

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ACEVESMORENO FLORES PIEGAZ

DRAMATURGIAS NEGRAS DO PAMPA:

Uma análise decolonial

Porto Alegre
2023

ACEVESMORENO FLORES PIEGAZ

DRAMATURGIAS NEGRAS DO PAMPA:

Uma análise decolonial

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – PPGLET, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Ana Lúcia Liberato Tettamanzy
Coorientadora: Liliam Ramos da Silva

Porto Alegre
2023

ACEVESMORENO FLORES PIEGAZ

DRAMATURGIAS NEGRAS DO PAMPA:

Uma análise decolonial

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – PPGLT, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Ana Lúcia Liberato Tettamanzy
Coorientadora: Liliam Ramos da Silva

Porto Alegre, 26 de abril de 2023.

RESULTADO: Aprovada

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Karina de Castilhos Lucena
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Emerson de Paula Silva
Universidade Federal do Amapá

Prof. Dr. Alcione Correa Alves
Universidade Federal do Piauí

CIP - Catalogação na Publicação

Flores Piegaz, Acevesmoreno
Dramaturgias negras do Pampa: Uma análise
decolonial / Acevesmoreno Flores Piegaz. -- 2023.
282 f.
Orientadora: Ana Lúcia Liberato Tettamanzy.

Coorientadora: Liliam Ramos da Silva.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Pampa amefricano. 2. dramaturgia negra. 3.
afrocentricidade. 4. decolonialidade. 5.
reterritorialização. I. Liberato Tettamanzy, Ana
Lúcia, orient. II. Ramos da Silva, Liliam, coorient.
III. Título.

AGRADECIDO, AXÉ!

Agradecer é um ato de comunhão com o universo, pois quando agradecemos uma pessoa estamos reconhecendo que ela é parte constituinte da história de nossa jornada pelos caminhos e encruzilhadas, que coabita o nosso mundo e nos ajuda a construí-lo, que é uma coautora da “dramaturgia” de nossa existência, mas também é aquela que contracena no palco vida. Desde 2018, tive a oportunidade de encontrar e reencontrar pessoas que foram determinantes para que esta tese esteja sendo lida neste momento por você.

Por mais árido, tortuoso e difícil que seja o caminho, quando estamos acompanhados ele ganha outras características, torna-se mais instigante, surpreendente e tranquilo, e assim a caminhada se dá de maneira fluida e harmoniosa. Os agradecimentos se tornam ainda mais significativos se levarmos em conta que vivemos um período pandêmico crítico por dois longos anos, ainda mais nas condições que se deram no Brasil, com muita incerteza, angústia e tristeza; em que as pessoas mais pobres, em grande parte negras, foram as que mais sofreram.

Perante o caos sanitário e a realidade política desse momento, nos encontramos na certeza de que haveria um futuro melhor pela frente, e sobrevivemos para vê-lo. O andamento da pesquisa e a elaboração da tese foram, durante esse período, atravessados indelevelmente pelas circunstâncias, assim como a vida. Pela primeira vez neste milênio foi possível dimensionar a falta que um simples abraço faz. O abraço é também um tipo de agradecimento, os humanos não são os únicos seres a se abraçarem, mas possuem a exclusividade de refletir e escrever sobre ele; desta forma, ele deixa de ser um ato e passa a ser um substantivo masculino, aqui ele evoca a vida.

Meus agradecimentos (*in memoriam*) a todos meus ancestrais mais remotos, simbolicamente representados na figura de minha avó materna Tieta, com quem aprendi um pouco da cultura baiana através da culinária e das conversas de domingo; à minha mãe Maria Helena pelo seu amor e cuidado, gosto aos livros, por me dar a vida; a meu pai (o uruguaio) pelos cruzos nas fronteiras, e de ter podido conhecer o “lado B” da história do Brasil e do Pampa em tempos de silenciamento. Esta trindade é responsável pela natureza multicultural do meu pensamento desde a infância. A eles, peço licença para chamar à roda dos agradecimentos todas(os) as(os) demais pessoas que foram imprescindíveis a esta realização.

Começo pelas pessoas que fazem parte da minha “família cósmica”, aquelas que escolhemos para trilhar junto a nós a vida. Início por Bolívar, meu amoroso companheiro de vida, que foi incansável e cuja generosidade foi fundamental neste trajeto, desde muito antes

do início desta tese, que sempre esteve junto iluminando cada momento, com a força e a serenidade dos que sabem que sonhos podem se tornar realidade.

Agradeço à DJ Helô - representando todas/os as/os amigas/os – senhora do som, rainha da noite, pessoa abençoada pelos Orisà, mulher dos deliciosos pratos de feijão que saciam a alma, com quem aprendo muito nos intensos encontros que a vida tem nos proporcionado na circularidade espiralada dos acontecimentos que se apresentam, parceira no tempo, desde o outro século.

O trajeto foi generosamente potencializado por duas mulheres que literalmente me orientaram pela encruzilhada da investigação acadêmica, Ana e Liliam, que assumiram o papel de ialorixás do processo de “iniciação” ao “aprontamento” deste neófito com generosa sabedoria, comprometimento e tranquilidade. Com elas aprendi fundamentos imprescindíveis à pesquisa acadêmica, muito além do âmbito teórico, assentados na ética de uma perspectiva mais humana, pautada pela diversidade cultural. A elas, minha gratidão!

Aos integrantes do grupo de pesquisa **Oliveira Silveira para o mundo**, por inspirarem e contribuírem com muitas das reflexões desta tese.

Aos amigos do início do processo, que abriram caminho para eu chegar até aqui, Roberta¹ e Flávio², respectivamente a madrinha desta tese e o diretor teatral que fez as vezes de babalorixá na minha iniciação teatral. A ela agradeço por me fazer acreditar ainda mais nesse projeto, além estimular a percepção de que não bastava o Pampa ser apenas a localização do recorte geográfico, mas que deveria ser o lugar de onde escrevo; ao precioso apoio e amizade. A ele, sou agradecido por abrir as portas do teatro e me conduzir no início do meu trajeto artístico, oportunizando as bases para o entendimento de que o teatro se projeta para além das luzes do palco, pelas várias jornadas trilhadas nos palcos e na vida alicerçadas na amizade.

À Clarissa³ por me inserir no universo da pesquisa em teatro, redimensionando minha prática profissional, assim como seu incentivo a minha ida a Ouro Preto e para a UFOP⁴.

Agradeço a Juliana⁵ e Clara por abrirem as janelas de Passagem de Mariana através de sua carinhosa acolhida em 2023, o que me permitiu vivências muito significativas para a finalização desta tese. Assim como todas(os) as(os) demais amigas(os) que contribuíram para

¹ Roberta Pedroso, professora, escritora, e pesquisadora gaúcha da área de letras, que investiga a literatura negra.

² Flávio Dornelles, ator e diretor, fundador do grupo teatral pelotense Oficina de Teatro.

³ Clarissa Alcantara, atriz, performer, docente e escritora gaúcha.

⁴ Universidade Federal de Ouro Preto.

⁵ Juliana Conti, professora da rede municipal e estadual, nas cidades de Ouro Preto e Mariana, ex-supervisora do PIBID Teatro no período de 2014-2018.

que esta tese se tornasse realidade através do apoio, paciência e das vivências que oportunizaram.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLET) da UFRGS, que oportunizou formações e intervenções acerca dos temas decoloniais e da negritude no Pampa, que contribuíram efetivamente para esta pesquisa.

Aos discentes do curso de licenciatura em teatro, especialmente os do PIBID⁶ que de muitas formas aportaram contribuições e pautaram desafios que estão na origem desta tese, assim como aos meus colegas de departamento pelo apoio institucional.

À Viviane Jughero, Jorge Chagas pelos preciosos momentos de aprendizagem que me propiciaram generosos encontros, assim como Alejandra Egido, por me proporcionar a vivência de um momento histórico na capital argentina. pela chance conhecê-los, de adentrar ao universo dramático de suas criações, seja pela leitura e/ou pela fruição das encenações, por me possibilitar vê-los fazer a história teatral do Pampa.

Ao diretor de teatro e coreógrafo Jorge Helder, brasileiro radicado no Uruguai, pela acolhida, as conversas sobre teatro uruguaio, Candombe e negritude.

Ao professor Cortazzo⁷ por sua generosidade em compartilhar a obra de Abdias Nascimento, assim como referenciais teóricos negros importantes, que estão na origem desta ideia.

À Marlene Mendes, companheira de muitas jornadas no teatro, amiga de Pelotas, cuja entrada na minha vida foi uma benção, de bem querer e sinceridade.

Meus agradecimentos à inestimável Adriana, que sempre se propôs a contribuir com a qualidade desta escrita através de seu ofício.

À cultura negra, que de muitas maneiras me fez compreender o mundo a partir de uma perspectiva mais plural, coletiva e inclusiva.

Ao povo do Pampa, especialmente aqueles com quem tive a oportunidade de encontrar e construir diálogo, além de vivências inesquecíveis, como as que tive com as/os colegas ao longo do período de doutoramento.

Ao povo de Minas Gerais, mais especificamente às pessoas de Ouro Preto, em particular às do bairro Piedade, às de Mariana e às do Distrito Criativo de Passagem de Mariana, cujas generosas acolhidas oportunizaram-me um aprendizado de vida singular, nos verdes mares das montanhas.

⁶ Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência.

⁷ Uruguay Cortazzo, professor do Curso de Letras da Universidade Federal de Pelotas.

RESUMO

A tese *Dramaturgias Negras do Pampa: uma análise decolonial* objetiva refletir sobre as dramaturgias negras produzidas no contexto do Pampa sul-americano (Brasil, Uruguai e Argentina), do século XXI, a partir das obras *Cavalo de Santo*, de autoria de Viviane Juguero, *La Diosa y la noche: el musical de Rosa Luna*, escrita por Jorge Chagas, e *No es país para negras II* de Alejandra Egido, sob a perspectiva decolonial, a partir dos estudos de Walter Mignolo (2007); Santiago Castro-Gómez e Ramón Grosfoguel (2007); Pedro Araújo Quental (2012); Joaze Bernardino-Costa e Ramón Grosfoguel (2016) e de Luis Rufino, (2017). A abordagem considera a existência de um Pampa amefricano (Silveira, 1981; 1996; 2003; Gonzales, 2020) com identidade e cultura negras, invisibilizado nas narrativas identitárias institucionalizadas pela branquitude sobre esse território. Partindo dessa premissa busca-se compreender a cena teatral negra produzida no Pampa através de suas dramaturgias, tendo como referentes teóricos Abdias Nascimento (1966; 1968; 1978; 2004), Leda Maria Martins (1995; 2007), Molefi Kete Asante (2009) e Evani Tavares Lima (2010), entre outros, cujas produções intelectuais são afrocentradas. As obras são analisadas partir das categorias de ancestralidade, reexistência, agenciamento e luta antirracista para compreender as características, abordagens e contribuições destas para o processo de reterritorialização da negritude, assim como para a decolonização da dramaturgia e do teatro produzido na região.

Palavras-chave: Pampa amefricano; dramaturgia negra; afrocentricidade; decolonialidade; reterritorialização.

RESUMEN

La tesis *Dramaturgias negras de la pampa: un análisis decolonial* tiene como objetivo reflexionar sobre las dramaturgias negras producidas en el contexto de la pampa sudamericana (Brasil, Uruguay y Argentina), del siglo XXI, a partir de las obras *Cavalo de Santo*, de Viviane Juguro, *La diosa y la noche: el musical de Rosa Luna*, de Jorge Chagas y *No es país para negras II* de Alejandra Egido, desde la perspectiva decolonial, a partir de los estudios de Walter Mignolo (2007); Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (2007); Pedro Araújo Quental (2012); Joaze Bernardino-Costa y Ramón Grosfoguel (2016) e Luis Rufino, (2017). El abordaje considera la existencia de una pampa amefricana (Silveira, 1981; 1996; 2003; Gonzalez, 2020) con identidad y cultura negra, invisibilizada en las narrativas identitarias institucionalizadas por la blanquitud sobre este territorio. Partiendo de esta premisa, se busca comprender la escena teatral negra producida en la Pampa a través de sus dramaturgias, teniendo como referentes teóricos a Abdias Nascimento (1966; 1968; 1978; 2004), Leda Maria Martins (1995; 2007), Molefi Kete Asante (2009) e Evani Tavares Lima (2010), entre otros, cuyas producciones intelectuales son afrocentricas. Las obras se analizan a partir de las categorías de ascendencia, reexistencia, agencia y lucha antirracista para comprender sus características, enfoques y aportes al proceso de reterritorialización de la negritud, así como a la descolonización de la dramaturgía y del teatro producidos en la región.

Palabras clave: Pampa americana; dramaturgia negra; afrocentrismo; decolonialidad; reterritorialización.

ABSTRACT

The thesis *Black Dramaturgies of the Pampa: a decolonial analysis* aims to reflect on the black dramaturgies produced in the context of the South American Pampa (Brazil, Uruguay and Argentina), of the 21st century, based on the works *Cavalo de Santo*, by Viviane Juguero, *La diosa y la noche: el musical de Rosa Luna*, written by Jorge Chagas, and *No es país para negras II* by Alejandra Egido, from the decolonial perspective, based on the studies of Walter Mignolo (2007); Santiago Castro-Gómez and Ramón Grosfoguel (2007); Pedro Araújo Quental (2012); Joaze Bernardino-Costa and Ramón Grosfoguel (2016) and Luis Rufino, (2017). The approach considers the existence of an Amefrican Pampa (Silveira, 1981; 1996; 2003; Gonzalez, 2020) with black identity and culture, invisible in the identity narratives institutionalized by whiteness about this territory. Based on this premise, we seek to understand the black theatrical scene produced in the Pampa through its dramaturgies, having as theoretical references Abdias Nascimento (1966; 1968; 1978; 2004), Leda Maria Martins (1995; 2007), Molefi Kete Asante (2009) and Evani Tavares Lima (2010), among others, whose intellectual productions are Afrocentric. The works are analyzed from the categories of ancestry, reexistence, agency and antiracist struggle to understand their characteristics, approaches and contributions to the process of reterritorialization of blackness, as well as to the decolonization of dramaturgy and theater produced in the region.

Keywords: Amefrican pampa; black dramaturgy; afrocentricity; decoloniality; reterritorialization.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Flávio Dornelles recebendo o prêmio de melhor direção em 1989	28
Figura 2 - Cenas de <i>Mundéu</i> (Grupo Piedade), 2013.....	39
Figura 3 - <i>A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense</i> - Aldo Locatelli (1955)	41
Figura 4 - Lélia Gonzalez (1935-1994).....	44
Figura 5 - Capa primeira edição de <i>De l'egalité des races humaines</i>	46
Figura 6 - Capa da última edição de <i>De l'egalité des races humaines</i>	46
Figura 7 - Luzia	47
Figura 8 - Série Oxum	55
Figura 9 - Fotografia de Oliveira Silveira por Tânia Meinerz	57
Figura 10 - Oliveira Silveira e sua mãe Nair	59
Figura 11 - Parte II de <i>Grada Kilomba: desobediências poéticas</i>	64
Figura 12 - Capa da publicação <i>El paisano</i>	79
Figura 13 - Composição de imagens do Gaúcho no Rio Grande do Sul, Argentina e Uruguai	88
Figura 14 - Imagens do Gaúcho nas produções cinematográficas da Argentina e Brasil	88
Figura 15 - Imagens do Gaúcho em produções literárias e HQs no Rio Grande do Sul	89
Figura 16 - Imagens do Gaúcho nas produções da televisão brasileira.....	90
Figura 17 - Cédula de 5000 Cruzeiros reais (1993-1994).....	90
Figura 18 - Casal representante de centro tradicionalista argentino	91
Figura 19 - Composição de imagens de Gaúchos da fronteira do Rio Grande do Sul com Uruguai presentes na pesquisa de Leal (2021).....	92
Figura 20 - <i>Mestre Churrasco</i> - Luis Ferreirah (2021)	93
Figura 21 - Instalação <i>Tetas que deram de mamar ao mundo</i> (2019).....	103
Figura 22 - Cartaz do Dia Nacional do Candombe, Cultura Afro-Uruguia e Equidade Racial de 2010.....	110
Figura 23 - Placa em memória às vítimas de terrorismo de Estado	111
Figura 24 - Día internacional de los afrodescendientes, publicado em 31/08/2021	111
Figura 25 - Òriṣà do Batuque do Rio Grande do Sul	115
Figura 26 - O Bará do Mercado Público de Porto Alegre	121
Figura 27 - Oferenda para o Bará (Exu) no Mercado Público de Porto Alegre	121
Figura 28 - Festa de Oxum em Porto Alegre	125
Figura 29 - Reportagem sobre o voto de Rita Ribeira	131
Figura 30 - Capas do jornal <i>Nuestra Raza</i>	132
Figura 31 - Virginia Brindis de Salas e Pilar Barios	134
Figura 32 - Primeiro ato evocativo do Vinte de Novembro – Homenagem a Palmares. Porto Alegre, 1971	136
Figura 33 - Entrevista ao <i>Jornal do Brasil</i> , em 13/5/1973, por Helena Vitória, Antônia Mariza, Oliveira e Marli (Grupo Palmares)	138
Figura 34 - Panfleto político de 1986	141
Figura 35 - Abdias Nascimento com Nelson Mandela	141

Figura 36 - Alceu Collares com Nelson Mandela em 1991 na cidade do Rio de Janeiro	142
Figura 37 - <i>Quadro Negro</i>	143
Figura 38 - Imagem de Dandara dos Palmares e Luisa Mahin	145
Figura 39 - Cartaz de 8 de noviembre.....	147
Figura 40 - Cartaz em homenagem às mulheres afro-argentinas	147
Figura 41 - Reportagem do jornal <i>Los Andes</i> sobre a cédula de 500 pesos	148
Figura 42 - <i>Grana Preta</i> - Thiago Madruga (2018).....	148
Figura 43 - Reportagem <i>GZH</i> sobre acampamento farroupilha	150
Figura 44 - Reportagem <i>UOL</i> sobre protesto da 1ª deputada negra do Rio Grande do Sul	151
Figura 45 - Selo comemorativo criado pela artista Silvia do Canto - Projeto RS Negro - UFRGS	152
Figura 46 - Produção visual da homenagem a Oliveira Silveira	153
Figura 47 - Benjamim de Oliveira	157
Figura 48 - <i>De Chocolat</i> - João Cândido Ferreira (1887- 1956).....	158
Figura 49 - Cartaz de <i>Preto e Branco</i> (1926).....	158
Figura 50 - Cartaz <i>Tudo preto</i> (1926).....	159
Figura 51 - Companhia Negra de Revista (1926)	159
Figura 52 - Cartaz de <i>O imperador Jones</i> (TEN)	160
Figura 53 - Ensaio de <i>Sortilégio</i> (1957). Em primeiro plano Léa Garcia e Abdias Nascimento	162
Figura 54 - Abdias Nascimento como <i>Othelo</i> (1946).....	163
Figura 55 - Reportagem do portal <i>G1</i> sobre o Bando de Teatro Olodum	165
Figura 56 - Arthur Rodrigues da Rocha (1859-1888).....	167
Figura 57 - Capa de <i>Relatos de un apasionado: Andrés Castillo, el teatro que respiro</i>	172
Figura 58 - Capa da dramaturgia <i>El desalojo en la calle de los negros</i> (1995)	174
Figura 59 - Escritor e dramaturgo uruguaio Jorge Emilio Cardoso	175
Figura 60 - <i>Agysimba</i> , a última publicação do escritor e dramaturgo Jorge Emilio Cardoso	176
Figura 61 - Produção visual do “selo” da Comédia Negra de Buenos Aires	183
Figura 62 - Manchete da Revista do jornal <i>El Día</i> da cidade de La Plata, abril de 1987	183
Figura 63 - A Comédia Negra de Buenos Aires	184
Figura 64 - Reportagem da revista <i>La Nación</i> sobre a turnê de Carmen Platero	184
Figura 65 - Reportagem do jornal <i>La prensa</i>	185
Figura 66 - Carmen Platero.....	186
Figura 67 - Viviane Juguero	189
Figura 68 - O diretor Jessé Oliveira ao lado cartaz de <i>Cavalo de Santo</i> na Alemanha.....	191
Figura 69 - Viviane Juguero com as(os) dramaturgas(os) da publicação <i>Dramaturgias Negras</i>	192
Figura 70 - Fotografia da publicação <i>Dramaturgias Negras</i>	192
Figura 71 - Cartaz do espetáculo <i>Ori Orestéia</i>	193
Figura 72 - Viviane em cena em <i>Ori Orestéia</i>	194
Figura 73 - VI Encontros de arte de matriz africana.....	195
Figura 74 - Produção visual da <i>I Mostra de Artes Cênicas Negras de Porto Alegre</i>	196
Figura 75 - Jorge Chagas	197

Figura 76 - Premiação de <i>El sable roto: la novela del coronel Lorenzo Latorre</i>	198
Figura 77 - Capas das publicações <i>La diosa y la noche</i> e <i>Gloria y tormento</i>	201
Figura 78 - Cartaz de <i>La diosa y la noche: El musical de Rosa Luna</i>	201
Figura 79 - Cartaz de <i>Merveille Noire: El musical de José Leandro Andrade</i>	202
Figura 80 - Cena de <i>La Artigueña</i>	203
Figura 81 - Alejandra Egido	204
Figura 82 - Alejandra Egido no monólogo <i>La cadena Invisible</i> de Carlos Ferrera.....	205
Figura 83 - Cartaz de <i>La cadena invisible</i> - encenado por TES.....	206
Figura 84 - Cartaz da temporada agosto/setembro de 2011 de <i>Calunga Andumba</i>	209
Figura 85 - <i>Calunga Andumba</i> encenado pelo TES.....	209
Figura 86 - Folder da dramaturgia <i>Cavalo de Santo</i> , de Viviane Jughero (2018).....	215
Figura 87 - Produção visual impressa de <i>La diosa y la noche: El musical de Rosa Luna</i>	215
Figura 88 - Cartaz da montagem <i>No es país para negras II</i>	216
Figura 89 - Crítica de <i>O cavalo e o Santo</i> no jornal <i>Correio Paulistano</i> (1954)	217
Figura 90 - Cena de <i>Cavalo de Santo</i>	218
Figura 91 - Rosa Luna	218
Figura 92 - <i>Rosa Luna</i> (a cena).....	219
Figura 93 - Cena de <i>No es país para negras II</i>	219
Figura 94 - <i>A redenção de Cam</i> - Modesto Brocos (1895)	229
Figura 95 - Cena final de <i>No es país para negras II</i>	240
Figura 96 - Foto do evento de inauguração do monumento a <i>La madre de la Patria</i>	243
Figura 97 - Cartaz do filme <i>A mulata que queria pecar</i> (1977), ilustrado por Ziraldo.....	245
Figura 98 - O Pampa amefricano	256

SUMÁRIO

1 PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES	15
2 DAS FRONTEIRAS À ENCRUZILHADA: CAMINHOS EM DIREÇÃO À DRAMATURGIA NEGRA	20
2.1 AS FRONTEIRAS	20
2.2 A ENCRUZILHADA	32
3 PERSPECTIVAS EPISTEMOLÓGICAS PARA PENSAR O PAMPA AMEFRICANO	40
3.1 O PAMPA AMEFRICANO: ATRAVÉS DO REFLEXO DO <i>ESPELHO DE OXUM</i> E DA CARTOGRAFIA <i>EXUSÍACA</i> DE OLIVEIRA SILVEIRA	43
3.1.1 O Espelho de Oxum	52
3.1.2 A Cartografia Exusíaca de Oliveira Silveira	57
3.2 O REFLEXO NARCÍSICO DO SUL E O ESPELHO DA COLONIALIDADE	62
3.2.1 O gaúcho: da marginalidade à <i>tradição inventada</i>	70
3.2.2 O gaúcho marginal	70
3.2.3 O gaúcho assimilado	74
3.2.4 O gaúcho da <i>tradição inventada</i>	80
3.3 ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE AS PERSPECTIVAS EPISTEMOLÓGICAS PARA PENSAR O PAMPA AMEFRICANO	94
4 ASSENTAMENTOS FUNDANTES DO PAMPA AMEFRICANO	95
4.1 ASSENTAMENTOS CULTURAIS	98
4.2 ASSENTAMENTOS POLÍTICOS	125
4.3 ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE OS ASSENTAMENTOS AMEFRICANOS DO PAMPA	152
5 AS MATRIZES HISTÓRICAS DOS TEATROS NEGROS DO PAMPA	155
5.1 TEATROS NEGROS PINDORÂMICOS; ENCENANDO A NEGRITUDE BRASILEIRA	155
5.1.2 Quem assentou o teatro negro no Rio Grande do Sul?	165
5.2 A <i>BANDA ORIENTAL</i> NA TOADA DA NEGRITUDE; TEATRALIDADES E TEATROS NEGROS URUGUAIOS	169
5.3 DO TANGO AO TEATRO NEGRO: UMA HISTÓRIA ARGENTINA	176
5.4 TEATROS NEGROS DO PAMPA?	186
6 DRAMATURGIAS NEGRAS DO PAMPA: A NEGRITUDE AFROCENTRANDO A DECOLONIZAÇÃO DOS TEATROS DO SUL	188
6.1 VIVIANE JUGUERO, JORGE CHAGAS E ALEJANDRA EJIDO: AMEFRICANOS QUE ESCREVEM A CENA TEATRAL CONTEMPORÂNEA DO PAMPA	189
6.1.1 Viviane Juguero	189
6.1.2 Jorge Chagas	197

6.1.3 Alejandra Egado	203
6.2 RUBRICAS NECESSÁRIAS SOBRE DRAMATURGIA	210
6.3 EM CENA: DRAMATURGIAS NEGRAS DO PAMPA AMEFRICANO.....	213
6.4 A DRAMATURGIA NEGRA DO PAMPA SOB A PERSPECTIVA DECOLONIAL	220
6.5 DRAMATURGIAS NEGRAS DO PAMPA: TERRITORIALIZAÇÃO, RETERRORIZAÇÃO E DECOLONIZAÇÃO AFROCENTRADA NA CENA TEATRAL DO SUL.....	231
6.6 COMPILANDO RESULTADOS.....	251
7 ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES	257
REFERÊNCIAS	263

1 PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES

Dramaturgias negras do Pampa: uma análise decolonial é uma tese que propõe analisar as dramaturgias negras do Pampa, território geográfico e área cultural⁸ que atravessa as fronteiras do Brasil, Uruguai e Argentina, no novo século. Esta pesquisa teve como ponto de partida informações que confirmaram uma produção teatral negra no Pampa, a exemplo do trabalho desenvolvido pelo Grupo Caixa Preta em Porto Alegre a partir do início do século XXI, assim como a trajetória do *Teatro Negro Independiente* de Montevideú, no Uruguai, no século XX. Ambos indicavam um paralelismo estético e político com o Teatro Experimental do Negro de Abdias Nascimento.

A pesquisa caracteriza-se como um estudo de caso, analisando a dramaturgia negra do Pampa no século XXI, estruturada sob a perspectiva decolonial, a partir de um viés epistêmico afrocentrado com o objetivo de compreender como esta literatura dramática contribui para a visibilidade da negritude nos territórios em que foi produzida.

A questão da visibilidade negra é fundamental para a identidade do Sul, uma vez que a região é conhecida através das narrativas da branquitude, cuja imagem resultante configura o Pampa como “enclave europeu” na América do Sul, um território branco. Assim, todas as outras identidades são preteridas, mas a realidade não confirma esta construção ideológica. Portanto, a investigação proposta se alinha às pesquisas que procuram desvendar a complexidade cultural do Pampa para além dos horizontes da colonialidade.

Desde o início da ocupação humana do Pampa, há dez mil anos atrás, até a contemporaneidade, esta região se configurou como território multicultural de alta interação entre seus ocupantes. Com o advento da colonização ibérica, apesar da disputa pelas fronteiras, o território passou a conformar-se como uma região transnacional e transfronteiriça de população multiétnica, cuja composição passou a contemplar além das populações autóctones, também brancos e africanos, assim como seus descendentes.

⁸ Ana Pizarro, em *El Sur y los Trópicos Ensayos de cultura latinoamericana* (2004, p. 182-183) define o Pampa como uma *área cultural* ao abordar a cultura regional que atravessa Brasil e Argentina. Segundo esta pesquisadora, “Es posible conformar otra subárea latinoamericana que no tiene unidad geográfica, pero sí una estructura cultural similar: se trata de la cultura de las grandes planicies: el páramo mexicano, el sertón brasileño, la sabana venezolana, la pampa Argentina se han constituido en zonas de cultura popular tradicional, frecuentemente oral, a veces escrita, como en el caso de la literatura de cordel brasileña actual, la mexicana o la chilena de comienzos de siglo, a veces incorporada, como en el caso de la gauchesca de Argentina y Brasil en el siglo XIX, a la literatura ilustrada de los sectores medios, como un primer fenómeno en el continente de cultura de masas”. Por esta perspectiva pode-se pensar o Pampa, com suas peculiaridades históricas, geográficas e culturais, como uma área cuja identidade está associada à branquitude e ao gauchismo, diferenciando-se das demais regiões da América Latina.

Devemos considerar que o espaço precede o território e, por isso, não deve ser confundido com ele. Se o território remete a poder, seria apenas o do Estado, ou poderia ser aventado um viés cultural, já que não há território sem pessoas, nem pessoas sem cultura. Nesta pesquisa, os limites que conformam o Pampa enquanto território são de natureza cultural, obviamente articulados ao bioma. Desde a conquista territorial pela empresa colonial ibérica, foram redimensionadas as relações de poder, produzindo o extermínio e a desterritorialização de muitas culturas.

Os sucessivos acontecimentos políticos e militares durante esse período redefiniram a questão identitária, por conseguinte, faz-se necessário compreender: Que identidades se entrecruzam e quais se impõem? Quais são os conflitos que ocorrem e como são percebidos pelos “atores” regionais? Qual a dimensão social, econômica, epistemológica e artística da cultura negra na formação do Pampa? Porque o Sul é visto como um lugar isento de cultura negra? Como se deu o apagamento da cultura negra brasileira na constituição da imagem do Sul do Brasil? Porque gaúchas(os) e brasileiras(os) de outras regiões acreditam na imagem do Sul sem pessoas pretas? Como compreender a cultura negra das montanhas de Minas sem conhecer a cultura negra do Pampa? Como ser docente em Artes Cênicas no século XXI e não ter um maior conhecimento sobre o Teatro Negro? Porque não ser racista, ou pensar não sê-lo, não é suficiente? De que forma contribuir para a promoção da diversidade nos campos da arte e da educação, seja no espaço universitário ou nas escolas de ensino fundamental e médio? Qual o objeto de investigação a ser escolhido? Por qual perspectiva construir o embasamento teórico da pesquisa? Quem seriam os teóricos? Como delimitar os recortes geográficos e temporais?

A hipótese postulada nesta tese é a da existência de teatros negros no Pampa, cujas dramaturgias seriam depositárias da cultura e do pensamento negro que emerge nesta região tida como branca. A formulação da hipótese desencadeou outras questões: Qual o estado da arte da cena negra na *área cultural* do Pampa? Há uma produção dramatúrgica negra no Pampa? Quais são os dramaturgos contemporâneos nesta *área cultural*? Existe uma comunicação desta produção entre si? Quais os seus pontos de contato? Qual a visibilidade dessa produção em seus respectivos cenários e na integração cultural da região?

Com estes questionamentos, foi possível estruturar os objetivos que dão alicerce a esta tese, sobre os quais foram delineadas as ações, são eles:

- Pesquisar a existência de uma cena negra contemporânea no Sul latino-americano, tendo como recorte o território do Pampa, compreendido por Brasil, Uruguai e Argentina, e

como objeto de estudo a dramaturgia produzida e/ou encenada nesse contexto, buscando conhecer o *estado da arte* de um *teatro negro* pampeano;

- Investigar o contexto da cena negra, na produção teatral das cidades de Porto Alegre (RS-Brasil), Montevidéu (Uruguai) e Buenos Aires (Argentina) entre as décadas de 2000 e 2020;
- Relacionar as características estéticas que aproximam e particularizam as produções teatrais de um possível teatro negro nessas três capitais do Cone Sul;
- Realizar o levantamento da dramaturgia levada à cena pelos encenadores do teatro negro nesses três contextos culturais latino-americanos entre as décadas de 2000 e 2020;
- Analisar as dramaturgias encenadas pelos grupos teatrais, no recorte mencionado, buscando verificar características que justifiquem a hipótese de uma literatura dramática amefricana do Pampa;
- Refletir sobre as implicações políticas e culturais dessa produção literária na integração da região do Pampa.

A pesquisa de campo foi realizada nas três capitais, Porto Alegre, Montevidéu e Buenos Aires, além do espaço virtual. No trabalho de campo foram feitos levantamentos bibliográficos sobre a história do Pampa, decolonialidade, eurocentrismo, teatros negros e dramaturgias negras do Pampa, nos campos da literatura, teatro, artes, história, geografia, antropologia e sociologia. A partir dos resultados advindos dessas pesquisas foi estruturado o *corpus* epistêmico desta tese. Também foram realizadas entrevistas presenciais com Jorge Emilio Cardoso, Jorge Chagas e Viviane Jughero, assim como assisti a estreia de *La diosa y la noche: el musical de Rosa Luna* em 2019 e *Merveille Noir: el musical de José Leandro Andrade* em 2022 em Montevidéu, bem como a montagem *No es país para negras II* no mesmo ano em Buenos Aires. Foram realizados levantamentos em bibliotecas em Montevidéu e Buenos Aires.

Este processo foi atravessado pela pandemia de COVID-19, durante os anos de 2020, 2021 e os primeiros meses de 2022, alterando o cronograma até eu ter completado o esquema vacinal. O impacto desse momento pandêmico foi indiscutivelmente grande para a pesquisa, atrasando o cronograma, o que forçou o direcionamento de parte da pesquisa para depois da banca de qualificação, ocorrida em setembro de 2022. Durante a fase de *lockdown* o acesso às bibliografias foi dificultado e os deslocamentos internacionais inviabilizados, assim a pesquisa concentrou seu foco sobre o povoamento do Sul, o desenvolvimento de culturas originárias, o processo de colonização europeu, a estruturação dos Estados-nação, e o aprofundamento nos estudos sobre o histórico do teatro negro na região.

Nessa reestruturação forçada do cronograma muitas dúvidas surgiram em relação à total exequibilidade do planejamento original, ao formato da pesquisa e também a algo que parecia faltar... As reflexões se transformaram em escrita, e as questões advindas desse processo somadas às da pandemia não pararam de se multiplicar: Durante quase vinte e oito meses minhas orientadoras me auxiliaram a distinguir os questionamentos pertinentes ou não, e pensar os rumos da pesquisa diante do imponderável, além de contribuírem com aportes teóricos. A jornada seguiu em meio às incertezas globais da COVID-19 e, durante o processo de escrita, quatro perguntas tornaram-se recorrentes: Deveria manter o mesmo recorte geográfico diante o cenário pandêmico? De que forma reestruturar o trabalho de campo? Haveria tempo hábil para concluir a pesquisa? Conseguiria prorrogação do afastamento docente para continuar parte do trabalho de campo que havia sido inviabilizado?

Estas indagações e dúvidas incidiram na metade da fase de redação da tese e continuaram ecoando. Lá me encontrava eu... em outro ponto de inflexão, as dúvidas e as certezas dançavam à minha frente, de novo em uma encruzilhada, então a “voz de Exu” se fez ouvir através da banca de qualificação, com tal força que novamente os caminhos foram abertos. Superadas as etapas da pesquisa, as adversidades e imprevisibilidades, apresento a tese em sua conformação final, a começar por esta introdução, *Primeiras considerações*, na qual apresento a estrutura da tese, assim os meandros do processo. A ela, segue-se o capítulo 1, *Das fronteiras à encruzilhada: caminhos em direção à dramaturgia negra*, em que apresento o percurso que me conduziu às dramaturgias negras do Pampa, através da minha trajetória pessoal e profissional, iniciando pelas fronteiras, que se refere a minha fase de vida no Rio Grande do Sul e, posteriormente, passando pela encruzilhada, que diz respeito ao meu trajeto profissional em Minas Gerais, como forma de contextualizar as razões que impulsionaram a pesquisa. Na sequência, o capítulo 2, *Perspectivas epistemológicas para pensar o Pampa amefricano*, apresenta os referenciais teóricos que estruturam a reflexão proposta, a partir da perspectiva decolonial e da proposta afrocêntrica.

No capítulo 3, *Assentamentos fundantes do Pampa amefricano*, apresento assentamentos culturais e políticos que configuram o Pampa sob a categoria de amefricanidade, proposição da antropóloga Lélia Gonzalez. Já no capítulo 4, *As matrizes históricas dos teatros negros do Pampa*, trago um estudo sobre o teatros negros e suas dramaturgias nos séculos XIX e XX do recorte geográfico desta tese. O capítulo 5, *Dramaturgias negras do Pampa: a negritude afrocentrando a decolonialização dos teatros do Sul*, apresenta as análises sobre as dramaturgias *Cavalo de Santo*, *La diosa y la noche: el musical de Rosa Luna* e *No es país para*

negras. Este capítulo contempla as apresentações de Viviane Juguero, Jorge Chagas e Alejandra Egido, respectivamente as(os) autoras(es) que fazem a cena negra do Pampa no século XXI. Posteriormente, são apresentadas e analisadas as dramaturgias sob uma perspectiva decolonial afrocentrada. Por fim, faço as *Últimas considerações*.

O trânsito pelos distintos caminhos teóricos, vivenciais e culturais reforçam a minha convicção de que o Pampa amefricano não é uma ficção e que as dramaturgias negras produzidas nesses contextos desempenham um importante papel nesse território.

Esta tese foi escrita em várias localidades, Porto Alegre (RS), Camaquã (RS), Montevideu (UY), Buenos Aires (AR) e Passagem de Mariana (MG), e ela é fruto de inúmeras convergências, alguns atravessamentos, de muitos encontros e enormes aprendizados. Durante a encruzilhada que também se configurou esta tese, o caminho trilhado nas fronteiras e nas montanhas de Minas Gerais teve a bênção da generosidade de todos aqueles contribuíram de distintas formas para tornar possível esta pesquisa.

2 DAS FRONTEIRAS À ENCRUZILHADA: CAMINHOS EM DIREÇÃO À DRAMATURGIA NEGRA

A escolha por pesquisar dramaturgia negra na região do Pampa ocorreu por uma série de vivências que impulsionaram questionamentos que, por fim, se materializaram no projeto de pesquisa apresentado ao Programa de pós-graduação em Letras, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em 2018. Este projeto foi acalentado no tempo, de tal sorte que se constituiu a partir de uma confluência de fatores, que remontam aos meus primeiros passos no campo do teatro e atravessam momentos-chave da minha formação pessoal e profissional ao longo dos últimos 35 anos.

O projeto transformou-se em uma pesquisa que defende a tese de que há uma dramaturgia negra no Pampa, produzida por amefricanos, nos termos propostos por Lélia Gonzalez (2020), e que defende que o Pampa deve ser entendido como uma área cultural (Pizarro, 2004), cujo bioma é “uma cenografia” ou o “ambiente da performance humana”, em que a espécie parece amalgamada a ele em sua “atuação”. Esse processo foi determinante na transformação da região pampeana há mais de dez milênios, pois devemos considerar que são necessários três pressupostos básicos para a existência de um território:

[...] para existir território, teríamos: espaço(s), ator(s) e poder(s). Espaço do qual se originará uma forma específica de relação que o ator manterá com ele; o ator (individual, coletivo, social) que se relacionará com o espaço na forma de controle, domínio, apropriação, enfim, exercendo o poder (Stürmer; Costa, 2017, p. 52).

Neste caso, o espaço é o Pampa, os atores são a população do Rio Grande do Sul, Uruguai e da região pampeana argentina, e o poder será analisado sob a perspectiva da ideologia do branqueamento.

2.1 AS FRONTEIRAS

Nasci no Pampa, em Bagé, cidade conhecida como Rainha da Fronteira, cujo universo rural pode ser considerado uma síntese do pensamento da campanha rio-grandense, e lá vivi até a adolescência. Filho de uma mãe brasileira e um pai uruguaio, neto de baiana que se casou com um gaúcho e de uma uruguaia que esposou um argentino, desde minha infância me vi mergulhado em solo pampeano no universo de três culturas⁹; o real e a realidade eram

⁹ Cultura baiana da avó materna, gaúcha de minha mãe e demais familiares dessa linha de descendência e a uruguaia de meu pai, pois não convivi com meus avós paternos.

multifacetados, e, filiado à concepção de Muniz Sodré (1988), considero que o real pode ser entendido como:

[...] o modo de relacionamento humano com o real. Este “real” não deve ser entendido como a estrutura histórica globalmente considerada nem mesmo como um conjunto de elementos identificáveis. [...] O real é portanto, aquilo que, resistindo a toda caracterização absoluta, se apresenta como estritamente singular, como único (Sodré, 1983, p. 48-49).

Nesse contexto, o aprendizado do espanhol devo ao convívio diário com meu pai, que já praticava um razoável portunhol¹⁰ com os demais, fora de casa. Minhas anuais visitas ao Uruguai e as frequentes idas às cidades fronteiriças de Santana de Livramento e Rivera, e à Aceguá¹¹, desde antes que a minha memória alcança, fizeram do Pampa o território em que nasci. Por isso, entendo que este pode conformar-se como uma região transnacional, transfronteiriça, pois: “*Estas regiones pueden encabalgan asimismo diversos países contiguos o recortar dentro de ellos áreas con rasgos comunes estableciendo así un mapa cuyas fronteras no se ajustan a de los países independientes*” (Rama, 2008, p. 68)¹².

A diferença cultural não era algo dado pelas fronteiras territoriais, ela estava inserida no dia a dia da vida, e as divisas territoriais eram apenas linhas imaginárias, a existência acontecia na fronteira, onde sonoridades, imagens, narrativas e acontecimento se davam no interstício de dois mundos, que em muito se pareciam, mas guardavam significativas singularidades.

Nesse sentido é oportuno considerar que:

[...] as fronteiras não são somente este espaço onde as diferenças são reinventadas, são também *loci* enunciativos de onde são formulados conhecimentos a partir das perspectivas, cosmovisões ou experiências dos sujeitos subalternos. O que está implícito nessa afirmação é uma conexão entre o lugar e o pensamento (Bernardino-Costa; Grosfoguel, 2016, p. 19).

¹⁰ Mistura de português com espanhol falado dos dois lados das fronteiras gaúchas com Uruguai e Argentina.

¹¹ Localidade que faz divisa com a vila de Aceguá do departamento de Cerro Largo no Uruguai. Na década de 70 era o distrito de Bagé que tinha fama de ser um lugar onde ocorriam pequenos e grandes contrabandos. Nos precários ônibus que conectavam os dois países isso era visível, já que eles transitavam sempre entulhados de gêneros alimentícios e roupas, sempre de um lado para outro, conforme a maré econômica. O lugar parecia um vilarejo dos filmes do velho oeste norte-americano: apenas uma rua reta de terra batida. As duas Aceguás divididas por uma linha imaginária que as atravessava do início ao fim tinham poucas casas e comércios de cada lado.

¹² “Essas regiões também podem abranger vários países contíguos ou recortar neles áreas com características comuns, estabelecendo assim um mapa cujas fronteiras não se conformam às de países independentes” (Rama, 2008, p. 68).

A partir das aulas de história no ensino fundamental, comecei a ter que lidar com mais de uma versão dos fatos, visto que parte daquilo que aprendia na escola era confrontado com as informações que recebia de meu pai. Descobri muito cedo que o Brasil havia indenizado Portugal para obter a independência, algo que não ocorreu com os outros países da América do Sul. Assim foi com a Guerra do Paraguai (1864-1870), apresentada por meu pai na ocasião em que comentei sobre o que havia aprendido, o heroísmo brasileiro, que era exaltado na figura de Duque de Caxias e Conde d'Eu na escola¹³. Pela segunda versão que me foi contada em espanhol, nada de heroico foi relatado nessa sangrenta guerra, apenas carnificina e interesses econômicos da Inglaterra e seus associados da *Tríplice Aliança*, além do endividamento do Brasil com os custos. Eram informações em tudo contraditórias, mas eu tinha a intuição de que as narrativas oficiais tinham um caráter ficcional muito maior do que daquelas de meu pai.

Desde então, soube que haviam coisas que não estavam bem contadas, que a história oficial ensinada naqueles anos era um recorte, que os heróis militares eram tão enaltecidos porque as forças armadas estavam no poder¹⁴. Era como estar do outro lado da fronteira do conhecimento validado, o dito e o não dito, o institucional e o familiar, o conhecimento e a censura, eram outras linhas divisórias que me constituíram.

No final do ensino no fundamental, na sétima série¹⁵, tive o primeiro contato com a linguagem teatral para além da fruição¹⁶, naquele momento eu adentrei os bastidores, não do

¹³ Na escola em 1978 se cultuava os vultos históricos da história oficial, geralmente imperadores, príncipes, princesas, duques, condes, viscondes, marechais, generais... O espírito militar estava presente todos os dias, até mesmo nas formações por turma no pátio da escola para entrada aos corredores que davam acesso às salas de aula, quando éramos perfilados para ouvir e fazer de conta que cantávamos o hino nacional (entre 1972 e 1977).

¹⁴ Durante o período ditatorial de 1964-1985, Bagé era uma cidade em que não se elegia o prefeito por ser considerada área de segurança nacional devido à fronteira com o Uruguai. Nessa época, a cidade possuía três quartéis e um hospital e vilas militares, além de um prédio que foi erguido na rua principal da cidade para moradias do efetivo de alta patente. Muitas das minhas professoras das séries iniciais eram esposas de militares, e havia uma presença muito grande de soldados e seus superiores no cotidiano da cidade.

¹⁵ Nomenclatura da época.

¹⁶ Minha formação no ensino fundamental e médio, assim como a graduação em Artes Visuais, que concluí no ensino superior, além da pós-graduação em Educação, foram realizadas no ensino público. Das séries iniciais até o quinto ano, eram comuns as apresentações teatrais, de coral e dança na escola, mas o que me fascinava eram as apresentações de mágica. Duas vezes por ano o meu tio-avô Lourenço (aposentado do serviço público) realizava apresentações gratuitas de mágica no auditório da escola; meu tio era mágico! A única pessoa na família que era artista, pelo menos é o que chegou aos meus ouvidos. A questão da fruição artística e sua relação com a forma como apreendemos o mundo se iniciou antes da escola, meu pai fazia uma espécie de *playback* com o violão, já minha mãe buscou incursionar pelas linguagens das artes visuais através do desenho, da pintura e, também, da tapeçaria (para quadros). Professora de matemática com carga horária de 44 horas semanais na Escola Estadual Gaspar Silveira Martins, a mesma que estudei, ela dedicava seu tempo de lazer a um mergulho estético através de suas produções, e foi com ela que comecei a me interessar pela Arte. Também tive acesso a livros e revistas, cujas fotografias e narrativas despertavam em mim uma enorme curiosidade sobre outras culturas, sobretudo a inca, asteca, maia, charrua, egípcia e tibetana, que viraram temas de conversa com meus pais. Essas fontes faziam um contraponto à maioria da cultura visual que era veiculada na TV de forma estereotipada, quando não completamente distorcida, como ocorria frequentemente em muitos filmes hollywoodianos da época. Com meu

espetáculo, mas da linguagem artística. Esta iniciação foi através das aulas da professora de Educação Artística da escola¹⁷ que éramos obrigados a frequentar em turno inverso, durante um semestre ela desenvolveu um planejamento de aulas de teatro, que hoje sei, estavam baseados nas propostas de Olga Reverbel. Assim foi o espaço escolar, o lugar onde flui e conheci a linguagem teatral.

Após a conclusão do ensino médio, me transferi para Pelotas, com vistas à formação universitária, em virtude de a cidade ser um conhecido centro de formação superior e técnica, além de conhecido polo cultural, do estado do Rio Grande do Sul. Era o tempo dos festivais, oficinas e mostras teatrais, exposições de artes visuais e mostras de dança. O Porto Alegre em Cena¹⁸ ainda não tinha sido criado, porém havia os festivais de esquetes teatrais, estudantis e amadores, organizados pela FETARGS¹⁹, e o de Pelotas que possuía duas fases, uma local e outra internacional. Através dessas mostras conhecia-se o teatro local, estadual, nacional e internacional. Tínhamos acesso a bibliografias²⁰, vídeos, debates e *workshops*, além do intenso convívio com os artistas de fora, através da criação dos padrinhos que acompanhavam os grupos. Aconteciam apresentações no Teatro Sete de Abril, e em outros teatros ou espaços adaptados, tanto na parte central, quanto nos bairros, através do sistema de descentralização do

pai conheci outra versão sobre a chegada dos europeus, não tão festiva quanto a plasmada pela pintura *A primeira missa* (1861) de Victor Meirelles, que me foi apresentada na escola como um "instantâneo fotográfico" de um encontro harmônico entre culturas. Foi com meu pai que descobri que o principal componente do chocolate, o cacau, é de origem olmeca, cultivado a mais de quatro milênios, que processado passava a ser o *xocolatl* (uma bebida para rituais sagrados), que chegou até nós através dos astecas, assim como tomei conhecimento sobre os *quipus* (ou Khipus) incas.

¹⁷ Era obrigatório, nos dois últimos anos, 7ª e 8ª séries, que os discentes da minha escola frequentassem uma formação complementar de cunho técnico (doméstica, contábil, laboratorial, agrícola, industrial e artística), com avaliação.

¹⁸ No Porto Alegre em Cena, a partir de 1994, tive a oportunidade de ampliar o repertório ao poder fruir as encenações minimalista de Peter Brook, fragmentar-me com a performance de La Fura del Baus, conhecer o trabalho de Pina Bausch, degustar a estética de Bia Lessa e deglutir as montagens de Gerald Thomas, surpreender-me com o Centro de Pesquisa Teatral (SP), coordenado por Antunes Filho, o *Teatro Essencial* de Denise Stoklos, além da cena antropofágica de Zé Celso Martinez Corrêa e a antropologia teatral do LUME.

¹⁹ Federação de Teatro Amador do Rio Grande do Sul.

²⁰ Inicialmente, foi através da troca e empréstimos de livros e cópias xerox entre as pessoas do meio teatral que conheci os primeiros referenciais estéticos e teóricos do teatro no final dos anos 80. Já nos anos 90 encomendas na Livraria Mundial e idas à Porto Alegre (livrarias e sebos) garantiram a continuidade ao processo formativo. Dessa forma, tive acesso a alguns dos pensadores internacionais que revolucionaram a arte teatral no século XX, como Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Anton Chekhov, Tadeusz Kantor, Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba e Nicola Savarese. Estes últimos dois citados conheci através da publicação *Anatomía del actor: un diccionario de Antropología teatral* (edição mexicana de 1988), traduzido para o português posteriormente, em 1995, pela Editora Unicamp. A partir dessa leitura conheci outras obras sobre antropologia teatral, como *Más allá de las islas flotantes* (1987), *Canoa de Papel: tratado de Antropología teatral* (1999) e, em 2000, *La tierra de cenizas y diamantes: Mi aprendizaje en Polonia*, todas edições argentinas. Esta trilogia modificou radicalmente meu pensamento sobre teatro, pesquisa teatral, produção de conhecimento. Nesse período também conheci os postulados teóricos dos brasileiros Augusto Boal, Fernando Peixoto e Sábado Magaldi. No campo da pedagogia teatral foram, por ordem, Viola Spolin, Olga Reverbel e Maria Lúcia Pupo. Nessa breve listagem é possível identificar que a autoria dessa literatura até o ano 2000 sobre teatro apresenta dois aspectos óbvios: é um universo branco e predominantemente masculino.

festival. A cidade era tomada por artistas de todos os lugares, de norte a sul do país, dos países sul-americanos, como Uruguai, Argentina, Colômbia, Equador, entre outros. Eram múltiplas e diversas as intervenções cênicas nas ruas para divulgação do evento, em que todos os grupos locais buscavam participar. Conhecemos o *Teatro de Rua do Oi Nós Aqui Traveiz* (POA), grupos de outros estados do Brasil e latino-americanos. Os jurados eram escolhidos para a fase local e a nacional, os desta última eram conhecidas personalidades do teatro nacional que naquele momento ocupavam a cena televisiva das telenovelas da emissora líder de audiência.

Também fora do período do festival, a cidade recebia a produção de Porto Alegre, a do eixo Rio-São Paulo e raramente das regiões nordeste, norte ou centro-oeste. No contexto regional, foi possível fruir dois dos grandes sucessos de crítica e público daqueles anos: *Bailei na Curva* (que em 2008 completou 25 anos de montagem no Rio Grande do Sul) e *Tangos e Tragédias*²¹; bem como as encenações da Cia Stravaganza, de Irene Brietzke, de Camilo de Lelis, entre outros não menos importantes, além dos grupos de vários grupos e coletivos de Teatro de Rua. Já no âmbito nacional, as presenças de Fernanda Montenegro, Paulo Autran, Eva Todor, Paulo Guarnieri, Elisa Lucinda, Walmor Chaves, Paulo Betti, Miguel Falabella, Antônio Fagundes, Ney Latorraca (só para citar alguns), no *Theatro 7* de abril ou *Theatro Guarany*, contribuíram para a ampliação dos horizontes teatrais e a formação estética dos artistas pelotenses.

Por 15 dias, o universo teatral se inseria na rotina cidadina, e naquele convívio tudo era formativo. Foi nesse contexto que conheci pela primeira vez em um edifício teatral, com estrutura de palco italiano, o *Theatro Sete de Abril*. A cidade se apresentava muito diferente de Bagé²², lá desfilavam os CTGs, qualquer data era motivo para algo gauchesco, até na escola. Em Pelotas era a cultura teatral que ganhava a rua, não só para a divulgação²³ das montagens, mostras, festivais e outros eventos, mas também pelos pleitos da área frente à prefeitura e à câmara de vereadores.

²¹ Esta montagem em 2014 completou 30 anos com o elenco original, Hique Gomez e Nico Nicolaiewsky. Em uma das várias vezes que em estes atores se apresentaram em Pelotas, Flávio Dornelles e eu fomos solicitados pela produção a compormos dois personagens (embaixadores da Sbornia) para integrar a estratégia de divulgação em Pelotas. Circulamos por ambientes públicos e privados, além dos veículos de comunicação (rádio e TV) que estavam vinculados. Com a ótima aceitação por parte dos públicos que fruíram nossa performance fomos convidados pelos atores a fazer uma participação em palco junto com eles. Um momento, de outros vários, em que as atividades de sobrevivência econômica oportunizaram criações significativas e encontros memoráveis.

²² Em Bagé era possível estudar música e balé no Instituto de Música de Bagé (IMBA), apresentações de dança eram comuns, já teatro era muito raro. Lembro de uma vez que Chico Anysio se apresentou no Cine Avenida, que assim como outros três tinha palco, mas o valor do ingresso era proibitivo para minha família, pois eram tempos de inflação alta.

²³ As divulgações de mostras, festivais e temporadas eram frequentes nas ruas de Pelotas.

O ambiente educacional foi por onde retomei meu contato com a aprendizagem do teatro enquanto linguagem, através do TUCA (Teatro Universitário da Católica de Pelotas) em 1987, sob a coordenação da professora e diretora teatral Vaniá Braun, contratada exclusivamente para dirigir o grupo.

Foi no TUCA o meu primeiro contato com uma dramaturgia, era *Liberdade, liberdade* (1965), de Flávio Rangel e Millôr Fernandes, escolhida pelo grupo após a leitura de outros textos. Depois do processo de leitura de mesa, iniciou-se a montagem, que não foi concluída devido a inúmeros fatores. Naquele momento, se teciam minhas primeiras compreensões acerca do universo do texto dramático, a partir das discussões sobre contexto histórico das produções literárias, do teatro e, conseqüentemente, da realidade em que estávamos inseridos, o Brasil, que acabava de encerrar mais um ciclo ditatorial, 1964-1985. Minha geração estava conhecendo pela primeira vez a liberdade de expressão e artística, a expectativa com o futuro do país era enorme, os exilados tinham retornado, havia liberdade política e de imprensa, a censura deixava de existir como a conhecíamos, mas ainda pairavam inúmeras dúvidas sobre o novo tempo a ser construído e vivenciado. Estava posto o desafio, pois éramos “filhos da ditadura”.

Nesse contexto, *Liberdade, liberdade* foi, para todos do TUCA, um mergulho crítico nas idiosincrasias do Brasil, oportunizando pensar as relações teatro/sociedade, e foi através da dramaturgia que comecei a conhecer o teatro brasileiro. Nesse grupo conheci Margareth, que me apresentaria posteriormente a um amigo seu, que se tornou também meu, e através dele fui apresentado a Flávio Dornelles (nome artístico de Flávio Antônio Dornelles da Silva), que atuava naquele então no Usina de Teatro e no DESILAB²⁴, além de ser responsável pela Oficina Permanente de Teatro desse último grupo.

Nesse momento, o ambiente cultural da cidade propiciava um grande debate sobre teatro, assim como o surgimento de uma produção regular de vários grupos, vinculados a instituições ou independentes, que se renovava anualmente devido aos festivais. Havia um ambiente de formação formal, não formal e informal no campo das artes, em especial no teatro. Este, dentre todas as ambiências culturais, era o mais inclusivo, o que não é nenhuma peculiaridade local, se considerarmos apenas a história do teatro brasileiro. Essa característica, tanto do ponto de vista do público, quanto dos artistas, era também presente na divulgação dos

²⁴ Grupo de teatro oficial da Escola Técnica Federal de Pelotas (ETFPel) na década de 80 e 90 do século XX.

eventos, apresentações e no acesso à aprendizagem dessa linguagem artística, estimulando pessoas de diferentes estamentos econômicos e sociais a compartilharem essa cena.

Essa permeabilidade social também se traduzia, em parte, em termos étnico-raciais, mas a representatividade era muito tímida em quantidade numérica, ainda mais se for levado em consideração que Pelotas é uma das cidades do Sul com forte presença negra, tanto do ponto de vista populacional, quanto cultural. Entretanto, aquelas pessoas negras que conseguiram se inserir no universo teatral da cidade como atrizes, atores, encenadores e oficinairos, ao se estabelecerem, promoveram a alteridade, uma vez que: “Os saberes produzidos pelos indivíduos de grupos historicamente discriminados, para além de serem contra discursos importantes, são lugares de potência e configuração do mundo por outros olhares e geografias” (Ribeiro, 2017, p. 43).

Uma contribuição importantíssima, lembrando que Pelotas se estruturou no período colonial português, cujo racismo é muito evidente nos lugares de poder, assim como na negativa em reconhecer-se como uma das cidades mais negras do Sul, ao valorar o passado das charqueadas, sustentado na economia escravista, e divulgar a sua ascendência lusitana²⁵, auto-identificam-se com ela em detrimento de sua vigorosa cultura negra brasileira.

Na época em que cheguei a Pelotas para estudar, a cidade buscava ressignificar seu presente por meio do mito de uma idade de ouro, que exaltava a cultura e a riqueza do referido passado, cantado em prosa e verso. Logo após conhecer Flávio Dornelles, um dos poucos atores negros da cena local de então, comecei a participar de oficinas tetrais, ministradas por ele na Escola Técnica Federal de Pelotas (ETFPel), realizadas para formação de elenco para o grupo DESILAB, dirigido por Valter Sobreiro²⁶:

Cria-se na ETFPel a OPT (Oficina Permanente de Teatro). Atendendo, em função do sucesso do Festival, a muitos alunos que queriam conhecer o fazer teatral, naquele momento nasce o Professor (oficineiro) que com toda a satisfação, passava os conhecimentos adquiridos em cursos e oficinas, também em outros festivais, como o de Ponta Grossa (PR), Campina Grande (PB), Festival Sul Brasileiro de Teatro

²⁵ Muito difundida pela Feira Nacional do Doce (FENADOCE) que ancora a identidade da cidade à cultura das charqueadas e às receitas portuguesas.

²⁶ Professor de Letras, escritor, dramaturgo e diretor teatral radicado em Pelotas, que foi diretor do Grupo DESILAB e do Teatro Escola de Pelotas. Foi no espetáculo *Em nome de Francisco*, em 1988, que atuei pela primeira vez em um palco e para uma plateia de espectadores acostumados a fruírem teatro.

Amador em Cascavel (PR) e Criciúma (SC), Festival Gaúcho de teatro Amador Novo Hamburgo (RS) (Silva, 2012, p. 36).

Posteriormente, participei do momento fundacional do Grupo Oficina de Teatro, em 1988, que manteve vínculos com a ETFPel, basicamente²⁷ referentes ao uso do teatro da instituição para o desenvolvimento de processos formativos, montagens e apresentações; permaneci como seu integrante até o final de 1992. Desde sua fundação, o grupo apresentou características singulares frente aos demais da cidade: a diversidade étnica, de gênero, etária e social. A primeira montagem levou a vida de jovens e crianças em situação de rua à cena, em uma livre adaptação, como nos explica o diretor:

Era um texto que havia trazido de Campina Grande (PB), de um Festival de Teatro, que depois de assistir a vários espetáculos, aquela me chamou mais atenção. Um texto de Zenno Wild, “Meu Guri”, sobre meninas e meninos de rua. De posse do texto, passei a brincar com o pessoal na oficina. Ao mesmo tempo fui adaptando-o até resultar em um esquete de trinta minutos, intitulada “Restos do amanhã” (Silva, 2012, p. 47).

Em 1989, a esquete se transformou num espetáculo de 1.10h, sendo selecionado neste mesmo ano para integrar o 5º Festival de Teatro de Pelotas, na fase local, e:

Surpreendentemente, dos onze prêmios oferecidos pelo festival, o grupo ganhou oito, e ainda pairaram dúvidas quanto a mais um prêmio para o conjunto de atores, foram: melhor Iluminação, direção, (Flávio Dornelles) Espetáculo (Restos do Amanhã), ator (Aceves Moreno), figurino (O Grupo), dois destaques de melhor ator coadjuvante (Mário Salles e Rafael Montoito), e prêmio de interpretação, menção honrosa do júri (Cristiano Bitencourt) (Silva, 2012, p. 51).

Como destaca Flávio Dornelles, o Grupo Oficina de Teatro, entre sete grupos, havia recebido 70% das premiações, o que tornou o grupo conhecido e impulsionou apresentações fora do município²⁸, na região sul do estado. O resultado obtido impulsionou o grupo, que chegou até a fase internacional do evento. Sob a coordenação e direção de Flávio Dornelles o grupo *Oficina de Teatro* adentrou a cena teatral pelotense e se consolidou, chegando até os dias atuais. O trabalho do referido diretor, forjado nos festivais das décadas de 80 e 90, se destacou, entre outros motivos, por uma abordagem crítica da conjuntura social brasileira em que estava inserido. O mesmo ocorre quando opta pelo viés cômico, como noutra montagem de destaque, *A noviça*, também uma livre adaptação, desta vez da dramaturgia *A cenoura*, de Ivo Bender,

²⁷ Houve apoio com materiais para cenário e figurino em raras ocasiões. Via de regra a instituição apenas cedia o espaço do seu auditório para os ensaios das montagens.

²⁸ O grupo excursionou por várias cidades da região da campanha, zona sul e centro do estado.

uma comédia que tem como cenário um convento de freiras, cuja madre superiora foi interpretada por outro ator negro que se destacou no cenário pelotense, Paulo da Luz.

A montagem acima mencionada traz à cena uma hilária história²⁹ que evidencia as assimétricas relações de poder, explicitadas no trato da madre a suas noviças, bem como no enfrentamento à autoridade do padre a que estavam subordinadas, trazendo a sexualidade para o centro da cena pelotense, um tema aceito com reservas nas plateias de uma sociedade que acabava de sair de um período ditatorial, pautado por um conservadorismo reacionário. O trabalho teatral desenvolvido por Flávio Dornelles no Grupo Oficina de Teatro se inscreveu numa perspectiva inclusiva, formativa, plural e antirracista. A seguir podemos ver o momento em que o encenador recebe das mãos da jurada Neiva Bohns³⁰ o prêmio de melhor diretor.

Figura 1 - Flávio Dornelles recebendo o prêmio de melhor direção em 1989



Fonte: Flávio Dornelles (2012)

Hoje, ao reportar-me àqueles tempos, identifico não só minha origem teatral e docente, mas também como essas vivências no trajeto formativo constituíram-se num caminho que chega

²⁹ O ritmo conferido ao espetáculo pela direção mergulhava o espectador em uma atmosfera *nonsense*, através da atuação do elenco e da dramaturgia pautada pelo emprego de expressões de duplo sentido.

³⁰ Na época era professora do Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL).

nesta pesquisa. Estas reflexões referem-se ao início da jornada e foram indiscutivelmente basilares. Sob a direção de Flávio Dornelles tive o meu trabalho de ator reconhecido pela primeira vez nos palcos, depois trabalhei com outros diretores, entre os quais destaco Clarissa Alcantara³¹, com quem excursionei pela três capitais do sul do Brasil com a montagem *Lis Li* (1996), e Paulo Flores³², do Ói Nóis Aqui Traveiz (POA), com quem tive a oportunidade de encenar em 1998 *Um homem é um homem*³³, de Bertolt Brecht, em Pelotas e Porto Alegre. Nesse mesmo ano me graduei como bacharel em Artes Visuais, com uma investigação sobre corporeidade masculina, espaço e performance, em uma abordagem crítica sobre a percepção da espacialidade, masculinidade e patriarcado, que foi performada por mim.

Outros momentos foram marcantes para que hoje eu esteja imerso nesta pesquisa, todos ligados à docência em teatro. O primeiro no final do século, em 1999, quando integrava a Tribo da Lua³⁴ e o grupo foi convidado a realizar apresentações teatrais de rua na comunidade das Doquinhas, em Pelotas³⁵. Tal aproximação com a comunidade permitiu o desenvolvimento um projeto de pedagogia teatral, de caráter não formal, voltado para jovens e crianças dessa região da cidade, que integrou as ações culturais propostas pelo projeto *Todas as tribos*³⁶ lançado no ano seguinte, com anuência e financiamento da Lei Rouanet.

O segundo ocorreu no ano de 2000, quando fui contratado para ministrar atividades teatrais a adolescentes em situação de risco³⁷, por uma instituição pública, que considerou pertinente que os jovens envolvidos fruissem a linguagem cênica, através de jogos teatrais. Aprovada a proposta deu-se início às atividades, que relato a seguir por considerar esta vivência

³¹ Conheci Clarissa Alcantara (atriz, encenadora e performer) por intermédio de Sheila Hameister, amiga em comum, e desde o início tivemos uma comunicação muito afinada. Com ela trabalhei em duas montagens, nelas três pontos foram coincidentes: nas duas atuamos em cena, entretanto, na primeira, *A verdadeira história de Condemor* (1994), a dramaturgia e a direção estavam sob minha responsabilidade e, na segunda, *Lis Li*, (1995), isto se inverteu. Com esta última participei da fase internacional do *X Festival de Teatro de Pelotas* (prêmio de melhor espetáculo) e realizei minha primeira turnê pelos estados da região sul do Brasil, com temporada em Porto Alegre, Florianópolis e Curitiba em 1997.

³² Conheci o trabalho deste encenador e do *Ói Nóis Aqui Traveiz* em Pelotas, e posteriormente tive a oportunidade de fruir várias obras deste grupo, tanto de teatro de rua, quanto no espaço cênico não convencional que era sede destes atadores.

³³ Esta montagem foi viabilizada através da Lei Rouanet, por meio de um edital pelo qual se deu a seleção dos integrantes do projeto promovido pelo Teatro do COP (Teatro do Círculo Operário Pelotense), sob a coordenação e produção cultural de Eduardo Matarredona e direção teatral do encenador porto-alegrense Paulo Flores.

³⁴ Coletivo de artistas de artes cênicas (teatro, dança e teatro de bonecos), performance e canto, fundado por mim, Stael Gibon, Fabricio Ayres e Rita Maurício em 1999, que tinha por objetivo investigação teatral, com foco na antropologia teatral e na performance.

³⁵ Região do Porto de Pelotas, à margem do canal São Gonçalo, com históricos problemas de infraestrutura e saneamento básico.

³⁶ Projeto *todas as tribos*, estruturado como um projeto de ação poético-política.

³⁷ Terminologia empregada pela administração da instituição.

um ponto de inflexão na minha relação com o teatro, bem como com o campo da pedagogia teatral.

Depois de ser recebido pela pessoa responsável, que me conduziu ao espaço em que se daria o processo, fui apresentado aos jovens por ela, que proferiu a seguinte sentença: “Bom dia, meninos. Este é o professor Aceves, ele vai fazer teatrinho com vocês”. A recepção desta fala estava estampada na fisionomia de cada um dos presentes, uma indiferença total, o silêncio foi absoluto. Não era para menos! Depois despediu-se: “Então está meninos, boa aulinha”. Ela havia adjetivado de antemão o projeto e as práticas, ao colocá-los no diminutivo.

Após a apresentação, vendo que a situação não avançava, resolvi questioná-los sobre o porquê deles terem que fazer *teatrinho*, como eu esperava, não houve resposta. Então lhes disse que o teatrinho não tinha propósito nenhum e, por isso, não iríamos fazê-lo. O gelo quebrou, todos riram.

Na sequência dos dias começamos a trabalhar o corpo, que acabou por estimulá-los a revelarem suas habilidades corporais e artísticas (malabares, capoeira, dança e canto). Nascia assim uma confiança de grupo que fez avançar o processo, surgiram as criações musicais em consonância com as referências e preferências. As letras apresentadas abordaram as expectativas que os jovens tinham sobre o mundo, assim como os sonhos de infância e o lugar de onde estavam criando. O encaminhamento pedagógico teve como referências Augusto Boal e Viola Spolin.

O trabalho, como valor social, foi o eixo de uma das jornadas (compostas de quatro encontros mensais), esse tema surgiu no grupo através de uma das letras musicais criadas, que ganhou a preferência do grupo e foi adotada como “música de abertura caminho”, no início de cada oficina. Logo emergiu uma questão considerada central pelos participantes: “Nós não passamos nas entrevistas porque somos negros, moramos nas vilas brabas, sempre acham que a gente é bandido!”. Então, nesse momento, um deles pediu ao colega, que era seu amigo, para fazer as vezes dele e começou a representar o contratante, mostrando o que vivenciavam, e como percebiam o racismo. Todos os presentes disseram ter passado o mesmo, em maior ou menor grau, e que não tinham com quem falar. Segundo concluíram, era o racismo que os impedia de colocarem-se no mercado de trabalho, não a timidez ou agressividade, motivo alegado pela equipe que me contratou. A escolaridade e a escola foram outros fatores levantados por eles, quando abordaram o preconceito linguístico. Ninguém passou incólume pelo processo, por tudo relatado pelos jovens em cada roda de avaliação, a relação dialógica estabelecida pelo grupo permitiu segurança aos membros facilitando o posicionamento crítico. Onze anos mais

tarde, reencontrei alguns dos participantes que lembrava daquele momento como uma vivência paradigmática. Para mim, propiciou uma mudança da perspectiva docente, aprofundei meus estudos sobre a pedagogia do teatro, projetos socioculturais, cultura negra brasileira e o racismo.

Um ano e meio depois dessa vivência docente, chegaram às minhas mãos duas bibliografias, *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*, de Muniz Sodré e *O sortilégio* de Abdias Nascimento, que abriram os caminhos para pensar a cultura do país a partir da visão de intelectuais negros. A leitura dessas duas obras me fez pensar em termos de Rio Grande do Sul, na existência de um teatro negro gaúcho; haveria um? Neste exato momento nascia o Grupo Caixa Preta na cidade de Porto Alegre.

Seis meses mais tarde eu retornava de um processo formativo vivenciado em Campinas (SP) no LUME³⁸, e estava decidido em ingressar no universo da pesquisa acadêmica, com foco no teatro negro, o que não ocorreu, por uma confluência de fatores. Mas isso não foi suficiente para dirimir minha vontade, ao contrário, aprofundou meus questionamentos, entretanto a impossibilidade de conseguir professores na cidade que pudessem orientar a pesquisa, somado a inviabilidade econômica³⁹ de fazê-la em Porto Alegre, na UFRGS, foram os determinantes para abandonar essa ideia, mas não a opção por uma pós-graduação, ainda mais depois da experiência com o LUME. Optei por investigar a pedagogia teatral, em Pelotas, no período 2004-2005 e, com o intuito de compreender o processo formativo da docência no contexto local, em 2007 me tornei professor substituto no curso de Licenciatura em Artes Visuais, com encargos didáticos nas disciplinas de arte-educação, estágio (1 e 2) e TCC (Trabalho de Conclusão de Curso).

Ao final de 2008 deixei o ambiente acadêmico como docente, saí muito satisfeito com o vivido, principalmente com os discentes, que até me escolheram como professor homenageado, tudo isso fez com que eu investisse num retorno à academia como efetivo. O

³⁸ Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP, fundado em 1985 por Luís Otávio Burnier. Grupo reconhecido no cenário internacional pela sua pesquisa sobre a *arte do ator*, já incursionou por mais de 28 países do mundo, e é premiado dentro e fora do país.

³⁹ Viver de teatro fora do eixo Rio-São Paulo, como em Porto Alegre, já era bastante difícil, em uma cidade do interior como Pelotas significava trabalhar em muitas frentes (montagens, apresentações, oficinas, docência escolar, performances em eventos, etc.), tanto na cidade, quanto na região sul e da campanha. As prefeituras, instituições culturais públicas e privadas e produtores culturais eram os principais contratantes.

futuro estava aberto! As expectativas se multiplicavam como as cores num pôr do sol do verão pampeano.

2.2 A ENCRUZILHADA

Em 2010, ingressei na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), em Minas Gerais, como professor efetivo, no curso de Licenciatura em Artes Cênicas, do Departamento de Artes Cênicas (DEART)⁴⁰ para as disciplinas de teatro-educação, estágios (1 e 2) e TCC. A partir desse momento se daria uma enorme transformação na caminhada, o cenário mudaria radicalmente: a linearidade das planícies do Pampa deu lugar à sinuosidade das montanhas de Minas Gerais. Esse foi o meu primeiro⁴¹ impacto, já no traslado do aeroporto de Belo Horizonte a Ouro Preto e depois para Mariana. A sensação foi além da psíquica, foi física, percebi a paisagem como um gráfico de uma onda sonora.

Ouro Preto⁴², Mariana⁴³ e Belo Horizonte⁴⁴ vão se constituir nas novas paisagens do meu cotidiano, entendendo que esta “é, ao mesmo tempo, uma realidade física e uma representação cultural que se possa fazer a partir dela [...] a paisagem é, a um só tempo, significante e significado, continente e conteúdo, objetividade e subjetividade” (Figueiró, 2017, p. 144). Nesse sentido: “Ela é o palco dos acontecimentos culturais humanos que ocorre junto com toda a teia da vida e que se modifica a cada instante [...] A paisagem nos envasa, de sorte que não há um ‘chão que se pisa’, mas uma envoltória que abraça cada um e toda a comunidade” (Menegat, 2016, p. 247).

Inicialmente as montanhas e as ruas estreitas da arquitetura colonial das duas primeiras cidades citadas anteriormente me causavam uma sensação de compressão por estar acostumado à amplitude da paisagem pampeana, o tempo foi aplainando o desconforto, passei então a perceber a sinuosidade do relevo como um envoltório, na perspectiva de Menegat (2016). O horizonte passou a revelar uma musicalidade agradável, apaziguadora, ouvida nos inúmeros deslocamentos do cotidiano. Como migrante passei novamente a conviver com dois universos culturais distintos. Começava a me perceber mais integrado, a me tornar um “mineirucho”,

⁴⁰ O departamento integra o Instituto de Filosofia, Artes e Cultura (IFAC).

⁴¹ Essa percepção só tomou conta de mim quando assumi a vaga, pois anteriormente quando fui fazer o concurso não tive esse impacto.

⁴² Cidade do Campus central da UFOP, onde estão localizados o IFAC e o DEART.

⁴³ Mariana foi onde me radiquei, além de ter ministrado disciplinas para o curso de Pedagogia do Departamento de Educação da UFOP.

⁴⁴ Capital que frequentei regularmente entre 2010 e 2018 em virtude do circuito cultural e das amizades que fiz nesse ínterim no DEART.

como alguns amigos me “alertaram” ao começarem perceber uma pequena mudança no meu sotaque, quando vinha ao sul, estava mais cantado segundo eles. Já os mineiros afirmavam que o português do Sul é que era cantado, e, de repente, me percebo utilizando a expressão *Trem*, nada mais mineiro, tão marcante como *tchê*; assim como *Uai* em relação a *Bah*. As questões linguísticas, os sotaques e a corporeidade denotaram diferenças culturais no dia a dia que enriqueceram o meu aprendizado sobre a cultura local, oportunizando uma melhor integração à nova paisagem.

Entre 2010 e 2012, o ambiente acadêmico da UFOP era marcadamente branco assim como o da UFPEL, entretanto, na instituição mineira havia, em termos proporcionais, muito mais docentes e discentes negros(os) que na sulina, mas foi com o advento do sistema das *cotas raciais* no ensino superior, implementado pelo governo Dilma, que a grande transformação se deu.

Essa mudança no acesso à universidade modificou radicalmente o perfil dos discentes no curso de Licenciatura em Artes Cênicas, tanto do ponto de vista socioeconômico, quanto étnico-racial, o que trouxe consigo inúmeros desafios aos docentes, desafios esses advindos da promoção da inclusão dos historicamente excluídos da academia.

O escopo principal do desafio para mim era a tríade teatro-docência-epistemologia, uma vez que não se tratava só de uma questão metodológica ou conceitual, era uma mudança paradigmática, tanto do ponto de vista cultural, quanto social. Nesse contexto, percebi que estava em uma encruzilhada, que extrapolava o âmbito da docência e se inscrevia para além do próprio sentido do fazer profissional, mas na percepção de mundo e na ação nele. Nesta pesquisa, encruzilhada:

[...] se refere a um estado, situação ou ponto crítico, em que uma decisão deve ser tomada.[...] Esse ponto crítico é um lugar de análise e de juízo da identidade cultural, isso quer dizer, ele revela um estado ou situação na qual a pessoa evoca uma avaliação, discernimento ou ponderação das características e marcadores sociais que carrega. Ou seja, fazemos referência a encruzilhada identitária como um constructo lógico que revela um estado ou situação na qual o sujeito negocia, conforme o contexto cultural, as identidades culturais que lhe constituem. Quando se revelam aparentemente contraditórias entre si, essas identidades podem se entrecruzar, se justapor ou ainda desarticular (Soares, 2020, p. 22).

Não havia como fingir que tudo estava como antes, eu estava na encruzilhada frente a Exu, que neste contexto deve ser entendido como o porta-voz da cultura negra brasileira, o agente dinamizador, o grande interlocutor, compreendendo que:

[...] a noção de encruzilhada moderna aqui reivindicada não rejeita as conceituações abarcadas pelo pensamento moderno. Porém risco meu ponto sendo fiel ao princípio

exuasíaco, segundo o qual se engole de um jeito para cuspir de outra forma. essa é a máxima da encruzilhada de Exu enquanto *enugbarijó* - senhor da boca coletiva ou a boca que tudo come: engolir de um jeito para restituir de forma transformada (Rufino, 2017, p. 13).

É importante esclarecer tal fato, pois a ignorância que assola a população brasileira, particularmente a rio-grandense, acerca dos elementos da mitologia da africana-brasileira alimenta tabus, que por fim se traduzem em intolerância religiosa. Por conseguinte, convido à leitura de uma passagem sobre este personagem através das palavras do pesquisador Stênio José Paulino Soares, em sua tese *O corpo-testemunha na encruzilhada poética* (2018, p. 95), assim como suas observações subsequentes:

Acreditam os mais velhos das casas de candomblé, especialmente, aqueles que reivindicam a transmissão de uma tradição nagô, que na época da criação dos homens, Exu era um orixá sem riquezas ou propriedades e que vivia vagar pelas estradas. Quando Exu começou a frequentar a casa de Oxalá, assistia o velho orixá fabricar homens e aprendeu tudo só observando. Oxalá deu-lhe como serviço ficar na encruzilhada e regular a passagem de todos que iam lhe visitar. Pode-se aprender muito com essa breve história, que encontramos em diversas versões, mas especialmente três assuntos me despertavam a curiosidade: a) o ato de observação de Exu, enquanto uma ação de considerar com atenção o acontecimento da criação dos homens, b) o caráter de aprendizado nessa observação e c) o seu posto, lugar de ocupação e serviço, que é uma encruzilhada, um lugar de encontro, de caminhos, de pessoas que atravessam esses caminhos, enfim, um lugar de agrupamento.

Os três assuntos destacados pelo autor são também aspectos constituintes dos processos artísticos, educacionais, docentes e investigativos que se debruçam sobre o ser humano. Imprescindível destacar que: “A potência da encruzilhada encarnada nesse arranjo moderno a dinamiza como um campo de possibilidades, tornando-se ela o símbolo máximo do sentido de transformação, inacabamento, ambivalência, imprevisibilidade” (Rufino, 2017, p. 13), e lá está Exú, figura-chave neste contexto de busca por compreensão dos caminhos a seguir, pois:

Exu emerge como potência para examinarmos os fenômenos constituídos no campo da linguagem, uma vez que é o comunicador por excelência, Exu é o linguista e intérprete do sistema mundo. Dessa forma, é um princípio necessário para o diálogo, elemento fundamental para qualquer processo de produção de conhecimento e da própria condição humana. Assim, Exu configura-se como potência dialógica na medida em que pratica um *entre-lugar* (Bhabha, 1988, p.2011), pois não se ajusta a qualquer tentativa de controle ou limite imposto. Exu não é nem o *eu*, nem o *outro*, ele comporta em si o *eu* e o *outro* e toda a possibilidade de encontro/conflito/diálogo entre eles. [...]Exu é o próprio caminho compreendido como possibilidade, sendo assim um princípio de caráter inacabado (Ökotó) (Rufino, 2017, p. 71-72).

No contexto desta escrita, a perspectiva desse pensamento é extremamente pertinente uma vez que a universidade estava desacomodada, sacudida e inquirida a ter que considerar outras pessoas na equação de sua produção de conhecimento. Isto dizia respeito diretamente a

minha atuação como docente; ainda mais considerando que a política de cotas na educação superior integra um imprescindível processo de reparação de uma dívida histórica do país com a população negra brasileira, uma vez que: “A concentração de renda e do poder exclusivamente em mãos dos brancos foi e continua sendo um privilégio considerado ‘justo’ e ‘necessário’ pelas classes dominantes e também pela elite cultural - a *intelligentsia* brasileira” (Nascimento, 2019, p. 38). Não podemos perder de vista que a universidade brasileira foi edificada como o “Olimpo” desse pensamento excludente e instância máxima de reprodução do mesmo. Abdias Nascimento descreve a elite cultural, da qual os docentes universitários são parte fundamental, da seguinte forma:

Quem se desse ao trabalho de proceder ao exame e de fazer a história da *intelligentsia* brasileira teria fatalmente chegar ao resultado de que tudo não passa de um dossiê assustador do racismo mais impertinente. O biombo tradicional do paternalismo luso-brasileiro para velar a prática racista brutal e cruel do escravismo, se transferiu, em toda sua componente psico-sócio-cultural, para os herdeiros da herança colonial, quer dizer, à sociedade dominante e dominadora da atualidade (Nascimento, 2019, p. 169).

O elitista ambiente universitário, pela primeira vez na história do Brasil, estava sendo pensado de uma maneira mais equânime, tornando-se mais permeável efetivamente ao ingresso da população negra brasileira em seus quadros discentes, mas as consequências dessa mudança paradigmática se traduziriam, também, em mudanças curriculares e no irreversível entrelaçamento de realidades, posto que havia sido quebrado um histórico privilégio da branquitude, o do espaço de formação superior, quase que exclusivamente composto por pessoas brancas.

A universidade pública, sustentada pelo povo, agora começava, aos poucos, a parecer-se mais com ele. O curso de Licenciatura em Artes Cênicas passou gradualmente a ter um aumento significativo de estudantes negras(os), quadruplicando, ou mais, o número de discentes matriculados, em relação a períodos anteriores. O que se traduziu também no acesso desses discentes a programas de extensão, iniciação científica, iniciação à docência e intercâmbio, através da viabilização de bolsas.

Como presidente do colegiado de cursos por duas gestões e coordenador de projetos e também do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID), na área do Teatro e projetos de extensão, pude acompanhar essa transformação para além da mera observação, visto que também era frequente o debate nas assembleias departamentais, uma vez que o Departamento de Artes Cênicas, em seu conjunto, era plenamente a favor dessa política pública.

No segundo ano de docência na UFOP, me deparei com o desafio de orientar um grupo de três alunas que cursaram a disciplina de estágio II (educação não formal) e queriam fazer

sua formação nesse campo com as mulheres detentas do presídio⁴⁵ de Ouro Preto. Após as tratativas institucionais, foi possível conhecer o espaço prisional, fazer a sondagem com as pessoas que integrariam o processo pedagógico a ser desenvolvido. Nesse ínterim, uma professora do DEART que trabalhava com o Teatro do Oprimido me procurou para me comunicar que iria propor também uma abordagem destinada ao mesmo público, a ser ministrada por suas bolsistas. Por uma série de circunstâncias os projetos não foram unificados, e assim os dois grupos trabalharam concomitantemente com o mesmo público durante o mesmo período.

As estagiárias propuseram uma abordagem focada em referenciais culturais das integrantes do grupo de trabalho. Verificou-se o interesse por poesias e histórias da região, o que trouxe a literatura para cena e, posteriormente, fragmentos de textos dramáticos através de rodas de conversa e outras abordagens, que acabaram todas convergindo para a produção de uma escrita autoral. As discentes que desenvolviam a prática tinham por objetivo ouvir àquelas mulheres privadas de liberdade, a poesia e outros escritos eram o meio pela qual buscavam atingir esse objetivo.

O resultado foi surpreendente, pois as partícipes trouxeram uma série de vivências culturais, passaram a ler e produzir poemas, debater suas impressões, as imagens produzidas, os múltiplos sentidos, a diversidade de perspectivas, etc. Também o diretor do presídio percebeu algumas mudanças no decorrer de quatro meses, como a diminuição das tensões entre as detentas e, também, em relação aos agentes penitenciários. A partir dessa proposição, a administração da instituição prisional buscou junto ao departamento e à reitoria, a assinatura de um convênio com a Secretária Estadual de Segurança Pública do governo de Minas Gerais, com vistas ao estágio em Educação Não formal dos licenciandos do DEART. Esse processo não se concretizou, inicialmente por questões burocráticas, em seguida pela substituição da direção do presídio e, por fim, pela troca da administração estadual.

Concomitante ao final desse processo se iniciava minha participação como coordenador do PIBID Subprojeto Artes Cênicas, ou PIBID Teatro, como informalmente era conhecido e nominado, forma como irei me referir de a partir de agora. Sob minha coordenação entre 2012 e 2018, o PIBID TEATRO pautou-se por oportunizar a inserção de discentes em diferentes realidades escolares, buscando uma formação crítica acerca das múltiplas dimensões dessas instituições (a epistêmica, a social, a cultural e a econômica), das relações das mesmas com as

⁴⁵ O presídio na época tinha uma ala feminina, e por definição da direção do presídio foi escolhido o grupo das pessoas que participaram da proposta de educação não formal, que acabou sendo a maioria das detentas.

comunidades em que estão inseridas, bem como das metodologias empregadas e das práticas pedagógicas a serem desenvolvidas. Esses pontos nortearam a escolha dos referenciais teóricos, balizaram debates e estruturaram os planejamentos.

As especificidades das escolas e o contexto social das comunidades a que pertenciam foram estruturantes para viabilizar a relação teatro-docência-epistemologia. Por este viés havia tudo por fazer, não se tratava de uma escolha metodológica ou sobreviver à burocracia universitária, mas da construção do conhecimento de forma coletiva entre todos, bolsistas, escola, comunidade e eu. Via de regra trabalhamos em duas⁴⁶ escolas públicas, priorizando, dentro do possível, atender a rede municipal e estadual de ensino, uma na área central e outra nos bairros de Ouro Preto.

Dos vários processos formativos promovidos pelo PIBID Teatro durante sete anos, destaco, para esta tese, um recorte sobre o trabalho desenvolvido na Escola Municipal Izaura Mendes, no bairro da Piedade em Ouro Preto, em 2013, pelos bolsistas e a supervisora do programa na escola, a arte-educadora Juliana de Conti. Esta escolha diz respeito à atuação no extraclasse, buscando conhecer as múltiplas abordagens da linguagem teatral na escola. Nesta aproximação com a dimensão não curricular do teatro na escola foi possível discutir com mais profundidade a identidade do bairro e, também, da imagem conferida a ele.

A escolha do grupo foi uma montagem⁴⁷ de 40min que contasse a história da Piedade a partir da percepção de seus moradores, no caso os alunos que integravam o extraclasse. O argumento era que a imagem que as pessoas faziam do bairro era muito negativa, ligando-o a violência, algo que a população da comunidade sentia também como um tipo de violência.

O elenco queria ser o porta-voz de outras histórias e imagens produzidas a partir do seu ponto de vista. Esta escolha feita em 2013 oportunizou o que Djamila Ribeiro (2017, p. 50-51), ao abordar o feminismo negro, postula: “Pensar lugar de fala seria romper com o silêncio instituído para quem foi subalternizado, um movimento no sentido de romper com a hierarquia, muito bem classificada por Derrida como violenta”. O exemplo mais ilustrativo da abordagem sobre a iniciativa do grupo é a letra da música de encerramento de Mundéu, a seguir apresentada:

⁴⁶ Houve um período em que trabalhamos com três escolas, sendo uma delas em Mariana, mas a falta de solução para o transporte para os bolsistas de um município para outro, tornou inviável a continuidade na referida cidade.

⁴⁷ A montagem foi realizada a partir das escolhas de tipos e personas do bairro que representassem o cotidiano vivido, com suas múltiplas faces.

A Piedade tem (Tema de Mundéu)

O bairro Piedade tem sua variedade
 Fofoqueiras e funkeiras que fazem sua arte
 O samba tem batuque
 Também tem feijoada
 Vem curtir com a gente não fique aí sentada
 Aqui tem lavadeira também tem cozinheira
 Elas trabalham duro de segunda a sexta feira
 Isso não é piada, dvd ou karaokê
 É o bairro Piedade de frente pra você
Venham se juntem a nós o bairro piedade tem sua diversidade (2x)
 Asfaltaram a pouco tempo
 Mas não ficou bem feito
 O bairro Piedade também tem seu direito
 Aqui tem uma quadra
 E também tem Mundéu
 Que é muito importante quanto a fatura de aluguel
 Ensaíamos mais de meses pra ter um trabalho bom
 Mas pra que tudo isso?
 Ter muita satisfação
 Fizemos essa música pra ficar na memória
 Resumindo em um ritmo
 Essa é a nossa história
Venham se juntem a nós o bairro piedade tem sua diversidade (2x)

Inicialmente, a cena final não era musical, porém, antes de um ensaio, caminhando⁴⁸ pelas ruas da comunidade, encontrei com duas adolescentes que integravam o elenco e pediram para que eu ouvisse a letra que elas haviam criado, com um ritmo que transitava entre o Rap e o Funk. Pedi a elas então que apresentassem ao grupo, no ensaio daquela tarde. O grupo discutiu a letra, o estilo musical, propôs algumas alterações pontuais, aprovando a ideia, e assim nasceu a cena final da montagem. Desse modo, a poesia, a música e o teatro conformaram outra imagem da comunidade.

Através de uma dramaturgia composta a partir das vivências e observações dos jovens do bairro, *Mundéu* levou à cena a vida da Piedade, percebida, escrita e encenada como um convite a conhecê-la, para além dos estigmas arraigados no senso comum ouropretano. A criação musical buscou traduzir a percepção desses jovens sobre a comunidade e expor o ponto de vista dos moradores, muito evidente na seguinte oração: “É o bairro Piedade de frente pra você” (Grupo Piedade, 2013). Mais uma vez, a relação teatro-docência-cultura negra-dramaturgia foi novamente pautada em minha trajetória, potencializando questionamentos acerca da necessidade de aprofundar o embasamento teórico sobre uma dramaturgia negra. A seguir, imagens de três cenas de *Mundéu* no VII - Festival de Teatro de Rio Espera, em 2013:

⁴⁸ Durante o período de montagem acompanhei o processo semanalmente, junto com os bolsistas e a supervisora.

Figura 2 - Cenas de Mundéu (Grupo Piedade), 2013



Fonte: Acervo do autor (2013)

Também nesse mesmo ano a montagem foi apresentada no XIII FACE - Festival de Teatro de Conselheiro Lafaiete (MG), na Escola Municipal Izaura Mendes (na Piedade, distrito de Ouro Preto) e na I Mostra PED-PIBID Artes Cênicas em Ouro Preto (MG). Quatro plateias diferentes, em contextos distintos, fruíram *Mundéu*, um grande aprendizado para todos os envolvidos, incluindo os espectadores. No caso da referida mostra, parte significativa das pessoas envolvidas, plateia e elenco, estavam frequentando a Casa da Ópera⁴⁹, icônico equipamento cultural da cidade e região, pela primeira vez. Eram parentes, amigos e outras pessoas da comunidade, que foram assistir a Piedade entrar em cena.

Em 2014, na mesma escola, outra abordagem⁵⁰ também trabalhou com o exercício de autoria através da dramaturgia articulada às Artes Visuais, desta vez no âmbito curricular das aulas de Artes, ministradas pela professora Juliana Conti com a participação dos bolsistas do PIBID Teatro. A partir desse ano, os graduandos de licenciatura começaram a trazer mais recorrentemente temáticas negras para os TCCs, o que exigiu que os docentes orientadores e integrantes das bancas tivessem que acompanhar essa transformação. Eu estava entre estes, e acabei por orientar vários discentes em suas reflexões e por integrar inúmeras bancas. A cada TCC eu percebia a necessidade de pensar a relação universidade/cultura negra brasileira de forma mais sistematizada e aprofundada, e a cada passo dado no decênio, mais eu adentrava a encruzilhada das dúvidas docentes. Estas, então, geraram hipóteses que se materializaram no projeto e, por fim, nesta tese.

⁴⁹ A Casa da Ópera é hoje o teatro mais antigo do Brasil em funcionamento, e também das Américas, inaugurado em Ouro Preto em 1770.

⁵⁰ Em 2015, os bolsistas acompanharam e contribuíram com a proposição da professora Juliana Conti em planejamento de ensino de Arte. Foram produzidos 19 textos dramaturgicos, com as turmas do ensino fundamental, são elas: *Sonhos*, *O sonho de Gabriel*, *Amigas e sonhos*, *Dona Maria e seus meninos*, *Jogo em honra ao presidente*, *Casa assombrada*, *Um sonho mágico a ser realizado*, *O roubo da guitarra*, *Show de talentos*, *Submissão*, *Telegrama de classe*, *Deixedume*, *Sonho mágico*, *NuMorru*, *No salão*, *Vida*, *Algo aqui*, *Algo ali*, *Questões* e *Meu tempo*. Este trabalho suscitou questões sobre as implicações e limites do trabalho do educador na produção dramaturgica dos discentes.

3 PERSPECTIVAS EPISTEMOLÓGICAS PARA PENSAR O PAMPA AMEFRICANO

A busca por compreender a dimensão da cultura negra na formação do Pampa nesta pesquisa passa por um olhar no presente e outro no passado, devido ao processo de apagamento da negritude das narrativas do Sul, cujas identidades foram construídas a partir do surgimento dos estados nacionais na região. O Sul, neste caso, refere-se ao estado brasileiro do Rio Grande do Sul, incluindo também os países Uruguai e Argentina; já *negritude* é compreendida no sentido que Gadea (2013) postula, como *personalidade cultural* própria, que aglutina, condensa e promove a coesão nos processos identitários de mulheres e homens negros.

Marcus Vinicius de Freitas Rosa, em *Além da invisibilidade: história social do racismo em Porto Alegre durante o pós-abolição* (2019), explicita, já na introdução do livro, o tipo de raciocínio que corrobora para uma série de discursos sobre o Sul branco: “[...] o Rio Grande do Sul – europeu, frio e distante – surge e ressurgue como um forte contraponto à imagem de um Brasil tropical e mestiço. Conclusão: não existem negros no sul. Como poderia haver racismo?” (Rosa, 2019, p. 19). Ao abordar o típico pensamento que se aplica aos países do Pampa, este historiador toca em uma das chagas subsumidas na identidade regional que envolve os três países: o racismo, pauta obrigatória nesta abordagem, pois as narrativas hegemonicamente “branqueadoras”, que se impuseram na historiografia oficial da região, funcionam como palimpsesto que oculta uma parte significativa do vivido no Pampa. Tal processo foi articulado a partir da convergência do esforço de inúmeros agentes públicos e privados para uma agenda comum, a promoção do branqueamento da identidade:

Portanto, a ideia de branco como sujeito oculto fantasiado de nacional ou universal ocorre para evitar o questionamento da branquitude. Numa hipótese, poderia dizer que, existe uma pedagogia de ocultamento da história opressora do branco, uma Educação que nos leva quando enxergar o branco ao mesmo tempo não enxergá-lo. O que equivale dizer, quando observarmos a cultura ocidental, não criticarmos, quiçá, nem notarmos a hegemonia da branquitude dissimulada como universal (Cardoso, 2014, p. 153).

Esta percepção desracializada de si encontra plena ressonância nos três países que constituem o Pampa se levarmos em conta que:

São muitas as semelhanças, por exemplo, entre os processos constitutivos das relações raciais no Brasil e nos países de língua espanhola, tais como a internalização de mitos de democracia racial e a hostilidade da branquitude contra quaisquer formas de mobilizações em bases raciais (Procópio da Silva, 2021, p. 48).

Para fazer frente a toda essa realidade, Gilberto Amaro do Nascimento, mais conhecido como Giba Giba, é assertivo em seu diagnóstico: “O Rio Grande do Sul carece de uma política de reconhecimento da raça negra como parte fundamental de nossa formação” (Giba Giba, 1996, p. 58). As palavras de Giba Giba somam-se às anteriores, e dizem respeito a uma situação comum a todo o território do Pampa, onde recorre-se a todos os “truques cênicos”, dos elementares aos mais elaborados, para ocultar a negritude.

A invisibilização enquanto tática de branqueamento é um expediente que naturaliza exclusão, justificando os discursos oficiais e configurando o imaginário de gerações sobre suas origens. Um dos mais eloquentes exemplos desse processo é *A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense* de Aldo Locatelli, pintada em 1955, onde poderemos observar a ausência do negro enquanto componente étnico da sociedade rio-grandense:

Figura 3 - *A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense* - Aldo Locatelli (1955)



Fonte: Pinacotecas Aldo Locatelli e Ruben Berta (2015)

Vejamos agora como, a partir dessa narrativa visual, foram credibilizados discursos excludentes perpassados para o público fruitor da obra, que se encontra na sede do poder executivo do Rio Grande do Sul:

Em 1988, ao mostrar o Palácio Piratini ao historiador norte americano Robert Conrad, em visita a Porto Alegre, diante do mural, não pude deixar de remarcar, não sem malícia, que o brilhante brasilianista certamente já notara, espantado: “- Hi! Esqueceram o negro”. O responsável pelo acompanhamento dos visitantes esclareceu-nos gentil e prontamente: “- Não foi esquecimento, meus senhores. O Rio grande do Sul não conheceu a escravidão. São poucos os negros no nosso estado, e eles vieram para aqui mais tarde, depois dos imigrantes” (Maestri, 1992, p. 145-156).

Trago este fragmento do ensaio de Mario Maestri na coletânea *Nós, os gaúchos* devido ao seu caráter ilustrativo sobre as narrativas oficiais dos rio-grandenses no final do século XX.

Não por acaso, essa narrativa também representa os ensinamentos que recebi no ensino fundamental em Bagé acerca da história do Rio Grande do Sul. Continuemos agora com o juízo que este historiador fez em sua reflexão:

A observação comprova o que já sabemos. Não se trata de um lapso artístico, de um esquecimento dos orientadores do painel, mesmo tendo o escravo negro ingressado no Sul antes da fundação de rio grande, em 1737. Mesmo tendo desempenhado um papel importantíssimo nas vilas, fazendas, plantações e, sobretudo, na indústria charqueadora, que por décadas, viabilizou o pastoreio mercantil gaúcho, no painel de Aldo Locatelli e no inconsciente histórico popular não havia lugar para o negro escravizado (Maestri, 1992, p. 146).

Independente das intermináveis discussões que se possa fazer sobre a liberdade do artista na produção de uma obra, devemos, entretanto, considerar o título da mesma, o contexto histórico de sua produção e onde ela se encontra. Esta representação pictórica é a prova visual de como se tentou forjar uma *formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense*, na segunda metade do século XX, que simplesmente fez com que a identidade negra desaparecesse. Esta escolha pela invisibilização da cultura negra na representação da imagem do Rio Grande do Sul encontra paralelo no Uruguai e Argentina. A escolha de Aldo Locatelli não foi uma atitude isolada do pintor italiano, radicado no Rio Grande do Sul, mas faz parte de uma plêiade de artistas e intelectuais que, no século XX, se filiaram à narrativa de um Pampa sem afrodescendentes. Tal proposição pictórica, mais que o “inconsciente histórico popular”, de que nos fala o historiador, a pintura com o seu tema, o espaço de poder em que ela é apresentada ao público e o discurso da pessoa que estava orientando a visita, escolhida para estar ali, representava a fala oficial.

A história de mulheres e homens afrodescendentes nestas terras não se limita ao período escravista, nem também pode ser circunscrita a questões econômicas, a dimensão se amplia muito se considerarmos a cultura e a organização social. A partir do século XXI, as investigações científicas realizadas nos campos da antropologia, história, sociologia, geografia e letras, via de regra, por intelectuais negras(os) vêm redimensionando o entendimento acerca do Pampa, suas populações e sua identidade cultural que incluem também as populações indígenas que, por vezes estudadas por pesquisadores brancos, começam a ser o empreendidas por intelectuais ameríndios e suas perspectivas não eurocêntricas. Há muito por se descobrir e

as pesquisas nesse campo em muito vão contribuir para ampliar o entendimento do Pampa desde suas primeiras populações humanas⁵¹.

O reconhecimento da cultura negra no Rio Grande do Sul, e em todo Pampa, tem sido pautado por ações nas dimensões culturais, econômicas e políticas das sociedades da região por inúmeras(os) agentes sociais que têm tornado possível reconfigurar a identidade regional para além de seu aspecto europeu, buscando contribuir para a promoção da pluralidade que a constitui, ou seja, outras populações, mais especificamente as negras e ameríndias. Através das palavras de Giba Giba se faz ouvir toda uma etnia, tendo como princípio que: “A etnia é o termo que utilizamos para nos referirmos às características culturais - língua, religião, costume, tradições, sentimento de ‘lugar’ – que são partilhadas por um povo” (Hall, 2003, p. 62). O *lugar* no contexto desta pesquisa é o Pampa e, para pensá-lo para além das amarras folclóricas ou dos reducionismos inerentes aos discursos oficiais, proponho um deslocamento da nomenclatura, assumindo nesta abordagem a ideia de um Pampa Amefricano. que será a pauta das próximas reflexões.

3.1 O PAMPA AMEFRICANO: ATRAVÉS DO REFLEXO DO *ESPELHO DE OXUM* E DA CARTOGRAFIA *EXUSÍACA* DE OLIVEIRA SILVEIRA

No estágio inicial da investigação, procurei um conceito que pudesse dar a conformação ao Pampa enquanto recorte geográfico/cultural e que produzisse sentido para as questões que norteavam a pesquisa. Foi quando me aproximei da ideia de *Comarca do Pampa* de Angel Rama, entretanto, ao procurar o significado da palavra comarca, e sua aplicação no contexto da colônia brasileira, descobri que esta denominava uma divisão administrativa portuguesa para o gerenciamento do território colonial, que instituía a ação de um ouvidor, cujas atribuições tinham uma abrangência bastante ampla.

⁵¹ Segundo Noelli (2000, p. 228), há duas questões centrais em aberto: “Ainda não há indicadores que definam de qual região da América do Sul vieram essas primeiras populações, assim como ainda não sabemos qual ou quais foram as áreas de entrada para a região do Sul do Brasil”. Ela aponta uma hipótese: “É possível que essa primeira leva seja representante de grupos não-mongolóides pertencentes à ‘quarta migração’, [...] representadas por grupos de paleoíndios, mais antigos e com registros arqueológicos distintos das populações mongolóides”. Nos três estados meridionais do Brasil, duas tradições foram identificadas como as primeiras a se instalarem nessa região, a Humaitá e a Umbu; esta última se estende por todo o atual Uruguai e o noroeste da Argentina, há quase 13000 anos atrás. Especula-se que as populações da tradição Umbu sejam as possíveis ascendentes de grupos indígenas que, posteriormente, entraram em contato com o colonizador europeu: “grupos etno-históricos, como os Charrua e os Minuano, são tidos como descendentes longínquos dos portadores dessa tradição arqueológica na região pampeana, tendo utilizado em períodos históricos a boleadeira e os rompecabezas”.

Considerando que a proposição desta tese afasta-se das concepções que se vinculam à dominância branca no território do Pampa, o emprego da palavra comarca tornou-se inviável, pois configuraria um contrassenso em relação a tudo que é postulado nesta abordagem; por conseguinte, pensar esta região a partir da perspectiva de uma *América* estimula diferentes abordagens sobre as Américas e suas populações para além de suas múltiplas divisões (tanto geográficas, quanto culturais, impostas pelos conquistadores e seus herdeiros, como a anglosaxã, latino-americana, luso/hispânica), e se caracteriza por uma perspectiva transnacional, que dá uma abrangência continental aos amefricanos, compreendidos como nos define a antropóloga brasileira Lélia Gonzalez (2020, p. 134), que cunhou este conceito:

Quanto a nós, negros, como podemos atingir uma consciência efetiva de nós mesmos, enquanto decendentes de africanos, se permanecemos prisioneiros, “cativos de uma linguagem racista”? Por isso mesmo, em contraposição aos termos supracitados, eu proponho o de *amefricanos* (“*amefricans*”) para designar a *todos nós*.

Figura 4 - Lélia Gonzalez (1935-1994)



Fonte: Literafro (2021)

A opção por esse deslocamento conceitual é uma proposição epistemológica uma vez que “A linguagem, a depender da forma como é utilizada, pode ser uma barreira ao entendimento e criar mais espaços de poder em vez de compartilhamento, além de ser um – entre tantos outros – impeditivo para uma educação transgressora” (Ribeiro, 2017, p. 17). Nesse sentido:

As implicações políticas e culturais da categoria de amefricanidade (*Amefricanity*) são, de fato, democráticas; exatamente porque o próprio termo permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela se manifesta: A AMÉRICA como (Sul, Central, Norte e Insular) Para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria de amefricanidade incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada, [...] Em consequência, ela nos encaminha no sentido da construção de toda uma identidade étnica. Desnecessário dizer que a categoria de

amefricanidade está intimamente relacionada àquelas de *pan-africanismo*, *négritude*, *afrocentricity* etc. seu valor metodológico, a meu ver, está no fato de permitir a possibilidade de resgatar uma *unidade específica*, historicamente forjada no interior de diferentes sociedades que se formaram numa determinada parte do mundo. Portanto, a *América*, enquanto sistema etnogeográfico de referência, é uma criação nossa e de nossos antepassados no continente em que vivemos, inspirados em modelos africanos. Por conseguinte, o termo *amefricanas/amefricanos* designa toda uma descendência: não só a dos africanos trazidos pelo tráfico negreiro como daqueles que chegaram à AMÉRICA muito antes de Colombo (Gonzalez, 2020, p. 134-135).

Filiado a esta concepção, pondero que geográfica, histórica e culturalmente o Pampa é parte constituinte da América, não podendo prescindir dela, e, por conseguinte, é preciso assumir essa realidade.

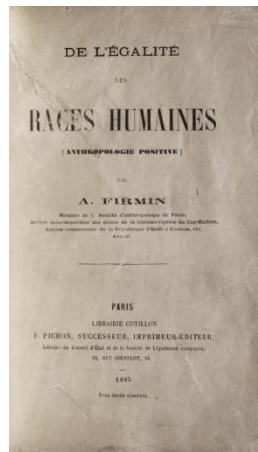
A desterritorialização que a diáspora engendrou, somada à negação da dimensão histórica dos africanos e afrodescendentes promovida pelos colonizadores, criaram condições para o projeto colonial nos primeiros três séculos; posteriormente, no século XIX, foi renovada sob a luz da ciência. Nesse momento, intelectuais, escritores e artistas eurocêntricos se colocaram perfilados a ideias racistas e as fizeram luzir, e estas foram compartilhadas e incorporadas pela *Cidade das letras* (Rama, 1984) como ideias lógicas. Dessa forma, os constructos teóricos racistas resultantes legitimaram a branquitude até o final do século XX.

Estas concepções não ficaram sem resposta, e a primeira arguição científica frontalmente em oposição a esse pensamento dominante, realizada por um intelectual negro, baseia-se na mesma ciência europeia para desmontar a racionalidade central do racismo científico. Finch III e Nascimento (2009), em *Abordagem afrocentrada, história e evolução*, debatem a obra do intelectual haitiano Anténor Firmin (1885) *A igualdade das raças humanas: antropologia positiva*, uma crítica ao pensamento racista de Arthur de Gobineau em *Ensaio sobre as desigualdades das raças humanas* (1854). Esta última publicação é um dos principais textos que balizaram a produção teórica, política e social dos promotores do racismo científico. A resposta de Firmin é um ato epistemológico, que se configura como enfrentamento ao pensamento branco da civilização ocidental colonialista. O trabalho deste intelectual foi fundamental no enfrentamento ao determinismo racista de Gobineau e seus seguidores, pois: “Desenvolveu uma visão crítica das classificações raciais e da noção de raça que antecipou as da construção de raça, muito posteriores” (Fluehr-Lobban, 2000, p. 449 *apud* Finch; Nascimento, 2009, p. 40). Firmin utiliza-se de argumentos positivistas para refutar a tese de Gobineau, assim como baliza sua reflexão em preceitos científicos da obra de Darwin, *A Origem das Espécies*, mas seu enfoque é profundamente vanguardista:

É importante salientar que, para Firmin, a igualdade natural pressupõe a igualdade política, e talvez seja este o motivo de os antropólogos da época refutarem veementemente a igualdade entre as raças. A tese que defende as desigualdades raciais, portanto, teria como reais interesses não a verdade científica, mas a cobiça econômica que favoreceu a Europa, dando “carta branca” para que ela domine a Ásia, África e outras regiões do globo (Richer, 2013, p. 77).

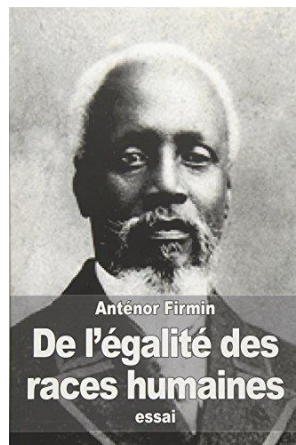
Abaixo, reproduções das capas da primeira edição em 1885 e da edição digital (2016), disponível em site especializado em vendas *on-line*:

Figura 5 - Capa primeira edição de *De l'égalité des races humaines*



Fonte: Camille Sourget (s.d.)

Figura 6 - Capa da última edição de *De l'égalité des races humaines*



Fonte: Fundação Afrikhepri (s.d.)

Na busca por uma perspectiva epistemológica desveladora, crítica e afrocentrada, faz-se necessário um cotejamento teórico cujo paradigma não seja eurocêntrico; nesse sentido, são muitos as/os pesquisadoras/es na África, nas Américas e em outras partes do mundo que vêm contribuindo à construção de bases conceituais decolonizadoras. Os precursores e os

contemporâneos elucidam que esta luta não é nova, um exemplo é o próprio pensamento de Lélia Gonzalez plasmado em *A categoria político-cultural de Amefricanidade* (1988), que reconfigurou a linguagem e o sentido, cento e três anos depois do lançamento da obra de Firmin. Amefricanos, Lélia e Firmin estão entre aquelas(es) que tiveram o papel de pioneirismo ao estruturarem bases conceituais de suma importância, uma vez que buscaram desvelar os processos de invisibilização social e seus mecanismos e apontaram caminhos, terminologias e conceitos necessários para se pensar a partir de outros paradigmas que não o da branquitude.

Quando Lélia Gonzalez (2020) refere-se à presença negra anterior ao navegador europeu Colombo, pode estar se referindo a milênios de anos antes, desde quando aqui aportaram diferentes correntes migratórias. Tal longevidade se confirma na descoberta de um crânio em Minas Gerais, em uma gruta da região de Lagoa Santa, pelo professor Walter Neves em 1975, pertencente a uma mulher que viveu há 11 milênios, e é outra prova de que a discussão em torno da chegada do *Homo Sapiens* nas Américas está longe de ser um consenso.

Figura 7 - Luzia



Fonte: Jornal do Comércio (2018)

O modelo da reconstrução da fisionomia de Luzia, na imagem acima, estava exposto no Museu Nacional do Brasil, assim como o seu crânio, que foi destruído no incêndio do dia 2 de setembro de 2018. A placa da exposição destacava a seguinte frase: “Reconstituição do rosto de Luzia evidenciando a sua morfologia não-mongolóide”, o que significa que os traços fisionômicos diferentes revelaram uma origem polinésia ou africana. As descobertas antropológicas estão desvelando um continente menos isolado do que se supunha, e sob essa perspectiva a chegada de africanos à América poderia remontar ao período pré-histórico e não ao renascimento europeu. Uma das rotas de entrada poderia ter sido o sul do continente, o que colocaria o Pampa na rota das migrações. Independentemente das futuras descobertas arqueológicas, sabemos que, ao contrário do que é apregoado aos quatro cantos da América, o Pampa não é um enclave da branquitude. Longe disso, é um território que está sendo

reivindicado por todas as culturas invisibilizadas, em detrimento de uma imagem europeizante que se pretende hegemônica e “logicamente” inquestionável.

A quebra da identidade (Santos, 2015) dos africanos foi parte da estratégia de apagamento, aliada a uma série de outras práticas que buscavam o desenraizar do pertencimento africano, deixando a cor como marcador étnico:

O conceito de negro foi inventado para negar a ele sua condição de Iorubá, Ashanti, Mandinga, Banto, e naquele momento, por contraponto, também foi concebido o conceito de branco que, apesar de seguir sendo francês, alemão, inglês ou português, passou a constar em uma esfera de pertencimento concretada já não na tradição greco-romana, mas sim em uma categoria racial. E ficou bem estabelecida a ideologia do branqueamento, tornando desejável a condição de branco e desprezível qualquer outra (Duncan, 2019, p. 245-246).

Nessa senda, alinha-se a percepção de outro pensador amefricano:

[...] os povos africanos, assim como os povos pindorâmicos, também se rebelaram contra o trabalho escravo e possuem as suas diversas autodenominações. Os colonizadores, ao chamá-los apenas de "negros", estavam utilizando a mesma estratégia usada contra os povos pindorâmicos de quebra da identidade por meio da técnica da domesticação (Santos, 2015, p. 27-28).

É evidente que ao negarem as autodenominações dos africanos da diáspora e dos pindorâmicos, os invasores operaram a lógica do apagamento e do esquecimento, buscando fortalecer o projeto colonial. Antonio Bispo dos Santos (2015) denomina de povos pindorâmicos, no recorte brasileiro, as populações nativas identificadas pelos europeus como “índios”, e que contemporaneamente passaram a ser denominados como ameríndios ou povos originários.

Considerando os muitos “nãos históricos” e sociais que os afro-pampeanos enfrentaram na construção da identidade negra ao sul da América, está aquele que diz respeito às origens e aos vínculos culturais com a África. Como resposta ao contexto completamente hostil, os afrodescendentes se tornaram “[...] portadores de ‘identidades atlânticas africanas reinventadas’, em termos de uma perspectiva ‘transétnica’” (Moreira, 2010, p. 57). Esse complexo processo de reelaboração identitária, que se afirma em contraposição ao esquecimento, é vivificado no cotidiano, também nos cultos religiosos, nas artes e na literatura.

As identidades negras brasileira, uruguaia e argentina compartilham a africanidade como matriz basilar, manifesta na vida, no trajeto histórico dessas sociedades, porém invisibilizada no reconhecimento como etnias pampeanas, relegadas ao passado, como imagens congeladas numa temporalidade pré-moderna, quando não como “estrangeiros” à *paisagem* (Figueiró, 2017), como na Argentina. Neste país, o mito da identidade nacional foi construído

no sentido de excluir a negritude à pertença nacional, hoje considerada um elemento exógeno na sociedade mais branca da América Latina, enquanto os descendentes dos conquistadores e dos imigrantes europeus são tidos como endógenos. Conforme Lea Geler (2016, p. 74):

Las hipótesis de desaparición afroargentina son reproducidas y se refuerzan continuamente en los discursos públicos, ya sea políticos, educativos, en los medios de comunicación, etcétera. Por ello, aunque vienen siendo refutadas desde hace décadas por distintos investigadores – especialmente por Andrews (1989)– y por los mismos afrodescendientes –quienes, lejos de haber desaparecido, desde el siglo XIX desafían el supuesto de su desaparición y negocian las formas de incluirse en la nación (Geler, 2010)–, continúan ocupando un lugar destacado en el sentido común. Como resultado, durante la mayor parte del siglo XX la invisibilidad afroargentina fue casi completa.⁵²

O caso da sociedade brasileira, em que está inserido o Pampa rio-grandense, ao contrário do Uruguai e da Argentina, não pode passar-se por branca devido à população negra e *parda* (classificação utilizada pelo IBGE) ser, desde sua origem, maioria. A tática racista empregada é a propagação de concepções que tentam dar um caráter de harmonia nas relações sociais da sociedade brasileira, pautada pela violência racial, de gênero e de classe; buscando ocultar a negritude, dissolvendo-a na discussão da mestiçagem “democrática”, como bem desvela Abdias Nascimento (2016, p. 46) sobre o processo de construção da identidade nacional, quando destaca que:

Desde os primeiros tempos da vida nacional aos dias de hoje, o privilégio de decidir tem permanecido unicamente nas mãos dos propagadores e beneficiários do mito da “democracia racial”. Uma “democracia” cuja artificiosidade se expõe para quem quiser ver; só um dos elementos que a constituiriam detém todo o poder em todos os níveis político-econômico-sociais: o branco. Os brancos controlam os meios de disseminar as informações; o aparelho educacional; eles formulam os conceitos, as armas e os valores do país.

Kabengele Munanga, ao analisar a mestiçagem na formação da identidade brasileira, formula o questionamento sobre o significado do ser branco, negro ou mestiço. Sua resposta é enfática sobre o caráter ideológico das classificações “raciais”: “É através dessas categorias cognitivas, cujo conteúdo é mais ideológico do que biológico, que adquirimos o hábito de pensar nossas identidades sem nos darmos conta da manipulação do biológico pelo ideológico”

⁵² As hipóteses do desaparecimento afro-argentino são continuamente reproduzidas e reforçadas nos discursos públicos, sejam políticos, educacionais, na mídia, etc. Por isso, embora tenham sido refutados por décadas por diferentes pesquisadores – especialmente por Andrews (1989) – e pelos próprios afrodescendentes – que, longe de terem desaparecido, desde o século XIX contestaram a hipótese de seu desaparecimento e negociaram as formas de se incluírem na nação (Geler, 2010) –, eles continuam ocupando um lugar de destaque no senso comum. Como resultado, durante a maior parte do século XX, a invisibilidade afro-argentina foi quase completa.

(Munanga, 1999, p. 18). O discurso racial e a ideologia que cimentaram as relações étnicas no continente americano, de norte a sul, instituíram no Uruguai e Argentina, assim como no Brasil, categorias raciais que dizem respeito a categorias de cor de pele, cuja “melanina acentuada” inside em menor performance social, e isto não tem nada a ver com a capacidade da pessoa, e sim com o racismo estrutural, que sustenta a desigualdade social. Há fronteiras culturais referentes à etnicidade, mas suas permeabilidades irrigam o Pampa Amefricano.

A denúncia das estratégias de apagamento da memória e das políticas de marginalização dos não brancos, assim como a reconstrução da representação histórico/cultural e também social, em busca de uma cidadania plena e para todos, pressupõe uma questão basilar: “¿qué direcciones y posiciones, en el presente y hacia el futuro, reproducimos, o podemos construir, desde aquellos intersticios donde lo imaginario colonial es instituido?” (Catelli, 2018, p. 151)⁵³. Este questionamento expõe *nó dramático* sobre a identidade da região, que pouco difere para a branquitude dos países do Pampa, enquanto para os amefricanos é parte de luta frente ao processo de invisibilização, que vem produzindo sucessivas respostas frente ao genocídio étnico-cultural e ao *carrego colonial*, entendendo este a partir da concepção de Luiz Rufino (2017, p. 30-31):

Nessa perspectiva, a invenção de um projeto poético/político/ético que opere no despacho do *carrego colonial* (colonialidade) e na desobsessão de toda sua má sorte [...] tem como principal meta atacar a supremacia das razões brancas e denunciar seus privilégios, fragilidades e apresentar outras perspectivas credíveis a partir da emergência de referenciais subalternos e do *cruzo* desses com os referenciais historicamente dominantes.

A *desobsessão* (Rufino, 2017) da condição de *no-ser* (Mignolo, 2007) da identidade Pampeana, estruturada a partir do século XIX, requer observar que: “*En realidad, la conciencia criolla era más bien una doble conciencia: de no ser lo que se suponía que debían ser (es decir, europeos)*” (Mignolo, 2007, p. 87)⁵⁴. No contexto do pampeano hispânico, *criollo* refere-se à branquitude não-branca (Cardoso, 2014), é o *branco por autodefinição* (Procopio da Silva, 2021, p. 48), que representa o olhar que as classes dominantes têm sobre elas mesmas. Essa dupla consciência, “*que es en verdad un no-ser, es la marca de la colonialidad del ser. Los*

⁵³ “Que rumos e posições, no presente e no futuro, reproduzimos, ou podemos construir, a partir desses interstícios onde se institui o imaginário colonial?” (Catelli, 2018, p. 151).

⁵⁴ “Na verdade, a consciência *criolla* era mais uma consciência dupla: de não serem o que deveriam ser (ou seja, europeus)” (Mignolo, 2007, p. 87).

afrocriollos y los aborígenes no tienen ese problema. En su caso, la conciencia crítica surge: de no ser considerados ni siquiera humanos” (Mignolo, 2007, p. 87)⁵⁵.

Essa visão deformada de si e sobre os demais segmentos étnicos que compõem a sociedade brasileira, assim como as demais do Pampa, conferida pela colonialidade que exalta a branquitude, é a chave que nos permite compreender como essa região conseguiu sustentar um discurso eurofílico, atestado por imagens que buscam dar verossimilhança às narrativas oficiais e de senso comum. No desmonte desta encenação dos *no-seres* sobre este território é pertinente considerar o contexto em que se inscreve esse processo, levando em conta sua condição global, pois:

[...] el mundo de comienzos del siglo XXI necesita una decolonialidad que complemente la descolonización llevada a cabo en los siglos XIX y XX. Al contrario de esa descolonización, la decolonialidad es un proceso de resignificación a largo plazo, que no se puede reducir a un acontecimiento jurídico-político [...] (Castro-Gómez; Grosfoguel, 2007, p. 17).⁵⁶

Nesse sentido, “uma virada epistemológica que seja antirracista e mire a descolonização haverá de ser necessariamente, uma virada linguística, uma ação poética/política” (Rufino, 2017, p. 184). Portanto, assumir o Sul como uma região que integra a América é mudar a percepção sobre a cultura nessas terras meridionais do continente. Por esta chave conceitual proposta pela antropóloga brasileira Lélia Gonzalez (1988), é verificável o papel dos amefricanos e contra o que se mobilizam:

Ontem como hoje, *amefricanos* oriundos dos mais diferentes países têm desempenhado um papel crucial na elaboração dessa *Amefricanidade* que identifica, na Diáspora, uma experiência histórica comum que exige ser devidamente conhecida e cuidadosamente pesquisada. Embora pertencemos a diferentes sociedades do continente, sabemos que o sistema de dominação é o mesmo em todas elas, ou seja: o racismo, [...] cuja presença é uma constante em todos os níveis de pensamento, assim com parte e parcela das diferentes instituições dessas sociedades (Gonzalez, 2020, p. 135).

As ações das(os) cidadãs e cidadãos amefricanos voltadas ao desvelamento da *Cultura Negra* constituíram-se num centro atrator capaz de dar unidade e conformação às múltiplas lutas pelo reconhecimento social, histórico, cultural e epistêmico, ainda mais que:

⁵⁵ “que é verdadeiramente um não ser, é a marca da colonialidade do ser. *Afrocriollos* e aborígenes não têm esse problema. No caso deles, surge a consciência crítica: de não serem considerados nem humanos” (Mignolo, 2007, p. 87).

⁵⁶ “[...] o mundo no início do século XXI precisa de uma decolonialidade que complemente a descolonização realizada nos séculos XIX e XX. Ao contrário dessa descolonização, a decolonialidade é um processo de resignificação de longo prazo, que não pode ser reduzido a um acontecimento jurídico-político [...]

A construção dessa unidade, dessa identidade dos excluídos supõe, na perspectiva dos movimentos negros contemporâneos, o resgate de sua cultura, do seu passado histórico negado e falsificado, da consciência de sua participação positiva na construção do Brasil, da cor de sua pele inferiorizada, etc... Ou seja, a recuperação de sua negritude, na sua complexidade biológica, cultural e ontológica (Munanga, 1999, p. 101).

A análise de Munanga sobre a negritude e a identidade brasileira traduz também a realidade das populações negras uruguaias e argentinas, nessas sociedades que compõem o Pampa. Na dinâmica da reestruturação da imagem, da identidade e das narrativas sobre os amefricanos, é imprescindível atentar para fato de:

[...] que é sempre um processo e nunca um produto acabado, não será construída no vazio, pois seus constitutivos são escolhidos entre os elementos comuns aos membros do grupo: língua, história, território, cultura, religião, situação social, etc. Estes elementos não precisam estar concomitantemente reunidos para deflagrar o processo, pois as culturas em diáspora têm de contar apenas com aqueles que resistiram, ou que elas conquistaram em seus novos territórios (Munanga, 1999, p. 14).

A ideia de gaúchas(os) negras(os) e de um Pampa amefricano podem causar perplexidade naqueles que se acostumaram a perceber a região pelas lentes da colonialidade; entretanto, a forte presença da cultura negra contradiz as narrativas branqueadoras hegemônicas que atestam o contrário. Mesmo assim, “a imagem que se faz do RS, como bem observou R. Oliven (1992), apoia-se em um modelo que exclui os negros, bem como os índios, e que exalta as figuras ‘heroicas’ dos gaúchos e dos imigrantes europeus e seus descendentes” (Oro, 1998, p. 78). Essa imagem de uma Pampa branco se estende à Argentina e ao Uruguai. Nesse sentido, há muito para se aprender, visibilizar, revisar e reescrever, ainda mais se partirmos do pressuposto que “*Un territorio es siempre un fenómeno complejo por su diversidad interna y por su dinamismo, su permanente cambio. Las identidades territoriales [...] nunca están cristalizadas ni responden a una esencia inmutable*” (Dubatti, 2021, p. 121)⁵⁷.

3.1.1 O Espelho de Oxum

A escolha do *Espelho de Oxum* como metáfora de uma perspectiva que busca olhar para além dos reflexos da colonialidade impostos pelas narrativas científicas, literárias e artísticas da branquitude se alinha a de outros pesquisadores que me precedem, a exemplo de Tatiana

⁵⁷ “Um território é sempre um fenómeno complexo pela sua diversidade interna e pelo seu dinamismo, pela sua permanente mudança. As identidades territoriais [...] nunca se cristalizam ou respondem a uma essência imutável” (Dubatti, 2021, p. 121).

Nascimento dos Santos (2014), Cristian Sales (2018), Vicente Galvão Parizi (2020), Mauricio dos Santos e Anaxsuell Fernando da Silva (2020), entre outros.

As imagens que compõem a tese são apresentadas como reflexos do *Espelho de Oxum*, escolhidas entre um amplo leque de referências compostas de reportagens, personagens da história que está sendo contada, publicações, produções da cultura visual e da Arte. Sobre esta última referência, escolhi algumas obras artísticas que integraram a exposição “Presença Negra no MARGS” (14/05 a 21/08 de 2022), com curadoria de Igor Simões, Izis Abreu, e Caroline Ferreira, que se constituiu em um ponto de inflexão no campo das Artes Visuais no Rio Grande do Sul. Nesta escrita, todas as imagens articulam-se como signos que, encadeados, traduzem-se em um discurso imagético, cuja sucessão de reflexos intenciona mais que ilustrar, dialogar com a pessoa que lê, instigando assim outros olhares, para além do reflexo de Narciso⁵⁸, da colonialidade que impregna o Sul.

Em seu artigo intitulado *Arte afro-latino-americana*, Alejandro de la Fuente (2018), diretor fundador do Afro-Latin American Research Institute, da Universidade de Harvard, e professor de Estudos Africanos e Afro-Americanos desta instituição, ao discorrer sobre as linhas dos estudos acadêmicos voltados para estética negra e à produção artística de amefricanos na América Latina, desenha um itinerário de exposições que precedem Presença Negra no MARGS, o que evidencia que esta exposição se insere em um contexto histórico da negritude:

Esse conjunto de estudos acadêmicos cresceu significativamente nas últimas décadas, em parêntese com a ascensão do movimento afrodescendente na região e com a mobilização da arte como arma na luta contra o racismo. Exposições como *A Mão Afro-Brasileira no Brasil*, *Queloides* (1997, 1999 e 2010-2010) em Cuba, e a criação do Museu Afro Brasil em São Paulo, em 2004, são todos importantes momentos deste itinerário (De la Fuente, 2018, p. 417).

A luta contra o racismo, a promoção da consciência negra e da decolonialidade do imaginário instituído pela branquitude que estas exposições promoveram verifica-se em

⁵⁸ Narciso é um personagem da mitologia grega (que possui muitas versões) que representa a instância mais exacerbada da vaidade. Conta o mito que ele era um jovem caçador de origem divina que despertava paixões por onde passava por sua beleza, mas, vaidoso como era, refutava a todos, considerando que ninguém era suficientemente digno de seu amor e atenção. Por esta postura vivia sempre sozinho, até que a ninfa Eco se apaixonou por ele, mas seu desprezo por ela enfureceu a deusa Nêmesis (em algumas versões é a deusa Afrodite) que lhe lançou uma maldição, fazendo com que este se apaixonasse por sua própria imagem. Assim, ele não contemplava mais nada a não ser o reflexo de si nas águas de uma fonte, o que o levou à morte. Existem duas versões mais conhecidas sobre seu fim trágico, uma que teria se afogado ao ter caído nas águas tentando beijar-se e outra que foi vítima do desgosto de nunca poder viver essa paixão. Há, também, uma terceira, que relata que Narciso teria morrido de fome por não parar de admirar-se nem para alimentar-se.

“Presença Negra no MARGS”. O texto curatorial não deixa dúvidas sobre as intenções desta proposição afrocêntrica:

Este escrito é um esboço. O esboço de uma urgência. De um projeto que começa, mas exige o tempo das coisas que durante muito tempo são silenciadas e que para irromper precisam encontrar a temperança. [...] O tempo é de acerto de contas. Ele não começa agora. Estamos vivendo o resultado do acúmulo de séculos de luta dos negros e suas formas de agrupamento e resistência. [...] No caso do Rio Grande do Sul, a dificuldade se acirra. A insistência em uma história de ascendência europeia serviu para nublar a presença de sujeitos negros em um estado com forte contingente de pessoas racializadas como negras. [...] Esperemos que esse seja o reflexo de um estado inteiro que se pergunta e busca saída para as suas lacunas e apagamentos. [...] que a arte assuma seu mito de dianteira da sociedade e que as histórias da arte que aqui se impõem sugiram revisões em nossas formas de existência (Simões; Abreu; Ferreira, 2022).

Os curadores são objetivos quando externam seus propósitos, plenamente conscientes de suas responsabilidades quanto ao momento político e histórico, e, por conseguinte, comprometidos com a visibilidade negra em espaços institucionais que precisam ser decolonizados, pois desde suas fundações estes espaços estiveram, via de regra, a serviço de projetos culturais que reforçam a hegemonia da branquitude no Sul e, assim, potencializam a negação da negritude do Pampa.

A escolha da metáfora do *Espelho de Oxum* para refletir o Pampa Amefricano está diretamente ligada aos poderes deste objeto e da *Òriṣà*⁵⁹ que o empunha, pois, segundo a mitologia africana, ela é senhora da vida:

Ìyámi Àkókó (Mãe Ancestral Suprema) é a Senhora das águas doces, por isso seu culto sempre está ligado a rios ou córregos. A vida vem das águas, portanto Oxum é a dona da vida, e como tal rege a fecundidade, a fertilidade e todas as gestações. Em consequência, é a Mãe de todas as crianças e todas as criaturas vivas (Parizi, 2020, p. 117).

Frequentemente vemos Oxum associada apenas à beleza, numa abordagem narcisista, mas esta é uma simplificação redutora. Por conseguinte, faz-se necessário conhecer algumas passagens sobre a mitologia que envolve essa *Òriṣà* para compreender esse arquétipo feminino:

Logo que o mundo foi criado, todos os orixás vieram para a Terra e começaram a tomar decisões e dividir encargos entre eles, em conciliábulo nos quais somente os homens podiam participar. Oxum não se conformava com essa situação. Ressentida pela exclusão, ela vingou-se dos orixás masculinos. Condenou todas as mulheres à esterilidade, de sorte que qualquer iniciativa masculina no sentido da fertilidade era fadada ao fracasso. Por isso, os homens foram consultar Olodumare. Estavam muito alarmados e não sabiam o que fazer sem filhos para criar, nem herdeiros para quem deixar suas posses, sem novos braços para criar novas riquezas e fazer as guerras e

⁵⁹ Opto por nominar as forças que conhecemos como Orixás pelo vocábulo *Òriṣà*, da língua yorubá, numa reverência à ancestralidade das mulheres negras e homens negros da América.

sem descendentes para não deixar morrer suas memórias. Olodumare soube, então, que Oxum fora excluída das reuniões. Ele aconselhou os orixás a convidá-la, e às outras mulheres, pois sem Oxum e seu poder sobre a fecundidade nada poderia ir adiante. Os orixás seguiram os sábios conselheiros de Olodumare e assim suas iniciativas voltaram a ter sucesso. As mulheres tornaram a gerar filhos e a vida na Terra prosperou (Prandi, 2001, p. 345).

Este fragmento revela o enfrentamento que Oxum faz ante o posicionamento machista dos *Òrìṣà*, nesse sentido, ela representa poder feminino reivindicado sua igualdade, e para isso usa a força da vida como forma de persuasão, vencendo assim a discriminação masculina. Noutra passagem sobre os poderes de Oxum, é revelado que seu poder está ligado à luz, ao brilho: “lembremo-nos de que Oxum teria cegado com um clarão guerreiros que mantinham ela e outras prisioneiras, mas, posteriormente, por meio de encantamentos ela mesma teria recomposto a visão dos sujeitos” (Santos; Silva, 2020, p. 96). O brilho de Oxum, plasmado em “Presença Negra no MARGS”, ganhou outras representações como a *Série Oxum* (2018-2019) de Josemar Afrovulto, composta de cinco fotografias, que exibo a seguir.

Figura 8 - Série Oxum



Fonte: Fotografia do acervo do autor (2022)

Seu espelho é mais complexo que a simples representação da vaidade, pois abarca uma dimensão mais profunda que, ao invés de aprisionar, como no caso de Narciso, possibilita o

conhecimento daqueles que nele se refletem: “O espelho (abebé) é o incentivo da Mãe para que seus filhos olhem para dentro de si, para que se conheçam, que lapidem sua personalidade” (Parizi, 2020, p. 121). Nesse sentido, o *Espelho de Oxum* é fundamental para quem aspira construir um mundo mais justo, pois “Como metáfora e/ou metonímia, acreditamos que Oxum pode contribuir para arrancar a cegueira dos/as subalternizados/as, cegueira que corrobora com a colonialidade consciente e inconscientemente” (Santos; Silva, 2020, p. 96).

Também é pertinente estarmos atentos à descrição de seu espelho: “Abébé é uma expressão yorubá que significa espelho de água. É um espelho-leque de forma circular que simboliza Oxum (quando de latão e tendo uma estrela no centro, batida ou vazada)” (Sales, 2018, p. 34). Aqui vemos enunciado o princípio da circularidade que é uma característica da ancestralidade africana: “A circularidade é um princípio da natureza e da existência, que se repete na cosmovisão de muitos povos Africanos. Entende-se a vida num contínuo, em uma perspectiva de complementação e retroalimentação de si no outro, e, através do outro” (Ferreira, 2019, p. 218).

No âmbito desta reflexão, a escolha do abebé de Oxum como instrumento epistemológico justifica-se, uma vez que: “Podemos usar o abebé de Oxum como perspectiva para mirarmos alternativas decoloniais: com o espelho de Oxum podemos olhar para trás e para frente ao mesmo tempo, vislumbrando um futurismo ancestralizado” (Santos; Silva, 2020, p. 96). Pensar a partir deste viés é pertinente se considerarmos que esse deslocamento é fundamental pois: “A epistemologia do abébé tem como fio condutor esse asé. Asé que movimenta a vida que existe em nós, nos animais e nos vegetais. No asé, encontramos um vasto campo de produção do conhecimento situado nesse mundo e para além dele” (Sales, 2018, p. 47).

Por estes princípios elencados, é imprescindível considerar o que nos diz Santos e Silva (2020, p. 95): “Sugerimos que empregar o ‘espelho afro-brasileiro’ de Oxum, o Abebé, como potência matrigeradora e matrigestora, apropriado para dar subsídio às empreitadas decoloniais (Lander, 2005), especialmente as antirracistas e anti-machistas” (Santos; Silva, 2020, p. 95). Este é exatamente o caso, refletir a construção identitária do Sul para além da idealização da cultura gaúcha, cujas teorizações pautaram-se pelo branqueamento e que foi erigida sobre a figura masculina, exaltando o universo rural do Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina.

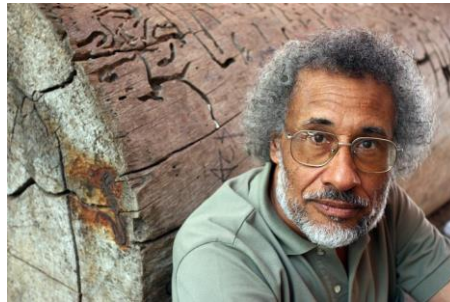
Nesta abordagem, busca-se refletir a imagem do Pampa Amefricano, configurada a partir das ações, dos saberes, da epistemologia e da arte negra produzidas como reexistência e

agenciamentos de pampeanas(os) negras(os), em diálogo com o pensamento amefricano continental e os estudos decoloniais.

3.1.2 A Cartografia Exusíaca de Oliveira Silveira

O poeta Oliveira Silveira configura, através de seus escritos, particularmente o *Roteiro dos Tantãs*, publicado em 1981, mas não só através dele, um percurso que permite o acesso ao Pampa Amefricano, num diálogo regional, continental e transcontinental, que se estende ao outro lado do Atlântico, à África. Intelectual, poeta, ativista do *Movimento Negro* do Rio Grande do Sul, este escritor plasmou a identidade negra do Pampa a partir do solo rio-grandense, incursionando pelas linguagens cênica e musical. Contemporâneos, Lélia Gonzalez e Oliveira Silveira falam a partir das suas localidades, dialogam de maneira transfronteiriça e transnacional, fatores que são basilares para se pensar o Pampa. No Rio Grande do Sul, Oliveira Silveira consagrou sua produção literária como porta-voz de toda a cultura negra, transpondo os limites fronteiriços, em seu diálogo com a América.

Figura 9 - Fotografia de Oliveira Silveira por Tânia Meinerz



Fonte: Machado (2021)

Sua obra se constitui na apresentação e discussão dos *elementos comuns* (1999) elencados por Munanga, ela viceja a luta pela identidade negra pampeana, assim como outros autores do Pampa, “no Uruguai, nos idos dos anos 1950, os poetas negros Pilar Barrios e Virginia Brindis de Salas denunciam o racismo e o preconceito vigentes no país e apostaram na incorporação da linguagem africana em seus poemas” (Silva, 2018, p. 116).

O poeta Oliveira Silveira dialoga para além das fronteiras “internas” do Pampa, estando articulado ao pensamento da negritude continental. A pesquisadora e professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Liliam Ramos da Silva (2022, p. 123) é enfática a esse respeito, apresentando um exemplo do nível de interlocução: “É perceptível que

os poetas brasileiros sempre dialogaram com os hispanófonos e com os francófonos (Solano Trindade com o poema Nicolás Guillén e Oliveira Silveira com o poema Haiti, com epígrafe de Aimé Césaire, são alguns exemplos)”.

Oliveira Silveira, intelectual, poeta, ativista pela negritude e educador, é uma das vozes amefricanas do Sul, que fez de sua obra literária um território de interlocução com o continente e para além dele; e sua vida é um exemplo de ativismo na luta antirracista e na reconfiguração identitária da região ao pautar um Pampa Negro, enunciando a ancestralidade africana como uma matriz constituinte da identidade do Rio Grande do Sul, desvelando um trajeto histórico omitido por aqueles que promulgam a hegemonia da branquitude.

Em termos poéticos, entre as inúmeras vozes que, como ondas sonoras, de há muito começaram a compor a sinfonia poética brasileira da negritude, ergue-se a do gaúcho Oliveira Silveira, vinda de um dos redutos do nosso país – Rio Grande do Sul – considerado um dos mais arianos, onde a presença negra, apesar de forte, é muito pouco mencionada, quando não até desconhecida por boa parte dos brasileiros (Dantas, 2006, p. 75).

Elisângela Aparecida Lopes, em seu artigo *O percurso da diáspora negra na poesia de Oliveira Silveira* (2013, p. 5), escreve a seguinte passagem sobre *Roteiro dos Tantãs*: “Oliveira Silveira parece passear/rastrear os espaços habitados pelos sujeitos advindos da diáspora negra, o que nos indica um percurso não só geográfico, mas também de formação da consciência negra”. Intérprete da negritude do Pampa, brasileiro, como um Exu poético, ele liga os dois hemisférios da Améfrica, fazendo do Pampa, seu lugar geográfico e de escrita, um indiscutível território da negritude. Lembrando que: “Exu é o canal, o transmissor, a mensagem, o código, o trânsito. É o luxo da comunicação entre um e outro, o sopro da memória que reúne passado e presente, o sopro do ciclo da vida que reúne ancestralidade e descendência” (Dravet, 2015, p. 19).

Assim sendo, e partindo dessa premissa, podemos identificar várias das qualidades e atribuições de Exu no pensamento, na obra e nas ações do poeta, visto que a comunicação e a memória são duas características de Oliveira Silveira e Exu. Por conseguinte, o poeta é percebido, nesta abordagem, como um literato capaz de traçar, através de sua poesia, o que denomino uma **cartografia exusíaca do Pampa**, cuja *escala* está relacionada à identidade e às *coordenadas geográficas*, pois dizem respeito ao percurso geográfico/histórico/cultural dos amefricanos do continente.

Nessa configuração “cartográfica”, traçada a partir dos escritos de Oliveira Silveira, “compreende-se que toda mobilidade é fundamentada na interação de duas instâncias opostas

que, como efeito, gera uma ação terceira. Tal dinâmica não é dialética, e, portanto, não pode ser confundida com a mesma, pois é a rigor um efeito exusíaco” (Rufino, 2017, p.12). Em outras palavras, “não é outra coisa senão uma metáfora da força que permite que o sopro vital circule e anime a matéria, em íntima conexão com a alteridade” (Dravet, 2015, p. 22). O termo exusíaco foi criado por Luiz Antônio Simas⁶⁰, e estabelece uma articulação semântica e filosófica entre o princípio de Exú e o dionisíaco, sobre o qual Friedrich Nietzsche se debruçou.

A icônica imagem da branquitude do Sul, celebrada na figura do *gaúcho* (no Brasil) e *gaucho* (no Uruguai e Argentina) apropriada e recriada pela literatura e alimentada pelo gauchismo através do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) e dos Centros de Tradições Gaúchas (CTGs), assim como nos seus congêneres nos países do Prata, não sobrevive ao escrutínio de uma abordagem científica contemporânea. Ao desvelar-se algumas camadas das narrativas idealizadas e formuladas sobre o gaúcho desde o século XIX, é possível compreender a complexidade que envolve este personagem da cena do Sul. Como exemplo desta observação temos o próprio Oliveira Silveira em sua origem.

Figura 10 - Oliveira Silveira e sua mãe Nair



Fonte: Acervo pessoal de Oliveira Silveira (2022)

Nascido no município de Rosário do Sul, que dista 108 km da fronteira uruguaia⁶¹, Oliveira Silveira, pelo que se pode inferir, vivenciou os costumes dos antigos gaúchos que caracterizam as populações fronteiriças, assim como o linguajar do contexto agrário dessa região historicamente marcada pela criação de gado, a figura do peão e do patrão, personagens que consignaram as relações de poder e desigualdade.

⁶⁰ Escritor, compositor e babalaô, é também Professor de História e mestre em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

⁶¹ Fronteira terrestre entre os dois países nas cidades de Livramento (BR) e Rivera (URU), cuja separação se dá através de uma avenida.

Na fotografia anterior, podemos vê-lo em sua juventude ao lado da mãe, trajando uma roupa característica da indumentária gaúcha, ou seja, mais que um habitante do Rio Grande do Sul, ele também vivenciava os costumes do Pampa gaúcho, cujo eixo está centrado num universo rural.

Oliveira Silveira, que nasceu em uma região marcada por uma economia baseada na pecuária extensiva e de forte viés tradicionalista, conhece bem o universo da gauchidade pampeana, e também é um amefricano que fez de suas palavras, e ações, constructos para a visibilidade da identidade negra na região e no Brasil. Por conseguinte, torna-se um “dramaturgo” da negritude pampeana nesta tese, cuja poesia delinea uma cartografia da América. Há um poema publicado na coletânea *Nós, os afro-gaúchos* (1996) que parece ser uma perfeita tradução em palavras dessa identidade afro-gaúcha impressa na fotografia com sua mãe, vamos a ele:

GAÚCHO NEGRO MATEANDO

Meu requeimado porongo
preto aconchego do amargo
sinto em mim quanto te afago
velhas raízes e Congo.

Na palma da mão te inflamas
e me permites que sinta
a forma quente das mamas
de uma crioula retinta

Bomba de prata na seiva
de um coração que transborda:
luar gaúcho na relva,
quase Rio Grande na forma

Negror de noite de treva
de longes terras de estio;
erva de verde de selva
bomba de leite de rio.

São águas xucas de sanga
troncos de árvores boiando;
são ondas verdes de mar
navio negreiro singrando.

Cada gole, cada gota
tem o sabor de dois mundos
E vou bebendo a cicuta
de um banzo que vem de fundo.
(Silveira, 1996, p. 38)

Pode-se perceber no poema que Oliveira Silveira uma articulação entre o costume gaúcho e a diáspora negra, o chimarrão, bebida indígena de origem guarani utilizada pelos

primeiros gaúchos, serve como substrato para a construção de imagens poéticas de vínculo com sua ancestralidade, com a memória africana, a travessia dos sequestrados no continente negro, bem como de sua dor e melancolia expressa na palavra banzo a cada gole sorvido do chimarrão. Não há neste poema a exaltação do ideário folclórico dos construtores do gauchismo que forjaram uma gauchidade no século vinte, com vistas a suprimir a visibilidade da diversidade étnica do Rio Grande do Sul, intelectuais e artistas esses que eram vinculados ao poder com apoio das elites econômicas do estado. O gauchismo assumiu a condição de linha ideológica mestra no branqueamento do Sul, sobrepujando qualquer outra possibilidade de reivindicação identitária, a exemplo da exaltação dos bandeirantes em São Paulo que se daria concomitantemente, também com vistas à exclusão das maiorias minorizadas de amefricanos, indígenas e seus descendentes. Há que se considerar uma grande diferença, pois os paulistas não criaram centros de tradições assemelhados aos que se encontram no Pampa para cultuar os bandeirantes, nem se vestem com roupas que evocam esses mercenários a serviço da colonização, tampouco criaram uma semana em que há comemorações que ganham o estado. Já no Rio Grande do Sul, no século XX, mais especificamente no final da segunda metade, surgiu as bases de um movimento tradicionalista de caráter folclórico que ressuscitou a imagem do gaúcho já desaparecido que deu lugar ao peão, trabalhador rural a serviço dos latifundiários.

Tal viés ideológico não foi uma exclusividade do lado brasileiro do Pampa, também se deu no uruguaio e argentino, por lá também se criaram centros tradicionalistas de exaltação da cultura rural amplamente amparados e patrocinados pela elite latifundiária, se bem que parece ter menor impacto nas suas sociedades; uma questão que merece um aprofundamento que não é possível nesta tese. Entretanto, pelo já exposto, penso ser pertinente um olhar mais detalhado sobre a figura central desta construção ideológica disfarçada de folclore, pois, mais que uma abordagem folclórica, a gauchidade produzida pelos tradicionalistas firmou-se como denominador identitário do território pampeano. Portanto, buscar compreender como a cultura gaúcha tornou-se uma identidade pautada pelo branqueamento que subalternizou as demais em seu projeto ideológico. Por isso, se faz necessário entender o papel dessa imagem para a invisibilização dos não brancos no contexto do Pampa, e consequentemente entender as perspectivas culturais negras de visibilização que, no caso desta tese, refere-se ao âmbito do teatro, particularmente, à dramaturgia amefricana do Pampa.

Portanto, a seguir proponho uma sucinta abordagem sobre a figura do gaúcho, em que abarco o seu surgimento, sua assimilação aos interesses da elite econômica e sua conversão em símbolo de uma tradição inventada. Para tanto, se faz necessário compreender como uma

herança cultural foi apropriada e transformada em uma identidade que aglutina costumes e interesses da elite, bem como se consolidou como uma imagem narcísica da branquitude do Pampa propalada como autêntica representação do povo do Pampa.

3.2 O REFLEXO NARCÍSICO DO SUL E O ESPELHO DA COLONIALIDADE

*Eu sinto que vivo
num espaço onde
o passado interrompe
o meu presente
e onde o presente
é vivenciado como
se eu estivesse
no passado*
(Grada Kilomba, 2019)

O Narciso do Sul é, nesta tese, a representação de uma sociedade profundamente arraigada ao patriarcado, marcada indelevelmente pelo contexto rural de sua economia e pela hipnótica imagem da branquitude, a ponto de ignorar sua diversidade étnica e cultural. Essa associação ao mito grego estimula-me pensar o contexto histórico a partir dos reflexos narcísicos das águas da colonialidade.

O mito de Narciso revela o quanto é perigoso embevecer-se com a própria imagem a ponto de torná-la a referência de amor e vida, de modo que a morte é o destino trágico reservado a esse personagem da mitologia grega. Ao não considerar nada mais que a sua imagem refletida se dá o desequilíbrio que gera a tragédia. Narciso, vítima da própria arrogância, é condenado a apaixonar-se por si e morre contemplando seu reflexo nas águas. A versão mais conhecida é a do poeta e dramaturgo romano Ovídio, mas há outras anteriores e posteriores a ele com variações significativas, mas que não alteram a ideia central: a vaidade, a arrogância e a negação da alteridade formam a trindade trágica que selam o destino de Narciso.

No Pampa, o gauchismo é o “ismo” que identifica a corrente folclórico-ideológica que promove uma identidade sustentada na imagem de um ente atemporal, de contorno mítico: o Gaúcho. A hifenização atende à necessidade de explicitar a dupla natureza desse pensamento que se impõe hegemonicamente como síntese identitária que congrega todos. No mesmo sentido de denominador comum étnico, presente na concepção de *democracia racial*, temos a construção de uma gauchidade que pretensamente representa a todos.

O processo de invisibilização promovido pelos que assumiram a descolonização⁶² e a fundação dos estados nacionais lapidou as “cores nacionais” dos países do Pampa de tal forma que impôs a hegemonia da branquitude: “*La desaparición del afro en Argentina es un supuesto que obedece a una construcción del poder, resultante del racismo de sus artífices, y no un mito*” (Freixa, 2018, p. 54)⁶³. Aqui vemos mais uma marca do Narciso do Sul.

Grada Kilomba (2019), em *Ilusões* vol. I, *Narciso e Eco* (última versão⁶⁴ de Berlim, de 8 de fevereiro de 2018) atualiza o mito de Narciso trazendo-o à contemporaneidade e o define como uma metáfora da branquitude que invisibiliza o outro e, também, extensivo à sociedade patriarcal branca. Por considerar sua abordagem fundamental para pensar o Sul, compartilho suas palavras, a partir de *print* de uma de suas produções que fazem parte de *Grada Kilomba: desobediências poéticas*, de 2019.

⁶² Processo levado a cabo por políticos, militares e intelectuais após as independências das colônias e constituição dos estados nacionais ainda no século XIX.

⁶³ “O desaparecimento do afro na Argentina é um pressuposto que obedece a uma construção de poder, resultante do racismo de seus arquitetos, e não um mito” (Freixa, 2018, p. 54).

⁶⁴ A primeira versão é de 2017.

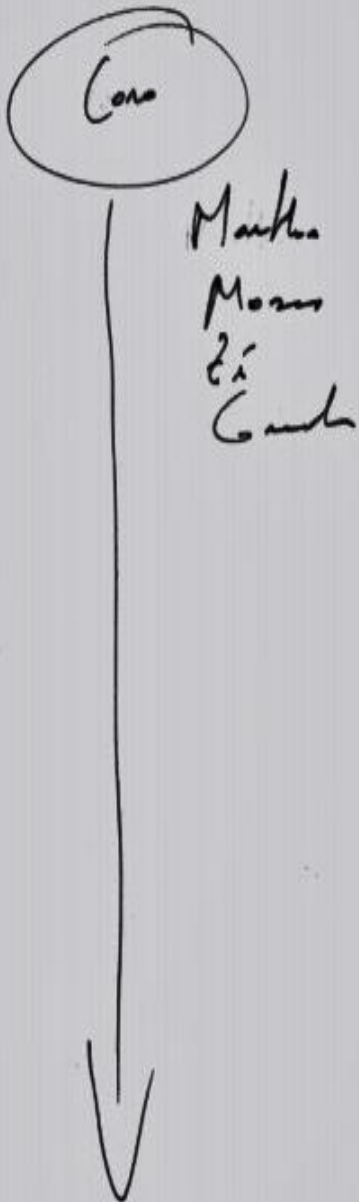
Figura 11 - Parte II de *Grada Kilomba: desobediências poéticas*

PARTE II
VIII.
Narciso
Narciso tornou-se
uma metáfora
para alguém que se vê a si
e o seu próprio corpo,
como os objetos de amor.

Narcisismo,
narcisismo é
o amor direcionado
à imagem de si próprio;
a excessiva admiração
pela própria aparência;
e a incapacidade de amar
ou reconhecer outros,
como objetos de amor.

Narcisista,
narcisista é
esta sociedade
branca patriarcal
na qual todos
nós vivemos,
que é fixada
em si própria
e na reprodução
da sua própria imagem,
tornando todos os outros
invisíveis.

Eu, eu estou



Cono
Mantua
Mozus
Cá
Ganda

13

rodeada de imagens,
que não espelham
o meu corpo.
Imagens de
corpos brancos,
com sorrisos perfeitos,
sempre a olharem-se
a si próprios,
e a reproduzirem
a sua imagem como
o objeto ideal de amor.

Eu entro
em bibliotecas
em teatros,
cínemas,
museus,
galerias
e universidades,
~~para homenagear~~
~~o trabalho de artistas brancos.~~
apenas para
me encontrar
rodeada das reflectidas
imagens da branquitude.

Fonte: Kilomba (2019, p. 13-14)

O narcisismo da branquitude denunciado por Grada Kilomba nesta obra espelha a condição de todo o Pampa, no que tange ao processo de invisibilização dos amefricanos desta região meridional. A encenação do Sul branco se consolida a partir das bases do poder, mas não somente através delas, e evidencia o racismo e a colonialidade em discursos oficiais. Em 1929, no Uruguai, Horacio Araujo Villagran enalteceu a branquitude do solo pampeano como um valor em si, ao tratar da distinção de Uruguai e Argentina frente às demais nações sul-americanas.

Hay también que hacer resaltar que en nuestro país no hay indios y muy pocos negros. Nuestro millón y medio de habitantes vale más que cuatro o cinco millones de indios semicivilizados que pueda haber en la población de otros países americanos. Solamente la Argentina tiene una raza tan selecta como la nuestra (Araujo Villagran, 1929 *apud* Andrews, 2010, p. 18).⁶⁵

Via de regra, ao longo do século passado, escritores sul-americanos do Pampa buscaram reforçar o caráter “europeu” de habitantes deste rincão; 63 anos após Villagran proclamar a branquitude uruguaia, ela estava viva e valorada na região, como um ativo étnico importante da identidade sulina, seja pela sua exaltação ou por invisibilidade de outras etnias:

Chama nossa atenção a mescla antropológica do Rio Grande do Sul: escassos núcleos ameríndios, pequeno contingente de gaudérios, escravos africanos numericamente inexpressivos, minorias de alemães, italianos, poloneses, russos, judeus. Importa menos a expressão quantitativa dos componentes, do que a qualidade da resultante, no caso rio-grandense de alto padrão (Soares, 1992, p. 167).

Villagran (1929) afirma a inexistência das populações indígenas e *muy poco* da população negra; Soares (1992), por sua vez utiliza-se da palavra *escassos* para as primeiras e *numericamente inexpressivos* para a segunda. Apesar da distância temporal que separa os dois excertos, eles coincidem no esforço de reduzir o reconhecimento de tais populações na configuração do Pampa, do ponto de vista cultural, social e econômico. Villagran é explícito na citação que Andrews (2010) faz na introdução de sua publicação *Negros en la nación blanca: história de los afro-uruguayos 1830-2010*:

“Ningún país de América puede ostentar una población como la nuestra, donde predomina de muy marcada manera la raza caucásica”, [...] “El tipo nacional es activo, noble, franco, hospitalario, inteligente, fuerte y valiente y es de raza blanca en su casi totalidad, lo que implica la gran superioridad de nuestro país sobre otros de América en que la mayoría de la población es compuesta por indios, mestizos, negros y mulatos (Araujo Villagran, 1929 *apud* Andrews, 2010, p. 18).⁶⁶

Os recorrentes discursos sobre as identidades nacionais no pós-independência do Prata se constituíram na negação da sua diversidade étnica: “O resultado é a exaltação extrema do

⁶⁵ “Também é preciso ressaltar que em nosso país não há índios e há pouquíssimos negros. Nosso milhão e meio de habitantes vale mais do que quatro ou cinco milhões de índios semicivilizados que podem estar na população de outros países americanos. Só a Argentina tem uma raça tão seleta como a nossa” (Araujo Villagran, 1929 *apud* Andrews, 2010, p. 18).

⁶⁶ “Nenhum país da América pode ostentar uma população como a nossa, onde a raça caucasiana predomina de forma muito marcante”, [...] “O tipo nacional é ativo, nobre, franco, hospitaleiro, inteligente, forte e corajoso e é quase inteiramente branco, o que implica a grande superioridade de nosso país sobre outros na América em que a maioria da população é composta por índios, mestiços, negros e mulatos” (Araujo Villagran, 1929 *apud* Andrews, p. 18).

européu (eurofilia) e a negação e desvalorização da diversidade étnico-racial (etnofobia). É de se supor que a etnicidade atenta contra a unidade nacional” (Duncan, 2019, p. 246). Pois:

[...] em grande parte da América Latina, a negritude, enquanto parte da experiência latina, era extraterritorial, forânea, invisível, negada e em grande medida não reconhecida por acadêmicos, político e ativistas [...] ao invés de concebê-la como um componente constitutivo da latinidade, a negritude foi extirpada, marginalizada (Jones, 2018, p. 666).

Ao terem se perfilado ao duplo viés *eurofilia/etnofobia*, os artífices das identidades dos países que compõem o Pampa tramaram as bases sobre as quais foram construídas imagens e narrativas de superioridade para certos segmentos da sociedade, por isso exaltados, e de inferioridade para outros, o que justifica sua invisibilização. Segundo Bonvillani (2019, p. 335), a tessitura resultante configura “*un sistema de clasificaciones sociales que enlaza una imputación de incivildad y ociosidad a los componentes nativos (indígenas, negros y mestizos) con su color oscuro, frente a una positividad atribuida a los inmigrantes europeos (blancos) considerados lo contrario*”⁶⁷.

Os países do Pampa compartilham um esforço histórico em promover a identidade branca, de forma narcisista, e podemos inferir que tanto o Rio Grande do Sul, quanto Uruguai e Argentina buscaram a mesma afirmação identitária, no mesmo momento histórico, a partir das mesmas premissas:

*En el contexto de consolidación del aparato estatal moderno, fue cimentándose una narrativa dominante de la nación pretendidamente blanca y europea (Frigerio 2006) y su correspondiente narrativa sobre una “cultura nacional” eurodescendiente (Domínguez 2004; Corti 2015). Así, la identidad argentina, y la porteña como su expresión más acabada, se configuraron bajo el ideal de blanquedad homogénea - y no de mestizaje como en otras naciones latinoamericanas [...] (Lamborghini; Martino, 2020, p. 76).*⁶⁸

Esse processo de branqueamento da identidade argentina se deu de forma muito similar ao que se deu no Rio Grande do Sul e Uruguai, e o *modus operandi* não deixa margem para dúvidas sobre um nítido paralelismo das transformações discursivas, levadas a cabo pelos

⁶⁷ “um sistema de classificações sociais que vincula uma imputação de incivildade e ociosidade aos componentes nativos (indígenas, negros e mestiços) com sua cor escura, em oposição a uma positividade atribuída aos imigrantes europeus (brancos) considerados o contrário”.

⁶⁸ “No contexto da consolidação do aparato estatal moderno, foi cimentada uma narrativa dominante da nação supostamente branca e europeia (Frigerio 2006) e sua correspondente narrativa de uma ‘cultura nacional’ eurodescendente (Domínguez 2004; Corti 2015). Assim, a identidade argentina, e Buenos Aires como sua expressão mais completa, foi configurada sob o ideal da branquitude homogênea – e não da miscigenação como em outras nações latino-americanas [...]” (Lamborghini; Martino, 2020, p. 76).

intelectuais que abraçaram essa causa, amparadas por um espírito “modernizante”, que excluía os não brancos:

Se necesitaba en consecuencia invisibilizar la presencia negra e indígena, lo cual se constituyó en el eje de una narrativa dominante de blanqueamiento y en síntesis ideológica del proyecto fundacional de la Argentina como nación que coincidió con su modernización socioeconómica, experimentada durante el último tercio del siglo XIX (Bonvillani, 2019, p. 335).⁶⁹

No contexto brasileiro, a batalha pela identidade era travada em muitas frentes, a mais proeminente nesse sentido foi a tarefa delegada aos membros do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), com sede no RJ, fundado no segundo império, em 1838. Esta instituição tinha uma perspectiva bem definida: “Quando se tratou de tematizar a questão racial, o instituto mostrou, na saída via branqueamento [...] A realidade ainda parecia para as elites locais, bastante fácil de ser manipulada” (Schwarcz, 1993, p. 164).

Quase um século depois da fundação do primeiro instituto, nascia em 1920 o Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul (IHGRGS), lugar de excelência para a intelectualidade gaúcha. Em 1928, Salis Goulart lança a sua obra mais significativa de até então, *A Formação do Rio Grande do Sul*, publicada pela Livraria do Globo. Segundo Martins (2011), o pensamento desse intelectual foi acolhido pelos membros do referido instituto por ter um caráter inédito devido a sua abordagem sociológica, sobre uma temática que a eles era muito cara.

Salis Goulart havia adentrado o território da sociologia, ainda incipiente no âmbito da província, para buscar destacar-se de seus pares, que, como ele, ambicionavam reconhecimento intelectual e social naqueles dias. Este pensador gaúcho, assim como os demais que surfaram na onda nacionalista/regionalista, teve um papel significativo a partir das escolhas que fez na construção de uma epistemologia rio-grandense nesse momento histórico, pois: “Para os intelectuais locais o regionalismo era a chave para abrir e decifrar a nacionalidade” (Martins, 2011, p. 44).

Segundo a suposta filiação lusitana, que foi construída pelos historiadores do século XX, dos quais Salis Goulart é um expoente basilar, que ancora o estado à brasilidade, a gênese dessa identidade estaria nos primeiros dragões que fundaram o presídio de Rio Grande. Esta seria a prova de que, apesar da proximidade cultural, geográfica e histórica, somos mesmo

⁶⁹ “Consequentemente, era preciso invisibilizar a presença negra e indígena, que se tornou o eixo de uma narrativa dominante de embranquecimento e a síntese ideológica do projeto fundador da Argentina como nação que coincidiu com sua modernização socioeconômica, vivenciada no último terço do século XIX” (Bonvillani, 2019, p. 335).

brasileiros e não pampeanos junto com os países do Prata, assim: “A tendência historiográfica luso-brasileira para explicar a formação histórica rio-grandense também se manifesta nestes escritos sobre os dragões. Em oposição à platinidade⁷⁰ como pressuposto explicativo à formação gaúcha [...]” (Alves, 2000, p. 4).

Mas não são apenas as palavras que operam a ilusão de uma identidade eurofílica, embasando as narrativas hegemônicas no contexto pampeano, também os números cumprem esse papel. No censo uruguaio de 2011, os números de pessoas negras são de 8,1%, entretanto, esses números podem ser maiores, devido à formulação das questões que interrogam qual ascendência a pessoa acredita ter e qual ascendência considera principal. Essa abordagem é criticada pelos próprios pesquisadores que realizaram o levantamento, pois afirmam que *“utilizando una misma fuente de información y entrevistando a la misma muestra de personas (ECH 2009-2010), la proporción de afrodescendientes variaba entre el 5% y el 30% de la población, según el criterio de autoidentificación aplicado”* (Cabella; Nathan; Tenenbaum, 2013, p. 16)⁷¹.

Palavras e números emolduram a imagem do Sul branco, que segundo esse viés seria supostamente “mais desenvolvido” devido a sua peculiaridade étnica, da forte imigração europeia que teria distinguido as populações sulistas. Retomando a imagem do gaúcho, devemos considerar que esta foi usada para gerir uma identidade que sobrepujou as demais, sendo que sua hegemonia subalterniza as demais. Para entender essa complexa construção identitária é necessário que se faça um exame mais detalhado da gauchidade, bem como o ícone sob a qual foi erigida: o Gaúcho.

⁷⁰ A platinidade como uma identidade transnacional, de caráter regional, articula-se a partir de um passado compartilhado que exalta o gaúcho como um ente que costura o Pampa, acima das questões ideológicas, raciais e econômicas. Desde o início da colonização do Pampa até os dias atuais, a identidade platina vem se reformulando entre aproximações e antagonismos culturais ao longo dos séculos, mas indiscutivelmente equalizados sob o “guarda-chuva” cultural da branquitude; o que a torna também excludente. A platinidade distingue, particulariza, cria um recorte no contexto da latinidade. Ser platino, por essa perspectiva, evoca “uma condição vip” de cidadania continental, um estágio acima da latinidade e um abaixo da europeia. Apresenta-se quase como um “entre-lugar” (Said, 2011) entre a branquitude não branca latina, e a matriz europeia, numa condição de uma identidade “mais-branca” do continente. Nesse sentido é oportuno lembrar que na perspectiva “de uma identidade hispano-americana ou latino-americana comum, em meados do século XIX a Argentina aparece como um interessante caso à parte. [...] principalmente Buenos Aires, a manifestação da civilização europeia num ambiente hispano-americano predominantemente bárbaro”. (Bethell, 2009, p. 292)

⁷¹ “Usando a mesma fonte de informação e entrevistando a mesma amostra de pessoas (ECH 2009-2010), a proporção de afrodescendentes variou entre 5% e 30% da população, dependendo do critério de autoidentificação aplicado” (Cabella; Nathan; Tenenbaum, 2013, p. 16).

3.2.1 O gaúcho: da marginalidade à *tradição inventada*

Investigar o processo da invenção da figura do gaúcho é quebrar a *quarta parede* do “drama pampeano” que encena o mito do gaúcho, assim: “*Buscarlo es simplemente ir tras el reflejo que se fijó en los espejos del poder escriturario. Autoridades, artistas y académicos*” (Gonzalez, 2014, p. 28)⁷². Guardadas as peculiaridades que se manifestam em cada país, a característica marcante é a condição transnacional desse “personagem” que encarna três nacionalidades, em três “palcos” diferentes, cujas cenografias exaltam a ambiência rural e a dramaturgia tem sua centralidade ideológica no universo masculino. O “drama” do gaúcho pode ser dividido em três atos: O primeiro apresenta a sua gênese como o Gaúcho Marginal, seguido pelo do Gaúcho Assimilado e, por fim, chegando à contemporaneidade com o do Gaúcho da *tradição inventada* (Bassa, 2013).

3.2.2 O gaúcho marginal

Nos primórdios, vamos encontrar um gaúcho muito diferente do que é celebrado em prosa e verso:

[...] formados originariamente do contacto da raça branca com os indígenas [...]. Os gauchos parecem pertencer a huma sociedade agyne. como dizia Algarotli, que vivião de seu tempo os Tartaros zaporojos; pelo menos, os gauchos apparecem geralmente sem mulheres e manifestão mesmo pouca attracção para ellas [...] (Dreys, 1839, p. 192).

A percepção de Dreys (1839) quanto ao feminino apresenta uma nuance diferente daquela registrada quase um século antes no documento de 1742, citado por Uruguay Cortazzo González (2014, p. 28), em que os gaúchos são descritos como homens *cimarrones*⁷³ atrás de chinas. Divergências à parte, o consenso é que os primeiros a serem chamados de gaúchos eram filhos da interação entre ameríndios e europeus ibéricos e não gozavam de apreço das autoridades das comunidades coloniais estabelecidas, que acabaram por nominar esses habitantes do Pampa. O “batismo” teve data e local, e um “sacerdote”:

Sabemos quién fue el primero que la escribió: el Comandante Pablo Carbonell. Sabemos también el lugar: Maldonado. Conocemos hasta el día exacto en que quedó

⁷² “Buscá-lo é simplesmente ir atrás do reflexo que foi fixado nos espelhos do poder das escrituras. Autoridades, artistas e acadêmicos” (González, 2014, p. 28).

⁷³ Referente a pessoas que fogem do cativo ou do processo de controle colonial.

registrada por primera vez: 23 de octubre de 1771. “Gaicho” aparece en su bautismo como un sinónimo de delincuente. El comandante cuenta que hay noticias de “gahuchos” que se dejaron ver en la sierra y que envió a 36 hombres “por ver si podían encontrar los malhechores” [...] (Gonzalez, 2014, p. 29).⁷⁴

Essa é a primeira vez que tal tipo social foi nomeado, na documentação histórica do Pampa, com o “nome” escolhido, gaúcho, que identificou os *malhechores*⁷⁵, a quem os militares pretendiam fazer frente enquanto ameaça à ordem colonial. Essa foi a estreia da grafia dessa palavra no “mundo real”, dentro de um contexto burocrático/militar. Leal (2021) apresenta a data de 1784, através do relato do Oficial espanhol, Félix de Azara:

Existe naquelas terras, e particularmente em torno de Montevideo e Maldonado, outra classe de pessoas, muito apropriadamente chamados de gaúchos ou gaudérios. Geralmente, todos são criminosos que escaparam das prisões na Espanha e no Brasil, ou pertencem ao número daqueles que, porque cometeram atrocidades, tiveram que se esconder na selva (Azara, 1784, p. 310 *apud* Leal, 2021, p. 54).

González (2014) também apresenta a data de 1742, que o autor afirma constar em um documento; entretanto não o cita, tampouco menciona a fonte da informação. Segundo Leal (2021, p. 54), parece haver certa antiguidade no termo, “[...] é sempre feita referência como se já fosse um termo existente”, porém a data de 1771, apresentada por Gonzáles, é a mais antiga.

Do lado brasileiro, um relato em especial faz referência à nacionalidade platina da palavra e seu significado, o do Dr. José de Saldanha, que consta no *Diário resumido*, dos Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, volume 51 (1929, p. 180, *apud* Golin, 1983, p. 67): “Encontramos destroçados ranchinhos, e vestígios de Coureadores, e Gauches do campo [...] *Gauches*, palavra espanhola usada neste país para expressar aos Vagabundos, ou ladrões do campo, [...]”. Maciel (1998, p. 180) em seu ensaio, na coletânea *Nós, os gaúchos*, relembra os leitores que inicialmente e, por quase um século, essa imagem permaneceu associada à criminalidade, estigmatizada pela sociedade colonial e, também, posteriormente nos primeiros tempos dos estados nacionais que integram o Pampa: O próprio “gaúcho original”, aquele dos primeiros tempos de ocupação do território, era tido como, um bandido “sem lei, sem fé, nem rei”. Esta percepção deve ser entendida no contexto histórico:

⁷⁴ “Sabemos quem foi o primeiro a escrevê-lo: o comandante Pablo Carbonell. Também conhecemos o lugar: Maldonado. Sabemos até o dia exato em que foi registrado pela primeira vez: 23 de outubro de 1771. ‘Gaicho’ aparece em seu batismo como sinônimo de delinquente. O comandante diz que há notícias de ‘gahuchos’ que se deixaram avistar na serra e que enviou 36 homens ‘para ver se encontravam os bandidos’ [...]” (González, 2014, p. 29).

⁷⁵ Malfeitores.

Originalmente, esses gaúchos não se identificavam como espanhóis nem como portugueses, do mesmo modo como já não se consideravam indígenas, constituindo uma etnia nascente, aberta à agregação de contingentes de índios destrabalizados pela ação missionária ou pela escravidão, de novos mestiços de brancos e índios desgarrados pela marginalidade, e de brancos pobres segregados de suas matrizes (Ribeiro, 1995, p. 415).

Dezessete anos após o registro de Carbonell, nasce uma figura fundamental para a história do Pampa platino e, conseqüentemente, luso-brasileiro, o intelectual responsável pela inserção dessa palavra no universo ficcional da literatura pampeana: “*Correspondió a la literatura la función principal en la sacralización de la palabra. Y el primero de todos fue el uruguayo Bartolomé Hidalgo (1788-1822), poeta neoclásico y soldado revolucionario de Artigas*” (González, 2014, p. 30)⁷⁶. A partir dessa informação, vislumbra-se o poder da ficção literária na construção identitária da sociedade pampeana. No que tange ao Rio Grande do Sul, essa correlação é explicitada por Maciel (1998, p. 180) ao lembrar-se de duas de suas principais características comportamentais: “Transformado em monarca das coxilhas pelos literatos do século 19, ele não era apenas rude em seu caráter, mas perigoso”.

Essa periculosidade atribuída a eles provavelmente tenha muito a ver com outro dado bastante relevante quanto a sua origem. “Até certo ponto, podemos considerar que Minuanos e Charruas foram os primeiros gaúchos; como alguns historiadores preferem colocar, eles eram a pré-história dos gaúchos” (Leal, 2021, p. 48). Darcy Ribeiro (1995) aponta uma presença forte de outra etnia:

Essa matriz guarani é que forjaria a proto-etnia gaúcha, que, multiplicando-se vegetativamente e “guaranizando” outros contingentes, povoou a campanha e veio a ser, depois, a matriz étnica básica das populações sulinas. Posteriormente, sob a influência de forças conformadas exógenas, essa matriz se dividiu para atrelar-se às entidades nacionais emergentes, como argentinos, uruguayos, paraguayos e brasileiros (Ribeiro, 1995, p. 415).

Na visão dos conquistadores portugueses e espanhóis, os Minuanos e Charruas eram povos indígenas que não se submetiam a aldeamentos e à catequização, resistindo fortemente em aceitar os limites territoriais impostos pelas duas coroas aos seus territórios. Logo, eram “naturalmente” alcunhados como inimigos, ou no mínimo não dignos de confiança. Quanto aos guaranis, mesmo se submetendo às condições dos invasores, foram também considerados inimigos, haja vista as missões jesuíticas.

⁷⁶ “A principal função na sacralização da palavra correspondia à literatura. E o primeiro de todos foi o uruguaio Bartolomé Hidalgo (1788-1822), poeta neoclássico e soldado revolucionário de Artigas” (González, 2014, p. 30).

Após essas considerações iniciais, uma questão se impõe: o gaúcho é filho de quem? Como é possível que um grupo se estabeleça de forma transfronteiriça, em um território tão amplo, e não se saiba quase nada sobre seu núcleo familiar? Para elucidar esses mistérios e compor a “fotografia familiar” é preciso recorrer a Estrada (1971, p. 26 *apud* Leal, 2012, p. 64), que apresenta a composição da família nuclear gaúcha original e as consequências de suas idiossincrasias: “Seu pai era um dos invasores e ele iria embora. Sua mãe pertence aos vencidos e ela desapareceria, mas ele era o povo que permanecia. Nada poderia incliná-lo a respeitar o passado, a família ou costumes e formas legais e eclesiásticas”.

Filho do estupro e da violência colonial, o gaúcho é em seu surgimento um habitante indesejado ao processo colonial das coroas ibéricas em terras pampeanas, e também é o primeiro fruto da mestiçagem a ter sua identidade “reconhecida” na região. Se pouco se sabe sobre seu núcleo familiar, o mesmo não ocorre com sua ocupação na engrenagem econômica das colônias:

“Hombres cimarrones que andan detrás de chinas, vacas y caballos” dice un documento de 1742. Todas palabras pertenecientes al español peninsular. La primera designación americana que se registra es changador. Su condición semántica no mejora: “changador” designa un oficio, es el que faena ganado temporariamente, pero en realidad vive del contrabando y del robo de ganado, generalmente comerciando con portugueses y trocando cueros por yerba, caña, tabaco y ropas (González, 2014, p. 28).⁷⁷

O território desse “personagem” é transfronteiriço, possuindo uma cartografia que não era validada pelo poder estabelecido das coroas e suas linhas divisórias, que recorrentemente se transformaram em linha de frente de inúmeros conflitos. Nicolau Dreys (1839)⁷⁸, na publicação *Noticia Descriptiva da Provincia do Rio Grande de São Pedro do Sul*, confirma a transnacionalidade desse “personagem”: “Os gaúchos nômades, habituados nas margens do Rio da Prata, principalmente das campinas ao norte de Montevideo, estendem-se igualmente em todo o território banhado pelo Paraguay, Paraná e Uruguay, até o Oceano [...]” (Dreys, 1839, p. 191).

Por possuir hábitos não condizentes com os objetivos dos colonizadores de estabelecer e controlar as fronteiras, foi considerado como subversivo ao contexto administrativo colonial,

⁷⁷ “Homens selvagens que andam atrás de chinas, vacas e cavalos”, diz um documento de 1742. Todas as palavras pertencem ao espanhol peninsular. A primeira designação americana registrada é *changuador*. A sua condição semântica não melhora: “*changuador*” designa um ofício, é aquele que temporariamente abate o gado, mas na realidade vive do contrabando e do roubo de gado, negociando geralmente com os portugueses e trocando peles por erva, cana, tabaco e roupas” (González, 2014, p. 28).

⁷⁸ Na quarta edição de *Noticia Descriptiva da Provincia do Rio Grande de São Pedro do Sul*, realizada pela EdiPUCRS em 1990, em Porto Alegre. O ano da primeira edição é 1839, mas Fernando Henrique Cardoso cita 1838.

a ponto de ser determinante para servir de outro adjetivo depreciativo: “*La característica que más destacaron fue su nomadismo, su resistencia a fijarse en un lugar, a construir una familia y a vivir de un trabajo visible. Lo llamaron, entonces, vagabundo o vagamundo [...]*” (González, 2014, p. 28)⁷⁹.

Para além das adjetivações das autoridades coloniais, é necessário buscar compreender a natureza do gaúcho como grupo humano, entendendo a sua origem não apenas como um “produto racial” da miscigenação. Ondina Fachel Leal (2021, p. 38) destaca que Darwin havia identificado o gaúcho como uma *unidade etnocultural específica*, ao que ela acrescenta: “Certamente, o gaúcho não é uma raça; é antes uma classe social e um grupo étnico (embora não homogêneo) que compartilha um pano de fundo cultural comum [...]”. Se a origem desse grupo pode ser rastreada, sua configuração social compreendida e sua cultura analisada, o mesmo não se pode dizer do etnônimo: “*Las raíces de esta palabra parecerían enterrarse en una diversidad de lenguas: portugués, árabe, francés, vasco, hebreo, guaraní, quechua, aymara, araucano, como si quisiesen hermanarse y juntarse todas en esta gestación*” (González, 2014, p. 27)⁸⁰.

3.2.3 O gaúcho assimilado

A assimilação do gaúcho, e sua posterior transformação, revelam a dimensão do poder e da colonialidade por detrás da alquimia semântica que permitiu a sua transformação numa figura ao mesmo tempo mítica, folclórica e ideológica. Para isso, o sentido pejorativo inicial foi sendo alterado por agentes coloniais, e depois nacionais, que ressignificaram o marginal gaúcho, transformando-o em mito. Esse processo se deu por uma confluência de ações advindas às vezes do calor de acontecimentos históricos, outras, dos gabinetes de intelectuais, ateliês e palcos de artistas. O primeiro registro da transformação semântica data do início do século XIX:

Un jefe revolucionario argentino, Güemes, se apropia de la ofensa y comienza a denominar orgullosamente “gauchos” a sus soldados. Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que la mayoría de los líderes, evitaron ese término y prefirieron el de “paisanos” para referirse a la milicia. Es en este preciso momento que se produce un fantástico giro del sentido: lo que en boca de todos había sido un sinónimo de

⁷⁹ “A característica que mais se destacava era o nomadismo, a resistência em se fixar em um lugar, constituir família e viver de um trabalho visível. Eles o chamavam, então, de vagabundo ou vagamundo [...]” (González, 2014, p. 28).

⁸⁰ “As raízes dessa palavra parecem estar enterradas em uma diversidade de línguas: português, árabe, francês, basco, hebraico, guaraní, quíchua, aimará, araucano, como se quisessem irmanar-se e unirem-se nessa gestação” (González, 2014, p. 27).

“bandido”, comienza ahora a ser un equivalente de “guerrero patriota” (González, 2014, p. 29).⁸¹

Passado o período colonial, veio a transformação e a idealização do gaúcho, o que parece ser mais um ponto de contato entre a história dos três países que formam o Pampa:

A corrente literário-histórica, criadora do mito do gaúcho, não é uma prerrogativa sul-riograndense. Ela também se apresenta nos países do Prata, Uruguai e Argentina, com grande vigor, seja em poesias, romances ou contos, ergue-se tanto lá quanto cá uma figura amante da liberdade, [...] A lenda do monarca das coxilhas rio-grandenses, originada no romantismo do século passado e mesclada com outras influências, permanece atual. [...] desde o grande homem do positivismo comtiano ao herói do romantismo, emerge na literatura e nas composições de história a figura mitologizada do gaúcho, com roupagens principescas, invejáveis qualidades morais, virtudes e valores, enquadrado na moldura luxuriante da paisagem em que vivia. Esta literatura histórica, que criou a imagem de um gaúcho idealizado [...]. (Gutfreind, 1992, p. 149)

O gaúcho entrou, a partir da literatura, para história do Pampa como um símbolo da própria região, entretanto devemos ter em conta que: *“Hablar sobre el gaucho es siempre hablar sobre los discursos que provocó en los otros. Esos otros somos nosotros, los que pertenecemos al mundo del orden, del poder y la cultura”* (González, 2014, p. 28)⁸².

Em sua origem, o gaúcho contracena com outros “personagens”: o estancieiro⁸³, protagonista da cena político/militar da região que atravessou os séculos com a posse da terra, com as pessoas escravizadas; os indígenas, as autoridades coloniais e, não menos importante, o contrabandista, que encarnou as qualidades de Exu, pois se “‘communicando com todos pelo contrabando’: erão o ponto de contacto geral” (Dreys, 1839, p. 200). Eles assumiram a condição de um liame social, e diferentemente do gaúcho, os contrabandistas⁸⁴ faziam parte ativa de uma complexa engrenagem política de interações do período colonial.

⁸¹ “Um líder revolucionário argentino, Güemes, se apropria da ofensa e passa a chamar com orgulho seus soldados de ‘gaúchos’. Deve-se levar em conta, porém, que a maioria dos dirigentes evitou esse termo e preferiu ‘compatriotas’ para se referir à milícia. É neste exato momento que ocorre uma fantástica reviravolta de sentido: o que na boca de todos era sinônimo de ‘bandido’, agora começa a ser equivalente a ‘guerreiro patriota’” (González, 2014, p. 29).

⁸² “Falar do gaúcho é sempre falar dos discursos que ele provocou nos outros. Esses outros somos nós, os que pertencem ao mundo da ordem, do poder e da cultura” (González, 2014, p. 28).

⁸³ O dono das terras, geralmente líder político da região em tempos de paz e militar em tempos de conflitos.

⁸⁴ Os contrabandistas, enquanto grupo social, não ficaram de fora da hibridização que ocorreu com o gaúcho no decorrer do tempo. Dreys (1839, p. 200-201) julga-os como sujeitos pouco sociáveis e, assim como os gaúchos, perigosos: “Menos afastados da vida civilizada do que os gaúchos, os contrabandistas erão, todavia, vagabundos como esses: sempre armados e sempre em marcha, combatendo igualmente os soldados, as milícias e os guardas fiscaes das duas nações, como também os índios bravos [...]”. Este assim como o gaúcho fez parte de história no Pampa: “Os contrabandistas formárão-se a princípio na população branca, e particularmente entre alguns aventureiros estrangeiros; vivião como huma tribu mixta, não pertencendo politicamente nem aos Portuguezes nem aos Hespanhóes, nem aos indígenas”.

Após o estabelecimento legal das divisas nacionais, dos estados que compunham a região e da propriedade privada das terras da região, os contrabandistas tiveram que optar por enquadrar-se ao sistema produtivo tornando-se fazendeiros, ou manter-se na ilegalidade, como os gaúchos, sofrendo represálias tanto pelos representantes do Estado, quanto pelos donos das terras. Um “ilustre” exemplo dos contrabandistas que não foram marginalizados, mas ao contrário, foram alçados à condição de vultos históricos, nos é apresentado por Adriana Dorfman, em sua tese *Contrabandistas na fronteira gaúcha: escalas geográficas e representações textuais*. Trata-se de Rafael Pinto Bandeira, considerado o primeiro caudilho do Pampa luso:

Chefe de bando, Pinto Bandeira transitava entre o legal e o ilegal facilmente, contrabandeando mulas, gado e couros [...] Implicado em “assassinatos, extorsões e roubos” [...] mobilizava espíões, mensageiros, condutores de gado etc. [...] A análise das atividades do bando mostra uma diversidade de ocupações, nos estratos “superiores” bem como nos “inferiores” da sociedade. Eles não eram contrabandistas em tempo integral, “eram, simultaneamente, militares, criadores, administradores e negociantes [...]” (Dorfman, 2009, p. 34).

O poder e o crime encontravam-se muitas vezes amalgamados, como no caso de Pinto Bandeira, que posteriormente ganhou estatura de vulto histórico, entrando para o panteão das autoridades do Rio Grande do Sul que foram agentes do processo colonial executado neste estado brasileiro. Não encontro uma plena equivalência em se tratando dos gaúchos primevos com essa transformação de contrabandistas em figuras a serviço das pretensões das matrizes coloniais, pois os gaúchos não se integraram tão bem às novas exigências das coroas ibéricas, sendo por isso perseguidos e forçados a integrarem-se. Houve “opções”: “*El gaucho habitante de nuestra pampa tiene dos caminos forzosos para elegir: uno es el camino del crimen, por las razones que expondremos; otro, es el camino de los cuerpos de línea, que le ofrecen su puesto de carne de cañón...*” (Gutiérrez, s.d. *apud* Prieto, 2006, p. 95)⁸⁵. Qualquer das opções que os gaúchos tenham escolhido os levaram ao mesmo fim, seu extermínio.

Por fim, o interesse econômico prevaleceu à rebeldia do gaúcho, pois: “*Ya no había lugar para cazadores de ganado salvaje ni contrabandistas de cuero. O se volvía un peón más o se transformaba en un soldado miserable. O... y fue la opción de muchos, se volvía un ‘gaucho*

⁸⁵ “O gaúcho que habita nosso pampa tem dois caminhos forçados a escolher: um é o caminho do crime, pelos motivos que vamos expor; outro é o caminho do corpo de linha, que oferece sua posição como bucha de canhão...” (Gutiérrez, s.d. *apud* Prieto, 2006, p. 95).

malo” (González, 2014, p. 30)⁸⁶. *Martin Fierro* vai imortalizar-se como literatura platina por abordar a realidade do gaúcho frente à assimilação:

En el poema de Hernández el héroe padece un destino; lo cumple pasivamente en función de la ejemplaridad trágica que busca expresar. Martín Fierro es enrolado, sin resistencia alguna, en el ejército de línea, la más dura e irritante manifestación del desamparo legal del gaucho. Y es sólo después de cumplidos los tres años en el servicio de vigilancia de las fronteras interiores cuando el personaje se rebela, para caer progresivamente en el camino del crimen, en el abandono de las formas de convivencia civilizada y en la final reconciliación con la sociedad que lo había condenado (Prieto, 2006, p. 94).⁸⁷

Clássico da literatura pampeana que registra a transformação do Pampa e do gaúcho, a obra de José Hernández (1834-1886) evidencia o ponto de inflexão vivido pelo gaúcho, considerando que: “*El ‘Martín Fierro’ se libera de toda anécdota política, asume el problema social y se proyecta finalmente en una dimensión mítica*” (González, 2014, p. 31)⁸⁸. A imagem do gaúcho plasmada por José Hernández, mesmo conjurando múltiplos significados, apresenta-se como síntese de uma sociedade rural sob o impacto da transformação econômica e tudo que dela advém:

Como pampeano, Martín Fierro concentra todo el drama del habitante de la campaña, contrabandista primero, héroe después, utilizado por la revolución, vagabundo otra vez, descartado por el nuevo poder, para acabar perseguido, sin lugar ya en la nueva sociedad que invade el campo. Hasta aquí, Martín Fierro es un personaje regional. Como hombre que se enfrenta al absurdo de ser condenado sin haber cometido ningún crimen y se rebela es un personaje trágico que puede parangonarse al Job bíblico o a los seres que aparecieron en los escenarios griegos (González, 2014, p. 32).⁸⁹

O caráter catártico dessa literatura, ao ser examinado além da realidade que ela representa, deve também considerar que a ela se destina, a que público pretende atingir. Uma

⁸⁶ “Não havia mais lugar para caçadores de gado selvagem ou contrabandistas de couro. Ou ele se tornava peão ou se transformava em um soldado miserável. Ou... e foi a escolha de muitos, virava um ‘gaúcho mau’” (González, 2014, p. 30).

⁸⁷ “No poema de Hernández, o herói sofre um destino; Cumpre-o passivamente pela exemplaridade trágica que procura exprimir. Martín Fierro é inscrito, sem resistência, no exército de linha, a mais dura e irritante manifestação do desamparo jurídico do gaúcho. E é só depois de cumprir três anos no serviço de vigilância das fronteiras internas que a personagem se rebela, para cair progressivamente no caminho da criminalidade, abandonando as formas de convivência civilizada e a reconciliação definitiva com a sociedade que o havia condenado” (Prieto, 2006, p. 94).

⁸⁸ “O ‘Martín Fierro’ liberta-se de todas as anedotas políticas, assume o problema social e, por fim, projeta-se numa dimensão mítica” (González, 2014, p. 31).

⁸⁹ Como pampeano, Martín Fierro concentra todo o drama do habitante do campo, primeiro contrabandista, depois herói, usado pela revolução, novamente vagabundo, descartado pelo novo poder, para acabar perseguido, sem lugar na nova sociedade que está invadindo o campo. Até agora, Martín Fierro é um personagem regional. Como um homem que enfrenta o absurdo de ser condenado sem ter cometido nenhum crime e se rebela, ele é um personagem trágico que pode ser comparado ao Jó bíblico ou aos seres que apareciam nos palcos gregos. (González, 2014, p. 32)

abordagem por essa perspectiva pode revelar um dos motivos de seu sucesso, entre outros, não menos importante, porém determinante para o apreço do leitor:

Mundos imaginarios elaborados para afectar la sensibilidad y la inteligencia del habitante de las ciudades. Pero mundos imaginarios procesados según un código de claras resonancias campesinas. Superhombres inventados para cubrir las fantasías del lector urbano. Pero superhombres que necesitaban presentarse en el ropaje de gauchos (Prieto, 2006, p. 97).⁹⁰

A imagem do gaúcho, como uma identidade desejável, consolida-se na ausência dele e não ocorre apenas por força de um fenômeno editorial, está em consonância com as apreensões advindas da chegada de um elemento humano novo no contexto pampeano, agente de desacomodação da tessitura cultural até então consumada:

La nacionalización del gaucho solo es posible cuando ha desaparecido, cuando ya no está para dar testimonio de lo que realmente era. Es en ese momento que la oligarquía política, que programó su extinción desde el inicio de la revolución, levanta ahora su fantasma como el blasón de la aristocracia del terruño, el símbolo de la identidad rioplatense, contra las pretensiones de ascenso social y político que significaba la llegada de la “plebe ultramarina” (González, 2014, p. 33).⁹¹

As profundas transformações pelas quais a sociedade argentina e a uruguaia passaram com a chegada do imigrante se deram de forma muito similar no Rio Grande do Sul, em especial no Pampa gaúcho. No Prata, a realidade se impunha, e: *“El campesino que había inspirado al personaje de Hernández, arrinconado por el flujo de inmigrantes y por las nuevas concepciones de explotación de la tierra, era casi un simple recuerdo en la pampa”* (Prieto, 2006, p. 173)⁹². Mas, para fazer frente a esse desafio, durante a trajetória de ascensão do mito, outra significativa transformação começa a ocorrer: *“[...] al politizarse, el término ‘gaucho’ comienza un proceso ascendente de blanqueamiento y de prestigio. Por otro, la designación ‘paisano’ señala la voluntad de integrar al gaucho a la nueva sociedad, por lo menos en revolucionarios como*

⁹⁰ “Mundos imaginários criados para afetar a sensibilidade e a inteligência do cidadão. Mas mundos imaginários processados segundo um código com claras ressonâncias camponesas. Super-homens inventados para cobrir fantasias do leitor urbano. Mas super-homens que precisavam apresentar-se com a roupagem de gaúchos” (Prieto, 2006, p. 97).

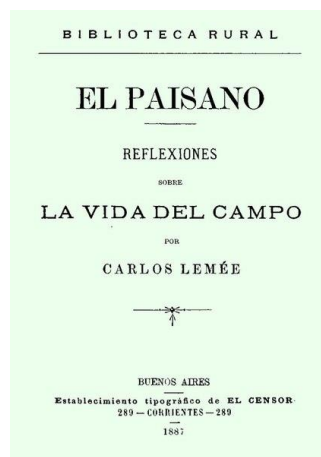
⁹¹ “A nacionalização do gaúcho só é possível quando ele desaparece, quando não está mais ali para testemunhar o que realmente foi. É nesse momento que a oligarquia política, que programou sua extinção desde o início da revolução, agora ergue seu fantasma como o brasão da aristocracia da terra, símbolo da identidade rio-platense, contra as pretensões de ascensão social e política que significou a chegada da ‘plebe do além-mar’” (González, 2014, p. 33).

⁹² “O camponês que inspirara o personagem de Hernández, acuado pelo fluxo de imigrantes e pelas novas concepções de exploração da terra, era quase uma simples lembrança no pampa” (Prieto, 2006, p. 173).

Artigas” (González, 2014, p. 29)⁹³. Aqui se chega ao ponto crucial dessa construção identitária, que se replicou de igual maneira no lado brasileiro do Pampa: a imagem do gaúcho chegou a sua idealização completa. Morreu como mestiço para ressuscitar branco! Logo, em seguida, se consolidou assim através dos Centros de Tradição.

A transformação só se completou com a incorporação dessa identidade pelo homem do campo a partir de um processo de “pasteurização” de características associadas ao gaúcho, buscando uma imagem limpa de “impurezas”. Para tal purificação da imagem e do comportamento indesejado, lançou-se mão de manuais de como ser um “bom gaúcho”, agora transformado em trabalhador rural, ou melhor, em *Paisano*. Um exemplo desse esforço pode ser conferido em uma publicação argentina, de 1887, da autoria de Carlos Lamée, intitulada: *El paisano: Reflexiones sobre la vida del campo*. Nessa obra, o autor busca traçar um código de conduta do homem do campo, literalmente, onde pondera sobre o trabalho, a família, o comportamento social, a necessidade da educação; e alerta para os perigos da cidade, dos prazeres, dos vícios; enfim, das más condutas. Entre esses alertas, Carlos Lamée (1887) adverte sobre o perigo dos livros, distinguindo-os entre livros úteis, que alimentam o espírito e os livros perigosos, que na acepção do escritor são “*los libros de imaginación*”. Justamente o filão literário que muito contribuiu para própria existência do gaúcho, a literatura, segundo o autor, pode desvirtuar os valores “espartanos”, que ajustados ao modelo familiar pampeano, são propalados como edificantes.

Figura 12 - Capa da publicação *El paisano*



Fonte: Wikipedia (2017)

⁹³ “[...] ao politizar-se, o termo ‘gaúcho’ começa um processo ascendente de embranquecimento e prestígio. Por outro, a designação ‘campesino’ indica a vontade de integrar o gaúcho à nova sociedade, ao menos em revolucionários como Artigas” (González, 2014, p. 29).

O mestiço perigoso que virou branco, extinto, enquanto grupo social na realidade de então, foi substituído pelo *paisano*⁹⁴, que virá a ser novo homem rural, apesar de ter entrado no cenário pampeano junto com o gaúcho. Esse outro tipo social está, na visão do autor, em consonância com as transformações político-econômicas e identitárias do final do século XIX na região do Pampa.

3.2.4 O gaúcho da *tradição inventada*

A mudança da imagem do gaúcho, que se inicia no início do século XIX, vai ganhar contornos ideológicos mais delineados no final deste, quando entram em cena organizações tradicionalistas, ou Centros de Tradição, que levam a cabo a promoção da imagem do gaúcho como identidade regional, seja no âmbito brasileiro ou continental. Pomer (1971 *apud* Golin, 1983, p. 117) denuncia aquilo que ele classifica como a carnavalização do gaúcho que, em cada país, se manifestou através de uma onda tradicionalista; um destino mais trágico, pois assim: “*Al gaucho lo mataron dos veces; la primera como presencia social; la segunda como objeto de añoranzas caducas: hicieran de él centro de un culto nativista que participa del carnaval y la burla*”⁹⁵.

Os centros urbanos mais prestigiosos e as cidades interioranas viram surgir ambientes culturais com a finalidade de centralizar e divulgar as tradições, tanto aos paisanos, quanto aos cidadãos. A força da representatividade dessas organizações sociais de caráter folclórico reside no seu apelo à identidade gaúcha: “*Estos centros, definidos como tradicionalistas, se erigen en referentes identitarios para aquellos sujetos que se reconocen en las actividades y acciones que estos espacios desarrollan*” (Bassa, 2013, p. 4)⁹⁶. O surgimento dos Centros de Tradições no Uruguai e Brasil (no caso, no estado do Rio Grande do Sul) vai se dar na última década do século XIX. Nos dois países foram gestados e paridos por homens que viviam nos principais centros urbanos do Pampa, as capitais. No Uruguai, sua origem está vinculada a um indivíduo oriundo do segmento universitário:

[...] *el decano de la Facultad de Medicina de Uruguay, Elías Regules, funda en 1894 la “Sociedad Criolla”, una institución dedicada a rendir culto a todas las costumbres y virtudes gauchas, incluyendo la vestimenta. Este prestigioso académico declara*

⁹⁴ O mesmo que trabalhador rural.

⁹⁵ “O gaúcho foi morto duas vezes; a primeira como presença social; a segunda como objeto de anseios ultrapassados: fizeram dele o centro de um culto nativista que participa de carnaval e zombaria”.

⁹⁶ “Estes centros, definidos como tradicionalistas, constituem referências identitárias para aqueles sujeitos que se reconhecem nas atividades e ações que estes espaços desenvolvem”.

para sorpresa de Montevideo que el gaucho era la auténtica raza uruguaya. La idea era hacer del personaje el núcleo de la identidad nacional. (González, 2014, p. 32)⁹⁷

No Rio Grande do Sul, a origem do primeiro centro de tradições deve-se a um militar, seguindo a tradição da província desde a primeira ocupação dos Dragões portugueses, e surgiu quatro anos mais tarde que o uruguaio:

Nesta época um major chamado João Cezimbra Jacques, republicano histórico, positivista declarado, inspirou-se, em parte, na herança cultural do Partenon Literário, fundando em Porto Alegre o *Grêmio Gaúcho* (22 de maio de 1898). Apesar da contribuição anterior do Partenon, a entidade não foi uma criação original. No Uruguai já existia a Sociedade Crioula, a qual era de conhecimento de Cezimbra Jacques (Golin, 1983, p. 30).

Em ambos os casos, o viés cultural, a escolha de atributos, valores e signos empregados na estruturação do “ser gaúcho”, como uma unidade simbólica referencial, obedeceram a um mesmo padrão:

[...] los tradicionalistas han elegido, a modo de símbolo, un tipo rural: el gaucho, o de modo más general, los tipos rurales de las diversas regiones del país, aunque el gaucho significa un ideal de vida y de conducta [...]. En la figura del gaucho, los tradicionalistas crearon al hombre que cada uno quisiera ser (Bassa, 2013, p. 4).⁹⁸

Cabe salientar que tal característica *prêt-à-porter* é, antes de tudo, uma “homenagem” póstuma, pois “*una afirmación que puede hacerse sobre el cadáver del gaucho, al que, en realidad, en una clara concepción racista, Lugones consideraba una raza despreciable: Su desaparición es un bien para el país, porque contenía un elemento inferior en su parte de sangre indígena*” (González, 2014, p. 33)⁹⁹.

A relação morte/renascimento é estruturante na elaboração desse ser mítico; nesse caso sob a luz do positivismo. Ratier (1988, p. 38-39) apresenta a “radiografia” do processo de transmutação de uma identidade indesejada, que é exumada, e transformada em uma ideal:

Decretada la muerte del gaucho, su recuperación mitificada se realiza desde las clases altas mediante los siguientes mecanismos: a) Desocialización y naturalización. El gaucho se transmuta en esencia ahistórica; b) Racialización. [...] había que buscar

⁹⁷ [...] o decano da Faculdade de Medicina do Uruguai, Elías Regules, fundou em 1894 a “Sociedad Criolla”, instituição dedicada ao culto de todos os costumes e virtudes gaúchas, inclusive o vestuário. Este prestigioso acadêmico declarou para surpresa de Montevideu que o gaúcho era a autêntica raça uruguaia. A ideia era fazer do personagem o núcleo da identidade nacional” (González, 2014, p. 32).

⁹⁸ “[...] os tradicionalistas elegeram, como símbolo, um tipo rural: o gaúcho, ou mais geralmente, os tipos rurais das diversas regiões do país, embora o gaúcho signifique um ideal de vida e conduta [...]. Na figura do gaúcho, os tradicionalistas criaram o homem que cada um quis ser” (Bassa, 2013, p. 4).

⁹⁹ “uma afirmação que se pode fazer sobre o cadáver do gaúcho, que, na verdade, em clara concepção racista, Lugones considerava uma raça desprezível: seu desaparecimento é um bem para o país, porque continha em sua parte de sangue indígena um elemento inferior” (González, 2014, p. 33).

*en un factor biológico [...] c) Tradicionalismo como culto. [...] d) Exaltación de la estancia ganadera. [...] e) Búsqueda de un caudillo.*¹⁰⁰

Muitos são os aparelhos, as mídias e as instâncias culturais que convergem recursos humanos e financeiros para o bom resultado da “alquimia”, transformando o gaúcho, e aquele que o encarna, em uma espécie de “Rei Midas”, capaz de transformar em tradição tudo que toca. Os centros tradicionalistas, através de seus sócios, reivindicam serem depositários do conjunto de valores do gaúcho, de sua “linhagem” cultural, descendentes e guardiões de sua tradição. O que essas incubadoras culturais gaudérias não esclarecem a seu público é que:

La tradición no es transmitida desde el pasado como una cosa o una colección de cosas, es simbólicamente reinventada en un presente continuo. Los discursos y las prácticas históricas se vacían de los sentidos y los significados que los ligaban a contextos concretos, a grupos particulares y a localizaciones definidas para ser utilizados en nuevos contextos y localizaciones y por diversos grupos que resignificarán y crearán nuevos sentidos (Bassa, 2013, p. 1).¹⁰¹

Nesse sentido, a lógica discursiva que localiza e mantém o gaúcho no passado, como um ente imune ao tempo e à dinâmica social, é o argumento central do aspecto ideológico desse personagem histórico e suas representações; a folclorização proporciona o pano de fundo perfeito para que não se perceba as idiossincrasias inerentes àquilo que é ocultado: “Nessa apologia ao passado, é resgatado um mundo completamente positivo (para usar uma palavra da preferência de Saraiva). [...] O gaúcho deixa de ser um ser social para passar a um símbolo mitificado. [...] Seus descendentes continuam os sem-terra, marginalizados [...]” (Golin, 1983, p. 67).

O viés idealizado pelos dramaturgos do poder sobre a gauchidade consagra ao passado a aura de “idade de ouro”, “*proviene, sin duda, de la orientación general de un Folklore aristocratizante, perseguidor de supervivencias, deseoso de rastrear el origen noble [...] que implica desprecio hacia la creatividad popular, mala copia, según ellos, de la creación culta*” (Ratier, 1988, p. 41)¹⁰². A busca pela nobreza é, em primeira e última instância, um índice da

¹⁰⁰ “Decretada a morte do gaúcho, sua mitificada recuperação é realizada desde as classes altas através dos seguintes mecanismos: a) Dessocialização e naturalização. O gaúcho se transmuta em uma essência a-histórica; b) Racialização. [...] era preciso buscar um fator biológico [...] c) O tradicionalismo como culto. [...] d) Exaltação da fazenda de gado. [...] e) Procura um caudilho”.

¹⁰¹ “A tradição não é transmitida do passado como uma coisa ou uma coleção de coisas, ela é simbolicamente reinventada em um presente contínuo. Os discursos e práticas históricas são esvaziados dos sentidos e significados que os ligavam a contextos concretos, a grupos particulares e a locais definidos para serem usados em novos contextos e locais e por vários grupos que irão resignificar e criar novos significados” (Bassa, 2013, p. 1).

¹⁰² “provém, sem dúvida, da orientação geral de um Folklore aristocratizante, buscador de sobrevivência, ávido por traçar a origem nobre [...] que implica desprezo pela criatividade popular, má cópia, segundo eles, da criação culta” (Ratier, 1988, p. 41).

colonialidade e a indisfarçável prova da busca pelo branqueamento. O processo apresenta o mesmo *modus operandi* na Argentina, no Brasil e, também, no Uruguai: “*Se selecciona, se patrimonializa para avaliar una determinada versión de la identidad o para representar y vender una determinada versión de la identidad*” (Bassa, 2013, p. 4)¹⁰³. As ações estatais mais visíveis à população dessas versões da identidade são a instituição de datas comemorativas¹⁰⁴ estabelecidas pelo poder público, mas estas são apenas a ponta do *iceberg*.

A gauchidade é uma identidade transversal, que evoca um território, o Pampa, “unificada” na paisagem (Figueiró, 2017), com singular característica de ser, ao mesmo tempo, resultado da tradição e alicerce da mesma. Porém, é fundamental que atente para o fato de que:

[...] *la tradición no es un conjunto de rasgos culturales heredados cuya continuidad y límites se mantienen en el presente, sino que es una construcción simbólica y debe ser entendida como un proceso interpretativo y selectivo del pasado que incluye continuidades y discontinuidades, que está simbólicamente constituida y que se realiza a través de prácticas sociales concretas en contextos particulares* (Bassa, 2013, p. 7).¹⁰⁵

Como identidade do Pampa, a gauchidade tem caráter homogeneizante; já frente ao Brasil se apresenta como um marcador inconfundível perante as outras identidades regionais, sob a égide de uma suposta branquitude, não tropical, e, por consequência desta, um “modelo” civilizatório e de democracia. A transformação é operada por um viés de inversão de valores, de forma bastante peculiar:

A partir do uso da matriz (seja ela o gaúcho original, o homem do campo ou o mundo rural) justifica-se o uso de traços tais como a fanfarronice, o machismo e a rudeza, associando-os à idéia de virilidade, valentia e rusticidade e transformando-os de negativos em positivos *porque são do gaúcho*. Assim, inverte-se o sentido e ao mesmo tempo o valor dos traços estigmatizados (Maciel, 1998, p. 181).

Na reificação da cultura gaúcha, deve-se considerar os centros de tradicionalismo que, ao promoverem a identidade gaúcha, estão, obviamente, trabalhando ideologicamente o conceito de gauchidade, pois: “*Estas asociaciones, tratando de repetir las actividades propias*

¹⁰³ “Seleciona-se, e se faz a patrimonialização para endossar uma determinada versão da identidade ou para representar e vender uma determinada versão da identidade” (Bassa, 2013, p. 4).

¹⁰⁴ Datas que comemoram a afirmação da gauchidade, como 20 de setembro, comemoração da Semana Farroupilha no Rio Grande do Sul; 10 de novembro, *Día de la Tradición*; ou 6 de dezembro, *Día Nacional del Gaucho*, na Argentina; no Uruguai há mais de três décadas é comemorada *A Festa da Pátria Gaúcha*, de 29 de fevereiro a 6 de março, que tem como finalidade reunir a gauchada dos três países do Pampa, irmanados em uma *Pátria Gaúcha*, que pelo se pode deduzir seria o Pampa, onde todos são gaúchos, sem fronteiras, nacionalidades ou bandeiras.

¹⁰⁵ “[...] a tradição não é um conjunto de traços culturais herdados cuja continuidade e limites se mantêm no presente, mas sim uma construção simbólica e que deve ser entendida como um processo interpretativo e seletivo do passado que inclui continuidades e descontinuidades, que se constitui simbolicamente e que se realiza por meio de práticas sociais concretas em contextos particulares” (Bassa, 2013, p. 7).

de la vida gauchesca, remiten a un pasado histórico que representa sólo una versión de ese pasado que se pretende ratificar y reconstruir en el presente” (Bassa, 2013, p. 7)¹⁰⁶. Portanto, operam na subjetividade das massas para estas se identifiquem com a versão que se pretende hegemônica; tendo em vista que: *“Llamamos subjetividade a las formas de estar en el mundo, habitarlo y concebirlo generadas, portadas y transmitidas por los sujetos históricos, por extensión a la capacidad de producir sentido de dichos sujetos históricos”* (Dubatti, 2021, p. 129)¹⁰⁷.

Barbosa Lessa, um expoente intelectual do movimento tradicionalista rio-grandense do século XX, expõe a função primordial dessas organizações folclóricas: “Através dos Centros de Tradições Gaúchas o tradicionalismo procura entregar ao indivíduo uma agremiação com as mesmas características do ‘grupo local’ que ele perdeu ou teme perder: o pago. Mais que o seu pago, o pago das gerações que o precederam” (Lessa, 1956, p. 133 *apud* Golin, 1983, p. 56).

Partindo da premissa que o tradicionalismo busca o resgate e o culto da identidade gaúcha e do *pago*¹⁰⁸ “ancestral”, é pertinente considerar sobre que base se constitui o discurso, a prática e a que segmento social interessa:

La tradición inventada se refiere al conjunto de prácticas, regidas normalmente por reglas manifiestas o aceptadas tácitamente y de naturaleza ritual o simbólica [...] No obstante, y por representar un proceso hegemónico, se presenta como “la tradición” o como el “pasado significativo”. Debe pensarse a la tradición como un aspecto de la organización sociocultural que es de interés de la dominación de una clase particular (Bassa, 2013, p. 2-3).¹⁰⁹

Nesse sentido, Barbosa Lessa, ao se referir à compreensão do movimento, que ele buscava embasar teoricamente, é bastante claro: “É verdade que o tradicionalismo continuará sendo compreendido, em sua finalidade última, apenas por uma minoria intelectual. Mas, para vencer, é fundamental que seja sentido e desenvolvido no próprio seio das camadas populares, [...]” (Lessa, 1956, p. 133 *apud* Golin, 1983, p. 57).

¹⁰⁶ “Essas associações, tentando repetir as atividades da vida gaúcha, remetem a um passado histórico que representa apenas uma versão daquele passado que se pretende ratificar e reconstruir no presente” (Bassa, 2013, p. 7).

¹⁰⁷ “Chamamos de subjetividade os modos de estar no mundo, habitá-lo e concebê-lo gerados, carregados e transmitidos por sujeitos históricos e, por extensão, a capacidade de produção de sentido dos referidos sujeitos históricos” (Dubatti, 2021, p. 129).

¹⁰⁸ Lugar de pertencimento, sua terra.

¹⁰⁹ “A tradição inventada refere-se ao conjunto de práticas, normalmente regidas por regras manifestas ou tacitamente aceitas e de natureza ritual ou simbólica [...] No entanto, e porque representa um processo hegemônico, apresenta-se como ‘tradição’ ou como ‘passado significativo’. A tradição deve ser pensada como um aspecto da organização sociocultural que interessa à dominação de uma determinada classe” (Bassa, 2013, p. 2-3).

Dois aspectos dessa fala são bastante intrigantes, o primeiro refere-se à ideia de uma “finalidade última” não explicitada e o segundo é o sentido de confronto ao usar a palavra *vencer*. Esse objetivo final não pode ser compreendido por aqueles que não pertencem ao “universo intelectual”, a grande maioria! Assim, a massa que ignora a “finalidade última” deve ser arregimentada, pois é fundamental para vencer uma guerra, mesmo que não se saiba qual seja. O sentido belicoso evoca uma séria ameaça, capaz de justificar uma “cruzada” pela tradição, em uma volta ao passado no presente! Essa ameaça seria o futuro?

Partido do contexto histórico em que Barbosa Lessa formulou sua tese, poder-se-ia inferir que esse futuro pode ser entendido como: as transformações econômicas dos atores sociais e políticos (com ascensão dos descendentes de imigrantes que já estavam em solo gaúcho desde a primeira metade do século XIX); o processo de industrialização pós Segunda Guerra Mundial que começava a frutificar no estado; o problema agrário no estado ou a consolidação do deslocamento do eixo de poder da campanha para a região da capital e serra gaúcha. Ele assegura que uma sociedade que consegue preservar seu núcleo cultural consegue evitar a dissolução. A perspectiva aponta na aposta de uma sociedade monocultural, alicerçada em bases conceituais folclóricas, que pode incluir outros sujeitos. Entretanto, busca preservar-se impermeável ao poder transformador do tempo e à dinâmica social das interações de classe. Nesse sentido:

El tradicionalismo representa uno de estos discursos identitarios, el cual remite a determinados objetivos, intereses, formas de pensar y concebir la realidad de aquellos grupos que lo sustentan. Este discurso patrimonial, como vimos, se traduce en relatos, prácticas y símbolos distintivos (Bassa, 2013, p. 15).¹¹⁰

A reflexão acima, empreendida pela pesquisadora argentina, coaduna com a perspectiva de análise de outro investigador pampeano, porém brasileiro, do Rio Grande do Sul, quando aborda o papel das práticas ou atividades, assim como da estância, no discurso tradicionalista: “O tradicionalismo, em suas atividades, esfumaça a visão social ao atribuir à estância o sentido de “universo”. Iguala peão e patrão simplesmente por ambos usarem bombachas, botas, etc.” (Golin, 1983, p. 58).

A gauchidade brasileira conformou-se em contraposição à platinidade e, em distinção, à própria brasilidade, à qual buscava se integrar, segundo Ribeiro (1995, p. 415):

¹¹⁰ “O tradicionalismo representa um desses discursos identitários, que remetem a determinados objetivos, interesses, formas de pensar e conceber a realidade daqueles grupos que o sustentam. Esse discurso patrimonial, como vimos, traduz-se em histórias, práticas e símbolos distintos” (Bassa, 2013, p. 15).

A incorporação de uma parcela desses gaúchos à etnia brasileira é um processo posterior, decorrente da disputa dos paulistas por participar da exploração do gado sulino, da competição entre portugueses e espanhóis pelo domínio da região cisplatina e, sobretudo, da integração do Sul ao mercado provedor de bestas de carga para as minas de ouro.

Foi consenso no Rio Grande do Sul, no início do século XX, até a década de 1970, um viés lusófono para as narrativas que desfiliaram o estado brasileiro da região platina, principalmente no campo das letras e da história. Sobre este último é importante salientar que: “Sob o signo do nacionalismo em desenvolvimento, a partir de 1920 se intensificou uma historiografia que proclama como descendentes de lusitanos de pura cepa e de sentimentos brasileiros por sua vocação histórica” (Gutfreind, 1992, p. 152). Isto significa uma opção pelo branqueamento.

Dentre os muitos expoentes desse período, destaco, neste trabalho, Jorge Salis Goulart¹¹¹ (1899 - 1934), um intelectual nativo de Bagé (cidade da região fronteira, cuja composição étnica ancorou-se na mestiçagem entre indígenas, negros, brancos lusitanos e espanhóis), que posteriormente, radicou-se¹¹² em Pelotas. Para exemplificar esse pensamento é oportuno trazer à reflexão o artigo “*Brasilidade X Platinidade*”: *a construção historiográfica acerca das revoluções sul-rio-grandenses*, de Francisco das Neves Alves (2000), que faz uma interessante observação sobre a obra *A formação histórica do Rio Grande do Sul* (1927), considerada, por alguns dos pares e entusiastas de Salles Goulart, uma referência para identidade do estado do Rio Grande do Sul. Segundo Alves (2000), Goulart, a partir de uma abordagem sociológica sobre a história do estado, estabelece uma singular perspectiva de distinção racial entre dois grupos identitários, platinos e gaúchos, o primeiro tido como mestiço e o segundo como mais “puro”:

A obra de Goulart é eivada de pressupostos deterministas, de generalizações e de preconceitos raciais [...] os quais marcam suas distintas visões a respeito daqueles processos revolucionários. Nesta linha, o autor afirma que “a revolução de 35 foi um movimento social produzido por uma considerável maioria branca, ao passo que os fenômenos caudilhescos do Prata foram executados por um número enorme de

¹¹¹ Bacharel em direito, jornalista, historiador, sociólogo e escritor gaúcho do Pampa rio-grandense, referência teórica dos entusiastas do gauchismo.

¹¹² Em Pelotas fez sua formação escolar, universitária, construiu sua carreira profissional e intelectual, na cidade que foi por um século o mais importante centro econômico e cultural do estado. Berço de importantes personagens da “cena” pampeana e das ideias farroupilhas, a Princesa do Sul ficou caracterizada pelos seus ares franceses, presentes nos casarios, pretensões filosóficas e no “refinamento” social compatível com os padrões europeus, ao contrário de Bagé, a Rainha da Fronteira, cuja “rusticidade agrária” era por demais contrastante. Nominada com a Atenas Rio-Grandense por sua elite, Pelotas concentrava a maior população negra escravizada do estado, mão de obra da indústria saladeiril. A presença negra nessa cidade deve ser compreendida no âmbito econômico, da qual foi eixo basilar e, também, cultural, onde sua expressão é, ainda, muito subestimada e subvalorizada.

mestiços”, ou quais se caracterizariam “principalmente pelo instinto de ferocidade, da vingança e da rapacidade, que tão comumente se encontram juntos nas agitações do caudilhismo platino”. Goulart compara a Farroupilha com as revoluções ocorridas no Prata, destacando que “o gaúcho platino é um rebelado contra a sociedade e as leis que a dominam”, de modo que “o caudilho que chega à suprema governança não visa o bem público, porque ele o não compreende”, tratando-se de um “autocrata rude e bronco”, ao passo que “o rio-grandense é o contrário”, pois, “em 35, ele se rebela para dar à sua terra um governo mais seguro, mais de acordo com as necessidades de seu povo” (Alves, 2000, p. 8-9).

O esforço empreendido por Salis Goulart era para afirmar a lusitanidade original de seus conterrâneos, assim como dos demais intelectuais ligados à vertente lusófona no Rio Grande do Sul do século XX, uma vez que a “identidade do RS em relação ao restante do Brasil será justamente distinguir o gaúcho rio-grandense do gaúcho platino, seja uruguaio ou argentino. Tal oposição constitui-se no agente da construção do discurso historiográfico sulino contemporâneo” (Gutfreind, 1992, p. 150). Nesse contexto, o Pampa é o palco onde essa platinidade encontra a brasilidade, numa espécie de pororoca cultural, pois, “queiramos ou não, tanto historicamente como em termos de geografia física e humana, o Rio Grande do Sul não pode ser excluído do espaço platino” (Piccolo, 1994, p. 64).

Diferentes gerações de homens de letras do Pampa, desde o século XIX, compartilharam da mesma concepção, de que a mestiçagem era negativa em si, algo a ser evitado. No contexto do Rio Grande do Sul, a identidade gaúcha, por conseguinte, deveria ser branqueada, desta forma é que se dá a recriação do gaúcho como um denominador cultural comum ao Pampa, uma identidade regional, personagem central do *drama criollo* (Prieto, 2006), cujos “dramaturgos” esforçaram-se para derramar as mais “esplêndidas” glórias.

A literatura, como já observado, se constituiu como o primeiro campo a promover a ressignificação da identidade gaúcha, e através dela conta-se a saga do “herói” pampeano, seja através da obra do escritor argentino José Hernández, como em *Martín Fierro* (1872), ou em *O Tempo e o Vento*, obra do brasileiro Erico Verissimo, composta pelos romances *O Continente* (1949), *O Retrato* (1951) e *O Arquipélago* (1961). A esses clássicos juntam-se outras inúmeras obras de uma plêiade de literatos pampeanos menos famosos, porém não menos importantes, que deram conformidade à gauchidade como se apresenta hoje, dentre eles Salis Goulart e Barbosa Lessa. A literatura inspirou a arte e, posteriormente, as mídias, que se tornaram outros campos pelos quais opera-se a repetição (Bassa, 2013), vejamos alguns exemplos.

As Artes Visuais trouxeram para as cidades a presença do imaginário gaúcho através da pintura, da gravura, e principalmente da escultura, uma vez que esta permitia a materialidade 3D, a corporeidade gaúcha congelada no tempo e manifesta no espaço tridimensional; via de

regra sob a encomenda do poder instituído, como é o caso das quatro obras escolhidas para ilustrar este ponto de vista:

Figura 13 - Composição de imagens do Gaúcho no Rio Grande do Sul, Argentina e Uruguai



Fonte: Composição do autor a partir de imagens da Wikipédia (2023)

Saída das páginas para os espaços públicos e privados, a imagem do gaúcho ocupa os múltiplos palcos da vida urbana como denominador identitário de três sociedades diferentes. O teatro, no Pampa, também abriu espaço para que se visse a imagem idealizada do gaúcho ganhar vida, corações e mentes. Porém, foi o cinema, tanto na Argentina quanto no Brasil, que levou essa imagem às grandes plateias, em âmbito nacional; dentre as várias produções cinematográficas já levadas à telona, destaco quatro para exemplificar, a primeira argentina e as outras três brasileiras:

Figura 14 - Imagens do Gaúcho nas produções cinematográficas da Argentina e Brasil



Fonte: Composição do autor (2023)

Todas eternizam e confirmam o que a literatura e o teatro já haviam plasmado no imaginário social, mas também há outras leituras que permitem ver o gaúcho a partir de outro lugar, explicitando a paródia que se revela a consagrada imagem da gauchidade. Se Érico Veríssimo celebrou o gaúcho através de *O tempo e o vento*, que ganhou as telinhas e telonas do país, Luís Fernando Veríssimo (o filho de Érico), o consagrou através do humor, com *O analista*

de Bagé, publicado em 1981. Essa obra inspirou outras, no teatro, na televisão e no universo das HQs. A seguir apresento uma montagem com a capa da primeira edição dessa obra, além das capas de três publicações humorísticas rio-grandenses:

Figura 15 - Imagens do Gaúcho em produções literárias e HQs no Rio Grande do Sul



Fonte: Composição do autor (2023)

Mas, certamente, foi a mídia televisiva brasileira, aberta e fechada, a que teve maior abrangência na proliferação dessa identidade, reforçando a imagem construída pelos românticos do século XIX, e incorporada/sequestrada pelos tradicionalistas do século XX. Obras literárias plasmadas para séries de televisão, que invariavelmente reafirmam a identidade gaúcha da branquitude são um bom exemplo desse alcance, e também é possível acompanhar de forma voyeurística, como espectador, a *tradição inventada* (Bassa, 2013) ser reafirmada através de uma competição de *reality show*: a afirmação da imagem do gaúcho se atualiza através de outros expedientes.

Figura 16 - Imagens do Gaúcho nas produções da televisão brasileira



Fonte: Composição do autor (2023)

O gaúcho, enquanto imagem constituinte do Pampa, emerge da literatura, das artes e chega na academia e, no Brasil, os meios de comunicação de massa e entretenimento o colocaram frente a uma parcela significativa da população, mas foi a economia que a fez chegar às mãos da maioria dos brasileiros.

Figura 17 - Cédula de 5000 Cruzeiros reais (1993-1994)



Fonte: Wikipédia (2021)

Após essa breve exposição sobre os múltiplos suportes pelos quais a incorporação da imagem do gaúcho se atualiza, se hibridiza entre o urbano e o rural, é importante observar que ela continua, em pleno século XXI, muito idealizada, não só no Rio Grande do Sul, como também nos países do Prata. Um exemplo disso é a imagem abaixo, produzida em junho de 2021, que apresenta os representantes da *Agrupación Tradicionalista Salta Gauchos de Güemes*¹¹³.

¹¹³ Como referido anteriormente, o general Güemes, que foi uma figura chave nesse processo de ressignificação da palavra gaúcho, agora dá nome ao Centro Tradicionalista Argentino do representante que aparece, com sua esposa, na fotografia da reportagem publicada no jornal *La Nación*.

Figura 18 - Casal representante de centro tradicionalista argentino



"Nosotros no podemos permanecer aquí, nos vamos a retirar, con el respeto que merece su investidura" le dijo Aráoz a Fernández en un raro encuentro
Facebook Agrupación Tradicionalista Salla Gauchos de Güemes

Acto por Güemes. "Esto es un circo": el enojo de un gaucho y qué habló con el Presidente

Fonte: La Nación (2021a)

O escritor Érico Veríssimo (1998, p. 243), em seu ensaio “*Um romancista apresenta sua terra*”, no livro *Rio Grande do Sul: terra e povo*, também vai questionar a imagem idealizada do gaúcho, trazendo para o centro da discussão uma questão central: “afinal de contas, que é um gaúcho?”. Nesta apresentação ele percorre todo estado, porém me deterei apenas em duas regiões: a da Campanha e a Missioneira, em que o escritor se reporta à tradicional imagem do gaúcho, fazendo distinções entre imagens que se consagram como paródias e outras autênticas. Dentre as do primeiro grupo estão as da Revolução de 1930 ou aquelas que emergem do que ele denomina de *gauchismo festivo* e, entre aquelas que melhor representam o segundo grupo, está o gaúcho missioneiro.

Lá vem um gaúcho montado no seu cavalo. Prepare-se para uma decepção. A montaria é pequena, os arreios modestos, e o cavaleiro um homem de aspecto prosaico. Sua indumentária lhe parecerá triste em seus tons de cinza e pardo. Nada de esporas de prata, botas luzidias, bombachas largas e flamejantes. Mas eu lhe garanto que esse gaúcho pobre é autêntico. Enxuto de carnes e de fala, reservado, avesso ao teatralismo [...] (Veríssimo, 1998, p. 244).

Esta descrição encontrada pelo romancista coaduna com aquela que a antropóloga Ondina Fachel Leal (2021, p. 38-39) encontrou na região fronteira da Campanha, no final dos anos 1980: “Hoje, é um grupo de trabalhadores rurais da pecuária latifundista - que são identificados por eles mesmos, em uma cartografia afetiva, como uma *raça gaúcha* enraizada em uma *pátria gaúcha*”.

Figura 19 - Composição de imagens de Gaúchos da fronteira do Rio Grande do Sul com Uruguai presentes na pesquisa de Leal (2021)



Fonte: Composição do autor com base nas imagens de Leal (2023)

Leal (2021) afirma que estes trabalhadores rurais se identificam como “uma *raça gaúcha*” e, que esta possui uma territorialidade cultural em uma “*pátria gaúcha*”. Tais observações são muito reveladoras, uma vez que possibilitam auscultar as reverberações ideológicas que unificam o discurso da gauchidade. Homônimos ao *O paisano* de Lamée (1887), os trabalhadores rurais assalariados encontrados por Leal (2021) ganham em média um salário mínimo brasileiro. Historicamente, este personagem, desde os primeiros changueadores, aos gaúchos/peões da contemporaneidade, permaneceu, via de regra, sem ter a posse da terra, trabalhando para o estancieiro que atravessou os séculos mantendo seu *status quo*, poder e patrimônio. Esta é uma importante distinção entre o gaúcho e o estancieiro, que pode ser descendente dos terratenentes ou de contrabandistas que se ajustaram ao sistema.

Érico Veríssimo, no ensaio citado (1998, p. 248), ao apresentar os vários tipos de gaúchos, escolhe a cidade de Bagé como representante da região da campanha e nesse território apresenta o estancieiro¹¹⁴, que em suas palavras “corresponde à maravilha do gaúcho consagrado pela literatura e pela iconografia”.

O antropólogo e sociólogo mineiro Darcy Ribeiro (1995, p. 421) também faz uma clara distinção entre as imagens:

O gaúcho montado em cavalo brioso, da bombacha e botas, de sombreiro com barbicacho, de pala vistosa, revólver, adaga e o dinheiro metido na guaiaca, de boleadeiras enroladas na cintura, lenço ao pescoço, faixa na cintura em cima dos rins, esporas chilenas etc. ou é o patrão fantasiado de campeiro ou é integrante de algum clube urbano de folcloristas.

¹¹⁴ Na descrição que faz deste personagem da cena pampeana, o apresenta da seguinte forma: “um senhor alto e robusto, de largas bombachas de bom pano, botas finas, esporas de prata, lenço vermelho ao pescoço. [...] Você verá que ele fala claro e quadrado, sem omitir letras, mordendo as palavras comum deleite de bom carnívoro” (Veríssimo, 1998, p. 248). Esta região encontra-se perto daquela em que Leal (2021) desenvolveu sua pesquisa, comungando da mesma história desde os tempos dos enfrentamentos das coroas ibéricas e cujas populações possuem fenótipos muito similares, portanto as imagens apresentadas pela pesquisadora, identificado-os como trabalhadores rurais assalariados, também são igualmente representativas dos gaúchos de Bagé; muito diferente da descrição do estancieiro. Como afirma Darcy Ribeiro (1995, p. 42) “é o patrão fantasiado de campeiro”.

As idealizações da imagem e da história do gaúcho, propagadas pelas narrativas do poder, da historiografia, bem como através das obras literárias e artísticas, começaram a ser contestadas primeiramente na Argentina quando houve o ponto de inflexão em relação a essa construção identitária do Pampa: “*Debemos a la obra 'El Gaucho' (1945) del historiador argentino Emilio Coni, el primer estudio científico que sentará las bases para toda la investigación futura. La imagen que surge de este libro, es la opuesta a la elaborada por los artistas gauchescos*” (González, 2014, p. 34)¹¹⁵.

Também é oposta à que aparece na exposição “Presença Negra no MARGS”¹¹⁶, o artista Luis Ferreirah vai agenciar uma imagem do gaúcho diferente da comumente direcionada à cultura de massa, trata-se de *Mestre Churrasco - O ANCESTRAL NO PRESENTE - Série AFROPRESENTISMO*, de 2021, um trabalho de fotografia/sobreposição Jean Batista Cléber Teixeira Santos, Mestre Churrasco, uma das mais importantes referências da capoeira no Pampa rio-grandense dos séculos XX e XXI.

Figura 20 - *Mestre Churrasco* - Luis Ferreirah (2021)



Fonte: Fotografia do acervo pessoal do autor (2022)

A imagem do Mestre Churrasco presente nessa obra revela, assim como as imagens captadas por Ondina Leal (2021) sobre o gaúcho (Figura 19), o quanto o Rio Grande do Sul precisa curar a sua “miopia racista” e voltar-se para valoração da diversidade étnica que o compõe.

¹¹⁵ “Devemos à obra 'El Gaucho' (1945), do historiador argentino Emilio Coni, o primeiro estudo científico que lançará as bases para todas as pesquisas futuras. A imagem que emerge desse livro é o oposto da elaborada pelos artistas gaúchos” (González, 2014, p. 34).

¹¹⁶ Exposição de Artes Visuais realizada entre 14 de maio e 21 de agosto de 2022, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em que foram expostas 200 obras de 70 artistas. A mostra teve a curadoria de Igor Simões e Izis Abreu e assistência de curadoria de Caroline Ferreira.

3.3 ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE AS PERSPECTIVAS EPISTEMOLÓGICAS PARA PENSAR O PAMPA AMEFRICANO

Na contemporaneidade, os estudos decoloniais vêm ampliando a compreensão de como o processo identitário foi sendo elaborado, bem como de seus agentes e suas implicações ideológicas; antes destes, os movimentos e organizações negras e indígenas dos três países em questão constituíram-se ao longo tempo como contrapontos culturais à perspectiva de um Sul europeu. Na convergência dessas ações dá-se o redimensionamento das imagens da colonialidade que povoam o imaginário pampeano por mais de um século e meio, criando-se perspectivas para a decolonização do pensamento da região.

Desnudar a lógica e desmontar a “maquinaria” que sustenta o véu de invisibilidade da negritude imposto pela branquitude, na cena pampeana, exige uma mudança de olhar sobre esta área cultural; assim como outro paradigma que não o eurocêntrico. Nesse aspecto, é fundamental que se esteja pensado em termos de alteridade, sendo a linguagem fundamental na reconfiguração da imagem da negritude; na reestruturação do “self” e da “selfie”, das sociedades do Pampa.

Nesse sentido, faz-se necessário então considerar as epistemes e os saberes que foram encobertos pela lógica racista *eurofílica* e promover incansavelmente o combate à mentalidade *étnofóbica* que impregna as entranhas do Pampa, seja ele brasileiro, uruguaio ou argentino.

4 ASSENTAMENTOS FUNDANTES DO PAMPA AMEFRICANO

Escolho a palavra assentamento, empregada no Candomblé para definir a forma instituinte de ligação entre o território e o *Òrìṣà* a partir de uma série de procedimentos que envolvem objetos e rituais, para nominar a base fundacional sob a qual se erige o Pampa Amefricano. No contexto religioso afro-brasileiro o território pode ser o *Ori* – literalmente a cabeça – (com o propósito de assentar o *Òrìṣà* para iniciar ou aprontar o filho de santo) ou um espaço físico (que pode ser um prédio); nos dois casos estamos falando de territórios, tanto do ponto de vista religioso, quanto do identitário. Portanto, assentar é uma forma de vinculação profunda, que estabelece a canalização de forças a partir de um centro irradiador. Queiroz (2022, p. 143) aborda a questão da seguinte forma: “Se os assentamentos são o resultado do manuseio de determinados apetrechos que mobilizam presenças, corporificando-as e colocando-as em relação no tempo e no espaço, eles atuam, portanto, como macrodispositivos de produção de territórios”.

Partindo deste raciocínio, justifico o emprego de *assentamento* como terminologia capaz de congregar as múltiplas camadas de sentidos, ações e epistemologias que configuram o Pampa Amefricano. Assentar, pela perspectiva das religiões de matriz africana, é um ato que promove o “enraizamento” do *Òrìṣà*, no ser ou lugar, é estabelecer conexão entre o plano terreno e o divino, numa coletividade que reúne a ancestralidade, incorporada nas divindades, e sua descendência presentificada nos filhos/cavalos de santo que os cultuam no presente. Recorro novamente a Queiroz (2022, p. 143) com vistas a um esclarecimento muito pertinente:

Tanto no candomblé quanto no batuque, emprega-se o termo Yorubá *ojúbò* para designar ora assentamentos coletivos, ora assentamentos públicos. Nos primeiros casos, em vez de corporificarem uma única entidade, os objetos enterrados consubstanciam um conjunto de pessoas não humanas ligadas miticamente [...] Já os segundos, caracterizam-se por estarem na rua, fora dos muros dos terreiros. Como todo assentamento, os *ojúbò* são coisas muito concretas, dotadas de agência e de força excepcionais, que referenciam a memória das comunidades negras e afro-religiosas.

A seguir, inspirado na classificação apresentada pelo pesquisador, proponho agrupar as bases fundantes do território que identifiquei como Pampa Amefricano em dois grupos: os assentamentos culturais e os assentamentos políticos.

Optei por este duplo enfoque por considerar que as questões culturais e políticas são o mote desta tese, obviamente é impossível ignorar que a economia da região foi alicerçada e prosperou devido ao trabalho de pessoas negras escravizadas que produziram a riqueza do

Pampa desde a fundação das colônias até a constituição dos estados nacionais, que no caso brasileiro inclui o período imperial que antecede o republicano. Lembrando que o Uruguai surge como Estado devido ao confronto de interesses¹¹⁷ entre os republicanos argentinos e a coroa portuguesa, posteriormente Império do Brasil, cujo conflito foi solucionado através da mediação da coroa britânica¹¹⁸. Indiscutivelmente, a dimensão econômica está intimamente ligada à política; assim, os esforços empreendidos na luta antirracista se constituem numa agência (Asante, 2009) para a superação das limitações impostas pelo racismo estrutural; entendendo este como uma manifestação da colonialidade que impregna sociedades que compõem o Pampa.

No primeiro grupo, apresento a ancestralidade a partir da evocação do Tantã e suas sonoridades capazes de resistirem ao *sistema-mundo* (Quijano, 2005; Mignolo, 2007), preservando a identidade cultural além de amplificá-lá na contemporaneidade; e, também, a religiosidade de matriz africana, mais especificamente a que verte da mesma nascente do Candomblé, que promove o reexistir como uma potência motriz. Entendendo a reexistência:

[...] como uma ação estratégica intimamente ligada à retomada das narrativas sequestradas pelos representantes da colonialidade e a imposição por parte deles de sua lógica; a proposta é atualizar narrativas de acordo com epistemologias geradas com base na dialética experiencial da resistência preta (Santos; Santos, 2022, p. 7).

Já no segundo, temos as ações empreendidas com a intencionalidade de combater o racismo, manifesto em suas múltiplas dimensões, a produção intelectual e os movimentos negros voltados à representação política e às reivindicações sociais. Para analisar as epistemes, eventos e performances dos amefricanos que estão na tessitura da identidade negra, evocarei, quando necessário, imagens do *espelho de Oxum*, e terei como bússola o trajeto sugerido pela cartografia exusíaca do *Roteiro dos Tantãs*, bem como as ações promovidas e acontecimentos

¹¹⁷ Em todos os momentos o Uruguai surge como enclave do interesse inglês no Rio da Prata, um “amortecedor” nas contendas fronteiriças dos gigantes sul-americanos; mas as tensões na região não arrefeceram por completo, muito ainda estaria por vir, inúmeras contendas e acordos cujo “caldo de cultura” havia sido gestado durante os trezentos anos anteriores.

¹¹⁸ Para os ingleses, “Montevideú tinha maior importância estratégica do que Buenos Aires, pois era o centro naval espanhol para Atlântico Sul e fortaleza da banda oriental do Rio da Prata” (Reis; Maia, 2018, p. 108). É oportuno lembrar que “a Inglaterra era o principal parceiro comercial, o principal investidor e o principal detentor do débito público da América Latina [...] Era a Inglaterra, e não a América Latina, que determinava as regras que regiam as relações econômicas internacionais no século XIX” (Bethell, 1995, p. 272-273). A afirmação do brasilianista inglês sobre as relações entre o império britânico e o continente explicita a assimetria na correlação de forças, evidenciando que na América Latina os novos estados-nação, ao se libertarem do jugo colonial ibérico, haviam hipotecado sua soberania: “A partir do século XIX a forma de colonização não precisou ser territorial ocorrendo através da superioridade político-econômica e da força do capital financeiro” (Reis; Maia, 2018, p. 99).

históricos vivenciados pela população negra, que aqui serão elencados, que conformam a cena pampeana.

A partir dos pressupostos do pensamento afrocêntrico e dos estudos decoloniais, escolho o caminho da intertextualidade intergêneros e, por ele, busco criar a imagem deste território. As ações que muitas vezes se tornaram marcos histórico se caracterizam por uma infinidade de aspectos, que para fins de reflexão, agrupo em quatro categorias:

- ancestralidade: afrodescendentes de diferentes países do pampa comungam a cultura de matriz africana, e a partir dela conformam a pampeana;
- reexistência: populações afro-pampeanas compartilham *experiência histórica comum* de desterritorialização em virtude da diáspora e engendram formas de reterritorialização;
- agência: diferentes pessoas africanas e seus descendentes atravessados pela colonialidade em diferentes tempos produziram agenciamentos que potencializam a visibilidade da cultura negra operando a contra-colonialidade;
- luta antirracista: amefricanos do Pampa organizados contra o racismo, em suas diferentes sociedades, frente ao mesmo *sistema de dominação*.

No artigo *A teoria literária como jogo*, o professor e pesquisador Alcione Correa Alves (2020) problematiza a *representação como jogo*, nas literaturas de enunciado negro no contexto amefricano. Pautado por referenciais teóricos igualmente negros, faz a seguinte consideração sobre a “premissa de resistência” que, imputada aos subalternos, pode acabar por proporcionar graves obstáculos à compreensão das literaturas negras que estejam sobre o foco de análise, pois:

Levados ao paroxismo, podem nos aprisionar nas expectativas das próprias identidades, de modo a propiciar a intensificação do racismo mediante uma representação natural[izada] daquilo que negras(os) devam ser; quiçá propiciando, igualmente, a segregação de sujeitas(os) negras(os) entre si, quando estas(es) não correspondam a este dever-ser (Alves, 2020, p. 48).

Segundo Alcione Alves, tal premissa está inversamente relacionada com a de agência, pois: “Quando estabelecemos esta atribuição como premissa de nossas interpretações, no interior de nosso fazer-ciência, matamos a possibilidade de compreender a estas(es) sujeitas(os) como sujeitas(os), ao lhes negar a prerrogativa da agência” (Alves, 2020, p. 48). Concordando com este ponto de vista do pesquisador, e entendendo que os conceitos de *agência* e *reexistência* são correlatos, mas não equivalentes, opto pela concepção “reexistir” (Santos; Santos, 2022).

A escolha por estas categorias não abarca a totalidade do vivido pelos amefricanos do Pampa, nem tem essa pretensão, mas elas foram elaboradas para dimensionar diferentes vetores

de atuação frente à colonialidade, servindo como balizadoras para os argumentos que buscam dar sustentação à proposição de um Pampa Amefricano e de uma dramaturgia negra transnacional na *paisagem* pampeana. Também é importante frisar que as ações geralmente aglutinam duas ou mais características, portanto, a reflexão a seguir será elaborada considerando o fluxo de convergência delas.

4.1 ASSENTAMENTOS CULTURAIS

Denomino assentamento cultural as ações, produções, intervenções, criações e recriações levadas a cabo por africanas(os) e americanas(os) em solo pampeano que, ao longo do tempo, foram capazes de marcar indelevelmente a cultura da região, sustentando e promovendo a visibilidade negra no Pampa.

Estes assentamentos, no âmbito desta tese, estão constituídos fundamentalmente pelas dimensões artísticas e religiosas. Nesse sentido, faz-se considerar que “as coisas que se encontram em todo assentamento, estão carregadas de historicidade, pois marcam, em sua ‘materialidade irreduzível’ [...], momentos precisos da construção das pessoas humanas e divinas e dos seus laços de parentesco comunitário e religioso” (Queiroz, 2022, p. 143-144). A ancestralidade, reexistência, agência e luta antirracista podem ser compreendidas como *materialidade irreduzível*, capazes de nutrir a identidade de mulheres e homens negros cuja herança cultural a colonialidade busca alquebrar ou assimilar.

Ao pautar uma abordagem sobre a dramaturgia negra no Pampa na perspectiva decolonial, é extremamente pertinente estar consciente de que:

O “problema do Outro” nos compete enquanto ciência mas não enquanto problema, visto que dele, porque intelectuais, porque sujeitos cognoscentes, nos cremos, nos percebemos, [supostamente] estamos isentas(os). No interior do campo atinente a uma ciência debruçada sobre a cultura, sobre a nação, sobre os sujeitos e suas literaturas, nossos problemas circunscrevem posições legítimas ao passo que os problemas daqueles tidos como nossos Outros se limitam a “questões”, tratadas por vezes de modo limítrofe e condescendente, como apêndices ou desvios do problema em jogo (Alves, 2020, p. 45).

Posto isto, proponho esta abordagem na perspectiva de uma roda de conversa, em que múltiplas vozes negras serão convidadas a falar, sendo a do poeta Oliveira Silveira a qual escolho como a capaz de fazer a interlocução, manifesta através de seus escritos, tanto poéticos, quanto políticos. Começemos então pelo poema *Vozes*:

VOZES

Roucas quentes fortes vozes
 vivas vozes
 chamaram meus irmãos poetas
 mar a fora
 porto a dentro
 e todos responderam
 - Sim!

Longes vozes chamaram
 na voz do vento leste
 nas correntes marinhas
 nas veias sanguíneas
 no tantã dos trovões
 e meu coração tantã
 respondeu
 - Aqui estou!
 (Silveira, 1981, p. 2)

O poema *Vozes* nos dá a dimensão de que Oliveira Silveira não fala apenas por si, mas também por todos os filhos da diáspora africana. Ele responde às vozes assim como seus “irmãos poetas” e, como eles, apresenta-se. Coça-me o pensamento um questionamento que zigzagueia por minhas sinapses: A que estão sendo chamados ele e seus irmãos poetas? Tudo leva a crer que a reivindicação da identidade negra, não neste ou naquele lugar, mas em todo mundo, é uma convocatória à qual o poeta responde com o seu “coração tantã”. Dantas (2006, p. 76) traça a relação entre Angola e o Pampa:

Vozes de toda a América/ Vozes de toda a África, das quais nos fala tão expressivamente o eu lírico do atrás mencionado poema, Mamã Negra (Canto de Esperança), do angolano Viriato da Cruz. De forma não menos expressiva, Oliveira Silveira sobre elas escreve o poema *Vozes*, inserido em *O roteiro dos Tantãs*.

O som do coração é a voz que fala, pela qual ele se prontifica ao chamado das vozes, e também é evidente a explícita relação do ritmo cardíaco ao da percussão africana que o poeta faz ao elaborar uma imagem cuja pregnância reside no tantã e sua sonoridade, como poderemos perceber também no poema a seguir.

TANTÃ

Tantã
 sinto teu som
 me entrando nos ouvidos
 me rachando a montanha
 do peito
 tantã
 ecoando nas entranhas
 tantã
 voz vulcânica de chão
 lavas de lágrimas e de emoção
 tantã

lavas fundas de origem
tantã
voz do ser.
(Silveira, 1981, p. 1)

No poema *Tantã*, Oliveira Silveira cria potentes imagens que revelam o corpo como território de reverberação da sonoridade deste instrumento ancestral, cuja força é capaz de rachar a “montanha do peito” e tomar conta do ser “ecoando nas entranhas”, eco de uma “voz vulcânica de chão”; temos a metáfora do vulcão, que também aparece no poema *África*, que remete à ancestralidade africana. Esta analogia pode ser entendida se considerarmos que são os vulcões os responsáveis pela formação dos continentes e das ilhas, ou seja, da terra como substrato para a vida humana.

África, pelo que sustenta a ciência, é o berço da humanidade, e Oliveira Silveira nesse poema refere-se a ela implicitamente como vulcão, assim como faz do tantã a metáfora do continente africano, o meio pelo qual se manifesta a “voz de chão”, a “lava funda de origem”, a “voz do ser” que “encharca as entranhas” e “transborda lágrimas e emoções”.

O tantã é apresentado como a primeira instância de vivificação da identidade negra no poema *O ancestral*, que evoca a ancestralidade e a coloca como intérprete do sonho do poeta, apresentada através de uma força (trovão, tempestade, trovoada), assim como em *Vozes*, em que são adjetivadas como roucas, quentes e fortes, só que agora justapostas à percussão, ao tambor, amplificadas pelo instrumento, ao qual roga resposta. É imprescindível considerar que: “A ancestralidade afro-brasileira, baseada na comunidade e no cuidado coletivo, tem também na resistência um ponto de encontro do qual é possível partir e estruturar outros contornos de conhecimento” (Santos; Santos, 2022, p. 7).

Em tempo, cabe destacar que o poema ao ter esse referente atribui uma conotação muito importante, uma vez que:

Alojada no útero da ancestralidade está a cosmovisão africana, isto é, sua epistemologia própria que, por ser absolutamente singular e absolutamente contemporânea, partilha seus regimes de signos com todo o mundo, enviesando sistemas totalitários, contorcendo esquemas lineares, tumultuando imaginários de pureza, afirmando multiplicidade dentro da identidade (Oliveira, 2012, p. 40).

O diálogo com ela parece gerar uma força de reconexão. A seguir, compartilho o poema com o intuito de contribuir para um melhor acompanhamento do raciocínio que estou estabelecendo nesta análise.

O ANCESTRAL

Ancestral intérprete em meu sonho,
 voz de trovão ampliada no vento
 e sublinhada pela percussão,
 instrumento o tambor,
 couro nossa pele
 e cada som brotando com suor
 de seus dedos.

Ancestral de voz de tempestade
 por entre irmãos de antanho
 no crematório do passado.
 Ancestral de voz trovoada
 entre fumo e destroços,
 intérprete de todos a nós todos
 me sacudindo assim:
 - Vem, nos diz
 o que é a aragem fresca.
 (Silveira, 1981, p. 2)

As forças da natureza, o som, a pele, o suor e os irmãos corporificam o ancestral, que se faz sentir, não no passado, mas a partir do passado, chegando ao presente através dos múltiplos sentidos e imagens suscitadas, que além de darem corporeidade, também dão alma, atribuindo-lhe um caráter de liame identitário quando se refere a ele como “intérprete de todos a nós todos”. Sua solicitação por entender a “aragem fresca” faz da ancestralidade a detentora de respostas de algo que o escritor quer que seja revelado não somente para si (o que fica claro ao questioná-la a partir do emprego do pronome pessoal na primeira pessoa do plural), mas para toda a coletividade. A ancestralidade, enquanto voz, é capaz de sacudir o poeta a ponto de fazê-lo pedir sua intervenção para conhecer o inefável, força capaz de dar sentido e unidade à diáspora negra, entendendo esta na contemporaneidade na perspectiva de Abdias Nascimento (2011, p. 186):

Entretanto, a diáspora nesta etapa da história dos africanos adquiriu um sentido inverso daquele de dispersão: constituímos a diáspora do regresso: somos os povos negros que voltam, em ritmo concêntrico, rumo à origem prístina do espírito e da história dos ancestrais, a fim de projetar o futuro.

Eis que a voz ganha corporeidade, se materializando em um corpo/continente no próximo poema.

ÁFRICA

Tuas tetas-vulcão,
 leite-lava,
 unhas e dentes – tuas feras,
 tuas veias Zambeze,
 Níger,

Congo,
cascatas-gargalhada
tua savana-ventre
e a selva-cabelos,
pentelhos,
- bem aí,
mãe,
eu quero me repor dentro de ti.
(Silveira, 1981, p. 4)

Oliveira Silveira apresenta a África como um corpo feminino, possuidor de “tetas-vulcão” que produzem o alimento, leite que escorre como lava, e novamente o poeta associa a imagem do vulcão e da lava como força vital, de entranhas e de erupção. Ele percorre esse corpo, por entre a fauna, a hidrografia, a flora e o bioma, para chegar ao ventre rumo às entranhas. As imagens poéticas criadas por Oliveira Silveira, “tetas-vulcão”, “leite-lava” e “cascatas-gargalhada” se constituem em vigorosas metáforas do corpo como força da natureza, capaz de nutrir seus filhos pelo alimento do corpo, o leite, jorrado em profusão como sugere a correlação com uma erupção, e do espírito, a alegria.

A imagem “tetas-vulcão” dialoga diretamente com a instalação *Tetas que deram de mamar ao mundo* (2019), de Lidia Lisboa, obra que recepcionou o público na exposição *Presença Negra* no MARGS em 2022. As duas imagens denotam tetas grandiosas, fartas e vigorosas. A associação com o vulcão e as dimensões da instalação de Lidia vão nesse sentido, o tempo que separa as duas obras é de quase quatro décadas, porém, estabelecer uma correlação entre as duas é inevitável.

Figura 21 - Instalação *Tetas que deram de mamar ao mundo* (2019)



Fonte: Fotografia de acervo do autor (2022)

O poeta quer “repor-se” dentro da África, continente de muitas nações e reinos, berço, ou vulcão, como evoca Oliveira, vulcão que expeliu a humanidade, e também a primeira civilização, território de culturas diversas, cujas nações, reinos e impérios e suas respectivas histórias parecem pouco atrativas à história ocidental, com exceção do Egito, mas este foi branqueado à conveniência da egiptologia, assim como a dos historiadores e museólogos, entre outros, e no senso comum através da filmografia de Hollywood. Ainda é presente a icônica imagem de Cleópatra personificada por Elizabeth Taylor.

Mas, apesar de alguns ainda sustentarem a ideia de um Egito branco, tendo como base a dinastia ptolomaica, estudos científicos recentes que procedem com a reconstituição facial a partir de modernas técnicas de digitalização de achados arqueológicos, como múmias e ou restos de esqueletos encontrados, derrubam o ilusório e frágil branqueamento da história dessa cultura, mas antes disso um intelectual negro, Cheikh Anta Diop, já havia contribuído decisivamente para colocar essa teoria em xeque. Asante (2009, p. 100) nos esclarece alguns aspectos desse processo de revisão histórica:

Um dos mitos mais permanentes a sustentar a hegemonia europeia talvez seja o da origem grega da civilização. Agora se tem demonstrado que esse foi um exagero cometido por intelectuais desejosos de provar a superioridade europeia. A obra *Atenas Negra* de Martin Bernal (1987) demoliu a ideia de que a Grécia antecedeu a África, particularmente o Egito, em termos de civilização. O que Bernal fez em relação à

origem grega da civilização, Cheikh Anta Diop já havia feito com respeito a civilização em geral (Diop), 1974). Em outras palavras, Diop demonstrou que a origem africana da civilização era um fato, não uma ficção.

Charles S. Finch III (2009, p. 86), em seu artigo “*Cheikh Anta Diop confirmado*” elucida: “Existem, é claro, as evidências provenientes do próprio Egito. Os egípcios chamavam seu país de *Kamit* que significa ‘a Terra Negra’. [...] os egípcios também chamavam a si mesmos de Kammiu, cuja tradução literal é ‘os negros’”.

A ciência, por muito tempo, refutou a realidade, mas na contemporaneidade já aparecem, e são divulgadas, outras perspectivas. Uma delas mereceu atenção do jornalismo na mídia digital, na plataforma *UOL*, trata-se da reportagem sobre *Os mistérios do verdadeiro rosto de Cleópatra*, publicada em 23/09/2020 pela página *Aventuras na História* de autoria de Alana Sousa, em que é explicitado que os olhos azuis, a pele alva e a fisionomia londrina de Taylor são apenas da intérprete, portanto uma escolha da produção artística, segundo contexto histórico do pós-guerra e de uma indústria de entretenimento que vende mais do que a diversão, mas conforma imaginários, reverbera uma ideologia.

Assim, nos acostumamos com a ideia colonial, a ponto de naturalizarmos um olhar sobre o continente como selvagem e desprovido de civilidade, um recorrente expediente do *modus operandi* da colonialidade, assim como se deu com o Pampa, que era tido como “deserto verde”. Nesse sentido, é oportuno o esclarecimento de Asante (2009, p. 98) “muitos intelectuais e escritores do passado desprezaram as criações africanas, fossem elas na música, na dança ou na arte, fossem na ciência, como algo diferente do restante da humanidade. Era uma atitude inequivocamente racista”.

No sentido oposto, intelectuais africanos e amefricanos vêm trabalhando para que saibamos que essa história está mal contada e está sendo revista, aprofundada e recontada. Precusores, como o já referido Antenor Firmin (1885), iniciaram a caminhada, outros se seguiram depois:

Diop selou o argumento com o desenvolvimento e uso do teste de dosagem de melanina, que mede o nível de melanina na pele de cadáveres. [...] Diop conseguiu obter pequenas amostras de pele de múmias egípcias num museu de Paris e, depois de submetê-las ao teste, descobriu que a concentração de melanina nelas era igual à dos africanos mais negros (Finch III, 2009, p. 86).

O branqueamento do Egito na historiografia ocidental não se estendeu ao Reino de Cuxe, ou de Mali, entre tantos outros do continente africano, com exceção da África do Sul sob o domínio da política do Apartheid iniciada em 1948, com a liderança do pastor protestante

Daniel François Malan, que acabou em 1994 após uma longa resistência ao implacável regime racista de contornos fascistas. Retornemos ao caminho trilhado pelo poeta amefricano, no poema em que ele explicita a ancestralidade:

À ÁFRICA

Às vezes te sinto como avó,
outras vezes te sinto como mãe.
Quando te sinto como neto
me sinto como sou.
Quando te sinto como filho
não estou me sentindo bem eu,
estou me sentindo aquele
que arrancaram de dentro de ti.
(Silveira, 1981, p.5)

É muito significativo o duplo viés em que Oliveira Silveira se insere, primeiro como neto e, em seguida, como filho. Entre as duas condições aparecem distinções sobre o seu sentir, sendo inicialmente um lugar de identificação que diz respeito a sua pessoa no contexto da negritude e, posteriormente, a todos os que são descendentes de africanos da diáspora. Há plena consciência de sua individualidade e de sua pertença cultural. Essa dupla percepção foi destacada por Dantas (2006, p. 77), que em sua análise sobre obra do poeta faz a seguinte observação: “Ressalte-se que mesmo sendo fruto de uma criação individual, os poemas da Negritude, entre eles, os de Oliveira Silveira expressam sempre um anseio coletivo, que veiculado por um EU está sempre a falar de um NÓS, a reivindicar a integração de todos”. A dupla condição *EU/NÓS* é reforçada pela forma como estabelece o vínculo com a África, cujas imagens recorrem a metáforas da gestação, como que afirmando que tudo está em processo, mas uma vez parido ainda mantém uma ligação umbilical, como no poema a seguir:

ELO

Aqui meu umbigo tímido
receptor de seiva
neste lado do mar,
nesta longe placenta

E África lá está
na outra extremidade do cordão.
(Silveira, 1981, p. 3)

O poeta sente a América como uma placenta distante do útero que é a África, corpo materno do qual ele foi arrancado, trauma explicitado no poema anterior a *Elo*. Mesmo assim, o cordão continua alimentando-o, pois ele recebe a “seiva”; seria ela a cultura? Infirmo que sim!

Essa placenta permite a troca da cultura negra entre a América e a África, os tambores continuam a pulsar o ritmo cardíaco vital dessa relação, assim também nos diz o poeta:

ALÔ

Alô Guianas
Surinam
Colômbia
Todamérica
nossos tambores
de caule e couro
e som de cerne
se saúdem
fraternos.
(Silveira, 1981, p. 13)

Os tambores, segundo Oliveira Silveira, são de “som de cerne”, o que estimula pensá-los como emanadores de uma sonoridade essencial que, desde o período colonial à contemporaneidade, dão unidade, produzindo uma comunicação transnacional, que aglutina a identidade negra. Por conseguinte, na América, a percussão de origem africana foi e continua sendo uma das forças de resistência cultural e de promoção de reexistência política e social, tanto do ponto de vista laico (festas, expressão artística e referentes culturais), quanto religioso. No Pampa, dentro e fora do âmbito religioso, os tambores são indissociáveis da identidade amefricana dos que vivem na região, mas vão além, como no caso do Candombe uruguaio.

George Andrews (2010), ao abordar as formas de organização negra no século XIX, nos apresenta as “*salas de nación*” como lugares que oportunizaram a reunião de homens e mulheres negras e negros para viverem sua cultura, mas também, potencializarem a criação de rede capaz de dar amparo social e, de certa forma, representação política, além da função religiosa. Pode-se pensar estas salas como embriões de todas as outras organizações, agremiações e instituições negras do Uruguai, nesse sentido este historiador americano afirma: “*De hecho, actuaron también como grupos de presión a través de los cuales la población africana buscó influenciar primero a las autoridades coloniales y luego a las nacionales, tratando de ganar padrinos, benefactores y protectores para su causa*” (Andrews, 2010, p. 43)¹¹⁹. As “*salas de nación*” eram também o lugar da manifestação do Candombe.

Esse pesquisador registra que a palavra “candombe” aparece pela primeira vez no ano de 1834, em um jornal da capital uruguaia, num artigo em que se referiam aos bailes que as

¹¹⁹ “Na verdade, eles também atuaram como grupos de pressão através dos quais a população africana procurou influenciar primeiro as autoridades coloniais e depois as nacionais, tentando ganhar padrinhos, benfeitores e protetores para sua causa” (Andrews, 2010, p. 43).

“*naciones*” organizavam. Segundo George Andrews (2010), do jornal a palavra chegou à poesia através de Francisco Acuna de Figueroa¹²⁰, um ano mais tarde, quando se comemorou os dez anos da lei de Libertad de Vientres promulgada em 1825. O folclorista Rubén Carámbula¹²¹ (2011, p. 13) indica outra data em sua publicação *El Candombe* ao abordar a origem dessa manifestação artística: “*La palabra ‘candombe’ aparece por primera vez en la crónica del escritor de época don Isidoro de Maria, que tituló ‘El recinto y los candombes (1808-1829)’*”¹²². Na mesma página este autor registra que “El término, es genérico para todos los bailes de negros: sinónimo pues de danza negra, evocación del ritual de la raza”.

O compositor e musicólogo Gustavo Goldman (2003, p. 46) especifica melhor a terminologia empregada para se referir às manifestações artísticas negras uruguaias, distinguindo-as entre as atividades e os lugares em que aconteciam:

*[...] para designar estos lugares de reunión de los africanos, utilizaremos el término “sala de nación”, aunque éstos recibieron, además de ésta, otras denominaciones a lo largo del período que estudiamos: “tambos”, “tangos”, “sitios” y “candombes”. Los términos “candombe” y “tango” eran utilizados -en general- con dos significados diferentes, aunque relacionados entre sí: en primer lugar, para designar los lugares de reunión, y en segundo, para designar los bailes y músicas realizados en los mismos, que en ocasiones se realizaban dentro de los locales de reunión, y en otras fuera de éstos*¹²³.

Em Minas Gerais, vamos ver o Candombe enquanto terminologia para designar cantos e danças afro-religiosas. Ridalvo Felix de Araujo, em sua tese de doutorado que analisa o emprego do vocábulo “batuque” para algumas manifestações culturais de tradições africanas e afrobrasileiras no contexto amefricano e europeu, intitulada *Candombe mineiro: É d’ingoma/ Saravano tambu/ Peço licença/ Pro meu canto firmá*, revela uma manifestação cultural de uma tradição negra homônima em Minas Gerais que enfrentou a pressão da tentativa de apagamento (diferente do Congado que teve o beneplácito da igreja), mesmo “Sendo o Candombe considerado a expressão mais antiga no interior das Irmandades Negras de Nossa Senhora do

¹²⁰ Poeta branco, autor da letra do hino nacional uruguaio.

¹²¹ Sobre Ruben Teobaldo Carámbula, foi poeta, escritor, dramaturgo, compositor e folclorista. Há uma dupla informação sobre o local de nascimento, algumas fontes o colocam como nascido em Dom Pedrito, no Brasil, outras em Montevidéu no Uruguai, mas todas concordam que nasceu em 1913, tendo falecido em 1998. Esta divergência instiga, mais uma vez, a pensar o trânsito de pessoas, bens e cultura na região do Pampa.

¹²² “A palavra ‘candombe’ aparece pela primeira vez na crônica do escritor de época Dom Isidoro de Maria, que ele intitulou ‘El recinto y los candombes (1808-1829)’”. Na mesma página, esse autor registra que “O termo é genérico para todas as danças negras: sinônimo de dança negra, evocação do ritual da raça”.

¹²³ “[...] para designar esses lugares de encontro dos africanos, usaremos o termo ‘sala da nação’, embora tenham recebido, além desta, outras denominações ao longo do período que estudamos: ‘tambos’, ‘tangos’, ‘sitios’ e ‘candombes’. Os termos ‘candombe’ e ‘tango’ foram usados - em geral - com dois significados diferentes, embora relacionados entre si: em primeiro lugar, para designar os lugares de encontro e, em segundo lugar, para designar as danças e músicas ali executadas, que ora eram executadas dentro dos lugares de encontro, ora fora deles”.

Rosário em Minas Gerais” (Araújo, 2017, p. 130). Posteriormente, ao referir-se ao instrumento musical, que identifica essa tradição afro-brasileira, ele afirma:

[...] podemos dizer que a diversidade de nomenclaturas apontadas para um mesmo instrumento musical não isenta a complexidade filosófica que a tradição do Candombe mantém, mas ainda é um resquício eurocêntrico da tentativa, incidida sobre o período escravagista, de apagar essas expressões que aqui foram (re)criadas. Mesmo considerando a diversidade de sociedades étnicas de africanos que civilizaram o solo brasileiro, agora estamos tratando de uma tradição que tem o mesmo nome e se fundamenta sob a relação com os antepassados, além dos santos cristãos revisitados, para existir ambientada nos Reinados negros (Araújo, 2017, p. 133).

Nessa mesma abordagem, o referido pesquisador cita a pesquisadora Maria Eugenia Domínguez, que em sua tese de Doutorado em Antropologia Social, intitulada *Suena el Río: Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires* (2009), apresenta a origem e a herança cultural da palavra “Candombe”:

O vocábulo Candombe deriva do prefixo Ka e do nome Ndombe (povo angolano), do idioma Kimbundu, uma das ramificações das línguas banto que são faladas no Congo, em Angola e em outras regiões da África do Sul. Etimologicamente, o vocábulo é uma herança benguela, o maior e mais conhecido povo Ndombe entre as etnias africanas que chegaram a Montevidéu. Porém, quando falamos de sua conformação, de seus conceitos de música e dança, bem como da simbologia que dá forma ao Candombe ao longo do século XIX, não há dúvidas de que ele é o resultado da convergência das influências de distintos povos africanos que mantiveram suas Salas de Nação (Domínguez, 2009, p. 54 *apud* Araújo, 2017, p. 136).

Araújo (2017, p. 135) vai fazer uma observação muito relevante sobre a preponderância do termo “batuque”, em substituição a “Candombe”:

O Candombe, em Minas Gerais, ainda se identifica com essa designação, no entanto, já é perceptível que em alguns lugares essa tradição passou também a ser chamada de batuque. Se em alguns grupos essa expressão é conhecida por seus praticantes, de forma genérica, por tambu, como o termo batuque insiste em se sobrepor em relação à primeira identificação? Como já dissemos acima, o Candombe não é diferente na sua composição gramatical, ou seja, ele também é regido por tambores, cantando e dançando por homens e, em alguns casos, mulheres negras. Sob essa ótica, é notável a tentativa externa de estigmatizar a musicalidade produzida pelos pretos, bem como as expressões de seus cantos e danças. Desta forma, entendemos que a designação batuque continua sendo uma prática externa à comunidade praticante de uma dada expressão, e que muitas vezes se insere na linguagem do grupo sem o sentido pejorativo utilizado por quem não conhece ou deprecia essas tradições de matrizes afro. Todavia, o Candombe e o Xigubo têm resistido em ser identificado por estes nomes.

O termo “batuque” é muito significativo nesta investigação, como veremos mais adiante, mas retornando ao contexto negro uruguaio dessa manifestação artística, George Andrews (2010, p. 43) nos esclarece que:

*Los candombes organizados por los Cambundi, los Kasanje, los Congo, los Benguela y otras naciones eran acontecimientos sumamente poderosos y evocativos. Parte de ese poder estaba dado por el impacto rítmico de los tambores africanos, reforzado por el efecto no solo rítmico sino también visual de la danza*¹²⁴.

O ritmo, como destaca este pesquisador, é impactante a ponto de ser referenciado como um “poder”, o que significa que a ancestralidade negra era evocada pela cadência dos tambores, que potencializava a visibilidade da cultura africana e afro-uruguaia no contexto desta colônia espanhola e, posteriormente, republicano, do estado nacional que a sucede. Pelo exposto, é possível inferir que os candomberos, assim como os fundadores das nações, eram agenciadores da negritude nesse então, e que, evocando seus ancestrais, promoveram o enfrentamento à aculturação, instaram os seus pares à reexistência.

Ruben Carámbula (2011) destaca três fases das músicas e das danças negra conhecidas genericamente como candombe: a primeira, segundo o autor, é a mais autêntica por não estar “contaminada” pela cultura europeia; a segunda, no final do século XVIII, é a fase em que há incorporação de elementos coreográficos da cultura branca; já a terceira é das comparsas carnavalescas que se inicia 1867 até chegar à contemporaneidade.

George Andrews (2010, p. 75) também destaca esse momento: “*Durante la segunda mitad del siglo XIX, las comparsas habían desarrollado una nueva forma de candombe que revolucionaría el carnaval de Montevideo. Se trataba de un largo proceso de creación e innovación que daría como resultado el surgimiento de un nuevo ritmo nacional*”¹²⁵.

O carnaval uruguaio, assim como o brasileiro, foi sendo apropriado pelos amefricanos, já no século XIX, a cultura negra e esta festividade pagã imbricam-se de tal maneira que não é mais possível pensá-las separadamente, uma vez que o ritmo dos tambores se torna a marca indelével dessa manifestação cultural herdada do continente europeu. O efeito desse processo de amalgamento também contribuiu para consolidação da negritude no cenário pampeano. “*A partir de las comparsas ‘La Raza Africana’, ‘Pobres Negros Orientales’ y ‘Negros Argentinos’, las sociedades de negros se multiplicaron en el carnaval de la ciudad de Montevideo*” (Goldman, 2008, p. 45)¹²⁶.

¹²⁴ “Os candombes organizados pelos Cambundi, Kasanje, Congo, Benguela e outras nações foram eventos extremamente poderosos e evocativos. Parte dessa potência foi dada pelo impacto rítmico dos tambores africanos, reforçado pelo efeito não só rítmico, mas também visual da dança”.

¹²⁵ “Durante a segunda metade do século XIX, as comparsas desenvolveram uma nova forma de candombe que revolucionaria o carnaval de Montevideú. Foi um longo processo de criação e inovação que resultaria no surgimento de um novo ritmo nacional”.

¹²⁶ “A partir das comparsas ‘La Raza Africana’, ‘Pobres Negros Orientales’ e ‘Negros Argentinos’, as sociedades negras se multiplicaram no carnaval da cidade de Montevideú” (Goldman, 2008, p. 45).

Essas sociedades cumpriram um papel muito importante socialmente, pois se deve ter em mente que por parte dos brancos o candombe não era bem visto, a ponto de sofrer diversos tipos de repressão, por exemplo, foi proibido entre 1806 e 1816. Um dado significativo é que o lugar onde se realizavam os candombes era fora dos limites da cidade. Já na segunda metade do século XIX, o candombe arrastava multidões, compostas não só de pessoas negras, mas também de brancos:

Algunos testimonios de la época se refieren a las multitudes 'que asistían a los candombes como a peregrinos yendo a una "romería". La palabra era sin duda apropiada, ya que los candombes se llevaban a cabo los domingos o durante festividades religiosas y estaban profundamente relacionados con ritos africanos, que eran, en sí mismos, poderosos eventos espirituales (Andrews, 2010, p. 46).¹²⁷

No Uruguai contemporâneo, o candombe tornou-se parte irrefutável da cultura uruguaia a tal ponto que é celebrado o *Día Nacional do Candombe, Cultura Afro-Uruguiaia e Equidade Racial*. A data escolhida foi dia 3 de dezembro, comemorada desde o ano de 2006, e marca o dia em que os tambores do *Candombe* se fizeram ouvir pela última vez no *Conventillo Mediomundo*, destruído em uma demolição levada a cabo pelo regime militar da ditadura uruguaia em 1978. O prédio era uma importante referência para a identidade afro-uruguaia na parte central da cidade de Montevideú.

Figura 22 - Cartaz do Dia Nacional do Candombe, Cultura Afro-Uruguiaia e Equidade Racial de 2010



Fonte: Mizangas (2010)

A importância do Conventillo Medio Mundo reside em que:

A convivência diária entre os habitantes permitiu a sobrevivência dos tambores e marcou suas formas de execução rítmica ainda hoje observadas. Os conventillos se tornaram, naquele momento histórico, o novo símbolo da cultura do candombe. Desse

¹²⁷ “Alguns testemunhos da época referem-se às multidões ‘que frequentavam os candombes como peregrinos que iam a uma ‘peregrinação’. A palavra certamente era apropriada, uma vez que os candombes eram realizados aos domingos ou feriados religiosos e estavam profundamente relacionados aos ritos africanos, que eram eventos espirituais poderosos” (Andrews, 2010, p. 46).

modo, grande parte do saber difundido hoje entre gerações, a respeito da cultura dos tambores, provém das formas de socialidade ali vivenciadas. Costuma-se dizer que cada um desses conjuntos habitacionais representava uma espécie de “escuela candombera” (Moura, 2021a, p. 77).

O antropólogo Lisandro Lucas de Lima Moura, autor da tese *Aprender com tambores: o candombe afro-uruguaio como prática de educação* (2021a), em seu blog *Contrabando*, compartilha uma informação que dá a dimensão desse acontecimento para os afro-uruguaios:

[...] as famílias que ali residiam foram expulsas de suas habitações a mando da ditadura civil-militar (1973-1985), e levadas à força para uma fábrica abandonada, situação que lembrava os campos de concentração nazistas. Passados mais de 40 anos, o crime segue sem qualquer reparação. O conventillo Medio Mundo, [...] estava localizado no Barrio Sur e era considerado o templo do candombe e da cultura afro-uruguaia, uma verdadeira escola que deu origem à tradição rítmica de Cuareim (Moura, 2021b).

A placa em memória à perda irreparável, que a ação de desterritorialização cultural engendrada pelos militares da ditadura uruguaia promoveu, confirma a gravidade dessa destruição para a cultura uruguaia.

Figura 23 - Placa em memória às vítimas de terrorismo de Estado



Fonte: Moura (2021b)

Em 2021, o Uruguai promoveu a incorporação de outra data da negritude ao seu calendário oficial, desta vez de ordem internacional.

Figura 24 - Día internacional de los afrodescendientes, publicado em 31/08/2021



Fonte: Uruguay (2021)

Nessa rápida abordagem, é possível perceber o poder dos atabaques no contexto uruguaio, capazes de tornar o *Candombe* patrimônio imaterial de um país que se orgulhou de ser conhecido como a “Suíça da América”. Entretanto, outra palavra muito importante no Pampa também está relacionada à negritude, trata-se de “tango”, que ganhou visibilidade no carnaval uruguaio de 1872 quando o cronista Antonio D. Plácido registra o começo da participação das “comparsas de negros” segundo Goldman (2008, p. 77): “*El término ‘tango’ hace su aparición en esta ocasión en el Teatro Solís, justamente cuando actúan –al menos- dos ‘Sociedades de Negros’: ‘Pobres Negros Orientales’ y ‘La Raza Africana’*”¹²⁸. Os aportes da cultura africana para o tango, que se tornou símbolo da identidade argentina, também foram invisibilizados, assim como a presença de afro-argentinos. Felipe Viveiros (2020), em seu artigo na revista online *Cultura do Resto do Mundo* aborda justamente essa apropriação branca de uma herança negra, segundo ele:

Em 1877, inspirados no candombe, negros inventaram uma dança que denominaram “tango”. Há teorias de que o termo seria derivado do nome de Xangô, orixá do trovão e patrono da música para os iorubás. Outras vertentes estão seguras de que suas origens são frutos da cultura do Congo, na África Central. O tango embora hoje seja branco, começou a vida como negro na dança do Kongo, preso em um abraço em forma de valsa. Um lamento que se baila.

Se na música e na dança a cultura africana marcou indelevelmente a região, também no âmbito da religião ela se faz presente de maneira contundente através do *Batuque* que abarca tradições diferentes, conhecidas como nações, são elas Nagô, Oyó e Cabinda, Jeje e a Ijexá. Entretanto, as religiões de matriz africana quase nunca são associadas com a imagem do Pampa, entretanto, um olhar mais atento traz surpresas a todos que busquem aprofundar-se minimamente sobre o tema. Oliveira Silveira cria muitas imagens que trazem o som dos atabaques para o centro da cena religiosa, vejamos o seguinte poema:

ATABAQUES

	tilim de adjá	
	ialorixá	
	negro no rum	
rumpi	é por Ogum	
rum	negro no lé	rumpi
e lé	Oxumaré	rum
can	bate rumpi	e lé
dom	baixou aqui	can
blé	um santo	dom
	axé	blé
		(Silveira, 1981, p. 15)

¹²⁸ “O termo ‘tango’ aparece nesta ocasião no Teatro Solís, precisamente quando se apresentam - pelo menos - duas ‘Sociedades Negras’: ‘Pobres Negros Orientais’ e ‘La Raza Africana’”.

Neste poema Oliveira Silveira, com suas “imagens sonoras”, nos transporta para o universo do Candomblé criando um ritmo através das palavras empregadas.

O Batuque é correlato do Candomblé no Sul, que, segundo Abdias Nascimento (2016), é o nome atribuído à religião dos povos iorubás, gêges e bantos, e no Brasil ganhou outra configuração devido ao contexto histórico em que se fixou e se desenvolveu. Na explanação sobre suas características, ele afirma que este constitui “a fonte e a principal trincheira da resistência cultural do africano, bem como o ventre gerador da arte afro-brasileira, o candomblé teve que procurar refúgio em lugares ocultos, de difícil acesso, a fim de suavizar sua longa história de sofrimentos às mãos da polícia” (Nascimento, 2016, p. 135). Corroborando com esta afirmação, encontra-se o dado que atesta a origem do Candomblé no Rio Grande do Sul, quando da abertura do primeiro terreiro seis anos após a abolição oficial da escravatura: “A mais antiga casa de Batuque no Rio Grande do Sul data de 1894. O registro das casas era obrigatoriamente feito na polícia, tendo seus membros um fichário para ocorrências” (Santos, 1992, p. 109). Como é perceptível, o Candomblé, no Rio Grande do Sul, é conhecido por outra palavra, batuque. Sigamos com as palavras/imagens do poeta para conhecê-lo por outra perspectiva:

BATUQUE

Batuque
tuque
tuque
todo o muque
no tambor.

Puxaram o corpo cá pra longe
mas a alma espichou
e as raízes crisparam-se lá
e o caule é este tambor
e a seiva, este som de cratera
que a gente vai fundo buscar.

Batuque
tuque
tuque
todo o muque
no tambor.

Esses negros loucos batendo
já com a cor de Exu-Bará nos dedos,
couro contra couro,
mas o ouro do inhã é mais forte,
lá vai seu ronco de trovoadas
e a terra vai rachar em fendas
- toque de Xangô.

Batuque
tuque

tuque
 todo o muque
 no tambor.
 (Silveira, 1981, p. 16)

No Rio Grande do Sul, como ocorreu com o Candombe Mineiro, o Candomblé foi identificado como Batuque, termo que passou a designar essa tradição religiosa; deste estado brasileiro o termo alcançou o Uruguai e a Argentina. Araujo relata que o pesquisador Lucas Bonga (radicado em Maputo), que estuda as línguas bantu do povo Makonde, revela que em Moçambique e África do Sul, o Batuque é denominado “ing’oma” e refere-se ao instrumento musical e também à música produzida por ele. Aqui percebe-se que nesses países africanos, assim como no Brasil, a terminologia é empregada para referir-se a tradições musicais, no Rio Grande do Sul abarcou também a religiosa, pois:

[...] a tradição de matriz africana se apresenta com várias hibridizações no sentido de Bhabha. Vários subgrupos étnicos dos *yorùbá* se unificaram para a manutenção e preservação de suas tradições. Os amalgamentos se deram de várias formas, inclusive entre tradições diferentes como a junção entre a tradição *jeje* com a *yorùbá* (Silveira, 2014, p. 60).

Quanto à conformação do panteão de entidades divinas, há variações no estado em relação à Bahia e outras unidades federativas brasileiras. Neste aspecto, é oportuno esclarecer que: “o termo *Òrìṣà* designa, no Brasil, todos os *Irunmalè*, inclusive no Rio Grande do Sul. Na capital são cultuados treze *Òrìṣà* distintos: Bara (*Èṣù*), Ogun, Iansã (*Oya*), Xangô, Odé, Otin, Ossanha (*Ò sányìn*), Xapanã (*Ṣànpònná*), Obá, Ibeji, Oxum, Iemanjá e Oxalá” (Silveira, 2014, p. 70).

Na imagem que segue, retirada da publicação da revista *Parêntese*, de autoria da fotógrafa e cineasta Mirian Fichtner, autora da publicação *Cavalo de Santo*, lançada em 2011, que deu origem a um documentário de título homônimo dez anos após, em 2021. Nessa fotografia vemos os *Òrìṣà* mais cultuados no Batuque do RS com o Pai Cleon de Oxalá (ao centro) à margem do Guaíba. Da esquerda para direita: Bará, Xangô, Iansã, Oxum, Oxalá. Iemanjá, Ibeji, Ogum, Odé e Otim, Obá, Ossanha, Xapanã.

Figura 25 - Òrìṣà do Batuque do Rio Grande do Sul



Fonte: Fitchner (2021)

Segundo Silveira (2014, p. 61), que é *pai de santo* em Porto Alegre, a nomenclatura original dessa religião foi utilizada de forma preconceituosa pelos detratores das manifestações religiosas afro-brasileiras no sul do Brasil, por isso os adeptos “também chamam de Nação como forma mais respeitosa, pois, geralmente, o termo Batuque é utilizado pejorativamente, com intenções ofensivas. A história do Batuque se imiscui à história do negro no Rio Grande do Sul, que não é muito diferente da do resto do país”. Como ocorreu com o Candombe Mineiro, a palavra Batuque no Pampa ganhou conotação depreciativa.

Sobre a cronologia dessa manifestação religiosa, assim como das demais que se constituem também com elementos africanos, esta é traçada por Oro (1998, p. 80): “o batuque floresceu na segunda metade do século 19 e adaptou-se às condições de um RS ‘tradicional’, eminentemente agrário [...] Já a umbanda se instalou no RS na década de 30 [...] A linha-cruzada surgiu a partir da década de 60”. Seguindo a cronologia, uma informação esclarecedora é referente ao processo de como vai se dando o processo de branqueamento ao longo do tempo:

Inicialmente, a comunidade batuqueira era constituída por negros pobres e analfabetos das regiões periféricas da capital. Aos poucos foram acolhidos brancos pobres e semianalfabetos. Na década de 1940, as comunidades eram constituídas por negros pobres semi-analfabetos e brancos de classe média-baixa (Silveira, 2014, p. 71);

Ari Pedro Oro (1998, p. 78) faz uma linha do tempo que permite acompanhar uma evolução vertiginosa das casas de Batuque: “Não passa de uma centena na década de 40 e já atingia cerca de vinte mil em meados da década de 80. Esses números, por mais relativos que sejam, colocam o RS como um dos mais importantes centros de religiões afro-brasileiras do Brasil”. Já Silveira (2014, p. 71) revela a etapa seguinte do branqueamento que se dará entre as décadas de 70 e 90, promovendo uma mudança no perfil étnico das pessoas das casas de Batuque:

Na década de 1970, já existem muitos sacerdotes brancos, com filhos de santo de classe média-alta. Nos anos 1990 temos uma grande migração dos negros pobres para as igrejas evangélicas, enquanto que os brancos ricos procuram os sacerdotes africanistas também brancos para resolverem seus problemas. O nível cultural dos praticantes caminha para uma homogeneidade de ensino médio com alguns praticantes de nível superior.

No final do século XX, vivenciei *in loco* o fenômeno da entrada massiva de brancos nos terreiros de Batuque em Pelotas quando comecei a frequentar as festas de “aprontação” (como se dizia entre os membros das casas que frequentei), a convite de uma amiga. Em tais ocasiões, o filho de Santo iniciado que recebera os axés (por exemplo o de faca ou de búzios) era celebrado e fazia o toque para o seu *Òrìṣà* e para o da casa, ocasião em que os filhos de pais de santo de outras casas se encontravam. Durante os anos de 1990 a 1993, conheci não só as festas, mas alguns dos rituais mais secretos e a cozinha em que se faziam as comidas de Santo. Na época fui iniciado por uma mãe de Santo negra, filha de Oxum, posteriormente continuei o aprendizado com um pai de Santo do Bará também afrodescendente. Minha busca espiritual me levou no final dos anos 80 até a metade dos 90 a me envolver com várias experiências religiosas, entre elas o espiritismo Kardecista, a Gnose, a Umbanda e o Batuque. Estas vivências me oportunizaram uma compreensão mais nítida sobre a realidade das casas de Batuque, me afastando das visões preconceituosas e estereotipadas que muitas vezes recebemos da sociedade sobre as religiões e a cultura de matriz africana. Oro, nessa mesma década, fazia a seguinte constatação:

Mas, por serem religiões percebidas como sendo “de origem africana”, não se desvencilham dos estigmas historicamente construídos em nosso País sobre a população e a cultura negra. Talvez este fato constitua um importante caminho para se compreender a maneira velada, semi-escondida e não totalmente assumida com que a população gaúcha em geral se aproxima da macumba e participa dos seus rituais (Oro, 1998, p. 83).

Passados quatorze anos, Oro (2012, p. 563-564) já afirma que “os praticantes das religiões de matriz africana no estado gaúcho vinculam-se de forma mais assumida à sua religiosidade, não se escondendo sob o manto do sincretismo, como ocorre em outros estados”. Isto teria suas origens quando deixou de ser uma religião negra para negros, e passou a ser integrada também pela classe média, e conseqüentemente por brancos?

Oro (2012) destaca que, no censo de 2000, o estado gaúcho aparece em primeiro lugar, em termos proporcionais, de adeptos das religiões de matriz africana, à frente do Rio de Janeiro e Bahia, respectivamente em segundo e terceiro lugar. Este pesquisador também revela que este

ranking se manteve no censo de 2010. Assim, o Rio Grande do Sul firma-se como o estado com mais praticantes destas manifestações religiosas no Brasil. Silveira (2014, p. 72), ao referir-se ao mesmo censo, destaca que os dados revelam um aspecto interessante, que brancos que praticam as religiões de tradições de matriz africana no Rio Grande do Sul superam, nesta década, o número de negros e, provavelmente devido a isto, hoje o número de locais destinados à prática do Candomblé, umbanda e quimbanda nas terras gaúchas é estimado em 30.000. Esse crescimento contínuo suscita muitos questionamentos acerca das razões que impulsionam a multiplicação de casas de Batuque. Uma refere-se ao branqueamento, segundo Silveira (2014, p. 72):

Curiosamente, entre os sacerdotes homens, a maioria é branca. Especulamos que este seja em decorrência de dois fatores: muitos são homossexuais, donos de seus próprios negócios (geralmente cabeleireiros) o que permite a dedicação ao culto e o alcance dos estágios iniciáticos mais elevados; e a questão econômica, pois muitos são homens brancos desempregados que atuam como sacerdotes profissionais (em que pese às críticas da comunidade).

Aqui temos uma série de informações que evidenciam que o branqueamento do Batuque no Rio Grande do Sul está diretamente ligado ao gênero, à sexualidade e à condição econômica, sendo que esta última pode facilitar a prática e o aprofundamento teológico, ou estimular a “profissionalização”. Como vemos, há muita coisa acontecendo no cenário religioso do Rio Grande do Sul, cuja complexidade não pode ser aprofundada nesta abordagem. Entretanto, a presença de brancos está também alterando a percepção sobre a religião praticada, pois: “Os homens brancos são os mais preocupados com os estudos. Os negros são mais preocupados com os fundamentos. É possível que, no futuro, a religião dos negros seja praticada por brancos de classe abastada, formados em teologia, antropologia ou história” (Silveira, 2014, p. 72).

A hipótese levantada por este pai de santo e pesquisador acadêmico é no mínimo aterradora, pois quem conhece minimamente o Batuque, a Umbanda e a Quimbanda sabe que o fundamento é passado pela oralidade e a vivência prática, o que pode significar a morte da principal característica ancestral que diferencia estas religiões daquelas praticadas por brancos.

O censo também evidencia a presença de maioria de mulheres, particularmente as negras, em relação aos homens, quando trata-se do número de sacerdotes. Este dado estimula a inferência de que o Batuque está no extremo oposto das religiões de matriz cristã, islâmica, hindu, budista, entre outras, pois há uma preponderância feminina no sacerdócio. Uma informação relevante se considerarmos o caráter patriarcal das sociedades do Pampa, o que daria fôlego para muitas pesquisas voltadas à essa abordagem. Feitas estas considerações,

sigamos pela cartografia Exusíaca do poeta, com o trajeto da religião afro-brasileira de norte a sul:

NO MAPA

Pelo litoral
ficou
de norte a sul
nagô.
Ficou no Recife:
xangô.
Na Bahia ficou:
candomblé.
No Rio Grande é o quê?
- Batuque, tchê.

Filho de santo
de bombacha,
Ogum
comendo churrasco:
jeito
gaúcho
do negro
batuque.
(Silveira, 1981, p. 17)

Este poema permite a quem o lê percorrer com Oliveira Silveira o caminho da lava-leite-seiva que jorrou sobre o Brasil nos últimos cinco séculos, que se manifestou como cultura. A imagem do “filho de santo de bombacha” pode ser impactante para aqueles que desconhecem a religiosidade negra do Pampa, mas é evidência explícita de como as culturas atravessaram-se e acabaram imbricadas na encruzilhada do Sul da América; “jeito gaúcho do negro batuque”, Candomblé do Sul tem “Ogum comendo churrasco”, *Òrìṣà* na casa de Batuque vestindo indumentária gaúcha. Sobre essa particularidade, Hendrix Alessandro Anzorena Silveira (2014, p. 71), em sua dissertação de mestrado em 2014, intitulada “*Não somos filhos sem pais*”: *história e teologia do batuque do Rio Grande do Sul*, faz o seguinte comentário sobre a vestimenta dos praticantes dessa religião:

Outro fator interessante são as vestimentas cerimoniais (*aṣo*). Enquanto os baianos buscaram suas raízes nas vestimentas africanas, a mulher gaúcha preferiu embelezar-se com vestimentas que lembram as sinhazinhas do século XIX, assim como o homem usava bombachas e camisa de estilo gauchesco. Somente no final do século XX e início do XXI, mediante um processo denominado reafrikanização, e que ainda está em andamento, é que houve uma reformulação do *aṣo*, com a intenção de se aproximar mais do tradicional abadá africano.

Muitas são as idiossincrasias que a primeira religião de matriz africana do Rio Grande do Sul guarda em relação ao Candomblé baiano, usando este como referência, mas a da bombacha tem uma história que dá volta ao mundo, vejamos um resumo dela. Curiosamente, a *pilcha*¹²⁹ gaúcha teve sua origem, ou pelo menos uma parte significativa dela, devido a um problema que surgiu com estoques encalhados de uniformes confeccionados para o exército turco na Guerra da Criméia, que acabou antes do previsto, então o “mercado rio-platense foi a salvação para tão grande prejuízo, [...] o gaúcho só passou a usar as honradas bombachas de hoje porque o mercantilismo inglês não admitia saldo negativo em seu caixa” (Golin, 1983, p. 93). De produto de exportação inglês à traje típico do culto ao gauchismo, esta peça de roupa, há quase dois séculos, se tornou icônica, mas nem sempre foi ostentada com orgulho: “Podemos lembrar que num tempo não muito distante a bombacha era estigmatizada (como ‘coisa de grosso’). Perdeu este estigma, porém caiu no lado oposto e a bombacha acabou como marca do ‘verdadeiro gaúcho’ virando mesmo traje oficial” (Maciel, 1998, p. 181).

A Revolução Federalista de 1893 “popularizou” e consolidou o seu uso nas terras gaúchas, assim, de guerra em guerra, ela chegou ao século XX para fazer parte do imaginário regional, e singularmente o brasileiro, como destaca Flávio Aguiar (1992, p. 295): “Em *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, o negro que leva Bento Gonçalves da Silva de Salvador ao Sul volta no fim da guerra com uma carta de alforria e de chapelão, lenço, pala, bota e bombacha, em pleno calor baiano: prova de que virou mesmo gaúcho [...]”.

Esta observação sobre a obra do grande escritor brasileiro, que apresenta um personagem envergando orgulhosamente o traje icônico dos sulistas, como uma confirmação da conversão de um baiano à identidade rio-grandense, é um exemplo da dimensão simbólica que reveste essa peça de roupa. Em outras palavras, João Ubaldo faz do personagem um espelho que reflete a idiossincrasia do habitante do sul: “O gaúcho acaba tendo uma visão caricata de si próprio, a partir da visão superficial que o Brasil tem dele e que ele, como brasileiro, compartilha e assume. O deslocado gaúcho tende sempre a encarnar a personagem ‘gaúcho’ quando se comunica com o Brasil” (Ramil, 1992, p. 263). E lá está a bombacha!

A bombacha também ganhou outras nacionalidades no Pampa, transfronteiriça, como o chimarrão e as boleadeiras que foram incorporadas ao “patrimônio pampeano”, que, amalgamados, se constituíram como símbolos de uma identidade masculina da região, que, ressignificada, passou a designar uma cultura e vestiu os batuqueiros. A vestimenta gaúcha ganha outro sentido através daqueles que a levaram para as rodas das casas de Batuque, e esta

¹²⁹ Nome que se dá ao paramento completo do gaúcho.

apropriação é também um indício da complexa conformação das religiões de matriz africana no Pampa.

Segundo Nunes (2020, p. 171), o Batuque, em suas várias vertentes, é uma religião, dentre as de matriz africanas cultuadas no Rio Grande do Sul, que se caracteriza por dois aspectos relevantes para a negritude e a identidade afro-pampeana, pois: “A conservação da língua litúrgica é uma das marcas dessas religiões menos aculturadas. Ademais, cultuam prioritariamente, [...], as divindades dos panteões de seus lugares de origem: Vodun, para os jejes, Orixás, para os nagôs, Inkices para os bantus” (Nunes, 2020, p. 171). Quanto menos aculturadas as nações do Batuque são, mais irradiam a memória afrodiáspórica, assim como refletem o irredutível espírito de pertencimento evocado em cada prática realizada, em que vozes amalgamadas ao som dos atabaques cultuam os antepassados, presentificando sua força na temporalidade contemporânea que se efetiva na territorialidade amefricana do Pampa.

Outro aspecto muito significativo diz respeito a um fundamento específico que distingue o Batuque (em suas diversas *nações*) das outras manifestações do Candomblé pelo país: “Uma marca, entretanto, perpassa todas as nações do Batuque (com exceção, talvez, da chamada *nagô*, apesar de todas serem *nagôs*, que conforma um todo teológico-ritual bem diverso). Nelas o transe constitui um tabu, em geral conhecido *segredo de Orixá*” (Nunes, 2020, p. 175). O *segredo do Orixá* é a marca distintiva do Batuque mais evidente em relação ao Candomblé, pois diferente deste último, o filho de santo não se lembra que incorporou, ou “recebeu” ou se “ocupou” do *Òriṣà*; assim como nenhum dos presentes pode contar a ele sobre o ocorrido sob a pena de sofrer as consequências de quebrar esse tabu, podendo sofrer sanções na casa e, também, espirituais.

Um fato, que faz parte do imaginário da capital do estado gaúcho e revela a singularidade e a força dessa religião no cenário rio-grandense, é ter um Exu-Bará assentado no cruzeiro do Mercado Público. É o que atestam as conversas dos antigos, e uma escultura circular de metal e pedra com símbolos de Exu, assim como todos os que pedem licença e proteção, quando se ajoelham com fé e deixam sua oferenda, na maioria das vezes moedas, que muitas são recolhidas por crianças que por ali passam, como presenciei inúmeras vezes, poderia-se inferir uma face do Bará em suas traquinagens.

A reportagem *Uma divindade na encruzilhada do Mercado Público: conheça a história do Bará*, de Jéssica Rebeca Weber, publicada em 30/12/2020 pelo jornal *Zero Hora* (ZH) informa que o Exu-Bará do Mercado Público de Porto Alegre foi tombado como patrimônio histórico-cultural da cidade pela Câmara de Vereadores no dia 18 de dezembro do corrente ano;

a jornalista faz a seguinte definição: “Ali no mosaico de pedras e bronze, na encruzilhada dos quatro corredores centrais, acredita-se que há uma energia protegendo o Mercado Público há gerações”. A seguir a ilustração da reportagem publicada pelo jornal rio-grandense.

Figura 26 - O Bará do Mercado Público de Porto Alegre



Fonte: Weber (2020)

O Bará e sua história ganharam as páginas da mídia porto-alegrense, mas muito antes dessa publicação ele já era muito visível na encruzilhada do Mercado Público da capital Rio Grande do Sul, como é possível ver na imagem a seguir publicada na Revista Parêntese, em 04 de junho 2021, na seção Ensaios Fotográficos intitulada *Cor e forma ao imaterial* de Mirian Fichtner.

Figura 27 - Oferenda para o Bará (Exu) no Mercado Público de Porto Alegre



Fonte: Fichtner (2021)

O antropólogo e professor da UFRGS Vitor Queiroz (2022), em entrevista à jornalista Anna Ortega em 20 de abril de 2022, para a Revista *Nonada* (versão digital) nos recorda um que:

No caso desses mercados, o assentamento se confunde com o assentamento da própria cidade, especialmente em Porto Alegre. Então, acontece uma primeira inversão: não

é o Mercado público que também tem o Bará. Pelo contrário, o Mercado Público é do Bará, antes do Mercado existir [...] “Tem também a questão da ocupação do espaço. Quando se assenta uma divindade, você basicamente enterra os fundamentos. Como enterrar um ‘roteador’, algo de força e que, a partir daí, pode ser ritualmente construído com o passar do tempo” (Ortega, 2022).

No decorrer da reportagem de ZH, a jornalista expõe duas versões de como o Bará pode ter sido assentado no cruzeiro desse mercado:

Há duas versões sobre quem fez o assentamento. A primeira é de que foram os escravos na época da construção do **Mercado Público**. Mas há também religiosos que acreditam ter sido obra **de Príncipe Custódio**, que chegou ao Brasil quando o Mercado já existia. Ele veio do Benin, país africano, com uma corte de 48 pessoas e viveu em Porto Alegre de 1901 a 1935, quando faleceu com 104 anos. Além do Mercado Público, ele teria feito assentamentos em lugares como o Palácio Piratini, na Igreja das Dores e no antigo Patíbulo da Rua dos Andradas (Weber, 2020).

Queiroz (2022) revela que há no Brasil um caso correlato ao do Bará do Mercado Público de Porto Alegre, o Exu de Bembé, em Santo Amaro, na Bahia:

No caso do Bembé, tem uma ritualística de uma semana, mas também tem um Exu que mora ali o tempo todo. Mora no mercado, tal qual Bará, e também recebe pequenos agrados dos fiéis. Na África Ocidental, por exemplo, a gente também observa essa relação entre mercado, lugar sagrado precisamente associado a divindades como Exu, *Legabá*, e perto do centro do poder público (Ortega, 2022).

A relação entre Exu e mercado é outro fundamento das religiões africanas que se faz presente, seja em Santo Amaro ou Porto Alegre, tanto que, se traçarmos uma linha imaginária entre os dois mercados em que Bará é cultuado, pode-se inferir que há uma força que movimenta os cruzeiros, lá e cá, que liga o Nordeste ao Sul, e que revela também o percurso de reexistência promovido pelos afro-brasileiros frente à aculturação e desterritorialização cultural engendrada pelo sistema colonial e perpetuada pela colonialidade que impregna os estados-nação do Pampa. A força do Exu/Bará, nesses dois casos, materializa-se como alicerce basilar do processo de preservação e afirmação da identidade negra, de forma que o *Òrìṣà* acaba por promover condições para a reterritorialização, como defende Queiroz (2022, p. 139):

Como era de se esperar, sob o ponto de vista da patrimonialização de seus respectivos assentamentos e performances sagradas, as estratégias adotadas nessas duas localidades, o ritmo e o sucesso relativo de seus registros têm sido bastante diferentes e certamente produzirão estilos de salvaguarda diversos (Cf. Arantes 2009). Em ambas, porém, além do retorno do território, observa-se a recorrência do tempo mítico ou ancestral consubstancializado nos sacrifícios e em outros gestos que incorporam e atualizam memórias rituais (Shaw 2002).

Das origens rastreáveis no século XIX ao reconhecimento institucional que o Bará é o senhor do Mercado Público no século XXI, temos uma longa trajetória do culto à ancestralidade, pautada pela reexistência, luta antirracista e agenciamento; ela continua atuando como uma força que age em dois sentidos: no centrípeto, aglutinando para a preservação da memória, que estabelece territorialidade e reconfigura as lutas em torno da negritude, e no centríuogo, irradiando Axé a todo Pampa. A respeito dessa afirmação, Oro (2012) faz a seguinte constatação: “as religiões afro-brasileiras tornaram-se universais, multiétnica, transclassista e transnacionais [...] se expandem para outros países, sobretudo os que fazem fronteira com o Rio Grande do Sul, como a Argentina e Uruguai”. O caráter multiétnico não é novidade, e sua penetrabilidade nas diversas classes sociais data pelo menos dos tempos do príncipe Custódio, mas sua irradiação pelo Pampa de fala “castelhana” é, quiçá, uma realidade intrigante.

O cruzo das fronteiras geográficas do Batuque tornou-se possível pelo fato delas se configurarem como esse lugar da permeabilidade cultural, o *entre-lugar* (Bhabha, 2013). Sabemos que elas se constituíram como motivo para as guerras coloniais, mas também garantiram horizontes mais amplos que a escravidão para afro-gaúchos, posto que foi também o cemitério de guerreiras(os) amefricanas(os) impelidos a lutar nos conflitos das coroas e estados por séculos; mas foi também mais uma linha para Bará cruzar, estendendo a encruzilhada pelas entranhas do Pampa, evidenciando a amefricanidade pulsante, ao som dos *Tantãs* de Oliveira Silveira (1981). Das linhas bambas das fronteiras às capitais, se anuncia não um Batuque do Rio Grande do Sul, mas um Batuque de todo o Pampa, não só da parte brasileira. O processo de transnacionalização do Batuque, da Umbanda e Quimbanda, a partir do solo rio-grandense, não é algo que se deu nas últimas décadas, mas remonta ao século passado e cujo fluxo é peculiar, pois:

[...] uma vista diacrônica da transnacionalização da religião afro-brasileira mostra que, apesar de ter começado no final dos anos 60, é um processo (ou melhor, processos) em andamento, que cria muitos campos sociais multidirecionais cuja densidade e intensidade flui e reflui ao longo dos anos (Frigerio, 2013, p. 42).

Posto isto, faz-se necessário considerar que as implicações da transnacionalização das religiões de matriz africanas no Pampa vão além da dimensão religiosa, os desdobramentos se fazem sentir na questão identitária, uma vez que:

[...] *la africanidad que estas religiones reivindican posibilita también la adopción de ellas por afrodescendientes que buscan vincularse con manifestaciones que*

consideran de su propia ascendencia encontrando en ellas espacios de resistencia o valorización de su propia historia y persona (Degiovannini, 2015, p. 296).¹³⁰

Dois aspectos relevantes, muito bem analisados por Frigero (2013, p. 42), dizem respeito aos campos sociais e as linhagens, compreendendo “campo” na perspectiva de como se estruturam as relações sociais a partir do poder, cujos constituintes se alinham pela posição social; já as linhagens referem-se ao pertencimento da “família de Santo”, dos filhos e, conseqüentemente, das casas religiosas. No contexto da transnacionalização da religião afro-brasileira que se verifica no Pampa, o referido pesquisador afirma que “os campos sociais transnacionais criados pelas ‘nações’ religiosas são na maioria tri-nacionais, pois geralmente têm membros tanto na Argentina como no Uruguai, enquanto que, [...] muitas linhagens formam campos sociais binacionais”. As religiões afro-brasileiras no Pampa instauram um território de múltiplas potencialidades que transcendem o âmbito religioso, instando ações políticas, artísticas e culturais.

Tal abrangência é fundamental uma vez que, desde sua origem, o Batuque, e também a Umbanda e Quimbanda, foram estigmatizadas e perseguidas, sendo caso de polícia, e tendo enfrentado múltiplas formas de discriminação, além de manipulações e artimanhas jurídicas para silenciar seus tambores e vozes. No Rio Grande do Sul, as investidas da branquitude se manifestaram desde a lei do silêncio que incidia diretamente sobre a prática dos rituais e festividades, à tentativa de aprovar leis que proibissem a oferta de animais em rituais, que não se concretizou devido à mobilização de todos os praticantes das religiões de matriz africana junto ao judiciário e legislativo estadual e municipal.

Mesmo com tantos ataques às religiões de matriz africana, o Bará assentado na encruzilhada do Mercado Público de Porto Alegre continua sendo o *roteador* energético de que nos fala Queiroz (2022), e suas ondas alcançam o Pampa. Mas não devemos esquecer as origens, o trajeto percorrido por este *Òrìṣà*, assim como todos os demais, na abertura de caminhos, Silveira (2014, p. 64) pontua o trajeto fazendo um arco espaço/temporal: “De Rio Grande a religião teria ido para Pelotas e finalmente para Porto Alegre, já no século XIX. Da capital irradiou-se para outros estados e também para a Argentina e o Uruguai”. Hoje Bará atravessa as fronteiras anunciando a pertença negra do território, as portas do Mercado Público de Porto Alegre estenderam-se até os quatro cantos do Pampa, ao centro o poliglota Exu faz o

¹³⁰ “[...] a africanidade que essas religiões reivindicam também possibilita sua adoção por afrodescendentes que buscam vincular-se a manifestações que consideram de sua própria ancestralidade, encontrando nelas espaços de resistência ou valorização de sua própria história e pessoa” (Degiovannini, 2015, p. 296).

trânsito, possibilitando uma infinidade de trocas culturais que estão reconfigurando saberes, discursos e identidades.

No encaminhamento final desta parte, trago a imagem da festa de Oxum em Porto Alegre, consagrada como padroeira da capital gaúcha, cuja data se celebra no dia 08 de dezembro. Assim, esta cidade meridional, tida como representante de uma branquitude, é D'oxum (1985), como na letra da música de Gerônimo e Vevé Calazans.

Figura 28 - Festa de Oxum em Porto Alegre



Fonte: Fitchner (2021)

Esta *Òrìṣà*, mãe de toda a vida, fluiu do Rio Guaíba ao Rio da Prata, pelo caudal das águas de Oxum, vertendo a negritude. Por este viés, entendo que a cultura negra não pode ser compreendida no estreito âmbito do folclore, cristalizada e fossilizada, ao contrário, é viva e dinamiza o viver no Pampa, não como contribuição, mas como gestora de conhecimento, arte e religiosidade, como parte fundamental construção e constituição da cultura da região: “Lembremos que até pouco tempo, os anos 40 pelo menos, Porto Alegre era portuária mesmo, o rio era porta de entrada e saída da cidade, tem a presença de Oxum” (Ortega, 2022). Assim, desde o século passado, Porto Alegre está consagrada indiscutivelmente à Oxum.

4.2 ASSENTAMENTOS POLÍTICOS

O agenciamento e as lutas antirracistas são constituintes dos assentamentos do Pampa Amefricano, tanto do ponto de vista político, quanto da legitimação social, vista a complexidade destas terras meridionais em termos de etnia, cultura e identidade, dada a suposta condição de enclave europeu no Sul da América. Partindo da premissa de que:

[...] o saber decolonial só é possível a partir da presença daqueles que foram produzidos como impossibilidade, aqueles que foram incutidos ao desvio existencial

pela lógica colonial. [...] o debate epistêmico está imbricado ao ontológico. (Rufino, 2017, p. 57)

Portanto, essa imbricação é o cerne estruturante para uma abordagem decolonial pensada em termos de Pampa, a de todos que hoje o habitam, do ponto de vista social, cultural e econômico, cujas delimitações fronteiriças são sobrepujadas pela transnacionalidade de uma cultura negra assentada com tal potência que se efetivou a partir de diferentes frentes de luta que atravessaram os séculos. Jornais, associações, agremiações e clubes foram algumas das muitas formas de organização que possibilitaram o agenciamento negro nas sociedades pampeanas, entendendo a concepção afrocêntrica de agência como “o compromisso de descobrir onde uma pessoa, um conceito ou uma ideia africanos entram como sujeitos em um texto, evento ou fenômeno” (Asante, 2009, p. 97).

Muitas investigações acadêmicas vêm contribuindo para o entendimento de como essas instâncias impulsionaram ideias e ações. Para um melhor entendimento, vejamos o artigo *Transgredindo as margens e forjando histórias: a imprensa negra na fronteira Brasil-Uruguai no pós-abolição* (2018), em que a historiadora Fernanda Oliveira aborda a recorrência, nas matérias jornalísticas e artigos publicados pela imprensa negra uruguaia, das expressões *Raza negra/raza de color*. Pela análise da pesquisadora, pode-se ter a dimensão do agenciamento promovido pelos amefricanos, cuja pauta antirracista redimensiona a percepção de raça e contribui para a visibilidade negra: “Evidencia-se um discurso que se aproxima de uma ideia de raça social, enfatizando a contribuição da raça negra para a humanidade em contraposição a uma degenerescência ou hierarquização como de praxe nas teorias racistas” (Silva, 2018, p. 84). Este artigo também elucida que o enfrentamento ao racismo promovido pela imprensa negra uruguaia foi contínuo, e teve como característica distintiva a incorporação do termo *prensa racial* (Silva, 2018, p. 83) como marcador importante da imprensa frente ao contexto social.

Em seu livro *Los afroargentinos de Buenos Aires*, Andrews (1989) corrobora para a argumentação da existência de imprensa amefricana do Pampa, que, apesar das peculiaridades nacionais a que se via submetida, estava alicerçada sobre os mesmos princípios e alinhada no que se refere ao agenciamento da negritude, sendo que a Argentina parece ser o país onde primeiro surgiu essa iniciativa no território pampeano, com o pioneirismo de *La Raza Africana*, fundada em 1858, a qual se seguiram outros quatorze periódicos: *El Proletario*, *La Igualdad*, *El Artesano*, também titulado *El Tambor*, *El Candombero*, *La Cronica*, *El Porvenir*, *La Perla*, *El Unionista*, *El Aspirante*, *La Aurora del Plata*, *La Idea*, *La Juventud*, *La Broma*, *La Protectora*, *El Látigo*, *La Razón* e *El Obrero*; além de duas revistas literárias, *El Eco Artístico*

e *La Ortiga*. Em sua análise, Andrews (1989, p. 212) chama a atenção para um aspecto extremamente pertinente, cujo pressuposto se aplica a Porto Alegre e Montevidéu: “*La existencia de una activa prensa afroargentina durante el periodo 1850-1900 nos proporciona una rara oportunidad para examinar este proceso por medio de ojos afroargentinos*”¹³¹.

O processo de agenciamento proposto pela imprensa negra estava posto desde sua origem, como é perceptível no excerto de outro artigo da mesma autora, *Hombres de color e os significados da liberdade negra: contribuições à história do pós-abolição no Uruguai* (Silva, 2019, p. 200):

O primeiro número do jornal *La Conservación* – Órgano de la Sociedad de Color, que circulou nas ruas de Montevidéu a partir do dia 4 de agosto de 1872, trazia no editorial – cuja redação estava a cargo de Marcos Padín, Augustin Garcia e Andrés Seco – a justificativa para a sua criação: “Nosotros nos presentamos defendiendo un derecho justo, un derecho de principios, un derecho sagrado”. Após pouco mais de um mês, o jornal que circulou no dia 15 de setembro de 1872 informava também no editorial que “*La Conservación es un órgano de la sociedad de color, es un periódico sin color político, que viene a la prensa a defender nuestros derechos*”.

A luta pela plena cidadania passou pelo entendimento de que a sociedade alicerçada no racismo era uma configuração histórico/social nociva à sobrevivência e, portanto, a ser transformada, também pela reexistência. O enfrentamento à discriminação nos demais lugares do Pampa se deu sobre as mesmas circunstâncias históricas, guardadas as particularidades de cada país que o integram. Assim, faz-se necessário ter em conta a análise que Marcus Vinicius de Freitas Rosa (2019, p. 209) faz sobre a história social do racismo na cidade de Porto Alegre, quando aborda o jornal *O Exemplo*, fundado em 1892 em Porto Alegre, como fonte histórica, sobre o qual informa que era classificado como *imprensa negra*:

Os negros se apropriaram não apenas de certa noção racial, mas também da imprensa e da igualdade republicana – repare-se, não por acaso, três filhotes da modernidade – sugerindo que eles desenvolveram formas criativas e habilidosas de tornar favorável um processo de modernização que, maioria das vezes e em diversos aspectos, os inferiorizava e excluía.

A partir do horizonte identitário que começou a ser traçado pelos países que constituem o Pampa, desde os seus processos de independência política e que indubitavelmente chegaram à contemporaneidade, é necessário ter em consideração que “a ideia de raça foi/é um marcador importante que denota diferentes lugares sociais de acordo com a operacionalidade dos seus significados e formas no arranjo social” (Silva, 2019, p. 206).

¹³¹ “A existência de uma imprensa afro-argentina ativa durante o período 1850-1900 nos oferece uma rara oportunidade de examinar esse processo com olhos afro-argentinos.”

Rosa (2019) pondera que as reflexões realizadas por três pesquisadores deram pouca atenção às relações políticas construídas pelas lideranças do jornal supracitado, que estabeleceram fortes vínculos com agremiações e associações de classe. Essa integração de frentes de ação parece ter produzido um processo de agenciamento que articulou as demandas que passavam pela organização e a consciência política. Fazer da palavra um meio capaz de transformar vidas e ampliar a consciência social, promovendo condições para a mudança da realidade injusta, parece ter sido a força do trabalho dos articulistas do jornal *O Exemplo*, visando a criação de um território de ressignificações, uma vez que a imprensa branca se aferrava ao racismo.

Processo análogo se deu no Uruguai, que trouxe para a boca de cena os movimentos de uma composição identitária complexa, com muitas imbricações, mas que revela um entendimento muito preciso do vivenciado, bem como o manejo da realidade adversa. Nas palavras de Silva (2019, p. 206), “a análise do periódico *La Conservación* permite explicar um fazer-se da raça que inclui, a partir da consciência de se ver como negro e uruguaio, sem que tais identidades sejam conflituosas, mas simultâneas: uma fundamenta e fortalece a outra no sujeito que a vive”.

Destaco as palavras de Rosa (2019, p. 229) ao pautar a importância do trabalho realizado pelos jornalistas da *imprensa negra* e suas percepções acerca do racismo: “A preocupação ‘retórica’ dos jornalistas negros era justificável; afinal o emprego das palavras não estava dissociado das relações de poder, ou seja, da política; era preciso combater o emprego de um vocabulário revelador de concepções de mundo”. A produção jornalística da *imprensa negra/prensa racial* teve nesse período, que se inicia no século XIX e ganha visibilidade na primeira metade do século posterior, uma ação de agenciamento pautado no emprego da linguagem como um caminho para a superação dos estigmas engendrados ao longo do período colonial e que se perpetuaram no pós-abolição.

No Pampa, tanto do lado de fala hispânica, quanto de fala portuguesa, percebe-se uma similaridade que une os descendentes da diáspora lá e cá: o enfrentamento contínuo ao racismo, manifesto por um amálgama de instâncias, que se constituem na vida pública e privada, na esfera política ou familiar, naturalizado pela cultura da invisibilização/discriminação. Mas, no sentido contrário, vê-se que ao longo do tempo o enfrentamento realizado por amefricanos do Pampa se deu através de múltiplas estratégias, pois,

[...] desde dentro das sociedades, fosse nacional ou local, mas das margens, estes intelectuais identificaram a racialização do negro que os irmanava para além das

fronteiras nacionais. Gestaram formas de conceber o mundo e se manter conectado a ele, desde os seus pontos de vista, que por sua vez, deveriam ser incorporados no ponto de vista da nação (Silva, 2018, p. 82).

Trilhando o pensamento dos pesquisadores citados, fica evidente que a imprensa foi um caminho que as pessoas negras gestaram no Pampa, mas outras importantes formas, como associações, clubes e entidades mutualistas também desempenharam papéis determinantes na luta antirracista, oportunizando múltiplas formas de visibilizar a negritude pampeana, através da luta pelos direitos civis e culturais.

Sobre estes aspectos, Rosa (2019) elucida que a população negra operava por um duplo viés, tanto pela reivindicação étnica, quanto por sua condição operária, a tal ponto que chegou a compartilhar as mesmas agremiações que os imigrantes e demais operários que compunham a força de trabalho mais empobrecida de Porto Alegre, pois todos faziam parte do proletariado de então, citando como exemplo a Liga Operária Internacional, fundada em 1890 na capital do estado brasileiro. Ele destaca os vínculos estabelecidos por esta organização com o jornal *O Exemplo* e também com a Sociedade Floresta Aurora, fundada em 1872, constituída por pretos e pardos, segundo suas palavras.

Nesse mesmo ano, no Uruguai, o Club Igualdad “pleiteou a construção de uma pauta política compartilhada com a/na sociedad de color, consolidando um nome que o representasse nas eleições. Este nome foi apresentado na edição de 29 de setembro de 1872, e tratava-se do presidente do clube” (Silva, 2019, p. 202), considerado por seus pares como o melhor representante para o posto. Aqui, percebe-se como estas instituições, a partir de suas ações, buscavam a representação política.

No que tange ao recorte brasileiro do Pampa, o surgimento de múltiplos tipos de associações tem precedente, pois são de certa forma herdeiras das ações sociais das irmandades religiosas, “que certamente forneciam às agremiações mais jovens um modelo de organização, de auxílio e de reivindicação de interesses da população negra” (Rosa, 2019, p. 237). Indispensável considerar nesta análise o posicionamento de Fernanda Oliveira da Silva (2019, p. 201) acerca das implicações pedagógicas do exercício político: “Argumento que é na organização e no fazer-se dos clubes que reside a possibilidade de vivenciar aquilo que identifico por *aprendizagem da democracia e consolidação de uma cidadania*, na esteira de Cooper, Holt e Scott (2005) em relação à liberdade”.

Partindo deste argumento, vemos que a abrangência das agremiações no Pampa abarca aspectos da vida muito além do entretenimento e de resistência ao racismo instituído que promovia uma série de limitações à cidadania, eram espaços formativos, do ponto de vista

cultural, social e político. A *imprensa negra* ou *prensa racial*, as agremiações e os clubes são alguns exemplos de como os amefricanos constituíram instâncias capazes de promover o agenciamento da negritude no território pampeano, interagindo ativamente no processo de transformação das relações sociais e políticas, que invariavelmente repercutem na cultura. A racialização das relações no Pampa demandou por parte da população negra uma compreensão dos liames étnicos e econômicos, assim:

Essas pessoas viam na cor da pele em seus mais diferentes matizes um elemento de identificação, transformado em um instrumento de luta forjado na adversidade das Américas. Marcada por uma negação do lugar de americanos e cidadãos plenos às pessoas negras que, por sua vez, compreendiam que a ideia de raça que os outros reservavam a eles lhes impunha essa barreira (Silva, 2018, p. 91).

Nesse sentido, a experiência vivenciada pela comunidade negra argentina demonstra um singular posicionamento frente às limitações impostas por um sistema racista que opera o milagre da invisibilidade de toda uma parcela da sociedade: “*Ya en la década de 1870, los autores de la comunidad negra solicitaban la restauración de los afroargentinos en el lugar que les corresponde en la historia argentina*” (Andrews, 1989, p. 248)¹³². O pleito do reconhecimento social e histórico pode ser percebido a partir de outras regiões do Pampa, mesmo nos limites fronteiriços, e evidencia características que ultrapassam as demarcações territoriais e assinalam que:

A negritude pautada em um orgulho de ser negro observada desde a imprensa negra da região de fronteira Brasil-Uruguaí conferia uma identidade que via nos corpos negros, que não necessariamente haviam nascido no solo oriental ou sulino/brasileiro, iguais desta vasta comunidade transnacional (Silva, 2018, p. 91).

As fronteiras internas do Pampa demarcaram desde o período colonial os territórios do poder instituído, mas sempre foram permeáveis culturalmente, e o trânsito de pessoas instituiu outra cartografia, que mais nos une do que nos separa. Como exemplo, destaco um fato histórico de âmbito continental que se deu em terras pampeanas, com uma brasileira no Uruguai. A nonagenária Rita Ribeira foi a primeira mulher a votar na América Latina, em 3 de julho de 1927, na localidade de Cerro Chato, num plebiscito sobre as fronteiras municipais. Considerada a pioneira no sufrágio feminino sul-americano, era uma afro-brasileira que havia migrado para a Banda Oriental. Rita Ribeiro, nesse contexto, faz parte do fluxo migratório de afro-gaúchos

¹³² “Já na década de 1870, autores da comunidade negra clamavam pela restauração dos afro-argentinos ao seu lugar de direito na história argentina” (Andrews, 1989, p. 248).

que se estabeleceu na região há dois séculos. É muito significativo que, na “Suíça”¹³³ da América do Sul, tenha sido uma mulher negra afro-brasileira imigrante, transfronteiriça, a protagonista desse singular acontecimento, testemunha ocular das transformações pelas quais as vidas dos afro-pampeanos passaram ao longo de quase um século, sendo o seu voto o primeiro de uma mulher, tanto no Pampa, quanto no continente. Este acontecimento histórico não se deu em um centro urbano desenvolvido como Montevidéu, Buenos Aires ou Porto Alegre, mas no interior, num “*pueblo*” cuja população não alcançava mil habitantes.

O fato de Rita ter optado por votar, na idade que tinha, demonstra a importância que ela atribuiu ao exercício da cidadania através de seu posicionamento frente à política, e dessa forma se tornou a primeira mulher latino-americana a exercer o direito de votar. Sua atitude estabeleceu um marco histórico da democracia nas Américas, configurando como um ato feminista no Pampa, território da masculinidade, cujo símbolo é o gaúcho. O ato histórico de Rita Ribeira não foi esquecido, em 2022 a localidade em que ocorreu o plebiscito comemorou a data após 95 anos.

Figura 29 - Reportagem sobre o voto de Rita Ribeira



Fonte: Merica (2022)

Nesse país, muitos outros amefricanos contribuíram para a visibilidade negra na política, na literatura e nas artes, alguns atuavam em muitas frentes ao mesmo tempo, como é o caso do Poeta Pilar Barios, um dos destacados integrantes da segunda fase do jornal *Nuestra Raza* (1917-1948), no período compreendido entre 1933 e 1948, também foi muito ativo na

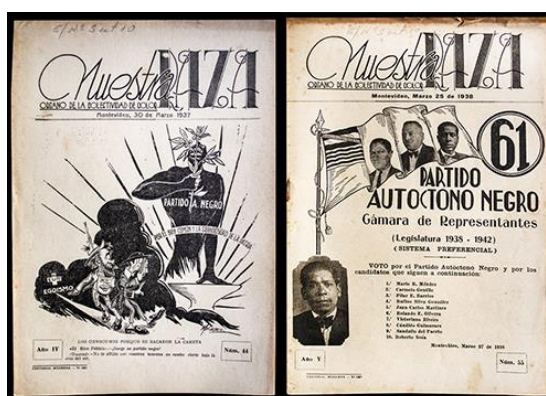
¹³³ Expressão como ficou conhecido o Uruguai no século XX, motivo de orgulho para sua população, principalmente a elite branca.

criação do Partido Autóctone Negro (PAN). O historiador George Reid Andrews (2010, p. 144-145) nos permite compreender a importância histórica deste momento:

El PAN fue uno de los tres partidos políticos negros creados en America Latina durante la primera mitad del siglo XX. Los otros dos fueron el Partido Independiente de Color cubano (PIC, 1908-12) y la Frente Negra Brasileira (FNB, 1931-38), que seguirian trayectorias politicas bastante diferentes. En Cuba, el PIC fue prohibido por el gobierno y en definitiva liquidado en la “guerra de razas” de 1912. En Brasil, al FNB se le permitió participar abiertamente en las elecciones pero luego fue clausurado durante la dictadura de Getulio Vargas, que suspendió todos los partidos políticos en 1937.¹³⁴

O PAN surgiu no cenário político de Montevidéu no ano de 1936, com forte empenho dos editores de *Nuestra Raza*, assim, letras e política compartilharam o território de luta e engajamento pelas causas da sociedade negra uruguaia na primeira metade do século XX. A seguir, compartilho duas imagens que registram esse tempo, tratam-se das capas do jornal *Nuestra Raza*, a primeira à esquerda apresenta o número 44, publicado em março de 1937 e, a segunda à direita, de exatamente um ano depois, é o número 55, ambas dedicadas ao Partido Autóctone Negro.

Figura 30 - Capas do jornal *Nuestra Raza*



Fonte: Museu Histórico Nacional Uruguaio (2021)

¹³⁴ “O PAN foi um dos três partidos políticos negros criados na América Latina durante a primeira metade do século XX. Os outros dois foram o Partido Independiente de Color de Cuba (PIC, 1908-12) e a Frente Negra Brasileira (FNB, 1931-38), que seguiriam trajetórias políticas bastante distintas. Em Cuba, o PIC foi banido pelo governo e finalmente liquidado na “guerra racial” de 1912. No Brasil, o FNB foi autorizado a participar abertamente das eleições, mas foi posteriormente fechado durante a ditadura de Getúlio Vargas, que suspendeu todos os partidos políticos em 1937”.

O interesse de Pilar e de Virgínia pela política, assim como de muitos de seus contemporâneos, vincula-se a um fluxo de ressignificação do ser e estar negro no mundo que se verifica em alguns países ocidentais nas primeiras décadas do século XX.

No solo en Uruguay, tambien en Cuba, Brasil, Francia, los Estados Unidos y en otras zonas de la diáspora africana, los años '20 y '30 marcaron el surgimiento del “nuevo negro”, una figura que simbolizaría nuevas prácticas políticas y culturales, a la vez que una nueva consciencia de la negritud, de sus potencialidades y de sus posibilidades de acción (Andrews, 2010, p. 134).¹³⁵

Para o “*nuevo negro*” se necessitava da construção de um saber em que a negritude fosse alçada à condição de centro atrator da identidade negra, que estava sendo gestada pela perspectiva afrocentrada da linguagem, da história e do fazer político. A experiência uruguaia de representação política através de um partido afrocentrado, que postulava a igualdade política, pautado pelas reivindicações da negritude, é precedida pela criação da Frente Negra Brasileira (FNB) em 1931, como já referido por Andrews (2010), que teve representação em seis estados, incluindo o Rio Grande do Sul, e em torno dela se agruparam alguns intelectuais negros, dentre os quais, Abdias Nascimento.

A poesia foi um dos territórios explorado e cultivado e no qual a escrita tornou-se a voz de milhões que ao longo dos últimos quinhentos anos foram silenciados, e reflete uma mudança paradigmática na poesia uruguaia, mas também no aspecto cultural dessa sociedade do Pampa, que assim como a brasileira e argentina, se erigiu voltada para espoliação das pessoas e da natureza em busca de satisfazer suas matrizes europeias com um grande lucro.

Segundo nos informa Liliam Ramos da Silva (2018), Pilar Barrios não foi o único a trabalhar pelo agenciamento negro através da poesia denunciando o racismo e a discriminação no país vizinho, mas Virginia Brindis de Salas foi uma poetisa uruguaia, que assim como ele, incorporou a linguagem africana em suas obras, integrou também o PAN e o CIAPEN, sobre o qual Andrews (2010, p. 147) nos informa o seguinte: “*El Circulo de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores Negros (CIAPEN), fundado en 1946, patrocinaba obras de teatro, lecturas de poesia, muestras de arte y otras actividades culturales*”¹³⁶, Virginia Brindis de Salas foi uma das fundadoras desta entidade. O teatro aparece entre as atividades elencadas, de modo que há de se imaginar que as produções voltadas para o teatro pautaram questões prementes da

¹³⁵ “Não apenas no Uruguai, mas também em Cuba, no Brasil, na França, nos Estados Unidos e em outras áreas da diáspora africana, as décadas de 1920 e 1930 marcam o surgimento do ‘novo negro’, figura que simbolizaria novas práticas políticas e culturais, bem como uma nova consciência da negritude, suas potencialidades e possibilidades de ação” (Andrews, 2010, p. 134).

¹³⁶ “O Círculo de Intelectuais, Artistas, Jornalistas e Escritores Negros (CIAPEN), fundado em 1946, patrocinava peças de teatro, leituras de poesia, mostras de arte e outras atividades culturais”.

negritude. O mesmo historiador revela que frente às barreiras impostas pelo racismo da sociedade, os afro-uruguaio continuaram, a exemplo do que fizeram no século XIX, criando organizações como clubes, jornais, comparsas de carnaval e grupos de teatro, entre outras. Não obstante, no esporte, destaca-se o fato de o Uruguai ter sido o primeiro país da América do Sul a ter na seleção nacional de futebol jogadores negros, no ano de 1916. Na próxima figura, vemos uma composição com as imagens fotográficas de Virginia Brindis de Salas e Pilar Barrios.

Figura 31 - Virginia Brindis de Salas e Pilar Barrios



Fonte: Composição do autor (2023)¹³⁷

No Pampa, os agenciamentos literário, artístico e político da negritude são também frutos de ações de muitas pessoas e acontecimentos ao longo do tempo. O poeta Oliveira Silveira foi um dos principais ativistas das causas do movimento negro do Rio Grande do Sul, mas sua contribuição extrapola os limites do Pampa rio-grandense e se inscreve no contexto nacional, a partir da fundação do Grupo Palmares.

O ativismo negro proposto por este grupo está na origem do *Dia da Consciência Negra*, conforme ele mesmo relata:

A evocação do dia Vinte de Novembro como data negra foi lançada nacionalmente em 1971 pelo Grupo Palmares, de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Mas quem lê o manifesto nacional do Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (MNUCDR), divulgado em novembro de 1978 e designando a data como dia nacional da consciência negra, não encontra no texto nenhuma referência a essa iniciativa gaúcha ou ao trabalho continuado pelo grupo nos anos seguintes. Resultante do MNUCDR, o Movimento Negro Unificado (MNU) (1978, p. 75 e 78), em livro sobre seus dez anos de luta contra o racismo, não vai nesse sentido além do que havia escrito a saudosa Lélia Gonzalez (1982, p. 31): “E é no início dos anos setenta que vamos ter (...) o alerta geral do Grupo Palmares, do Rio Grande do Sul, para o deslocamento das comemorações do treze de maio para o vinte de novembro...”. (Silveira, 2003, p. 23)

¹³⁷ Composição do autor a partir de imagens da Wikipédia dos sites https://pt.wikipedia.org/wiki/Virginia_Brindis_de_Salas e https://pt.wikipedia.org/wiki/Pilar_Barrios. Acesso em: 06 mar. 2023.

O **alerta geral** (grifo meu), como foi denominado por Lélia Gonzalez o início do movimento da Consciência Negra no Rio Grande do Sul, que consagraria o Vinte de Novembro nacionalmente, sinalizou que mesmo em tempos de ditadura era possível enfrentar a opressão e manter uma militância unida em torno das pautas antirracistas, e mais que isso, propô-las, desafiando a censura e a repressão.

E é no início dos anos setenta que vamos ter a retomada do teatro negro pela turma do Centro de Cultura e Arte Negra (CECAN) em São Paulo, o alerta geral do Grupo Palmares, do Rio Grande do Sul, para o deslocamento das comemorações do treze de maio para o vinte de novembro, etc. (Gonzalez; Hasenbalg, 1982, p. 31).

A postulação de Oliveira Silveira sobre o Vinte de Novembro é de total relevância, uma vez que amplifica a percepção possibilitando vislumbrar o encadeamento de ações e formas de organizações de luta em sua gênese, bem como os meandros desse processo que geralmente ficam subsumidos.

A mudança de referencial histórico instituído para a celebração da liberdade é fruto do posicionamento crítico frente a séculos de repressão, pois: “O treze não satisfazia, não havia por que comemorá-lo. A abolição só havia abolido no papel; a lei não determinara medidas concretas, práticas, palpáveis em favor do negro. E sem o treze era preciso buscar outras datas, era preciso retomar a história do Brasil” (Silveira, 2003, p. 24). Vinte de Novembro representa um ponto de retomada e, a partir de um enfoque negro da história brasileira, opera pela inversão da lógica da branquitude quanto à escolha dos vultos históricos a serem considerados no panteão de heróis nacionais, o que pode ser percebido no poema cujo título é homônimo à data do Dia da Consciência Negra:

VINTE DE NOVEMBRO

Dia vinte de novembro,
entre as palmeiras do Palmar,
último grito de guerra no ar.

Dia vinte de novembro,
entre as montanhas do Palmar,
os duros músculos do herói
guiando seu braço ágil na luta desigual.

Dia vinte de novembro,
entre os riachos do Palmar,
o sangue-humus de Zumbi
derramando-se no chão
para fertilizar.

Dia vinte de novembro,
entre mensagens do Palmar,

tambores de orgulho e brio
conclamando a lutar.
(Silveira, 1981, p. 25)

A alteração da data e do personagem histórico como referência das comemorações implicou a busca por outro viés narrativo, não o legitimado pela historiografia oficial brasileira; vejamos alguns detalhes esclarecedores sobre o primeiro ato que desencadeou o processo que culminou pela adoção do dia 20 de novembro como data nacional:

A homenagem a Palmares ocorreu no dia 20 de novembro de 1971, um sábado à noite, no Clube Náutico Marcílio Dias, sociedade negra sita à Avenida Praia de Belas nº 2300, bairro Menino Deus, em Porto Alegre. O Marcílio, fundado em 4/7/1949, foi um importante espaço físico, social e cultural perdido nos anos 80. Público reduzido, conforme o esperado, mas considerado satisfatório. “Zumbi, a homenagem dos negros do teatro” foi o título da Folha da Tarde para a nota publicada dia 17. E nessa época de ditadura, em que os militares eram chamados de “gorilas”, o teatro era muito visado. O grupo foi chamado à sede da Polícia Federal para, através de um de seus integrantes, apresentar a programação do ato e obter liberação da Censura no dia 18 (Silveira, 2003, p. 27).

É possível observar no excerto em que lugar se manifesta o ato instaurador, um clube náutico fundado por uma *sociedade negra*. Vemos que sofreram uma forte discriminação ao serem vinculados com o teatro, num período ditatorial que havia agudizado a perseguição, a partir do Ato Institucional nº5 (AI-5), aos intelectuais, artistas, operários, militantes políticos e estudantes, que eram “naturalmente” alvos da polícia política e das forças militares. Ser negro e “do teatro”, como se refere a matéria jornalística, era amplificar em muito a desconfiança dos agentes da ditadura que tinham poder de censura, vida e morte. A imagem a seguir ilustra as palavras de Oliveira Silveira, é a captura de um instante desse acontecimento histórico que nos permite estar na cena, naquele exato dia em que Zumbi foi celebrado como memória e símbolo da luta antirracista.

Figura 32 - Primeiro ato evocativo do Vinte de Novembro – Homenagem a Palmares. Porto Alegre, 1971



Foto: Silveira (2003)

Para compreender o que o Vinte de Novembro representa para a celebração da Consciência Negra, que reivindica a Zumbi como símbolo da luta antirracista, vou valer-me da apresentação feita por Lélia Gonzalez (2020, p. 204), que resume a importância deste herói brasileiro precisamente: “Seu ‘crime’ foi ter liderado uma luta de vida e morte por uma sociedade justa e igualitária, onde negros, índios, brancos e mestiços viveriam do fruto de seu trabalho livre e seriam respeitados em sua dignidade humana”. A escolha de Zumbi, naquele momento, coaduna com outra ação que caminhava no mesmo fluxo, de desvelamento da história negra no Brasil, empreendida por um personagem que inesperadamente surge na ocasião com um aporte surpreendente:

O historiador Décio Freitas compareceu ao ato de 20 de novembro de 1971 movido pela notícia na imprensa. Assistiu anonimamente, em completo silêncio. Só ao final dirigiu-se a um dos componentes do grupo (Oliveira), identificou-se e ofereceu um exemplar de *Palmares – la guerrilla negra*, editado naquele ano em Montevideu por Editorial Nuestra América (Silveira, 2003, p. 30).

O livro deste historiador brasileiro sobre *Palmares* teve sua primeira edição impressa no Uruguai, onde Décio Freitas viveu exilado, lembrando que nesta época este país não havia sofrido golpe de estado; por conseguinte, ainda se encontrava sob o regime democrático. Quanto ao Estado negro que representou uma opção à opressão colonial lusitana por quase um século, Abdias Nascimento (2011, p. 70) o define da seguinte maneira: “*Palmares* pôs em questão a estrutura colonial inteira: o exército, o sistema de posse de terra dos patriarcas portugueses, ou seja, do latifúndio, assim como desafiou o poder todo poderoso da Igreja Católica”. No tocante ao encontro com Décio Freitas, Silveira (2003, p. 31) relata que foi muito profícuo e se traduziu em outras ações:

Quanto à edição do livro em português, é verdade que houve intermediação do Grupo *Palmares*. Depois de a obra ter sido utilizada como referência principal na parte histórica de matéria especial utilizada como forma de celebrar o Vinte de Novembro em 1972 através da imprensa, por iniciativa do grupo, o *Palmares* decidiu consultar e propor ao autor a edição em português. Um componente designado (Oliveira) reuniu-se com ele e o editor Carlos Jorge Appel, surgindo a edição brasileira em 1973 pelo Movimento, de Porto Alegre. A programação do Vinte em 1973 incluiu palestra de Décio Freitas, motivada pela publicação da obra.

Aqui percebemos outro desdobramento do trabalho realizado pelo Grupo *Palmares*, que se alinhou com outras iniciativas do Pampa, que denunciaram a invisibilidade negra na historiografia brasileira e foram além, tomaram para si a ação transformadora de promoverem a ressignificação da identidade negra:

[...] além do vinte de novembro, várias outras deviam estar à disposição, importantes e significativas. Homenagem era a forma considerada mais ou menos atraente para motivar o estudo e disseminar as informações sobre fatos e vultos históricos. Parece lícito dizer que estava delineada uma precária, mas deliberada ação política no sentido de apresentar, à comunidade negra e à sociedade em geral, alternativas de datas, fatos e nomes, em contestação ao oficialismo do 13 de maio, abolição formal da escravatura, princesa dona Isabel (Silveira, 2003, p. 27).

Em 13/5/1973, os membros do Grupo Palmares, Helena Vitória, Antônia Mariza, Oliveira e Marli, concederam uma entrevista ao *Jornal do Brasil*, que é intitulada *Negro no Sul não quer mais Abolição como data da raça*. Certamente não encontraremos um título tipo *Branco quer separatismo no Sul* (em referência aos movimentos separatistas sulistas que por vezes estão associados a correntes dos movimentos supremacistas brancos), pois o branco não é racializado, assim é sempre nominado por sua filiação ideológica, ou de grupo social, quando não por sua profissão, na maioria das vezes subsumido com o disfarce de sujeito universal.

Também aparece neste título a expressão *raça*, como sinônimo de grupo étnico, numa abordagem sobre ações políticas de reconhecimento, mas desta vez em jornais da branquitude, em que invariavelmente o lugar reservado era o do carnaval e da música, das colunas policiais ou do esporte. Neste momento, vivia-se o auge da era Pelé e da repressão política, o lema *Prá frente Brasil* impulsionava a imagem de normalidade e progresso nas mídias da época; a falácia da democracia racial brasileira, neste momento histórico, funcionava como uma espécie de mantra a dar unidade ao discurso homogeneizante que buscava aplainar qualquer iniciativa reivindicatória que envolvesse questões raciais. A seguir, a imagem que registra a referida matéria jornalística.

Figura 33 - Entrevista ao *Jornal do Brasil*, em 13/5/1973, por Helena Vitória, Antônia Mariza, Oliveira e Marli (Grupo Palmares)



Fonte: Silveira (2003)

A plena consciência de Oliveira Silveira sobre a experiência de transformar a história do Brasil, e do Pampa por consequência, é explicitada a seguir:

A primeira fase do Grupo Palmares, de Porto Alegre, encerrou em 3 de agosto de 1978. Viriam outras duas, mais adiante. Mas o Vinte de Novembro já estava implantado no País - já estava estabelecida a virada histórica e construído, ao longo de sete anos, um novo referencial para o povo negro e sua luta. Para o indivíduo negro, homem ou mulher, sua auto-estima, sua identidade. Criança ou adulto. Novo referencial para o Brasil, com atenções até do exterior, verificadas mais tarde (Silveira, 2003, p. 34).

As palavras não deixam dúvidas, havia o pleno entendimento do alcance das proposições e ações promovidas pelo Grupo Palmares, cuja dimensão política extrapolou os limites provincianos e ganhou dimensão nacional e, também, internacional, conforme ele mesmo relata.

ENCONTREI MINHAS ORIGENS

Encontrei minhas origens
em velhos arquivos
livros
encontrei
em malditos objetos
troncos e grilhetas
encontrei minhas origens
no leste
no mar em imundos tumbeiros
encontrei
em doces palavras
cantos
tambores
ritos
encontrei minhas origens
na cor de minha pele
nos lanhos de minha alma
em mim
em minha gente escura
em meus heróis altivos
encontrei
encontrei-as enfim
me encontrei.
(Silveira, 1981, p. 3)

Outro aspecto bem esclarecido pelo escritor é sobre a composição étnica:

O Grupo Palmares primou sempre por um detalhe: ser formado exclusivamente por negros. Com isso, a iniciativa, as idéias e a prática do Vinte se constituem criação inequivocamente negra, emergindo da própria comunidade negra e seguindo caminhos próprios, com suas próprias forças e fragilidades. A nominata consagra a importância do individual na composição de um grupo (Silveira, 2003, p. 35).

A escolha realizada pelos membros do Grupo Palmares denota que desde o princípio havia uma preocupação com a possível assimilação de suas propostas por pessoas e agendas

que não fossem negras. Por parte de Oliveira Silveira, percebe-se que mais que temores, existia uma plena consciência do trajeto empreendido e da força da agência antirracista:

O espírito do Vinte teme o oficialismo, mas sabe que tudo é uma questão de *savoir-faire*, com o *knowhow* adequado, e espera que se faça a coisa certa. Do capitalismo conhece o poder de absorção, esvaziamento, reciclagem e uso a seu favor, dele capitalismo, vigente, globalizante, excludente, contingenciando as lutas negras. O espírito do Vinte é negro, popular e se aninha junto à família negra: homem negro, mulher negra, criança negra. Continuidade étnico-racial com identidade cultural negra e poder político. Uma fórmula, três princípios. No espírito do Vinte. Raça, cultura, poder – em três palavras. Surgido numa época em que eram internacionais as influências da negritude antilhano-africana, das independências na África, do socialismo europeu e dos movimentos negros estadunidenses, o Vinte de Novembro, com todo o seu potencial aglutinador, era e continua sendo motivação bem nacional. Afro-brasileira. Negra (Silveira, 2003, p. 41).

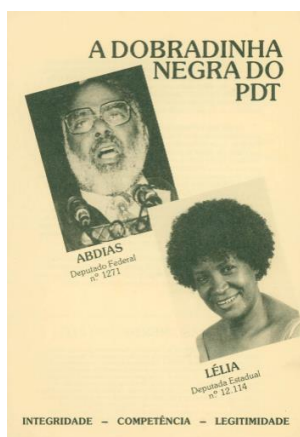
Através do excerto temos acesso às percepções de Silveira (2003) acerca do futuro, assim como um preciso entendimento do palco dessa luta, e, não menos importante, sobre as multifacetadas formas de apropriação que o sistema pode operar em contrapartida, mas há também um acreditar profundo naquilo que foi gerado. Oliveira Silveira fala de “continuidade étnico-racial”, o que pode ser interpretado como uma confluência da ancestralidade e da reexistência, que está correlacionada com a “identidade cultural negra”, pela qual a negritude exerce o poder de força aglutinadora e, o “poder político” era o meio para operar as transformações necessárias às instituições do Estado, via de regra, impregnadas de colonialidade e racismo. Segundo ele, pode-se resumir esta concepção na tríade raça-cultura-poder político, que reúne princípios que nortearam o movimento e as conquistas do Vinte de Novembro. É prudente considerar que este enfrentamento se dá sob a força de um sistema de dominação que se estrutura sob várias camadas sobrepostas e articuladas.

Abdias Nascimento (2016, p. 112) aponta os mecanismos de dominação que operam e dão sustentação ao *status quo*, mantendo a colonialidade do pensamento: os órgãos do poder e os instrumentos de controle social e cultural. O primeiro articula-se através do governo, das leis, do capital, das forças armadas e da polícia, elencadas nesta ordem; já a segunda refere-se ao sistema educativo, às comunicações de massa e à produção literária. Nesse sentido Oliveira Silveira, assim como Abdias, era um profundo conhecedor da estrutura racista da sociedade brasileira, e assim como ele, atuou em muitas frentes para o seu desmonte.

Abdias atuou dentro e fora do âmbito partidário, e sua trajetória artística e intelectual sempre se deu concomitante à política. Como já referido anteriormente, na década de 1930 ele

integrou a Frente Negra Brasileira, na de 1950 candidatou-se a vereador (PTB)¹³⁸ e na de 1960 a deputado estadual (PTB); após exílio, retomou a atividade partidária nos anos 1980, quando exerceu o mandato de deputado federal (PDT) de 1983-1986 e se reelegeu para o exercício 1987-1990, já nos 1990 foi senador da república no período entre 1997 e 1999; em todas suas candidaturas concorreu pelo estado do Rio de Janeiro. Chegou a fazer “dobradinha” com Lélia Gonzalez na campanha política de 1986:

Figura 34 - Panfleto político de 1986



Fonte: Itaú Cultural (2016)

Em 1991, como Secretário Extraordinário para Defesa e Promoção das Populações Afro-Brasileiras (Sedepron), Abdias Nascimento recebe Nelson Mandela no Brasil, quando de sua visita ao governador Leonel Brizola.

Figura 35 - Abdias Nascimento com Nelson Mandela



Fonte: Itaú Cultural (2016)

Nessa mesma ocasião, o governador do Rio Grande do Sul (1991-1994), do PDT, também esteve com Mandela, que acabara de ser libertado. Era Alceu Colares, o primeiro

¹³⁸ Partido Trabalhista Brasileiro.

político negro a ser eleito prefeito de Porto Alegre, em 1986. Nascido em Bagé, oriundo de uma família pobre, tornou-se advogado, servidor público e político, chegando à vereança pelo PTB na capital em 1963, antes do golpe militar de 1964.

Figura 36 - Alceu Collares com Nelson Mandela em 1991 na cidade do Rio de Janeiro



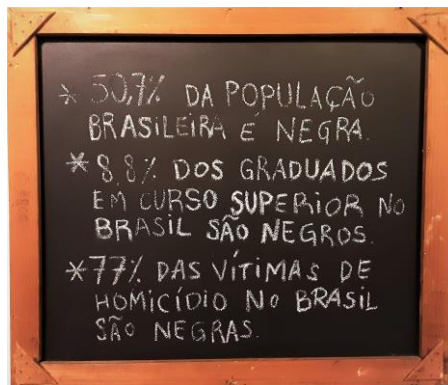
Fonte: Wikipedia (2022)

Primeiro governante amefricano da história do Pampa, ele foi enfático em relação à história dos afro-gaúchos:

Assim como outras etnias que colaboraram para o engrandecimento do país e do Rio Grande do Sul. Os negros aqui estiveram desde o início, participando [...]. É muito mal contada a história dos descendentes africanos no Estado, até porque a historiografia é escrita pelo branco, que propositalmente ou não, omite essa participação (Collares, 1996, p. 15).

Collares, ao tratar da invisibilidade da população negra no contexto do Brasil, postula uma dúvida sobre a intencionalidade, ou não, do apagamento histórico, o que sabemos ser fruto de um projeto de nação instituído há dois séculos pela elite governante. Mais que uma história mal contada, a realidade brasileira demonstra uma situação que se perpetua reproduzindo a desigualdade, a opressão e naturalização do extermínio. A obra *Quadro Negro* (2014) de Estevão Foutoura traduz essa realidade de forma impactante e objetiva.

Figura 37 - Quadro Negro



Fonte: Acervo do autor (2022)

Estevão é herdeiro de uma longa tradição de guerreiros que lutam pela liberdade e dignidade do povo negro, assim como Zumbi e Dandara, que pegaram em armas para salvar seu povo, bem como Abdias e Lélia, entre muitos outros, que através de suas produções intelectuais agenciaram uma mudança paradigmática no enfrentamento ao racismo estrutural. No Rio Grande do Sul, Oliveira Silveira constitui-se num dos mais combativos guerreiros da causa negra, porta-voz da negritude fez de sua luta política e cultural um caminho para visibilidade, reivindicação e empoderamento amefricanos deste estado, e também do Brasil, a exemplo do 20 de novembro. Sua produção poética é efetivamente outra forma de agenciar o enfrentamento a essa nefasta realidade, uma postura assumida através de suas próprias palavras.

MINHA DOCE VINGANÇA

Minha doce vingança
 não é ficar em moitas ou esquinas
 na noite irmã de cor,
 de tocaia:
 já nossas táticas e emboscadas
 bastante abocanharam.

Minha doce vingança
 não é espetar em lâmina
 - as nossas lanças já tanto rasgaram.

Minha doce vingança
 é minha negritude
 e são estas palavras
 ponteagudas.
 (Silveira, 1981, p. 20)

Como se pode ler no poema, a negritude somada às palavras é uma das formas de enfrentamento ao racismo e à desigualdade, mas Oliveira Silveira evidencia também que a organização social e política é capaz de produzir caminhos de legitimação dos direitos civis das

populações amefricanas do Pampa, contribuindo de sobremaneira para a ressignificação da identidade negra perante os discursos oficiais, a história e a própria população. Vinte e um anos após a data que marcou uma ruptura com as narrativas da colonialidade, de celebrar o 13 maio, ele se posiciona sobre esse processo histórico, no artigo *Nós, os negros*, publicado em 1992:

A política continua alimentando na gente a idéia de ser possível a participação no poder com efetiva representação, enquanto movimento negro organizado. Do movimento negro gaúcho partiu a iniciativa consagrada nacionalmente: deslocar de 13 de maio para 20 de novembro a evocação maior da presença negra no País. Em vez de loas à Princesa e sua abolição enganadora, a denúncia da discriminação racial. E em novembro, os reis Zumbi e Ganga Zumba, os homens e mulheres quilombolas de Estado negro de Palmares (nordeste, século 17), com sua obra coletiva, criadora e libertária (Silveira, 1992, p. 58).

O distanciamento crítico de Oliveira Silveira, ao analisar o papel da política nas lutas antirracistas, nos permite constatar que este alimento continua contribuindo de forma fundamental para a efetiva mudança do olhar da sociedade sobre si. Das reivindicações e ações, vemos um contínuo fluxo que distende as percepções do senso comum, dos legisladores e juristas acerca da história, afirmando a identidade negra na América. Um exemplo foi o Projeto de Lei n.º 6.590-B, de 2016, de autoria do deputado baiano Valmir Assunção, sobre a inclusão de Dandara no Livro dos Heróis da Pátria, e ele justifica sua proposição da seguinte forma:

Dandara, sem dúvida alguma, é uma guerreira do Brasil! Casada com Zumbi dos Palmares lutou bravamente pela liberdade de negras e negros. Poucos são os registros históricos a respeito da vida de Dandara. [...] A história de luta e resistência de Dandara dos Palmares deve permanecer gravada na memória do povo brasileiro. Ainda que tenha vivido há mais de quatro séculos atrás é um exemplo de liderança e firmeza de ânimo, tão importantes em embates ainda travados na sociedade para a defesa de direito das minorias, diuturnamente violados. Ainda no século XVII já se opunha à escravidão, cuja consolidação só veio a ocorrer mais de duzentos anos depois. É a prova mais evidente de que Dandara é uma mulher que viveu à frente de seu tempo. É digna, portanto, de todas as homenagens, na medida em que foi uma defensora intransigente das liberdades. A história de Dandara serve de estímulo para que lutemos por uma sociedade mais justa, com igualdade de oportunidades para todos, como também pelo fim das intolerâncias de toda a espécie, que tem curiosamente recrudescido no Brasil, nos últimos anos. Destaca, por fim, que a iniciativa se adequa aos requisitos fixados pela lei 11.597/2007, que dispõe sobre a inserção de nomes no Livro dos Heróis da Pátria (Brasil, 2016, p. 2-3).

O site do MST, em 9 de maio de 2019, publicou o artigo “Dandara dos Palmares e Luisa Mahin – Heroínas da Pátria, Heroínas do Povo Brasileiro”, de autoria da Engenheira agrônoma Maysa Mathias Alves Pereira, que discorre sobre a aprovação pelo Senado Federal do Projeto de Lei N.º 6.590-B. A articulista dimensiona essa conquista a partir da seguinte análise:

E não apenas reconhecer: evocar Dandara dos Palmares e Luisa Mahin é simbólico mediante a atual conjuntura de retrocessos para o povo brasileiro. Estas heroínas ancestrais são exemplos de luta e resistência, e representam a memória viva de luta do povo negro pelo combate e fim do racismo que em sua perversidade assola, massacra e extermina cotidianamente esta população (Pereira, 2019).

A seguir, compartilho a imagem que ilustra o artigo de Maysa, uma composição gráfica que apresenta as duas heroínas que fizeram história, devemos ter em conta que são criações artísticas, assim como também ocorrem com as representações de Zumbi e María Remedios del Valle. De Dandara dos Palmares e Luisa Mahin não existem retratos pintados ou outras imagens de referência, mas, independente da iconografia acerca delas, as verdadeiras faces destas mulheres guerreiras são as das lutas pela liberdade.

Figura 38 - Imagem de Dandara dos Palmares e Luisa Mahin



Fonte: Pereira (2019)

No Pampa, mais especificamente na Argentina, outra guerreira é evocada como símbolo da negritude, Maria Remédios del Valle, que virou personagem indiscutível da Argentina contemporânea, a tal ponto que sua história foi encenada¹³⁹ (Comes, 2022; Tesouro, 2022), foi uma mulher negra que perdeu o marido e seus filhos na guerra, e tornou-se uma soldado, ascendendo à capitã e posteriormente sendo promovida a sargento-mor do exército argentino. Foi reconhecida em sua bravura pelo General Belgrano por sua participação na resistência à invasão inglesa de Buenos Aires, na da independência, entre outras, em que atuou para salvar seus companheiros de luta na linha de frente, mostrando liderança, coragem e força, atributos ainda tidos como masculinos, impensáveis para as mulheres. Reconhecida na época por seus feitos e hoje pela nova historiografia, recebeu duas alcunhas, *La Capitana* e *La Madre de la Patria*. Mas quem foi ela afinal? Florencia Guzmán (2016, p. 2) a define assim:

¹³⁹ A montagem *Matria, un sueño con las rosas negras* foi baseada dramaturgia da reconhecida escritora afrofeminista Lilian Ferrer, na Argentina em 2022. Outra montagem, *Como los tambores*, da atriz Melina Forte, um monólogo, chegou aos palcos argentinos no mesmo ano.

*María Remedios del Valle, mujer negra, esposa y madre de varios hijos que dieron su vida por la Patria, fue una de las tantas mujeres que participaron en el momento paradigmático de mutación y transición política, traducido en la metamorfosis del pasaje del Viejo Régimen hacia al nuevo régimen republicano*¹⁴⁰.

O reconhecimento desta importante personagem da história argentina passou por várias etapas, primeira foi no início do século XIX, como é possível constatar no excerto a seguir:

*Desde fecha temprana surgió la idea de elevar un monumento a María Remedios del Valle. En 1828, la Junta de Representantes de la Provincia de Buenos Aires en otorgarle el sueldo correspondiente al grado de Capitán de Infantería, votó la creación de una comisión que “componga una biografía de esta mujer y se mande a imprimir y publicar en los periódicos, que se haga un monumento y que la comisión presente el diseño de él y el presupuesto”. [56] Cabe resaltar que para la década de 1820, una propuesta de esta clase era bastante infrecuente (Ghidoli, 2020, p. 43).*¹⁴¹

No século XX ela foi praticamente esquecida, já no atual século “*se asiste al quiebre de la narrativa de desaparición y sobre todo a un proceso de ‘revisibilización y reetnización afroargentina’ que trajo consigo nuevas posibilidades de ‘argentinidad’ y de ciudadanía*” (Guzmán, 2016, p. 19)¹⁴².

Sobre esse processo de ressignificação da identidade étnica Argentina, Mitrovich (2020, p. 3), afirma que a icônica imagem de María Remedios del Valle “*adquirió una mayor significación y reivindicación. El hecho de que cada 8 de noviembre celebremos el Día Nacional de los Afroargentinos y la Cultura Afro, en honor a su fallecimiento da cuenta del proceso de revisibilización afroargentina que estamos viviendo*”¹⁴³.

Assim, como Zumbi, Dandara, Luísa Mahin e María Remedios del Valle, *La madre de la pátria* faz parte dos amefricanos que desde o passado continuam agenciando a negritude no Pampa e seus respectivos países. A guerreira negra do Pampa é hoje uma personalidade fundante da América e vira uma das faces negras da luta continental por igualdade, no século XXI.

¹⁴⁰ “María Remedios del Valle, mulher negra, esposa e mãe de vários filhos que deram a vida pelo país, foi uma das muitas mulheres que participaram do momento paradigmático de mutação e transição política, traduzido na metamorfose da passagem do Antigo Regime para o novo regime republicano”.

¹⁴¹ “A ideia de erguer um monumento a María Remedios del Valle surgiu desde cedo. Em 1828, a Junta de Representantes da Província de Buenos Aires, concedendo-lhe o salário correspondente ao posto de Capitã de Infantaria, votou pela criação de uma comissão que ‘faça uma biografia desta mulher e a faça imprimir e publicar nos jornais, que seja feito um monumento e que a comissão apresente seu projeto e o orçamento’”.

¹⁴² “estamos presenciando a quebra da narrativa de desaparecimento e, sobretudo, um processo de ‘revisibilização e reetnicização afro-argentina’ que trouxe consigo novas possibilidades de ‘argentinidade’ e de cidadania” (Guzmán, 2016, p. 19).

¹⁴³ “adquiriu maior significado e reivindicação. O fato de que todo dia 8 de novembro celebramos o Dia Nacional dos Afro-Argentinos e da Cultura Afro, em homenagem à sua morte, reflete o processo de renascimento afro-argentino que estamos vivendo”.

Figura 39 - Cartaz de 8 de noviembre



Fonte: Unidad popular Santa Cruz (2021)

La madre de la Pátria aglutina, na contemporaneidade argentina, as reivindicações étnicas e de gênero, o que pode ser evidenciado na figura 40, em que sua imagem foi centralizada na composição gráfica, colocada à frente das demais personalidades negras representadas, constituindo-se em um símbolo de todas mulheres amefricanas no país platino.

Figura 40 - Cartaz em homenagem às mulheres afro-argentinas



Fonte: Federación de Docentes de las Universidades (2019)

A imagem de María Remedios del Valle foi incorporada ao cotidiano argentino, pois cento e setenta e cinco anos após a morte de Maria Remédios, ela retorna à cena argentina, reconhecida oficialmente como a *Madre de la Patria*, cuja efígie encontra-se em justaposição a de San Martín, o *Pai da Pátria*, na cédula de 500 pesos posta em circulação, o que denota um empenho decolonial por parte das pessoas que reivindicaram o seu reconhecimento no século XXI.

Figura 41 - Reportagem do jornal *Los Andes* sobre a cédula de 500 pesos

Fonte: Los Andes (2022)

No Rio Grande do Sul, outra obra artística, que integrou a exposição “*Presença Negra*”, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) em 2022, intitulada *Grana Preta*, de Thiago Madruga, emula ou antecipa a possibilidade de vermos imagens de amefricanos sendo homenageadas através desse expediente no Brasil. Tal proposição artística é profundamente provocadora e instigante, uma vez que as autoridades nacionais também não prestaram, até este momento¹⁴⁴, o devido reconhecimento aos amefricanos do Brasil neste aspecto.

Figura 42 - *Grana Preta* - Thiago Madruga (2018)

Fonte: Fotografia do acervo pessoal do autor (2022)

¹⁴⁴ No período pós-redemocratização do Brasil, no final do século passado, houve outra abordagem, em que alguns tipos regionais apareceram como estampas, como foi o caso do gaúcho na cédula apresentada no capítulo anterior, da rendeira, e também da baiana. Nestes casos não temos personalidades negras reconhecidas nas estampas, mas sim uma generalidade de viés folclórico.

No Uruguai, existem também referências a mulheres guerreiras conhecidas como *Las Artigueñas*, que atuaram nas guerras daquele país; no Rio Grande do Sul é a imagem dos Lanceiros Negros que simboliza a força dos amefricanos do século XIX que deram suas vidas em favor da liberdade. Em seu artigo, intitulado *Por que não festejo o 20 de setembro*, publicado na coletânea *Nós, os afro-gaúchos*, o historiador Euzébio Assumpção (1996, s.p), traz à cena esses protagonistas das guerras no Pampa rio-grandense que sempre foram invisibilizados historicamente, e o autor afirma que não compartilha do espírito farroupilha, difundido como corajoso, guerreiro, comprometido com a luta pela liberdade e justiça, revelado o motivo por detrás de seu posicionamento, trazendo à público uma ordem de despacho do Duque de Caxias; afirma ele:

Em tratativas firmadas entre o Duque de Caxias e David Canabarro ficou traçada a sorte dos lanceiros: Caxias ordenou que o coronel Francisco Pedro de Abreu atacasse o acampamento farroupilha no dia 14/11/1844 e que o mesmo não temesse o resultado do confronto, pois a infantaria farroupilha, composta por escravos, estaria desarmada. [...] Dessa forma, com auxílio de Canabarro, a infantaria negra foi covardemente massacrada. Como prova inequívoca de que o alvo era somente os lanceiros negros, escreveu Caxias a Abreu: “No conflito poupe o sangue brasileiro quando puder, particularmente de gente branca da província ou índios, pois bem sabe que esta pobre gente ainda nos pode ser útil no futuro” [...] Porongos elucida bem o tratamento dado pelos rio-grandenses, de uma forma geral, e pelos farroupilhas em particular, aos afro-brasileiros que para cá foram trazidos como escravos (Assumpção, 1996, p. 20).

Pode-se deduzir que, assim como ocorreu com a Revolução Francesa, a Revolução Farroupilha não contemplava os negros; nesse caso, foram oferecidos em sacrifício ao governo central, como um gesto de boa vontade nas negociações de paz que reintegraram o estado renegado ao Império Brasileiro.

A traição de Canabarro aos lanceiros negros é face oculta da tão celebrada Revolução Farroupilha, tida como uma página valorosa da história do Rio Grande do Sul. O massacre de Porongos (1844), como ficou conhecido este episódio, ainda não mereceu a reparação histórica necessária, nem o devido reconhecimento institucional, sendo uma “nota de rodapé” das narrativas oficiais. O massacre de Porongos no final da Revolução Farroupilha no Rio Grande do Sul é uma evidência de que a liberdade não viria nem mesmo lutando por ela ao lado daqueles que eram seus opressores, e David Canabarro é a personificação do Judas pampeano e, também, a encarnação da mentalidade racista do Sul manifesta em ações que evidenciam a necropolítica (Mbembe, 2018) presente no território pampeano. Mata-se corpo, assim como a memória.

Curiosamente, no Rio Grande do Sul, comemora-se a derrota que os farroupilhas sofreram como se fora uma estrondosa vitória, a data é 20 de setembro, quando se comemora a

Semana Farroupilha. Durante este mês mobilizam-se os CTGs de todo o estado e também aqueles fora do território gaúcho, como ocorre em outros estados brasileiros em que se estabeleceram rio-grandenses e criaram essas entidades folclóricas. Nessas festividades, o negro sempre foi invisível, mas em 2018 o piquete Aporreados do 38 instalou no Parque Farroupilha uma exposição em que o negro foi lembrado, não como guerreiro destemido, mas como cativo.

Figura 43 - Reportagem GZH sobre acampamento farroupilha



Fonte: Weber (2018)

Tal iniciativa é a atualização da postura de David Canabarro, pois em vez de lembrar as façanhas dos lanceiros negros e explicitar a covarde traição dos farroupilhas para com os combatentes negros, aposta em mostrá-los como submissos, recorrendo à habitual imagem da senzala. Essa abordagem colonial, racista e degradante sofreu em tempo o repúdio de ativistas do Movimento Negro, artistas e intelectuais, entre outros, a tal ponto que forçou um posicionamento do Movimento Tradicionalista Gaúcho em desabono a essa exposição, culminando no fechamento da mesma.

Coube a Oliveira Silveira o trabalho de fazer justiça aos heróis negros, não só aos que participaram dessa guerra, mas das muitas outras em que amefricanos deram seu sangue, e o poeta os imortalizou no seguinte poema:

AO NEGRO GUERREIRO

Lanceiro negro lanceiro
 demarcador de fronteira
 - tempo de Pinto Bandeira.
 Negro guerreiro de cá
 e lá das bandas do Prata.
 Soldado negro imperial,
 lanceiro negro farrapo.

Negro em piquete chimango
 e em piquete maragato.
 Irmão guerreiro de ontem,
 hoje e sempre: aqui te exalto.
 (Silveira, 1996, p. 41)

Oliveira Silveira faz neste poema um inventário dos guerreiros negros que fizeram a história do Pampa, mas sua exaltação não se limita ao passado, pois ele reconhece seus irmãos de hoje como sucessores de uma luta infinda, por isso mesmo também exalta aqueles que virão, quando se refere aos irmãos de *sempre*.

A luta política pelo reconhecimento da negritude pampeana, contra o racismo e pela valorização dos amefricanos do Rio Grande do Sul, diz respeito a muitas frentes de ação. Vejamos o agenciamento de Laura Sito, a primeira deputada negra eleita para a assembleia legislativa do Rio Grande do Sul em 2022, que na cerimônia de posse denunciou o racismo se negando a cantar a seguinte estrofe do hino do estado: “povo que não tem virtude acaba por ser escravo” (Da Fontoura, 1838)¹⁴⁵. Sua atitude ganhou repercussão nacional através das mídias, como é possível ver na chamada da matéria a seguir.

Figura 44 - Reportagem UOL sobre protesto da 1ª deputada negra do Rio Grande do Sul



Fonte: Minervino (2022)

Laura, assim como já fizera Oliveira Silveira e antes dele Rita Ribeira no Uruguai, agenciam ações políticas que vão paulatinamente forçando uma revisão histórica fundamental para a identidade negra do Pampa. É bom lembrar que estes são apenas três exemplos representativos de tempos e contextos diferentes, além deles muitos outros amefricanos do Pampa foram artífices de longa jornada de lutas que une passado e presente numa incansável luta contra o racismo e pela igualdade.

¹⁴⁵ Há mais de uma versão deste hino.

Assentar politicamente a negritude no território pampeano é a única garantia de que o manto de invisibilidade estendido pela branquitude sulista sobre o Pampa poderá ser dissipado e não apagará a história e cultura negra no Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina.

4.3 ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE OS ASSENTAMENTOS AMEFRICANOS DO PAMPA

Neste capítulo, busquei traçar um percurso pelos assentamentos amefricanos do Sul com vistas a sustentar a tese de que existe um Pampa Amefricano erigido sobre alicerces culturais e políticos, cuja temporalidade atravessa séculos. Como mães e pais de santo, mulheres e homens negros vêm assentando as bases para a transformação das sociedades pampeanas, tão narcisicamente orgulhosas de sua branquitude e colonialidade a ponto de negarem a diversidade da região, manipularem a história e criarem mitos fundantes que eclipsaram a todos e a tudo aquilo que não se alinham à perspectiva de enclave europeu no sul da América.

Oliveira Silveira, que optou por fazer agência da negritude amefricana, recebeu várias homenagens no seu cinquentenário, primeiro foi o selo comemorativo dos cinquenta anos do Grupo Palmares (1971- 2021), a seguir.

Figura 45 - Selo comemorativo criado pela artista Sílvia do Canto - Projeto RS Negro - UFRGS



Fonte: Bergamini (2021)

Neste selo, vemos a imagem de Oliveira Silveira sobreposta ao mapa do Rio Grande do Sul. Também será lançado entre 2023 e 2024 o livro *Oliveira Silveira para o mundo*, sob a organização e coordenação da Profa. Dra. Liliam Ramos da Silva (UFRGS) e do Prof. Dr. Alcione Corrêa Alves (UFPI), com a participação dos grupos de pesquisa Vozes e Letras Anticoloniais (UFRGS), Outras Literaturas Hispânicas (UFRN), Amefricanidades: Lugar, diferença e violência (UFPI) e Núcleo de Estudos e Pesquisas É'LÉÉKO - Agenciamentos epistêmicos antirracistas descoloniais (UFPel). Tal publicação será referente aos poemas de sua

obra *Roteiros dos Tantãs* (1981) e do poema *Décima do negro peão* (1974), que serão traduzidos para o espanhol, francês, inglês australiano, texano, línguas indígenas e crioulas das Américas, assim como para as línguas de fronteira, e para as línguas africanas iorubá, banto e quimbundo.

Além das abordagens acadêmicas, o trabalho deste intelectual, escritor e ativista político ganhou as ruas e foi celebrado no carnaval de Porto Alegre em 2023 com um tema enredo que sintetiza o trajeto e luta empreendido por Oliveira Silveira. Tal homenagem foi realizada pela Sociedade Recreativa Cultural Escola de Samba Acadêmicos da Orgia.

Figura 46 - Produção visual da homenagem a Oliveira Silveira



Fonte: Acadêmicos da Orgia (2022)

A seguir, compartilho a letra deste samba para que se tenha conhecimento de mais este registro sobre a dimensão deste amefricano para o Sul, o Brasil e a América.

Oliveira Silveira, o Poeta da Consciência Negra

*Epaô babá! Acadêmicos da Orgia

A verde e branco traz sabedoria

No batuque do tambor vem exaltar Oliveira Silveira é luz de Orixá.

*

Encontrei no poeta a inspiração nas minhas origens a razão

Do Rosário do Sul para o navio negreiro combatendo as injustiças sociais.

Mestre, líder, guerreiro na luta por direitos iguais. Banzo, suor e lágrimas conta aos pretos a verdade, não há de morrer o ideal de liberdade.

*Treze de maio é ilusão

Não vão calar a nossa voz

Vinte de novembro em redenção

Zumbi resiste em cada um de nós.*

Raiz gaudéria na literatura

quilombo das palavras em revolução. Arte popular cultura, cadernos negros, revista tição. Semba no roteiro dos tantãs axé de Ogum com Iansã, ancestralidade do seu povo. Moçambique e roda de jongo...

Ifê num cortejo real na rua da praia consciência...

brava resistência presente no meu carnaval.

(Maumau, 2023)

A letra deste enredo é mais um agenciamento que faz o assentamento da negritude do Pampa, importante reconhecimento de seus pares na luta pela igualdade, respeito e visibilidade negra desta parte da América. A luta travada por mulheres e homens negros da região pampeana vem assentando ininterruptamente as bases para a plena visibilidade étnica, histórica e cultural do Pampa Ameericano, e as imagens evocadas nesta letra musical são mais um reflexo do espelho de Oxum a forçar a correção da imagem do Pampa, distorcida pelo espelho de Narciso, no qual a branquitude racista sulina chafurda em sua distopia eurofílica.

5 AS MATRIZES HISTÓRICAS DOS TEATROS NEGROS DO PAMPA

5.1 TEATROS NEGROS PINDORÂMICOS; ENCENANDO A NEGRITUDE BRASILEIRA

A história do teatro brasileiro foi pautada por uma estética eurocêntrica, e o processo acabou por gerar proposições estéticas, práticas, dramatúrgicas e teóricas acerca da recepção da linguagem teatral que desconsideram, por sucessivas gerações, um dos principais atores do “drama brasileiro” enquanto *identidade* (Bauman, 2005), o afro-brasileiro!

A presença negra na cena brasileira, inicialmente, se deu pelo projeto religioso jesuítico, mas sua continuidade se fez nas festas populares, nas companhias, nos teatros de revista, na cena dos dramas e comédias nacionais e chegou ao Teatro Experimental do Negro.

O termo *teatro negro* refere-se ao conjunto de manifestações espetaculares cuja tessitura dramática está ancorada nas culturas africanas, afro-latinas e afro-brasileiras, plasmadas nas produções cênicas de grupos e coletivos teatrais cujos promotores são artistas negros.

Enquanto episteme, alicerça-se sobre outra premissa, a afrocêntrica (Asante, 2009; Rabaka, 2009), por conseguinte o “**Teatro negro**, concebido, como o teatro cuja base fundamental é a afirmação da identidade negra, associada a proposições estéticas de matriz africana, embasadas em questões existenciais e político-ideológicas negras” (Lima, 2010 p. 97). Ao estar afrocentrado, engendra uma perspectiva que promove a *otredad epistémica* (Castro-Gómez; Grosfoguel, 2007), pois: “A assunção de nós mesmos não significa a exclusão dos outros. É a ‘outredade’ do ‘não eu’, ou do tu, que me faz assumir a radicalidade do meu eu” (Freire, 2015, p. 42). Nesse sentido, o postulado de Paulo Freire é correlato às pretensões de uma cena negra brasileira, posto que: “A emergência do teatro negro no Brasil é uma bandeira que se levanta contra as barreiras de natureza racial, que historicamente vem relegando a população e a cultura negro-brasileiras às esferas e denominações mais ínfimas de nossa sociedade” (Lima, 2010, p. 15).

A cena negra, neste contexto histórico, se impõe por oposição às bases da lógica hegemônica branqueadora que perfaz toda sociedade, e neste sentido ela representa os invisibilizados por sua cor. Portanto, ela promove outras possibilidades de pensar a vida e a nação, reflete outras histórias que não são contadas, e configura-se como outras narrativas e outras estéticas não valorizadas, uma vez que: “Se o mundo do teatro espelha o mundo de modo geral, o monopólio branco dos palcos brasileiros não é exceção. Ele remete o monopólio da terra brasileira, dos meios de produção, da direção política e econômica, formação cultural [...]” (Nascimento, 2016, p. 188).

Teatro Negro, desse modo, se inscreve sobre outras bases estéticas e epistêmicas, promovendo outro tipo de representatividade:

O termo aponta, antes de tudo, uma noção textual, dramática e cênica, representativa. Essa noção recupera o sujeito cotidiano, referencial, como uma instância da enunciação e do enunciado, que se faz e se constrói no tecido do discurso dramático e na tessitura da representação (Martins, 1995, p. 25).

Estabelecidas estas bases conceituais, faz-se necessário compreender qual a sua complexidade, pluralidade e como pode ser analisada a presença negra na cena. Evani Tavares Lima (2010) observa que esta não se reduz ao século XX, atravessado os últimos cinco séculos, podendo ser analisada conforme ocorre:

Este teatro negro pode ser classificado a partir de três grandes categorias: uma primeira que, genericamente, denominaremos performance negra, abarca formas expressivas, de modo geral, e não prescinde de audiência para acontecer; a segunda, categoria (também circunstancialmente definida), teatro de presença negra estaria mais relacionada às expressões literalmente artísticas (feitas para serem vistas por um público) de expressão negra ou com sua participação; e a terceira categoria, teatro engajado negro, diz respeito a um teatro de militância, de postura assumidamente política (Lima, 2010, p. 43).

Na primeira categoria apresentada pela pesquisadora, podemos situar os amefricanos, na acepção Lélia Gonzalez (1988), que estavam nas primeiras encenações em Pindorama, como Antônio Bispo dos Santos (2015) prefere denominar as terras que os portugueses invadiram. Nesse tempo histórico, suas participações se deram sob uma dupla condição: “O teatro no Brasil tem início no século XVI, através da catequese cristã, feita pelos padres jesuítas. Inicialmente os indígenas, e depois os negros escravizados, foram ao mesmo tempo público e atores desse teatro” (Lima, 2010, p. 23). Posteriormente, “até pouco mais de meados do século XVII, a prática da arte teatral era vista como uma atividade abjeta [...] esse desprestígio acabou por determinar que a atividade teatral dessa época se transformasse, pródiga e majoritariamente, em “coisa de preto” (Lima, 2010, p. 25). A pesquisadora revela que a presença negra no século seguinte foi destacada pelas companhias de Manuel Luís e a do Padre Ventura, que recebeu a alcunha de “precursor da ópera brasileira”, e que se notabilizou por suas montagens de Molière, famosas pela exuberância de suas cenografias e figurinos.

Um “personagem” que exemplifica a segunda categoria, e se caracterizou por ter transitado na fronteira entre o Circo e o Teatro de Revista, é Benjamim de Oliveira, considerado o primeiro palhaço negro brasileiro.

Figura 47 - Benjamim de Oliveira



Fonte: Pimentel (2019)

Este palhaço, ator, cantor e dramaturgo amefricano, artista multifacetado cuja existência atravessou dois séculos, destacou-se no Teatro de Revista. Essa participação remonta a um tempo em que “davam o nome genérico de pantomima às suas inúmeras montagens e representações teatrais. Na realidade, elas comportavam os vários gêneros musicais, dançantes, satíricos e cômicos que se produziam no final do século XIX. Por isso, [...] ‘revista de costumes’” (Silva, 2007, p. 216-217). Segundo Joel Rufino dos Santos (2014), Benjamim de Oliveira, apelidado de *Índio*, foi um artista incomum: “Aventurou-se, com sucesso de público e de crítica, na interpretação de Shakespeare. Não houve outro artista negro que construísse uma carreira, contra tudo e contra todos, como o Índio” (Santos, 2014, p. 101).

As fronteiras permeáveis desses espetáculos deram origem a uma categoria hifenizada, muito apreciada na contemporaneidade, cujo representante mais conhecido é o *Cirque du Soleil*, fundado no ano de 1984 em Montreal, no Canadá. Curiosamente, o Rio Grande do Sul faz parte dessa “cena”, como precursor:

A primeira construção fixa concebida para atender às necessidades essencialmente circenses (mas aberta a receber também outros tipos de espetáculos) foi erguida em 1875, em Porto Alegre. Albano Pereira, importantíssimo empresário, artista e diretor circense, proprietário do Circo Zoológico Universal, projetou um pavilhão, em madeira, cuja complexa construção possuía dois salões, dois cafés, platéia com cadeiras, camarotes e arquibancadas, cavalaria anexa, com capacidade para 30 animais, além de picadeiro e palco. Foi por ocasião de sua inauguração que se registrou em jornais, pela primeira vez no Brasil, o termo Circo-Teatro [...] (Pimenta, 2009, p. 32).

O Teatro de Revista caracterizou-se por uma profusão de produções, havendo companhias mais estáveis e outras que não conseguiram manter-se, dando muitas vezes origens

a novas empresas: “a mais célebre é a Companhia Negra de Revistas, criada no Rio de Janeiro, em 1926, [...]. Em suas mais de quatrocentas apresentações, excursionou pelo Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco e Rio Grande do Sul [...]” (Lima, 2010, p. 33).

Figura 48 - De Chocolat - João Cândido Ferreira (1887- 1956)



Fonte: Cifra Antiga (2006)

Também tiveram muito prestígio as Companhias Bataclan Negra (1927), e a Companhia Mulata Brasileira (1930). A seguir imagens que registram esta história.

Figura 49 - Cartaz de *Preto e Branco* (1926)



Fonte: Cabaré incoerente (2020)

Figura 50 - Cartaz *Tudo preto* (1926)

Fonte: Wikipedia (2020)

Figura 51 - Companhia Negra de Revista (1926)



Figura 2 - "O Bataclan Preto. As Blacks-Girls genuinamente brasileiras".
 Fonte: *Careta*, 14.08.1926, a. XIX, no 947 (Biblioteca Nacional).

Fonte: Cabaré incoerente (2020)

Evani Tavares Lima (2010) observa que, mesmo havendo uma forte presença de um elenco negro em cena, isso não acarretou transformações significativas do ponto de vista das relações étnico-raciais na produção e, também, sobre o trabalho de artistas negros no teatro brasileiro. Mesmo levando ao palco atrizes e comediantes afro-brasileiros, o Teatro de Revista não fez o enfrentamento do racismo, e a presença negra fez-se mais pela cor que pela consciência, uma vez que era moda na capital cultural do mundo, Paris.

A década de quarenta foi, então, o momento em que essas questões foram para o centro da cena, com o teatro ligeiro das revistas, voltado para a comicidade, dando lugar ao drama negro, e surge o Teatro Experimental do Negro (TEN), que tem como seu expoente máximo

Abdias Nascimento (1914-2011). O TEN insere-se na terceira categoria elencada por Evani Tavares Lima, teatro negro engajado. Abaixo o cartaz da primeira produção do grupo, com a programação.

Figura 52 - Cartaz de *O imperador Jones* (TEN)

Teatro Experimental do Negro

Diretor: Abdias Nascimento — Administrador: Aginaldo Camargo

APRESENTA
NO
TEATRO MUNICIPAL DE NITERÓI

no dia 4 de Agosto de 1945, às 21 horas

1.ª PARTE:

- 1) - "Batucada", de D'Almeida Vitor - por Ilena Teixeira
- 2) - "Irmão Negro", de Regino Pedroso - por Rute de Souza e Aginaldo Camargo.
- 3) - "Encantação de São Benedito Medroso", de Ribeiro Couto - por Irmãos Rodrigues.
- 4) - "Sempre o mesmo" de Langston Hughes - por Abdias do Nascimento.

Com a participação do Recitativo Coral do T. E. N.

2.ª PARTE

"O Imperador Jones"
de EUGENE O NEILL
Tradução de RICARDO WERNECK DE AGUIAR

Drama em 8 cenas - Ação: Numa ilha das Antilhas, ainda não conquistada pelo homem branco.

Direção Cênica de ABDIAS DO NASCIMENTO

PERSONAGENS (por ordem de entrada):

<i>Uma velha escrava</i>	Rute de Souza
<i>Iteny Smithers (negociante inglês)</i>	José Medeiros
<i>BBUTUS JONES (Imperador)</i>	AGINALDO CAMARGO
<i>Jeff</i>	Fernando Araujo
<i>Felício do Congo</i>	José da Silva
<i>Lem (chefe nativo)</i>	Natalino Dionisio

Os pequenos medos sem forma; Os condenados Negros; O guarda da prisão; Os escravos; O Deus crocodilo; Os soldados, adeptos de Lem.

Tomam parte no espetáculo - Mulheres: Agostinha Reis, Ana Matilde de Souza, Heloisa Oliveira, Ilza de Menezes, Julia Rodrigues, Marina Gonçalves, Maria José Ferreira, Maria de Souza, Maria do Rosario, Nair Gonçalves, Olga de Souza, Rizoleta Conceição, Venina Gonçalves, Zilda Vidal. Homens: Antonio Barbosa, Ataliba Felix, Camilo Viana, Clodomiro Fernandes, Francisco Chagas, Helio Menezes, José Casimiro, Paulo Lima, Pedro Borges, Rubens J. Barbosa, Sinezio S. França, Walter de Souza, Wanderley.

"Lamento Negro" de autoria do maestro Abigail Moura
Ponto: WALDOMIRO MACHADO

A SEGUIR:

"Todos os Filhos de Deus têm azas"
de EUGENE O NEILL

ELLA DOWNEY —	Ilena Teixeira
JIM HARRIS —	Abdias do Nascimento

Fonte: Itaú cultural (2016)

O surgimento desse grupo marcou a cena do século XX, não só no Brasil, continuando na contemporaneidade como principal referencial de outros postulados que não os da branquitude no teatro brasileiro. Sua importância não se resume ao palco:

O Teatro Experimental do Negro foi, no Brasil, o primeiro a denunciar a alienação da antropologia e da sociologia nacional, focalizando os povos de cor à luz do pitoresco, ou do histórico puramente, como se tratasse de elemento estático ou mumificado. Esta denúncia é um leitmotiv de todas as realizações do TEN, entre as quais seu Jornal

Quilombo, a Conferência Nacional do Negro (1949), e o Primeiro Congresso do Negro Brasileiro, realizado em 1950 (Ramos, 1957, p. 162 *apud* Nascimento, 2016, p. 163).

A proposição do TEN tem uma abrangência muito maior do que qualquer outra levada à cena anteriormente, já que ela incide não só no entretenimento, mas na formação da cidadania, no embate político e na representatividade social. Sua atuação se caracterizou, por essa perspectiva, “Como resposta a repressão, uma série de expressões negras emergiu em nossos palcos, com o propósito de afirmar, denunciar e combater os estereótipos e concepções infames sobre sua cultura e povo na cena, na dramaturgia e na sociedade” (Lima, 2010, p. 76).

Sortilégio, dramaturgia de Abdias Nascimento e levada aos palcos pelo TEN, denunciou a fratura social que o racismo produz, expôs a lógica subjacente da *democracia racial* e por isso há entre sua escrita e sua encenação uma janela de tempo que se explica pela ação do estado através do expediente autoritário:

Em 1951, já havia escrito o mistério negro *Sortilégio*, cuja encenação fora proibida pela censura. Durante vários anos, tentamos a liberação da obra, incriminada, entre outras coisas, de imoralidade. Finalmente, em 1957, o TEN apresentou *Sortilégio* no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e de São Paulo, com direção de Léo Jusi, cenário de Enrico Bianco, e música de Abigail Moura, regente da Orquestra Afro-Brasileira. O mistério tem seu nervo vital nas relações raciais brasileiras e no choque entre a cultura e a identidade de origem africana e aquela da sociedade dominante eurocentrista. A peça propõe uma estética afrocentrada como parte essencial na composição de um espetáculo genuinamente brasileiro. (Nascimento, 2004, p. 219).

A censura, execrável por sua natureza, representava, mesmo como penetra, o papel da mentalidade daqueles que lhe davam sustentação, e tentou tomar de assalto a cena negra para calar as vozes dissonantes ao discurso oficial sobre a identidade brasileira. Mas nada dura para sempre! Na imagem a seguir temos o registro de uma cena de ensaio de *Sortilégio*.

Figura 53 - Ensaio de *Sortilégio* (1957). Em primeiro plano Léa Garcia e Abdias Nascimento



Fonte: Geledés (2011)

Sobre esta encenação, cabe destacar outras importantes informações dadas pelo fundador do TEN:

Acrescenta Nelson Rodrigues a respeito de *Sortilégio*: “Na sua firme e harmoniosa estrutura dramática, na sua poesia violenta, na sua dramaticidade ininterrupta, ela constitui uma grande experiência estética e vital para o espectador”. Uma segunda versão do *Sortilégio* resultou de minha estada de um ano na Nigéria, na cidade sagrada de Ile-Ife. (1976-1977) (Nascimento, 2004, p. 220).

Abdias Nascimento, além de ser reconhecido por um dos ícones da dramaturgia brasileira, como é possível observar no excerto acima, atuou em várias frentes dentro e fora¹⁴⁶ do palco, além da sua face de encenador, a de ator também foi emblemática, na próxima imagem temos registro de sua atuação Othelo em 1946.

¹⁴⁶ Foi ativista pela negritude, político, professor universitário, pintor, escritor. Uma passagem da vida de Abdias Nascimento evidencia seu pioneirismo, antes do Teatro do Oprimido surgir na segunda metade do século XX, e da própria fundação do TEN, ele criou o *Teatro do Sentenciado*, em 1942, quando cumpriu uma condenação à revelia na Penitenciária do Carandiru. Nesta experiência, os presos foram autores e atores.

Figura 54 - Abdias Nascimento como *Othelo* (1946)

Fonte: Geledés (2011)

A militância de Abdias pelos direitos civis dos afro-brasileiros, desde antes de sua entrada no teatro, fez com que ele transformasse o palco num território privilegiado para a discussão social, cuja centralidade está no afro-brasileiro e sua luta contra o racismo: “deixou um legado, ideológico e estético, que se estende até hoje, [...] O TEN correu o risco de se transformar em panfleto, mas escapou: fez teatro na expressão mais lídima do termo” (Santos, 2014, p. 133).

O surgimento do TEN representou um ponto de inflexão sobre o racismo presente no teatro brasileiro ao reconfigurar o *lugar de negro* (Gonzalez; Hasenbalg, 1982), que se reservava no âmbito social e cultural da nação. Ao denunciar a falta de protagonismo do negro na dramaturgia e no palco, rompeu com um corolário de imagens estereotipadas, amplamente difundidas no teatro nacional no final na segunda metade do século anterior. Nesse sentido, tal coletivo de artistas e intelectuais negros ultrapassa o lugar que o branco lhe reservou e funda, a partir de e em si, outro lugar, conforme palavras de Elisa Larkin Nascimento (2009):

Quando Joel Rufino afirma que para Guerreiro Ramos o negro não é raça, e sim um lugar (Santos, 1998[1995]), ele capta o modo como os intelectuais do TEN anteciparam um dos princípios básicos da afrocentralidade [...]. Somente de um lugar centrado na experiência própria dos povos africanos é possível, no contexto social do supremacismo branco, perceber a brancura com etnicidade específica [...] (Nascimento, 2009, p. 190).

O TEN configurou-se como uma reação cultural de empoderamento da cidadania negra no campo do teatro e da sociedade brasileira, pois “todo povo no seio do qual nasceu um

complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural — toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana” (Fanon, 2008, p. 34). Assim, “o negro marca a sua *presença*, conduzindo o teatro em novas direções, propondo novos liames entre a vida e a arte” (Fernandes, 1972, p. 197, grifo do autor). O trabalho levado a cabo por Abdias e os integrantes do grupo gerou as primeiras reflexões realizadas por um intelectual e artista negro sobre essa problemática na arte dramática brasileira, sendo o *Teatro Experimental do Negro: testemunhos* (1966) e o *Teatro Negro do Brasil: uma experiência socioracial* (1968) obras de grande importância para os estudos teatrais contemporâneos, mas também para os campos da sociologia, antropologia, história, literatura, educação, entre outros.

Nos anexos de *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado* (2016) está o texto *Teatro Negro Brasileiro: Uma ausência conspícua - trajetória do Teatro Experimental do Negro*, datado de novembro 1976, na Universidade de Ifé. Nele, Abdias fez a seguinte afirmação: “O TEN em resumo vem sendo um protesto ativo contra uma sociedade que aspira ser latina, branca, européia, a qual para atingir tais objetivos não hesita em apagar a verdadeira natureza cultural e étnica da metade da população: os descendentes da África” (Nascimento, 2016, p. 189).

Desde o advento do *Teatro Experimental do Negro*, o teatro brasileiro não pode mais negar negritude em cena e, de lá para cá, “o **teatro negro**, da maneira como se configura, instaura uma reflexão inusitada no teatro brasileiro, no que diz respeito à práxis e estética cênica; à animação e tratamento corpo-vocal do ator; a partir de elementos e abordagens fundados na cultura de matriz afro-brasileira” (Lima, 2010, p. XVII, grifos da autora).

O trabalho desenvolvido pelo TEN redimensiona o lugar do artista cênico afro-brasileiro, retirando-o do entre-lugar (Bhabha, 2013) que o teatro (branco) brasileiro o mantinha, desde o período jesuítico. Fez-se enquanto proposta cênica construindo-se como o lugar de protagonismo, não de escada. Nesse sentido, é fundamental pensá-lo historicamente:

As duas margens históricas do teatro negro brasileiro, como vimos são: a do palco (até a metade do século 20), em que ele só aparece no teatro “do outro”; e a de rua, em que ele é dominante. Mas há uma terceira margem: a do teatro de palco contemporâneo, escrito, produzido e encenado por artistas negros, inaugurado pelo TEN (Santos, 2014, p. 175).

A imagem da terceira margem, evocando Guimarães Rosa (1908-1967), dá a dimensão da ruptura que a emergência desse grupo proporcionou na cena brasileira no século XX, bem como se consolidou na história do teatro e da sociedade.

Mas a história não termina com o grupo, visto que o processo desenvolvido pelo TEN ecoou pelo Brasil, e ainda no século XX surgiram outros grupos pelo país, e a *cena negra* multiplicou-se. O Bando de Teatro Olodum, fundado em 1990, é uma dessas “cenas” há 32 anos em palco. Em novembro de 2019, quando o grupo completou 30 anos, o G1 Bahia publicou uma matéria sobre o grupo, redigida por Phael Fernandes e Danutta Rodrigues.

Figura 55 - Reportagem do portal G1 sobre o Bando de Teatro Olodum



Fonte: Fernandes e Rodrigues (2019)

Nessa reportagem, um dos fundadores do grupo, o ator Jorge Washington, fez a seguinte declaração:

“Nós somos uma companhia de teatro assumidamente negra. Então, essa companhia de teatro, assumidamente negra, não pode, não tem o direito de falar que está tudo bem, porque não está. A nossa ferramenta, o nosso instrumento de luta é o palco. A nossa militância é o palco. É arte, entretenimento, mas reflexão”, disse Jorge Washington, ator e um dos fundadores do grupo (Fernandes; Rodrigues, 2019).

Este é apenas um dos grupos entre muitos outros, assim como coletivos teatrais, que agenciam a negritude na cena amefricana brasileira. Inúmeras pesquisas de pós-doc, doutorado e mestrado vêm ampliando a compreensão sobre **teatro negro** do século XX.

5.1.2 Quem assentou o teatro negro no Rio Grande do Sul?

Essa resposta pode ser respondida em termos, já que muito ainda há para ser investigado sobre os teatros negros que emergiram no cenário teatral do Rio Grande do Sul. Optei por trazer primeiro a referência mais icônica dos teatros negros brasileiros, o TEN, para posteriormente adentrar o contexto rio-grandense, devido à influência que este vai exercer sobre o *Grupo Palmares*, que vai ter uma trajetória inspirada no trabalho de Abdias Nascimento e seus pares.

Além disso, é inevitável traçar paralelos com o processo levado a cabo no território nacional, considerando-se que o recorte brasileiro recai sobre esta unidade federativa, por conseguinte uma referência incontornável a ser considerada quando se aborda essa temática.

No Rio Grande do Sul, o Grupo Palmares encampou a virada paradigmática pela visibilidade da negritude, e Oliveira Silveira seus pares objetivavam a criação de um *grupo cultural*, com a finalidade de promover estudos de *literatura e teatro*, cujas referências tinham como bases a atuação de Abdias Nascimento e Solano Trindade como ativistas, intelectuais, escritores e pessoas de teatro. Nesse contexto, o Teatro Experimental do Negro (TEN) e o Teatro Popular Brasileiro aparecem como imagens de espelho sobre as quais mirar-se. Entretanto, a criação do Grupo Palmares em Porto Alegre se deu no rastro de outros grupos teatrais da coletividade negra que lhe são anteriores conforme conta Oliveira Silveira:

Nas conversas, a República, o Reino, o Estado, os quilombos de Palmares (Angola Janga) foi o que logo despontou na vista d'olhos sobre os fatos históricos. Antônio Carlos Cortes, Vilmar Nunes e o citado Jorge Antônio vinham de experiências no **Grupo de Teatro Novo Floresta Aurora**, na então quase-quase centenária Sociedade Floresta Aurora (de 1872, ou 1871). Esse grupo, criado em dezembro de 1967 por iniciativa de Mauro Eli Leal Pare, apresentara o monólogo da paz “Contra a guerra” é juntamente com o **Grupo de Teatro Marciliense** (GTM), coordenado por Luiz Gonzaga Lucena no Clube Náutico Marcílio Dias (negro como o Floresta Aurora), ousara encenar no Teatro São Pedro o Orfeu da Conceição, de Vinícius de Moraes. O fato é que esses três frequentadores do ponto na Rua da Praia falavam em Arena conta Zumbi, de Gianfrancesco Guarnieri. E eram bem conhecidas as músicas “Estatuinha”, de Edu Lobo, “Upa, neguinho”, de Edu Lobo e Guarnieri, Educação e Ações Afirmativas entre a injustiça simbólica e a injustiça econômica ou aquela que fala em Ganga Zumba e Zumbi, composições integrantes da trilha nessa peça famosa (Silveira, 2003, p. 24-25, grifos meus).

No excerto, é possível constatar a presença de dois grupos de teatro ligados a entidades sociais negras, o que sugere que estas organizações impulsionam a cena negra no Rio Grande do Sul. Oliveira Silveira destaca a “ousadia” de encenar a Orfeu da Conceição no Teatro São Pedro, destacando o equipamento cultural da cena artística porto-alegrense, o que denota uma façanha considerável para a época. Nesse sentido: “O interessante é que os atores e atrizes faziam parte da Sociedade Floresta Aurora, fundada em 1872, e do Clube Náutico Marcílio Dias, fundado em 1949, os dois clubes que tinham como associados os principais integrantes do Grupo Palmares” (Santos, 2019, p. 130). O feito de Orfeu da Conceição adentrar um espaço elitizado do circuito cultural de Porto Alegre é inequivocamente simbólico em muitos termos, mas já teve precedente, conforme o ator, encenador, pesquisador e professor Jessé Oliveira, um dos idealizadores do grupo Caixa Preta de Porto Alegre:

Há que se fazer um exercício de memória para buscar a contribuição negra para o teatro gaúcho, especialmente para a dramaturgia. Impossível fazer esse esforço mnemônico sem trazer ao centro Artur Rocha (1859-1888), que em sua curta vida produziu e encenou obras de teatro que foram montadas em sua época, inclusive no suntuoso Theatro São Pedro. Sua obra é um importante instrumento de análise sociológica de uma Porto Alegre do século 19. Seus textos ainda aguardam publicação e novas encenações para firmá-lo no panteão dos autores gaúchos (Oliveira, 2019).

Sobre este dramaturgo, que teve morte prematura, não há muitas informações disponíveis, porém sabe-se que: “Arthur Rodrigues da Rocha (1859-1888) nasceu na cidade de Rio Grande, no Rio Grande do Sul, filho de José Rodrigues Rocha e de Maria das Dores Rocha, onde produziu, entre os anos de 1875 e 1884, em torno de 14 peças teatrais que foram encenadas em várias cidades do estado, entre o final do século XIX e início do século XX” (Zubaran; Santos, 2013, p. 450). A seguir compartilho a imagem do referido dramaturgo.

Figura 56 - Arthur Rodrigues da Rocha (1859-1888)



Fonte: Zubaran e Santos (2013)

A pesquisadora Isabel Silveira dos Santos (2010), em seu artigo intitulado *Arthur Rocha: Um Intelectual Negro no “Mundo dos Brancos*, realiza o mapeamento da dramaturgia deste intelectual, poeta e jornalista, são elas: *O Filho Bastardo*, *O Anjo do Sacrifício*, *Por Causa de Uma Camélia*, *José*, *A Filha da Escrava*, *Os Filhos da Viúva*, *Deus e a Natureza*, *O Distráido*, *Não Faças aos Outros*, *Lutar e Vencer*. Sobre sua produção teatral, ela destaca ainda que estas peças haviam sido levadas à cena, porém não foram publicadas. Outros dados significativos segundo a investigação realizada por esta pesquisadora são: a apresentação da comédia *A procura de Musa* (1880) no Teatro São Pedro, na cidade de Porto Alegre, encenada pela Sociedade Teatral Luso-brasileira; a publicação pelo Jornal do Comércio da peça *Uma*

Cena do Futuro, no ano de 1884, cuja dramaturgia foi estruturada por versos; a escrita de uma comédia inédita, *Um Casamento em Concurso*; e atuar como ator nas montagens Sociedade Teatral Luso-brasileira entre os anos 1874 e 1878. Foi um dos fundadores da *Revista Ensaios Literários* e membro do *Partenon Literário*. Sua atuação se estendeu também através de sua participação na *Sociedade Dramática Romeira do Progresso*, a *União Militar*, a *Filhos de Talia*.

Retomando o Grupo Palmares, veremos algumas influências. Por exemplo, *Arena conta Zumbi*, de Gianfrancesco Guarnieri, teve grande impacto no grupo de pessoas que se reuniam para debater ideias acerca da negritude no Rio Grande do Sul. Assim como os teatros negros brasileiros e a literatura:

Foram quatro os participantes da primeira reunião, iniciadores da agremiação ainda sem nome: Antônio Carlos Cortes, Ilmo da Silva, Oliveira Silveira e Vilmar Nunes. Um quinto, de nome Luiz Paulo, assistiu mas não quis fazer parte do trabalho. A idéia era um grupo cultural com espaço para estudos e para as artes, notadamente literatura e teatro. Afinal estavam bem presentes e atuantes os exemplos do Teatro Experimental do Negro (TEN), a militância de Abdias do Nascimento, os exemplos do poeta Solano Trindade e do Teatro Popular Brasileiro. Era preciso conhecer mais a história, debater as questões raciais, sociais. Vinham do exterior instigações como capitalismo versus socialismo, negritude, independências africanas e movimentos negros estadunidenses. A reunião foi por volta de 20/7/1971 (Silveira, 2003, p. 25).

Ao descrever os acontecimentos da segunda reunião, e o empenho de atrair pessoas negras do teatro de Porto Alegre, Oliveira Silveira cita outro grupo de teatro:

A segunda reunião e algumas das seguintes foram em casa de Antônio Carlos Cortes e seus familiares, no prédio da Loteria estadual sito à Rua da Praia, quase esquina com a Rua João Manuel. Foi onde e quando o trabalho nascente recebeu o nome de Grupo Palmares. Tinha sido combinado convidar outras pessoas, e algumas compareceram para conferir a proposta (na segunda ou em outras reuniões), mas não se integraram. Foi, por exemplo, o caso do ator Aírton Marques, vindo da experiência exitosa do **Teatro Saci**, grupo vencedor de um Festival Martins Pena em 1965, ano de sua fundação, presidido por Eloy Dias dos Anjos (militante histórico, advogado e jornalista), tendo como vice-presidente a professora Horacilda do Nascimento e contando, entre outros valores, com a excelente atriz Eni Maria das Neves. Em Orfeu do carnaval, 1969, Aírton encarnara Orfeu, enquanto Eurídice era representada por Marilene Pará. As negativas de gente do teatro, por motivos de cada pessoa, devem ter determinado o fato de o Palmares nunca ter realizado um trabalho próprio na área da dramaturgia. A denominação Grupo Palmares nasceu do conjunto de participantes da segunda reunião devido às considerações de que Palmares parecia ser a passagem mais marcante na história do negro no Brasil ao representar todo um século de luta e liberdade conquistada e sendo também um contraponto à “liberdade” doada no treze de maio de 1888, etc. Outras propostas de nome praticamente não tiveram espaço (Silveira, 2003, p. 26).

Além dos grupos elencados por Oliveira Silveira nesta passagem, Jessé Oliveira (2019) confirma que o poeta relatou a existência do Grupo Cultural Razão Negra e Teatro Negro Axé, no brevírio sobre o teatro negro gaúcho para o programa de *Hamlet Sincrético* (2005). No excerto, há mais informações relevantes sobre outros intelectuais amefricanos que foram cogitados e convidados para se somarem ao projeto do 20 de novembro, e também há uma reflexão sobre o fato do Grupo Palmares não ter produzido uma dramaturgia, além da escolha do nome do grupo. O referido encenador do *Caixa Preta* elenca também outros escritores amefricanos, já do século XX, que se dedicaram à dramaturgia:

Durante os anos 1970 e 80, tivemos uma nova vaga de experiências teatrais negras, já com uma preocupação em discursos de negritude, ainda que tenham sido iniciativas esparsas e muitas vezes utilizando material poético para a construção de seus trabalhos. Podemos destacar alguns autores negros que escreviam para periódicos, escreviam poesia, mas também se aventuraram em criar textos, como Paulo de Moraes, o Baiano, Oliveira Silveira e Waldemar “Pernambuco” Moura. Talvez o autor negro que tenha produzido a dramaturgia mais consequente, trazendo temas negros por meio de cosmogonias, foi Hermes Mancilha, com textos publicados e uma quantidade de obras esperando edições. Apesar dessa potencialidade, seus textos em geral foram encenados com elencos de atores majoritariamente brancos (Oliveira, 2019).

Notadamente, podemos, a partir desta exposição, considerar que estas proposições, via de regra, poderiam ser classificadas como *teatros de presença negra* (Lima, 2010, p. 43), mas que contribuíram de forma decisiva para existência de uma produção de teatro cuja dramaturgia, produção, encenação e apresentação priorizou por trazer à cena as(os) amefricanas(os) que vivem e produzem cultura no Pampa. O Grupo Palmares parece ter trilhado o caminho da terceira categoria apresentada por Evani Tavares Lima (2010), tanto que a ação desse grupo resultou na alteração da data e da personalidade a ser celebrada em alusão à identidade negra, de 13 de maio para 20 de novembro. Percebe-se pelos dados expostos na abordagem desenvolvida que a trajetória da cena negra no Rio Grande do Sul, que se inicia no século XIX, vai ser potencializada pela ação das associações e instituições sociais negras, que fomentam e abrigam, de forma fundamental, a criação de grupos teatrais formados por artistas também negros.

5.2 A BANDA ORIENTAL NA TOADA DA NEGRITUDE; TEATRALIDADES E TEATROS NEGROS URUGUAIOS

No capítulo anterior pudemos ver, através do espelho de Oxum, um Pampa amefricano, cuja negritude é transfronteiriça, assim como o enfrentamento à colonialidade e à branquitude,

que se pretende hegemônica, denunciando o racismo e agenciando o futuro. A afirmação da negritude pampeana está inscrita em uma dimensão muito maior:

Poder-se ia dizer que essa posição, talhada na atuação teatral e política do Teatro experimental do Negro, representa o anúncio, no Brasil, da ascensão da identidade como questão social, conforme observado por Castells (1999, 2000). Esse fenômeno faz parte de um *continuum* de tendências históricas que forma um contexto mundial (Nascimento, 2009, p. 185).

Na América do Sul, a iniciativa cênica, epistêmica e social trilhada pelo TEN até os anos sessenta encontra um análogo na República Oriental del Uruguay com o Teatro Negro Independiente, fundado por Francisco Merino. Esse grupo vai impactar a cena cultural de Montevideu por colocar no centro da cena teatral da *banda oriental* o afro-descendente, pensado num contexto continental, o amefricano uruguaio. Nesse país do Pampa, assim como no Brasil, a cena era branca, porém guardava muitas particularidades, entre elas a do fundador e o principal dramaturgo serem brancos. Seu início se dá maneira peculiar, numa cidade que fervilhava teatro:

El Teatro Negro Independiente había logrado nuclear a un grupo de afro-uruguayos bajo el magisterio de Francisco Merino. Con gran modestia artística y financiera, y sin autor ni actores, ni aparato teatral, ni más apoyo ni iniciativa que la de Merino, en 1956, surgió el Teatro Negro Independiente (Cordones-Cook, 1996a, p. 86).¹⁴⁷

Segundo esta escritora e pesquisadora uruguaia, o grupo de trabalho fora constituído por não atores, afro-uruguaio, provenientes das camadas mais pobres da sociedade, de lugares até então não associados com o teatro, como *conventillos* (cortiços), presídios e da periferia da cidade, como os *cantegriles* (favelas). O Teatro Negro Independiente está localizado num “arco” de teatros *independentes* que surgiram no século XX no Uruguai, mas nenhum se inscrevia na senda de um teatro afro-uruguaio na “Suíça” da América Latina.

O dramaturgo que Francisco Merino escolheu para o Teatro Negro Independiente foi Andrés Castillo, que acompanhou o grupo até sua dissolução, e entre suas obras estão: *El negrito del pastoreo* (1964), *Carnaval de los lubolos* (1966), *Historia del negro en Montevideo* (1975), *Festival de candombe* (1968), *Casas de negros* (1970) e *Del candombe al tango* (1972). Como é perceptível nos títulos, duas obras referem-se ao *Candombe*, numa fala-se sobre as

¹⁴⁷ “O *Teatro Negro Independiente* conseguiu reunir um grupo de afro-uruguaio sob a direção de Francisco Merino. Com grande modéstia artística e financeira, e sem autor nem atores, nem aparato teatral, nem mais apoios ou iniciativa que a de Merino, em 1956, surgiu o *Teatro Negro Independiente*” (Cordones-Cook, 1996a, p. 86).

festividades em ocorrem no Uruguai e outra apresenta a transformação dos ritmos no cruzo cultural da colonialidade, como ocorre com o Tango.

Candombe, palavra muito semelhante ao vocábulo “Candomblé”, guarda a diferença de estar no terreno da arte, enquanto a segunda é sacralizada no rito: “*El candomblé es fundamentalmente una manifestación religiosa, mientras que el candombe es un espectáculo de música y baile, sin embargo, ambos comparten un componente espiritual*” (Cabral, 2019, p. 541)¹⁴⁸. Os dois grupos trabalharam e evocaram a ancestralidade ao trazer para a cena os tambores e tudo que eles suscitam, dentre os quais identidade e sacralidade. Na produção dramática do TEN, a *consciência de comunidade ancestral* (Duncan, 2019) está muito vívida:

Algumas das peças que integram a antologia *Dramas para Negros e Prólogo para Brancos* apoiam-se nos rituais religiosos afro-brasileiros, principalmente do camboblé, numa concepção dialógica na qual os ritos se tornam um segundo texto, que permeia a *mise-en-scene* (Martins, 1995, p. 101).

A história de vida do escritor e dramaturgo uruguaio foi determinante na percepção da expressão artística negra uruguaia, bem como na composição de personagens, e incidiu diretamente no que escreveu em suas dramaturgias:

Rioplataense neto, descendiente de gallegos y genoveses, Andrés Castillo, un caucásico, vivió su infancia en un conventillo, una casa de inquilinato del centro de Montevideo, de donde salieron algunas de las grandes comparsas de negros, “la Candombera” y “los Negros del Nyanza” (Cordones-Cook, 1996a, p. 86).¹⁴⁹

A singularidade desse teatro negro da *Banda Oriental*, no contexto cênico uruguaio, a exemplo do Teatro Experimental do Negro, reside na sua dimensão de dar visibilidade à negritude em sociedades em que as narrativas oficiais e/ou midiáticas validam a hegemonia da branquitude. Nas palavras da pesquisadora acima citada, a cena do *teatro negro* proposta pelo dramaturgo do grupo afirma o afro-uruguaio perante a nação como constituinte pleno da cena histórica e teatral: “*El teatro negro de Castillo llenó un vacío. Amplió la experiencia dramática montevideana dándole voz al secularmente excluido y silenciado afro-uruguayo e*

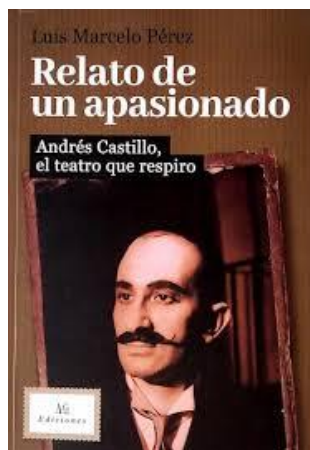
¹⁴⁸ “O candomblé é fundamentalmente uma manifestação religiosa, enquanto o candombe é um espetáculo de música e dança, porém, ambos compartilham um componente espiritual” (Cabral, 2019, p. 541).

¹⁴⁹ “Rioplataense puro, descendente de galegos e genoveses, Andrés Castillo, um caucasiano, viveu sua infância em um cortiço, uma casa de inquilinato no centro de Montevideú, de onde vieram alguns dos grandes comparsas negros, ‘la Candombera’ e ‘los Negros del Nyanza’” (Cordones-Cook, 1996a, p. 86).

inscribiéndolo con papel protagónico en el centro de su existencia y del universo teatral” (Cordones-Cook, 1996a, p. 92)¹⁵⁰.

Em novembro de 2018, Luis Marcelo Pérez lançou o livro *Relatos de un apasionado: Andrés Castillo, el teatro que respiro* (El Mural, 2018). Na postagem de 30 de novembro de 2018 no Youtube, é possível acompanhar um resumo do lançamento. Nesse recorte, o político e advogado Alberto Scavarelli, um dos presentes na mesa, é a única pessoa que, ao abordar o tema da publicação, estabelece uma relação com o Teatro Negro Independiente. O silenciamento sobre o grupo ocorre também com matérias jornalísticas que apresentaram o lançamento, a exemplo da reportagem do jornal *El País* de 7 de novembro de 2018 e uma matéria na página virtual do *Plateia Vip*, assinada por Myriam Caprile, que destaca o livro *Relatos de un apasionado: Andrés Castillo, el teatro que respiro*, em 7 de maio de 2020, e que, curiosamente, em momento algum menciona o Teatro Negro Independiente, a ênfase é dada ao movimento do teatro independente uruguaio, do século XX.

Figura 57 - Capa de *Relatos de un apasionado: Andrés Castillo, el teatro que respiro*



Fonte: Caprile (2020)

Conferida a obra de Luis Marcelo Pérez, percebe-se que, no que se refere ao Teatro Negro Independiente, não há alguma distensão de horizontes já estabelecidos com vistas a conhecer os meandros da dramaturgia uruguaia e sua relação com o grupo teatral uruguaio.

Quanto às reportagens, que não mencionam o Teatro Negro Independiente quando abordam o lançamento de um livro sobre esse importante dramaturgo uruguaio, adentra a cena Anselmo, um personagem de outro momento do teatro amefricano uruguaio, da obra *El*

¹⁵⁰ “O teatro negro de Castillo preencheu um vazio. Ampliou a experiência dramática montevideana ao dar voz ao afro-uruguaio secularmente excluído e silenciado e inscrevê-lo como protagonista no centro de sua existência e no universo teatral” (Cordones-Cook, 1996a, p. 92).

desalojo de la calle de los negros, de Jorge Emilio Cardoso (1995): “*Si, Doña Diamantina; pero en este país no se respeta el pasado. O si no, vea quien se ha ocupado de nosotros: con nuestro sudor creció la Colonia; durante la guerra por la independencia fuimos al frente, pero nunca nos reconocieron nada*” (Cardoso; Arias, 1995, p. 29)¹⁵¹.

Em 1982, com a morte de Francisco Merino, encerra-se o “espetáculo” amefricano promovido pelo Teatro Negro Independiente. A falta de recursos, espaço para ensaios e a centralização da estrutura administrativa do grupo na figura de seu criador foram alguns dos fatores que acabaram por contribuir para que a primeira “temporada” de um teatro negro, ou amefricano, uruguaio se encerrasse. Finda uma temporada, treze anos depois, estreia outra, com personagens que voltam a encenar a negritude no teatro uruguaio. No ocaso do milênio, o escritor uruguaio Jorge Emilio Cardoso vai fechar as cortinas do século, com a publicação de *El desalojo de la calle de los negros*, em Montevideú, uma dramaturgia referencial sobre a história negra do país no século XX, pois:

[...] *el autor logra llegar más allá de los grandes temas de una de nuestras etnias y convoca a la humanidad entera a ver, una vez más, al aire libre y en un escenario que es también la calle, el drama de explotadores y explotados, de débiles y poderosos, el ataque frontal contra la vida que re-presentan* (Cardoso; Arias, 1996, p. 37).¹⁵²

Esta dramaturgia aborda a resistência negra, através dos *conventillos*, do *candombe* e da violência do Estado perpetrada contra os afro-uruguaio e sua identidade ao buscar arrancá-los de suas raízes. O *terrorismo de Estado*, conforme consta na placa que lembra o episódio, vide capítulo anterior, fez-se em nome do branqueamento da cidade e da invisibilização da negritude. Por isso que: “*La obra de Cardoso, como él mismo sostuvo, es el símbolo de un momento traumático para el colectivo afrodescendiente de Montevideo: los desalojos de los conventillos Mediomundo y Ansina en 1978 perpetrados por la dictadura cívico-militar (1973-1985)*” (Gortázar, 2020, p. 165)¹⁵³. Dela resultou uma encenação emblemática:

En 1995, Cardozo pone en escena la obra “El desalojo de la calle de los negros”, la cual cuenta con la carga emocional de ser presentada en el mismo lugar donde se encontraba el conventillo, en un escenario montado sobre las propias ruinas del

¹⁵¹ “Sim, dona Diamantina; mas neste país o passado não é respeitado. Ou se não, veja quem tem cuidado de nós: com o nosso suor a Colônia cresceu; na guerra da independência fomos para frente, mas nada foi reconhecido” (Cardoso; Arias, 1995, p. 29).

¹⁵² “[...] o autor consegue ir além dos grandes temas de uma de nossas etnias e convoca toda a humanidade a ver, mais uma vez, ao ar livre e num palco que é também a rua, o drama dos exploradores e explorados, dos fracos e poderosos, o ataque frontal contra a vida que eles re-presentam” (Cardoso; Arias, 1996, p. 37).

¹⁵³ “A obra de Cardoso, como ele mesmo afirmava, é o símbolo de um momento traumático para o coletivo afrodescendente de Montevideú: as remoções dos cortiços Mediomundo e Ansina em 1978 perpetradas pela ditadura cívico-militar (1973-1985)” (Gortázar, 2020, p. 165).

edificio y siendo muchos de los actores protagonistas sus antiguos moradores. Esa característica en el montaje de la obra es señalada por Marvin Lewis (2003) como “the epitome of intertextuality”. El desenlace de la obra alcanza su clímax dramático en el momento de la partida de los últimos inquilinos del conventillo; es, en ese momento, cuando el personaje Anselmo recurre a la memoria histórica y a los tambores tocando para los ancestros, intentando levantar el ánimo del grupo [...] (Cabral, 2019, p. 545).¹⁵⁴

Os tambores, evocando a ancestralidade e a corporeidade negra, atualizam o drama histórico dos afro-uruguaiois, por consequência: “*El desalojo en la calle de los negros deja al espectador con un sentimiento de culpa. No explotamos al negro como tal, pero hemos rechazado toda su vida y su cultura, como a un cuerpo extraño, como si tuvieran una incompatibilidad tisular con el resto de la población*” (Cardoso; Arias, 1996, p. 37)¹⁵⁵. A produção gráfica da capa da publicação da dramaturgia é uma homenagem ao lugar que foi referência para o Candombe, como é possível apreciar na reprodução a seguir.

Figura 58 - Capa da dramaturgia *El desalojo en la calle de los negros* (1995)



Fonte: Fotografia de acervo pessoal do autor (2022)

¹⁵⁴ “Em 1995, Cardozo encenou a peça ‘El desalojo de la calle de los negros’, que tem a carga emocional de ser apresentada no mesmo local onde se localizava o cortiço, em um palco montado sobre as ruínas do próprio prédio e muitos dos protagonistas sendo seus antigos moradores. Essa característica na montagem da obra é apontada por Marvin Lewis (2003) como ‘o epítome da intertextualidade’. O desfecho da obra atinge seu clímax dramático no momento da saída dos últimos inquilinos do cortiço. É nesse momento que o personagem Anselmo recorre à memória histórica e aos tambores tocados pelos antepassados, tentando levantar o ânimo do grupo [...]” (Cabral, 2019, p. 545).

¹⁵⁵ “*El desalojo en la calle de los negros* deixa o espectador com um sentimento de culpa. Não exploramos o negro como tal, mas rejeitamos toda a sua vida e cultura, como um corpo estranho, como se tivesse uma incompatibilidade tecidual com o restante da população” (Cardoso; Arias, 1996, p. 37).

A negritude, na performance do ator negro, institui uma identidade que não pode ser abstraída pelo público, ao contrário, é sentida, vivenciada, evidenciada, reivindicada, portanto, é agenciadora e instauradora de sentidos: “*Cuando su cuerpo aparece como signo en escena, pone en funcionamiento toda una política del cuerpo basada en su presencia, pero también potencia una resistencia al discurso teatral hegemónico*” (Cordones-Cook, 1996b, p. 65)¹⁵⁶ Nesse sentido, o corpo negro na cena teatral uruguaia se impõe como uma presença que configura uma trindade em palco: a presença do ator, do personagem e do questionamento sobre a identidade uruguaia.

Figura 59 - Escritor e dramaturgo uruguaio Jorge Emilio Cardoso



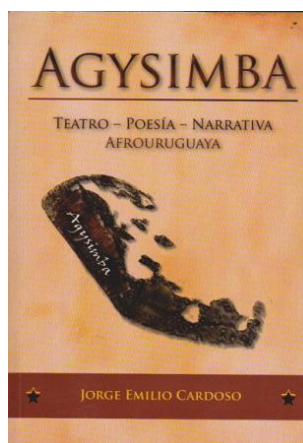
Fonte: Alongi (2006)

Jorge Emilio Cardoso, escritor e dramaturgo amefricano¹⁵⁷ do Pampa uruguaio, encerra a cena teatral do século XX, colocando a sociedade uruguaia frente ao *espelho de Oxum*, lembrando-a que não existe apenas o reflexo de Narciso na identidade da *Banda Oriental*. Sua última publicação, *Agysimba* (2002), se dá no início do novo milênio e, em 2019, faleceu em Montevideú, aos 81 anos.

¹⁵⁶ “Quando seu corpo aparece como signo no palco, ele põe em operação toda uma política do corpo baseada em sua presença, mas também promove uma resistência ao discurso teatral hegemônico” (Cordones-Cook, 1996b, p. 65).

¹⁵⁷ Filho de uma afro-brasileira que emigrou para o Uruguai no início do século XX.

Figura 60 - *Agysimba*, a última publicação do escritor e dramaturgo Jorge Emilio Cardoso



Fonte: Fotografia de acervo pessoal (2022)

A presença amefricana, que o teatro Negro Independiente instaura na cena uruguaia a partir dos anos 1950, e a dramaturgia de Jorge Emilio Cardoso, dos anos noventa, afirmam e reafirmam a negritude uruguaia. Nesse período de quase meio século, os afro-uruguaianos e o *candombe* marcaram o teatro uruguaio, por proporem uma estética afrocêntrica e uma narrativa amefricana, além de promoverem a decolonização do público, crítica e do segmento teatral.

O Teatro Negro Independiente e o Teatro Experimental do Negro promoveram cada um a seu modo, a transformação da cena, da plateia e da dramaturgia, e os projetos convergiram em muitos aspectos, como nas proposições sociais, culturais e políticas. Tais proximidades não são mera coincidência: “Ainda que pesem as diferentes distâncias geográficas, circunstâncias sociais e históricas que envolvem as várias experiências desse teatro, nas várias partes da Diáspora, é notável observar como seus traços e resultados expressivos são similares” (Lima, 2010, p. 50).

O processo desenvolvido pelo Teatro Negro Independiente pode ser incluído na categoria de *teatro de presença negra*, proposta por Evani Tavares Lima (2010), já a proposição dramaturgicamente de Jorge Emilio Cardoso, *El desalojo en la calle de los negros*, considerando a autoria, a temática e a montagem realizada, como *teatro negro engajado*. Portanto, é possível afirmar que houve um teatro amefricano no Uruguai, no século XX, que pautou a cena negra.

5.3 DO TANGO AO TEATRO NEGRO: UMA HISTÓRIA ARGENTINA

Na Argentina, país que se caracteriza por difundir uma imagem eurofílica (Duncan, 2019) de exaltação da branquitude, como já abordado anteriormente, uma notícia ganhou as

páginas dos jornais ocidentais e das redes na internet em 09 de junho de 2021, quando o presidente argentino Alberto Fernández afirmou:

Soy un europeísta. Soy alguien que cree en Europa. Porque de Europa, escribió alguna vez Octavio Paz, que los mexicanos salieron de los indios, los brasileños salieron de la selva, pero nosotros los argentinos llegamos de los barcos, y eran barcos que venían de allí, de Europa. Y así construimos nuestra sociedad (La Nación, 2021b).¹⁵⁸

No artigo *La presencia afrodescendiente en Argentina. El reto de la invisibilidad*, Freixa (2018, p. 52), revela que a mesma visão era externada por outro presidente argentino vinte sete anos antes, quando se pronunciou sobre o racismo: “*Incluso el ex presidente Carlos Menem, en 1994, consultado sobre la presencia afro, respondió: ‘En Argentina no hay discriminación porque no hay negros. Ese ‘problema’ sí lo tiene Brasil’*”¹⁵⁹. Esta declaração, assim como o pronunciamento do governo de plantão na Argentina, separadas no tempo por quase três décadas, evidenciam que os discursos oficiais têm a tendência de considerarem as(os) afro-argentinas(os) como exógenas(os) à sociedade. Esta lógica se encontra em perfeita consonância com aquela denunciada por Rosa (2019) sobre a ausência de racismo no Rio Grande do Sul, apresentado no início do capítulo 1; a invisibilização daquele que é considerado indesejado à identidade nacional, cuja colonialidade produz essas pérolas da negação do outro.

Tango! No capítulo 3, verificou-se que a palavra Tango é de origem negra, e referia-se a lugares para dançar, à dança e à música negra da colônia espanhola do Prata e nos dois estados que surgiram como estados nações após a descolonização. Seria óbvio pensar que se há Tango, há afro-argentinos! O fato de a palavra ter se tornado um referente da Argentina mantendo apagadas suas raízes negras faz parte da “mágica da invisibilização” operada no Pampa, como vimos nos capítulos anteriores. Do ponto de vista da música: “El tango no hubiese podido crearse sin los afroargentinos, y toda vez que los violines y bandoneones de Buenos Aires cantan su canción, siguen tocando los tambores del candombe” (Andrews, 1989, p. 206)¹⁶⁰; no Brasil, é pouco difundida essa relação, sendo tomada por inexistente no senso comum. Consequentemente, o tango é branco, num país branco sem afro-descendentes, “uma obviedade”, partindo da lógica de um Pampa branco. Tal inverdade nos leva a desconfiar se

¹⁵⁸ “Sou um europeísta. Sou alguém que acredita na Europa. Porque da Europa, escreveu certa vez Octavio Paz, que os mexicanos vinham dos índios, os brasileiros vinham da selva, mas nós, argentinos, chegávamos de navios, e eram navios que vinham de lá, da Europa. E assim construímos nossa sociedade” (La Nación, 2021b).

¹⁵⁹ “Inclusive o ex-presidente Carlos Menem, em 1994, quando questionado sobre a presença afro, respondeu: ‘Na Argentina não há discriminação porque não há negros. O Brasil sim tem esse ‘problema’”.

¹⁶⁰ “O tango não poderia ter sido criado sem os afro-argentinos, e toda vez que os violinos e bandoneons de Buenos Aires cantam sua canção, eles continuam tocando os tambores de candombe” (Andrews, 1989, p. 206).

nesse território não estaria subsumida, também, uma cena negra, no palco e/ou nos bastidores, com elenco e direção negra. Esta foi uma das três questões centrais que colocaram o Pampa como recorte regional desta investigação. A resposta encontrada é sim, e a historiadora argentina Lea Geler (2012, p.18) nos relata as vicissitudes de duas atrizes negras frente à discriminação num país “sem negros”:

Las dificultades de acceder a cualquier tipo de representación que no sean las establecidas por los lineamientos de estereotipaciones raciales a quienes portan las marcas diacríticas de la negritud se pueden rastrear con toda su crudeza en la tristeza que expresaba Rita Montero —actriz afroargentina socialmente negra— en la década de 1940 frente a la infalible respuesta que solía recibir en los castings de teatros porteños: “negros no”. Del mismo modo, el suicidio de la también actriz afroargentina socialmente negra Virginia Murature, a comienzos de la década de 1990, habría encontrado parte de su razón en el cansancio de esperar poder representar un papel que no fuera de «negra»¹⁶¹.

Na mesma década em que Rita Montero expressava a discriminação sofrida frente à negativa daqueles que escolhiam os elencos para as montagens das produções. Uma montagem abordava a temática voltada para a presença negra no país “sem negros” e o referido autor nos informa que, a exemplo do Brasil e Uruguai, há um teatro de revista em atrizes e atores negras e negros fazendo parte da cena portenha na década de quarenta. Um exemplo elencado por ele é *El candombe de San Baltasar*, uma comédia musical (1940) que, assim como outras, tinha números de *Candombe*. Um drama também foi destacado por George Andrews (1989), *Cuando aquí había reyes* (1947), de Rolando Gonzalez Pacheco, cuja dramaturgia situa-se no marco temporal do “período de Rosas”:

La obra de Rolando Gonzalez Pacheco Cuando aquí había reyes, presentada por primera vez en 1947, era un drama de la vida en la comunidad negra durante el periodo de Rosas. Los “reyes” del título se refieren a los presidentes de las naciones africanas. Podemos suponer que el elenco original de la obra era blanco, ya que fue representada por primera vez en yiddish, y afroargentinos que hablen yiddish son una especie muy rara en verdad. La obra tuvo bastante éxito como para que se la representara en español, y tuvo extendidas representaciones (Andrews, 1989, p. 247-248).¹⁶²

¹⁶¹ “As dificuldades de acesso a qualquer tipo de representação diferente daquelas estabelecidas pelas diretrizes de estereotipagem racial para aqueles que carregam as marcas diacríticas da negritude podem ser rastreadas com toda a sua dureza na tristeza expressada por Rita Montero — atriz afro-argentina socialmente negra — nos anos 1940 diante da resposta infalível que recebia nos castings de teatro de Buenos Aires: ‘sem negros’. Da mesma forma, o suicídio da atriz afro-argentina socialmente negra Virginia Murature, no início dos anos 1990, teria encontrado parte de sua razão no esgotamento da esperança de poder desempenhar um papel que não fosse ‘negro’”.

¹⁶² “A obra de Rolando Gonzalez Pacheco *Cuando aquí había reyes*, encenada pela primeira vez em 1947, foi um drama da vida na comunidade negra durante o período Rosas. Os ‘reis’ no título referem-se aos presidentes das nações africanas. Podemos supor que o elenco original da peça era branco, já que foi encenada pela primeira vez em iídiche, e os afro-argentinos que falam iídiche são uma espécie muito rara. A peça teve sucesso o suficiente para ser encenada em espanhol e teve inúmeras apresentações” (Andrews, 1989, p. 247-248).

É bastante singular que tenha sido o *yiddish*, um dialeto elaborado e falado por judeus na Europa, a língua escolhida para ser escrita a dramaturgia original, e só posteriormente, tenha sido traduzida ao espanhol. A irônica constatação de Andrews nos faz embarcar na sua suposição de um elenco original branco, é óbvio, haja vista que a probabilidade estatística de um elenco negro fluente em *yiddish*, em dado contexto, é uma aposta em nível lotérico. A provável origem étnica do elenco nos possibilita inferir que pode ter se tratado de uma montagem sobre negros na Argentina, ou seja, que o foco não estava em promover o agenciamento da negritude como Abdias Nascimento estava promovendo nessa mesma década no Brasil, já abordado no início deste capítulo.

Curiosamente, o drama se passa no mesmo período em que se ambienta a montagem que, quase três décadas depois, indignou as irmãs Susana e Carmen Platero, e as levou a responderem, em 1976, no ano do golpe militar na Argentina, com a estreia de *Calunga Anduma*. Estas duas artistas colocaram em cena uma montagem de importância histórica que, pela primeira vez, pautou a invisibilização da negritude argentina de forma enfática, e baseada em uma farta documentação, elas inauguraram a cena negra em Buenos Aires assim como Abdias Nascimento fizera no Brasil. George Andrews (1989, p. 252-253) teve a oportunidade de assisti-las em 1976, e sobre esta fruição, a ela tece os seguintes comentários:

Al menos dos jóvenes mujeres afroargentinas han reaccionado contra esta tendencia investigando activamente sus raíces negras y presentando sus hallazgos al público, pero ellas son excepcionales en varios sentidos. [...] Acompañadas por dos percussionistas, un argentino blanco y un afrouruguayo, las dos mujeres dramatizaban las ventas de esclavos y las manumisiones, recordaban el rol de los negros en las luchas armadas argentinas, presentaban un sketch demostrando como el racismo actua en Buenos Aires, y trazaban el desarrollo de la musica afroargentina. En una entrevista realizada despues del espectralculo, las hermanas hicieron clara su conciencia de las insuficiencias de la historia afroargentina tal como se la escribe actualmente y su resentimiento por el hecho de que el rol de los negros en la vida nacional ha sido ocultado y olvidado. Consideraban su espectáculo, que esperaban presentar en el Festival de las Artes Negras de Nigeria, como un paso hacia la revisión de esa historia¹⁶³.

¹⁶³ “Pelo menos duas jovens afro-argentinas reagiram contra essa tendência pesquisando ativamente suas raízes negras e apresentando suas descobertas ao público, mas elas são excepcionais em vários aspectos. [...] Acompanhadas por duas percussionistas, uma argentina branca e uma afro-uruguaia, as duas mulheres dramatizaram as vendas e alforrias de escravos, relembrou o papel dos negros nas lutas armadas argentinas, apresentaram um esquete demonstrando como o racismo atua em Buenos Aires e traçaram o desenvolvimento da música afro-argentina. Em uma entrevista realizada após o show, as irmãs deixaram claro sua consciência das inadequações da história afro-argentina como é escrita atualmente e seu ressentimento pelo fato de o papel dos negros na vida nacional ter sido escondido e esquecido. Elas consideravam seu espetáculo, que esperavam apresentar no Festival Nigeriano de Artes Negras, como um passo para revisar essa história”.

É perceptível o agenciamento e a luta antirracista, posto que estas irmãs, além de inaugurarem o que pode ser considerado como o teatro negro argentino em 1976. Este projeto caracteriza-se como um teatro que se pauta pela militância, com compromisso com o agenciamento político da negritude, e, assim, também pode ser situado na terceira categoria de teatro negro elencada pela pesquisadora e professora Evani Tavares Lima (2010).

O ano de 1976 consolida-se como o ponto de inflexão em que a cena negra irrompe o palco do Pampa argentino, acontecimento cênico, dramaturgicamente, filosófico e político que encontra plena correspondência com o que o Teatro Experimental do Negro realizou em 1944, quando estreou, uma vez que são artistas amefricanos pensando e revidando o seu lugar social para além do *lugar do negro* (Gonzalez; Hasenbalg, 1982) que habitualmente as sociedades moldadas pela colonialidade conferiram a eles. Era recorrente na Argentina, assim como no Brasil, representar personagens negros como folclóricos e exóticos à urbanidade portenha, nesse sentido deve-se considerar que particularmente:

Buenos Aires se entienda como una ciudad blanca-europea se asienta también en la extendida idea de que la población afro habría partido de la ciudad, en una suerte de éxodo descrito por memorialistas, periodistas y discursos institucionales desde finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX. Esas narrativas remarcan que los afroargentinos de Buenos Aires –los afroporteños– abandonaban sus locaciones tradicionales en el centro de la urbe y se mudaban hacia los barrios de la periferia de la ciudad o hacia el Gran Buenos Aires. Es decir, eran protagonistas de un proceso de suburbanización (Geler; Yannone; Egido, 2020, p. 3).¹⁶⁴

A intenção das irmãs Platero de propor, a partir do teatro, uma revisão histórica que fizesse justiça às pessoas afro-argentinas, visibilizando a negritude em Buenos Aires se deu “*después de presenciar Negro bufón, de Enzo Aloisi. Según cuenta Carmen, ambas se sintieron interpeladas ya que la obra mostraba una imagen degradante y caricaturizada de los llamados ‘negros de Rosas’*” (Geler, 2012, p. 17)¹⁶⁵. Estas duas artistas tiveram que enfrentar uma condição marcada pela duplicidade de sentidos com que eram tratadas: por um lado, lhes questionavam sua pertença afro-diaspórica a partir do colorismo, considerando-as pouco pigmentadas para reivindicarem a negritude e pelo outro sofreram racismo. Andrews (1989, p.

¹⁶⁴ “A compreensão de Buenos Aires como cidade branco-européia também se baseia na ideia difundida de que a população afro teria deixado a cidade, numa espécie de êxodo descrito por memorialistas, jornalistas e discursos institucionais do final do século XIX e ao longo do século XX. Essas narrativas destacam que os afro-argentinos de Buenos Aires – os afroporteños – abandonaram suas tradicionais localizações no centro da cidade e se mudaram para os bairros da periferia da cidade ou da Grande Buenos Aires. Ou seja, foram protagonistas de um processo de suburbanização” (Geler; Yannone; Egido, 2020, p. 3).

¹⁶⁵ “depois de assistir *Negro bufón*, de Enzo Aloisi. Segundo conta Carmen, ambas se sentiram questionadas pelo fato de a obra apresentar uma imagem degradante e caricatural dos chamados ‘negros de Rosas’” (Geler, 2012, p. 17).

254) relata uma ocasião referente à apresentação de *Calunga Anduma*: “Al parecer irritado porque las hermanas hacían un intervalo demasiado prolongado, uno de los organizadores blancos del espectáculo se quejaba en voz alta en el vestíbulo acerca de ‘estas negras y su falta de disciplina’”¹⁶⁶.

Para a montagem, as duas artistas empreenderam uma profunda pesquisa que deu subsídio à dramaturgia e a montagem foi reconhecida pela crítica especializada como bem fundamentada historicamente, e nesse sentido cabe ressaltar que:

El uso de los documentos archivísticos le daba un gran peso de objetividad historicista a Calunga Andumba, logrando dotarla de credibilidad y legitimidad como narración histórica cierta, basada en una concepción, típica de la época, de la historia como “fuente de verdad”. En este sentido, una de las críticas de la obra publicada en 1976 advertía que “ambas hermanas [...] historiaron el movimiento negro en el Río de la Plata, con documentos de época”.¹⁷ En la misma línea, otra crítica de aquel año señalaba: “Una retrospectiva llena de magia y encanto, además de auténticamente histórica” (Geler, 2012, p. 19).¹⁶⁷

A postura das irmãs Platero frente ao desafio da montagem desencadeou um rigoroso processo de pesquisa sobre a negritude argentina, para *Calunga Anduma* empenho em plena concernência com os objetivos de “quebrar la indiferencia y el olvido de la presencia afrodescendiente en la Argentina” (Geler, 2012, p. 15)¹⁶⁸, assim como “desmitificar el pintoresquismo negro, la forma en que son tratados los negros, como una cuestión folklórica, sin tener en cuenta el acervo cultural [...] de los afros [...], revisibilizar a los afroargentinos, evitando la exotización” (Geler, 2012, p. 17).¹⁶⁹

Esses objetivos também se constituíram nos princípios da Comédia Negra de Buenos Aires, anos mais tarde, e certamente podem ser considerados os do *teatro negro* argentino no século XX, tendo em vista que eles abarcam a dimensão cultural, política e social da negritude dessa região do Pampa. O resgate do acervo cultural como o primeiro fundamento a constar incide na preservação da ancestralidade e, ao mesmo tempo, nas bases da reexistência, num contexto de negação da existência do Outro. O segundo é a superação do paradigma do “ser

¹⁶⁶ “Aparentemente irritado porque as irmãs estavam demorando muito, um dos organizadores brancos do show estava reclamando em voz alta no saguão sobre ‘esses negros e sua falta de disciplina’”.

¹⁶⁷ “A utilização de documentos de arquivo conferiu a *Calunga Andumba* um grande peso de objetividade histórica, conseguindo dotá-la de credibilidade e legitimidade como narrativa histórica verdadeira baseada em uma concepção, típica da época, da história como ‘fonte da verdade’. Nesse sentido, uma das críticas da obra publicada em 1976 alertava que ‘as duas irmãs [...] registraram historicamente o movimento negro no Rio da Prata, com documentos da época’. Na mesma linha, outra crítica daquele ano observou: ‘Uma retrospectiva cheia de magia e encanto, além de autenticamente histórica’” (Geler, 2012, p. 19).

¹⁶⁸ “Quebrar a indiferência e o esquecimento da presença afrodescendente na Argentina” (Geler, 2012, p. 15).

¹⁶⁹ “Desmistificar o pintoresquismo negro, a forma que os negros são tratados, como uma questão folclórica, sem considerar o acervo cultural [...] dos afros [...], revisibilizar os afroargentinos, evitando a exotização” (Geler, 2012, p. 17).

negro” a partir da concepção da branquitude no pretense “arraial dos *brancos não-brancos* (Cardoso, 2014), que narcisicamente buscam o reflexo de si para sentirem-se superiores nas relações racialmente “naturalizadas” pela lógica da colonialidade. O agenciamento para promover a negritude em oposição à invisibilização institucional e social da população amefricana do Pampa diz respeito ao terceiro fundamento. Estes princípios norteadores estão conformados no mesmo sentido daqueles que impulsionaram o TEN décadas antes no Brasil, e, também, estão em consonância com a perspectiva afrocêntrica (Asante, 2009; Rabaka, 2009).

Carmen e Suzana empreenderam, a partir dessa proposição estética, o assentamento cultural e as bases renovadas da luta antirracista, num contexto social de negação da própria existência de afro-argentinos. Nesse sentido, opera-se, desde longa data, a lógica do silenciamento, pois: “*No hay que perder de vista que en Argentina existe un cabal rechazo a hablar de razas o de categorías racializadas, conceptos contrarios al sentido común de integración y homogeneidad ya que se sigue considerando que no existen ni razas ni problemas raciales (o de racismo) en el país*” (Lamborghini; Geler; Guzmán, 2017, p. 76)¹⁷⁰. No sentido oposto desse pacto pela homogeneidade, que desconsidera a diversidade étnica, as Irmãs Platero consagram à Argentina um espetáculo teatral que colocou o pensamento negro na “área de jogo” do universo teatral da capital portenha.

A obra teve uma boa recepção de público e crítica, e onze anos mais tarde surgia a Comédia Negra de Buenos Aires, mais um paralelo com o Brasil, considerando-se que há um engajamento que abarca não apenas um projeto pessoal ou comercial, mas um histórico, que instiga à discussão pela plena cidadania e a identidade amefricana, questionando a imagem negra construída pelo teatro nessas sociedades.

¹⁷⁰ “Não devemos perder de vista que na Argentina há uma rejeição total a falar em raças ou categorias racializadas, conceitos contrários ao senso comum de integração e homogeneidade, pois ainda se considera que não há raças nem problemas raciais (ou racismo) no país” (Lamborghini; Geler; Guzmán, 2017, p. 76).

Figura 61 - Produção visual do “selo” da Comédia Negra de Buenos Aires



Fonte: Filmow (s.d.)

A fundação da Comédia Negra de Buenos Aires teve repercussão na mídia, como é retratado pelas imagens a seguir:

Figura 62 - Manchete da Revista do jornal *El Día* da cidade de La Plata, abril de 1987



Fonte: Carmen Platero (2011)

A imagem a seguir apresenta a primeira turma de graduandos nos cursos de formação de atores da Comédia Negra de Buenos Aires:

Figura 63 - A Comédia Negra de Buenos Aires



Fonte: Carmen Platero (2011)

A próxima imagem refere-se à reportagem da revista *La Nación* sobre a turnê de Carmen Platero pela América, posto que sua atuação ampliou-se para além das fronteiras do Pampa Amefricano, e sua jornada tem caráter transnacional, o mesmo advogado por Lélia Gonzalez quando postula o conceito de amefricanos.

Figura 64 - Reportagem da revista *La Nación* sobre a turnê de Carmen Platero

Fonte: Diversa (2020)

Por aqui y por alla con tango e poesia. Nesta reportagem, percebe-se que a manchete propositalmente não cita o teatro negro argentino proposto por Carmen e sua irmã, mas foca-se no Tango e na poesia, uma escolha bastante intrigante se consideramos o aspecto singular do surgimento de uma proposição teatral tão inovadora justamente num país que se considerava então como “livre” de população negra. Nesse sentido, o emprego da palavra Tango seja a

melhor expressão de como se deu, e ainda se dá, a invisibilidade negra na Argentina, haja vista que essa manifestação artística é a dimensão mais visível da cultura desse país e, mesmo assim foi, de muitas formas, descolada da sua origem africana, conservando o sentido de música e dança, excluindo o de *lugar*. No país do Tango, no século XX, foi também assentado um *teatro negro*, com as características já mencionadas, entretanto, a reportagem foca em duas manifestações que o integram. Visibilizar a artista inviabilizando a importante ruptura da epistemologia teatral que um teatro negro, na concepção que Camen e Susana representam, parece ser mais um artifício das mídias que sustentam a colonialidade.

O pleno reconhecimento desta quebra paradigmática para o teatro argentino, quem sabe, nunca ocorra na devida medida, dada sua singularidade e importância, mas em 2002, o jornal *La Prensa* deu destaque à Comédia Negra de Buenos Aires, bem como à luta empreendida pela negritude e ao processo de invisibilização da cultura e da população negra. Consequentemente, de seu legado para a história da nação e para a contemporaneidade argentina.

Figura 65 - Reportagem do jornal *La prensa*



Fonte: La Prensa (2002)

Em 2010, veio o reconhecimento institucional, que transformou *Calunga Anduma* em “Interés Cultural” para a Argentina, e nesta ocasião vai ocorrer o encontro de Carmen Platero e Alejandra Egido, diretora teatral afro-cubana radicada no país, cujo trabalho será foco de análise no próximo capítulo. Lea Geler (2012, p. 15-16) nos descreve este momento histórico:

En 2010, más de veinte años después de la función en la Sociedad Caboverdeana, se produjo otro reestreno de Calunga Andumba, representándose dos veces en el Teatro Empire de Buenos Aires con notable éxito entre el público y se la declaró de “Interés Cultural” por la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación. En 2011, ya con el apoyo económico de Proteatro (dependiente del gobierno de la ciudad de Buenos Aires), la obra fue nuevamente puesta en escena en el centro cultural Raíces de la ciudad, donde quedó en cartel durante dos meses. Tanto en 2010 como en 2011,

*la dirección corrió a cargo de la directora y actriz afrocubana Alejandra Egido y, para el estreno de 2011, se había fundado la compañía teatral TES (Teatro en Sepia), también dirigida por Egido y conformada por algunos de los(as) intérpretes y técnicos/as de la puesta de 2010.*¹⁷¹

Trinta anos após o surgimento da Comédia Negra de Buenos Aires, Carmen Platero é novamente protagonista de outra imagem que celebra as três décadas da companhia teatral.

Figura 66 - Carmen Platero



Fonte: Ministério da Cultura da Argentina (2017)

A jornada trilhada por Carmen e Suzana Platero, quando decidiram operar o agenciamento da negritude argentina a partir do teatro, marcou uma época e criou a viabilidade de questionar a invisibilidade, o racismo e a história da nação em que viviam, problematizando a identidade do país, colocando em xeque-mate a ideia de um “território europeu” na parte meridional da América, revelando, por conseguinte, que este também integra a América.

5.4 TEATROS NEGROS DO PAMPA?

A possibilidade de se pensar em termos de *teatros negros* no Pampa oportunizou a busca por compreender uma possível “cena teatral negra” no cenário do Sul em tal perspectiva. Para tal objetivo, se fazia necessário considerar a existência um Pampa amefricano e que neste

¹⁷¹ “Em 2010, mais de vinte anos depois da apresentação na Sociedade Cabo-verdiana, houve mais uma reedição de *Calunga Andumba*, duas vezes encenada no Teatro Império de Buenos Aires com notável sucesso de público, tendo sido declarada de ‘Interesse Cultural’ pelo Ministério da Cultura da Presidência da Nação. Em 2011, já com o apoio financeiro do Proteatro (dependente do governo da cidade de Buenos Aires), a peça voltou a ser encenada no centro cultural *Raíces de la ciudad*, onde ficou em cartaz por dois meses. Tanto em 2010 como em 2011, a diretora e atriz afro-cubana Alejandra Egido foi a encarregada da direção e, para a estreia de 2011, foi fundada a companhia de teatro TES (Teatro en Sepia), também dirigida por Egido e composta por alguns dos atores e técnicos da produção de 2010”.

território houvesse se desenvolvido um teatro cujo agenciamento pela negritude mobilizasse do estético ao político. Se existisse, quem seriam os precursores? Que histórias teriam deixado?

O caminho trilhado revelou que Arthur Rodrigues da Rocha (RS), Oliveira Silveira (RS), Jorge Emilio Cardoso (URU), Carmen e Susana Platero (ARG) foram os amefricanos que assentaram os teatros negros no Pampa, sendo o primeiro no século XIX e os demais no século passado. Através do teatro, eles adentraram a encruzilhada da identidade cultural abrindo caminhos e empunhando o espelho de Oxum, e a partir das cenas que produziram, promoveram o desvelamento da negritude, justamente num período em que se negava até mesmo sua existência. Nesse momento histórico, o reflexo narcísico da branquitude do Sul ofuscava qualquer imagem que não fosse a de um enclave europeu na América do Sul, assim o teatro teve a importante contribuição para o assentamento da negritude, uma vez que “[...] falar em teatro negro se converte na possibilidade de dar visibilidade a uma estética que foi sendo construída e delineada a custas de muita história, negociação, memória, e ressignificação de identidades” (Alexandre, 2017, p. 32).

Estes homens e mulheres de teatro, que fundaram grupos, escreveram as cenas e/ou participaram delas anunciando os caminhos de uma estética teatral negra, fizeram enfrentamentos e promoveram agenciamentos fecundos em prol do povo amefricano do Sul. Tal constação corrobora para a conclusão de que não só existiram teatros negros no século XX no Pampa, mas eles foram irradiadores de um pensamento afrocêntrico que contribuiu para que a cena negra do Sul fosse viável.

6 DRAMATURGIAS NEGRAS DO PAMPA: A NEGRITUDE AFROCENTRANDO A DECOLONIALIZAÇÃO DOS TEATROS DO SUL

A ideia de propor uma investigação sobre dramaturgia negra no Pampa Amefricano parte do princípio que as fronteiras que dividem o Pampa em brasileiro, uruguaio e argentino, dizem respeito às fronteiras políticas e geográficas estabelecidas pela colonização e chanceladas pelos novos Estados-nação que se seguiram às independências desses territórios, que se erigiram com bases em narrativas fundadas na perspectiva da branquitude e, por conseguinte, levou-se a cabo o branqueamento da identidade do Sul que, concomitantemente ao destaque dado para o caráter eurofilico (Duncan, 2019), promovia a invisibilização das etnias numa clara atitude etnofóbica (Duncan, 2019), como já abordado nos primeiros capítulos.

O desvelamento dessa realidade que vem sendo operada por movimentos negros, assim como por indígenas, além de artistas e acadêmicos de várias áreas, oportuniza conhecer melhor a complexidade e diversidade das populações do Pampa, entendido nesta tese como amefricano, na perspectiva de Lélia Gonzalez (2020).

Na abordagem do capítulo anterior, apresento as bases do que se denomina como *teatro negro*, aqui entendido como teatros negros, devido a sua pluralidade, tanto estética, quanto literária, considerando as características das dramaturgias das obras que são encenadas.

Neste capítulo, adentro a investigação da dramaturgia negra do Pampa produzida no século XXI, mais especificamente a análise de três textos já encenados, em seus respectivos países, que considero representativos da literatura dramática negra no período da segunda década do novo milênio, são eles: *Cavalo de Santo* (encenado em 2016 na Alemanha e publicado no Brasil em 2018); *La diosa y la noche: el musical de rosa Luna* (encenado em 2019) e *No és país para negras II* (encenado em 2019).

Como não existe produção literária e/ou artística sem contexto, no primeiro subcapítulo apresento, de forma concisa, a trajetória das(os) dramaturgas(os), destacando aspectos mais pertinentes à pesquisa; no segundo, busco analisar as referidas obras do ponto de vista decolonial e, por fim, no terceiro, as implicações dessas produções literárias para a decolonização do teatro do Sul.

6.1 VIVIANE JUGUERO, JORGE CHAGAS E ALEJANDRA EJIDO: AMERICANOS QUE ESCREVEM A CENA TEATRAL CONTEMPORÂNEA DO PAMPA

6.1.1 Viviane Juguero

Viviane Juguero é uma mulher das artes, das letras, da filosofia, esses são alguns campos do conhecimento em que ela habita, transita e age, e sua atuação reverbera, alcança outros territórios, outras línguas, outras maneiras de compreender o mundo.

Figura 67 - Viviane Juguero



Fonte: Viviane Juguero (s.d.)

A melhor maneira de descrevê-la é por suas próprias palavras: “compreendo que minhas criações artísticas refletem minhas elaborações teóricas, assim como suponho que minha teoria propicie a percepção da práxis na qual foi gerada” (Juguero, 2019, p. 14). Este fragmento do pensamento que integra foi retirado de sua tese de doutorado intitulada *Dramaturgias radicais: poéticas matrísticas para uma arte dialógica*¹⁷². Nascida no Pampa, na cidade de Bagé, que ostenta o título de Rainha da Fronteira, ao sair da terra natal, ela tornou-se uma desbravadora de fronteiras geográficas, culturais, intelectuais, a partir de sua práxis, cujas referências remontam ao início do caminho trilhado no teatro na primeira turma das Oficinas Populares de

¹⁷² Viviane Juguero doutorou-se em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), quando defendeu a referida tese.

Teatro no lançamento do Projeto de Descentralização da Cultura implementado em 1994, no governo Tarso Genro. Sobre essas Oficinas, vejamos o seguinte relato:

As Oficinas Populares de Teatro do Projeto de Descentralização norteiam-se pelo enraizamento da cultura como práxis, alheia à política que se limita ao financiamento do produto, ou apenas à promoção de eventos. Nesse sentido, descentralizar torna-se sinônimo de democratizar, pois visa ao estímulo do fenômeno artístico-cultural em diversas regiões da cidade, transferindo a linha de ação política geograficamente para a periferia (Massa, 2004, p. 12 *apud* Lages, 2019, p. 37).

Por meio da ação e a formação constituída no trânsito centro-periferia, desde o contexto global ao municipal, Viviane Juguero integra o Grupo de Dramaturgas Femininas “As Dramaturgas”, e o corpo docente do Nordic Black Theatre na Noruega e o Conselho Consultivo de Especialistas do CAST-Center for the Arts and Social Transformation da Universidade de Auckland, na Nova Zelândia.

Essa característica transfronteiriça constitui a trajetória desta dramaturga, professora, atriz, poeta e produtora, que tem como referência primaz o pensamento do educador e filósofo Paulo Freire. Segundo Viviane Juguero (2019), o estudo desenvolvido em seu doutorado é consequência de seu percurso profissional, cujos questionamentos advindos da práxis, principalmente por sua escrita dramaturgical e seu trabalho docente, impulsionam uma investigação muito potente, pois:

enfoca a dramaturgia como a composição artístico-discursiva de peças de teatro, criações ficcionais audiovisuais, performances híbridas e gêneros derivados dos precedentes. Por meio da investigação da especificidade artística desta linguagem, este estudo discorre sobre as raízes ontológicas e o papel social da dramaturgia e propõe a elaboração de dramaturgias radicais fundamentadas na práxis (Juguero, 2019, p. 4).

Já na investigação de pós-doutorado, desenvolvida na Universidade de Stavanger na Noruega, ela dedicou-se a pesquisar “*Teatricidades Pluriperceptivas e Multiculturais para Diversas Primeiras Infâncias*”, que versa sobre “quais critérios facilitam o estabelecimento da democracia estética, por meio de oportunidades emocionais equivalentes, com base no que ela chama de ‘paridade na diversidade’ em relação à ‘lógica lúdica infantil’” (Juguero, 2021).

Destaca-se, também, segundo Viviane Juguero, o trabalho teatral e pedagógico voltado para a criança e a produção dramaturgical negra. Multifacetada em sua atuação profissional, ela ainda coordena o Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude (CBTIJ) no Rio Grande do Sul, integra redes nacionais e internacionais, como, por exemplo, a Associação Internacional de Teatro Infantil e Juvenil (ASSITEJ).

Através de suas produções artísticas e acadêmicas, Juguero desenvolve colaboração com países europeus e africanos. Sua produção intelectual e artística (artigos, livros, dramaturgias, poesias, músicas e audiovisual)¹⁷³ ganhou relevância nacional e internacional, a exemplo de *Cavalo de Santo*, que integra a coletânea *Dramaturgia Negra* (2018) com organização de Eugênio Lima e Julio Ludemir, uma publicação da FUNARTE¹⁷⁴, com montagem teatral realizada dois anos antes, em 2016, na Alemanha, pela companhia estatal Theater Krefeld und Mönchengladbach, com direção de Jessé Oliveira. Ela é do Pampa amefricano de reconhecimento teatral no contexto nacional e internacional; a seguir temos uma imagem que registra esse momento.

Figura 68 - O diretor Jessé Oliveira ao lado cartaz de *Cavalo de Santo* na Alemanha



Fonte: Facebook - Cavalo de Santo - Das Pferd des Heiligen (2016)

Esta imagem registra o diretor Jessé Oliveira ao lado do cartaz de *Cavalo de Santo*. Sobre esta vivência no país europeu e a experiência de realizar a montagem de uma dramaturgia negra no exterior sob outras bases culturais, Jessé Oliveira (2022) resume assim:

Com o *Cavalo de Santo* veio o desafio de ser convidado a dirigir uma companhia estatal em uma língua que eu, na época, não entendia absolutamente nada. Eu hoje até

¹⁷³ Nas artes cênicas sua produção inclui: *Lili Inventa o Mundo*, *A Roupas Nova do Rei*, *O Equilibrista*, *Quem Roubou Minha Anabela?*, *Os Fuzis da Senhora Carrar Zona contaminada*, *Snake*, *Pulp & Nelson Rodrigues*. No âmbito do teatro de rua: *A Guarda Cuidadosa*, *Panis et Circensis para o Povo*, *A Ilha Desconhecida* e, no do teatro circo, *A Ilha Desconhecida*, *Pão e Circo*, *Mixto Quente*. Já entre seus livros, há *Amor de múmias*, *O Macaco Bacana*, *Jogos de inventar, cantar e dançar* e *Contos de Abandono*.

¹⁷⁴ Fundação Nacional de Artes.

consigo ler, ou consigo conversar um pouco. Por outro lado, ao mesmo tempo talvez tenha sido o lugar onde eu tive a maior liberdade criativa, que eu nunca tive no Brasil. Na Alemanha eu tive respeito e dignidade artística como eu nunca tive aqui.

Se na Alemanha o texto ganhou uma montagem com elenco branco, no Brasil foi publicado em *Dramaturgias Negras*, e na imagem que apresento a seguir, temos o registro em que Viviane Juguero aparece junto com as(os) dramaturgas(os) da publicação *Dramaturgias Negras* (2018), a imagem é trazida por se configurar como outro reflexo do abebé de Oxum, que nesta pesquisa busca evidenciar a visibilidade negra no contexto do Pampa.

Figura 69 - Viviane Juguero com as(os) dramaturgas(os) da publicação *Dramaturgias Negras*



Fonte: SP Escola de Teatro (2019)

Figura 70 - Fotografia da publicação *Dramaturgias Negras*



Fonte: Lima e Ludemir (2018)

Um ano antes da estreia de *Cavalo de Santo* na Alemanha, *Ori Orestéia* (2015), outra dramaturgia de Viviane, é encenada em Porto Alegre sob a direção de Jessé Oliveira, desta vez

pelo Grupo Caixa Preta. Esta obra integra a Trilogia da Identidade, que iniciou com *Hamlet Sincrético* (2005), baseada na obra de Shakespeare, seguida por *Antígona BR* (2008), baseada na obra de Sófocles, e que se conclui com a referida dramaturgia. Todas compartilham a característica (entre outras) de terem como ponto de partida dramaturgias clássicas gregas revisitadas a partir de abordagens afrocentricas, evocando a ancestralidade negra, sendo dirigidas e encenadas por amefricanas(os) do Pampa. *Cavalo de Santo* (2018) e a recém lançada *A teias de Anhara*¹⁷⁵ (2022) inauguram outra senda; a seguir a imagem do cartaz da montagem teatral *Ori Orestéia*.

Figura 71 - Cartaz do espetáculo *Ori Orestéia*



Fonte: Oliveira (2021)

Sobre a característica mencionada, Jessé Oliveira (2022) faz a seguinte ponderação:

Mas por que enveredar para um grande clássico, que poderia também ser uma contradição? Por que pegar um cânone da dramaturgia universal? Porque para a gente também era um exercício político, além de um exercício estético. Se aquilo é um clássico, uma dramaturgia universal, ora, nós, pessoas negras, também somos a humanidade, também somos universais, então a gente pode fazer isso, não é? Sem contar que todo artista negro, quando vai fazer universidade ou quando entra para um grupo, ele jamais vai fazer os personagens principais dessas obras. Então, isso também foi outro viés que nós criamos, de investigação, que é trabalhar mitologias comparadas. Ou seja, ao mesmo tempo nós estamos trazendo elementos da cultura

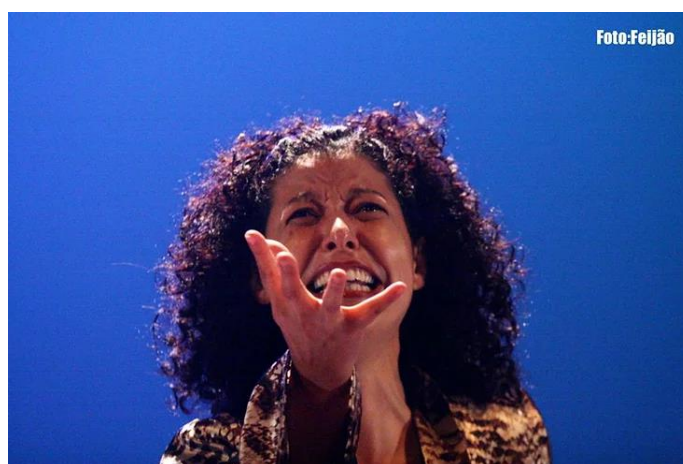
¹⁷⁵ Dramaturgia lançada pelo coletivo As dramaturgAs em 2022, pela Concha Editora.

afro-brasileira, mas nós estamos lidando com os arquétipos universais que estão presentes nesses clássicos.

Tal proposição está em plena consonância com aquela que impulsionou o inédito trabalho de Abdias Nascimento no Brasil que gerou a criação do TEN. A opção de Abdias Nascimento por encenar os clássicos, levando à cena um trabalho produzido por um elenco e uma direção negra, mudou o paradigma do teatro brasileiro, e o Grupo Caixa Preta, como um dos legítimos herdeiros dessa perspectiva, fez o mesmo caminho no Sul do Brasil, conectando a produção do teatro gaúcho com a história nacional dos teatros negros.

A dramaturgia *Ori Orestéia*, de Viviane Juguero, integra uma história de cento e quarenta anos de autoria negra no teatro gaúcho, considerando a dramaturgia de Arthur Rocha. Autoria e agência (Asante, 2009), duas características da dramaturgia negra que amplificam o alcance das obras para além da fruição teatral, perpassando pela questão identitária, dos direitos civis e humanos e afirmando-se como ação política, não partidária, mas de engajamento social. Nessa montagem, assim como ocorreu em várias outras, Viviane foi da dramaturgia à cena, jogando nesses dois territórios do teatro, o da escrita e o da atuação, outra singularidade que a distingue.

Figura 72 - Viviane em cena em *Ori Orestéia*



Fonte: Viviane Juguero (2016)

Integrando o elenco do grupo Caixa Preta, Viviane acompanhou as ações desenvolvidas por ele no sentido do debate da cena negra no Sul do Brasil, assim como a construção de redes articuladas para promoverem o teatro negro no país. O grupo foi agraciado com o Prêmio Florencio de Melhor Espetáculo, concedido pela Associação de Críticos do Uruguai em 2007, em Montevideu, quando de sua circulação pelo país em 2007.

Porto Alegre, pese alguns juízos menos esclarecidos, foi e, continua sendo, um dos focos de agenciamento e luta antirracista, como vimos no caso do Grupo Palmares. O pioneirismo de Oliveira Silveira continua nas propostas que o Caixa Preta irradia, que também se propagam muito além das encenações e do palco, na direção de ação cultural voltada para a visibilidade negra no campo da epistemologia teatral. Um exemplo são os Encontros de arte de matriz africana, que se iniciaram em 2005, e na imagem que se segue vemos o cartaz de divulgação da sexta edição em 2011, com curadoria de Jessé Oliveira e Vera Lopes. Neste encontro, foram debatidas e estudadas pesquisas das linguagens negras voltadas para as artes cênicas.

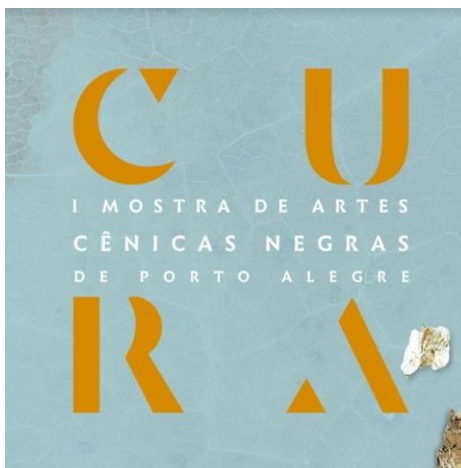
Figura 73 - VI Encontros de arte de matriz africana



Fonte: Arte Matriz Africana (2011)

A essa iniciativa do Caixa Preta se somam outras de grande importância, que não poderão ser aprofundadas neste estudo, como a CURA – I Mostra de Artes Cênicas Negras de Porto Alegre, que aconteceu de 02 a 07 de dezembro de 2020, e que teve como promotores e idealizadores Silvia Duarte e Thiago Pirajira, com realização da Coordenação de Artes Cênicas da Secretaria Municipal da Cultura da cidade gaúcha.

Figura 74 - Produção visual da I Mostra de Artes Cênicas Negras de Porto Alegre



Fonte: Mais Teatro (2020)

Estas iniciativas se inserem num fluxo contínuo de empoderamento, representatividade e visibilização da arte negra, como muito bem resume Viviane Juguero (2019, p. 57):

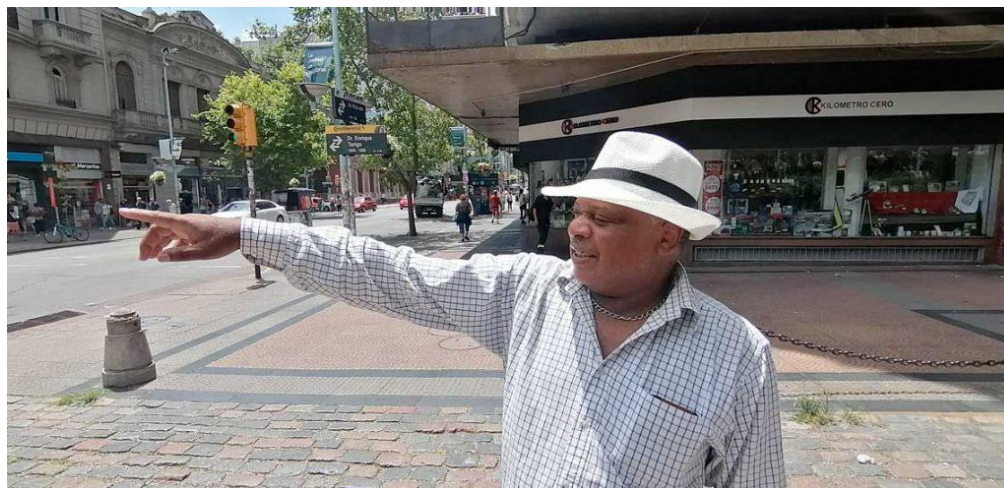
Ainda durante o século XX, ganharam força trabalhos relacionados à raça e ao gênero, em diferentes lugares do mundo. Destaco o Teatro Experimental do Negro, fundado no Brasil, em 1944, por Abdias do Nascimento, e o National Black Theatre, estabelecido nos Estados Unidos, em 1968, por Barbara Ann Teer. Ambas realizações viabilizaram a ampliação tanto das temáticas, ao focar o racismo e as distintas realidades socioculturais afro-americanas, quanto dos referenciais culturais, ao apresentar sonoridades, movimentos e distintas expressões negras, além da diversidade dos corpos negros e mestiços que passaram a protagonizar a cena.

Viviane, assim como Oliveira Silveira e Jessé Oliveira, entre outras(os), são herdeiros das ações culturais, artísticas e intelectuais de Abdias Nascimento, que como eles integrava uma frente internacional voltada à arte negra. Nesse sentido, a dramaturga tem mantido colaboração com agentes da África, América e Europa, e sua atuação amplia-se na discussão das questões de gênero, como na sua participação no The Symposium “Women Theatre Artists”, na University of Wisconsin-Madison (USA).

Esta exígua apresentação de Viviane Juguero, de sua produção artística e intelectual, não consegue dimensionar suficientemente sua importância no cenário teatral, bem como de sua produção, mas em linhas gerais busca trazer algumas informações relevantes para a compreensão do trabalho desenvolvido por esta americana do Pampa.

6.1.2 Jorge Chagas

Figura 75 - Jorge Chagas



Fonte: Methol (2021)

Para onde aponta Jorge Chagas? Fora o fato concreto que motivou a fotografia, convido a quem me lê que imagine que seja para o Brasil. Esta proposta aparentemente subjetiva de realizar esse exercício de imaginação origina-se objetivamente das confidências que este amefricano uruguaio fez em entrevista concedida a este pesquisador em relação a sua proximidade com o Brasil. Tal relação foi construída nas vivências que teve nas viagens que realizou ao longo da vida ao país, ao lembrá-las cita com destaque o estado da Bahia, e as cidades de Porto Alegre, Rio de Janeiro, Florianópolis, entre outras. Mas outra relação é anterior e diz respeito à ancestralidade.

Jorge Chagas tem sua origem familiar atravessada pela fronteira, ele é a terceira geração nascida em solo uruguaio segundo revelou na entrevista; pelo lado paterno é bisneto de Joaquim¹⁷⁶ Chagas, um brasileiro de Bagé que emigrou cruzando a fronteira. Revelou também a memória de uma parente de sua mãe, que vinha de trem da fronteira Uruguai/Brasil; as duas famílias que constituem sua constelação ancestral também são compostas por pampeanos dessa região brasileira.

Curiosamente, esta familiaridade que o escritor revela ter pelo Brasil não se verifica em relação à Argentina, que possui a mesma língua e compartilha com o Uruguai inúmeras tradições comuns, assim como um passado histórico. Sobre este país, conta que visitou, em apenas duas ocasiões, Buenos Aires e Concórdia, na primeira cidade, foi na Feira do Livro

¹⁷⁶ Mesmo nome de seu pai, uruguaio.

como autor. “*Deben ser los genes*”, conclui Jorge Chagas ao refletir sobre a sua proximidade com o país e seu apreço pelo Brasil. A obra que o levou até a feira do livro foi *Gloria y tormento: la novela de José Leandro Andrade*. Sobre esta obra, a crítica do jornal uruguaio *El País* (2016) escreveu:

Periodista y licenciado en Ciencia Política, Jorge Chagas (Montevideo, 1957) ha cultivado con eficacia la novela histórico/biográfica. Con Gloria y tormento sobre el futbolista uruguayo José Leandro Andrade obtuvo el primer premio en el concurso del Ministerio de Educación y Cultura de 2003. El sable roto obtuvo el segundo premio en el mismo concurso en 2015 (Marsilio, 2016).¹⁷⁷

A crítica o situa como eficiente romancista histórico/bibliográfico, mas devemos considerar que ele é o único escritor negro, com esse perfil, na contemporaneidade uruguaia, e este dado étnico é muito relevante para esta pesquisa, partindo do princípio que falamos de amefricanos do Pampa. No que se refere à segunda premiação destacada pelo jornal, apresento a imagem da produção visual divulgada pela *Cámara Uruguaya del Libro* sobre a premiação de *El sable roto: la novela del coronel Lorenzo Latorre*.

Figura 76 - Premiação de *El sable roto: la novela del coronel Lorenzo Latorre*



Fonte: Cámara Uruguaya del Libro (2016)

A crítica do jornal *El País*, ao discorrer sobre o romance *El sable roto: la novela del coronel Lorenzo Latorre*, evidencia que mesmo não sendo um romance em que o personagem negro seja central, há algo a ser percebido com atenção pelo leitor nessa obra de Jorge Chagas:

Lúcido en su negritud, hay otro tema que Chagas trata con maestría: el modo en que los de tez blanca ven a los negros y pardos, una mirada que es parte desprecio, parte miedo y hasta cierto punto envidia, por su contacto más íntimo y visceral con lo

¹⁷⁷ “Jornalista e graduado em Ciência Política, Jorge Chagas (Montevideu, 1957) tem cultivado com eficácia o romance histórico/biográfico. Com *Gloria y tormento*, sobre o jogador de futebol uruguaio José Leandro Andrade, ganhou o primeiro prêmio no concurso do Ministério da Educação e Cultura de 2003. *El sable roto* conquistou o segundo prêmio no mesmo concurso em 2015” (Marsilio, 2016).

humano primordial. Hay, en este costado de la novela, un par de personajes secundarios, poco más que aludidos, el sargento Macedonio y la negra Florinda, en los que conviene que el lector se detenga (Marsilio, 2016).¹⁷⁸

Nesse trecho, a palavra negritude é trazida à cena justaposta à visão da branquitude uruguaia, colocando-a como invejosa de uma capacidade negra de estabelecer “um contato mais íntimo e visceral com o mundo primordial” (em tradução literal). O que significa nesse contexto a expressão “mundo primordial”? Outras duas palavras igualmente suscitam estranheza: “íntimo” e “visceral”. Seriam uma alusão ao exótico? Tais questões dariam algumas laudas de elucubrações, que não são possíveis neste estudo.

Licenciado em Ciências Políticas e mestre em História Política pela Universidad de la República (Montevideú), como jornalista, foi colunista para revistas e jornais uruguaios como *Alternativa* e *Aquí, El Observador* e também na emissora *CX 28 Radio Imparcial*. Foi ganhador do Prêmio Morosoli de Plata em Narrativas em 2016 e de mais seis prêmios nacionais de literatura.

Jorge Chagas ainda não teve sua obra (romances e dramaturgia) traduzida para o português, porém *Gloria y tormento: la novela de José Leandro de Andrade* (2013) está sendo traduzida ao francês, com previsão de publicação para 2024, e o lançamento na França contará com a presença do escritor. Ainda sobre sua carreira literária, outro jornalista, desta vez do jornal *La Manaña* (2021), detalha que seu percurso como escritor diferencia-se por sua formação e atuação profissional:

En su nutrida producción ensayística y literaria no ha rehusado a abordar personajes complejos y también controvertidos de la historia nacional. Su trayectoria no pertenece a las burbujas académicas, sino que combinó su formación universitaria con el oficio periodístico, su profesión de bancario y una veta artística que nunca disimuló (Methol, 2021).¹⁷⁹

Percebe-se um percurso profissional heterodoxo para um escritor, segundo os “padrões” uruguaios, por conseguinte, há uma singularidade destacada que se articula na sua graduação

¹⁷⁸ “Lúcido em sua negritude, há outro tema que Chagas aborda com maestria: a forma como os de pele branca enxergam os pretos e pardos, um olhar que é em parte desprezo, em parte medo e em certa medida inveja, pelo contato mais íntimo e visceral com o humano primordial. Há, deste lado do romance, um par de personagens secundários, pouco mais do que aludidos, o Sargento Macedônio e a negra Florinda, sobre os quais o leitor deve se deter” (Marsilio, 2016).

¹⁷⁹ “Em sua grande produção ensaística e literária, não se recusou a abordar personagens complexos e também polêmicos da história nacional. A sua carreira não pertence a bolhas acadêmicas, mas sim combinou a sua formação universitária com a profissão jornalística, a sua profissão bancária e uma veia artística que nunca escondeu” (Methol, 2021).

em Ciências Políticas¹⁸⁰, seu Mestrado em História, sua profissão como bancário e seu ofício de jornalista. Sobre este último, ele destaca:

Trabajé en el semanario *Aquí* desde 1983 a 1989. Tuve de compañeros a Gerardo Sotelo, Pablo Da Silveira, Miguél Ángel Campodónico, Germán Lizardi, Leonardo Haberkorn. Trabajé con el dream team y aprendí un disparate. Al ser un trabajo que se hacía en la calle uno tiene contacto con un montón de personas de todo tipo. Mi último trabajo como periodista fue en *El Observador* de los fines de semana, sacábamos una serie de notas históricas con Gustavo Trullén y también en la revista *Tres* (Methol, 2021).¹⁸¹

Sua produção literária compõe-se também por dois outros livros, no âmbito histórico, *El sindicalismo uruguayo bajo la dictadura, 1973-1984* (1989), em que Jorge Chagas comparte autoria com Mario Tonarelli, e *Ediciones del Nuevo Mundo, 1989 - Bancários* (2019), em colaboração com Gerardo Caetano, Salvador Neves, Rodolfo Porrini, Lucía Siola e Gustavo Trullen.

Jorge Chagas, via de regra, adaptou seus romances para o teatro que resultaram em dramaturgias com títulos homônimos. A sua estreia na dramaturgia se deu a partir da obra *La sombra: la novela de Ansina* (2013), e na entrevista que me concedeu ele avalia que sua incursão por esse universo “*vino de causalidad*” (Chagas, 2023)¹⁸². Essa obra ainda não foi encenada, porém lhe rendeu a sua primeira premiação nesse gênero literário no Concurso Nacional de Literatura. Foi uma dupla estreia, como dramaturgo e como premiado nesse campo.

Trago a seguir uma imagem das capas das publicações dos romances como registro desse momento em que este romancista começa trabalhar em duas sendas, que apesar de serem muito distintas tornam-se complementares na obra deste amefricano do Sul, primeiro o romance e, posteriormente a encenação, a partir de laborioso processo de *transcrição*, com direcionamento para outros desafios, que vão das especificidades da linguagem teatral, ao público fruidor.

¹⁸⁰ Formando da primeira turma do Curso de Ciências Políticas na Universidad de la República.

¹⁸¹ “Trabalhei no semanário *Aquí* de 1983 a 1989. Meus colegas eram Gerardo Sotelo, Pablo Da Silveira, Miguél Ángel Campodónico, Germán Lizardi e Leonardo Haberkorn. Trabalhei com o dream team e aprendi muito. Por ser um trabalho feito na rua, tem contato com muita gente de todos os tipos. Meu último trabalho como jornalista foi no *El Observador* aos finais de semana, publicamos uma série de artigos históricos com Gustavo Trullén e também na revista *Tres*” (Methol, 2021).

¹⁸² Entrevista realizada em Montevideu em janeiro de 2023.

Figura 77 - Capas das publicações *La diosa y la noche* e *Gloria y tormento*



Fonte: Montagem com fotografias do acervo pessoal do pesquisador (2023)

A partir desse primeiro movimento de Chagas em direção à dramaturgia, sua produção literária passou a caracterizar-se por uma particularidade *sui generis*: suas obras surgem como romance e, posteriormente, são recriadas por ele para a encenação. *La diosa y la noche: la novela de Rosa Luna*, que será objeto de análise nesta pesquisa como a dramaturgia representante do Pampa uruguaio, ilustrada na imagem a seguir, é exemplo de obra cuja *transcrição* levou a obra à cena em 2019, o que será objeto de análise nesta pesquisa. O mesmo ocorreu com outras obras, como *Gloria y tormento: la novela de José Leandro Andrade*.

Nas duas imagens que se seguem, trago o registro dos cartazes de lançamento das respectivas montagens teatrais.

Figura 78 - Cartaz de *La diosa y la noche: El musical de Rosa Luna*



Fonte: UY Press (2019)

Figura 79 - Cartaz de *Merveille Noire: El musical de José Leandro Andrade*

Fonte: Vivila Outra Vez (2022)

Sobre o romance e a dramaturgia, Jorge Chagas faz o seguinte comentário ao ser entrevistado sobre a questão de sua obra ser classificada como voltada para a história da negritude uruguaia:

Algunos personajes míos eran de raza negra. Por ejemplo, en la novela de Andrade donde obviamente el futbolista es el protagonista, sin embargo, hay una radiografía sobre la comunidad negra de los años 20 y 30, mostrando los conflictos, los sueños, cómo vivían esa época. Con Rosa Luna lo mismo, pero más acá en el tiempo, en los 60, con una reflexión además sobre la mujer afro (Methol, 2021).¹⁸³

Há uma preocupação com fidelidade histórica aos fatos, muitas vezes distorcidos por narrativas que buscavam depreciar esses personagens, o que contribui para dar visibilidade à população amefricana do Uruguai, tão invisibilizada quanto a argentina.

Em 2022, estreou outra montagem com dramaturgia de sua autoria, trata-se de *La Artigueña*, com direção de Jorge Helder, o mesmo diretor de *La diosa y la noche*. Esta obra, assim como as demais, foi feita sob encomenda, uma característica de suas produções dramáticas. Esta obra enfoca, segundo o autor, a lenda rural das Artigueñas, mulheres guerreiras que lutaram nas forças de Artigas, façanhas que lembram o caso de Maria de los Remedios, *La madre de la Pátria*, com o diferencial que no caso da heroína argentina há comprovação histórica, e as heróicas Artigueñas ainda continuam no limbo da história. A arte,

¹⁸³ “Alguns dos meus personagens eram negros. Por exemplo, no romance de Andrade em que o jogador de futebol obviamente é o protagonista, porém, há uma radiografia da comunidade negra dos anos 20 e 30, mostrando os conflitos, os sonhos, como eles viviam naquela época. Com Rosa Luna o mesmo, mas mais aqui no tempo, nos anos 60, com uma reflexão também sobre a mulher negra” (Methol, 2021).

neste caso, assim como em outros, se antecipa em trazer à luz da cena os esquecidos e/ou invisibilizados. A seguir, uma imagem desta montagem.

Figura 80 - Cena de *La Artigueña*



Fonte: Acervo pessoal de Jorge Chagas (2022)

Jorge Chagas é, no início deste século, o dramaturgo mais representativo da cena negra contemporânea do Uruguai, é um dos agenciadores fundamentais, tanto do ponto de vista da dramaturgia, quanto da visibilidade da negritude, seja pelo viés identitário, cultural ou histórico.

6.1.3 Alejandra Egido

Alejandra Egido é uma mulher cubana artista e migrante, que transita entre as Américas e Europa, fazendo desses continentes seu lugar de atuação. Começo por um conto de sua chegada: “*Cuando llegué (a Argentina) me hicieron el cuento ese que le hacen a todo el mundo, de que los afroargentinos y afroargentinas habían muerto con las guerras del Paraguay y de la independencia, la fiebre amarilla y todo eso*” (Alvado, 2021)¹⁸⁴.

Tal relato confirma as narrativas que se consolidaram no imaginário do país e também do exterior sobre a desapareição da população negra argentina, relegada ao passado, não fazendo parte das etnias que compõem a matriz étnica e cultural de mais um dos pretensos enclaves da branquitude do sul do continente. Mas Alejandra não acreditou nesse conto, ao contrário, ele atiçou seu interesse para compreender o que havia acontecido neste país para que se

¹⁸⁴ Quando cheguei (na Argentina) me contaram a história que contam para todo mundo, que afro-argentinos e afro-argentinas morreram nas guerras do Paraguai e da independência, febre amarela e tudo mais” (Alvado, 2021).

consolidasse tal narrativa, de “um país sem negros”. Seu olhar sobre a Argentina, assim como sua atuação artística, social e intelectual está mudando a própria maneira de como pensar a questão racial e de gênero nesse país. Na imagem a seguir, compartilho uma imagem de Alejandra Egido fora dos palcos.

Figura 81 - Alejandra Egido



Fonte: Alejandra Egido (s.d.)

Alejandra Egido Cervera, diretora, atriz e dramaturga cubana radicada na Argentina, tem seu trabalho com teatro articulado com o agenciamento da negritude, assim como fizeram Suzana e Carmen Platero no século passado. Estas três mulheres têm em comum, além do gênero e do teatro como profissão, o pertencimento étnico, o ativismo social e político e a luta antirracista. Nas linhas a seguir, vamos conhecer alguns caminhos percorridos por Egido que evidenciam essas características em seu trajeto na Argentina. Na entrevista à *Afrofeminas* em 27 de maio de 2019, Egido se define assim:

Soy una mujer negra, migrante, actriz y directora de teatro cubana. Residente en Argentina desde 2007, fundadora de “Teatro en Sepia” en el año 2010. Me formé en la Escuela Nacional de Arte de Cuba, también formo parte del 2ºProjecte Vaca (es una asociación de creadores escénicos fundada en 1998), trabajé en compañías teatrales tanto en Cuba como en España. Algunos de mis trabajos como directora de teatro son: «Afro-latinoamericanas. De voces, susurros, gritos y silencios», «Calunga, andumba» de Carmen y Susana Platero¹⁸⁵.

¹⁸⁵ “Sou uma mulher negra, migrante, atriz cubana e diretora de teatro. Residente na Argentina desde 2007, fundadora do ‘Teatro en Sepia’ em 2010. Estudei na Escola Nacional de Arte de Cuba, também faço parte do 2ºProjecte Vaca (uma associação de criadores cênicos fundada em 1998), trabalhei em companhias de teatro em

Outro trabalho destacado por Alejandra Egido é *La cadena Invisible*, em que também trabalhou como atriz.

Figura 82 - Alejandra Egido no monólogo *La cadena Invisible* de Carlos Ferrera



Fonte: Directorio de Afrocubanas (2016)

O monólogo *La Cadena Invisible* apresenta o drama de trigêmeas que dividem a vida em uma casa da família, uma é viúva e enfrenta um câncer, a outra é mulher solteira muito culta e, a última a nascer, é uma mulher sem preconceitos e que se dedicou à prostituição. As três estão acorrentadas a uma corrente invisível que as mantém juntas e infelizes. A montagem aborda a violência na vida das mulheres, e foi apresentada também em foros de debate sobre este tema. Na sequência, a imagem do cartaz desta produção teatral.

Cuba e na Espanha. Alguns dos meus trabalhos como encenadora são: ‘Afro-latino-americanos. De vozes, sussurros, gritos e silêncios’, ‘Calunga, andumba’ de Carmen e Susana Platero”.

Figura 83 - Cartaz de *La cadena invisible* - encenado por TES



Fonte: Directorio de Afrocubanas (2016)

Na mesma entrevista, ao ser perguntada pela jornalista Melina Schweizer sobre o que é ser mulher, negra e imigrante na Argentina, Alejandra Egido respondeu: “*La respuesta a esa pregunta es: Ser una luchadora porque no te queda otra. Esa conclusión la arrastro desde Cuba*” (Egido, 2019)¹⁸⁶. Feminista, ela tem entre suas referências as brasileiras Lélia González e Marielle Franco, além das norte-americanas Sojourner Truth, Angela Davis, Bell Hooks, Kimberlé Williams Crenshaw, Gloria Anzaldúa, Judith Butler, as cubanas Elvira Cervera, Inés María Martiatu e Karo Moret, as colombianas Mara Viveros e Francia Márquez, as argentinas María Magdalena Lamadrid e Rita Segato, as dominicanas Ochy Curiel e Yuderkys Espinosa, a mexicana Marcela Lagarde, a nicaraguense Dorotea Wilson e a equato-guineense Melibea Obono.

Alejandra Egido tem participado de várias instâncias de desenvolvimento de políticas públicas voltadas às mulheres negras da Argentina, através da participação ativa em organismos latino-americanos da ONU e outras organizações. Assim ela é descrita no artigo de 8 de novembro de 2022, da ONU Mulheres, em que ela é entrevistada:

[...] *actriz afrocubana y fundadora de Teatro en Sepia, una compañía teatral que visibiliza las opresiones de las mujeres negras. Con el apoyo de ONU Mujeres, la directora estrena la obra 'No es país para negras II'. Alejandra es presidenta de la Asociación Civil de Mujeres Afrodescendientes en la Argentina y en 2016 impulsó el proyecto 'Certificar nuestra existencia', una experiencia de trabajo multidisciplinar*

¹⁸⁶ “A resposta para essa pergunta é: Ser uma lutadora porque você não tem outra escolha. Trago essa conclusão de Cuba” (Egido, 2019).

*en Ciudad Evita (La Matanza, Gran Buenos Aires) para conocer la vida de las mujeres afrodescendientes de la zona (ONU Mujeres, 2022).*¹⁸⁷

O excerto é rico em informações relevantes acerca de Egidio: a fundação do Teatro en Sepia (TES) é um marco tanto em sua carreira profissional, quanto para o teatro argentino e para o do Pampa; o projeto *Certificar nuestra existencia* busca dar visibilidade àquelas(es) que o reflexo do espelho de narciso não é apto a refletir, devido a sua própria natureza de impingir a cegueira da colonialidade. Perante a negativa da própria existência a partir dos mitos de desaparecimento, tão bem expresso nos discursos da branquitude racista, somente o abebé de Oxum, dadas suas características, pode consubstanciar uma reflexão significativa sobre identidade, territorialidade e negritude do ponto de vista da pessoa invisibilizada; sendo que neste contexto o teatro além da palavra e da imagem é potencializado pela presença dos corpos negros das(os) intérpretes que o conformam, a partir da dramaturgia, outras “cenas” não eurocentradas dessa sociedade pampeana emergem.

A reação à invisibilidade, através do teatro, na Argentina se sustenta na produção de uma arte afrocentrada, antirracista e produzida por uma abordagem focada no viés etnográfico, conforme análise presente no artigo *Los estudios afrodescendientes en Argentina: Nuevas perspectivas y desafíos en un país “sin razas”*, em que resumidamente são apresentados alguns detalhes do processo desenvolvido no referido projeto:

*[...] el proyecto “Certificar nuestra existencia” diseñado por TES e implementado en un barrio del Gran Buenos Aires durante el año 2016, estuvo centrado en conocer las demandas y necesidades de las mujeres afroargentinas a través del teatro, de la etnografía y de la investigación cuantitativa. Certificar culminó con la realización de nueve encuentros en un taller dirigido a mujeres afrodescendientes, dos obras de teatro-debate y 140 encuestas a mujeres afrodescendientes del barrio de Villegas – tomadas por encuestadoras afroargentinas y con un cuestionario diseñado en conjunto por las participantes de los talleres y por TES. (Lamborghini; Geler; Guzmán, 2017, p. 89-90)*¹⁸⁸

¹⁸⁷ “[...] atriz afro-cubana e fundadora do Teatro en Sepia, companhia teatral que torna visível a opressão da mulher negra. Com o apoio da ONU Mulheres, a diretora estreia a peça ‘No es país para negras II’. Alejandra é presidente da Associação Civil de Mulheres Afrodescendentes da Argentina e em 2016 promoveu o projeto ‘Certificar nossa existência’, uma experiência de trabalho multidisciplinar em Ciudad Evita (La Matanza, Grande Buenos Aires) para conhecer a vida das mulheres afrodescendentes da região” (ONU Mujeres, 2022).

¹⁸⁸ “[...] o projeto ‘Certificar nossa existência’, idealizado por TES e implementado em um bairro da Grande Buenos Aires durante o ano de 2016, teve como foco conhecer as demandas e necessidades das mulheres afro-argentinas por meio do teatro, etnografia e pesquisa quantitativa. O Certificar culminou em nove encontros em uma oficina voltada para mulheres afrodescendentes, duas peças de teatro-debate e 140 pesquisas com mulheres afrodescendentes do bairro de Villegas – realizadas por pesquisadores afro-argentinos e com um questionário elaborado em conjunto pelas participantes da oficina e pelo TES” (Lamborghini; Geler; Guzmán, 2017, p. 89-90).

A dramaturga amefricana e o TES se valem de uma postura investigativa na busca daquilo que pretendem plasmar na escrita e no palco. Diferente em seus procedimentos, mas alinhada no rigor de uma profunda pesquisa, tal forma de trabalhar se assemelha muito à postura que garantiu às irmãs Platero a respeitabilidade em *Calunga Andumba*.

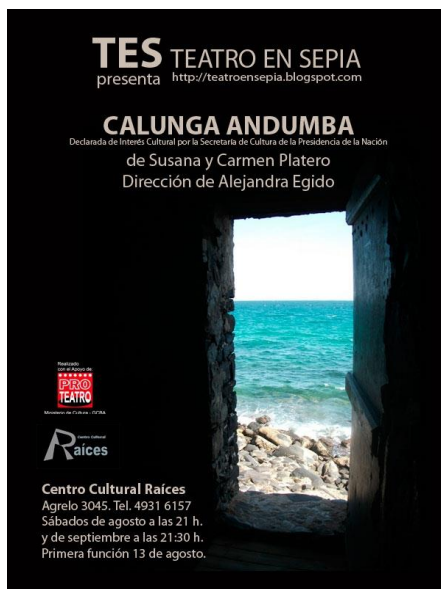
Não por acaso, Alejandra Egido vai encenar esta peça em 2010, quando ainda vivia Carmen Platero, que ela conheceu num evento quando foi convidada para participar de uma edição do *Foro Afro del Inadi. Calunga Andumba*, que marcou o início do processo de desvelamento da história e visibilização da negritude em solo portenho, em 2010 marca a criação do Teatro en Sepia, 34 anos depois, quando das comemorações do Bicentenário da Revolución de Mayo.

Sobre os objetivos do Teatro en Sépia, Alejandra Egido esclarece que:

*Teatro en Sepia (TES) surge en 2010 por la necesidad de visibilizar las luchas del movimiento afro y la población afroargentina. Nuestro objetivo es que el público se cautive a través del discurso poético del teatro y reconozca tanto el discurso dominante de blanquitud argentina que provoca la invisibilidad y el olvido de lo negro, como la estigmatización y la discriminación. Queremos ganar espacio de discusión pública a través de la escena y, sobre todo, proveer herramientas de empoderamiento a la población marginalizada a través de la reflexión artística, dedicándonos especialmente a representar en nuestras obras teatrales las opresiones de las mujeres negras (ONU Mujeres, 2022).*¹⁸⁹

¹⁸⁹ “O Teatro en Sépia (TES) surgiu em 2010 devido à necessidade de dar visibilidade às lutas do movimento afro e da população afro-argentina. Nosso objetivo é que o público seja cativado pelo discurso poético do teatro e reconheça tanto o discurso dominante da branquitude argentina que causa a invisibilidade e esquecimento do negro, quanto a estigmatização e discriminação. Queremos ganhar espaço de discussão pública por meio da cena e, principalmente, fornecer ferramentas de empoderamento à população marginalizada por meio da reflexão artística, dedicando-nos especialmente a representar a opressão da mulher negra em nossas peças” (ONU Mujeres, 2022).

Figura 84 - Cartaz da temporada agosto/setembro de 2011 de *Calunga Andumba*



Fonte: Geala (2011)

Figura 85 - *Calunga Andumba* encenado pelo TES



Fonte: Afrofeminas (2019)

Indiscutivelmente, o enfoque dado ao racismo nas proposições teatrais do TES, numa sociedade “sem negros” como a da Argentina, confirma ações políticas calcadas na persistência das(os) agentes da cena e na persuasão de que a negritude é parte constituinte da cultura, da história e do cotidiano da *“La Reina del Plata”* (Buenos Aires), não só dela, mas do país como um todo. O que pensa Alejandra Egido sobre a luta que empreende no teatro e no ativismo social e político demonstra uma nítida compreensão do contexto em que está inserida, e das conquistas obtidas, passíveis de constatação nesta declaração: *“A través de la sociedad civil se ha conseguido que las mujeres negras asumamos que somos sujetas de derechos, lo cual no es*

poca cosa. Algunos países de la región han logrado establecer políticas públicas a favor de nuestras afrocongéneres” (ONU Mujeres, 2022)¹⁹⁰. Os avanços mencionados por Alejandra também estão inseridos em um contexto amplo do início do milênio, pois:

Es a partir del año 2000 que las líderes locales tienen una participación más intensa y sostenida estableciendo relaciones con miembros de otras comunidades negras de América Latina y el Caribe, a propósito de las reuniones preliminares a la III Conferencia Mundial Contra el Racismo que se realizaría en el 2001 en Durban, Sudáfrica. Abrazan un discurso diaspórico como alternativa, ser miembro de una diáspora implica un poderío potencial basado sobre la habilidad de movilizar recursos nacionales e internacionales No debemos olvidarnos que a fines de la década del noventa se popularizó el uso de internet posibilitando el acceso a la información y la construcción de redes transnacionales y contactos no sólo entre militantes y organizaciones sino que también facilitó la conexión con fuentes de financiamiento, universidades y académicos y la organización de actividades conjuntas (Maffia; Zubrzycki, 2011, p. 8).¹⁹¹

A luta pelos plenos direitos, empreendida por Egidio, na Argentina, assim como suas companheiras, mulheres negras afrodescendentes ou migrantes, no “país sem negros”, se traduz em ativismo político, produção artística e na promoção de debates acerca da epistemologia da cena negra e seus alcances sociais. No contexto argentino, sua atuação é de agenciadora da negritude e, como já referido anteriormente, da luta feminista.

6.2 RUBRICAS NECESSÁRIAS SOBRE DRAMATURGIA

O conceito de dramaturgia modifica-se através do tempo. Desde sua origem grega, que remonta à antiguidade clássica, às sociedades ocidentais, alguns acontecimentos significativos determinaram a forma e os preceitos de como concebê-la, assim como o teatro. Os estudos que advieram do esforço de elucidar esse percurso possibilitam identificar os pontos de inflexão que estão na raiz de um longo processo que vem se desenrolando pelos séculos, bem como as

¹⁹⁰ “Através da sociedade civil, as mulheres negras foram levadas a assumir que somos sujeitos de direitos, o que não é pouca coisa. Alguns países da região conseguiram estabelecer políticas públicas em favor de nossos afrodescendentes” (ONU Mujeres, 2022).

¹⁹¹ “É a partir do ano 2000 que as lideranças locais têm uma participação mais intensa e sustentada, estabelecendo relações com membros de outras comunidades negras da América Latina e do Caribe, a respeito das reuniões preliminares para a III Conferência Mundial Contra o Racismo que seria realizada em 2001 em Durban, África do Sul. Adotam como alternativa um discurso diaspórico, e ser membro de uma diáspora implica um poder potencial assentado na capacidade de mobilização de recursos nacionais e internacionais. Não podemos esquecer que no final dos anos 90 se popularizou o uso da Internet, permitindo o acesso à informação e a construção de redes e contatos transnacionais, não só entre militantes e organizações, mas também facilitada a ligação a fontes de financiamento, universidades e acadêmicos, e a organização de atividades conjuntas” (Maffia; Zubrzycki, 2011, p. 8).

sucessivas teorias que emergiram da reflexão daquelas(es) que se debruçaram sobre a escrita para o teatro. Nesse sentido: “Historicamente, as relações entre texto e cena se modificam e, a partir dessas modificações, também se altera a configuração do trabalho do(a) dramaturgo(a) ou escritor(a) de peças” (Pereira, 2019, p. 64).

A cena teatral da Europa na idade média é marcada pelos autos, divididos em profanos, que se pautavam por temas laicos, e sacramentais, que encenavam temas da religião cristã. Nesse contexto, outro aspecto é bastante relevante, a ausência, via de regra, do registro da autoria e, por conseguinte, pouquíssimas informações sobre os dramaturgos que as escreveram. É fato, porém, que foram obras de clérigos.

No período renascentista, a escrita para o teatro sofre a forte influência do classicismo e do humanismo, e há o ressurgimento do interesse pelas tragédias e comédias. Alguns nomes notáveis são Lope de Vega (1562 – 1635), Shakespeare (1564 – 1616), Pierre Corneille (1606 – 1684), Jean Racine (1639 – 1699) e Molière (1662 a 1673) e, ao contrário do medievo, os dramaturgos que marcaram a cena europeia são bem conhecidos. Viviane Juguero (2019, p. 59) esclarece os impactos dessas mudanças para a dramaturgia.

Na ascensão do Classicismo, a exigência de regras teóricas na escrita provocou uma ruptura neste entendimento original, devido à percepção hierárquica entre texto e cena, e a dramaturgia passou a ser entendida como o texto literário escrito. Com o surgimento da função de direção do espetáculo, a cena passou a ser encarada como uma construção complexa, o que abriu caminho para o entendimento da dramaturgia como o discurso da encenação.

Começa neste contexto a ascensão da figura do dramaturgo como personagem principal do processo criativo da cena teatral, condição que só vai ser alterada muito recentemente, do ponto de vista da cronologia histórica, pois: “Grosso modo, até o advento do encenador moderno (fim do século XIX), o dramaturgo protagoniza a autoria da criação teatral europeia, enquanto o encenador era visto como um aspecto secundário do fenômeno” (Pereira, 2019, p. 64).

O Iluminismo, enquanto movimento cultural europeu, impulsionado pelas mudanças advindas da mobilidade social da burguesia, bem como pelo ideal da disseminação do conhecimento e da razão, vai alterar radicalmente a dramaturgia, e nesse momento surge uma produção dramática voltada a atender a burguesia, que ascendia socialmente. Devemos considerar que:

No século XVII, a retomada de obras gregas, durante o Classicismo, e o aprimoramento da impressão gráfica, desenvolvida desde o século XV, foram, possivelmente, os principais fatores que levaram à validação da escrita de peças de teatro como arte literária independente. Naquela época, estudos sobre a poética de Aristóteles geraram debates, principalmente na Europa, sobre quais seriam as regras corretas para uma boa escrita dramática, a qual era entendida como sinônimo de dramaturgia (Juguero, 2019, p. 54).

Seguiu-se ao romantismo, o realismo e o naturalismo, que, nos últimos dois séculos, buscaram dar conta de colocar em cena uma dramaturgia burguesa que pautasse as questões das sociedades europeias, de configuração patriarcal, cristã, de valores europeus, que foram transplantadas para os países colonizados. Os dois últimos movimentos artísticos, cujas estéticas se assemelhavam, colocaram na cena o “homem comum” em vez do “herói” do romantismo, e ambos buscaram emular a realidade na cena, além da vigorosa valorização da função da direção;

Desde então, até o presente momento, inúmeros movimentos artísticos e formulações teóricas enfocam o texto e a cena numa relação de competição, na qual um dos elementos está subordinado ao outro. Esta realidade não está generalizada em todos os ambientes criativos. Na produção cultural mais artesanal - como em alguns folguedos tradicionais, por exemplo - certas criações parecem acontecer em processos nos quais agentes da criação assumem inúmeras funções, e o objeto estético tende a ser criado de forma mais coletiva e integrada. Esse tipo de processo também ganhou terreno em muitas criações coletivas contemporâneas e, até mesmo, em processos mais tradicionais, que acontecem de forma colaborativa, por meio da flexibilização de relações hierárquicas relativas às funções (Juguero, 2019, p. 59).

Este trajeto refere-se aos países europeus e ao mundo ocidental incluindo as colônias nos outros continentes e, posteriormente, com o final do período colonial, também os Estados-nação que emergiram da nova configuração do capitalismo mundial e chegaram à contemporaneidade, e que de muitas formas foram influenciados pelo processo colonial.

No século XX, o dramaturgo e encenador alemão Bertolt Brecht inaugurou outra perspectiva dramática dentro do teatro realista com o Teatro Épico, tornando a cena uma instância crítica da realidade social. Derrubando a *quarta parede* ele propôs uma relação direta com o público, inseriu-o na própria encenação, não pela via catártica, mas pelo distanciamento crítico ou estranhamento.

Tive a oportunidade de participar da montagem da dramaturgia *Um homem é um homem*, com a direção de Paulo Flores (Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz), que estreou em 1998 em Pelotas. Nela, todos os integrantes vivenciaram um processo formativo em que houve o estudo aprofundado da obra; também nos debruçamos sobre as reflexões dos pesquisadores e tradutores, entre eles Fernando Peixoto, escritor, tradutor, ator e diretor teatral

do Pampa de trânsito nacional e internacional, que palestrou para a comunidade teatral e o elenco na jornada realizada sobre o centenário de nascimento de Brecht.

Trouxe este relato por considerar que foi no estudo das dramaturgias de Bertolt Brecht e seu pensamento sobre o teatro que estão algumas das razões que redimensionaram o meu interesse por esse campo do teatro, visto que integravam as especificidades estéticas, sociais e políticas; e de algum modo está também na base da opção desta tese.

No Brasil, o dramaturgo e encenador Augusto Boal (1931-2009) opta pela senda preconizada por Brecht, da cena como espaço que possibilita a potencialização da postura crítica e reflexiva frente ao sistema opressor criando o Teatro do Oprimido, uma proposição de teatro engajado na emancipação popular, cujos escritos foram reunidos em uma publicação, lançada em 1974. Nela, fundamenta sua abordagem crítica sobre o fazer teatral e sua finalidade social, voltada para o debate crítico da realidade em que se está imerso, seu trabalho ganhou reconhecimento nacional e internacional.

Vinte e três anos antes, em 1951, Abdias Nascimento escrevia *Sortilégio*, primeira dramaturgia do Teatro Experimental do Negro, e obra que marca a dramaturgia brasileira por colocar a questão da negritude brasileira na cena, expondo as mazelas de um país racista e seu impacto sobre a população afrodescendente.

Faço essa sucinta linha de tempo para lembrar que a dramaturgia está conectada à realidade histórica que a produz, reafirmando valores e questionando-os, como na Grécia, no medievo europeu, na modernidade ocidental e, também, na crítica ao sistema de dominação, como na idade contemporânea. O que conecta todos nessa perspectiva é que encontramos Aristóteles, Aristófanes, Shakespeare, Molière, Ibsen, Tchekhov, Brecht, Abdias, Boal, Juguro, Chagas e Egido, para citar apenas alguns exemplos, trabalhando no árduo labor de interpretarem suas realidades e, em muitos casos, proporem caminhos para pensar o mundo.

6.3 EM CENA: DRAMATURGIAS NEGRAS DO PAMPA AMERICANO

A proposta de analisar dramaturgias negras do Sul (Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina) do início do século XXI (primeiras duas décadas) teve sua origem na hipótese de que mesmo sendo territórios consagrados à branquitude no imaginário da região, eles ocultavam algo sobre sua identidade. Conhecedor do trabalho do Grupo Caixa Preta de Porto Alegre, sabia que no estado havia um trabalho teatral sendo desenvolvido por artistas negras(os) desde o início do milênio. A questão era: haveria também no Uruguai e na Argentina manifestação

artística similar? A dramaturgia encenada teria pontos em comum com a que o grupo porto-alegrense levava à cena? Quem seriam seus autores? Caso a resposta fosse sim, o que isso significa em termos identitários para a região do Pampa, que comunga muita proximidade cultural?

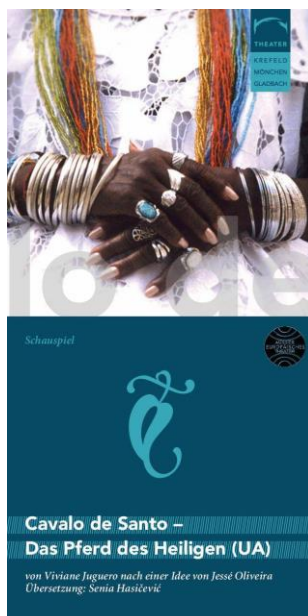
A escolha por centrar o foco da investigação na dramaturgia produzida pelo contexto da negritude deve-se à possibilidade de ter acesso ao texto teatral e poder analisá-lo a partir dos estudos do campo de letras, sob a perspectiva afrocêntrica e decolonial, considerando que são perfeitamente compatíveis, visto que emergem do enfrentamento à colonialidade em contraposição à condição subalternizada a que são relegados aqueles considerados indesejáveis ou periféricos no arranjo da imagem que se pretende exibir como identidade regional.

Inicialmente, na preparação do projeto, eu já havia identificado a ocorrência no Uruguai do Teatro Negro Independiente no século XX, mas faltava descobrir se havia herdeiros diretos ou indiretos dessa proposta, dramaturgos, artistas e/ou grupos, que estivessem levando a cena negra ao público. No início da pesquisa me deparei com a dramaturgia *El desalojo de la calle de los negros*, de Jorge Emilio Cardoszo (1995); já sobre a cena negra argentina o meu desconhecimento era total. A busca por localizar acontecimentos, informações e dramaturgias nos três países foi parcialmente atravessada pela pandemia de COVID-19, e como critérios de seleção optei por considerar as dramaturgias que já haviam sido encenadas e que tivessem projeção no contexto teatral nacional dos países em que foram produzidas.

Por estes critérios, selecionei *Cavalo de Santo* de Viviane Juguro (2018), *La diosa y la noche: el musical de Rosa Luna*, de Jorge Chagas (2016) e *No es país para negras II*, de Alejandra Egido (2018).

A primeira foi produzida para Jessé Oliveira, sob encomenda, que havia sido convidado pela companhia estatal Theater Krefeld und Mönchengladbach, uma companhia criada pelas cidades alemãs Krefeld e Mönchengladbach, ambas situadas no estado de Renânia do Norte-Vestfália, na Alemanha, para um projeto teatral sob sua coordenação em 2016, que posteriormente foi publicada no livro *Dramaturgias Negras*, publicação já referida anteriormente no subcapítulo anterior.

Figura 86 - Folder da dramaturgia *Cavalo de Santo*, de Viviane Juguero (2018)



Fonte: Cavalo de Santo - Das Pferd des Heiligen (2016)

A segunda foi produzida também sob encomenda do Servicio Oficial de Difusión, Representaciones y Espectáculos (SODRE) do instituto uruguaio do Ministério de Educação e Cultura do Uruguai, para produção de um musical com a direção de Jorge Helder, que estreou em Montevideú em 2019.

Figura 87 - Produção visual impressa de *La diosa y la noche: El musical de Rosa Luna*



Fonte: Acervo de Jorge Helder (2019)

A terceira é uma produção de TES - Teatro en Sepia, grupo formado por mulheres amefricanas na Argentina, da cidade de Buenos Aires, onde estreou em 2018, e foi escrita por Alejandra Egido, já apresentada anteriormente. As três dramaturgias possuem vários pontos em

comum: terem sido produzidos por amefricanos que vivem no contexto do Pampa; terem à sua frente uma direção afrodescendente; e dar protagonismo à negritude. Estas três características são basilares para as análises que seguem.

Figura 88 - Cartaz da montagem *No es país para negras II*



Fonte: Afrofeminas (2019)

Cavalo de santo apresenta um casal, Inácio e Graça, que moram em um singular apartamento que não possui portas, apenas uma janela, através da qual eles se relacionam entre si e com personagens, que são interpretados pelos protagonistas. Vejamos a rubrica:

Graça: mulher de aproximadamente 35 anos. Por vezes é Graça, mulher de conduta discreta. Em outros momentos é Grace, pessoa sensível que trabalha como prostituta, sendo, por vezes, altamente sensual e, em outros momentos, frágil e amargurada pelas violências da vida. Todos os demais personagens são projeções que Inácio faz de figuras que fazem parte da história do Brasil, seja como sujeitos particulares (Dom Pedro I) ou como personagens- -tipo (evangélico fanático, policial, turista, rei momo, integralista). Essas personagens são sempre representadas por Inácio ou Graça (Juguero, 2018, p. 428).

A relação do casal é marcada por abusos e violência, perpetrados por Inácio à sua companheira. Os personagens ressaltam a mentalidade brasileira herdada do processo colonial e que continua vigente no contexto atual, além de retratar os clichês estrangeiros acerca do Brasil e sua população.

Cavalo de Santo (2018), que inicialmente tinha o título de *Janela tropical*, guarda similitude com o título de outra obra que havia sido escrita em 1954, por Augusto Boal, nos Estados Unidos e encenada no I Festival Paulista de Teatro Amador pelo Teatro Experimental do Negro (TEN) em 1954 com direção do jornalista Geraldo Campos de Oliveira, um dos

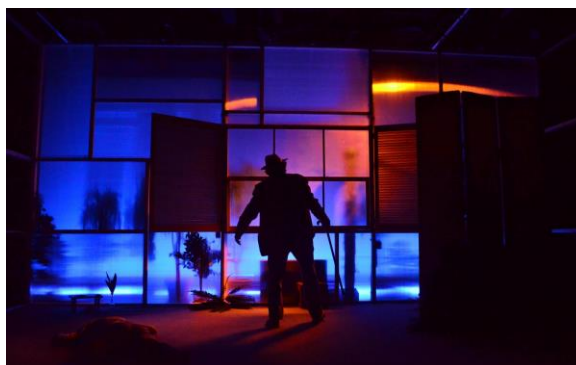
fundadores do TEN, no Teatro Colombo em São Paulo. Trata-se de *O Cavalo e o Santo*, cujo enredo apresentava “temas místicos”, com referia-se a crítica da época. A seguir temos a imagem de um recorte de jornal *Correio Paulistano*, com a crítica de Oscar Nimitzovitch, em 19 de novembro de 1954, na Coluna ‘Comédia’, que não favorece em nada o trabalho, acentuando o caráter amador e elencando as falhas ocorridas durante a apresentação.

Figura 89 - Crítica de *O cavalo e o Santo* no jornal *Correio Paulistano* (1954)



Fonte: Augusto Boal (2017)

As duas dramaturgias se parecem no título, entretanto, *O Cavalo e o Santo* foi produzida por um dramaturgo branco e montada e estreitada por um grupo de teatro negro, ao contrário de *Cavalo de Santo* que é escrita por uma dramaturga negra e levado à cena por um elenco branco, como já referido anteriormente. Sobre este fato a dramaturga comentou, na entrevista concedida a este a este autor, que gostaria de ver uma montagem em que Graça seja interpretada por uma atriz negra. Em comum, as duas dividem a característica de terem sido dirigidas por diretores negros.

Figura 90 - Cena de *Cavalo de Santo*

Fonte: Cavalo de Santo - Das Pferd des Heiligen (2016)

La diosa y la noche: El musical de Rosa Luna conta a trajetória da grande artista do Candombe¹⁹² Rosa Luna (1937-1993), uma mulher que foi a mais importante vedete uruguaia da segunda metade do século XX; esta artista negra da “Suíça da América”, protagonizou vivências que lhe exigiram muita resiliência, como a perda da mãe quando menina, o início precoce como empregada doméstica, sua ascensão como bailarina de Candombe, sua prisão e o estrelato.

Figura 91 - Rosa Luna



Fonte: La Mañana (2019)

A dramaturgia foi estruturada tendo uma cena de abertura, que se passa na plateia, e o teatro é transformado por uma “llamada” de candombe que adentra o recinto, e, depois, mais cinco cenas apresentadas em dois atos. O espetáculo foi dirigido por Jorge Helder, um coreógrafo e diretor artístico e teatral brasileiro radicado no Uruguai há trinta anos, de grande

¹⁹² O candombe é uma dança afro-uruguaia, símbolo cultural do país, que foi reconhecida pela ONU como Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade.

relevância na cena uruguaia contemporânea. A dramaturgia foi encenada pela primeira vez em 7 de novembro de 2019, na sala Nelly Goitiño (SODRE).

Figura 92 - Rosa Luna (a cena)



Fonte: Acervo pessoal de Jorge Chagas (2018)

No es país para negras II é uma comédia cuja dramaturgia aborda a vida de três mulheres de histórias, formações e idades diferentes que se mudaram para Buenos Aires, migrando em busca de melhores condições de vida na capital e juntas dividem a moradia em um pequeno apartamento. Não conseguindo trabalho formal, vivem de pequenos trabalhos para custear os seus gastos, sendo que o aluguel é sempre o mais premente e oneroso deles. A dificuldade financeira pela qual passam está intrinsecamente ligada ao racismo argentino.

Figura 93 - Cena de *No es país para negras II*



Fonte: ONU Mujeres (2022)

6.4 A DRAMATURGIA NEGRA DO PAMPA SOB A PERSPECTIVA DECOLONIAL

A questão da autoria negra, nesta pesquisa, é condição sine qua non para as escolhas realizadas. Aqui não se busca investigar uma dramaturgia sobre amefricanos do Sul, mas produzida por pessoas negras, a partir do seu olhar sobre o mundo. Pensar a questão da autoria é fundamental quando se estuda dramaturgias negras sob as perspectivas elencadas, uma vez que enunciam de outro lugar de fala (Ribeiro, 2020), de um ponto vista cultural nem branco e nem eurocêntrico; nesse sentido, a questão da localidade é muito pertinente na produção dramaturgica, uma vez que se fala do particular para o universal, nesse caso uma dupla territorialidade, a regional do Pampa e a amefricana em âmbito continental. Entendo territorialidade como “*unidades dinámicas de anclaje geográfico-histórico-cultural en contextos de geografía humana, de espacio terrestre subjetivado*”. (Dubatti, 2021, p. 19)¹⁹³

A ideia de territorialidades sobrepostas confere ao lugar uma complexidade particular, já que há a negação ou minoração (como observado nos capítulos anteriores) da participação de populações subalternizadas, colocadas suas identidades sob o manto da invisibilidade. Neste caso, a promoção da branquitude como pilar identitário regional, em oposição a uma América mestiça e negra. A negritude do Sul se mostra transfronteiriça, distendendo as fronteiras, seja pela ação política ou artística, que geram agenciamentos que conformam o Pampa enquanto amefricano. Um exemplo disto é a relação cultura/ativismo, como podemos constatar a seguir:

Para finales de los años 80 paralelamente al activismo de Enrique, Miriam, Lucía y otros Afrodescendientes, se comienza a conformar en la ciudad de Buenos Aires un campo de actividades culturales afro gracias a los esfuerzos aislados pero simultáneos de migrantes Afrouruguayos, Afrobrasileños y Afrocubanos. Entre ellos podemos mencionar el Grupo Cultural Afro, fundado en 1988 por dos hermanos Afrouruguayos conocidos como los Bonga y que actualmente siguen en actividad a través del Movimiento Afro Cultural, una organización no formal (Maffia; Zubrzycki, 2011, p. 7).¹⁹⁴

A Argentina se articula como uma encruzilhada em que amefricanos do Brasil, Uruguai, Cuba e Argentina se encontram na cultura e, a partir dela e concomitantemente, agem politicamente frente ao racismo, como se pode perceber na resposta de Alejandra Egidio à revista

¹⁹³ “unidades dinámicas de ancoragem geográfico-histórico-cultural em contextos de geografía humana, de espaço terrestre subjetivado” (Dubatti, 2021, p. 19).

¹⁹⁴ “No final da década de 1980, paralelamente ao ativismo de Enrique, Miriam, Lucía e outros afrodescendentes, um campo de atividades culturais afro começou a se formar na cidade de Buenos Aires graças aos esforços isolados, mas simultâneos, de migrantes afro-uruguayos, afro-brasileiros e afro-cubanos. Entre eles podemos citar o Grupo Afro Cultural, fundado em 1988 por dois irmãos afro-uruguayos conhecidos como os Bonga e que atualmente atuam através do Movimento Afro Cultural, uma organização informal” (Maffia; Zubrzycki, 2011, p. 7).

Amazonas, na publicação *Mulheres negras em diálogos afro-Teatrais: África do Sul, Cuba, Argentina e Brasil* (2022) de Fabiana Pinho e Amanda Martínez, quando perguntada sobre o trabalho em rede e as articulações com entidades negras no combate ao racismo:

A Companhia de Teatro em Sepia (TES) foi criada em 2010 pela diretora e atriz Alejandra Egido, com o objetivo de trabalhar desde as artes cênicas para quebrar a histórica indiferença e o esquecimento da presença dos descendentes de escravizados na Argentina. Pensamos nas e nos afrodescendentes de migrações passadas ou contemporâneas que vivem no território argentino. Trabalhamos, principalmente, contra a opressão sofrida por mulheres negras no país. É por isso que temos entre os nossos principais objetivos expor, através da arte, o problema da negação e da invisibilidade dos e das afro-descendentes num país que se considera exclusivamente “vindo dos navios” que trouxeram imigrantes europeus no final do século XIX. O TES visa não só a produção artística, mas também objetiva gerar na comunidade vários graus de (auto) reflexão através da busca e exploração de novos caminhos expressivos. Nesse sentido, é importante que o público seja afetado, por meio do discurso poético do teatro, e reconheça o discurso dominante da branquidão argentina que tanto causa a invisibilidade e o esquecimento geral da negritude, quanto a estigmatização e a discriminação (Pinho; Martínez, 2022).

No Brasil não é diferente, pois desde *Sortilégio* (1951) a dramaturgia negra tem se caracterizado também como instância de articulação de territorialidades àqueles cuja luta pela negritude é empreendida como sobrevivência cultural, reexistência política e agenciamento, amalgamadas. Nesse sentido,

[...] o TEN inspirou e estimulou a criação de uma literatura dramática baseada na experiência afro-brasileira, dando ao negro a oportunidade de surgir como personagem-herói, o que até então não se verificara, [...]. Em sua antologia, *Drama Para Negros e Prólogos Para Brancos*, o TEN documenta essa fase pioneira de nossa dramaturgia. Não separávamos nossa atuação no palco dos acontecimentos políticos-sociais de interesse para os descendentes africanos (Nascimento, 2016, p. 162).

Uma obra fundamental para a compreensão da dimensão do trabalho desenvolvido por atores, diretores e dramaturgos negros para oportunizar o reflexo do espelho de Oxum na cena brasileira é *A História do negro no teatro brasileiro* (2014), de Joel Rufino dos Santos, que constrói uma reflexão de suma importância sobre o papel, a atuação e a produção teatral negra na história do teatro brasileiro e sua dramaturgia, preenchendo uma grande lacuna teórica a respeito da cena negra no Brasil. No que diz respeito ao panorama da dramaturgia negra brasileira contemporânea, é justamente a publicação de *Dramaturgias Negras* (2018), evidentes nas palavras do curador responsável pela seleção dos textos, Eugênio Lima (2018, p. 12):

Esta primeira antologia brasileira de dramaturgia negra reflete alguns dos modos de criar e pensar a experiência negra no Brasil. É parte da memória da ancestralidade negra estilhaçada pela diáspora. Porém, ela também se inscreve no campo da produção

dramatúrgica brasileira contemporânea; não é um apêndice, tampouco um adjetivo (negro) na produção da dramaturgia contemporânea brasileira. É uma malha formada por dezesseis negras vozes de todas as regiões do país (Lima, 2018, p. 12).

Eugênio Lima destaca pontos fundamentais para esta análise, como desterritorialização, história oficial e representação da dramaturgia negra. Ao compararmos os pressupostos que orientaram as escolhas das dramaturgias que integraram a publicação da FUNARTE com os objetivos que balizaram a criação do *TES* na Argentina, de quebrar a indiferença histórica, pautar a questão da invisibilização da negritude, gerar “(auto)reflexões” e combater a discriminação e estigmatização, percebe-se uma frente comum de enfrentamentos aos mesmos problemas nos dois países.

O viés histórico das dramaturgias de Jorge Chagas trilha a mesma senda de dar visibilidade aos amefricanos do Pampa, e sua escrita para o teatro se configura também como uma cartografia da cena negra uruguaia contemporânea levada ao palco. Esta convergência assinala os caminhos escolhidos por aqueles que agenciam a negritude na América para superarem a encruzilhada identitária em que se converteu o Sul.

Viviane Juguero aporta contribuição ao desvelamento da invisibilidade através de agenciamentos que também estão inseridos nas suas obras, entre elas o início da cena 1, em que a dramaturga indica em rubrica a inserção do *Réquiem* do padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), brasileiro, negro, que em nota de rodapé ela destaca como “um dos maiores compositores das Américas em seu tempo” (Juguero, 2018, p. 429). Lélia Gonzalez (2020, p. 222) o define como representante de uma “plêiade de artistas negros que o discurso dominante silencia, recalca. Representa uma arte brasileira, uma arte que surge neste país, e tendo como nascedouro exatamente as camadas negras da população brasileira”.

Há, de distintas maneiras, uma postura recorrente de visibilizar a personalidade de pessoas negras que, apesar de seu indiscutível valor para a cultura, política e sociedade, via de regra são negligenciadas pelas narrativas oficiais, quando não totalmente invisibilizadas. Tal constatação fica mais evidente nas palavras de Lea Geler (2014, p. 97) sobre duas obras do *TES*:

Las puestas de Calunga Andumba y de Afrolatinoamericanas nos muestran que archivo y repertorio –como formas de transmisión de conocimiento y memoria— no trabajan como opuestos sino cruzados por relaciones de poder y en una ininterrumpida retroalimentación: ambos se encuentran cuando deben reproducir el

*orden hegemónico pero también cuando se producen quiebres y resquebrajamientos del mismo.*¹⁹⁵

Indubitavelmente, Geler (2014) assinala a articulação que potencializa ações de quebra da ordem hegemônica, e é precisamente na relação arquivo-repertório que se viabilizam outras narrativas, outras produções de sentido que não estejam sob a égide da branquitude. O mesmo se pode relacionar com *La diosa y la noche: el musical de Rosa Luna* e, de certa forma, com *Cavalo de Santo*, mesmo considerando que cada processo foi completamente singular, conforme as proposições de quem e do contexto que escreve. Consequentemente, a questão da localidade do enunciador é central, uma vez que a palavra localização “[...] no sentido afrocêntrico, refere-se ao lugar psicológico, cultural, histórico ou individual ocupado por uma pessoa em dado momento da história” (Asante, 2009, p. 96).

Localização (Asante, 2009) e *territorialização* (Dubatti, 2021) são categorias importantes para delinear a perspectiva do ponto de origem, e de vista, dessas dramaturgias em um contexto de produção majoritariamente branca. Nesse sentido, é pertinente o que afirma Jorge Dubatti (2021, p. 117):

Territorialidad es espacio subjetivado, geografía en la que se configura una determinada subjetivación, y que reconoce complejidades intraterritoriales dentro de un mismo territorio (nunca monolítico u homogêneo). Geografía siempre en transformación, que incluye las tensiones con la desterritorialización y la reterritorialización (Dubatti, 2021, p. 117).¹⁹⁶

Jorge Dubatti, no capítulo IV, *Reescrituras teatrales de Teatro y territorialidade: perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado* (2021, p. 197), em *reescrituras escénicas*, apresenta duas classificações a saber: a) reescritura dramáticas o pré-escenica (dividida em *reescritura no-verbal del texto fuente* e *reescritura verbal del texto fuente*) e b) reescritura escénicas. Interessa, no contexto desta pesquisa, a primeira classificação da segunda categoria *reescrituras escénicas*, pois como afirma o pesquisador: “*Toda actuación es una reescritura territorializada en el acontecimiento teatral, en el cuerpo del actor y las nuevas*

¹⁹⁵ “As encenções de *Calunga Andumba* e *Afrolatinoamericanas* nos mostram que o arquivo e o repertório – como formas de transmissão de conhecimento e memória – não funcionam como opostos, mas atravessados por relações de poder e em uma retroalimentação ininterrupta: ambos se encontram quando devem reproduzir a ordem hegemônica, mas também quando há rupturas e rachaduras nela”.

¹⁹⁶ “A territorialidade é um espaço subjetivado, uma geografia em que se configura uma determinada subjetivação, e que reconhece complexidades intraterritoriais dentro de um mesmo território (nunca monolítico ou homogêneo). A geografia sempre em transformação, o que inclui tensões com a desterritorialização e a reterritorialização” (Dubatti, 2021, p. 117).

coordenadas territoriales del convivio” (Dubatti, 2021, p. 197)¹⁹⁷. Jorge Dubatti convida o leitor a um exercício de imaginação em que este texto é dito sobre contextos diferentes, entre eles por uma jovem trans, uma anciã mapuche, uma atriz de Tucumán com um britânico no Teatro Alberdi. Nessa proposição, o corpo e tudo que ele carrega de cultural consigo, enquanto signo, opera a reescritura do texto. A questão da presença altera o próprio texto reescrevendo-o. A quarta, *reescritura verbal y no verbal de los textos pré-escénicos*, é assim definida: “A partir de la estructura-base del texto-fuente, traducción o adaptación, se va derivando en un nuevo texto escénico que presenta radical autonomía” (Dubatti, 2021, p. 19)¹⁹⁸.

As dramaturgias *Antígona Br* (2008) e *Ori Orestéia* (2015), de autoria de Viviane Jugero, que foram encenadas pelo Caixa Preta, são exemplos de escritas que se inserem nas duas categorias concomitantemente. Tais dramaturgias quando encenadas pelo Caixa Preta assentaram a cena teatral negra do século XXI neste estado brasileiro enquanto criações afrocentradas, alicerçadas em saberes ancestrais que potencializaram a reexistência e o agenciamento da negritude através da escritura cênica. As dramaturgias acima referidas foram criadas em um contexto em que a escritora conhecia bem o grupo, pois Viviane tem parte significativa de seu trabalho como dramaturga e atriz vinculada ao grupo porto-alegrense. O ambiente que o grupo gerou determinou suas escolhas estéticas e epistêmicas. Sobre o Caixa Preta, Jessé Oliveira (2021, p. 36) nos diz:

Penso que uma das características que identifica o grupo é a sua relação/identificação como um grupo de teatro negro. Nesse sentido, comprometido com a investigação de uma linguagem teatral fundamentada na brasilidade e na identidade gestual calcada em elementos da cultura afro-brasileira, já presentes no primeiro espetáculo.

Considerando o contexto do grupo, suas proposições e a dramaturgia que foi encenada, pode-se afirmar indubitavelmente que o texto em ato instaura a possibilidade efetiva de reexistir como amefricanos e agenciar a negritude invisibilizada do Sul. De forma similar se caracteriza o *Teatro em Sépia* (TES), como já vimos anteriormente através das palavras de Alejandra Egido. Obviamente, ao fazer essa análise, não há a intenção de desconsiderar a recepção da obra, instância que completa a tríade que envolve dramaturgia, encenação e fruição. Viviane Jugero (2019, 78) atenta para um aspecto importante sobre a dramaturgia:

¹⁹⁷ “Toda encenação é uma reescrita territorializada no acontecimento teatral, no corpo do ator e nas novas coordenadas territoriais de convivência” (Dubatti, 2021, p. 197).

¹⁹⁸ “Da estrutura de base do texto-fonte, tradução ou adaptação, gradualmente deriva para um novo texto encenado que apresenta autonomia radical” (Dubatti, 2021, p. 19).

Na criação de dramaturgias existem autonomias parciais e relacionais. O objeto estético é independente de quem o criou, mas só existe na confluência das intenções de criação com as percepções da apreciação, por meio do contato de conexões efêmeras dialógicas que se constituem como experiências irreprodutíveis e singularizadas pela especificidade do seu contexto.

Partindo desta reflexão da dramaturgia amefricana, da relação da criação com a apreciação, aproveito para incluir no escopo outra questão fundamental: quem é representado na dramaturgia produzida? Se pensarmos que historicamente a escrita para teatro coaduna com a realidade que a produz, mas não necessariamente abarca o universo social, suas identidades e demandas de forma equânime, no caso das produções do Sul, ou seja, do Pampa; houve sempre a primazia e a supremacia de uma dramaturgia que pouco ou nada contribuiu para a visibilidade da negritude. No que se refere a *Cavalo de Santo* (2018), este ganhou projeção nacional através da publicação da FUNARTE, portanto é imprescindível considerar que a peculiaridade da antologia da dramaturgia negra brasileira emerge num contexto social diferente do Uruguai e da Argentina. Nesse sentido, o fato de o estado do Rio Grande do Sul estar representado diz muito, ainda mais se levarmos em conta o que pensam os diretores da Festa Literária das Periferias (FLUP), que são os organizadores da publicação:

Plasmar essa produção em uma antologia se torna ainda mais relevante ao se considerar que, ainda que mais de 50% da população brasileira seja de negros, esta é apenas a primeira geração de intelectuais e artistas afrodescendentes, todos eles filhos das ações afirmativas implementadas na primeira quadra deste século. Para quem duvidava da eficácia da política de cotas, esta antologia é prova cabal de que ela não aconteceu antes porque nenhum governo ousara oferecer o único instrumento possível de mobilidade social para um país – a educação (Salles; Ludemir, 2018, p. 10).

Tal perspectiva pode horrorizar aqueles que defendem a arte como um fim em si mesmo, mas o fato é que arte, agenciamento e identidade também estão amalgamados na perspectiva afrocêntrica (Asante, 2009) que trilham as dramaturgias negras. Estas, ao colocarem a negritude em cena, estão operando a partir dessa tríade. Há que se considerar que no caso do Pampa, estamos falando de um território que abarca três países, ou seja, de fronteiras políticas e culturais. Mas no caso do Pampa, entendido como parte da América, é necessário ponderar que se trata de supraterritorialidade, constituída a partir de assentamentos culturais e políticos, partindo do entendimento de que: “*A la supraterritorialidad corresponden aquellos fenómenos o conceptos que no pueden ser pensados en terminos territoriales porque los superam o exceden*” (Dubatti, 2021, p. 118)¹⁹⁹. Tanto Chagas, como Egido e Juguero confirmam em suas

¹⁹⁹ “A supraterritorialidade corresponde aqueles fenómenos ou conceitos que não podem ser pensados em termos territoriais porque os superam ou ultrapassam” (Dubatti, 2021, p. 118).

entrevistas que há a intencionalidade de uma ação de revisão histórica ao escreverem seus textos dramáticos, além de visibilizar a cultura negra e gerar o empoderamento intelectual. Neste ponto do debate, é preciso explicitar que estamos adentrando uma polêmica sobre a finalidade da Arte, neste caso o teatro. Para que não parem dúvidas é pertinente considerar as proposições dramáticas do *Teatro en Sepia* já expostas e, também, o posicionamento da dramaturga brasileira de *Cavalo de Santo* (2018), Viviane Juguero (2019, p. 34):

Esta abordagem da utilidade tem um sentido político que refuta a percepção elitista que defende a ideia de que a arte é autossuficiente. A visão fragmentária, que entende a arte dissociada dos demais aspectos da vida, compartilha da mesma base ontológica do pensamento patriarcal sectarizado, no qual visões oposicionistas não reconhecem a possibilidade da complementaridade.

O posicionamento de Viviane em relação à Arte alinha-se ao de Abdias Nascimento, Cuti e Jessé Oliveira, entre outros inúmeros referenciais da cena negra contemporânea brasileira e da história do teatro, que não concebem a Arte desvinculada das questões sociais e históricas; em comum todos compartilham a opção de enfrentarem a lógica do *sistema-mundo* (Quijano, 2005; Mignolo, 2007) em sua dimensão mais excludente, a étnica, que baliza as complexas tessituras identitárias do Brasil, assim como das sociedades do Pampa, marcadas por relações racistas forjadas pela colonialidade. Nesse sentido, a questão identitária configura-se como central nas dramaturgias negras, criando mais uma possibilidade de reterritorialização através da Arte, pois “*Las identidades territoriales, a diferencia de cómo piensan los estados-nación, y especialmente los nacionalismos, nunca están cristalizadas ni responden a una esencia inmutable*” (Dubatti, 2021, p. 121)²⁰⁰. Seguindo a linha de raciocínio de Jorge Dubatti, de que as identidades territoriais são fluidas, é viável inferir que as dramaturgias cumprem o papel de dinamizar esse fluxo no campo do teatro, possibilitando aportes significativos para a epistemologia teatral e também no sentido sociocultural.

Partindo do pensamento de Dubatti (2021) sobre as identidades territoriais e considerando que no território do Pampa a colonialidade atua de forma centrípeta e centrífuga, através de inúmeras camadas de sentidos manifestas e reproduzidas através das produções artísticas, intelectuais e do senso comum (impregnada no tecido social cotidianamente), considero analisar a dramaturgia negra do Sul propondo o afrocentramento da perspectiva decolonial, uma vez que:

²⁰⁰ “As identidades territoriais, ao contrário do que pensam os Estados-nação e, principalmente, os nacionalismos, nunca se cristalizam ou respondem a uma essência imutável” (Dubatti, 2021, p. 121).

No interior da proposta afrocentrada não há sistemas fechados, ou seja, não existem ideias vistas como absolutamente fora dos limites da discussão e do debate. Assim, o emprego da afrocentricidade na análise ou na crítica abre caminho para o exame de todos os temas relacionados ao mundo africano (Asante, 2009, p. 95).

Assim, a opção pela proposta afrocêntrica potencializou as escolhas na encruzilhada dos caminhos epistemológicos a serem seguidos. Em analogia ao sistema de forças, entendo que ela atua de forma centrípeta, afrocentrando a perspectiva decolonial neste estudo. A afrocentricidade como estratégia de coesão para fazer frente ao pensamento hegemônico da branquitude funda-se na seguinte premissa: “Tendo sido os africanos deslocados em termos culturais, psicológicos, econômicos e históricos, é importante que qualquer avaliação de suas condições em qualquer país seja feita com base em uma localização centrada na África e sua diáspora” (Asante, 2009, p. 93). Esta afirmação contém a chave para a compreensão da afrocentricidade enquanto catalisadora da identidade nesta pesquisa, pois: “A afrocentricidade é uma orientação metodológica que advoga a análise da história e cultura africanas (isto é, do continente e da diáspora) e, de maneira mais geral, da história e cultura mundiais por meio de uma perspectiva africana” (Rabaka, 2009, p. 129). Como orientação metodológica, já é reconhecida pela perspectiva decolonial através dos trabalhos desenvolvidos por precursores brasileiros cujas atuações foram, e são pautadas pelo pensamento afrocentrado:

[...] reconhecemos as contribuições de inúmeros intelectuais e pesquisadores negros e negras brasileiros também como intervenções político-acadêmicas decoloniais. Intelectuais como Lélia Gonzáles, Beatriz do Nascimento, Sueli Carneiro, Guerreiro Ramos, Abdias do Nascimento, Clóvis Moura, para citar apenas alguns, pensam a condição do negro na sociedade brasileira a partir da experiência da diferença colonial. A partir do lugar epistêmico de negro nessa sociedade (Bernardino-Costa; Grosfoguel, 2016, p. 20).

As duas proposições são entendidas, nesta abordagem investigativa, como complementares, uma vez que “a corrente teórica do *pensamiento decolonial* busca problematizar as estruturas de dominação herdadas do período colonial, considerando também as dimensões simbólicas e subjetivas deste processo” (Quental, 2012, p. 49), por conseguinte pertinente.

O caminho trilhado, nesta análise sobre dramaturgias negras do Pampa, objetiva-se na convergência de epistemes não eurocêntricas. Um aspecto relevante a ser considerado são os momentos históricos que desencadeiam transformações das estruturas do pensamento ocidental. Um em especial trago nas palavras do professor, historiador e escritor camaronês Achille Mbembe (2014, p. 267):

A tomada de consciência do ser negro data do princípio dos anos 30 do século XX, quando se dá, em Paris, o encontro de Léopold Senghor com os escritores afro-americanos Langston Hughes, Claude McKay, Countee Cullen, Sterling Brown e, mais tarde, Richard Wright e muitos outros. Tal consciencialização deve-se à problematização insistente, angustiante, que, entre as duas guerras, uma geração de pensadores negros protagoniza. Sobre a condição negra, por um lado, e as possibilidades do tempo, por outro.

No contexto brasileiro, as perspectivas traçadas com vistas à brasilidade se mostraram historicamente excludentes, o negro não deve aparecer, e, se aparecer, deve renunciar a seu pertencimento em prol de uma identidade que o anula. “A brasilidade é mestiça, isso é que importa!” O axioma da brasilidade é, por este viés, a negação do outro, algo perfeitamente elucidado no pensamento de Lélia Gonzalez (1988, p. 69): “Enquanto denegação de nossa ladinoamefricanidade, o racismo à brasileira se volta justamente contra aqueles que são testemunho vivo da mesma (os negros), ao mesmo tempo que diz não o fazer (‘democracia racial’ brasileira)”.

A imagem que melhor plasma o ideal da mestiçagem proposta foi pintada, em 1895, pelo espanhol radicado no Brasil Modesto Brocos, que se tornou emblemática por ter sido divulgada ao mundo pelo diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, João Batista Lacerda, no 1º Congresso Internacional de Raças (1911), quando da apresentação de seu ensaio *Sur les métis au Brésil* (Schwarcz, 1993). A narrativa visual proposta pelo pintor é uma celebração ao branqueamento e os personagens são alegorias de um projeto de país: a avó negra, a filha mestiça, o genro branco e o neto branco, como uma benção dos céus. Aqui vemos a arte a serviço de um ideário racista, a brasilidade desejada: o Brasil branco, pelo menos na “aparência”.

A Arte, assim como a literatura, contribuíram decisivamente para os propósitos de invisibilização do negro, entendido como um problema a ser resolvido. A obra é um convite a uma leitura de imagem detalhada, pois traça o retrato da realidade desejada pelas elites brasileiras naquele então. Convido a(o) leitora(o) a esse exercício através da imagem da obra que compartilho a seguir.

Figura 94 - *A redenção de Cam* - Modesto Brocos (1895)



Fonte: Brocos (2020)

Se recuarmos apenas vinte e cinco anos no tempo antes desta pintura ser realizada, ainda no regime escravista, vamos perceber um momento crucial que forjou novos ideais na intelectualidade brasileira que a partir de 1870 teve dar conta de um “tsunami epistemológico”, a partir do grande fluxo de teorias que invadiram a América. Através das rotas do Atlântico chegava o positivismo, concomitante ao evolucionismo e ao darwinismo (Schwarcz, 1993). Segundo a autora, aqueles que tomaram as rédeas dos “destinos” nacionais no continente americano foram muito receptivos às novas teorias, em especial a intelectualidade e os políticos brasileiros.

Faço estas pequenas digressões para reforçar o entendimento de que a Arte pode ser uma linguagem valorosa para o expediente racista, no caso citado foi apresentada como prova inequívoca do comprometimento institucional na promoção da mestiçagem em oposição à negritude. Poderíamos dizer que se trata da primeira “peça publicitária”, em contexto internacional, de promoção de um Brasil não negro. Uma solução via genética, ainda mais levando em conta o processo migratório Europa-Brasil em curso na época. Esta obra de arte é a prova inequívoca de um processo de desterritorialização levado a cabo desde o século XIX, No sentido contrário o teatro é uma linguagem que territorializa e reterritorializa identidades e narrativas culturais através das relações discursivas, problematizar o teatro enquanto território capaz de engendrar possibilidades de reterritorialização da diáspora enquanto reexistência e agenciamento é pertinente, uma vez que:

La territorialidad, sus conexiones interterritoriales, intraterritoriales, supraterritoriales, así como los procesos históricos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización, son una variable insoslayable en la vida humana. Esto vale especialmente para el teatro, por su singularidad de acontecimiento. La Filosofía del Teatro, que concibe el teatro como acontecimiento, afirma que el teatro es la única de las artes que no se puede desterritorializar (Dubatti, 2021, p. 20).²⁰¹

Concebendo o teatro por esse princípio, pode-se inferir que a reterritorialização e decolonização são duas faces da cena teatral negra. A reterritorialização, no caso da dramaturgia negra, passa pela reconexão com a ancestralidade, pois:

A consciência de comunidade ancestral reivindica a totalidade em sua dupla dimensão geográfica e histórica. A comunidade não é somente a nação, a tribo ou o clã. A comunidade ancestral africana abrange a África inteira, todo o território habitado por afrodescendentes, em conjunto com os fatos históricos, seus mitos, suas lendas (Duncan, 2019, p. 251).

Novamente, a publicação de *Dramaturgias Negras* (2018) é uma iniciativa extremamente relevante, que enseja reterritorialização no campo do teatro, orientada por uma consciência de coletividade, representatividade e visibilidade negra, em contexto nacional. Nesse sentido, as palavras de Eugênio Lima e Julio Ludemir (2018, p. 11-12) não deixam dúvidas:

A primeira antologia brasileira de dramaturgia negra foi concebida como uma cartografia a partir do ponto de vista da desterritorialização, em que a multiplicidade de poéticas e histórias conflui para o pensamento curatorial, criando diferentes possibilidades de acesso aos ramos de uma narrativa plural da gente negra brasileira [...] O material foi organizado na contramão da história oficial, rompendo com a escassa representação da dramaturgia negra no meio acadêmico, constituindo-se como um portal para uma outra história possível, que se utiliza das impossibilidades para criar as múltiplas narrativas de um povo negro brasileiro.

Eugênio Lima e Julio Ludemir (2018) definem a publicação como uma “cartografia do ponto de vista da desterritorialização”, e tal pensamento corrobora com o estudo proposto, na medida em que evidencia a intencionalidade que busca a pluralidade, o que está em plena

²⁰¹ “A territorialidade, suas conexões interterritoriais, intraterritoriais, supraterritoriais, bem como os processos históricos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização, são uma variável incontornável da vida humana. Isso vale especialmente para o teatro, pela sua singularidade como evento. A Filosofia do Teatro, que concebe o teatro como acontecimento, afirma que o teatro é a única das artes que não pode ser desterritorializada” (Dubatti, 2021, p. 20).

consonância com o pensamento de Jorge Dubatti (2021, p. 26) ao conceber uma cartografia radicante²⁰²:

*“El estudio teatral consiste no en aplicar un principio radical, a priori, abstracto, sino en reconocer un territorio, sus detalles y accidentes, su rugosidad e irregularidad, desde un descubrimiento radicante”. La actitud radicante nos permite reconocer una mayor complejidad en los acontecimientos teatrales [...] Desde una cartografía radicante producimos pensamiento cartografiado en nuestros contextos teatrales, en nuestras territorialidades.*²⁰³

Nesse sentido, *Dramaturgias Negras* (2018) pode ser pensada como uma *cartografia radicante*, ao ser uma publicação afrocentrada, plural e que suscita territorialidades possibilitando reterritorialização da identidade brasileira através da dramaturgia.

A partir dos pressupostos abordados até aqui, passo às análises das dramaturgias *Cavalo de Santo* (2018), *La diosa y la noche: el musical de Rosa Luna* (2016) e *No es país para negras II* (2018).

6.5 DRAMATURGIAS NEGRAS DO PAMPA: TERRITORIALIZAÇÃO, RETERRORIZAÇÃO E DECOLONIZAÇÃO AFROCENTRADA NA CENA TEATRAL DO SUL

Nesta abordagem, busca-se identificar as questões centrais das obras escolhidas do ponto de vista da decolonização e da territorialização no teatro. Na inviabilidade de analisar cena por cena em cada aspecto, escolho destacar elementos e características mais gerais que aparecem ao longo das obras, assim como escolho algumas cenas para aprofundar minhas reflexões devido a questões que são comuns às três dramaturgias.

Dou início às análises das dramaturgias negras do Pampa que integram o escopo desta pesquisa, com *Cavalo de Santo* (2018), escolhi começar pela rubrica inicial da cena 2: “Ouve-se um hino evangélico muito alto vindo de fora. Inácio, visivelmente irritado, serve um copo de cerveja e coloca junto ao prato do congá, serve outro copo e bebe. Dá um pouco da bebida para

²⁰² Radicante no sentido do conceito desenvolvido pelo filósofo Nicolas Bourriaud, proposto em seu livro *Radicante: por uma Estética da Globalização* (2011), em que se refere à capacidade de produzir seus próprios “brotos”, criando enraizamento no decorrer de sua expansão.

²⁰³ “O estudo teatral não consiste em aplicar um princípio radical, *a priori*, abstrato, mas em reconhecer um território, seus detalhes e acidentes, sua rugosidade e irregularidade, a partir de uma descoberta radicante.’ A atitude radical nos permite reconhecer uma maior complexidade nos eventos teatrais [...] A partir de uma cartografia radical produzimos pensamento mapeado em nossos contextos teatrais, em nossas territorialidades”.

o santo” (Juguero, 2018, p. 432). Essa rubrica traz elementos importantes para análise, a começar pela presença de um congá²⁰⁴, este espaço de culto aos Òrìsà e segunda conexão com o sagrado, ancorada na matriz africana que remete à ancestralidade, bem como as pipocas e a guia de Ogum. As pipocas já aparecem na cena 1 durante o jogo de futebol, mas na cena 2 elas estão associadas à religiosidade. O segundo elemento é um ritual presente na vida de milhões de brasileiros, que tem raízes religiosas, “dar gole para o santo”.

Uma boa parte dos brasileiros tem conhecimento das duas práticas, cuidar do altar e agradecer o santo; ou seria ao Exú? Entidade evocada na cena que como vimos é o senhor dos caminhos, sagrados e profanos. Se na cena 1 a dramaturga optou por trazer o futebol, na cena 2 prepara para o embate que ocorrerá na cena 3, em que problematiza as relações religiosas e tensões geradas por elas a partir da figura do fanático religioso muito representativo das congregações e seitas cristãs evangélicas. Nesta cena, Inácio e o evangélico se confrontam, ao que o evangélico usa o estupro que o filho de Inácio foi vítima, assim como sua esposa (que não é Graça), como forma de intimidar e mostrar a fragilidade de seu oponente. O diálogo é marcado pelo confronto entre os dois a partir do discurso religioso conservador/reacionário pautado pelo crente, e o deboche enfurecido de Inácio. A dramaturga expõe a intolerância religiosa, atenta a seu tempo e à sociedade brasileira, em que proliferam as narrativas de demonização das religiões de matriz africana, uma das formas de racismo comum no país, o racismo religioso.

Também na cena 3 aparece o charuto, e na cena 5 novamente é mencionado o congá. A cena 9 inicia-se no congá, em que Inácio acende uma vela e organiza as pipocas. Nesta cena, Graça incorpora uma Òrìsà feminina e uma índia velha, uma alusão ao Candomblé e à Umbanda, respectivamente. Por fim, na cena 11 temos a finalização da cena com uma vela sendo acesa por Inácio no congá, que ao ser apagada indica o final do espetáculo. Todos esses elementos operam como signos da negritude, a partir da forma mais antiga de agenciamento negro no Brasil, a religiosidade.

Nesse breve apanhado busquei reunir todas as referências que abordam a religiosidade afro-brasileira no texto. Do capítulo 1 até o 11, temos a dramaturgia marcada pela presença do congá e das pipocas, alimento de Omolu, Òrìsà que possui o poder da vida e da morte, e que integra os rituais de limpeza espiritual dos adeptos do Candomblé e Umbanda. Viviane Juguero opta por trazer à cena referências ancestrais através da religiosidade afro-brasileira pontuando toda a dramaturgia. Estas escolhas são depositárias do imaginário, da cultura e da epistemologia

²⁰⁴ Lugar sagrado onde estão dispostos os elementos de cada Orixá para culto.

negra produzida no Brasil, podendo ser compreendida, neste estudo, na categoria ancestralidade. Entretanto, também se inscreve como reexistência, pois incorpora uma ação na senda do que nos define Gersiney Santos e Daiane Silva Santos (2022, p. 7):

[...] denominamos, pois, como epistemologias de reexistência o articular de temas teorizáveis [...] com as práticas inspiradas na ancestralidade afro-brasileira — i.e., baseadas na experiência de comunidade características da filosofia preta de troca e cuidado (bastante popularizado, por exemplo, pelo conceito de Ubuntu).

Nessa atitude afrocentrada, a autora se coloca como agenciadora da ancestralidade na cena teatral contemporânea. O fato de os dois, Graça e Inácio, “incorporarem” personagens trabalha outro poderoso signo da negritude como jogo com o espectador. Analisando os dados através do pensamento teórico da perspectiva decolonial, pode-se verificar que a autora está operando um processo decolonização a partir da escolha de pautar a ancestralidade negra no quase sempre sub-representada na dramaturgia brasileira. Tal postura já é recorrente em sua produção para o teatro, vide as dramaturgias citadas anteriormente.

As referências musicais que compõem a obra também trabalham no sentido de agenciamento, por exemplo, ao compor as cenas 1, 4 e 9 com a indicação do *Réquiem* do padre José Maurício Nunes Garcia, um clérigo negro, assim como o ponto de umbanda e os tambores em relação na cena 9. A música de *O Guarani* numa releitura em ritmo de carnaval através de um naipe de sopros na cena 10, no encontro do Rei Momo com o Integralista é um preciosismo da autora.

Em *La diosa y la noche* (2016), a ancestralidade também é evocada pelo ritmo do carnaval, só que através do candombe. Vejamos a indicação do dramaturgo:

Obertura: Comienza a sonar una música muy suave (apoyada con violines, arpas y flautas) Luego comienza a cantar el coro haciendo con sus voces el sonido de la cuerda de tambores: primero, los chicos, luego los pianos y finalmente los repiques. A partir de ese momento la música va in crescendo hasta llegar al climax final de “llamada” con un contrapunto de la cuerda de tambores (Chagas, 2016, p. 1).²⁰⁵

Através do Candombe, Jorge Chagas opera a ancestralidade assim como o fez Jorge Emilio Cardoso. A encenação sob a direção de Jorge Helder conseguiu o feito de instaurar o território das *llamadas* a partir da entrada (pela plateia) dos tambores anunciando a negritude uruguaia, os “mesmos” tambores que Jorge Emilio Cardoso colocou nas ruas, através da

²⁰⁵ “Abertura: Começa a soar uma música bem suave (apoiada por violinos, harpas e flautas) Em seguida, o coro começa a cantar, fazendo com suas vozes o som da corda dos tambores: primeiro os meninos, depois os pianos e por fim os repiques. A partir desse momento a música vai *in crescendo* até atingir o clímax final de ‘chamada’ com um contraponto da corda do tambor” (Chagas, 2016, p. 1).

dramaturgia *El desalojo en la calle de los negros* (1992). Esses dois autores compartilharam, além da amizade, a condição de serem os escritores da cena teatral negra uruguaia da passagem do século XX para XXI, cujas dramaturgias contribuem para a reterritorialização das/dos amefricanas(os) do Pampa uruguaio, redimensionado historicamente e simbolicamente a negritude no imaginário uruguaio.

No último quarto de século muita coisa mudou em relação ao *candombe*. Nesse ínterim, pesquisas vêm aprofundando, em vários campos do conhecimento, a compreensão de como essa manifestação artística se constitui cultural, histórica e esteticamente. Jorge Chagas, na referida entrevista para esta tese, reforça a característica multiracial do *candombe*. Nesse sentido:

[...] el Desfile Oficial de Llamadas se convirtió, con el paso del tiempo, en una forma hegemónica de construir alteridad, que modeló cuerpos e identidades de los y las afrodescendientes de, al menos, los barrios Sur, Palermo, Reus al Sur y Cordón Norte, así como las representaciones que la mayoría blanca se hizo del colectivo (Gortázar, 2020, p. 170).²⁰⁶

O *candombe* tem se transformado muito ao longo dos últimos séculos. Segundo Alejandro Gortázar (2020), são identificáveis três etapas históricas desse processo: a primeira, dos “*candombes* históricos”, surge no período da colônia espanhola e chega até o final do século XIX; um segundo, em que se dá a sua incorporação ao carnaval de Montevideú, que compreende o período entre 1905 a 1956, e o terceiro, institucionalização, comercialização e patrimonialização com bem cultural da sociedade uruguaia. É justamente nesta terceira etapa em que se dará a intersecção entre teatro e *candombe*, posto que, segundo Jorge Chagas (2023), foi nos anos de ditadura (1973-1985), época em que muitos teatros foram fechados, que os artistas monteviduanos começaram a trabalhar no carnaval, iniciando uma aproximação que iria levar o *candombe*, através da dramaturgia de Jorge Emilio Cardosos, como valor cultural e, também, revolucionando a cena teatral uruguaia:

En el proceso de montaje, el discurso teatral deviene pretexto para explorar, por un lado, la identidad cultural del grupo social y su vínculo con el territorio urbano y, por otro, la memoria como práctica colectiva. Se inserta en la tradición del Teatro Negro Independiente, del teatro comunitario y del teatro documento y contiene

²⁰⁶ “[...] o Desfile Oficial de Chamadas tornou-se, ao longo do tempo, uma forma hegemônica de construção da alteridade, que modelou corpos e identidades de afrodescendentes, pelo menos, dos bairros Sur, Palermo, Reus al Sur e Cordón Norte, bem como as representações que a maioria branca fez do coletivo” (Gortázar, 2020, p. 170).

elementos de la performance. El origen de los actores y el carácter del espacio escénico cuestionan la oposición realidad/ficción (Lago, 2015, p. 20).²⁰⁷

A intencionalidade do dramaturgo no agenciamento é inequívoca. Nesse contexto, temos o *candombe*, um dramaturgo e um teatro negros transformando a cena teatral uruguaia do final do século. Segundo Gortázar (2020, p. 165), “*La obra de Cardoso, como él mismo sostuvo, es el símbolo de un momento traumático para el colectivo afrodescendiente de Montevideo: los desalojos de los conventillos Mediomundo y Ansina en 1978 perpetrados por la dictadura cívico-militar (1973- 1985)*”²⁰⁸.

Na entrevista referida anteriormente, Jorge Chagas ressalta que os “*conventillos*” eram moradias sanitariamente e estruturalmente insalubres, apresentando condições extremamente precárias à vida, mas que aos moradores lhes davam os sentidos de comunidade e segurança, além de laços identitários com o bairro. Tais lugares eram depositários da cultura negra uruguaia, sendo o *candombe* a mais destacada expressão, e o próprio dramaturgo se criou num bairro negro de Montevideú. O que aconteceu com os *conventillos* foi uma prática recorrente nas cidades latino-americanas, e ocorreu no Rio de Janeiro, com os bairros negros de Porto Alegre, como a Cidade Baixa, e como no bairro San Telmo em Buenos Aires. Em todas as cidades mencionadas a população negra foi desterritorializada através de políticas higienistas (geralmente, a serviço dos interesses imobiliários), que buscaram e conseguiram empurrar para as periferias as comunidades negras.

Ao optar por começar sua dramaturgia com uma “*llamada*”, Jorge Chagas dá continuidade ao caminho inaugurado por Jorge Emilio Cardoso, retomando a cena negra uruguaia, só que agora no início do século XXI.

Retomando a análise sobre *Cavalo de Santo* (2018), a dramaturgia buscou explorar os conceitos, clichês e preconceitos sobre o Brasil, e os brasileiros, a partir do imaginário estrangeiro, noutra atitude crítica que pode ser entendida como decolonial, a partir do que define o Brasil – o futebol, turismo sexual, carnaval e violência –, tal abordagem sobre o olhar estrangeiro é outra via para fazer a crítica, colocando em evidência a visão do colonizador (de

²⁰⁷ “No processo de montagem, o discurso teatral torna-se um pretexto para explorar, por um lado, a identidade cultural do grupo social e sua vinculação com o território urbano e, por outro, a memória como prática coletiva. Insere-se na tradição do Teatro Negro Independiente, do teatro comunitário e do teatro documental e contém elementos de performance. A origem dos atores e a personagem do espaço cénico questionam a oposição realidade/ficção” (Lago, 2015, p. 20).

²⁰⁸ “A obra de Cardoso, como ele mesmo afirmou, é o símbolo de um momento traumático para o coletivo afrodescendente de Montevideú: as desocupações dos cortiços Mediomundo e Ansina em 1978 perpetradas pela ditadura cívico-militar (1973-1985)”.

ontem e de hoje), uma das formas de operar o espelho de Oxum, no contexto das análises desta tese. Viviane Juguero está plenamente consciente do que está em jogo entre a escrita de uma dramaturgia e sua recepção, dos alcances e limites na produção de sentidos do processo dialógico a que se propõe a partir da dramaturgia. Em sua tese, *Dramaturgias radicais: poéticas matrísticas para uma arte dialógica* (2019), faz a seguinte consideração:

Assim, a pessoa criadora é quem constrói o caminho dos sentidos, mas não a determinação dos significados, os quais se constituem somente no contato com quem aprecia. A interpretação, por sua vez, tem uma autonomia parcial, pois parte de uma estrutura concreta pré-construída. Em relação à dramaturgia, esse contexto dialógico ocorre de forma indireta, já que se constitui na interação dialética das abstrações da criação com as abstrações da interpretação, com base na materialidade do objeto estético (Juguero, 2019, p. 78-79).

Nesse sentido, a pesquisadora dialoga com o pensador russo Mikhail Bakhtin (1895-1975) problematizando a questão da autoria e sua intencionalidade:

Ao reconhecer que os significados da obra só se complementam no encontro dialógico da criação com quem a aprecia[...] Bakhtin (1986) também enfatiza que uma criação artística jamais será neutra, pois a estrutura de seus sentidos e valores revela a definição autoral de uma lógica imanente da criação, a qual nem sempre é reconhecida, de forma consciente, pela própria pessoa criadora (Juguero, 2019, p. 43).

Após o exposto, é perceptível que as questões referentes à autoria aqui implicadas possibilitam uma vasta possibilidade de investigação, dentre as quais a desenvolvida por Viviane, mas vamos retornando ao Cavalo *de Santo*. Há interesse histórico, assim como crítica política, refletido nas escolhas musicais, como no caso da releitura da ópera *O Guarani* em ritmo de carnaval na cena 10, em que se trava o encontro entre o Integralista e o Rei Momo:

Integralista - Eu quero o bem de todos, em um país onde todos são iguais. Quero um país democrático, que dê as mesmas oportunidades para todos os iguais. Todos iguaizinhos: cristãos, obedientes à ordem e à hierarquia que nós decidirmos que é boa para todos. Vamos acabar com todo o resto. (começa a delirar) Cambada de gente à toa. Cambada de sem-vergonha! Quero a igualdade. Anauê! Viva os indiozinhos do Brasil. Anauê! Quero família na foto. Tudo certo. Tudo organizado. Quem manda, quem obedece, quem fala, quem escuta. Tudo direitinho, para o bem de todo mundo. Viva o Brasil. Chega de exploração da terra alheia. Todo mundo igualzinho.

A fala deste personagem está plasmada pela realidade política do Brasil da década de 10 do século XXI, e coincide com o começo da ascensão da extrema direita no cenário nacional – lembrando que o movimento político nacionalista de extrema-direita Ação Integralista Brasileira ascendeu sobre o lema “Deus, pátria e família”, alicerçado sob uma moral cristã ultraconservadora e baseado nos valores do patriarcado. O lema foi novamente resgatado nas

eleições de 2018, pelos representantes das forças políticas de extrema-direita que se elegeram naquele ano.

Viviane, ao apresentar o Brasil através de *Cavalo de Santo*, costura a concha de retalhos da identidade brasileira tensionando as relações entre os personagens e consegue exprimir uma síntese da colonialidade brasileira. Seu posicionamento frente à complexidade das relações étnicas e sociais denota não só as condições intelectuais para expô-las, como uma nítida percepção política da realidade em que está imersa, desde sua localidade ao contexto global, contemplando o conceito de localização, tanto do ponto de vista decolonial, quanto do afrocêntrico.

As relações desigualdades de gênero, nos moldes do patriarcado cristão, são exploradas através da relação extremamente tóxica que a personagem Graça mantém com Inácio, em que está submetida a vários tipos de violência a ponto de a vida de uma mulher valer menos que uma ave rara, como explicitado na cena 6, entre o policial e Inácio. Com o corpo de Grace, morta por seu gigolô na cena do turista, estirado no chão, as rubricas da autora indicam: “O policial acha uma arara-azul. Posiciona-se encostado no pé da mulher morta, ignorando o corpo [...] O policial passa a mão no sapato do cadáver, explicitando a intencional indiferença, enquanto analisa o pássaro” (Juguero, 2018, p. 452).

A questão da violência contra a mulher aparece também em *La Diosa y la noche*, neste caso na infância, quando o padrasto a obriga a começar a trabalhar. Nesse momento, o autor faz a seguinte rubrica:

Rosa Luna, aún niña, juega con sus hermanos. Imaginan que son una comparsa y Rosa baila. La madre se divierte con ellos. Esta escena tiene que ser demorada para demostrar que a pesar de la pobreza están viviendo un momento de calma y felicidad. En ese momento irrumpe bruscamente el padrastro de Rosa y canta una canción (con voz grave, profunda, imperativa que contrasta con la de La Chunga y el coro que siempre cantan con suavidad) (Chagas, 2016, p. 5).²⁰⁹

A letra da música composta para a cena relata um fato vivido por Rosa Luna na primeira metade do século XX, que faz parte da história das mulheres negras do país, o trabalho infantil, o destino da maioria das meninas uruguais da época, que guarda muita semelhança com o ocorrido também com as meninas negras na década de quarenta no Brasil, como podemos apreciar nos versos da cena 2 a seguir:

²⁰⁹ “Rosa Luna, ainda criança, brinca com os irmãos. Imaginam que são uma comparsa e Rosa dança. A mãe se diverte com eles. Essa cena precisa ser longa para mostrar que, apesar da pobreza, eles vivem um momento de calma e felicidade. Nesse momento, o padrasto de Rosa irrompe e canta uma canção (com uma voz profunda, grave e imperativa que contrasta com a de La Chunga e do coro, que cantam sempre suavemente)” (Chagas, 2016, p. 5).

Padrastro: ¡Deja de jugar!, te dije
 Me tienes que acompañar.
 ¡Ven conmigo, Rosa!
 En una casa de familia,
 te voy a emplear.
 (Chagas, 2016, p. 6)²¹⁰

O trabalho como empregada doméstica em casas de famílias brancas marcou a vida de muitas crianças e adolescentes negras nos países que integram o Pampa, sequestrando a infância de inúmeras pessoas; a seguir podemos perceber como Jorge Chagas explicita essa realidade.

Padrastro: ¡A laburar!
 Ya basta de boberías,
 Tampoco quiero llantos,
 ¡nada de lágrimas!
 son pura majaderías
 ¡Vamos, a trabajar, ya!
 ¡Vamos, te llevo ya!
 (Chagas, 2016, p. 6)²¹¹

No contexto histórico da época, o trabalho infantil de meninas e adolescentes negras era naturalizado, justificado como uma forma de escapar da pobreza, fato que raramente acontecia. Na cena subsequente, o autor opta por mostrar a relação patroa/empregada explicitando o racismo da sociedade uruguaia de então, apresentado sem sutilezas na estrofe a seguir:

Patrona: Negra, la ropa del señor y mi vestido
 date prisa,
 sé que lo envidias,
 pero a ti no te iría ni siquiera su camisa.
 No eres más que una negra desgraciada,
 ¿qué harías sin mi?, tonta, destornillada,
 rápido, plancha, lava, cose esos botones.
 Pasa el plumero, allí quedo polvo en ese ropero,
 cuida que no se rompa ningún florero,
 ¡negra atrevida!,
 limpia toda esa grasa,
 ¿o quieres ver tus motas por toda la casa?
 Sólo a mi voz debes responder,
 si no, algo malo te va a suceder.
 No seas sucia, negra, ¿por qué estás tan lerdá?
 Rápido, no pienses. Trabaja. ¡Qué mierda!
 (Chagas, 2016, p. 6-7)²¹²

²¹⁰“Padrasto: Para de brincar! Já falei, você tem que vir comigo. Vem comigo, Rosa! Em uma casa de família, vou te empregar” (Chagas, 2016, p. 6).

²¹¹“Padrasto: A trabalhar! Chega de bobagem, eu também não quero choros, nada de lágrimas! Eles são pura bobagem. Vamos, para o trabalho, agora! Vamos, eu levo você agora!” (Chagas, 2016, p. 6).

²¹²“Patrona: Negra, as roupas do senhor e meu vestido, seja rápida, eu sei que você o inveja, mas nem a camisa dele cairia em você. Você não passa de uma negra miserável, o que faria sem mim? Idiota, destrambelhada, rápido, passa roupa, lava, cose os botões. Passe o espanador, ainda ficou pó no ropeiro, cuide para que nenhum vaso se

Jorge Chagas elenca uma série de agressões racistas nesta estrofe, dando visibilidade à violência sofrida por mulheres negras nessas condições, bem como desvelando a natureza escravista de tal ocupação aos olhos dos patrões, desnudando a colonialidade da mentalidade que regia e coagia nas relações de trabalho nesse contexto. Mas o dramaturgo não se resigna e dá voz a Rosa Luna, empoderando-a através de sua reação. A seguir, trago um fragmento da estrofe que mostra sua reação:

Rosa: Nooooooooo, ya no seré tu sirvienta
 Prefiero morir de hambre
 y cargarlo en vuestra cuenta.
 Nooooooooo, ya no seré tu sirvienta
 ¿crees, acaso, que tengo piel de cenicienta?
 Nooooooooo, ya no seré tu sirvienta,
 no seré una vulgar herramienta
 (Chagas, 2016, p. 7).²¹³

Na cena 4, Jorge Chagas continua a abordar a violência na vida de Rosa Luna, desta vez quando ela, para defender-se de um assédio violento de um homem no lugar onde trabalhava como vedete, cometeu acidentalmente um assassinato.

O trabalho doméstico também é denunciado como “lugar” da mulher negra nas expectativas da sociedade argentina, arraigada ao reflexo do espelho de Narciso, no grande “lago” da colonialidade pampeana, na comédia *No es país para negras II* (2018), em cuja cena final as três personagens aceitam mais um serviço informal de limpeza.

O racismo enquanto promotor da desigualdade aparece desde a primeira cena em *No es país para negras II* (2018): debatendo a infância das crianças negras e os preconceitos vividos na escola e na sociedade e, também, na forma como se contorna o uso da palavra negra/negro na Argentina, através do emprego dos termos *morocho/morocho* e *triguenha/triguenho*, algo que ocorre também no Uruguai. Por essa lógica, que é uma entre inúmeras outras, processa-se a invisibilidade do afro-argentino no cenário nacional, formas de amenizar a presença negra no país, o raciocínio de que se não há negros, não há racismo, como já vimos anteriormente sobre a invisibilização negra no Rio Grande do Sul, funciona como um axioma. Na cena subsequente,

quebre, negra atrevida!, limpe toda aquela graxa, ou quer ver tuas carapinhas pela casa toda? Você deve apenas responder à minha voz, se não, algo ruim vai acontecer com você. Não seja suja, negra, por que você está tão lerdá? Rápido, não pense. Trabalha. Que merda!” (Chagas, 2016, p. 6-7).

²¹³ “Rosa: Nooooooooo, não serei mais sua empregada/ eu prefiro morrer de fome e colocar em sua conta. Nooooooooo, já não serei mais sua empregada/Você acha, talvez, que eu tenho pele de Cinderela? Nooooooooo, já não serei mais sua empregada, não serei uma ferramenta vulgar” (Chagas, 2016, p. 7).

as três amigas tentam produzir renda trabalhando como cabeleireiras e esteticistas, mas suas expectativas são frustradas porque as pessoas desistem ao saberem que quem vai atendê-las são mulheres negras; também tiveram frustradas as tentativas de conseguirem algum dinheiro declamando poesia nos transportes coletivos; mas retornemos à cena final que é foco da análise.

A condição a que são submetidas as mulheres negras na Argentina guarda muitos paralelismos com a situação vivida pelas afro-brasileiras. Sob este ponto de vista, Lélia Gonzalez (2020, p. 58), no artigo que apresentou no *Spring Symposium The Political Economy of the Black World* na Universidade da Califórnia (UCLA), em 1979, intitulado *A mulher negra na sociedade brasileira: Uma abordagem político-econômica*, faz a seguinte consideração:

Ser negra e mulher no Brasil, repetimos é ser objeto de tripla discriminação, uma vez que os estereótipos gerados pelo racismo e pelo sexismo a colocam no nível mais alto da opressão. [...] Enquanto empregada doméstica, ela sofre um processo de reforço quanto a internalização da diferença, da subordinação e da inferioridade que lhes seriam peculiares.

Lélia Gonzalez descreve uma “cena brasileira”, a do lugar destinado à mulher negra na sociedade, mas que poderia se confundir com a de outros dois “palcos” do Pampa, Argentina e Uruguai. Pode-se inferir que a escolha realizada pela dramaturga e diretora de *No es país para negras II*, na cena final, configura-se como agenciamento em relação à luta antirracista; assim como na cena em que Jorge Chagas traz Rosa Luna enfrentando o racismo da patroa. Na imagem a seguir, temos uma fotografia que registra a cena elaborada para *No es país para negras II*, com o elenco da montagem de 2019.

Figura 95 - Cena final de *No es país para negras II*



Fonte: Geala (2019)

A dramaturgia *No es país para negras II* (2018) resulta de um processo diferente de *Cavalo de Santo* e *La diosa y la noche*, pois originara-se como um desdobramento do projeto multidisciplinar *Certificar nuestra existencia* desenvolvido pelo *Teatro en Sepia*. O projeto realizou um estudo com mulheres negras da periferia de Buenos Aires com vistas a combater o racismo da sociedade argentina que nega a existência de pessoas afro-argentinas. A pesquisa empregou metodologias qualitativa e quantitativa para obtenção de dados, como relata em entrevista Alejandra Egido (2019) à jornalista Melina Schweizer para o site do projeto *Afrofeminas*.

El objetivo es trabajar las opresiones que vivimos las mujeres negras en tono de comedia, romper con el esquema de que las personas afro solo existimos en la época colonial, contar nuestro hoy y ahora, como parte del pueblo, y darle carácter de heroínas, protagonistas y ‘personajes’ negras que en obras tradicionales serían personajes ocasionales sin historia ni textos, además de visibilizar lo racial, y el racismo. [...] Para la elaboración de nuestra investigación contamos con la asistencia de una compañera licenciada en estadística y censo, que nos enseñó cómo hacer una encuesta, qué cantidad de preguntas implementar, qué cantidad de encuestas debía tener la muestra y cómo llegar a los resultados. A partir de esta organización, realizamos nuestra indagación en Villegas, Ciudad Evita y, lo que empezó como un grupo de teatro que realizaba pequeñas exposiciones teatrales en una casona de La Matanza con el fin de debatirlas, terminó siendo un equipo de demanda social ya que nos dimos cuenta que, siempre, salían a la luz las mismas preguntas. Entonces, este grupo ya no era Teatro en sepia sino un conjunto de mujeres que buscaba certificar su existencia. Debido a los resultados obtenidos a partir de nuestra prueba piloto, el INADI (Instituto Nacional contra la Discriminación, el Racismo y la Xenofobia), en conjunto con el INDEC, nos invitó a participar, junto con otras asociaciones civiles, para que hablemos sobre las preguntas a incluir en el próximo censo 2020. De toda esta investigación previa fue que nació el guión de “No es país para negras II”²¹⁴.

Dar protagonismo à negritude, problematizar a questão racial e desvelar o racismo são objetivos inequivocamente afrocêntricos que mobilizam ancestralidade, reexistência, agenciamento e luta antirracista, empreendendo um processo de revindicação identitária que promove a decolonização das narrativas que subsidiam o imaginário de um “país sem negros”.

²¹⁴ “O objetivo é trabalhar as opressões que as mulheres negras vivenciam em tom de comédia, romper com o esquema de que o povo afro só existia nos tempos coloniais, contar o nosso hoje e agora, como parte do povo, e dar a ele o caráter de heroínas negras, protagonistas e ‘personagens’ que em obras tradicionais seriam personagens ocasionais sem história ou textos, além de tornar visível o racial e o racismo. [...] Para fazermos a nossa pesquisa tivemos o auxílio de uma colega formada em estatística e censo, que nos ensinou como fazer uma pesquisa, quantas questões colocar, quantas pesquisas a amostra deveria ter e como chegar aos resultados. A partir dessa organização, realizamos nossa investigação em Villegas, Ciudad Evita, e o que começou como um grupo de teatro que realizava pequenas exposições teatrais em uma mansão em La Matanza para discuti-las acabou sendo uma equipe de demanda social, pois percebemos que as mesmas questões sempre vinham à tona. Assim, este grupo já não era o *Teatro en Sepia*, mas um grupo de mulheres que procuravam certificar a sua existência. Devido aos resultados obtidos em nosso teste piloto, o INADI (Instituto Nacional contra a Discriminação, o Racismo e a Xenofobia), juntamente com o INDEC, nos convidou a participar, e em conjunto com outras associações civis, para que possamos conversar sobre as questões a serem incluídas no próximo censo de 2020. De toda essa pesquisa anterior, nasceu o roteiro de ‘No es país negras II’”.

Quando a jornalista lhe pergunta: “Quais são os estereótipos, as discriminações e violências que enfrentam as mulheres afro-argentinas?” (tradução do autor), ela responde:

Las mujeres afroargentinas son extranjerizadas por la sociedad argentina y son víctimas de una narración reprimida que muy pocas personas llevan consigo como “memoria” pero que la mayoría porta como “olvido”. Se les niega la existencia. Padecen los límites ‘raciales’ impuestos desde los grupos de poder (Egido, 2022).²¹⁵

Carmen Yannone (2022), uma das atrizes do TES que integra o elenco de *No es país para negras II* (2018), define a condição da negritude com uma frase emblemática que resume o extremo racismo argentino: “*Ser afro-argentina es ser extranjera en tu propia tierra*”, esta afirmação é reforçada pelas personagens na montagem. Tal condição é insanamente absurda e traz consequências para a população negra do país, advindas do processo de invisibilização levado a cabo no século XX, que permanecem reverberando na contemporaneidade argentina. A violência da negação da existência provoca o “*olvido*”, uma das muitas faces perversas da colonialidade, que se traduz em consequências para a identidade negra na Argentina além das implicações sociais.

Na mesma entrevista ao site Afrofaminas, Alejandra Egido, quando perguntada sobre o papel da cultura frente à discriminação e ao racismo, se posiciona da seguinte forma:

Explorar el mundo de las prácticas artísticas desafiando a los museos de arte, instituciones culturales, escenarios dancísticos, teatros y editoriales al cuestionar expresiones dominantes del arte y la producción cultural. Estos cuestionamientos se producen a partir de la crítica al racismo y a las diferencias sociales racializadas (Egido, 2022).²¹⁶

O caráter de agenciamento assumido pelo coletivo de mulheres negras não se limita ao palco, uma vez que o TES fez emergir uma entidade civil, a *Asociación de mujeres afrodescendientes en la Argentina*, com participação em instâncias regionais, nacionais e internacionais como a Organização da Nações Unidas (ONU), tendo destaque no processo de reconhecimento de personalidades negras, como no caso da heroína argentina Maria Remedios del Valle, incluindo a participação das integrantes do TES na inauguração do monumento em homenagem a *La madre de la patria*, em 8 novembro de 2022 no centro de Buenos Aires, a que

²¹⁵ “As mulheres afro-argentinas são estrangeirizadas pela sociedade argentina e são vítimas de uma narrativa reprimida que pouquíssimas pessoas carregam consigo como ‘memória’, mas que a maioria carrega como ‘esquecimento’. A elas lhes é negada a existência. Sofrem com os limites ‘raciais’ impostos pelos grupos de poder” (Egido, 2022).

²¹⁶ “Explorar o mundo das práticas artísticas desafiando museus de arte, instituições culturais, casas de dança, teatros e editoras, questionando as expressões dominantes da arte e da produção cultural. Essas questões surgem da crítica ao racismo e às diferenças sociais racializadas” (Egido, 2022).

tive a oportunidade de presenciar *in loco*. Na imagem a seguir vemos a atriz Carmen Yannoni (ao centro, vestindo blusa lilás):

Figura 96 - Foto do evento de inauguração do monumento a *La madre de la Patria*



Fonte: Acervo do autor (2022)

O dia 8 de novembro de 2022 entra para a história da luta antirracista argentina como um marco de extrema importância para a visibilidade da negritude e para a decolonização do imaginário social do país obturado pelas narrativas da colonialidade que reafirmam a branquitude.

Viviane Juguero, em *Cavalo de Santo* (2018), foca em outros flagelos impostos historicamente às mulheres negras, a violência e a exploração sexual, cujas chagas sociais resultantes ampliam o estigma social e reafirmam o racismo. Os diálogos entre os personagens Inácio e Grace explicitam a multifacetada violência de gênero e étnica:

Grace - Isso. Aproveita, amoreco. (muito sensual) Lembra das nossas noites loucas: no carro, na esquina, no banheiro da boate. Lembra de quando a gente saía para dançar e tu fazia questão de me amassar na frente de todo mundo. [...] Lembra de quando tu me deu aquela grana na frente de todo mundo e me arrastou pelos cabelos dizendo que eu era só tua. Lembra que eu tinha só treze anos quando tu me levou para aquele lugar. (ainda entre carícias, mas desesperada) Lembra do filho que tu me mandou tirar, das surras que me deu, de toda a humilhação (Juguero, 2018, p. 444).

A fala de Grace/Graça, na cena 4, é uma denúncia da violência física, sexual e psicológica que meninas, adolescentes e mulheres negras estão sujeitas numa sociedade racista, que as vê como objetos de desejo, desconsiderando-as enquanto seres humanos dignos de respeito e dignidade. Graça, que por vezes se transforma em Grace encarnando outros dois

sentidos associados a “mulata”, a hipersexualização e a prostituição, é assim definida pela dramaturga:

Ela eu sempre imaginei que ela é uma mulata, a palavra mulata que a gente sabe que traz tantos preconceitos na sua construção, mas é exatamente isso, aquela mulata globeleza, aquela mulher do desejo, e essa mulher miscigenada [...] na minha concepção ela é parda, mas ela é uma parda escura (Juguero, 2023).

Lélia Gonzalez, no referido artigo que apresentou em 1979, reflete sobre como a “mulata” nos oportuniza um olhar sobre a mulher mestiça no Brasil, dos teatros de Revista, passando pelas Mulatas do Sargentelli (Chacrinha, Bolinha e outros tantos comunicadores e produtores), à icônica Mulata Globeleza. A antropóloga reflete como o mercado turístico e de entretenimento, ambos com e sem aspas, de uma sociedade construída aos moldes do patriarcado cristão de colonização latina, sob forte demanda, transformou a “Mulata” em um “produto” de consumo. Lélia Gonzalez (2020, p. 59) identifica as “qualificações” que a sociedade brasileira esperava, naquele então, das mulheres negras, doméstica e mulata respectivamente, definindo esta última nos seguintes termos:

A profissão “mulata” é uma das mais recentes criações do sistema hegemônico no sentido de um tipo especial de “mercado de trabalho”. Atualmente o significante mulata não nos remete apenas ao significado tradicionalmente aceito (filha de mestiça, de preto/a com branca/o), mas a um outro, mais moderno: “produto de exportação” [...] constituem uma nova interpretação do velho ditado racista “Preta pra cozinhar, mulata pra fornicar e branca pra casar”.

Lélia é precisa em repetir o “velho ditado racista”, pois de certa forma é um pensamento arraigado nas entranhas da colonialidade brasileira, herdeira de uma tradição violenta de cinco séculos. Curiosamente o contexto ideológico no Brasil da época em que a antropóloga fala é o da ditadura militar de 1964-1985, apoiada pelos setores mais reacionários da sociedade, de perfil de extrema-direita, aliados a setores conservadores da igreja e das forças armadas, que defendiam o nacionalismo, a família e a propriedade privada, sob os auspícios da Guerra Fria entre Estados Unidos (EUA) e União Soviética (URSS). A racialização das relações sociais e de gênero no Brasil é resultado de um processo de exploração e opressão das pessoas negras por um sem-fim de meios. Para ilustrar o contexto da época, trago a imagem do cartaz de uma produção cinematográfica intitulada *A mulata que queria pecar* de 1977, que teve a ilustração do cartunista e desenhista Ziraldo.

Figura 97 - Cartaz do filme A mulata que queria pecar (1977), ilustrado por Ziraldo



Fonte: Adoro Cinema (s.d.)

Ao observarmos esta produção gráfica temos três elementos: a “mulata”, uma serpente (colorida com as cores verde, preto e amarelo) e uma maçã. Devemos lembrar que naquela época, assim como também aconteceu nas eleições de 1989, 2010 e 2014, e mais intensamente no decênio 2013-2022, as cores nacionais foram evocadas a exaustão pela direita, e está presente na ilustração da cobra (associada ao pecado e ao sentido fálico). Não menos importante é a expressão peculiar de sua face, e assim como foi representada a “mulata” na produção gráfica, em roupa de praia.

Ao optar por Graça como uma mulher mestiça, “mulata”, Viviane complexifica ainda mais a trama utilizando-se do recurso da dupla nomenclatura Graça/Grace, em que a personagem opera uma tripla condição de estar, ser e sobreviver no mundo. A dramaturga, em sua proposição, denuncia as condições a que inúmeras mulheres negras são submetidas nas relações étnicas e de gênero desiguais brasileiras. Vejamos a fala de Inácio na cena 4:

Inácio - Vai embora daqui, sua puta. (Cospe nela.) Eu sou um homem de bem, de família. Vou refazer a minha vida. Vou me redimir dos meus erros. Tu é uma chaga na minha carne. Sai daqui. Vai para o raio que te parta. Vai cuidar da tua vida. Eu não sou teu pai. Eu não tenho culpa se tu é uma puta desde criança, sua vaca. Eu vou cuidar dos meus negócios. Eu tenho que tratar de ajeitar as coisas. Eu quero ter a minha família de volta (Juguero, 2018, p. 445).

O texto, que mostra a violência psicológica sofrida por Graça, reúne muitas das justificativas utilizadas para a desqualificação e desumanização da mulher negra, invertendo a lógica do crime e imputando à vítima, que nunca é considerada igual, mas um outro merecedor

do desprezo e desrespeito, em contra de quem qualquer ato perpetrado é justificável, um “clássico” da colonialidade brasileira a reverberar os ecos do passado. Grace compartilha com Rosa Luna o fato das duas terem sido vítimas, de formas diferentes, do preconceito e da violência desde a infância. No caso de Graça ela está intimamente vinculada à exploração sexual. Vejamos dois momentos, o primeiro entre Grace e Inácio na cena 4 e o segundo dela com o turista.

Na briga com Inácio, Grace o acusa dizendo: “Foi tu que me levou para lá. Eu tinha treze anos. Eu estava desesperada. (Juguero, 2018, p. 446), ao que Inácio com os ouvidos tapados responde: “Cala a boca, merda. Fica quieta, vagabunda. Tu só serve para foder, entendeu? Para foder!!!” (Juguero, 2018, p. 446). Ao término da discussão, ele a violenta.

O diálogo entre Grace e Inácio, assim como o estupro, exemplificam a exploração sexual e a violência de gênero de maneira concisa e precisa. É uma cena em que conhecemos a história dessa mulher mestiça que sofre as agruras do racismo devido a sua origem étnica e social. Uma cena pesada cuja tensão escala até findar no clímax com o crime.

A dramaturga define Inácio a partir das suas várias *camadas de sentido*:

O Inácio como a cultura brasileira branca patriarcal imatura que dialoga com diferentes elementos, mas nem sempre os compreendem, nem sempre os respeita na sua essência, mas que, ao mesmo tempo, tem sua contradição interna, tem os seus momentos de busca de reflexão. O Inácio não é só um personagem, ele é a personificação da cultura brasileira colonizada, patriarcal, violenta, superficial, supersticiosa, mas ao mesmo tempo sem a sacralidade da transcendência espiritual [...] Eu sempre imaginei que ele era um cara branco de cultura mestiça (Juguero, 2023).

Nesta descrição Viviane elucida seu imaginário acerca do personagem masculino que protagoniza a cena, não deixando dúvidas de sua intenção de evidenciar o pensamento da *casa grande*. Tão importante quanto esta cena, na análise da condição da mulher negra e mestiça no Brasil é a cena 5, em que vemos a mentalidade colonizadora europeia na pele do turista, que vamos acompanhar a seguir, através de alguns excertos da dramaturgia *Cavalo de Santo*, do diálogo entre Grace e Debret (o turista sexual):

Turista - Isto. As garotos. São lindas os garotas brasileiros. Mas parece que são todos bandidas. Lindos bandidas. Perigosas.

Grace- Fora daqui, seu depravado sem-vergonha. Saia imediatamente desta casa!

Turista- Deixa disso. Aqui é o terra do carnaval. Tudo liberado. Eu paga. Eu paga. (Tira muito dinheiro dos bolsos.) Só um beijinho, hã? Quero aventura. Quero emoção! (No fundo dos bolsos, pega algumas moedas e coloca no congá.)

Grace- Isso é um absurdo. Suma da minha frente. Eu não quero esse dinheiro sujo. (maravilhada com a quantidade de dinheiro) Eu não vou fazer nada! Na-da!

Turista-(vai colocando dinheiro dentro da roupa de Grace) Não precisa fazer nada. Fica quietinho que eu faço. Olha a dinheirinha! Olha a money, l'argent (Juguero, 2018, p. 449).

Destaco esta parte da cena 5 por ela apresentar muitas camadas acerca do olhar estrangeiro e do colonizador pelo colonizado, num jogo perverso em que a mulher é mais uma vez objetificada, agora pela força do dinheiro. A relação é monetarizada, a diferença social é o balizador e o catalisador desse jogo de poder que mobiliza outras estratégias de dominação. A dramaturga escolhe a expressão facial da personagem para dar vazão aos seus sentimentos. Vamos às rubricas: “Grace dança sensualmente, apresentando um sorriso falso, de plástico. É uma passista. Enquanto dança e sorri, o andamento da música aumenta. [...] Grace apresenta um sorriso congelado, enquanto lágrimas escorrem dos seus olhos” (Juguero, 2018, p. 450). Viviane escolhe as expressões “sorrisos de plástico” e “congelados” para sintetizar os sentimentos que as palavras não dizem para traduzir o sentimento do ser alvo de objetificação, tanto no âmbito relacional, quanto sexual, e as lágrimas expressam a inegável dor da violência.

Viviane Juguero, Jorge Chagas e Alejandra Egido denunciam em suas dramaturgias o processo desumanizador que a colonialidade engendra nas relações étnicas e de gênero que possuem inúmeras características comuns, mas em todas aparece a denúncia da figura da mulher negra tornada objeto de uso. A denúncia, pela exposição dos fatos, configura-se enquanto narrativa decolonizadora na promoção de ações de reexistência focadas na luta para não serem objetificadas através das práticas da hipersexualização e potencializar a luta antirracista. Os exemplos de como são tratadas as mulheres negras nas sociedades racistas que compõem o Pampa, destacados nesta análise, são concernentes à mentalidade patriarcal que originou o “velho ditado racista” (Gonzalez, 2020).

Kabengele Munanga (2017, p. 33) faz uma advertência sobre o racismo brasileiro e suas formas de fragmentar a identidade da população negra a partir da cor da pele:

O racismo brasileiro desmobiliza as vítimas, diminuindo sua coesão, ao dividi-las entre negros e pardos. Cria a ambiguidade dos mestiços [...] A figura do mestiço e da mestiça é muito manipulada na ideologia racial brasileira, ora para escamotear os problemas da sociedade, ora para combater as propostas políticas afirmativas que beneficiam os que se assumem como negros.

Na indicação da rubrica da cena 5, “vai até a janela, apanha o embrulho, abre e retira dele um quadro de Jean-Baptiste Debret, no qual aparece uma imagem do Brasil no tempo da escravidão. Coloca-o na parede. Os sons vão virando tiros, até fuzilarem a mulher. Ela cai morta no chão” (Juguero, 2018, p. 450), novamente a dramaturga emprega sons e imagens como

signos capazes de evidenciar a linha temporal entre o período colonial e a sociedade brasileira contemporânea, e através dela opera uma postura crítica decolonial afrocentrada. Ao citar Debret, tanto no nome do personagem, quanto através da obra pictórica, há a dupla intencionalidade de assinalar o olhar estrangeiro e a colonialidade no jogo semiótico proposto. A citação do título da obra publicada por Jean-Baptiste Debret, que contém as aquarelas pintadas em e sobre sua viagem ao Brasil, colocada na fala do turista: “Samba, samba, minha gostosa. Eu adora a samba e as danças peladas. Quero embarcar numa Viagem Pitoresca e Histórica pelo Brasil. Brasil, o País do Futuro” (Juguero, 2018, p. 450) faz parte da dialética proposta pela autora ao espectador. O texto do personagem traz outra referência sobre o Brasil que atravessa gerações e se tornou icônica, a ideia de “país do futuro” concebida pelo escritor e dramaturgo austríaco Stefan Zweig (1881-1942). Nesse sentido, no contexto em que é apresentada, a fala do turista tem nitidamente o caráter crítico à colonialidade e ao olhar estrangeiro, e é, portanto, caracterizada por uma abordagem decolonial.

A sequência das cenas 5, 6 e 7 encadeia a crítica decolonial através da realidade insanamente naturalizada e violenta da sociedade brasileira na cena 5 com o policial, do olhar estrangeiro do turista, e da mentalidade colonial incorporada por Dom Pedro I na cena 7. A crítica decolonial sobre as relações étnicas e de poder está presente nas três obras através de uma abordagem afrocentrada, portanto constituem-se dois tipos de assentamentos, o cultural e o político. Nesse sentido, é pertinente a atenção à autoria, uma vez que escrevendo a partir de três realidades sociais aparentemente distintas, Juguero, Chagas e Egido convergem suas dramaturgias na problematização das questões identitárias, no desvelamento da lógica racista e na promoção da visibilidade da negritude. Na análise das três obras, percebe-se que a questão da localização, geográfica e psicológica, perpassa as dramaturgias, tanto no que concerne à questão da colonialidade, quanto no enfrentamento dela. Todas elas podem ser consideradas, para além do valor intrínseco que possuem para a dramaturgia, como escritas que assumem o agenciamento negro no Pampa.

Viviane Juguero em entrevista a este pesquisador defende a articulação entre a universalidade e a especificidade no contexto construção do conhecimento, a partir do conceito criado por ela de *dramaturgia radical* que compreende, segundo a pesquisadora e dramaturga, “o entendimento radical compreende que os campos do conhecimento estão sempre interligados por colaborações e tensões que geram a complexidade da vida” (Juguero, 2023). Este é exatamente o caminho trilhado por ela em sua dramaturgia, ao abordar a complexidade das relações humanas, a partir da especificidade das relações étnicas e de gênero, provocando o

espectador a refletir sobre a identidade brasileira para além das superficialidades universalistas a esse respeito. Sobre sua escolha ela faz a seguinte reflexão: “Quando a gente realmente tem interesse na transformação da sociedade, a gente tem que se sentir parte integrante dessa transformação em eterno aprendizado” (Juguero, 2023).

Sobre a sua concepção de dramaturgia radical, Viviane esclarece que a proposição de uma relação dialógica com o espectador parte do entendimento das possibilidades de que quem escreve tem:

Acontece que o diálogo é feito de duas partes. Eu, enquanto criadora, não posso determinar os sentidos que tu como espectador vai ter, eu não tenho como determinar, mas eu tenho como criar caminhos afetivos-rationais que eu te proponho para dialogar com os teus referenciais. Nesse sentido, a gente pensa na questão do diálogo, e isso fundamental para a *dramaturgia radical* (Juguero, 2023).

Ao ser perguntada sobre *Cavalo de Santo* em relação a sua proposição teórica, Juguero respondeu: “Essa *dramaturgia radical* é para qualquer público, eu trabalho *dramaturgia radical* em todos os meus trabalhos, o Cavalo de Santo prá mim é uma *dramaturgia radical*” (Juguero, 2023). Sobre o processo de escrita sob essa ótica, Viviane Juguero (2019, p. 47) faz a seguinte consideração: “A consciência de quem cria sobre a dialeticidade presente no encontro dialógico artístico é um dos aspectos essenciais da filosofia radical, no que concerne à criação de dramaturgias”.

Na referida entrevista Viviane Juguero deixa nitidamente evidente sua postura de agenciadora, conforme é perceptível em seu posicionamento a respeito do fazer artístico:

Eu tenho um posicionamento no mundo, eu sei que a minha arte promove a vetorização de valores, ela mostra culturas, ela cala culturas, ela mostra pessoas, ela cala pessoas [...] quanto tu ali está construindo tua arte, quais são os caminhos de vetorização de reflexão que tu propõe que busquem revelar ou promover a percepção das contradições da sociedade numa direção que amplie as relações emotivo-rationais, ou seja, que as pessoas possam se identificar, se vincular, se empoderar [...] eu tenho um comprometimento com os grupos sociais que eu faço parte, que são os grupos de vozes negligenciadas, de vozes que durante muito tempo foram caladas, foram silenciadas por ausência dos meios de produção (Juguero, 2023).

Tal pensamento está em plena consonância com os princípios que impulsionam a produção dramaturgic e teatral do TES. Dessa forma, Alejandra Egido e Viviane Juguero são, por suas histórias de vida, não apenas contemporâneas, mas mulheres escritoras e artistas que estão conscientes do tempo histórico e do momento político das sociedades que fazem parte. Os posicionamentos artísticos/políticos destas mulheres definem suas criações através de coerentes articulações entre teoria e prática. Nesse sentido, estão distendendo as estéticas e narrativas teatrais no Pampa, em pleno alinhamento cultural, balizadas pela condição de serem

mulheres negras, artistas, escritoras e cidadãs do Sul global. Lembrando que o ofício da escrita para teatro no Pampa, até pouco tempo, era predominantemente exercido por homens.

Jorge Chagas, enquanto principal voz negra uruguaia na dramaturgia, reescreve o imaginário uruguaio acerca da negritude trazendo à cena a ancestralidade através do *candombe*, que marca a obra *La diosa y la noche: el musical de Rosa Luna*, sendo que a vida desta artista se confunde com a manifestação cultural negra reconhecida como patrimônio imaterial do Uruguai. Rosa foi uma mulher que agenciou a ancestralidade negra em seu tempo, e o espetáculo sobre sua vida, após sua morte, configura-se como um desdobramento, outra forma de agenciamento sobre a ancestralidade, agora através da criação dramatúrgica encenada. A figura de Rosa Luna, rememorada através da cena, retorna como símbolo da negritude uruguaia contemporânea, assentada sobre a tradição do *candombe*. Nesse sentido:

A consciência de comunidade ancestral reivindica a totalidade em sua dupla dimensão geográfica e histórica. A comunidade não é somente a nação, a tribo ou o clã. A comunidade ancestral africana abrange a África inteira, todo o território habitado por afrodescendentes, em conjunto com os fatos históricos, seus mitos, suas lendas (Duncan, 2019, p. 251).

O agenciamento do *candombe* por Rosa Luna em vida e por Jorge Chagas se inscrevem como consciência ancestral reivindicada, além das referências aos *conventillos* e ao racismo, como esforço de reexistência. Assim, segundo essa tese, enseja uma ação de luta antirracista, que, além da visibilidade proposta pelo agenciamento, desvela as iniquidades do racismo em território uruguaio.

A afirmação da identidade negra uruguaia através do empoderamento de uma figura pública negra como Rosa Luna é uma forma de assentamento cultural muito significativo para o fortalecimento do devir da reexistência afro-uruguaia. Não é por acaso que na cena final de *La Diosa y la noche*, o autor opta por trazer Rosa Luna assegurando que a herança cultural de que ela é depositária e agenciadora não acaba com sua despedida da vida:

No lloren mis tambores. Yo resucitaré
 en cada Llamada, cuando suenen los cueros
 En cielo rodeada de estrellas,
 bailaré, bailaré.
 No lloren mis tambores. Yo resucitaré.
 en cada esquina
 de los barrios Sur, Palermo y Ansina,
 yo resucitaré.
 (Chagas, 2018, p. 13)²¹⁷

Jorge Chagas, ao encenar a morte de Rosa Luna, exalta a força da cultura negra, citando os bairros negros mais representativos, e faz da morte o momento de reafirmação da identidade afro-uruguaia através do *candombe*, afirmando que essa continuará viva e potencializada pela imagem dessa grande artista uruguaia “ressuscitada” pelos tambores a cada ano nas terras dessa parte do Pampa. O dramaturgo contribui significativamente para a reterritorialização da negritude em seu país, através do empenho em trazer as vozes amefricanas do Uruguai e personagens negros desse país, a partir de perspectiva afrocentrada e de sua localização geográfica e psicológica.

6.6 COMPILANDO RESULTADOS

Através da pesquisa desenvolvida foi possível responder as perguntas que originaram esta investigação. Os capítulos 3 e 4 permitiram a compreensão que de quais identidades se entrecruzam, a negra, a branca e indígena, assim como qual se impõe, a gaúcha, uma identidade mestiça que foi branqueada pela ação da intelectualidade e de artistas brancos, além de organizações folclóricas, as instituições governamentais e a mídia do Rio Grande do Sul (BR) Uruguai, e Argentina. Também foi possível perceber que a literatura e o teatro tiveram um importante papel no processo de invisibilização da negritude perpetrado durante os últimos dois séculos, e ambos funcionaram como reflexos hipnóticos do espelho de Narciso, conforme já abordado, resultando em uma narrativa hegemônica *eurofílica* e *étnofóbica* (Duncan, 2019), cujo resultado é conferir às pessoas negras o caráter de “personagens” exógenos às sociedades do Pampa. Este é o conflito central do “drama” identitário encenado neste território e, também, esclarece porque a região é percebida como um enclave da branquitude em um continente marcado pela mestiçagem.

²¹⁷ “Não chorem meus tambores. Eu ressuscitarei/ em cada Chamada, quando os couros soarem/ No céu rodeado de estrelas,/ eu vou dançar, eu vou dançar/ Não chorem meus tambores. eu ressuscitarei/ Em cada esquina/ dos bairros Sur, Palermo e Ansina, eu ressuscitarei” (Chagas, 2018,

Quanto às dimensões das contribuições social, econômica e cultural da negritude para a formação do Pampa, os estudos revelaram que pessoas africanas escravizadas e seus descendentes foram determinantes para a economia, a defesa e a independência da região; socialmente sempre estiveram lutando por seus direitos através de associações, clubes, coletivos, jornais, entidades religiosas e culturais. Do ponto de vista cultural, a negritude ressoa das casas religiosas à política, da literatura à música, das artes visuais ao teatro com muito vigor, pautada por um espírito de coletividade.

A partir de estudos realizados através de uma abordagem epistêmica decolonial afrocentrada, verificou-se a existência de potentes assentamentos da negritude que dão sustentação à ideia de um Pampa amefricano materializado a partir de assentamentos culturais e políticos intimamente articulados.

A investigação revelou não só a existência de teatros negros, mas que estes remontam ao século XX. No século XIX verificou-se atividades teatrais em saraus e outros tipos de reuniões em entidades sociais negras; já no século XX os primeiros grupos estão também relacionados ou associados a entidades negras como clubes, e posteriormente surgem, por ordem cronológica, o *Teatro Negro Independiente* no Uruguai (um teatro de presença negra, com dramaturgias de temática negra de base folclórica), o Grupo Palmares no Rio Grande do Sul (que se destacou pela criação e promoção do Dia da Consciência Negra no Brasil), a Comédia Negra Argentina (que questionou a invisibilidade negra argentina, com dramaturgia, elenco, direção e atrizes negras) e, por fim, a montagem de *El Desalojo de la calle de los negros* do dramaturgo uruguaio Jorge Emílio Cardoso (que deu visibilidade ao processo de desterritorialização negra em Montevideo) ganha as ruas de Montevideu em 1996, marcando o encerramento deste segundo momento. Pode-se afirmar que a dramaturgia negra remonta ao século XIX com o trabalho do escritor Artur Rodrigues da Rocha (1859-1888), mas nesse terreno ainda há muito para ser pesquisado.

O estudo também evidenciou que no arco temporal que compreende a criação do *Teatro Negro Independiente* até encenação de *El Desalojo de la calle de los negros* (1995) em 1996, não tiveram comunicação entre si, pois a primeira iniciativa se deu na década de 50, e a última nos anos 90. Logo, há um intervalo de quatro décadas. Devido a uma série de fatores pode-se inferir que Oliveira Silveira, o fundador do Grupo Palmares, não teve conhecimento do trabalho produzido pelas irmãs Platero e, provavelmente nem do *Teatro Negro Independiente*.

Verificou-se também que, na primeira década do século XXI, foi através do trabalho desenvolvido pelo grupo Caixa Preta, dirigido por Jessé Oliveira, que a dramaturgia negra (nos

parâmetros preconizados) vai se desenvolver, sendo Viviane Jughero uma referência da escrita da cena negra do Rio Grande do Sul, com *Antígona Br* (2008). No Uruguai, Jorge Emilio Cardoso publica a dramaturgia *Agysimba*. em 2002, e na Argentina foi apenas na década seguinte que uma dramaturgia negra iria se consolidar no cenário teatral de Buenos Aires, pelo trabalho de Alejandra Egido.

Constatou-se que as três dramaturgias foco desta análise compartilham muitos aspectos em comum, guardadas suas peculiaridades e singularidades. Essas dramaturgias escritas na segunda década do século XXI revelam que o trabalho de dramaturgas(os) amefricanas(os) que enunciam a negritude a partir do Pampa, mobiliza os âmbitos da ancestralidade, reexistência, agenciamento e luta antirracista, a partir de suas localizações geográficas, históricas e psicológicas. As vozes que a dramaturgia negra habilita no discurso teatral são fundamentais, uma vez que são afrocentradas e falam a partir da experiência de viver em sociedades racistas.

As análises permitiram compreender que a reterritorialização da negritude se dá através da valorização da ancestralidade (candombe, candomblé e umbanda), bem como do agenciamento de personalidades negras, acontecimentos históricos, lugares de memória coletiva e, ainda, saberes, produções artísticas e intelectuais. No que diz respeito à reexistência e à luta antirracista, além do racismo, são denunciadas questões relativas à colonialidade sensíveis à suscetibilidade da branquitude, como a violência contra a mulher negra, o machismo, o preconceito religioso, a desigualdade e a invisibilidade social.

Pode-se afirmar, a partir reflexões advindas das análises, que a dramaturgia produzida sob a territorialidade do Pampa amefricano no século XXI engendra a decolonização da cena teatral da região por intermédio de narrativas culturalmente afrocentradas, politicamente posicionadas (crítica social e antirracismo) e historicamente decoloniais, por enunciarem a negritude a partir do ponto de vista dos “atores” subalternizados e invisibilizados socialmente.

Percebeu-se que as dramaturgias negras produzidas na região começaram a ser publicadas no final do século XX, mas ainda neste século não ganharam a atenção necessária do mercado editorial, de forma que a Argentina é o país que integra o Pampa mais carente de publicações do gênero. No Uruguai, a publicação de *El Desalojo de la calle de los negros* (1995) no século passado se deu por iniciativa do dramaturgo, mas as dramaturgias de Jorge Chagas ainda não foram publicadas porque, segundo o escritor, há pouco interesse comercial das editoras. No Rio Grande do Sul a dramaturgia de Viviane Jughero é a mais publicada, seja a infantil ou a adulta, como *Cavalo de Santo* (2018) pela Funarte, ou *As teias de Anhara* (2022) publicada pela Concha Editora.

Quanto à comunicação dessa produção dramaturgica entre si, assim como sobre a circulação das montagens teatrais negras que decorrem dela, ficou evidente que há um longo caminho a ser empreendido para promover a visibilidade no Pampa, tanto do ponto de vista editorial, quanto da plateia; com exceção de *Hamlet Sincrético*, que recebeu o Prêmio Florencio de Melhor Espetáculo, concedido pela Associação de Críticos do Uruguai em 2007, e apresentação de *La diosa y la noche: el musical de Rosa Luna* na cidade de Buenos Aires em 2022.

Um dado relevante é a formação universitária das(os) dramaturgas(os): Viviane Jughero possui graduação, mestrado, doutorado e pós-doutorado em teatro, Jorge Chagas possui graduação em história e mestrado em Ciências Políticas e Alejandra Egido é graduada em teatro. Outro dado relevante que as duas dramaturgas são também atrizes, sendo que Viviane é também docente, já Alejandra é uma ativista do feminismo negro, porém, as duas atuam no campo do audiovisual.

Por fim, cabe salientar que as três dramaturgias foram encenadas em contextos diferentes: *Cavalo de Santo* estreou na Alemanha, *La diosa y la noche: el musical de Rosa Luna* em Montevideu e *No es país para negras II* em Buenos Aires, e contaram com algum tipo de apoio ou respaldo institucional, seja através de entidades artísticas, instituições governamentais ou legislação de apoio à cultura.

Conclui-se que as dramaturgias negras, assim como as encenações dos teatros negros do Pampa, constituem um dos reflexos do espelho de Oxum que operam a decolonização do Pampa, problematizando a identidade regional, promovendo o embate à naturalizada consciência racista dos promotores do Pampa branco. Nesse sentido, promovem a consciência negra, como fizeram Oliveira Silveira e seus pares no início dos anos setenta, uma vez que:

A ideia de “consciência branca racista” que se manifesta na branquitude acrítica e a ideia de “consciência negra antirracista” (Biko, 1990, p. 129), possui em comum a valorização de si. No entanto, a “consciência branca racista” inferioriza o Outro, enquanto a “consciência negra antirracista” iguala-se ao Outro (Cardoso, 2014, p. 96).

As dramaturgias negras analisadas nesta tese, escritas a partir de suas localizações geográficas, históricas e psicológicas, se configuram como assentamentos culturais teatrais que engendram territorialidade política, a partir do processo de reterritorialização cultural. Se no passado a literatura (incluindo a dramaturgia) foi um dos meios de forjar a branquitude do branco não-branco (Cardoso, 2014) pampeano, no século XX e XXI a literatura negra, neste recorte a dramaturgia negra, se tornou vetor de reversão dos processos de invisibilização impostos pelo racismo.

Produzidas sob demandas diferentes, com objetivos distintos, em sociedades que se consideram brancas, *Cavalo de Santo*, *La diosa y la noche: el musical de Rosa Luna* e *No país para negras II* comungam os princípios de localização geográfica e psicológica na luta ao mesmo sistema regional de opressão, o racismo. Na encruzilhada identitária do Pampa, as dramaturgias negras têm se constituído em *ebós* para o reconhecimento da negritude, porque a partir de suas localizações decolonizam as narrativas hegemônicas que conformam a identidade pampeana, e servem como bússolas a apontar o caminho para a visibilidade negra no contexto cultural e político. Tais dramaturgias estão reterritorializando a identidade negra a partir do teatro, são, ao mesmo tempo, regionais e universais. Desse modo, retorno ao pensamento de Jorge Dubatti (2021, p. 129), pois, segundo este pesquisador:

La territorialidad, en tanto zona geográfico-histórico-cultural de subjetivación, se inscribe en todos los planos del acontecimiento teatral, no solo en el convivio con actores-técnicos-espectadores, sino también en todos los niveles de la poética del espectáculo²¹⁸.

Partindo desse ponto de vista, pode-se inferir que o teatro enquanto arte condicionada pela territorialidade torna-se uma linguagem extremamente potente no processo de reterritorialização da identidade negra no Pampa, pois a dramaturgia afrocentrada produz territorialidades estéticas, culturais e políticas que incidem sobre o discurso hegemônico de uma região “sem negros” que caracteriza o Pampa. Algo muito importante já que as pessoas brancas têm dificuldade em ouvir outras vozes “por conta do incômodo que as vozes silenciadas trazem, do confronto que é gerado quando se rompe com a voz única. Necessariamente, as narrativas daquelas que foram forçadas ao lugar de *Outro* serão narrativas que visam trazer conflitos necessários para a mudança” (Ribeiro, 2020, p.78).

A partir de dramaturgias afrocentradas, o teatro vem contribuindo para a reterritorialização da negritude através das vozes negras que são habilitadas a fazerem a crítica histórico-social, possibilitando o agenciamento das populações negras da região, assim como o desvelamento de um longo processo de invisibilização perpetrado pela lógica da branquitude. Nesse sentido, vem produzindo outras poéticas sobre o Pampa, escrevendo novas cartografias e redefinindo o mapa identitário do Sul, palavras assentando o Pampa amefricano, com a mesma força que fazem os Tantãs, nos candombes e terreiros.

²¹⁸ “A territorialidade, como espaço geográfico-histórico-cultural de subjetividade, faz parte de todos os níveis do acontecimento teatral, não apenas na convivência com atores-técnicos-espectadores, mas também em todos os níveis da poética do espetáculo”.

7 ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

A hipótese que impulsionou esta pesquisa, da existência de uma dramaturgia negra no Pampa, a partir de um território amefricano (Gonzalez, 2020) escrevendo a cena teatral negra do século XXI, foi confirmada pelos estudos e levantamentos realizados no decorrer desta tese, que indicaram a pertinência dessa proposição, assim como um cenário promissor para os teatros negros da região.

As análises foram articuladas a partir de dois campos epistêmicos distintos, porém complementares nesta abordagem, as perspectivas afrocêntrica (Finch; Nascimento, 2009), e a decolonial (Mignolo, 2007; Castro-Gómez; Grosfoguel, 2007; Quental, 2012; Bernardino-Costa; Grosfoguel, 2016; Rufino, 2017). A primeira diz respeito às epistemes negras produzidas no contexto da América, que foram capazes de desvelar o manto de invisibilidade que se estendeu sobre o território do Pampa no século passado. O trabalho de campo, apesar dos contratempos, foi profícuo em resultados, revelando um Pampa amefricano que emergiu a partir de análises, em que foram criadas e empregadas quatro categorias de ações: ancestralidade (Silveira, 1981; Oliveira, 2012; Nascimento, 2016; Queiroz, 2022); reexistência (Santos; Santos, 2022), agenciamento (Asante, 2009) e luta antirracista (Nascimento, 1966; 1968; 1978; 2014; Oliveira, 2019; Gonzalez, 2020). A partir dessas categorias foi possível compreender como se deu a consolidação de dois tipos de assentamentos, o cultural e o político que, analisados pelo viés desta tese, configuram o território do Pampa amefricano.

Para compreender a relação histórica entre os Pampas afrocentrado e o eurocentrado, recorri também aos aportes teóricos da perspectiva decolonial, o que propiciou entendimento de que as identidades das três sociedades que integram o Pampa são moldadas pela colonialidade, que foi instituinte de um deliberado processo de branqueamento, em que a arte e a literatura tiveram um papel central na criação do Pampa branco, eurocentrado culturalmente e etnicamente “homogêneo”. Tendo sido inventariados os caminhos e as práticas que levaram à negação da existência de uma negritude pampeana, deu-se a fase de entender a origem da cena teatral negra no Pampa, como instância de presença e reivindicação identitária, suas características, proximidades e singularidades.

A partir do cotejamento dos dados oriundos dos levantamentos bibliográficos, das análises documentais, das fruições teatrais, entrevistas realizadas e com os referenciais teóricos,

foi possível compreender o papel das literaturas e dos teatros negros do Pampa no processo de reterritorialização da negritude amefricana do Pampa.

Trouxe a oportunidade de constatar que os dramaturgos amefricanos do Pampa estão escrevendo a cena negra desde o século XIX, como o caso do escritor e dramaturgo Artur Rocha (1859-1888) no Rio Grande do Sul; também encontramos um *Teatro Negro Independiente* no Uruguai dos anos 1950, que guardava algumas similitudes com o Teatro Experimental do Negro (TEN) de Abdias Nascimento; na Argentina da década de 1970, duas mulheres, as irmãs Carmen e Susana Platero, criaram a Comédia Negra Argentina. O grupo criado pelas irmãs Platero, estreou em 1976 com a dramaturgia *Calunga Anduma*, assentaram as bases do que caracteriza o teatro negro argentino, em correlação com os dois grupos mencionados. Todas essas iniciativas poético-políticas, apesar terem surgido em diferentes momentos do século XX, se originaram sobre a mesma premissa: promover a visibilidade e a voz da negritude pampeana.

A suspeita da existência de um teatro esteticamente e ideologicamente alinhado à proposta do TEN se confirmou nas três regiões do Pampa, se considerarmos as ações do Grupo Palmares, criado por Oliveira Silveira, que promoveu ações de agenciamento de luta antirracista que resultaram na criação do Dia da Consciência Negra em Porto Alegre no ano de 1971; o que caracterizo como o mais expressivo assentamento político negro do Pampa rio-grandense para o Brasil. A ele seguiram-se os do Pampa uruguaio e do argentino, que mudaram também em nível nacional a visibilidade negra na região e configuraram um território amefricano, afrocentrado e transfronteiriço, em que a cultura desempenha um singular protagonismo numa sinergia entre a luta política e antirracista, contra narcisismo identitário *eurofilico* e *étnofóbico* (Duncan, 2019) do *branco não-branco* (Cardoso, 2014) do Sul.

Os três grupos acima citados não tiveram apoio institucional, nem sedes próprias, muito menos patrocinadores, mas todos, a partir da territorialidade teatral, se tornaram vetores de reterritorialização da identidade cultural negra no Pampa, cada um a partir de sua localização geográfica, assim como a localização psicológica de seus integrantes, que transformaram a cena teatral assinalando a alteridade como chave para desvendar a intrincada encruzilhada identitária da região.

Pelas investigações realizadas, foi possível perceber o “ato final” da cena negra no Pampa do século XX, tendo o Uruguai como palco, mais precisamente nas ruínas do *conventillo* mais simbólico de Montevideú, quando é encenada a dramaturgia *El desalojo de la calle de los negros*, de Jorge Emilio Cardoso (1995). Conclui-se que este dramaturgo uruguaio fez avançar a perspectiva teatral negra nesse país, pois pela primeira vez um dramaturgo negro estava tendo

uma obra sua, com temática totalmente afrocentrada e pautada por um caráter de agenciamento e reexistência, sendo encenada por um elenco negro. Nesse sentido, constatou-se que esta obra de Jorge Emílio Cardoso assinala o início do novo ciclo do teatro negro no Uruguai, que será marcado pela produção dramaturgica de Jorge Chagas na segunda década do século XXI.

O estudo realizado possibilitou detectar uma nova fase dos teatros negros do Pampa rio-grandense que foi inaugurada pelo Grupo Caixa Preta, com a sua criação em 2002, transformando paradigmaticamente a cena teatral do Rio Grande do Sul do novo século. A terceira fase dos teatros negros desta parte do Pampa, que se caracteriza pela produção teatral de um grupo com elenco negro, dramaturgia e direção igualmente negra, inaugurada com *Transegun* (de autoria de Cuti) que estreou em 2003, e a ele segue-se *Hamlet Sincrético* (em 2005), uma recriação do clássico de William Shakespeare. O grupo é integrado por Viviane Jughero, que adentra o cenário do teatro negro para adultos do Rio Grande do Sul como atriz e também como dramaturga, cujas produções dramaturgicas afrocentradas foram encenadas pelo referido grupo. Marcam essa trajetória *Antígona Br* (estreou em abril de 2008) e *Ori Orestéia* (estreou em março de 2015).

Na produção dramaturgica de Viviane Jughero, duas das dramaturgias não foram encenadas pelo grupo, como *Cavalo de Santo*, que estreou em 2016 na Alemanha (com elenco branco) e foi publicada no Brasil em 2018, e *As teias de Anhara*, publicado no Brasil em 2022, ainda não montada.

Nesse momento, a cena teatral negra do Pampa, conduzida pelo Caixa Preta, passa a contemplar as características fundamentais que estão na origem do teatro negro proposto por Abdias Nascimento, como a priorização de uma estética afrocentradaa como vetor de reivindicação identitária a partir da evocação da ancestralidade; a presença do corpo negro como signo de reexistência e agenciamento; a autoria negra como porta-voz da coletividade negra na luta antirracista; e a direção negra, capaz de dar unidade cultural e política às montagens, a partir de uma concepção estética e uma execução objetivada por princípios afrocêtricos.

A produção dramaturgica de Viviane Jughero vai ganhar, no contexto do Rio Grande do Sul, a mesma dimensão, representatividade e importância que a obra de Jorge Chagas no Uruguai no que tange a visibilidade e a reterritorialização da negritude. A nova fase dos teatros negros do Pampa, no Rio Grande do Sul, vai se verificar também no Uruguai e Argentina,

concomitantemente na segunda década deste século, com as obras dramáticas produzidas por Jorge Chagas e Alejandra Egido, respectivamente.

O historiador e escritor uruguaio, sucessor de Jorge Emilio Cardoso, vai estrear em 2019 a dramaturgia *La Diosa y la Noche: el musical de Rosa Luna* (escrita em 2016), uma obra que contempla os quesitos elencados anteriormente – autoria negra, montagem com protagonismo do elenco negro e direção de um amefricano –. Jorge Chagas vai produzir quatro dramaturgias afrocentradas, sobre acontecimentos que marcam a cultura negra uruguaia e personalidades negras do país.

Concomitantemente aos acontecimentos no Rio Grande do Sul e no Uruguai, em 2010 o recém criado *Teatro en Sepia* (TES) retomava em Buenos Aires a caminhada iniciada pela Comédia Negra Argentina, remontando *Calunga Andumba* (2010-2011), seguida de *Afrolatinoamericanas: de voces susurros gritos y silencios* (2010- 2016), *La Cadena Invisible* (2010 – 2015), *Al Costado del Camino* (2014) e *No es país para Negras II*, esta última objeto de análise nesta pesquisa. O trabalho da Companhia *Teatro en Sepia* se insere nesta mesma fase por compartilhar as mesmas características de projetos com autoria, encenação e direção realizadas por afrodescendentes.

A última obra mencionada, assim como *Cavalo de Santo* e *La diosa y la noche: el musical de Rosa Luna*, foram objeto de análise a partir dos referenciais teóricos elencados, pelos quais se pode constatar que todas as três dramaturgias:

- São afrocentradas por abordarem temática negra, dando visibilidade à negritude;
- Problematizam a condição dos amefricanos no Pampa;
- Configuram-se como ações de reexistência;
- Promovem o agenciamento da negritude no Pampa;
- Inserem-se vigosamente na luta antirracista;
- Operam, a partir do território do teatro, a reterritorialização da negritude pampeana com significativas contribuições para os assentamentos culturais e políticos;
- Engendram a decolonização da dramaturgia do Pampa e da cultura dos países que o compõem;
- Promovem o debate étnico e cultural no cenário teatral da região, assim como a decolonização da produção e teatral e do espectador;
- Trabalham narrativas a partir de um enunciador e de um enunciado afrocentrado;

- Durante a segunda década do século XXI, a produção de dramaturgias negras e suas respectivas montagens no Pampa estão pela primeira vez alinhadas temporalmente;
- Não há comunicação entre os dramaturgos;
- Não há circulação das três dramaturgias no Pampa, através de publicação (exceto *Cavalo de Santo*);
- Existe uma reflexão acadêmica sobre essa produção e, nesse sentido, dentre as três regiões do Pampa, a que mais se destaque é a Argentina;
- Quando montadas, receberam algum tipo de apoio ou respaldo institucional e/ou subsídio para a sua realização.

Por fim, cabe salientar que as dramaturgias que são foco de análise nesta tese, se constituem enquanto ações de reivindicação da ancestralidade, de reexistência, de agenciamento e luta antirracista, em dois campos distintos, mas complementares, na literatura e no teatro. Assim como que as mesmas linguagens que promoveram a identidade branca no Pampa, em detrimento de todas as outras, estão sendo apropriadas por escritoras(es) e artistas do teatro de forma mais incisiva, efetiva e continuada, uma vez que não se constituem mais como iniciativas isoladas, mas uma emergência solidificada nas experiências anteriores, que partem dos marcos anteriormente estabelecidos, pelo pioneirismo de amefricanos dos séculos XIX e XX.

Por tudo exposto, pode-se afirmar que existe uma dramaturgia negra que emerge de um Pampa amefricano que reivindica a visibilidade da negritude, a partir de um processo afrocentrado de decolonização da literatura dramática, da cena, do imaginário social, das narrativas hegemônicas da branquitude e da dinâmica identitária da região.

Quanto aos desdobramentos pessoais, estes foram muitos, caminhar nesta encruzilhada foi um processo de desterritorialização, foi viver o entre-lugar (Bhabha, 2013), reviver as fronteiras culturais e geográficas, os cruzos, e todos eles me fizeram re-descobrir os caminhos de uma trajetória que se iniciou na infância e chegou nas montanhas de Minas. Das encruzilhadas docentes cheguei à identidade do Pampa e a minha pessoal. Entre os muitos achados, um documento uruguaio do meu pai, em que ele estava registrado como triguenho, uma terminologia do colorismo que classifica as pessoas pelo tom da pele, mas ao mesmo tempo

evidência do branco não-branco (Cardoso, 2014) do Pampa. Fiz re-conexões com a minha ancestralidade, do Sul ao Norte, revisei memórias e vivi novos encontros.

Conhecer os dramaturgos da cena teatral negra do Pampa e suas produções foi uma experiência paradigmática; trabalhar a partir das epistemologias negras foi uma abertura de caminhos, pois me permitiu pensar a decolonização articulada ao pensamento afrocêntrico; e o cruzo por essas epistemes me possibilitou distender o olhar para além do horizonte teórico eurocentrico.

Descobri porque o Sul era concebido como um enclave europeu, que a força que potencializa essa ideia se chama *colonialidade* e, por conseguinte, que nos países que integram o Pampa não basta não ser racista, é preciso ser antirracista. Compreendi que o conhecimento se potencializa no entrecruzamento de fronteiras, que é constituído pelas encruzilhadas, e nelas construímos o caminho...

REFERÊNCIAS

- ACADÊMICOS DA ORGIA. *A Acadêmicos da Orgia apresenta seu enredo...* Facebook, 22 jun. 2022. Disponível em: <https://www.facebook.com/OficialAcademicosDaOrgia/posts/pfbid0xrjfJJWu1NhDxpBW C4dEMH2orUuMXKMPgXpjyKZ7qHE2FXTYa3f3sSenj7PSHl>. Acesso em: 02 abr. 2023.
- ADORO CINEMA. *A mulata que queria pecar*. s.d. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-258284/>. Acesso em: 2 mar. 2023
- AFROFEMINAS. *No es país para negras II*. 2019. Disponível em: <https://afrofeminas.com/2019/05/27/no-es-pais-para-negras-ii/> Acesso em: 20 mar. 2023.
- AGUIAR, Flávio. Laçador De Palavras. In: FISCHER, Luís Augusto; GONZAGA, Sergius (coord.). *Nós, os gaúchos*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1992. p. 290- 296.
- ALONGI, Vince. Jorge Emilio Cardoso. *Flickr*, 12 out. 2006. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/vincealongi/268131220>. Acesso em: 30 jun. 2022.
- ALVES, Francisco das Neves. Brasilidade x platinidade: a construção historiográfica acerca das revolução sul-rio-grandenses. In: JORNADAS INTERNACIONAIS DE HISTÓRIA REGIONAL COMPARADA, 1, 2000, Porto Alegre. *Anais eletrônicos...* Porto Alegre: FEERS/PUCRS, 2000. Disponível em: <http://www.repositorio.furg.br/handle/1/882?show=full> Acesso em: 12 mar. 2022.
- ALVES, Alcione Correa. A teoria literária como jogo. In: ALVES, Miriam Cristiane; ALVES, Alcione Correa. *Epistemologias e metodologias negras, descoloniais e antirracistas*. Porto Alegre: Rede Unida, 2020. p. 35-50.
- ALEXANDRE, Marcos Antônio. *Teatro negro em perspectiva, o - dramaturgia e cena negra no brasil e em cuba*. Rio de Janeiro: Malê Editora, 2017.
- ALVADO, Alicia. “La mujer negra sigue siendo la gran ausente social”. *Vertientes del sur*, 09 mar. 2021. Disponível em: <https://www.vertientesdelsur.com/post/la-mujer-negra-sigue-siendo-la-gran-ausente-social>. Acesso em: 11 mar. 2023.
- ANDREWS, George. Reid. *Los afroargentinos de Buenos Aires: 1800-1900*. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 1989.
- ANDREWS, George. Reid. *Negros en la nación blanca: história de los afro-uruguayos, 1830-2010*. Tradução de Betina González Azcárate. Montevideo: Librería Linardi y Risso, 2010.
- ARAUJO, Ridalvo Felix de. *Candombe mineiro: é dingoma/ saravano tambu/ peço licença/ pro meu canto firmá*. 2017. 300 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/LETR-ARVMA3>. Acesso em: 05 mar. 2023.

- ARTE MATRIZ AFRICANA. *VI Encontro de Arte de Matriz Africana*, 03 dez. 2011. Disponível em: <http://artematrizafricana.blogspot.com/2011/12/blog-post.html>. Acesso em: 10 mar. 2023.
- ASANTE, Molefi Kete. Postura epistemológica e fundamentos teóricos. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 93-109.
- ASSUMPÇÃO, Euzébio. Por que não festejo o 20 de setembro? In: ASSUMPÇÃO, Euzébio; MAESTRI, Mário (coord.). *Nós, os afro-gaúchos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1996.
- AUGUSTO BOAL. “O Cavalo E O Santo” e o Teatro Experimental do Negro. 22 nov. 2017, Disponível em: <http://augustoboal.com.br/2017/11/22/o-cavalo-e-o-santo-e-o-teatro-experimental-do-negro/>. Acesso em: 20 mar. 2023.
- BASSA, Daniela Noemi. Patrimonio, identidad y tradición: el caso de las Asociaciones Tradicionalistas. In: JORNADAS SANTIAGO WALLACE DE INVESTIGACIÓN EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL, 7, 2013, Buenos Aires. *Anales electrónicos...* Buenos Aires: UBA, 2013. Disponível em: <https://www.academica.org/000-063/116>. Acesso em: 4 abr. 2021.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2005.
- BERGAMINI, Ana Luiza Markendorf. O Ano da Consciência Negra no RS: decreto estadual marcará cinquentenário da data histórica. *Matinal Jornalismo*, 11 maio 2021. Disponível em: <https://www.matinaljornalismo.com.br/matinal/reportagem-matinal/ano-da-consciencia-negra-no-rs/>. Acesso em: 27 jun. 2022.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. *Revista Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, jan./abr. 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/issue/view/467>. Acesso em: 02 maio 2020.
- BETHELL, Leslie. O imperialismo britânico e a Guerra do Paraguai. *Estudos Avançados*, v. 9, n. 24, 1995. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/ZbYzFx7WfDmdnxSTcHJvVjB/?lang=pt>. Acesso em: 12 jun. 2021.
- BHABHA, Homi Kharshedji. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BONVILLANI, Andrea. “Negros de alma” Imaginarios racializados y juvenicidio en la Córdoba de las campanas. *Tabula Rasa*, Bogotá, n. 31, p. 325-346, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.25058/20112742.n31.13>. Acesso em: 06 jan. 2022.
- BORGES, Jorge Luis. *La Pampa Y El Suburbio Son Dioses*. Buenos Aires: Ediciones Neperus, 1926. Disponível em: <https://docplayer.es/28778900-Jorge-luis-borges-el-tamano-de-mi-esperanza.html> Acesso em: 1o dez. 2021.
- BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BRASIL. Câmara de Deputados. *Projeto de lei n. 6.590-B, de 2016*, Do Sr. Valmir Assunção. 10 ago. 2017. Disponível em: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=1680283. Acesso em: 07 mar. 2023.

BROCOS, Modesto. *A Redenção de Cam*. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3281/a-redencao-de-cam>. Acesso em: 27 de junho de 2022. Verbetes da Enciclopédia.

CABARÉ INCOERENTE. *Companhia Negra de Revistas*, 2020. Disponível em: <https://cabareincoerente.com/referencias/personalidades/brasil/companhia-negra-de-revistas/>. Acesso em: 27 jun. 2020.

CABELLA, Wanda; NATHAN, Mathías; TENENBAUM, Mariana. La población afro-uruguaya en el Censo 2011. In: CALVO, Juan José (Coord.). *Atlas sociodemográfico y de la desigualdad del Uruguay*. (Fascículo 2). Montevideo: Ediciones Trilce, 2013. p. 5-78. Disponível em: <https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/bitstream/20.500.12008/7605/1/Atlas%20sociodemografico%202.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2020.

CABRAL, Cristina R. Candombe: aproximación sociológica afro centrista al Candombe uruguayo. *Matraga - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*. Rio de Janeiro, v. 26, n. 48, p. 536-551, set./dez. 2019. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/337580183_Candombe_aproximacion_sociologica_afro_centrista_al_Candombe_uruguayo. Acesso em: 18 abr. 2022.

CHAGAS, Jorge. *La Diosa y la noche*: el musical de Rosa Luna. Montevideo. Não publicado; 2016.

CHAGAS, Jorge. *Entrevista concedida ao autor em em Montevideú*. Não publicado. jan. 2023.

CÁMARA URUGUAYA DEL LIBRO. *Jorge Chagas gana el Premio Morosoli en narrativa*, 21 nov. 2016. Disponível em: <https://www.camaradellibro.com.uy/jorge-chagas-gana-premio-morosoli-narrativa/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

CAMILLE SOURGET. *De l'égalité des races humaines (Anthropologie positive)*, s.d. Disponível em: <https://camillesourget.com/en-17529-rare-books-first-edition-precious-books-firmin-antenor-de-l-egalite-des-races-humaines-anthropologie-positive-.html>. Acesso em: 27 jun. 2022.

CAPRILE, Myriam. La vida del dramaturgo Andres Castillo íntimamente ligada al movimiento teatral uruguayo en un libro ameno y ágil lectura. *Platea Vip*, 07 maio 2020. Disponível em: <https://plateavip.com.uy/la-vida-del-dramaturgo-andres-castillo-intimamente-ligada-al-movimiento-teatral-uruguayo-en-un-libro-ameno-y-agil-lectura/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

CARÁMBULA, Ruben Teobaldo. *El candombe*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2011.

CARDOSO, Emílio; ARIAS, Jorge. El desalojo en la calle de los negros. *Afro-Hispanic Review*, v. 15, n. 2, p. 37-54, 1996. Disponível em: <https://pt.booksc.me/book/47227483/bb30e7>. Acesso em: 20 jun. 2021.

CARDOSO, Lourenço. *O branco ante a rebeldia do desejo: um estudo sobre a branquitude no Brasil*. 2014. 290 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2014. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/115710>. Acesso em: 20 nov. 2020.

CARDOSO, Lourenço. Branquitude acrítica e crítica: a supremacia racial e o branco anti-racista. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, v. 8, n. 1, p. 607-630, ene./jun. 2010. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/alianza-cinde-umz/20131216065611/art.LourencoCardoso.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2021.

CARMEN PLATERO. *Carmen Platero, argentina de origen africano*. Blog, 2011. Disponível em: <http://platero-carmen.blogspot.com/2011/05/invitacion-en-el-ano-internacional-de.html>. Acesso em: 08 mar. 2023.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón. Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (org.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 9-23.

CATELLI, Laura. Lo colonial en la contemporaneidad. Imaginario, archivo, memoria. *Tabula Rasa*, n. 29, p. 133-156, 2018. Disponível em: <https://www.revistatabularasa.org/numero29/lo-colonial-en-la-contemporaneidad-imaginario-archivo-memoria/>. Acesso em: 02 abr. 2023.

CAVALO DE SANTO - DAS PFERD DES HEILIGEN. *Facebook*, 2016. Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/cavalodesanto.despferddesheiligen/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

CIFRA ANTIGA. *De Chocolat*, 13 set. 2006. Disponível em: <https://cifrantiga3.blogspot.com/2006/09/de-chocolat.html>. Acesso em: 27 jun. 2022.

COLLARES, Alceu. O Negro e o Rio Grande do Sul. In: ASSUMPÇÃO, Euzébio; MAESTRI, Mário (coord.). *Nós, os afro-gaúchos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1996. p. 15-16.

COLOMBO, Sylvia. Fernández diz que brasileiros vieram da selva e argentinos chegaram de barco da Europa. *Folha de São Paulo*, 9 jun. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2021/06/fernandez-diz-que-brasileiros-vieram-da-selva-e-argentinos-chegaram-de-barcos-da-europa.shtml>. Acesso em: 27 jun. 2022.

COMES, Ramiro. Lilian Ferrer: “El teatro me encontró en clave poética para darle voz a María Remedios del Valle”. *Agencia Paco Urondo*, 24 jul. 2022. Disponível em: <https://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/lilian-ferrer-el-teatro-me-encontro-en-clave-poetica-para-darle-voz-maria-remedios-del>. Acesso em: 07 mar. 2023.

CORDONES-COOK, Juanamaría. *¿Teatro negro uruguayo? Texto y contexto del teatro afro-uruguayo de Andrés Castillos*. Montevideo: Editorial Graffiti, 1996a.

CORDONES-COOK, Juanamaría. El teatro negro uruguayo de Andrés Castillo. *Latin American Theatre Review*, v. 29, n. 2, 1996b. Disponível em: <https://journals.ku.edu/latr/article/view/1117>. Acesso em: 22 dez. 2018.

DANTAS, Elisalva Madruga. A negritude poética do gaúcho Oliveira Silveira. *Revista de Letras*, v. 1/2, n. 28, p. 74-77, 2006. Disponível em: <http://www.revistadeletras.ufc.br/rl28Art12.pdf>. Acesso em: 06 mar. 2023.

DEGIOVANNINI, Lucila. Relaciones entre diásporas. África en América, Brasil en Argentina. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 21, n. 43, p. 273-300, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-71832015000100011>. Acesso em: 02 abr. 2023.

DIRECTORIO DE AFROCUBANAS. *Alejandra Egido Cervera*, 2016. Disponível em: <https://directoriodeafrocubanas.com/2016/01/26/alejandra-egido-cervera/>. Acesso em: 11 mar. 2023.

DIVERSA. Comedia Negra de Buenos Aires: Teatro Afro-Argentino. *Youtube*, 25 abr. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wJDsh1Fqt1s>. Acesso em: 08 mar. 2023.

DORFMAN, Adriana. *Contrabandistas na fronteira gaúcha: escalas geográficas e representações textuais*. Tese (Doutorado) - Curso de Geografia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/92493>. Acesso em: 02 abr. 2023.

DRAVET, Florence Marie. Corpo, Linguagem e Real: o sopro de exu bará e seu lugar na comunicação. *Ilha do Desterro*, v. 68, n. 3, p. 15-25, jan. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2015v68n3p15/30172>. Acesso em: 06 mar. 2023.

DREYS, Nicolàs. *Noticia Descriptiva da Provincia do Rio Grande de São Pedro do Sul*. Rio de Janeiro: Typ. Imp. e Const. de J. Villeneuve e Comp, 1839.

DUBATTI, Jorge. *Teatro y territorialidad: perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa editorial, 2020.

DUNCAN, Quince. Afrorrealismo: uma nova dimensão da literatura latino-americana. In: CAPAVERDE, Tatiana da Silva; SILVA, Liliam Ramos da (Org.). *Deslocamentos culturais e suas formas de representação*. Tradução de Liliam Ramos da Silva. Boa Vista: Editora da UFRR, 2019. p. 241-259.

EGIDO, Alejandra. *ResearchGate*, s.d. Disponível em: <https://www.researchgate.net/profile/Alejandra-Egido>. Acesso em: 11 mar. 2023.

EGIDO, Alejandra. *La Cadena Invisible*, s.d. Disponível em: <http://clasesdeactuacion.blogspot.com/p/la-cadena-invisible.html>. Acesso em: 11 mar. 2023.

EL MURAL RADIO URUGUAY. Luis Marcelo Pérez presentó “Relato de un apasionado”, su nuevo libro. *Youtube*, 30 nov. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hRy4DoHKj1c>. Acesso em: 27 jun. 2022.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FEDERACIÓN DE DOCENTES DE LAS UNIVERSIDADES. *Mes de los/as afroargentinos/as: 8N Homenaje a la mujer afroargentina*, 06 nov. 2019. Disponível em: <https://fedun.com.ar/mes-de-los-as-afroargentinos-as-8n-homenaje-a-la-mujer-afroargentina/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

FERNANDES, Phael; RODRIGUES, Danutta. Bando de Teatro Olodum há 30 anos usa arte para militar e contar histórias do povo baiano: 'Nosso instrumento de luta é o palco'. *GI*, 21 nov. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2019/11/21/bando-de-teatro-olodum-ha-30-anos-usa-arte-para-militar-e-contar-historias-do-povo-baiano-nosso-instrumento-de-luta-e-o-palco.ghtml>. Acesso em: 27 jun. 2022.

FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.

FERREIRA, Tássio. *Pedagogia da Circularidade Afrocênica: diretrizes metodológicas inspiradas nas ensinagens da tradição do candomblé congo-angola*. 2019. 271 f. Tese (Doutorado) - Curso de Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/30994>. Acesso em: 06 mar. 2023.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia – saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1980.

FREIXA, Omer. La presencia afrodescendiente en Argentina. El reto de la invisibilidad. *Revista Espaço Acadêmico*, v. 18, n. 207, ago. 2018. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/43290>. Acesso em: 13 abr. 2022.

FIGUEIRÓ, Adriano Severo. Transformações na paisagem do pampa: a territorialização do capital e a monopolização do território. In: WIZNIEWSKY, Carmen Rejane Flores; FOLETO, Eliane Maria (Org.). *Olhares sobre o pampa: um território em disputa*. Porto Alegre: Evangraf, 2017. p. 140-169.

FILATÉLICA BRASIL. *Cédula 500 cruzeiros reposição série B0000 - C-150a MBC – Raças*, 2022. Disponível em: <https://www.filatelicabrasil.com.br/peca.asp?ID=12048110&ctd=253&tot=&tipo=&artista=>. Acesso em: 27 jun. 2022.

FILMOW. *Comédia Negra de Buenos Aires – Teatro Afro-Argentino*. s.d. Disponível em: <https://filmow.com/comedia-negra-de-buenos-aires-teatro-afro-argentino-t49923/>. Acesso em: 07 mar. 2023.

FINCH III, Charles S. NASCIMENTO, Elisa Larkin. Abordagem afrocentrada, história e evolução. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). *Afrocentricidades: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 37-70.

FINCH III, Charles S. Cheikh Anta Diop Confirmado. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). *Afrocentricidades: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 71-90.

FICHTNER, Mirian. Cor e forma ao imaterial. *Revista Parêntese*, 04 jun. 2021. Disponível em: <https://www.matinaljornalismo.com.br/parentese/ensaios-fotograficos/cor-e-forma-ao-imaterial/>. Acesso em: 05 mar. 2023.

FRIGERO, Alejandro. A transnacionalização como fluxo religioso na fronteira e como campo social: Umbanda e Batuque na Argentina. *Debates do NER*, v. 1, n. 23, p. 15–60, 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/debatesdoner/article/view/40972>. Acesso em: 2 jan. 2023.

FUENTE, Alejandro. Arte afro-latino-americana. In: ANDREWS, George Reid; FUENTE, Alejandro (Org.). *Estudos afro-latino-americanos: uma introdução*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2018. p. 409-468.

FUNDAÇÃO AFRIKHEPRI. *Sobre a igualdade das raças humanas - Anténor Firmin*, s. d. Disponível em: <https://afrikhepri.org/pt/de-legalidade-das-ra%C3%A7as-humanas-antenor-firmin/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

GELEDÉS. *Abdias do Nascimento – Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões*, 13 out. 2011. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/abdias-do-nascimento-teatro-experimental-do-negro-trajetoria-e-reflexoes/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

GELER, Lea; YANNONE, Carmen; EGIDO, Alejandra. Afroargentinos de Buenos Aires en el siglo XX. El proceso de suburbanización. *Quinto Sol*, v. 24, n. 3, p. 1-27, 1 set. 2020. Disponível em: <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/quintosol/article/view/4124/5760>. Acesso em: 07 mar. 2023.

GELER, Lea. Categorias raciales en Buenos Aires. Negritud, blanquitud, afrodescendencia y mestizaje en la blanca ciudad capital. *Revista Runa, archivo para las ciencias del hombre*, n. 37, 2016. Disponível em: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/runa/article/view/2226>. Acesso em: 12 jan. 2022.

GELER, Lea. Teatro y afrodescendencia en Buenos Aires *Investigación Teatral*. Revista de artes escénicas y performatividad, v. 4, n. 6, p. 81-102, 2014. Disponível em: <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/1073>. Acesso em: 25 mar. 2023.

GELER, Lea. Calunga andumba: 30 anos de teatro e luta afrodescendente em Buenos Aires. *Tabula Rasa*, n. 16, p. 13-33, 2012. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S1794-24892012000100002&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 07 mar. 2023.

GERMANO, Iris Graciela. *Rio Grande do Sul, Brasil e Etiópia: os negros e o carnaval de Porto Alegre nas décadas de 30 e 40*. 278f. Dissertação (mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/28110>. Acesso em: 18 mar. 2022.

GHIDOLI, María de Lourdes. Los múltiples rostros de la Madre de la Patria. Retratos de María Remedios del Valle, una heroína afrodescendiente en la Argentina contemporánea. *Caiana*, n. 16, 2020, p. 32–49. Disponível em: http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/16-pdf/Caiana_16L_Ghidoli_.pdf. Acesso em: 07 mar. 2023.

GIBA GIBA. A influência do negro na música brasileira. In: ASSUMPÇÃO, Euzébio; MAESTRI, Mário (coord.). *Nós, os afro-gaúchos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1996. p. 51-58.

GOLDMAN, Gustavo. *¡Salve Baltasar! La fiesta de reyes en el barrio sur de Montevideo*. Montevideu: Perro Andaluz Ediciones, 2003.

GOLDMAN, Montevideu: *Lucamba: Herencia africana en el tango. 1870-1890*. Perro Andaluz Ediciones, 2008.

GOLDSCHMIDT, Cristiano. Jessé Oliveira e a história do teatro negro no Rio Grande do Sul. *Parêntese*, 13 ago. 2022. Disponível em: <https://www.matinaljornalismo.com.br/parentese/entrevista/jesse-oliveira-e-a-historia-do-teatro-negro-no-rio-grande-do-sul/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

GOLIN, Tau. *A fronteira 1763-1778: história da brava gente e miseráveis tropas de mar e terra conquistaram o Brasil meridional*. Porto Alegre: Méritos, 2015.

GOLIN, Tau. *A ideologia do gauchismo*. Porto Alegre: Tchê!, 1983.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Organização de Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. *Lugar de negro*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

GONZÁLEZ, Uruguay Cortazzo. O gaúcho: história e estética de um mito. *Papéis - Revista do programa de pós-graduação em Estudos de Linguagem*, v. 18, n. 36, p. 26-36, 2014.

GORTÁZAR, Alejandro. Espacios oficiales y de resistencia: tramas de significación en los candombes contemporáneos en Montevideo. *Cadernos do Lepaarq*, v. XVII, n. 33, p. 163-181, jan./jun. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/lepaarq/article/view/17936/0>. Acesso em: 27 jun. 2022.

GRUPO DE ESTUDIOS AFROLATINOAMERICANOS - GEALA. Los estudios afrodescendientes en Argentina: nuevas perspectivas y desafíos en un país «sin razas». 15 jan. 2019. Disponível em: <https://geala.wordpress.com/2019/01/15/los-estudios-afrodescendientes-en-argentina-nuevas-perspectivas-y-desafios-en-un-pais-sin-razas-lamborghini-%C7%80-geler-%C7%80-guzman/>. Acesso em: 25 mar. 2023.

GRUPO DE ESTUDIOS AFROLATINOAMERICANOS. Vuelve Calunga Andumba, Obra Afroargentina, 15 ago. 2011. Disponível em: <https://geala.wordpress.com/2011/08/15/vuelve-calunga-andumba-obra-afroargentina/>. Acesso em: 11 mar. 2023.

GUTFREIND, Ieda. A historiografia sul-rio-grandense e o mito do gaúcho brasileiro. In: FISCHER, Luís Augusto; GONZAGA, Sergius (coord.). *Nós, os gaúchos*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1992. p. 148-152.

GUZMÁN, Florencia, María Remedios del Valle. “La Capitana”, “Madre de la Patria” y “Niña de Ayohuma”. Historiografía, memoria y representaciones en torno a esta figura singular. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2008. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/69871>. Acesso em: 02 abr. 2023.

ITAÚ CULTURAL. *Ocupação Abdias Nascimento - O teatro dentro de mim*, 2016. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/abdias-nascimento/o-teatro-dentro-de-mim/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

JUGUERO, Viviane. *Dramaturgias radicais: poéticas matrísticas para uma arte dialógica*. 2019. 427 f. Tese (Doutorado) - Curso de Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/199204>. Acesso em: 06 mai. 2022.

JUGUERO, Viviane. *Entrevista concedida ao autor em Porto Alegre*. Não publicado. mar. 2023.

JUGUERO, Viviane. Cavalo de Santo. In: LIMA, Eugênio; LUDEMIR, Júlio (Org.). *Dramaturgia Negra*. Rio de Janeiro: Funarte, 2018. p. 427-471. Disponível em: <https://sistema.funarte.gov.br/tainacan/edicoes-online/dramaturgia-negra/>. Acesso em: 10 mar. 2022.

JONES, Jennifer A. Afro-latinos: falar entre silêncios e repensar as geografias da negritude. In: ANDREWS, George Reid; FUENTE, Alejandro (org.). *Estudios afro-latino-americanos: uma introdução*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2018. p. 651-702. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20181206024023/EstudiosAfro_PT.pdf. Acesso em: 02 fev. 2022.

JORNAL DO COMÉRCIO. *Museu Nacional abrigava fóssil Luzia, esqueleto mais antigo das Américas*, 02 set. 2018. Disponível em: https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/cultura/2018/09/646825-museu-nacional-abrigava-fossil-luzia-esqueleto-mais-antigo-das-americas.html. Acesso em: 27 jun. 2022.

KILOMBA, Grada. *Grada Kilomba: desobediências poéticas*. Pinacoteca de São Paulo, 2019. Disponível em: <http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/bases/biblioteca/12390.pdf> 2019. Acesso em: 27 jun. 2022.

LAGES, Paula Nunes. *Cidadania Teatral: vivências artísticas, pedagógicas e políticas em oficinas de teatro do projeto descentralização da cultura, de Porto Alegre-RS (1994-2018)*. 2019. 117 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio

Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/202254>. Acesso em: 08 mar. 2023.

LAGO, Cristina González. El desalojo de la calle de los negros (también) fue una obra de teatro. In: REMEDI, Gustavo (Coord.). *El teatro fuera de los teatros: Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral*. Montevidéo: Ediciones Universitarias, 2015. Disponível em: <https://www.csic.edu.uy/sites/csic/files/publicacion5b896eefed7f6.40573712.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2023.

LAMBORGHINI, Eva; MARTINO, María Cecilia. Cuestionando la blanquedad de la nación: configuraciones identitarias afrodescendientes y “cultura afro” en Buenos Aires (Argentina). *Revista de Ciências Sociais*, v. 20, n. 1, p. 75-84, jan.-abr. 2020. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/view/30328/19688>. Acesso em: 18 ago. 2021.

LAMBORGHINI, Eva; GELER, Lea; GUZMÁN, Florencia. Los estudios afrodescendientes en Argentina: nuevas perspectivas y desafíos en un país “sin razas”. *Tabula Rasa*, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, n. 27, p. 67-101, julio-diciembre 2017. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n27/1794-2489-tara-27-00067.pdf>. Acesso eM: 12 agosto 2020.

LAMÉE, Carlos. *El paisano: Reflexiones sobre la vida del campo*. Buenos Aires: El Censor, 1887.

LA NACIÓN. *Acto por Güemes*. “Esto es un circo”: el enojo de un gaucho y qué habló con el Presidente, 18 jun. 2021a. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/politica/un-gaucha-incepo-a-alberto-fernandez-en-el-acto-por-guemes-nos-esta-faltando-el-respeto-nid18062021/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

LA NACIÓN. *Los brasileños salieron de la selva y los argentinos vinieron en barcos, dice Alberto Fernández*, 9 jun. 2021b. Disponível em: <https://www.lanacion.com.py/lnpop/2021/06/09/los-brasilenos-salieron-de-la-selva-y-los-argentinos-vinieron-en-barcos-dice-alberto-fernandez/>. Acesso em: 09 jun. 2021.

LA MAÑANA. *El oficialismo de la Junta Departamental rechaza a Rosa Luna*. 24 out. 2019. Disponível em: <https://www.xn--lamaana-7za.uy/actualidad/el-oficialismo-de-la-junta-departamental-rechaza-a-rosa-luna/>. Acesso em: 20 mar. 2023.

LEAL, Ondina Fachel. *Os Gaúchos: Cultura e Identidade Masculinas no Pampa*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2021.

LIMA, Eugenio; LUDEMIR, Julio. *Dramaturgia Negra*. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.

LIMA, Evani Tavares. *Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum*. 2010. 279f. Tese (Doutorado) – Curso de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2010. Disponível em: <https://dlc.library.columbia.edu/catalog/ldpd:504734/bytestreams/content/content?filename=E+vani+Tavares+de+Lima.pdf>. Acesso em: 04 fev. 2019.

LITERAFRO. *Lélia Gonzalez*, 15 mar. 2021. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/ensaistas/1204-lesia-gonzalez>. Acesso em: 27 jun. 2022.

LOS ANDES. *Quién fue María Remedios del Valle, la mujer que aparece en el billete nuevo de 500 pesos*, 23 maio 2022. Disponível em: <https://www.losandes.com.ar/economia/quien-fue-maria-remedios-del-valle-la-mujer-que-aparece-en-el-billete-nuevo-de-500-pesos/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

LOPES, Elisângela Aparecida. O percurso da diáspora negra na poesia de Oliveira Silveira. *Jangada*, n. 2, p. 3-14, 2013. Disponível em: <https://www.revistajangada.ufv.br/Jangada/article/view/18/18>. Acesso em: 06 mar. 2023.

MACHADO, Sátira. Quem foi Oliveira Silveira? *Parêntese*, n. 163, 14 ago. 2021. Disponível em: <https://www.matinaljornalismo.com.br/parentese/nossos-mortos/quem-foi-oliveira-silveira/>. Acesso em: 03 mar. 2023.

MACIEL, Maria Eunice de Souza. Marcas. In: GONZAGA, Sergius; FISCHER, Luís Augusto; Carlos Augusto BISSÓN, Carlos Augusto (Coord.). *Nós, os gaúchos 2*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1998. p. 178-182.

MAESTRI, Mário. Em terra de branco, não tem lugar pra negro. In: FISCHER, Luís Augusto; GONZAGA, Sergius (coord.). *Nós, os gaúchos*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1992. p. 145-147.

MAIS TEATRO. *CURA – I Mostra de Artes Cênicas Negras de Porto Alegre*, nov. 2020. Disponível em: <https://maisteatro.org/2020/11/18/cura-i-mostra-de-artes-cenicas-negras-de-porto-alegre/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

MAFFIA, Marta Mercedes; ZUBRZYCKI, Bernarda. *Africanos y afrodescendientes en la Argentina del siglo XXI. Un breve panorama*. Instituto de Relaciones Internacionales (IRI) - Anuario 2011. La Plata: Conicet, 2011. Disponível em: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/96976> . Acesso em: 06 jun. 2022.

MARSILIO, Juan de. Luces y sombras del dictador. *El país*, 04 nov. 2016. Disponível em: <https://www.elpais.com.uy/cultural/luces-y-sombras-del-dictador>. Acesso em: 10 mar. 2023.

MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda Maria. A fina lâmina da palavra. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, v. 15, p. 55-84, dez. 2007. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3262/3196. Acesso em: 20 mar. 2021.

MARTINS, Jefferson Teles. *O pensamento histórico e social de Jorge Salis Goulart: uma incursão pelo “campo” intelectual rio-grandense na década de 1920*. 2011. 142f. Dissertação (Mestrado) – Curso de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande Do Sul, 2011. Disponível em: <https://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/3799>. Acesso em: 12 mar. 2022.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

MENEGAT, Rualdo. V Encontro - Quais as questões e sintomas sociais de nossos vizinhos e como os enfrentam? In: BETTS, Jaime; ROBIN, Sinara (Org.). *NósOutros Gaúchos: as Identidades dos gaúchos em debate interdisciplinar*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2016. p. 220-270.

MERICA, Eduardo. Cerro Chato, lugar donde por primera vez una mujer votó en América del Sur festeja con un guiso sus 95 años. *Diario Uruguay*, 14 jun. 2022. Disponível em: <https://diariouruguay.com.uy/touruguay/cerro-chato-lugar-donde-por-primera-vez-una-mujer-voto-en-america-del-sur-festeja-con-un-guiso-sus-95-anos/>. Acesso em: 06 mar .2023.

METHOL, Marcos. Jorge Chagas: “En el fondo, cuando se acusa al Rivera histórico se busca pegar al Partido Colorado”. *La Mañana*, 20 jan. 2021. Disponível em: <https://www.xn--lamaana-7za.uy/actualidad/jorge-chagas-en-el-fondo-cuando-se-acusa-al-rivera-historico-se-busca-pegar-al-partido-colorado/>. Acesso em: 11 mar. 2023.

Mignolo, Walter. *La idea de América Latina*. La herida colonial y la opción decolonial. Barcelona: Editorial Gedisa, 2007.

MINERVINO, Tiago. 1ª deputada negra do RS protesta contra racismo em hino gaúcho: Resistência. *UOL*, 20 dez. 2022. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2022/12/20/1-deputada-negra-do-rs-protesta-contraracismo-em-hino-gaucha-resistencia.htm>. Acesso em: 06 mar. 2023.

MINISTERIO DE CULTURA ARGENTINA. *30 años de la compañía teatral Comedia Negra de Buenos Aires*, 7 nov. 2017. Disponível em: https://www.cultura.gob.ar/a-30-anos-del-nacimiento-de-la-compania-teatral-comedia-negra-de-buenos-aires_5060/. Acesso em: 08 mar. 2023.

MITROVICH, Valentina. María Remedios del Valle, la capitana de la patria. *Fichas de la Historia*, Museo Casa Histórica de la Independencia, 2020. Disponível em: https://casadelaindependencia.cultura.gob.ar/media/uploads/site-16/multimedia/maria_remedios_del_valle_mitrovich_nov_2020.pdf. Acesso em: 08 mar. 2023.

MIZANGAS. *Actividades en el Marco del 3 de diciembre: Día del Candombe, la Cultura Afrouruguaia y la Equidad Racial*, 01 dez. 2010. Disponível em: <https://mizangas.wordpress.com/2010/12/01/actividades-en-el-marco-del-3-de-diciembre-dia-del-candombe-la-cultura-afrouruguaia-y-la-equidad-racial/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

MOREIRA, Paulo Roberto Staudt. Joana Mina, Marcelo Angola e Laura Crioula: os parentes contra o cativo. In: SILVA, Gilberto Ferreira da; SANTOS, José Antônio dos; CARNEIRO, Luiz Carlos da Cunha (org.). *RS negro: cartografias sobre a produção do conhecimento*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010. p. 46-62. Disponível em: <https://ebooks.pucrs.br/edipucrs/acessolivres/livros/rsnegro.pdf>. Acesso em 12 jan. 2020.

MOURA, Lisandro Lucas de Lima. Aprender com tambores: o candombe afro-uruguaio como prática de educação. 2021. 447f. Tese (Doutorado) – Curso de Antropologia, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2021a. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/8005>. Acesso em: 21 nov. 2021.

MOURA, Lisandro. *Día Nacional del Candombe*, 03 dez. 2021b. Disponível em: <https://lisandromoura.wordpress.com/2021/12/03/dia-nacional-del-candombe/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

MUSEO HISTÓRICO. *Elemo y Lino*. Disponível em: <http://www.museohistorico.gub.uy/innovaportal/v/125124/33/mecweb/elemo-y-lino?3colid=16968&breadid=16968>. Acesso em: 06 mar. 2023.

NASCIMENTO, Abdias. *Teatro Experimental do Negro: testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1966.

NASCIMENTO, Abdias. Teatro negro do Brasil: uma experiência sócio-racial. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, Caderno Especial, n. 2, p. 193-211, 1968.

NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*, v. 18, n. 50, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/B8K74xgQY56px6p5YQQP5Ff/?lang=pt>. Acesso em: 10 dez. 2021.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

NASCIMENTO, Abdias. *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. O olhar afrocentrado: introdução a uma abordagem polêmica. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org). *Afrocentricidades: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 181-196.

NOELLI, Francisco Silva. A ocupação humana na região sul do Brasil: arqueologia, debates e perspectivas 1872-2000. *Revista USP*, São Paulo, n. 44, p. 218-269, dez./fev. 1999-2000. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/29849>. Acesso em: 20 abr. 2023.

NUNES, Marcus Vinicius de Souza. Ritualidades do Mistério Pessoal: o segredo de orixá no Batuque afro-sul. *Revista Calundu*, Florianópolis, v. 4, n. 2, jul./dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistacalundu/article/view/31960>. Acesso em: 02 abr. 2023.

OLIVEIRA, Jessé. Jessé Oliveira faz um balanço da presença de autores negros no teatro gaúcho. *Gaúcha ZH*, 24 jun. 2019. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/espetaculos/noticia/2019/06/jesse-oliveira-faz-um-balanco-da-presenca-de-autores-negros-no-teatro-gaucha-cjx9flgu701zp01o9rybzde99.html>. Acesso em: 07 mar. 2023.

OLIVEIRA, Jessé. *A gestualidade afro-brasileira na cena: articulações entre encenação e narrativa na montagem de hamlet sincrético*. 2021. 144 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de

Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/220469>. Acesso em: 02 abr. 2023.

ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS - ONU MUJERES. Alejandra Egido: “Las mujeres afroargentinas son extranjerizadas, se les niega la existencia y padecen los límites ‘raciales’ desde los grupos de poder”, 08 nov. 2022. Disponível em: <https://lac.unwomen.org/es/stories/noticia/2022/11/alejandra-egido-las-mujeres-afroargentinas-son-extranjerizadas-se-les-niega-la-existencia-y-padecen-los-limites-raciales-desde-los-grupos-de-poder>. Acesso em: 02 abr. 2023.

OLIVEIRA, Eduardo David. Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: educação e cultura afro-brasileira. *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação (RESAFE)*, n. 18, p. 28–47, 2012. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/resafe/article/view/4456>. Acesso em: 05 mar. 2023.

ORO, Ari Pedro. Nós os macumbeiros. In: GONZAGA, Sergius; FISCHER, Luís Augusto; BISSÓ, Carlos Augusto. *Nós, os gaúchos 2*. Porto Alegre: Editora: UFRGS, 1998. p. 242-251.

ORO, Ari Pedro. O atual campo religioso afro-religioso gaúcho. *Civitas*, v. 12, n. 3, p. 556-565, 2012. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/106591/000935607.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 06 jan. 2023.

ORTEGA, Anna. Pesquisador faz etnografia do Bará do Mercado, Exu do batuque gaúcho. *Nonada*, 20 abr. 2022. Disponível em: <https://www.nonada.com.br/2022/04/pesquisador-faz-etnografia-do-bara-do-mercado-exu-do-batuque-gaucha/>. Acesso em: 06 mar. 2023.

PARIZI, Vicente. *O livro dos Orixás: África e Brasil* Porto Alegre: Editora Fi, 2020.

PEREIRA, Júnia Cristina. *Dramaturgias de Si e do Outro: Construções Identitárias*. 2020. 253 f. Tese (Doutorado) - Curso de Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/31334>. Acesso em: 8 mar. 2023.

PEREIRA, Maysa Mathias Alves. Dandara dos Palmares e Luisa Mahin – Heroínas da Pátria, Heroínas do Povo Brasileiro. *MST*, 09 maio 2019. Disponível em: <https://mst.org.br/2019/05/09/dandara-dos-palmares-e-luisa-mahin-heroinas-da-patria-heroinas-do-povo-brasileiro/>. Acesso em: 07 mar. 2023.

PICCOLO, Helga Iracema Landgraf, Nós, “gaúchos”, os separatistas. In: GONZAGA, Sergius; FISCHER, Luís Augusto; BISSÓN, Carlos Augusto (Coord.). *Nós, os gaúchos 2*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1994. p. 61-66.

PIMENTA, Daniele. A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações. Tese (Doutorado) – Curso de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/471119?guid=1651795209600&returnUrl=%2Fresultado%2Flistar%3Fguid%3D1651795209600%26quantidadePaginas%3D1%26codigoRegistro%3D471119%23471119&i=14>. Acesso em: 08 abr. 2022.

PIMENTEL, Márcia. Benjamin de Oliveira: um ás do circo-teatro que o Brasil não pode esquecer. *MultiRio*, 27 jul. 2019. Disponível em: <http://www.multirio.rj.gov.br/index.php/leia/reportagens-artigos/reportagens/14997-benjamin-de-oliveira-um-%C3%A1s-do-circo-teatro-que-o-brasil-n%C3%A3o-pode-esquecer>. Acesso em: 28 jun. 2022.

PINACOTECAS ALDO LOCATELLI E RUBEN BERTA. *Visita Palácio Piratini - 100 Anos Aldo Locatelli - Imprensa*. Disponível em: https://pinacotecasaldolocatellierubenberta.blogspot.com/2015/07/visita-palacio-piratini-100-anos-aldo_20.html. Acesso em: 30 jun. 2022.

PINHO, Fabiana; MARTÍNEZ, Amanda. Mulheres negras em diálogos afro-Teatrais: África do Sul, Cuba, Argentina e Brasil. *Revista Amazonas*, 13 maio 2022. Disponível em: <https://www.revistaamazonas.com/2022/05/13/mulheres-negras-em-dialogos-afro-teatrais-africa-do-sul-cuba-argentina-e-brasil/>. Acesso em: 20 mar. 2023.

PIZARRO, Ana. *El Sur y los Trópicos: Ensayos De Cultura Latinoamericana*. Alicante: Universidad de Alicante, 2004.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. 1. ed. Buenos Aires: Siglo XXI, Editores Argentina, 2006.

PROCOPIO DA SILVA, Ana Paula. Resistências negras e amefricanidade: diálogos entre Clóvis Moura e Lélia Gonzalez para o debate antirracista das relações de classe na América latina. *Revista Fim do Mundo*, São Paulo, v. 2, n.4, p. 42-59, 2021. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/RFM/article/view/11677>. Acesso em: 02 abr. 2023.

POMPEU, Ana Carolina Gutierrez. Territorialização do espaço pampeanopatagônico na Argentina (1870 - 1880): da campanha do deserto à lei de territórios nacionais. *Boletim Gaúcho de Geografia*, v. 47, n. 1, 2020. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/bgg/article/viewFile/102284/59700>. Acesso em: 20 mar. 2021.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter; QUENTAL, Pedro de Araújo. Colonialidade do poder e os desafios da integração regional na América Latina. *Polis*, v. 11, n. 31, p. 295-332, 2012. Disponível em: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0718-65682012000100017&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 12 maio 2021.

QUEIROZ, Vitor. Na rua, no meio do redemoinho: das mediações de Exu no espaço público à ação político-ritual em dois contextos afro-religiosos. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 42, n. 1, p. 127-151, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rs/a/HnD6FQVFJZGgxnKnFPmqF4z/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 06 mar. 2023.

QUENTAL, Pedro de Araujo. A latinidade do conceito de América Latina. *GEOgraphia*, v. 14, n. 27, 2012. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13634>. Acesso em: 24 abr. 2022.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. p. 117-142. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 11 jan. 2022.

RABAKA, Reiland. Teoria crítica africana. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 128-146.

RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. Tradução Emir Sader. São Paulo, Brasiliense, 1984.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. 2. ed. Buenos Aires: Ediciones el Andariego, 2008.

RAMIL, Vitor. A Estética do Frio. In: FISCHER, Luís Augusto; GONZAGA, Sergius (coord.). *Nós, os gaúchos*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1992. p. 262-270.

RATIER, Hugo. Indios, gauchos y migrantes internos en la conformación de nuestro patrimonio social. In: GUREVICH-RUBE, Beatriz. *Índice para el análisis de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Centro de Estudios Sociales C.E.S., 1988. p. 26-51.

REIS, Cristina Fróes de Borja; MAIA, Bento Antunes de Andrade. O Brasil Império: uma análise fundamentada na teoria do poder global. *Leituras de Economia Política*, Campinas, v. 26, p. 95-114, jan./jun. 2018. Disponível em: <http://www.eco.unicamp.br/images/arquivos/artigos/3656/Artigo6.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2021.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro - A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, Darcy. *Mestiço é que é bom!* Rio de Janeiro: Revan, 1997.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

RICHER, R. *Firmin, Joseph-Anténor. Igualdad de las razas humanas: antropología positiva*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2013.

ROSA, Marcus Vinicius Freitas. *Além da invisibilidade: história social do racismo em Porto Alegre durante o pós-abolição*. Porto Alegre: EST Edições, 2019.

RUFINO, Luiz. *Exu e a pedagogia das encruzilhadas*. 2017. 231 f. Tese (Doutorado) – Curso de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <http://www.bdtd.uerj.br/handle/1/10434>. Acesso em: 02 abr. 2023.

SAID, Edward Wadie. *Cultura e imperialismo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia

de bolso, 2011.

SALLES, Ecio; LUDEMIR, Julio. Apresentação da Flup. In: LIMA, Eugênio; LUDEMIR, Júlio (Org.). *Dramaturgia Negra*. Rio de Janeiro: Funarte, 2018. Disponível em: <https://sistema.funarte.gov.br/tainacan/edicoes-online/dramaturgia-negra/>. Acesso em: 10 mar. 2022.

SANTOS, Joel Rufino. *A História do Negro no Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Novas Direções, 2014.

SANTOS, Renato de Oliveira. Cultos Afro-brasileiros no Rio Grande do Sul. In: FISCHER, Luís Augusto; GONZAGA, Sergius (Coord.). *Nós, os gaúchos*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1992. p. 102-112.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, Quilombos: modos e significados*. Brasília: Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa – INCTI, 2015.

SANTOS, Gersiney; SANTOS, Daiane Silva. Epistemologias de reexistência: um diálogo teórico-metodológico entre interseccionalidade e aquilombagem crítica. *Revista Brasileira de Educação*, v. 27, p. 1-15, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-24782022270028>. Acesso em: 06 mar. 2023.

SANTOS, José Antônio dos. Movimento Negro no Rio Grande Do Sul: apontamentos para uma história das relações étnico-raciais no estado. In PEREIRA, Denise; CARNEIRO (Org). Maristela. *História: diálogos contemporâneos*. Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2019.

SANTOS, Mauricio dos; SILVA, Anaxsuell Fernando da. Iyás e Abebés: existências, resistências e lutas matriarcais afrodiáspóricas. *Revista Calundu*, v. 4, n.2, jul./dez 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistacalundu/article/download/34579/28492/92458> Acesso em: 20 maio 2022.

SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia A.; SILVEIRA, Maria Laura. *Território, globalização e fragmentação*. São Paulo: Hucitec, 1998.

SANTOS, Tatiana Nascimento dos. *Letramento e tradução no espelho de Oxum: teoria lésbica negra em auto/re/conhecimento*. 2014. 185p. Tese (Doutorado) – Estudos de tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/128822>. Acesso em: 02 abr. 2023.

SANTOS, Isabel Silveira dos. *Arthur Rocha: Um Intelectual Negro no “Mundo dos Brancos”*. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 10., 2010, Santa Maria. *Anais [...]*. Santa Maria: UFSM; UNIFRA, 2010. Disponível em: http://www.eeh2010.anpuh-rs.org.br/resources/anais/9/1279496410_ARQUIVO_arthurrochaumintelectualnegronomundo dosbrancos.pdf. Acesso em: 02 abr. 2023.

SALES, Cristian. Lívia Natália: Abébé Omin - poesia e religiosidade afro-brasileira banhada nas águas de Oxum. *Sankofa*. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora

Africana, v. 11m n. 21, p. 33-50, 2018. Disponível em:
<https://www.revistas.usp.br/sankofa/article/view/150529>. Acesso em: 20 setembro 2022

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e a questão racial no Brasil - 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

VIVILA OTRA VEZ. Veronica Lehocki 352-9 es la ganhadora... *Facebook*, 25 jul. 2022. Disponível em:
https://www.facebook.com/nochebuenaconlasestrellas/posts/pfbid0JQzaaRtPCHkyGXJ1BYLoFU9njAUAAYeibkgkTLP8ZAN9fmQdJFUA7YJzmiMfA3KfI?__tn__=%2CO*F. Acesso em: 02 abr. 2023.

SILVA, Ana Paula Procópio. Resistências negras e amefricanidade - diálogos entre Clóvis Moura e Lélia Gonzalez para o debate antirracista das relações de classe na América latina. *Revista Fim do Mundo*, v. 1, p. 42-59, 2021. Disponível em:
<https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/RFM/article/view/11677>. Acesso em: 20 mar. 2022.

SILVA, Erminia. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007. Disponível em: <https://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2018/12/Circo-teatro-Benjamim-de-Oliveira-e-Teatralidade.pdf>. Acesso em: 06 abr. 2022.

SILVA, Fernanda Oliveira da. *Transgredindo as margens e forjando histórias: a imprensa negra na fronteira Brasil-Uruguai no Pós-Abolição*. *Revista Intellèctus*, v. 17, n. 1, p. 73-94, jul. 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intellectus/article/view/35650>. Acesso em: 02 abr. 2023.

SILVA, Fernanda Oliveira. Hombres de color e os significados da liberdade negra: contribuições à história do pós-abolição no Uruguai (1872). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 32, n. 66, p. 195-215, jan./abr., 2019. Disponível em:
<https://www.scielo.br/j/eh/a/tm7ccDQgtzc8xktk7f7xMmK/?lang=pt&format=pdf> Acesso em: 19 maio. 2022

SILVA, Flávio Antônio Dornelles da. *Como nasce um Professor? Os Festivais de Teatro de Pelotas (1985-1989) e a Trajetória de Formação e Memórias de um ator-professor*. 2012. 70f. Monografia (Licenciatura em teatro) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2012. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/teatro/files/2015/12/TCC-Colegiado-corrigido.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2022.

SILVA, Liliam Ramos da. Decolonizando saberes: conceitos de literatura afrodescendente aplicados à literatura latino-americana de autoria negra. In: TETTAMANZY, Ana Lucia Liberato; SANTOS, Cristina Mielczarski dos (org.). *Lugares de fala, lugares de escuta nas literaturas africanas, ameríndias e brasileira*. 1. ed. Porto Alegre: Zouk, 2018. p. 115-136.

SILVA, Liliam Ramos da. Literaturas da América Latina: um percurso pelas literaturas de autoria negra latino-americana. *Herança*, v. 5, n. 2, p. 119-140, 18 dez. 2022. Disponível em: <https://www.revistas.ponteditora.org/index.php/heranca/article/view/565/550>. Acesso em: 03 mar. 2023.

SILVEIRA, Oliveira. Nós, os negros. In: FISCHER, Luís Augusto; GONZAGA, Sergius (coord.). *Nós, os gaúchos*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1992. p. 55-58.

SILVEIRA, Oliveira. *Roteiro dos Tantãs*. Porto Alegre: Edição do autor, 1981.

SILVEIRA, Oliveira. Vinte de Novembro: história e conteúdo. In: GONÇALVES E SILVA, Petronilha Beatriz; SILVÉRIO, Valter Roberto (Orgs.). *Educação e ações afirmativas: entre a injustiça simbólica e a injustiça econômica*. Brasília: MEC, 2003. Disponível em: http://etnicoracial.mec.gov.br/images/pdf/publicacoes/educacao_acoes_afirmativas.pdf. Acesso em: 07 mar. 2023.

SILVEIRA, Oliveira. *Poemas: antologias*. Porto Alegre: Edição Vinte, 2009.

SILVEIRA, Oliveira. *Obra reunida*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2012. Organização de Ronald Augusto.

SILVEIRA, Oliveira. Poemas. In: FISCHER, Luís Augusto; MAESTRI, Mario (coord.). *Nós, os afro-gaúchos*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1996. p. 38-48.

SILVEIRA, Hendrix Alessandro Anzorena. *Não somos filhos sem pais: história e teologia do batuque do Rio Grande do Sul*. 2014. 138 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Teologia, Faculdades EST, São Leopoldo, 2014. Disponível em: <http://dspace.est.edu.br:8080/xmlui/handle/BR-SIFE/529>. Acesso em: 02 abr. 2023.

SIMÕES, Igor; ABREU, Izis; FERREIRA, Caroline. *A Exposição “Presença Negra No Margs” - Texto Curatorial*. Porto Alegre: MARGS, 2022. Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/midia/presenca-negra-no-margs/>. Acesso em: 24 ago. 2022.

SOARES, Mozart Pereira. Traços peculiares do Rio Grande. In: FISCHER, Luís Augusto; GONZAGA, Sergius (coord.). *Nós, os gaúchos*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1992. p. 162-169.

SOARES, Stênio José Paulino. As poéticas da negritude e as encruzilhadas identitárias: uma abordagem a partir da noção de corpo-testemunha. *Rascunhos*, v. 7, n. 1, p. 10-29, jan./jun. 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/34064/1/document%20%281%29.pdf>. Acesso em: 29 set. 2022.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora: Codecri, 1983.

SP ESCOLA DE TEATRO. *Egressos da SP Escola de Teatro integram coletânea “Dramaturgia Negra”*, 17 jun. 2019. Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/egressos-da-sp-escola-de-teatro-integram-coletanea-dramaturgia-negra>. Acesso em: 06 mar. 2023.

SOUZA, Jessé. *Como o racismo criou o Brasil*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2021.

STÜRMER, Arthur Breno; COSTA, Benhur Pinós. Território: aproximações a um conceito-chave da geografia. *Geografia, Ensino & Pesquisa*, v. 21, n. 3, p. 50-60, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/geografia/article/viewFile/26693/pdf>. Acesso em: 16 mar. 2022.

UNIDAD POPULAR SANTA CRUZ. *La cultura afro en Argentina y su deuda histórica*, 8 nov. 2021. Disponível em: <https://upsantacruz.org/2021/11/08/la-cultura-afro-en-argentina-y-su-deuda-historica/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

UY PRESS. *Se estrena “La diosa y la noche”, basada en libro de Jorge Chagas*, 03 nov. 2019. Disponível em: <https://www.uypress.net/Secciones/Se-estrena-La-diosa-y-la-noche--basada-en-libro-de-Jorge-Chagas-uc99794>. Acesso em: 10 mar. 2023.

URUGUAY. *Día Internacional de los Afrodescendientes*, 31 ago. 2021. Disponível em: <https://www.gub.uy/ministerio-defensa-nacional/comunicacion/noticias/dia-internacional-afrodescendientes>. Acesso em: 27 jun. 2022.

VERÍSSIMO, Érico. Um romancista apresenta sua terra, no livro Rio Grande do Sul: terra e povo. In: GONZAGA, Sergius; FISCHER, Luís Augusto; BISSÓ, Carlos Augusto (Coords.). *Nós, os gaúchos 2*. Porto Alegre: Editora: UFRGS, 1998. p. 242-251.

VIVEIROS, Felipe. A verdadeira cor do tango. *Cultura do resto do mundo*, 18 nov. 2020. Disponível em: <https://www.culturadorestodomundo.com/post/a-verdadeira-cor-do-tango>. Acesso em: 05 mar. 2023.

VIVIANE JUGUERO. *Site*. 2021. Disponível em: <https://www.vivianejuguero.com/>. Acesso em: 02 abr. 2023.

VIVIANE JUGUERO. *Photos of the first assembly of the play Ori Orestéia*, 2016. Disponível em: <https://vivianejuguero.wixsite.com/vjapoio/ori-oresteia-photos-2016>. Acesso em: 20 mar. 2023

WEBER, Jéssica Rebeca. Com manequins negros em situação de tortura, exposição de piquete é fechada no Acampamento Farroupilha. *Gaúcha ZH*, 17 set. 2018. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/porto-alegre/noticia/2018/09/com-manequins-negros-em-situacao-de-tortura-exposicao-de-piquete-e-fechada-no-acampamento-farroupilha-cjm6walvv043t01pxxe3w2fn0.html>. Acesso em: 07 mar. 2023.

WEBER, Jéssica Rebeca. Uma divindade na encruzilhada do Mercado Público: conheça a história do Bará. *Gaúcha ZH*, 30 dez. 2020. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/porto-alegre/noticia/2020/12/uma-divindade-na-encruzilhada-do-mercado-publico-conheca-a-historia-do-bara-ckjahtpb9008m017wfv3qxe9e.html>. Acesso em: 06 mar. 2023.

WIKIPEDIA. *El paisano. Reflexiones sobre la vida del campo - Carlos Lemee*, 2017. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_paisano._Reflexiones_sobre_la_vida_del_campo_-_Carlos_Lemee.pdf. Acesso em: 27 jun. 2022.

WIKIPEDIA. *Companhia Negra de Revistas*, 2020. Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Companhia_Negra_de_Revistas. Acesso em: 02 abr. 2023.

WIKIPEDIA. *Cruzeiro real*, 2021. Disponível em:
https://pt.wikipedia.org/wiki/Cruzeiro_real. Acesso em: 02 abr. 2023.

WIKIPEDIA. *Alceu Collares*, 2022. Disponível em:
https://pt.wikipedia.org/wiki/Alceu_Collares. Acesso em: 27 jun. 2022.

ZUBARAN, Maria Angelica; SANTOS, Isabel Silveira dos. Pedagogias do teatro de Arthur Rocha: Abrindo caminhos na direção da lei 10.639. *Poiésis*, Tubarão, v. 7, n. 12, p. 445-461, 2013.