

LA DIOSA Y LA NOCHE E CAVALO DE SANTO:
uma reflexão sobre dramaturgias negras sul-americanas

Acevesmoreno Flores Piegaz

Resumo

Este artigo se propõe a refletir sobre a dramaturgia negra do Pampa sul-americano no século XXI, a partir das obras *La diosa y la noche: el musical de Rosa Luna* (2017), do Uruguai, e *Cavallo de Santo* (2018), do Brasil, como produções literárias decoloniais potentes no “espaço cênico do Pampa”¹. Esta escrita inicialmente apresenta uma breve reflexão sobre a relação negritude/branquitude no contexto histórico dessa região; posteriormente, uma contextualização sobre o teatro negro através do trajeto do Teatro Experimental do Negro no Brasil e do Teatro Negro Independiente no Uruguai no século passado, enquanto precursores da cena negra. Na sequência são analisadas as obras citadas por meio de um cotejamento realizado com os aportes teóricos dos campos da literatura, teatro, história e sociologia, pautados pela perspectiva decolonial. Por fim, serão apresentadas as considerações finais sobre essa reflexão.

Palavras-chave: Teatro Negro; Dramaturgia Negra; Decolonialidade; Sul-americano.

LA DIOSA Y LA NOCHE AND CAVALO DE SANTO:
thinking on black South American dramaturgies

Abstract

This paper intends to discuss the black dramaturgy from South American Pampa in the 21st century based on the plays *La diosa y la noche: el musical de Rosa Luna* (2017), from Uruguay, and *Cavallo de Santo* (2018), from Brazil, which are perceived as powerful decolonial literary productions in the “Pampa scenic space”. This paper is going to present a brief relation between blackness and whiteness in the historical context of this region. Afterwards, the discussions on black theater through the Black Experimental Theater’s journey in Brazil and the Independent Black Theatre’s in Uruguay in the last century as forerunners of black productions in these contexts are going to be presented. Next, the two cited plays are going to be analyzed through the collation based on a decolonial perspective and theoretical thinking from the fields of Literature, Theater, History and Sociology. Ultimately, the final considerations on this paper are going to be debated.

Keywords: Black Theater; Black Dramaturgy; Decoloniality; South America.

LA DIOSA Y LA NOCHE Y CAVALO DE SANTO:
una reflexión sobre dramaturgias negras sudamericanas

Resumen

Este artículo propone reflexionar sobre la dramaturgia negra de la Pampa sudamericana en el siglo XXI, a partir de las obras *La Diosa y la Noche: el musical de Rosa Luna* (2017), de Uruguay, y *Cavallo de Santo* (2018), de Brasil, como potentes producciones literarias decoloniales en la “zona escénica de la Pampa”. Este escrito presentará inicialmente una breve reflexión sobre la relación negritud/blanquitud en el contexto histórico de esta región; luego una contextualización sobre el teatro negro a través de la trayectoria del Teatro Experimental do Negro en Brasil y el Teatro Negro

¹ O Pampa, nesta escrita, diz respeito a um território cultural que compreende o Uruguai, parte da Argentina e do estado do Rio Grande do Sul (Brasil).

Independiente en Uruguay en el siglo pasado, como precursores de la escena negra. A continuación, se analizarán las dos obras citadas mediante una comparación realizada con aportes teóricos de los campos de la literatura, del teatro, de la historia y de la sociología, guiados por la perspectiva decolonial. Finalmente, se presentarán las consideraciones finales sobre esta reflexión.

Palabras clave: Teatro Negro; Dramaturgia Negra; Decolonialidad; Sudamericano.

INTRODUÇÃO

As sociedades sul-americanas vivenciaram, nas duas primeiras décadas do século XXI, uma série de enfrentamentos de ordem política e cultural que colocaram no centro do debate o racismo, a desigualdade, o desequilíbrio ecológico, a identidade de gênero e a sexualidade, e mobilizaram diferentes gerações na crítica ao modelo social e econômico implementado pelo capitalismo global, após o fim da Guerra Fria.

As questões que emergiram nesse período não são novas, algumas remontam ao período colonial, outras ao processo de formação dos Estados-nação no século XIX. É necessário destacar que na América do Sul, após os processos de independência dos países ocorridos no século XIX, o Estado privilegiou as classes dominantes locais, brancas ou mestiças, alinhado aos interesses das metrópoles capitalistas, em detrimento das pessoas não brancas que constituíam a maioria da população.

Países como Brasil, Argentina e Uruguai optaram por políticas públicas de imigração baseadas na “importação massiva” de colonos europeus, com vistas a branquearem suas nações, de modo que em seus projetos de poder e sociedade não estavam incluídos os negros e os povos originários, que não eram bem-vindos. Nesse momento histórico, as justificativas não se basearam em preceitos religiosos ou civilizatórios, mas estavam apoiadas em teorias raciais que tinham como fundamentação o racismo científico que atribuía o atraso da região ao tipo humano “degenerado” não-branco (CARDOSO, 2014). Excluídas do novo projeto de continente, essas populações criaram inúmeras estratégias para sobreviver e resistir ao extermínio, à invisibilidade social e à dominação implacável. Dentre as formas organizadas de resistência surgiram movimentos, associações e coletivos negros, que na época, assim como hoje, fizeram o contraponto às políticas higienistas e eugenistas que pretendiam o branqueamento.

A cultura, nesse contexto, foi considerada “território” central na disputa pela identidade sul-americana e, nesse sentido, tentou-se excluir todas e quaisquer manifestações artísticas e religiosas das narrativas oficiais, bem como escrever a história, ocultando as contribuições dessas populações e declarando-as como insignificantes ou anacrônicas. Felizmente este projeto não conseguiu se concretizar plenamente, uma vez que “por aqui existem outros sons, a trama é polifônica, o conflito é princípio estruturante das existências e das invenções aqui vividas [...]. Assim, as vozes enunciadas pelas margens ganharam força na capacidade de praticar as dobras na linguagem” (RUFINO, 2019, p. 117).

E, é justamente no campo da cultura que se situa o objeto desta análise, que são as dramaturgias negras sul-americanas do Pampa. Para este propósito foram escolhidos dois textos teatrais, a saber: *La diosa y la noche: el musical de Rosa Luna*, uma produção uruguaia, e *Cavalo de Santo*, brasileira, mais especificamente do estado do Rio Grande do Sul. Para viabilizar esta reflexão recorreu-se aos aportes teóricos das perspectivas decolonial e afrocêntrica, para analisar as possíveis contribuições dessas produções literárias no processo de descolonização da dramaturgia e da sociedade do Pampa sul-americano. Este artigo é um desdobramento de uma pesquisa de

doutorado em andamento no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

NEGRITUDE, BRANQUITUDE E A IDENTIDADE DO PAMPA

A questão da identidade do Pampa sul-americano foi engendrada por narrativas que buscavam afirmar a branquitude, que “é um lugar de privilégios simbólicos, subjetivos, objetivos, isto é, materiais palpáveis que colaboram para construção social e reprodução do preconceito racial, discriminação racial ‘injusta’ e racismo” (CARDOSO, 2010, p. 611), em detrimento da negritude (CÉSAIRE, 2010; FANON, 2008). No Rio Grande do Sul, por exemplo, ainda ecoa o discurso de que, diferente do resto do Brasil, a base da economia não tinha o modo de produção escravista, o que teria acarretado em um pequeno contingente de escravizados, além do argumento de que nesse Estado afluíram muito imigrantes europeus.

Há de se ter em consideração que a Revolução Farroupilha, de 1835, foi motivada pela insatisfação da elite branca da indústria saladeira da província, um setor produtivo que foi o motor da prosperidade econômica nesse território, no século XIX; fato é que esse setor não tem como ser dissociado de sua mão de obra que era de pessoas negras escravizadas. Fechado esse ciclo, e com a chegada dos imigrantes europeus, através da implementação de uma política pública de imigração, as narrativas oficiais vão buscando consolidar a imagem do Estado como um “pedaço da Europa” no Brasil, cuja população destaca-se por sua origem do velho mundo, enquanto que a negra é incluída para lembrar que numericamente não é significativa, como se pode observar no fragmento abaixo:

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)

A visão de um território em que a presença negra é mínima é também compartilhada por outros escritores gaúchos, e também por literatos uruguaios ao destacarem a formação étnica de seu país, a exemplo do escritor uruguaio Horacio Araujo Villagran, em seu livro *Estoy orgulloso de mi país*, publicado em 1929, citado pelo historiador George Reid Andrews na publicação *Negros en la nación blanca: história de los afro-uruguayos, 1830-2010* (2010, p. 18): “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 America en que la mayoría de la población está compuesta por indios, mestizos, negros y mulatos.”

Nesse cotejamento, pode-se verificar que, apesar da distância temporal que separam os dois excertos, fica evidente que, para tais escritores sul-americanos, o contingente de não-brancos (CARDOSO, 2014) na constituição desses dois povos não é significativa numericamente, mas percebe-se que a referência sobre a predominância do branco é nítida e reflete as políticas de imigração levadas a cabo nesses territórios nos últimos dois séculos. Isso se traduziu no senso comum gaúcho, que apregoa que o povo é mais parecido com os vizinhos uruguaios e argentinos que com o restante do país.

O historiador Marcus Vinicius de Freitas Rosa, ao abordar o papel da mídia na construção e consolidação da imagem do Sul branco, faz uma proposição que resume a lógica que permeia a branquitude sulina: “[...] 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).

Recorrente no contexto brasileiro, essa percepção foi eximamente desconstruída pelo referido autor, assim como pelas publicações de outros historiadores brasileiros, que estão reescrevendo a história das populações negras no extremo Sul do país. No ensaio intitulado “Gaúchos e brasileiros, negros”, que integra a coletânea *Nós, os afro-gaúchos*, outro historiador, Euzébio Assumpção (1996, s. p.), afirma: “Somos sambistas, estudantes, babalorixás, educadores, acadêmicos, esportistas e, sobretudo, trabalhadores. Somos gaúchos e brasileiros, negros”. Em outro ensaio, da mesma edição, intitulado “Por que não festejo o 20 de setembro”, o autor afirma que não compartilha do espírito farroupilha, difundido como corajoso, aguerrido e comprometido com a luta pela liberdade e justiça, externando o que motiva tal espírito, uma ordem de despacho do Duque de Caxias, referente ao final da Revolução Farroupilha:

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. (ASSUMPCÃO, 1996, p. 20)

Pode-se deduzir que, bem como ocorreu com a Revolução Francesa, a Revolução Farroupilha não contemplou 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.

O vínculo do Uruguai com Brasil tem origem em um conflito de fronteiras luso-hispânico, que se inicia no século XVIII e se estende até a independência uruguaia em 1828, conquistada através do tratado de Montevideu, depois que os uruguaios, sob o comando de Juan Antonio Lavalleja, expulsaram em 1825 os brasileiros que nove anos antes haviam invadido sua nação; uma negociação que também envolveu a Argentina e a Inglaterra. O advento da abolição da escravidão no Uruguai, em 1842, contribuiu para estimular a imigração de afro-gaúchos livres ou em busca da liberdade que se aventuraram mais ao Sul. No entanto, houve aqueles que cruzaram a fronteira, ainda traficados, para terras de proprietários que tinham cidadania do Império Brasileiro e provinham da Província de São Pedro do Rio Grande do Sul em um processo que teve impacto na formação da população afro-uruguaia, como informa Andrews (2010, p. 24):

[...] estos terratenientes siguieron importando esclavos al país bajo la categoría de "peones contratados". También hubo casos de esclavos brasileños que huyeron a Uruguay en busca de su libertad. Los movimientos migratorios entre los dos países continuaron incluso después de que Brasil aboliera la esclavitud en 1888 y, dado que casi un cuarto de la población de Rio Grande do Sul (24 por ciento) estaba formada por negros y mulatos, una parte significativa de esas migraciones era necesariamente afro-brasileña. Los departamentos del Norte de Uruguay –Artigas y Rivera– hoy son las regiones que cuentan con el mayor porcentaje de afro-uruguayos (26 y 20 por ciento, respectivamente).

Os dados estatísticos apresentados por esse historiador revelam percentuais referentes à população negra no século XIX, que não podem ser considerados desprezíveis; hoje os números dos últimos censos realizados no Brasil e Uruguai revelam que, apesar da política oficial

de branqueamento empreendida na região, a população afrodescendente é significativa, mesmo quando analisada apenas do ponto de vista numérico, sem considerar a dimensão social e cultural.

No censo demográfico realizado no Brasil pelo IBGE no ano de 2010, as pessoas autodeclaradas pretas e pardas representaram 16,13% dos habitantes do estado do Rio Grande do Sul e a estimativa em 2017 dava conta de 18,2% de afro-gaúchos (IBGE, 2010).

No Uruguai, os números são de 8,1% no censo de 2011; 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). Como é possível perceber através dos números, se trata de uma população negra significativa.

DAS PRIMEIRAS ENCENAÇÕES AO TEATRO NEGRO, OUTROS PROTAGONISTAS

A presença negra na cena teatral brasileira, inicialmente, se deu pelo projeto religioso jesuítico, depois fez das festas populares o seu palco; posteriormente, no século XVII, se consolidou nas primeiras companhias, em um momento em que o teatro não gozava de prestígio social. Essas empresas artísticas, no avançar das décadas, conquistaram e ampliaram suas plateias, que se tornaram cada vez mais heterogêneas. As qualidades estéticas e técnicas parecem ter sido determinantes, pois “o ‘precursor da ópera brasileira’, o mulato Padre Ventura tornou-se popular no Rio de Janeiro (por volta do século XVIII), por montar clássicos como Molière e Voltaire com a magnificência de cenário e figurinos, bem-acabados e luxuosos” (LIMA, 2015, p. 97).

No século XIX, essa potência cênica negra foi perdendo espaço nos palcos nacionais e intensificou-se o estereótipo do negro no entretenimento no que era a novidade da época, a comédia de costumes. Contudo, também se tem a presença de escritores negros de renome nacional na dramaturgia, como Antônio Gonçalves Dias (1823-1864) e Machado de Assis (1839-1908). Entre as décadas finais daquele século e a metade do próximo, vê-se o retorno dos artistas negros através do Teatro de Revista, e, dentre os muitos dessa nova cena, destaca-se De Chocolat, que fez carreira na França e, ao retornar ao Brasil, impulsionou as “Revistas Negras”.

No início do século XX, com o surgimento das companhias dramáticas e de comédia, como a de Procópio Ferreira, deu-se a ascensão de grandes estrelas, que foi sucedida pela modernidade inaugurada por Nelson Rodrigues e, posteriormente, pela multifacetada pós-modernidade do final do século.

O teatro brasileiro, durante o século XX, pautado por uma estética eurocêntrica, passou por importantes transformações que foram da primazia dos atores à dos encenadores, à disseminação dos grupos teatrais e ao surgimento das trupes. Esse processo acabou por gerar proposições estéticas, práticas, dramáticas e teóricas acerca da recepção da linguagem teatral e tem redefinido constantemente o papel dos agentes proponentes, dos espectadores e a própria relação entre produção e recepção no contexto cênico do país. Muitas foram as transformações epistêmicas e estéticas ao longo deste percurso histórico, mas uma questão ainda é premente, a da negritude, entendida nesta reflexão como uma “‘personalidade cultural’ própria” (GADEA, 2013, p. 79).

Essa questão começa a ser equacionada a partir da militância de Abdias Nascimento e seus pares que, em 1944, na cidade do Rio de Janeiro, fundam o Teatro Experimental do Negro (TEN). O trabalho desenvolvido por esse grupo vai colocar em cena, pela primeira vez, atrizes e atores negros como protagonistas, em uma atitude evidente de tomada de posição frente à discriminação e à negação da identidade cultural negra nos palcos e na sociedade brasileira. Isso fica evidente a partir dos objetivos traçados como balizadores da atividade teatral do grupo:

a. resgatar os valores da cultura africana, marginalizados por preconceito à mera condição folclórica, pitoresca ou insignificante; b. através de uma pedagogia estruturada no trabalho de arte e cultura, tentar educar a classe dominante “branca”, recuperando-a da perversão etnocentrista de se autoconsiderar superiormente europeia, cristã, branca, latina e ocidental; c. erradicar dos palcos brasileiros o ator branco maquiado de preto, norma tradicional quando a personagem negra exigia qualidade dramática do intérprete; d. tornar impossível o costume de usar o ator negro em papéis grotescos ou estereotipados [...]; e. desmascarar como inautêntica e absolutamente inútil a pseudocientífica literatura que a pretexto de estudo sério focalizava o negro, salvo raríssimas exceções, como um exercício esteticista ou diversionista [...], cujos interesses estavam muito distantes dos problemas dinâmicos que emergiam do contexto racista da nossa sociedade. (NASCIMENTO, 2016, p. 161-162)

O surgimento desse grupo foi um marco histórico, que se consolidou a partir de lutas empreendidas pelos movimentos sociais. Em tal ambiente de análise, o termo *negro* aparece como “uma configuração histórico-social” (SANTOS, 2014, p. 26), a partir da qual brasileiros negros construíram sua identidade e foram identificados por uma sociedade que se pretendia branca. Já o termo *teatro negro* refere-se ao conjunto de manifestações espetaculares cuja tessitura dramática está ancorada em matrizes culturais africanas, afro-brasileiras e afro-latinas plasmadas nas produções cênicas de grupos e coletivos teatrais cujos promotores são artistas negros; “conotando o adjetivo negro como uma episteme, um saber e, não apenas, como uma epiderme, uma causa, um lamento ou um pesar” (MARTINS, 2007, p. 78).

O TEN representou um ponto de inflexão sobre o racismo presente no teatro brasileiro ao reconfigurar o *lugar do negro* (GONZALEZ; HASENBALG, 1982) que se reservava ao 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 pela produção teatral nacional do século XX.

Ademais, configurou-se como uma reação cultural de empoderamento da cidadania negra no campo do teatro e na 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). No sentido contrário, este grupo marcou a presença da identidade negra, renegando o “lugar” que o branco lhe reservara, inaugurando outra perspectiva estética, epistêmica e política, “conduzindo o teatro em novas direções, propondo novos liames entre a vida e a arte” (FERNANDES, 1972, p. 197).

O trabalho desenvolvido 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 *Teatro Experimental do Negro: testemunhos* (1966) e *Teatro Negro do Brasil: uma experiência sócio-racial* (1968) obras de grande importância não apenas para os estudos teatrais contemporâneos, mas também para os campos da sociologia, antropologia, história, literatura, educação, entre outros.

Outro grupo teatral do Pampa também trilhou um caminho semelhante ao TEN no século XX, o Teatro Negro Independente, na vizinha República Oriental del Uruguay, fundado por Francisco Merino em 1963, mas que só se constituiu juridicamente em 1965. Tal grupo inaugurou

uma proposta cênica que impactou o contexto cultural de Montevideu com encenações cujos protagonistas são negros, e as dramaturgias escolhidas como repertório inicial colocaram no centro da cena teatral *de la banda oriental* o afro-uruguaio. No entanto, a exemplo do TEN, sua abrangência ia muito além dos palcos, como é possível perceber na publicação *Surgimento y desaparición del Teatro Negro uruguayo* (1993), da pesquisadora uruguaia Juanamaría Cordones-Cook, quando ela afirma: “Desde un principio, el Teatro Negro Independiente había planteado sus objetivos sociales de servir al afro-montevideano. Se había planteado como organismo docente, de comunicación y de transformación” (CORDONES-COOK, 1993, p. 33). Coerente com sua proposta inicial, o Teatro Negro Independiente estreia no mesmo ano de sua fundação o primeiro espetáculo que pauta a negritude em Montevideu, apresentando as origens do Candombe².

Diferente do TEN em muitos aspectos, o Teatro Negro Independiente foi idealizado por um diretor branco que, segundo Cordones-Cook (1993), se identificou com as lutas da população afro-uruguaia a ponto de considerar a si mesmo um “negro honorário”. Um “título” que, na época, frente à sociedade racista, não constituía nenhuma deferência. Porém, é possível inferir que apesar das diferenças, os dois grupos tiveram como principal característica em comum o fato de inaugurarem outra cena teatral em seus países, transformando a dramaturgia e o espectador, mas, antes de tudo, os agentes proponentes, brasileiros e uruguaio afrodescendentes.

A DRAMATURGIA NEGRA DO PAMPA NA DESCOLONIZAÇÃO CULTURAL DO SUL

A escolha das dramaturgias³ *La diosa y la noche: el musical de Rosa Luna* (2017) e *Cavalo de Santo* (2018), escritas no final da segunda década do século XXI, por autores radicados na região do Pampa, respectivamente o escritor uruguaio Jorge Chagas⁴ e a dramaturga brasileira Viviane Juguero⁵, deve-se ao fato das obras terem sido produzidas no espaço do Pampa, cujas sociedades compartilham uma origem colonial luso-hispânica, além de aspectos geográficos e culturais que formam a identidade da região.

As duas dramaturgias foram encenadas, a primeira teve sua estreia em Montevideu, em novembro de 2019, sob a direção de Jorge Heller⁶, e a segunda em Mönchengladbach, na Alemanha, em janeiro de 2016 com a direção de Jessé Oliveira⁷. A dramaturgia uruguaia é uma adaptação da obra *La Diosa y la Noche: la novela de Rosa Luna* publicada no Uruguai em 2017 pelo mesmo autor, *Cavalo de Santo* foi escrita para a montagem de mesmo título no projeto desenvolvido pelo Theatrer Krefeld Und Mönchengladbach, e integra a coletânea de textos teatrais *Dramaturgia*

² O Candombe é uma dança afro-uruguaia, símbolo cultural do país, que foi reconhecido pela ONU como Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade.

³ As duas obras, apesar de pertencerem a gêneros diferentes, serão nominadas nesta reflexão apenas como dramaturgias.

⁴ O dramaturgo e escritor Jorge Chagas é historiador, licenciado em Ciências Políticas e mestre em História Política pela Universidad de la República (Montevideu). Como jornalista, foi colunista para revistas e jornais uruguaio 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.

⁵ A dramaturga, professora e atriz Viviane Juguero é doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), e como pesquisadora realiza investigações sobre dramaturgia e teatro para a Infância, além de ser idealizadora do Curso Superior de Produção Cênica das Faculdades Monteiro Lobato (Porto Alegre). É coordenadora do Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude (CBTIJ) no Rio Grande do Sul. Sua produção artística e intelectual tem circulação no âmbito nacional e internacional.

⁶ Diretor de espetáculos, coreógrafo, figurinista e cenógrafo brasileiro, radicado no Uruguai.

⁷ Diretor teatral brasileiro, gaúcho, fundador do Grupo Caixa Preta de Porto Alegre, reconhecido nacional e internacionalmente pelo trabalho desenvolvido desde 1999.

Negra, editada pela Fundação Nacional de Artes em 2018, sob a organização de Eugênio Lima e Julio Ludemir. Esse texto é o único da região Sul entre os dezesseis que integram a publicação.

La diosa y la noche: El musical de Rosa Luna é um musical, dividido em dois atos e seis cenas, que apresenta a trajetória de Rosa Amelia Luna (1937-1993), uma artista afro-uruguaia, que ganhou reconhecimento local e internacional, tornando-se também uma das figuras centrais do Candombe a partir da segunda metade do século XX. Foi a primeira “vedeta del carnaval” a difundir e problematizar as causas negras e das mulheres através de sua coluna no jornal *Diario La Republica* e presidiu a Organización Mundo Afro, em Montevideu.

Cavalo de santo apresenta um casal brasileiro que reside em um singular apartamento, de cômodo único, com apenas uma janela e sem portas. Graça é descrita como uma mulher de 35 anos, prostituta e vítima de múltiplas formas de violência; já Inácio é um homem de 50 anos, representante do “macho tropical” e provavelmente umbandista. O texto dramático está dividido em onze cenas, em um único ato.

A análise começa destacando a contribuição da dramaturgia de Jorge Chagas para a visibilidade do racismo aberto (GONZALEZ, 1988) da sociedade uruguaia através da personagem da Patrona (Patroa), uma mulher de classe alta, branca e extremamente grosseira, como pode ser observado no excerto abaixo:

Barre, rápido, cocina, rápido, sabes que llegan visitas,
la comida debe quedar exquisita
¿pero, qué mirás?
Ahí parada no te quedes negra desgraciada.
Lava, plancha, cocina, barre, cose ¡anda!
¡negra atrevida!
Pasa lustre a los muebles,
No seas sucia,
haz que impecable todo luzca.
¡Ahora! ¡Negra, estás lerda!
Ya no pienses, ¡qué mierda!
(CHAGAS, 2017, p. 7)

A reação da personagem é de enfrentamento e não de submissão, como indica a rubrica: “En este momento Rosa se detiene de golpe, tira todos los objetos y grita bien fuerte: ¡BASTA! Y comienza a cantar suavemente a medida que se va quitando lentamente las ropas de sirvienta: la cofia, el delantal, etc., la patrona queda estática” (CHAGAS, 2017, p. 7). É possível considerar que o autor, ao trazer essa passagem da vida de Rosa Luna como empregada doméstica, acabou por transformá-la, enquanto personagem, em uma porta-voz privilegiada de um grito de empoderamento contra a iniquidade racial uruguaia. Levando em consideração que “a afrocentricidade surgiu em resposta à supremacia branca” (MAZAMA, 2009, p. 111), se pode afirmar que tal cena materializa esse enfrentamento.

Ambas as obras primam por trazer o foco para personalidades negras, no caso da produção uruguaia na própria protagonista, já em *Cavalo de Santo* é através das escolhas musicais da autora para a obra, como o *Réquiem*⁸ do padre José Maurício Nunes Garcia e a ópera *O Guarani*, do compositor Antônio Carlos Gomes, em “ritmo de carnaval”. O escritor e dramaturgo Gonçalves Dias também se faz ouvir através do personagem Inácio que na Cena 9 recita um fragmento do poema *Canção do Exílio*.

Ao fazer essas opções Viviane Juguero e Jorge Chagas estão em consonância e também operam o conceito de “interesse pela localização psicológica” que “no sentido afrocêntrico, refere-se ao lugar psicológico, cultural, histórico ou individual ocupado por uma pessoa em dado

⁸ Este réquiem vai integrar outras cenas do espetáculo.

momento da história” (ASANTE, 2009 p. 96). Também a questão da localidade no pensamento decolonial diz respeito à localização histórica e geográfica, determinantes na constituição daquele que enuncia.

No musical de Rosa Luna, o autor traz à cena os tambores, o Candombe e as Llamadas, constituintes intrínsecos da presença africana na identidade uruguaia, além de outros ritmos que têm na musicalidade africana a sua origem, como o tango, o rock e o rap, que, por um longo tempo durante o século XX, foram desvinculados dessa ancestralidade.

A partir da concepção afrocêntrica de agência, que significa “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), é perfeitamente possível afirmar que as duas dramaturgias contribuem significativamente nesse sentido.

Na cena final de *La diosa y la Noche*, aparecem as figuras típicas do Candombe, como *la Mama Vieja, el escobero, el gramillero*. Em *Cavalo de Santo* estão presentes entidades espirituais como o Exu, a índia velha e a Iabá. Nos dois casos, percebe-se a intenção de preservar e difundir tais elementos culturais enquanto saberes imprescindíveis para o processo de decolonização e fundamentais para as culturas do continente sul-americano implicadas na jornada pela superação do racismo, pois: “Estas ‘epistemes de frontera’, ubicadas en lo que Mary Louis Pratt denominaba ‘zonas de contacto’, constituyen una crítica implícita de la modernidad, a partir de las experiencias geopolíticas y las memorias de la colonialidad [...]” (CASTRO-GÓMEZ; GROSFUGUEL, 2007, p. 20).

Na cena final de *La Diosa y la noche*, quando ocorre a morte de Rosa Luna, a personagem canta:

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, 2017, p. 13)

O autor opta por trazer Rosa Luna como uma fênix, que ressuscitará pela força dos tambores, cada vez que as Llamadas se fizerem ouvir no Uruguai. É uma exaltação ao espírito coletivo que caracteriza a ação das populações negras do continente, em oposição ao individualismo branco e latino, forjado no pensamento eurocêntrico.

Em *Cavalo de Santo*, a crítica à mentalidade da sociedade brasileira é realizada através da interação de Inácio e Graça com os personagens-tipo, como o evangélico fanático, que não mede esforços para ampliar o rebanho de Deus; o policial que, focado no contrabando de araras-azuis, ignora um corpo de uma mulher pobre estendido no chão; o integralista com seu pensamento reacionário, propalando a miscigenação e o cristianismo como únicas saídas para a nação brasileira e o Rei Momo que se contrapõe a ele. Dom Pedro I é outro personagem emblemático como uma alegoria de poder anacrônico, que, em sua interlocução com Inácio, encontra-se “fora do lugar”, totalmente deslocado e, ao final da cena, acaba proclamando a independência.

O personagem do estrangeiro, “incorporado” por Inácio, tem o sugestivo nome de Jean Baptiste, adora o Brasil selvagem, do turismo sexual, das praias, da caipirinha, das favelas, e não se importa com a corrupção brasileira, estando disposto a pagar “este preço” para ter suas vontades atendidas. Em suma, é o retrato do “branco-branco”, como denomina Cardoso (2014), que tanto pode ser da Europa, dos Estados Unidos ou do Canadá. Uma de suas falas resume bem a percepção

do país: “– 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).

Outro aspecto extremamente relevante é a denúncia ao machismo, à violência contra a mulher e à assimetria das relações afetivas, por exemplo na descrição de Inácio como um macho tropical, que se autoafirma “sobre sua virilidade”. Essa questão também é abordada em *La Diosa y la noche*, na infância de Rosa Luna, quando ela é forçada a trabalhar como empregada doméstica por seu padrasto, bem como em sua vida adulta, quando, para se defender de um homem bêbado, acaba por feri-lo mortalmente. Seu julgamento foi o primeiro caso em que uma mulher uruguaia foi absolvida por legítima defesa.

A análise dessas duas dramaturgias negras, à luz das teorias decoloniais, evidencia que essas produções literárias operam uma “otredad epistémica” e se localizam “en la intersección de lo tradicional y lo moderno. [...] una *resistencia semiótica* capaz de resignificar las formas hegemónicas de conocimiento desde el punto de vista de la racionalidad posteurocéntrica de las subjetividades subalternas” (CASTRO-GÓMEZ; RAMÓN GROSFOGUEL, 2007, p. 20, grifos dos autores). Considerando tal afirmação, é possível inferir que os campos das Artes e das Letras, nos países em questão, mostram-se como potentes espaços para a desconstrução da mentalidade colonial.

A reflexão aqui empreendida revela que os autores dessas obras estão fazendo a crítica à colonialidade a partir de seus países de origem, operando com base em uma postura afrocêntrica que desnuda os discursos racistas e redutores da branquitude sul-americana, assim como os projetos de poder excludentes. Nesse aspecto reside a importância da autoria, destacada pela pesquisadora e professora Evani Tavares Lima (2015, p. 103):

Quando assino, nomino, faço existir, dou voz e corpo. Afirmo o Eu Sou, Eu Penso, Eu Faço. Frente ao contexto sócio político de violação, exclusão e invisibilidade da história negra, a autoria se torna um instrumento importante, pois, ela fará o existir. E é somente a partir da existência que tudo se dá. Sem se fazer existir, penso que não seja possível se conhecer e se reinventar. Enfim, sem invocar a responsabilidade dessa autoria fica-se à mercê de uma história torta que só vem refletir o que já está posto.

Portanto, é possível afirmar que as dramaturgias analisadas neste artigo confirmam que o esforço empreendido pelos membros do Teatro Experimental do Negro, no Brasil, e do Teatro Negro Independiente, no Uruguai, em afirmar a identidade negra no campo do teatro, não só foi importante para seus contemporâneos, mas também para as gerações que se sucederam, como por exemplo os dramaturgos dessas obras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo realizou uma análise das obras *La diosa y la noche: el musical de Rosa Luna* e *Cavalo de Santo*, com o objetivo de identificar as contribuições dessas produções para a decolonização da dramaturgia da cultura do Pampa sul-americano, a partir de uma abordagem pautada pelos estudos decoloniais e pela perspectiva afrocêntrica.

Durante esta reflexão, foi possível identificar que as duas dramaturgias abordam o enfrentamento ao racismo, o empoderamento negro, o destaque das personalidades negras da cultura sul-americana e suas produções artísticas, bem como a difusão dos elementos culturais africanos e a promoção de saberes. Nas duas obras também é perceptível a crítica ao machismo. *La diosa y la noche: el musical de Rosa Luna* afirma a figura histórica de Rosa Luna e a força da contribuição cultural que ela representa para a sociedade uruguaia. *Cavalo de Santo*, por sua vez, condena a colonialidade das relações a partir do discurso do colonizador, na figura do Turista e,

também, através da relação do casal Inácio e Graça. A partir dessas constatações é possível inferir que essas obras colaboram para a decolonização da dramaturgia do Pampa, pois trazem para centro da cena outras histórias e epistemes.

Ao trazerem a cultura africana para a cena teatral, em sociedades pautadas pela exaltação dos valores eurocêntricos, essas produções literárias visibilizam as populações negras, afirmando sua importância social e histórica no espaço do Pampa. Dessa maneira, operam um “processo de reeducação” do branco, um dos objetivos do Teatro Experimental do Negro.

Viviane Jughero e Jorge Chagas, em suas dramaturgias, fizeram de suas personagens portavozes da crítica decolonial, afirmando a negritude em contextos culturais hegemonicamente brancos, e, a partir de suas realidades, dialogam com suas localidades e com o mundo. Segundo os pressupostos teóricos empregados nesta reflexão, é válido afirmar que se está diante de duas dramaturgias que podem ser consideradas capazes de contribuir significativamente para a decolonização da literatura. Com base na análise empreendida emerge uma questão que instiga a pesquisa em andamento: É possível pensar em termos de uma dramaturgia e de um teatro Amefricanos (GONZALEZ, 1988) ao sul do continente Americano?

REFERÊNCIAS

ANDREWS, George. Reid. *Negros en la nación blanca: historia de los afro-uruguayos, 1830-2010*. Tradução de Betina González Azcárate. Montevideo: Librería Linarde y Risso, 2010.

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.

ASSUMPCÃO, Euzébio. Gaúchos e brasileiros, negros. In: ASSUMPCÃO, Euzébio; MAESTRI, Mario (coord.). *Nós, os afro-gaúchos*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1996.

ASSUMPCÃO, Euzébio. Por que não festejo o 20 de setembro. In: ASSUMPCÃO, Euzébio; MAESTRI, Mario (coord.). *Nós, os afro-gaúchos*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1996.

CABELLA, Wanda; NATHAN, Mathías; TENENBAUM, Mariana. La población afro-uruguayua en el Censo 2011. In: CALVO, Juan José (coord.). *Atlas sociodemográfico y de la desigualdad del Uruguay*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2013. Disponível em: https://www.ine.gub.uy/c/document_library/get_file?uuid=1726c03f-aecd-4c78-b9be-f2c27dafba1d&groupId=10181. Acesso em: 20 nov. 2020.

CARDOSO, Lourenço. *O branco ante a rebeldia do desejo: um estudo sobre a branquitude no Brasil*. 2014. 290 f. Tese (Doutorado). Doutorado em Ciências Sociais. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara, 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/115710>. Acesso em: 20 nov. 2020.

CARDOSO, Lourenço. Branquitude acrílica 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.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFUGUEL, Ramón. Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFUGUEL, Ramón (org.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 9-23.

CÉSAIRE, A. *Discurso sobre a Negritude*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

CHAGAS, Jorge. *La Diosa y la noche: el musical de Rosa Luna*. Montevideo. Não publicado, 2017.

CORDONES-COOK, Juanamaria. *Surgimento y desaparición del Teatro Negro uruguayo*. Montevideo: Editorial Graffiti, 1993.

ESCOBAR, A. Sentipensar con la Tierra: Las luchas territoriales y la dimensión ontológica de las Epistemologías del Sur. *Revista de Antropología Iberoamericana*, Cali, v. 11, n. 1, p. 13-32, jan./abr. 2004. Disponível em: <http://www.aibr.org/antropologia/netesp/numeros/1101/110102.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2021.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.

GADEA, Carlos Alfredo Castro. *Negritude e pós-africanidade: críticas das relações raciais contemporâneas*. Porto Alegre: Sulina, 2013.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun., 1988.

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. *Lugar de negro*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. Tradução de Adelaine La Guardia Resende.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Censo 2010*. Disponível em: <https://censo2010.ibge.gov.br/>. Acesso em: 20 mar. 2021.

JUGUERO, Viviane. Cavalo de Santo. In: LIMA, Eugênio; LUDEMIR, Júlio (org.). *Dramaturgia Negra*. Rio de Janeiro: Funarte, 2018. p. 427-471.

LIMA, Evani Tavares. Por uma história negra do teatro brasileiro., *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 24, p. 92-104, jul. 2015. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101242015092>. Acesso em: 20 mar. 2020.

MARTINS, Leda. 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.

MAZAMA, Ama. Afrocentricidade como um novo paradigma. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin. (org.). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009, p. 111-127.

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. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectivas, 2016.

ROSA, Marcus Vinicius de Freitas. *Além da invisibilidade: história social do racismo em Porto Alegre durante o pós-abolição*. Porto Alegre: EST Edições, 2019.

RUFINO, Luiz. *Pedagogias das encruzilhadas*. Rio de Janeiro; Editorial Mórula, 2019.

SANTOS, Joel Rufino. *A História do Negro no Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Novas, Direções, 2014.

SOARES, Mozart Pereira. Traços peculiares do Rio Grande. In: FISCHER, Luis Augusto; GONZAGA, Sergius (coord.). *Nós, os gaúchos*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1992.

Submetido em abril de 2021.

Aprovado em maio de 2021.

Informações do autor:

Acevesmoreno Flores Piegaz

Professor do curso de Artes Cênicas, da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), doutorando do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Participa do projeto de pesquisa integrado *Letras e vozes dos lugares* (CNPq).

E-mail: aceves.academico@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9907-7600>

Link Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2934198926251452>