

Pensamento e ação política no teatro negro da “Companhia dos Comuns”

Thought and political practice in the black theater of
“*Companhia dos Comuns*”

*Maria Andrea Santos Soares*¹

Resumo

Este trabalho parte da etnografia conduzida entre o coletivo de artistas e produtores negros *Akoben* para discutir negritude, engajamento político e produção teatral no trabalho artístico do grupo *Companhia dos Comuns* do Rio de Janeiro. A elaboração coletiva de uma reflexão acerca da posicionalidade do sujeito negro no mundo, tal como é proposta por este grupo de teatro, é discutida aqui a partir do marco teórico dos Estudos de Diáspora Africana e da Teoria Pós Colonial. Assim procedendo-se, esperamos refletir sobre os efeitos que uma experiência de criação teatral estética e politicamente situada tem enquanto uma ferramenta de descolonização do pensamento e da produção cultural afro-brasileira. Examinando uma das críticas que a peça “Roda do Mundo” recebeu, o artigo esboça uma análise acerca do modo como sociedade e estado lidam com as tensões raciais e aponta para o como a negritude foi construída no/pelo imaginário colonial.

Palavras-chave: Teatro; negritude; *Companhia dos Comuns*; movimento negro, des colonização

Abstract

This work departs from the ethnography conducted among the black artists collective *Akoben* to discuss blackness, political engagement and theater production in the artistic work of theater group *Companhia dos Comuns* from Rio de Janeiro. The collective elaboration of a reflexive thought about black positionality in the world, as it proposed by this theater group, is discussed here through the theoretical frame of African Diaspora Studies and Post Colonial Theory. By doing so, we expect to reflect upon the effects that a political and aesthetically situated theater practice has as a tool towards the decolonization of the Afro-Brazilian’s cultural production. Examining one of the critical reviews the play “Roda do Mundo” had received, the article draws an analysis regarding how society and state deal with racial tensions and points out to how blackness was constructed in/by the colonial imaginary.

Keywords: Theater; blackness; *Companhia dos Comuns*; black movement, decolonization

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

1 Graduação em Educação Artística- Artes Cênicas pela UFSM. Mestrado em Antropologia Social pela UFRGS e doutorado em Antropologia Social pela University of Texas at Austin. mandriusantos@gmail.com

1. O contexto deste trabalho

Em março de 2012, homens e mulheres, artistas e produtores negros do Rio de Janeiro mobilizaram-se para denunciar o que consideram como sua sistemática exclusão das oportunidades de financiamentos oferecidas pelo Ministério da Cultura (MInC) através da FUNARTE. O *Akobon* – palavra que representa o símbolo Adinkra² para “Clarim da Guerra” – criou uma mobilização *online* e circulou um vídeo acusando o estado brasileiro de excluir produtores e artistas negros das oportunidades de financiamento e demandaram encontros com representantes legais do Ministério da Cultura. Durante o trabalho de campo etnográfico realizado na cidade do Rio de Janeiro foi estabelecido contato com o principal articulador da mobilização, o diretor e ator Hilton Cobra, e a partir deste contato tomou-se conhecimento da trajetória artística do grupo de teatro Companhia dos Comuns. Hilton Cobra, o Cobrinha, como é conhecido, criou a Companhia dos Comuns em 2001 e o grupo, composto majoritariamente por artistas negros volta-se para temáticas relacionadas às questões raciais, históricas, subjetivas e cosmológicas da negritude.

Neste artigo, através da descrição da peça teatral “Roda do Mundo”, primeiro espetáculo criado pela Companhia dos Comuns, irei apontar como este trabalho agencia construções signílicas relacionadas à negritude e a partir destas elabora uma crítica às desigualdades raciais e ao sentimento de ódio e desconfiança do outro no seio das comunidades negras periféricas. A seguir abordarei a crítica que a peça recebeu por parte de Bárbara Heliodora, uma das maiores *experts* em crítica teatral no Brasil. A partir da análise da crítica espera-se estabelecer paralelos entre o discurso sobre o produto estético da peça e as dinâmicas sociais, históricas e políticas que se estabelecem no âmbito das relações étnicorraciais. Num segundo momento, abordarei o projeto teatral de Hilton Cobra de instaurar na “ilha de Calibã” o tribunal do racismo, relacionando-o a uma tentativa de descolonização, a uma tentativa de confrontar uma “colonialidade do poder”³. A terceira e última seção deste artigo situa historicamente os usos que o estado-nação faz de legados culturais dos afro descendentes, desvelando estratégias de supressão, adequação ou cooptação à composição do estado-nação de acordo com diferentes momentos e interesses da política nacional.

A articulação do tema “teatro negro” com temas de mobilização social e constituição de identidades políticas negras investiga a negritude simultaneamente enquanto uma narrativa e enquanto uma presença que enuncia a posicionalidade deste sujeito ao qual é imposta uma subordinação⁴. Tais temas não estão como três diferentes assuntos; antes, procura-se colocar produção artística como ponto de articulação política. Tal ponto de articulação tanto expressa posições e entendimentos já sedimentados acerca da posicionalidade negra no mundo quanto ajuda os sujeitos a confrontar as limitações políticas ou elaborar novos jeitos de estar no mundo enquanto um indivíduo ou um coletivo negro.

² Sistema iconográfico do povo Akan – da região de Gana e Costa do Marfim.

³ Segundo o sociólogo peruano Aníbal Quijano, o conceito de colonialidade do poder refere-se a um modelo de mundo sustentado pela visão, leis, sistemas e valores impostos pelos colonizadores sobre às populações das Américas. Tal modelo tem “...o eurocentrismo como forma hegemônica de controle da subjetividade/ intersubjetividade, em particular no modo de produzir conhecimento.” (2000, p.1)

2. O significado da negritude no trabalho da Companhia dos Comuns

Esta seção explora a significância dos projetos teatrais do grupo de teatro Companhia dos Comuns em termos do tratamento dado a uma narrativa fundante da negritude enquanto um produto do esquema da escravidão moderna.

Em *People of color blindness: notes on the afterlife of slavery* Jared Sexton toma o conceito de “vida eterna da escravidão” para pensar sobre as condições determinantes da vida de populações negras no mundo. Esta vida eterna da escravidão estaria segundo o autor, relacionada a todos os aparatos legais e a ao emprego paralegal de violência, os quais continuam a definir as políticas de vigilância, distribuição e remanejamento destes corpos negros dentro dos estados nações (2011). Se a violência é determinante da condição negra, como é possível pensarmos a performance teatral como agente transformador desta condição?

Práticas performáticas têm um papel central como espaço de resistência. Tais práticas engajam a audiência não como meros espectadores, mas como sujeitos que podem ser transformados de alguma maneira (Iton 2008; Davis 1999; Kelley 1994; hooks 1995). O momento da performance pode se constituir como uma experiência de construção de identidade que incorpora reflexivamente o conhecimento dos performers e da audiência enquanto sujeitos posicionados de acordo com raça, gênero, sexualidade, origem nacional, religiosidade (Jones et al 2010; George-Graves, 2010; Brooks, 2006; Hooks, 1995, Gilman, 1995; Madison, 1993). Diferentes autores têm exemplificado os modos através dos quais práticas performáticas têm orientado ações através de sua efetiva simbologia política (Madison, 2010; Denzin, 2003; Boal, 2004; Kershaw, 1992). Este trabalho propõe que tais práticas apresentam a possibilidade de fazer da penosa experiência de subjugação e exposição à violência baseada na discriminação racial coletivamente significativa, e, que deste entendimento coletivo surge a possibilidade de uma radicalização das gramáticas políticas da negritude.

2.1 Roda do mundo: radicalidade política negra no primeiro espetáculo da Companhia dos Comuns

Roda do Mundo, primeira peça da Companhia dos Comuns estreou no ano de 2001. O enredo, cujo texto foi uma criação coletiva dos atores e atrizes, retrata diferentes cenas nas quais as personagens interpretam situações de conflito, violência e ódio a si próprio experienciados por pessoas negras vivendo em uma comunidade pobre entre o asfalto e a favela. As personagens apresentam suas histórias e seus conflitos: Pai Joaquim é um trapaceiro levando vantagens sobre as pessoas através da exploração de suas crenças primeiros no candomblé e depois na religião pentecostal. Aurora é uma negra de pele clara que gostaria de ser branca, ela procura a ajuda de pai Joaquim para assegurar o amor de Gringão, um homem branco estrangeiro em charge do tráfico de drogas na comunidade. Centeonze é um homem que está

⁴ Sobre raça e subordinação racial consultar: Hernández, Tanya. *Racial subordination in Latin America: the role of state and customary law and the new Civil Rights response*. New York: Fordham University, 2014. Também: Duncan, Kennedy. “A cultural pluralist case for affirmative action in legal academia” em: *Critical Race Theory: the key writings that formed the movement*. (Crenshaw, K.; Gotanda, N.; Thomas, K. e Peller, N. orgs.) 1995, p.172.

condicionado a manter uma atitude subserviente em relação a pessoas brancas. Ele é um devoto do candomblé e tem uma barraca de ervas. Sua filha Detinha não quer seguir a tradição e manter a barraca ou seguir os ensinamentos religiosos do pai. Ela quer deixar a comunidade e por isso se envolve com o tráfico de drogas. Seu namorado, Águia, é um garoto de programa também envolvido com o tráfico e trabalhando para a facção rival de Gringão, o que faz com que ele entre em conflito com o cartel local. Nascimento é um policial corrupto que extorque dinheiro de traficantes e de trabalhadores. Penélope é uma assistente social que se considera branca, ela tenta demonstrar solidariedade para com Dandara, uma moradora de rua, mas sempre acaba por revelar seu preconceito. Latinha é um jovem garoto que tira seu dinheiro da coleta e venda de latas de alumínio. Verônica é uma mulher da favela que decide entrar para o tráfico de drogas por ver nisto uma alternativa a fazer faxinas ou a se prostituir — as únicas opções que ela acredita estarem disponíveis para as mulheres na favela. Arandir é ex presidiário e o ex companheiro de Aurora, ele retornou ao tráfico e trabalha para Gringão. Sônia é uma trabalhadora doméstica que foi roubada no ônibus e busca justiça. Durante todo o tempo da peça, a figura silenciosa de um jovem circula entre as cenas observando as ações das personagens até ser parado por Verônica que acha que o garoto parece suspeito.

Depois das personagens apresentarem seus dilemas, suas ações são interrompidas pela entrada de Hilton Cobra, o qual toma o centro do palco e incorpora a figura do *Griot* – o contador de histórias da tradição de várias culturas da África Ocidental. Ele pega o microfone que está no centro do palco e faz uma declaração contra os princípios civilizatórios do Ocidente, denunciando que os países mais ricos dominam e exploram outros países e pessoas. O *Griot* também denuncia a mentira do mito da democracia racial no Brasil. Durante a fala do *Griot*, projeções mostram cenas de bombardeios no Iraque e cenas da fome na África. Quando Hilton termina sua fala, os atores e atrizes, que até então estiveram sentado em círculo no chão forma uma roda de capoeira, cantando a seguinte canção: *Ou pára a roda do mundo ou pára a volta que dá* e mudam para outra cena.

Em outros momentos da peça novas projeções são mostradas: elas trazem fragmentos de entrevistas com o geógrafo Milton Santos – o qual declara que a nação brasileira tem pouco ou nenhum interesse na melhora das condições de vida dos afro-brasileiros.

Aproximando-se do final da peça os atores e atrizes formam um bloco e cantam um samba popular: *Moço não se esqueça que o negro também construiu as riquezas do nosso Brasil*. Na cena final quando as personagens estão congeladas em sua ação final, o ator Gustavo Mello, vem para o centro do palco e diz: *Nossa história fica inacabada...* Ele pergunta sobre qual será a resolução das cenas e o futuro de cada personagem. Quando ele faz a última pergunta; *Verônica vai descobrir o que o garoto misterioso quer?*; a cena entre Verônica e o garoto descongela. Apontando uma arma ela pergunta: *Vai dizer o que quer ou não?* O garoto responde: *Você quer mesmo saber? Eu quero construir meu próprio futuro*.

Através da análise do programa do espetáculo, podemos ver como a Companhia dos Comuns usou diferentes elementos associados à heranças culturais africanas. Nele aparecem coisas como a alusão ao *Griot*, o contador de histórias da África

Ocidental. O *Griot* é o nome dado à figura que vem ao centro do palco no começo e no final de *Roda do Mundo*. A capoeira e outras coreografias baseadas em danças afro-brasileiras são outros exemplos da integração de práticas expressivas negras, assim como também o uso de um samba amplamente conhecido. As canções usadas nos momentos da roda de capoeira foram criadas pelos atores e atrizes e seus significados estão relacionados tanto a circularidade da vida quanto a repetição de uma história de violência nas vidas de pessoas negras. Os elementos ditos tradicionais estão alinhados com o discurso político e com o ativismo declarado de Hilton Cobra e de muitos de seus atores e atrizes. A realidade social enfrentada por negros pobres no Brasil é apresentada através de fragmentos de duas entrevistas: uma com o geógrafo Milton Santos, e o segundo fragmento mostra um garoto em torno de 10 anos em situação de rua contando que os comerciantes da área frequentemente ameaçam contratar milicianos para matar garotos como ele.

Estes elementos empregados em *Roda do Mundo* foram baseados nas observações de Cobrinha e das outras pessoas da companhia sobre a sociedade e realidade brasileiras naquele período (2001). O nome da personagem “Centeonze” é uma referência aos cento e onze detentos mortos pela polícia militar no episódio que ficou conhecido como “massacre do Carandiru” em 1993. O garoto falando sobre crianças em situação de rua que recebem ameaças de morte é um fragmento de uma reportagem veiculada pela TV Globo após o assassinato de oito menores que dormiam nas escadarias da Igreja da Candelária em 1993. Estes episódios de massacres não são isolados, e casos de crianças em situação de rua mortas por milicianos ou policiais militares tornaram-se frequentes no Brasil a partir da década de 1990. Ainda que os fatos históricos que dão forma ao roteiro de *Roda do Mundo* se refiram aos anos de 1990, a continuidade dos mesmos problemas nos dias de hoje testemunha a persistência das desigualdades raciais. Em uma das minhas conversas com o ator e também colega de estudos doutorais na Universidade do Texas em Austin, Gustavo Mello, nós falávamos sobre essa contemporaneidade de *Roda do Mundo* em face de fatos recentes:

Maria: Eu lembro de você ter mencionado algo sobre *Roda do Mundo* ser o ponto de partida para todos os outros espetáculos da Comuns. Eu achei isso tão genial! Olha para esse texto! Ah! É tão absolutamente atual como, por exemplo, na cena em que a personagem Verônica está revistando o jovem negro e a outra personagem Sonia diz: “Bem, talvez eu estivesse errada, talvez não tenha sido ele quem me roubou. Mas como eu ia saber? Preto é tudo igual!”. Se a gente lembra do caso recente do Vinicius Romão, o cara, foi mantido preso por dias depois de ter sido confundido com um ladrão. Se ele não tivesse sido reconhecido por outras pessoas que disseram que ele era ator ele poderia ficar na cadeia indefinidamente! Então, uma das minhas questões é: Qual é o mito fundante do ser negro? Quais narrativas dão origem ao nosso “ser no mundo”, já que todos os fatos indicam que negros são consistentemente lidos como ameaças e não cidadãos?

Gustavo: Sim, eu acho que isto está no programa da peça. Houve um momento em que Cobrinha estava preocupado com o fato de que a peça estava muito ampla, então eu disse a ele que eu gostava disso porque era como uma agenda de compromisso. Então veio a ideia de que *Roda do Mundo* era um “espetáculo-agenda” onde todos os temas a serem abordados pela companhia seriam anunciados. O modo como a peça encerra: *Nós queremos construir nosso próprio futuro* diz respeito ao reconhecimento de uma narrativa de subordinação e uma tentativa de construir uma narrativa do ser negro que não seja essa narrativa (de subjugação) [2014].

O espetáculo da Companhia dos Comuns focava nos conflitos internos enfrentados por comunidades negras. Tais conflitos são o resultado dos processos de racialização e de interpelação racial (Hall,1997). A emergência de um futuro diferente e de novas narrativas da (e para) a vida negra se torna o *leitmotiv* das peças da Companhia dos Comuns, assim como a busca pelas raízes dos problemas que impedem a união, o amor e o respeito entre pessoas negras. O fato de que os textos de todas as peças da Companhia dos Comuns são o resultado de processos coletivos de criação e improvisação aponta para uma abordagem revolucionária da produção teatral no Brasil. Os textos são o resultado de interesses, pesquisas e engajamentos estético-políticos aos quais a equipe se alinha, e aos quais atores e atrizes podem dar voz através do teatro ao invés de enunciar falas vindas de outra pessoa (dramaturgo).

Uma crítica do ódio a si mesmo que está internalizado entre pessoas negras fica evidente em *Roda do Mundo*, no entanto, parece haver também uma dissonância ou um vácuo entre a macro estrutura do capitalismo e imperialismo denunciada pelo *griô* e as micro-políticas de ódio contra si mesmo que aparecem nas cenas. A relação entre a macroestrutura globalizada do neocolonialismo é esboçada, mas não é explorada, e talvez isto seja parte do que o ator Gustavo Mello se refere como “a preocupação de Cobrinha”. Ou seja, a peça introduz uma discussão de todas as estruturas e dinâmicas de poder que condicionam a negritude a uma posição subjugada, alvo de violência e ódio contra si mesma, mas cenas não retornam à macro estrutura das opressões denunciada anteriormente. Talvez, se considerarmos a presença invisível de Gringão — o estrangeiro branco que controla o crime, trepa com as mulheres e ordena as mortes na área — talvez se possa considerá-lo como a personificação da norma colonizadora e patriarcal ocidental. Gringão personifica o invisível olhar fixo branco (a *white gaze* de Fanon) em torno do qual as personagens negras se movimentam e lutam umas contra as outras a fim de cumprir com as demandas da supremacia branca.

Um pouco desta relação entre as macroestruturas do racismo e as micropolíticas de ódio e violência entre negros e negras é mencionada na cena *Funk das mulheres*, na qual três personagens dão os seus solos. No solo de Detinha ela diz:

Essa coisa de democracia racial é uma grande farsa. É um acordo de não violência entre brancos e negros: “Vamos fingir que vocês não são discriminados e vocês fingem que acreditam.” Esse é o acordo que segura as coisas aqui no Brasil [2001].

A crítica à retórica da democracia racial aponta para os modos como a sociedade foi estruturada ao mesmo tempo em que anuncia a possibilidade de mudança através do crescimento de uma consciência de pertencimento racial entre as gerações mais jovens, aptas a romper com a normatividade das estruturas de dominação.

No solo da personagem Sônia, ela torna evidente como a intersecção das variáveis raça e gênero opera contra as mulheres negras:

⁵ Vinicius Romão é um ator e estudante de Psicologia. Ele trabalhou para a Rede em uma novela e depois trabalhou em loja de roupas de grife. Em fevereiro de 2014, Vinicius foi confundido com um assaltante e passou vários dias na cadeia, mesmo depois da vítima retirar as acusações e admitir que fora pressionada pela polícia a “identificar” Vinicius como o criminoso que a assaltou. Ele permaneceu na cadeia mesmo após provar que era um trabalhador. Quando foi solto, seu cabelo afro (chamado “Black power” no Brasil) havia sido cortado. Ele disse que haviam muitos casos como o seu na cadeia onde ficou, muitos homens acusados de alguma coisa e encarcerados sem prova ou julgamento.

Existe o mundo negro e o mundo branco. O mundo dos homens e o mundo das mulheres. Quer ver? As feministas brancas dizem que elas estão lutando para defender os direitos coletivos de todas as mulheres, no entanto, as aquisições que são o resultado do trabalho de mulheres brancas e negras resulta em privilégios para mulheres brancas. E o Movimento Negro? Homens e mulheres negras lutam e obtêm pequenas vitórias. E quem é o privilegiado? O homem negro. [2001].

Na próxima sequência, o solo de Aurora explana sobre os efeitos que a desvalorização da negritude e sua intersecção com gênero têm sobre as mulheres negras:

Onde está o espelho que reflete Aurora? Eu sou brasileira, eu sou negra. O que é ser uma “mulata”? O que é ser como um vampiro sem uma imagem? Onde eu posso me reconhecer? Eu sou mista, mas essa mistura tem um componente negro que é negado. Como eu posso negar parte de mim mesma? É por isso que Aurora quer ser branca, então ela não irá precisar de nenhum homem, nenhum branco, nenhum branco estrangeiro para deixar a roda. Mas o que nós precisamos é criar uma nova Aurora, um novo dia quando poderemos reconhecer a nós mesmos. Um dia quando eu possa ligar a TV e me ver, ir no cinema e me ver, abrir o jornal e me ver não apenas nas reportagens policiais [2001].

Aurora denuncia a falta de representatividade das mulheres negras na mídia brasileira. Ao mesmo tempo, ela torna explícita a estratégia de sobrevivência empregada pela personagem: segurar um homem branco como uma alternativa para melhorar sua vida. Ao fim da sua fala ela sugere uma reinvenção dessa mulher negra a qual aconteceria através da integração total da população negra na sociedade brasileira.

A personagem Centeonze em um de seus diálogos lança uma ironia acerca dos valores morais da sociedade e a aplicabilidade de tais valores na vida das pessoas negras:

Honestidade é uma coisa branca, quer saber por quê? Porque honestidade quer dizer respeitar as coisas dos outros. Os “outros” que têm coisas são os brancos. É por isso que a minha família e eu sempre obedecemos, curvamos nossas cabeças e respeitamos o que pertence aos brancos e foi assim, respeitando e abaixando a cabeça que eles nos deram tudo o que nós temos hoje [2001].

A fala de Centeonze torna explícita o que a hipocrisia de um sociedade racista tenta negar: que aquilo que é chamado “valores morais” está baseado em privilégio e que a vida negra é sedimentada sobre a subordinação.

Alguns momentos da peça performam uma afirmação através da negação da coisa em si. Por exemplo, Centeonze se apresenta para Penelopy dizendo que o seu apelido está relacionado ao número do lote de terra que ele ganhou do governador e não ao número de mortos no massacre do Carandiru. Em outra cena ele começa sua fala dizendo que ele é *Centeonze, não os cento e onze que morreram no Carandiru*. Dizendo o que supostamente seu nome não é; os cento e onze homens mortos no Carandiru, ele traz de volta a memória do massacre. Em outros momentos o contrário acontece, e a peça usa a enunciação de linguagem racista para denunciar aspectos da mentalidade racista e do racismo internalizado: *Negras sempre roubam* diz Nascimento, o policial corrupto depois de tomar parte do salário de Sônia afirmando que o dinheiro não era dela. *Deus me fez pobre e negra, isso não é justo* exclama Aurora. Em outra cena, dentro do ônibus lotado dois homens fazem piadas: *Quando*

negro vira gente? Quando tá no banheiro e alguém bate na porta e ele responde: tem gente. Nestes exemplos, a desnaturalização da linguagem racista ocorre através da interpretação da naturalidade com que tal linguagem circula na sociedade. A chocante revelação e exibição de tais comentários racistas em uma peça de teatro criada e performada por atores e atrizes negras se contrapõe as representações hegemônicas e celebratórias de uma suposta alegria, vitalidade, virtuosidade afro-brasileiras. A peça se move em direção a um pensamento crítico radical que se opõe à folclorização e à essencialização das expressões culturais e artísticas negras. Tal proposta teatral não está ali para corroborar a narrativa falaciosa do mito da democracia racial.

2.2 A radicalidade política negra é descontroladamente agressiva? : crítica teatral e o temor social antecipado de uma possível raiva negra.

Estas foi a crítica escrita por Barbara Heliadora acerca da primeira peça da Companhia dos Comuns, *Roda do Mundo*:

Há algumas décadas que o teatro não apresenta contestação tão violenta. O objetivo do grupo é trazer para o teatro brasileiro o universo do negro, discutindo e propondo uma nova consciência que garanta seu crescimento pessoal, intelectual e profissional. Dificilmente algum objetivo poderia ser mais digno de apoio e aplauso. [...] Visualmente, o espetáculo é muito atraente: a simples solução cenográfica de Marcio Meirelles e Biza Vianna e os bonitos figurinos desta última, que são muito teatrais sem deixar de falar da pobreza, assim como a luz de Jorginho de Carvalho e a coreografia de José Carlos Arandiba, são muito bem utilizados pelo diretor Marcio Meirelles dando fluência e boa comunicação. [...] A bela linguagem da capoeira, no entanto, não se apresenta senão como seu valor em si, jamais como metáfora dos episódios dramatizados. O conjunto do elenco atua com desenvoltura, dança bem e está obviamente engajado, e de forma profunda, com a mais que justa contestação - sendo de lamentar apenas os vários momentos em que o tom se torna descontroladamente agressivo. Trata-se de um espetáculo que tem qualidades, mas resulta bastante confuso em seus objetivos [2001].

Consideramos Bárbara Heliadora uma das grandes críticas do teatro brasileiro, detentora de um amplo conhecimento sobre dramaturgia (sobretudo shakespeariana e russa), conhecedora de teoria e história do teatro, bem como de direção teatral. No entanto, o campo deste conhecimento centra-se na tradição do teatro ocidental e suas heranças e desdobramentos no Brasil. Assim, apesar do domínio do conhecimento teórico e estético na elaboração da maior parte de sua produção enquanto crítica teatral, falta à Heliadora uma percepção mais acurada em relação ao contexto, ao tema e ao projeto estético desta peça. Existem três aspectos do texto de Barbara Heliadora que a serem mencionados aqui: o primeiro refere-se a sua generalização acerca do tema da peça descrito como "O universo do negro." Sua simplificação confina todos os negros a um universo, isolado, homogêneo e sem comunicação ou relação com uma exterioridade, ainda que as imagens projetadas no início da peça sejam de eventos acontecendo em escala mundial. Ainda, ao estabelecer que a peça se refere ao "universo do negro" a crítica obscurece a discussão sobre os efeitos do racismo e discussão sobre o racismo internalizado, verdadeiro objeto da peça.

O segundo ponto é que ela não vê a circularidade da capoeira como uma metáfora para o tema da peça (a roda como objeto que move coisas e interfere na história do mundo e a roda como processo que move a vida, fazendo-a repetir-se a si mesma). A crítica entende a capoeira como uma bonita demonstração de virtuosidade física a qual mereceria um trabalho de decodificação e criação de partituras a serem incorporadas à ação dramática, mas ela não se dá por conta que o código é outro e a capoeira em si tem um valor na movimentação das forças que orientam as ações das personagens. Esta posiciona-se tanto como metáfora da circularidade da vida e dos esquemas de opressão a que a peça discute, quanto estabelece-se com elemento de suspensão da linha de ação dramática criando um tempo espaço ritualizado, um entre cenas que borra os limites da convenção teatral, onde não sabemos se quem está no palco é a personagem ou as atrizes e atores, ou seja, uma experiência liminóide⁶ de acordo com a antropologia da performance de Victor Turner.

A última consideração sobre a crítica de Heliadora — a qual é significativa para se pensar sobre as relações étnicorraciais no Brasil — é quando esta contrapõe os “belos momentos de dança” aos “momentos deploráveis em que as cenas se tornam descontroladamente agressivas”. Assistindo-se a gravação de *Roda do Mundo*,⁷ não se poderia dizer que a melhor descrição para algumas das falas das personagens seria pura e simples agressividade e descontrole, ou ao menos um tipo gratuito de agressividade. Algumas cenas representam situações de violência, tem palavreado de baixo calão e supõem ações criminosas como execuções. Mas este é o tema da peça, implicar que trazer à cena tais situações e tal linguagem é deplorável interfere na liberdade do fazer teatral. Ainda, se a crítica feita se refere aos momentos em que o *Griot* acusa grandes potências mundiais de subjugar outros povos, ou quando conclama comunidades negras à reação, estes momentos ainda assim não cabem nos rótulos de “deploráveis”; “descontroladas” e “agressivos”. Tratam-se sim de falas politicamente situadas e de chamados energéticos à ação, no entanto, a crítica não se refere (ao menos não nesta crítica feita por Heliadora a trabalhos da *Comuns*) ao posicionamento político explícito, e sim a uma agressividade do falar (ou talvez do conteúdo destas falas) considerada pela crítica como inadequada à esta peça.

O ator Gustavo Mello confirmou que esta primeira peça estabeleceu o caminho que companhia seguiria nos anos seguintes, e que o que esta peça expressava era o desejo de “construir nosso próprio futuro”. Em relação à violência dos conflitos encenados, eles foram, segundo os atores, baseados em fatos observados e conhecidos por estes visando apresentar parte de uma realidade concreta experienciada por uma grande número de pessoas negras vivendo em condições de miséria, opressão e baixa auto estima. Desconhecer o contexto da criação dramática e rotulá-las como “deploráveis” parece ser um julgamento apressado e baseado apenas no gosto pessoal.

Heliadora reconhece a legitimidade de se contestar o racismo, mas tanto “Roda do Mundo” escapa às suas ferramentas conceituais — portanto ela não tem os meios para proceder uma apreciação profunda da proposta e a homogênea — quanto

⁶ O liminóide, de acordo com Turner, se refere às experiências que têm características de liminalidade, mas são opcionais, não envolvendo a necessidade de uma resolução da crise. Enquanto que o liminal é um aspecto do ritual social ou religioso o liminóide se apresenta como uma ruptura com a sociedade ou com o jogo, sendo que o liminóide é uma característica das sociedades industrializadas, onde o liminal é mais raro e foi substituído por um fenômeno análogo todavia secular em: Turner, Victor. “Liminal to liminoid in play, flow and ritual: an essay in comparative symbology.” *Rice University Studies*. 1974. 60 (3): 53-932.

poderíamos propor uma provocação e pensar o que é para uma pessoa branca estar uma peça de teatro negro e ter que se deparar com uma proposta radical de negritude. Várias narrativas construídas acerca da virtuosidade rítmica do corpo negro; "os belos momentos de dança", espelham construções baseada na projeção de estereótipos e no fetichismo sobre este "outro" racializado (Hall, 1997). Ao mesmo tempo, a mesma cadeia de criação de estereótipo prevê o temor ao selvagem. Conforme o teórico pós colonial indiano Homi Bhabha:

Mas certamente há outra cena do discurso colonial na qual o nativo ou o Negro atende às demandas do discurso colonial. É reconhecidamente verdade que a cadeia de significações estereotipadas é curiosamente mista e cindida, polimorfa e perversa. Uma articulação de crenças múltiplas. O preto é ambos, selvagem (carnibal) e ainda assim o mais obediente e digno servo (o que cuida da comida); ele é a incorporação de uma sexualidade rampante e ainda inocente como uma criança; ele é místico, primitivo, simplório e ainda assim o mentiroso mais mundano e talentoso [2004 p.218. Tradução nossa].

Assim, por um lado a virtuosidade física dos atores e atrizes dançarinas é apreciada nos momentos de dança, por outro, o menor sinal de revolta baseada no reconhecimento de comunalidade racial gera sentimentos desconfortáveis. Ao mesmo tempo, em sua declaração de que a peça era sobre o "universo do negro", a crítica também estabelece que neste universo, agressividade não é um traço desejável ou que deva ser encenado.

Segundo a dramaturga afro-americana Jaye Austin Williams,

O medo antecipado da raiva negra é um estado perene, o qual (também paradoxalmente) tanto materializa o posicionamento dos negros do lado de fora da equação de renda, quanto mascara o seu real predicamento [...] Isto camufla o "x" da questão: o medo da raiva negra, o qual é motivado por um conhecimento pré-consciente de que os negros têm algo profundo e de longo tempo do qual terem raiva [2016, p.17].

Partindo da possibilidade de uma aversão ou medo de confrontar pessoas negras sendo incisivas sobre questões de desigualdade racial e discriminação, podemos perceber como a própria mobilização de artistas e produtores do *Akoben* é percebida em suas demandas concretas por um sistema mais inclusivo de distribuição de fundos para cultura. Tais tipos de demandas são lidas como rompantes de raiva, ou ao menos como uma ameaça às narrativas de uma cultura brasileira democraticamente compartilhada. Um exemplo disso é o episódio narrado por duas integrantes do coletivo *Akoben*, as quais durante sete anos atuaram em uma companhia cujo foco de trabalho era a cultura afro-brasileira e a qual era dirigida por um diretor branco. Quando o edital para produtores negros, o qual fora anunciado pela então Ministra da Cultura Marta Suplicy em novembro de 2012, foi suspenso temporariamente, este diretor teatral lançou um testemunho público no qual manifestava sua satisfação com a decisão, dizendo que a razão havia prevalecido e que "cultura não tem cor", como estariam tentando fazer crer os membros do *Akoben*. O enunciado faz com que o *Akoben* soe como um tipo de traição a uma suposta neutralidade da produção cultural. O fato de alguns artistas negros estarem protestando e questionando a neutralidade e a (falta de) diversidade na eleição de propostas artísticas do MInC coloca

uma ameaça a sua própria posição de homem branco trabalhando sobre cultura negra. A demanda negra é lida como um rompante de raiva ou de insensatez porque na verdade ela é ou intolerável ou uma ameaça posições de poder.

2.3 O tribunal do racismo

Hilton Cobra mencionou o seu novo projeto teatral ao menos três vezes durante o tempo que durou o trabalho de campo (quatorze meses). Em uma destas ocasiões ele disse:

Eu quero fazer um tribunal, o tribunal do racismo. Eu quero sentenciar os três pilares que sustentam o racismo. E eu tô pensando em usar a ilha de Calibã e fazer o tribunal ali. Eu preciso descobrir qual é o terceiro pilar. Dois deles eu já sei: religião e ciência [2012].

Cobrinha quer usar a referência da peça “A tempestade” do dramaturgo inglês William Shakespeare para discutir como o racismo foi criado e sustentado. A estória da peça acontece em uma ilha onde o nobre europeu Próspero, usurpado de sua posição pelo irmão Antônio, tenta restabelecer os seus direitos e os de sua filha Miranda. Próspero usa de magia e ilusionismo para criar uma armadilha para o seu traçoeiro irmão e conjura uma tempestade que traz o navio onde está Antônio para a ilha. Este nobre mantém dois escravos: o levado mas de boa índole Ariel, o qual está em condição de servitude temporária como pagamento por Próspero tê-lo salvo de uma armadilha feita por Sycorax, uma bruxa algeriana. O outro escravo é Calibã, o filho deformado de Sycorax, nascido na ilha (portanto um nativo da ilha). Calibã ensinou Próspero como sobreviver na ilha, mas depois de tentar estuprar Miranda, ele é tornado escravo de Próspero.

Esta peça já foi criticada por teóricos pós coloniais como o psicólogo francês Octave Mannoni, o qual analisa a peça a partir de uma perspectiva pós colonial, sendo que o encontro entre Calibã e Próspero seria o próprio encontro do colonizado com o colonizador, sendo que o último usa o primeiro ode expiatório de seus problemas (1990). Para as análises e críticas pós coloniais a peça reflete o processo de colonização do Novo Mundo, onde os europeus, primeiro buscaram ajuda nativa para sobreviver e então num segundo momento iniciaram um processo de conquista do território seguido do genocídio e da escravização dos povos nativos. Tais processos, justificados pela necessidade colocada pelas coroas, pela igreja, pela filosofia e pela ciência de civilizar povos bárbaros e imorais, também é metaforizado na peça pela ameaça de estupro que o nativo escuro representa à moça branca, o supremo temor de contaminação da linhagem do homem branco. A fobia sempre alimentada pelas forças coloniais e escravistas de que homens negros ou índios estuprem as mulheres brancas sempre fez com que os primeiros fossem descritos como bestas incapazes de controlar os impulsos sexuais (Fanon, 2008; Hall, 1997).

Também Aimé Césaire, escritor e dramaturgo da Martinica, um dos criadores do movimento poético literário *Négritude*, criou uma adaptação da peça chamada “Une tempête” (“Uma tempestade”) em 1969 situando a ilha no Haiti e transformando Calibã no herói usurpado de sua terra, enquanto Prospero é o vilão da estória (Césaire,

2000). No caso, Aimé Césaire elaborou uma re-escritura anticolonial sobre a peça original promovendo uma reflexão sobre os conceitos de raça, poder e descolonização (Hountondji, 1993).

Não foi possível precisar com certeza se *Cobrinha* baseava seu projeto na peça de Shakespeare, na versão de Césaire ou em ambas as peças. Ficou claro que ele conhecia as duas versões porque ele mencionou o trabalho de Césaire em outra ocasião. O fato de que *Cobrinha* se refere ao lugar da trama como "a ilha de Calibã" ao invés de "a ilha de 'A tempestade'" indica que ele corrobora com a crítica de Mannoni (de que a peça original estaria alinhada com o projeto colonial); assim como corrobora com o entendimento de que Calibã é o nativo usurpado de sua terra. O que chama a atenção também, é que *Cobrinha* não estava interessado em uma releitura da peça, ele estava investindo na criação de uma nova ação dramática usando uma referência conhecida. No caso, a ação dramática seria o julgamento do racismo enquanto um fenômeno criado por um corpo específico de conhecimentos ocidentais, mais especificamente religião e ciência. O projeto de Hilton aponta simultaneamente para a necessidade de desconstruir narrativas históricas hegemônicas e para a necessidade de criar narrativas sobre a vida negra para pessoas negras. Tal projeto, e a identificação por parte dele dos pilares que sustentam o racismo, surpreendem por dialogarem com perspectivas teóricas relacionadas ao campo de Teorias da Diáspora Africana, entre elas o conceito de "Contrato Racial", elaborado pelo filósofo político jamaicano Charles Mills (1997), o qual aponta que o Contrato Social, base fundante da civilização moderna segundo Rousseau e Hobbes, nunca fora pensado para todos os grupos humanos, mas sim para posicionar os grupos brancos europeus acima dos demais povos que deveriam servir aos primeiros. Também a discussão e revisão crítica feita sobre o papel da ciência, sobretudo das áreas da biologia, anatomia, medicina, psiquiatria e antropologia em construir e sustentar a idéia de diferenças hierárquicas entre as raças humanas corrobora com a idéia de Hilton Cobra acerca da ciência ocidental como um dos pilares do racismo⁷. Neste sentido, o projeto de Hilton Cobra investe em recontar a experiência negra na Modernidade situando o presente enquanto uma condição originada pelo racismo e pelos aparelhos da ciência e das normas religiosas do Ocidente.

3. Os empregos da cultura negra no Brasil

Analisando as políticas de representação da negritude que estes artistas empregam e investigando o que esta política de representação significa em termos de um projeto de construção identitária e política coletiva, pode-se dizer que a negritude aqui diverge da clássica celebração de uma herança africana. Esta herança africana, tal como é enfatizada na cultura brasileira através de uma retórica celebratória acerca das "contribuições" negras, faz com que práticas culturais como o samba, o carnaval a capoeira, a religiosidade do candomblé sejam, por um lado, elementos-chaves da resistência e da vida simbólica negra. Frequentemente tais práticas são abraça-

⁷ Sobre a discussão da criação das categorias raciais no pensamento científico dos séculos XVIII, XIX e XX ver: Guimarães, Sérgio. "Raça, cor e outros conceitos analíticos". in: *Raça novas perspectivas antropológicas*. (orgs. Pinho, Osmundo & Samsone, Lívio) Salvador: EDUFBA. 2008. 63-82. Também: Stocking, George. *Race, culture and evolution: essays in the history of anthropology*. 1968.

das por artistas e ativistas para assegurar dignidade, sentimento de pertencimento e mobilização coletiva (Fundação Cultural Palmares, 2011; Perry, 2005; Hanchard 1999; Lopes e Nascimento, 1987). Por outro lado, essa celebração da herança africana também é frequentemente usada para demonstrar a plausibilidade do mito da democracia racial, (Vianna and Chasteen, 1999; Ribeiro, 1995). Esta perspectiva está relacionada com um contexto mais amplo da ideologia da mestiçagem na América Latina e que supostamente celebra a mistura cultural e racial como um dos pilares da formação nacional. A retórica da mestiçagem ofereceu um discurso alternativo à ideologia da pureza racial, forte nos Estados Unidos e na África do Sul, e as visões eugenistas defendidas por políticos, intelectuais, médicos brasileiros do início do século XX. Mestiçagem sugere que a formação de uma raça nova e superior seria ditada pela assimilação dos elementos negros e indígenas pelas características supostamente dominantes (preferenciais) da população branca (Skidmore e Smith, 2005; Martinez, 1998; Graham, 1992).

É fundamental notar que os aspectos religiosos e culturais da vida das comunidades negras são considerados por um grande número de ativistas, artistas e intelectuais negros uma importante fonte da identidade e da resiliência negra. Também é relevante dizer que estas esferas da existência negra foram (e são) frequentemente perseguidas pelo estado brasileiro. O discurso higienista psiquiátrico de Nina Rodrigues em relação às práticas religiosas do candomblé é um exemplo, assim como o são as leis proibindo a prática de capoeira e das rodas de samba em locais públicos durante os anos de 1920 (Rodrigues, 2006; Assunção, 2005). Entretanto, foram precisamente tais signos de uma herança africana que foram mais tarde celebrados como símbolos nacionais e usados amplamente para vender a imagem turística de um paraíso tropical (Nascimento, 2007; Hanchard, 1999; Nascimento & Lopes, 1987). Na mesma direção, a escravidão, passa a ser romantizada como um episódio triste, mas que acabou por sendo generativo do “povo brasileiro”, onde o equívoco da escravização foi vencido através de uma feliz miscigenação (Ferreira da Silva, 2006; Munanga, 1999).

Assim, a herança cultural negra seria parte da fundação nacional e daria a prova de que não existem divisões étnicas profundas no Brasil: quase todos os brasileiros são racialmente mistos, grande parte deste povo aprecia carnaval, samba, capoeira, feijoada. Nesta perspectiva, tais práticas são seguidamente utilizadas para demonstrar a plausibilidade do mito da democracia racial, no entanto, como o cineasta Joel Zito Araújo observa,

A apropriação da cultura negra, um processo que contou com a participação de todos os tipos de mídia teve lugar junto com a rejeição e a desvalorização dos esforços de grupos étnico raciais não hegemônicos em manter suas especificidades culturais (2000, p. 35).

A folclorização da produção artística negra nega aos artistas as possibilidades de autonomia sobre seu próprio trabalho e caminha paralela a uma celebração essencialista acerca das representações da negritude.

A questão da produção artística negra estar restrita ao nicho da diversidade ou da celebração de datas destinadas às minorias, bem como foi colocado me mais de

uma ocasião por membros do coletivo Akoben, encerra as possibilidades de financiamento para estes artistas. Ou seja, apenas quando o seu trabalho pode ser justificado por, ou associado a datas específicas como a Semana da Consciência Negra, abolição da escravatura, dia do folclore, etc., é que estes artistas encontram espaço. O problema aqui não é a existência deste tipo de data ou fundo. O problema é existir todo um contingente de artistas cujas criações têm que estar legitimadas por uma visão do estado sobre o que é ser negro\ negra, e sobre o que é uma expressão artística negra. Fora do nicho desta especificidade essencialista acerca da cultura afro-brasileira, não existe interesse em fomentar uma tradição regular de arte negra que não exista apenas para preencher este nicho estreito da diversidade multicultural numa perspectiva neoliberal. Esta perspectiva de diversidade, tal como se constitui dentro das novas políticas multiculturais neoliberais adotadas por grande parte dos países latino americanos promove um suposto reconhecimento das "minorias étnicas" por parte do estado que diz trabalhar para "reconhecer", "proteger" e "promover" o patrimônio cultural das minorias sem, de fato, examinar a origem das desigualdades (Velazquez, 2013).

Considerações finais

Vamos aqui tecer algumas considerações sobre o que foi até então apresentado aqui. Longe de encerrar estes eixos de discussão, tais reflexões esperam fomentar estudos, questões e debates tanto sobre as relações entre práticas artísticas, pensamento e ação política, quanto para se pensar a posição de uma produção teatral focada na negritude.

A primeira destas considerações refere-se à produção artística encabeçada por Hilton Cobra e a Companhia dos Comuns bem como a afirmação de Hilton Cobra de que sua inspiração para a criação da Comuns é o legado de Abdias Nascimento - criador do Teatro Experimental do Negro - aponta para a historicidade do movimento negro no Brasil e para o legado simbólico, expressivo, e político tanto das lutas quanto das produções artísticas negras realizadas no passado.

O confronto entre artistas e produtores negros, produtores culturais brancos e agências de fomento à arte aberto pela mobilização do Akoben questiona processos historicamente arraigados na formação nacional, os quais simultaneamente super expõem o corpo negro enquanto lócus de exotismo e virtuosidade física ao mesmo tempo em que o invisibiliza enquanto sujeito portador de uma subjetividade e de uma vontade política. Tal dinâmica corresponde ao problema levantado por Fanon acerca da dialética de visibilidade/invisibilidade negra. Essa problemática colocada em *Black Skins, White Masks* sugere que as pessoas brancas são racialmente invisíveis. Brancos se tornam a norma da humanidade, enquanto negros se tornam visíveis apenas enquanto entidades racializadas: "Torne-se branco ou desapareça" (In: Goldberg, 1997). Mas Fanon também sugere que a dialética de visibilidade/invisibilidade pode oferecer algum espaço para contestação da subjugação racial: *Já que o outro hesita em me reconhecer, só existe uma solução: fazer - me eu mesmo conhecido* (88). A trajetória de um grupo de teatro como a Companhia dos Comuns exerce este ação de fazer-se conhecer enquanto pessoa negra para outras pessoas negras. Assim também, a

mobilização do *Akoban* aglutinou inúmeros artistas, produtores, ativistas, educadores que estabeleceram trocas entre si e que formularam novos projetos voltadas a fomentar uma produção artística desenvolvida por criadores negros.

Aponto também para o movimento em direção a uma descolonização do pensamento. Tal movimento pode ser situado no interesse em se apropriar de um possível cenário de uma peça clássica da tradição do teatro ocidental e neste cenário que remete ao tempo-espaço do início da colonização do Novo Mundo, narrar uma outra história sobre a criação e a subordinação do “outro”. Escapa-se assim de ficarmos presos aos “perigos de uma histórica única”, como coloca a escritora nigeriana Chimamanda Adichie, ou seja, o perigo de pensarmos a nós e aos outros somente a partir da perspectiva contada pelo grupo que submeteu os demais à sua lei e à sua palavra.

Estas alianças e mobilizações negras que unem gerações, linguagens, religiosidades, nacionalidades apontam para pontes geográfico-espaciais assim como para campos interdisciplinares da produção do saber. Nas artes, assim como na academia, pessoas negras através do mundo têm procurado descolonizar a si mesmas. Neste sentido, foi possível ver similaridades entre a luta do *Akoban* e o *Austin School Manifest*, (Manifesto da Escola de Austin) produzido por estudantes e professores do Programa de Diáspora Africana (Departamento de Antropologia/UT –Austin). No Brasil, assim como em outros pontos do mundo, pessoas negras estão construindo uma ideia de diáspora africana que

[...] foca na agência negra e em processos de autoconstrução; a Diáspora Negra/Africana enquanto um projeto transnacional, intelectual, cultural, e acima de tudo, político procura nomear, representar e participar dos históricos esforços dos povos negros em construir nossas identidades coletivas. [2009, p. 94. Tradução nossa].

A relação entre os membros do coletivo de artistas *Akoban* com várias vertentes do Movimento Negro e outros agentes culturais, sociais e políticos confirma uma das hipóteses iniciais levantadas durante a elaboração do projeto de pesquisa: As escolhas estéticas dos *performers* negros e as metodologias empregadas no dia a dia para demonstrar, afirmar, construir um ideal de representação da negritude demonstram uma continuidade das lutas sociais negras. Tais metodologias e estéticas ajudam brasileiros e brasileiras de descendência africana a dar sentido a si mesmos em uma sociedade estruturada em torno de hierarquias raciais provendo-os de ferramentas intelectuais, simbólicas e estéticas as quais servem não apenas para confrontar sistemas de opressão racial, mas, talvez principalmente, para uma organização pessoal e também coletiva destes sujeitos políticos.

Referências

ARAÚJO, Joel Zito. *A Negação do Brasil: O negro na telenovela Brasileira*. São Paulo, SP: SENAC editor. 2000.

BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. London; New York: Routledge. 2004.

BROOKS, Daphne. *Bodies in Dissent: spectacular performances of race and freedom, 1850-1910*. Durham: Duke University Press. 2006.

DAVIS, Angela Yvonne. *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude "Ma" Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*. New York: Vintage, 1999.

DENZIM, Norman K. *Performance Ethnography: critical pedagogy and the politics of culture*. Thousand Oaks, CA: Sage. 2003.

FANON, Franz. "The fact of blackness." In: EVANS, Jessica & HALL, Stuart (orgs.) *Visual Culture: a reader*. Los Angeles: Sage; Open University. 2008. 417 – 420

_____. *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press, 1982.

FERREIRA DA SILVA, Denise. "A Brasileira: escrita de um desejo destrutivo." *Revista de Estudos Feministas*. 14.1(2006): 61- 83.

GEORGE-GRAVES, Nadine. *Urban Bush Women: twenty years of african american dance theater, community engagement, and working it out*. Madison: University of Wisconsin Press. 2010.

GOLDBERG, Theo. "In/visibility and super/vision: Fanon and racial formation." In: *Racial Subjects: writing on race in America* .1997.79-108.

HALL, Stuart. "The spectacle of the other". In: HALL, Stuart (org.) *Representation: cultural representations and signifying practices*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications. 1997. 225-290.

HANCHARD, Michael. *Orfeu e Poder: o Movimento Negro do Rio de Janeiro e São Paulo*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ. 2001.

HELIODORA, Barbara. "A contestação no universo do negro". *O Globo*. Rio de Janeiro. 2001. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo467058/companhia-dos-comuns> - acesso em 20/01/2016

HOOKS, Bell. "Performance practice as a site of opposition." In: UGWU, Catherine (org.) *Let's Get it on: the politics of black performance*. Seattle: Bay Press. 1995. 220-221.

HOUNTONDJI, Victor M. *Le Cahier d'Aimé Césaire. Éléments littéraires et facteurs de révolution*, L'Harmattan, 1993

ITON, Richard. *In Search of the Black Fantastic: politics and popular culture in the post-civil rights era*. Oxford; New York: Oxford University Press. 2008.

JONES, Omi Osun Joni L, Lisa L Moore, and Sharon Bridgforth. Experiments in a Jazz Aesthetic: art, activism, academia, and the Austin Project. Austin: University of Texas Press. 2010.

KERSHAW, Baz. The Politics of Performance Radical Theatre as Cultural Intervention. London; New York: Routledge. 1992.

LOPES, Helena Theodoro and Nascimento, Beatriz. Negro e Cultura no Brasil. Rio de Janeiro: UNIBRADE Centro de Cultura. 1987.

MADISON, D. Soyini. Acts of Activism: human rights as radical performance. Cambridge; New York: Cambridge University Press. 2010.

MANNONI, Octave. Prospero and Caliba: the psychology of colonization. Ann Harbor: University of Michigan press. 1990.

MILLS, Charles. The Racial Contract. Ithaca, London: Cornell University Press. 1997.

NASCIMENTO, Elisa L. O Sortilégio da Cor: identidade, raça e gênero no Brasil. São Paulo: Selo Negro. 2003.

RAHIER, Jean M. “Introduction: black social movements in Latin America: from monocultural mestizaje”. In: RAHIER, Jean M. (org.) Black Social Movements in Latin America: from monocultural mestizaje to multiculturalism. New York: Palgrave Macmillan. 2012. 1-14.

RODRIGUES, Nina. O Animismo Fetichista dos Negros Baianos. (org. Maggie, Yvonne and Fry, Peter) Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional e gráfica da UFRJ. 2006.

SEXTON, Jared. “People-of-color-blindness: notes on the after life of slavery,” Social Text 28.2 (2010): 31-56.

SKIDMORE, Thomas. The Idea of Race in Latin America. Austin: University of Texas Press. 1990.

TWINE, France Windance. Racism in a Racial Democracy: the maintenance of white supremacy in Brazil. New Brunswick: Rutgers University Press. 1998.

VELAZQUEZ, Irma Nimatuj. Grassroots development and citizenship: the case of Mayan communities in Guatemala” - Inter America Foundation — Grassroots Development Fellowship Mid-year Conference. Guatemala: Antigua, 2013.

VIANNA, Hermano. O Mistério do Samba: música popular e identidade nacional

no Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1995.

WILLLIAM, Jaye Austin. "Staging (within) violence: a conversation with Frank Wilderson and Jaye Austin Williams." In: Rhizomes: cultural studies in emerging knowledge Journal Vol.29, 2016. Disponível em <http://www.rhizomes.net/issue29/wilderson/index.html>. Acesso em: 12 jul.

Recebido em: 30/04/2016

Aprovado em: 13/07/2016