tradição ininterrupta ancorada no teatro ateniense. Muito pelo contrário, o aristotelismo parece ter progressivamente colonizado os teatros europeus à medida que deixavam de ser práticas ritualizadas e codificadas, mesmo que não se tratasse mais do que de rituais sociais (Dupont, 2017, p. 17).

Trago essa observação à baila para evidenciar uma questão recorrente no campo dos estudos voltados para as práticas culturais afro-populares. Muitas vezes percebemos essa universalização na nomeação de outros jeitos de se encenar aplicadas em pesquisas acadêmicas. O teatro universalizado branco-ocidental acaba sendo, em muitas ações intelectuais, a medida para leituras de práticas cênicas afro-brasileiras, estabelecendo relações reveladoras do status de poder sobre as demais práticas culturais cênicas.

A exemplo da nomeação generalizante, comumente se explora um estabelecimento de paralelos no qual os elementos do teatro são usados para referendar o *outro* cênico afro-brasileiro, de modo que localizamos denominações em resultados de pesquisas, como a *dramaturgia do Cavalo Marinho*, o *teatro a céu aberto do Lambe Sujo e dos Caboclinhos*, a *maquiagem do Nego Fugido*, o desfile de uma Escola de Samba nomeado como uma ópera, entre outros.

A utilização de palavras circunscritas ao campo do teatro na nomeação de outros sistemas cênicos dialoga com o que o professor e artista Tiganá Santana discute a esse propósito. Para ele, “[...] as palavras podem trazer em si mesmas um mundo conceitual completo, que inclui outros modos de pensar, de entender e de habitar o universo que nos cerca. Através da palavra, aprendemos a ler o mundo” (Rodrigues, 2020). Tiganá Santana nos informa que, para o filósofo congolês Fu-Kiau, a língua é o “[...] instrumento mais importante do ser humano para a comunicação cultural e aprendizado social de padrões e comportamento” (Rodrigues, 2020).

Considerando-se ainda o jogo da manipulação por meio da nomeação e da invisibilização, podemos perceber que, em outros momentos, o teatro institucionalizado também rejeita a associação do seu campo de estudos com as celebrações afro-populares, definindo de forma muito evidente o que é da ordem da arte e o que é da ordem do popular, do povo. Destarte, demarca-se um distanciamento definido por diferenças, mas, sobretudo, afirmando espaços de poder que se traduzem em campos de conhecimentos validados e legitimados em currículos escolares, em políticas públicas, em editais de incentivos e financiamentos com valores distintos em suas destinações, que colocam o *teatro* (ocidental-branco-aristotélico) como referência primeira em relação às brincadeiras populares e às manifestações cênicas afro-brasileiras de cunho popular.

A pensadora Lélia Gonzalez (1988, p. 70), a propósito da língua, observando a invisibilização voltada para as marcas da africanização no Brasil, aponta: “Desnecessário dizer o quanto tudo isso é encoberto pelo véu ideológico do branqueamento, é recalcado por classificações eurocêntricas do tipo ‘cultura popular’, ‘folclore nacional’ etc., que minimizam a importância da contribuição negra”.

Muitas vezes, o afro do popular é descartado na sua enunciação, promovendo um apagamento de sua matriz cultural africana, tornando-se folclore, nacional, brasileiro, popular, regional, tradicional. Com esse procedimento, corre-se o risco de se aniquilar a teia e as tensões que envolvem poder, afirmando-se o racismo epistêmico e o racismo estético. Ao evidenciar a referência matricial no uso do termo afro-popular, apresenta-se uma intenção de manifestar os aspectos de invisibilização cultural aos quais são submetidas as comunidades quilombolas, de periferias, das pequenas cidades esquecidas pelos centros econômicos e governamentais do país.

A respeito do samba, o criador de conteúdos Thiago André (2019) traz uma ilustração apropriada a essa discussão:

Com a ascensão de Getúlio Vargas e a ditadura no Estado Novo, o samba é cooptado pelo Estado para compor um conjunto de medidas que buscava dar ao Brasil uma identidade nacional única. Para aquele Novo Brasil que nascia na década de 30 modernizado não cabia mais práticas primitivas e de baixa cultura. Ou seja, cultura africana. Queremos o samba, mas não a África ou os africanos. Mais uma vez, o Brasil, enquanto nação, buscava harmonia social celebrando a mistura das raças, enquanto apagava sistematicamente todo o traço cultural que não fosse branco.

Foi através de sujeitos brancos que compravam a autoria de letras e melodias de autores negros, com a eliminação de instrumentos percussivos e sonoridades típicas do batuque, com vozes/corpos brancos como enunciadore da criação negra, que o samba se popularizou no Brasil com largo alcance nacional, só que para isso ele precisou ser “domesticado, embranquecido, desafricanizado” (André, 2019).

O afro-popular, na perspectiva do projeto colonizador atual e atuante, constitui-se como o outro exótico, coadjuvante da cena, ou coisificado nas suas cosmologias corporais como objeto de pesquisa a ser conceituado pela prática reflexiva intelectual, em grande parte representada por pesquisadores

ligados a universidades, realizada por membros externos e/ou estranhos ao meio investigado. Para romper com uma prática de dominação, faz-se necessário um empenho que se sobressalte aos mecanismos estruturais de formação de artistas, professores e pesquisadores ligados às Artes Cênicas, visto que esses conhecimentos são, praticamente, descartados em grande parte dos bacharelados e licenciaturas da área⁴.

As práticas de matrizes afro-brasileiras foram (e ainda são), na sua maioria, categorizadas como não arte, definidas em meios intelectuais com designações amplas como: folclore, primitivo, cultura popular, saberes tradicionais, prática cultural ou performance cultural. Mesmo sendo composta por realizações fincadas em reconhecíveis linguagens artísticas, expressões afro-diaspóricas são vistas como um *outro* exótico por grande parte das instituições de fomento às artes, seja de ordem intelectual (como as universidades) seja de ordem cultural (secretarias e representações de poder público) e mesmo por artistas.

Para algumas pensadoras e alguns pensadores, categorizar as diversas práticas de encenação como sendo teatro é determinar, a partir de um centro de poder, ou seja, do modelo aristotélico-europeu, a definição do outro. Isso se revela, em grande parte, como uma ação autoritária, pois geralmente destitui-se do seu próprio contexto cultural de realização, entronando os postulados estéticos e conceituais do teatro universalizado europeu como o ponto de origem e as demais manifestações de ordem cênica como seus derivados subalternos.

Afixar uma referência do teatro aristotélico como medida única interpretativa a uma prática cultural negro-brasileira soa como uma ação de embranquecimento pela via da cientifização racional ou de invisibilização matricial negra, subjugando seus postulados a um modelo hegemônico. Além dos possíveis direcionamentos anunciados, a submissão da cultura negra de caráter cênico, transfigurado por um filtro branco-aristotélico, pode ser reveladora de uma intencionalidade de validação pelo crivo intelectual acadêmico. Para a professora afro-estadunidense Patricia Hill Collins (2019, p. 145), “Cada discurso, cada nova proposição deve condizer com um conjunto de conhecimentos existentes e aceito como verdadeiro pelo grupo que controla o contexto interpretativo”.

O teatro como centro do universo cênico e o racismo epistêmico acadêmico

Aplicando como recorte o meio acadêmico, essas questões estão mais ligadas a lugares de poder localizados em instituições do que diretamente às/aos atuantes, brincadores, que realizam rituais populares de encenações, e, para eles/as, em geral, a nomeação se particulariza diante da funcionalidade perdida pela própria experiência e não exatamente nas negociações calculadas a partir de mediações com o conhecimento e as estruturas externas ao espaço de realização. A ausência de maior evidência está nas grades curriculares de cursos de graduação em Teatro de universidades brasileiras, que ignoram ou destinam um espaço muito reduzido a conhecimentos cênicos afro-brasileiros que são construídos fora da base conceitual e histórica do teatro ocidental.

A evidência dada a respeito das questões afro-brasileiras não fica restrita à ordem temática, pois não se trata apenas de discutir a inclusão de conteúdos afrorreferenciados que funcionam de forma aproximada da ordem estética teatral dominante.

A análise curricular serve aqui como uma forma de demonstrar a hegemonia teatral que, aliás, espelha-se em outros instrumentos pedagógicos operantes, a exemplo da formação do corpo docente e seus mecanismos de seleção, que não possibilitam a entrada e permanência de mestres e mestras das culturas populares como professores e professoras. Ambiciona-se ampliar a discussão de forma a problematizar também a ausência de modos, técnicas e formas plurais de fazeres cênicos que se distanciam do referencial teatral dominante.

A propósito de uma observação crítica sobre a formação acadêmica em interpretação teatral na América Latina, mais especificamente na Colômbia, Bogotá, a pesquisadora María Fernanda Sarmiento Bonilla (2016, p. 4639) expõe que:

[...] é comum ver profissionais das artes que só enxergam, criam e sentem segundo a vanguarda europeia ou estadunidense do momento. Cultivam assim um sentimento colonial de submissão perante a essas hegemonias. Desconhecem, assim, os processos, criações e noções que são elaborados sem referências ocidentais, mas com influências das nossas culturas e tradições populares.

Estando, por vezes, apartada do campo artístico pelo próprio meio institucionalizado que tem em suas origens e filiações ideais colonizadores, avento que a exclusão e o não reconhecimento dos fenômenos culturais afro-brasileiros no meio teatral acadêmico também podem ser uma expressão associada ao modo universalista que inferioriza, invisibiliza e assassina outras epistemes da encenação, especificamente as de cunho afrodiáspórico. Nomear o que é do contexto popular como teatro é colocar no mesmo patamar a arte branco-aristotélica e práticas do corpo advindas de culturas negras, que, em grande parte, surgem e existem nas chamadas classes populares. Isso interessa ao Teatro? De que maneira? A inclusão só se efetiva pelo crivo da dominação?

Percebem-se dois pontos de tensão que se localizam também no seio do teatro institucionalizado pela academia: primeiro, é a negação da existência de formas diversas de expressões *artísticas*, que não são legitimadas pelo crivo branco-ocidental e que se operam em outras cosmopercepções (sistemas organizacionais próprios e diversos que envolvem movimentos, cânticos, danças, encenações etc.). Ou seja, o racismo epistêmico que se expressa na ausência – nos currículos, nas metodologias, no descarte de mestres das brincadeiras como docentes. O segundo ponto diz respeito à subjugação: o teatro assume sim a existência desses *outros* desde quando estejam subjogados ao constructo canônico do teatro, o ocidentalizado.

Ao projetar uma mirada nos currículos de graduação dos cursos de Teatro de universidades brasileiras, essa constatação fica bastante evidente. O escopo cênico advindo das culturas africanas e afro-brasileiras é ínfimo – quando não ausente.

Tomo como exemplo as grades curriculares dos cursos de graduação da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (ETUFBA)⁵, na qual em seus dois bacharelados (Interpretação Teatral e Direção Teatral), assim como na sua Licenciatura em Teatro, não consta componente curricular que aborde temáticas fora da ordem hegemônica⁶. São ignoradas em larga escala as poéticas afro-brasileiras, assim como as temáticas indígenas, afirmando uma determinada “hegemonia epistêmica” funcionando esta com “uma pretensa universalidade”, como afirma Lílâ Bisiaux (2018, p. 645), que propõe como contraponto: a descentralização, a desuniversalização e a realocização das formas artísticas.

Tendo em vista o Projeto Pedagógico, o referencial epistemológico operante na Escola de Teatro da UFBA está localizado num conjunto de saberes relacionado prioritariamente a culturas europeias. Essa configuração fica exposta no seu principal documento orientador, o currículo, que elege, majoritariamente, referenciais bibliográficos de autores branco-europeus com conteúdos e metodologias que evidenciam um saber cênico assentado na cultura teatral dominante. Como consequência, na construção curricular nota-se uma ausência de um constructo poético-pedagógico pautado em epistemologias de caráter popular, negras e indígenas⁷. Afinal, como afirma Nilma Lino Gomes (2018, p. 227): “[...] a colonialidade opera, entre outros mecanismos, por meio dos currículos”.

Pode-se fazer um diálogo com o pensamento do professor português Boaventura de Sousa Santos quando trata da sociologia das ausências. Para ele, “[...] a não-existência assume a forma da residualização que, por sua vez, tem, ao longo dos últimos duzentos anos, adotado várias designações, a primeira das quais foi o primitivo, seguindo-se outras como o tradicional, o pré-moderno, o simples, o obsoleto, o subdesenvolvido” (Santos, 2002, p. 287).

Essas razões podem ser projetadas como respostas para a ignorância ou o desprezo dados aos ritos cênicos de matrizes afrodiáspóricas brasileiras tanto na estrutura curricular quanto nos projetos pedagógicos de licenciaturas e bacharelados das instituições de ensino brasileiras, aqui em destaque os cursos da ETUFBA. O percurso de formação profissional na arte teatral tem um tronco comum que geralmente aborda conteúdos como a história do teatro a partir de marcos temporais europeus, dramaturgia relacionada a gêneros literários e autores em grande parte europeus, técnicas vocais e corporais sistematizadas por relevantes artistas ocidentais e, praticamente, a ausência de referencial brasileiro, sobretudo das práticas e poéticas afrodiáspóricas⁸. Podemos inferir que o percurso ideológico da formação artística e pedagógica nas universidades brasileiras é pelo teatro ocidental, de base europeia ou estadunidense, mesmo que essa designação cultural seja abstraída e sugestionada como um todo universal. Contudo, não podemos desvencilhar essa aparente despreensão estética e territorial do seu caráter histórico e político. Afinal, se teatro é apenas mais uma das manifestações de caráter cênico, por qual razão ela é a escolhida como referencial hierárquico para as demais? Faz-se necessário desnaturalizar posicionamentos calcados em modelos co-

lonizadores, sobretudo em instituições de formação acadêmica que funcionam como multiplicadoras e construtoras de ideias atuantes na sociedade. O currículo é uma via, mesmo que não exclusiva, de fomentar emancipações. Afinal, como diz Janet O'Shea (2018, p. 759): “Ao repensar nossos currículos, podemos repensar e reformular nosso trabalho de maneira a suplantarmos modelos coloniais de exploração e apropriação”.

Desencontros e encontros de saberes nas Artes Cênicas: considerações finais

Entre possíveis nomeações e dominações, perguntas e percursos, uma extensa discussão vem se construindo, no Brasil, acerca de uma revisão interpretativa de nossa história pelo viés dos estudos sobre a decolonialidade. O teatro, passo a passo, vem construindo reflexões específicas e interseccionadas com o antirracismo e demais pautas sociais que deslocam pensamentos expressões para poéticas e éticas mais plurais.

Com a abertura de maior acesso das universidades para ingresso de estudantes quilombolas e indígenas percebe-se uma reivindicação de pertencimento também nas representações epistêmicas e estéticas curriculares e didáticas, pois os documentos orientadores ainda revelam uma obediência aos cânones europeus. Para o professor José Jorge de Carvalho: “Deveríamos expandir nosso cânone teórico, desde o primeiro semestre da graduação, para a formação de um espaço multiepistêmico” (Lima; Jaime, 2010, p. 208). A partir das experiências promovidas em diversas universidades brasileiras com o Encontro de Saberes⁹ temos uma experiência que pode ser pensada como referência para os cursos de teatro e operar no que Lílâ Bisiaux (2018, p. 654) aponta como um “deslocamento duplo, estético e epistêmico”.

O currículo, no caso, é apenas um dos elementos que compõem a complexa engrenagem universitária. Nilma Lino Gomes (2018, p. 235) diz que “[...] só é possível descolonizar os currículos e o conhecimento se descolonizarmos o olhar sobre os sujeitos, suas experiências, seus conhecimentos e a forma como os produzem”. Atuar numa perspectiva decolonial é pautar a vida em observações atentas, em rupturas, experimentações, criatividade e criticidade. No campo das múltiplas práticas culturais gestadas na contra-hegemonidade encontramos uma pluralidade de existências cênicas. Dialogar radicalmente com culturas afrodiaspóricas e indígenas pode levar o teatro em âmbito acadêmico para lugares mais condizentes com a realidade

múltipla que constitui o Brasil, apartados de dominações que se expressam em nomeações e apagamentos epistêmicos.

Notas

- ¹ “Antônio Bispo dos Santos, o Nêgo Bispo, nasceu em 10/12/1959, no Vale do Rio Berlingas, antigo povoado Papagaio, hoje município de Francinópolis/PI. É lavrador, formado por mestras e mestres de ofícios, morador do Quilombo do Saco-Curtume (São João do Piauí/PI). Ativista político e militante de grande expressão no movimento social quilombola e nos movimentos de luta pela terra, Nêgo Bispo é atualmente membro da Coordenação Estadual das Comunidades Quilombolas do Piauí (CECOQ/PI) e da Coordenação Nacional de Articulação das Comunidades Negras Rurais Quilombolas (CONAQ). Possui ensino fundamental completo e faz parte da primeira geração da família da sua mãe que teve acesso à alfabetização. Tem um grande gosto pela escrita poética, pois desde muito cedo precisou desenvolver sua habilidade de traduzir para a linguagem escrita das cartas os sentimentos, as sabedorias e as vivências de seus parentes e vizinhos. Poeta, escritor e intelectual que prefere ser chamado de relator de saberes, é autor de inúmeros artigos e poemas, bem como dos livros *Quilombos, modos e significados* (2007); e *Colonização, Quilombos: modos e significados* (2015). Também foi professor e mestre convidado do projeto *Encontro de Saberes* na Universidade de Brasília”. Fonte: Saberes Tradicionais UFMG. Disponível em: <https://www.saberestradicionais.org/antonio-bispo-dos-santos/>. Acesso em: 21 jan. 2022.
- ² O termo popular é bastante complexo e por conta dessa sua natureza vem fomentando uma série de estudos e reflexões. É aqui usado como referência a conhecimentos produzidos por grupos e culturas negras como práticas de resistência e de manutenção de suas existências ancestrais. A afirmação do afropopular é uma escolha que tem o intento de evidenciar as marcas racistas e coloniais direcionadas às comunidades historicamente subalternizadas, prioritariamente, pelas categorias raça e classe, sem descartar a sua complexidade e as teias de poder que o envolvem. O historiador francês Roger Chartier (2002, p. 49) apresenta reflexões sobre o termo quando diz: “Saber se deve ser chamado de popular o que é criado pelo povo ou então o que lhe é destinado é, pois, um falso problema. Importa, antes de tudo, a identificação da maneira como, nas práticas, nas representações ou nas produções, cruzam-se ou imbricam-se diferentes figuras culturais”.

- ³ No original francês: “Le mot est magique qui fait la chose en la disant, qui engendre à partir de l’absence, du néant, des créateurs de fiction” (Corvin, 2008, p. 1339-1340).
- ⁴ Para tal constatação foram analisadas as grades curriculares e ementário dos cursos de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA) (Bacharelados em Interpretação Teatral e em Direção Teatral e a Licenciatura em Teatro <http://teatro.ufba.br/graduacao/>), da Universidade Federal de Sergipe (UFS) (Licenciatura em Teatro <https://www.sigaa.ufs.br/sigaa/public/curso/curriculo.jsf>) e da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) (Licenciatura em Teatro <https://sigaa.ufrn.br/sigaa/link/public/curso/curriculo/100832>). Acesso em: 5 jun. 2022.
- ⁵ Os cursos universitários de Teatro no Brasil, em nível de graduação, têm como referência de origem a Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (ETUFBA), por ser a primeira unidade a ser integrada por uma universidade, a então Universidade da Bahia. “Os cursos da Escola de Teatro foram livres até 1963, quando se formalizaram o curso de Direção Teatral, em nível superior, e o de Formação do Ator, em nível médio. Em 1983 institucionalizou-se o Bacharelado em Artes Cênicas, com as habilitações em Direção Teatral e Interpretação Teatral. Em 1986 criou-se o curso Licenciatura em Teatro, sendo essas as três possibilidades de graduação atualmente na Escola de Teatro da UFBA, sendo que a Licenciatura em Teatro também passa a ser oferecida na modalidade Educação a Distância, em 2020, em 5 polos baianos da Universidade Aberta do Brasil (UAB)” Disponível em: <http://teatro.ufba.br>. Acesso em: 5 jun. 2022.
- ⁶ Nos cursos de graduação da ETUFBA havia um componente curricular denominado Expressões Dramáticas do Folclore Brasileiro, no qual elementos das culturas populares eram abordados. Porém, com a reforma e implementação de um novo currículo, no ano de 2004, o referido componente deixou de existir. Segue a ementa curricular: “A disciplina tem como objetivo transmitir conceitos e informações sobre as modalidades tradicional-populares de teatro do Brasil, sejam aquelas usualmente denominadas ‘folclóricas’, sejam as denominadas ‘teatro-popular’ em bibliografias mais recentes. Aos estudantes de teatro tais informações capacitarão na transposição dessas formas populares para o teatro de nível erudito, com o seu aproveitamento na dramaturgia, na interpretação, na direção e na cenografia”. Pesquisa em acervo pessoal.

- ⁷ Para tal observação foram analisados o ementário dos cursos de graduação e as grades curriculares vigentes na ETUFBA: os bacharelados (2014.2) e a licenciatura presencial (2020.2), assim como o Projeto Pedagógico. Os documentos estão disponíveis no site da referida unidade: <http://teatro.ufba.br/graduacao/>. Acesso em: 18 jan. 2022.
- ⁸ Disciplinas obrigatórias na área de História do Teatro para três graduações da ETUFBA: Bacharelado em Interpretação Teatral, Bacharelado em Direção Teatral e para a Licenciatura em Teatro, 68 horas cada. TEAA21 História do Teatro no Brasil e na Bahia, obrigatória. Ementa: Abordagem crítica e analítica da história do teatro e da literatura dramática no Brasil e na Bahia. TEAA16 - História do teatro ocidental: da antiguidade clássica ao romantismo, obrigatório, 68 horas; Ementa: História do teatro ocidental da antiguidade clássica ao romantismo. Abordagem crítica e analítica da história do teatro e da literatura dramática no ocidente, da antiguidade clássica ao século XVIII. Conteúdo programático: Teatro clássico. Teatro romano. Teatro de mistérios e festas medieval. Renascimento e teatro. Teatro barroco. Teatro elisabetano. Commedia dell'Arte. Classicismo francês. Teatro romântico.
- ⁹ “O Encontro de Saberes pode ser entendido como uma proposta concreta de formação intercultural para o ensino formal, capaz de promover uma dupla inclusão: das artes e saberes tradicionais na grade curricular e, simultaneamente, dos mestres e mestras tradicionais na docência. Trata-se de uma intervenção teórico-política de tipo transdisciplinar, que busca descolonizar o modelo de conhecimento ensinado nas universidades”. Informações disponíveis em: <https://encontrodesaberes.tumblr.com/>. Acesso em: 18 jan. 2022.

Referências

ALBIN, Michel. **Dictionnaire du Théâtre**. Paris: Édition Encyclopédia Universalis, 1998.

ANDRÉ, Thiago. **Podcast História preta**. Episódio: O nascimento do samba. Spotify, 14 de fevereiro de 2019, 34 min. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/16bgFUww40V89pS6yhUuDV?si=lbVO1HrdRvKA7uiFILZD1w&utm_source=whatsapp. Acesso em: 19 jan. 2022.

BISIAUX, Lîlá. Deslocamento Epistêmico e Estético do Teatro Decolonial. **Revista Brasileira Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 8, n. 4, p. 644-664, out./dez. 2018. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 04 jun. 2022.

BONILLA, María Fernanda Sarmiento. Para descolonizar nossa formação em interpretação teatral. In: CONGRESSO DA ABRACE. POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS: ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO, 9., 2016, Uberlândia. **Anais [...]**. Uberlândia, novembro, 2016. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4639/4674>. Acesso em: 04 jun. 2022.

CACCIAGLIA, Mario. **Pequena história do teatro no Brasil** (quatro séculos de teatro no Brasil). São Paulo: T.A. Queiroz; Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

COLLINS, Patricia Hill. Epistemologia feminista negra. In: BERNADINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (Org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. P. 139-170.

CORVIN, Michel. **Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde**. Paris: Éditions Bordas, 2008.

DUPONT, Florence. **Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

FARIAS, Mayara Helenna Veríssimo de; MAIA, Fernando Joaquim Ferreira. Colonialidade do poder: a formação do eurocentrismo como padrão de poder mundial por meio da colonização da América. **Revista INTERAÇÕES**, Campo Grande, MS, v. 21, n. 3, p. 577-596, jul./set. 2020.

GOMES, Nilma Lino. O Movimento Negro e a intelectualidade negra descolonizando os currículos. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; TORRES, Nelson Maldonado; GROSGOUEL, Ramon (Org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. P. 223-246. V. 1.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92/93, jan./jun. 1988.

LIMA, Ari; JAIME, Pedro. Entrevista com o Professor José Jorge de Carvalho. **Cadernos De Campo**, São Paulo, n. 19, p. 207-227, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/44985>. Acesso em: 04 jun. 2022.

MAGALDI, Sábado. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.

MARTINS, Leda Maria. **Seminário de Estudos da encenação possível/outro teatro: o ritual e o teatro das origens.** Realização NEPAA/UNIRIO, 23 de setembro de 2020. Disponível em: <https://youtu.be/VWWhMtoxRaI>. Acesso em: 18 jan. 2022.

O'SHEA, Janet. Decolonizar o Currículo? Possibilidades para desestabilizar a formação em performance. **Revista Brasileira Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 8, n. 4, p. 750-762, out./dez. 2018. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 04 jun. 2022.

OYĒWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres: Construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

RODRIGUES, Jocê. Tiganá Santana: Pesquisador e músico baiano, com formação em Filosofia, tem aproximado sua obra da música e do pensamento produzidos na África. **Revista Continental**, Recife, Companhia Editora de Pernambuco – CEPE, jan. 2020. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/229/tigana-santana>. Acesso em: 21 jan. 2022.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, quilombos: modos e significações.** Brasília: Editora Ayô, 2015.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 63, 2002. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rccs/1285>. Acesso em: 21 jan. 2022.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil.** 2019. 233 f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** Petrópolis: Vozes, 2000. P. 73-102.

WERNECK, Jurema. De Ialodês e feministas. **Nouvelles Questions Féministes** – Revue Internationale Francophone, v. 24, n. 2, 2005. Disponível em: <http://mulheresrebeldes.blogspot.com/2008/10/de-ialods-e-feministas.html>. Acesso em: 20 jan. 2022.



Alexandra Gouvêa Dumas é professora do Departamento de Fundamentos do Teatro, da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Doutora em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA e pela Paris X (2011). Atualmente, trabalha na docência e com pesquisas nas seguintes áreas: pedagogia teatral negrorreferenciada, saberes tradicionais afrodiáspóricos.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8622-9591>

E-mail: adumas@ufba.br

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 24 de janeiro de 2022

Aceito em 06 de junho de 2022

Editora responsável: Celina Nunes de Alcântara

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.