

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (PPGAC)
PEDAGOGIA DAS ARTES CÊNICAS, RECEPÇÃO E MEDIAÇÃO CULTURAL

JOSIANE DE JESUS DA SILVA

TEATRO NEGRO:

Uma perspectiva decolonial a partir do Palco Giratório em São Luís

São Luís

2024

JOSIANE DE JESUS DA SILVA

TEATRO NEGRO:

Uma perspectiva decolonial a partir do Palco Giratório em São Luís

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão (PPGAC/UFMA), como requisito final para obtenção do título de Mestra em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof^a Dra. Luciana Silva Aguiar M. Barros

Coorientador: Prof. Dr. Gilberto dos Santos Martins

São Luís
2024

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Silva, Josiane de Jesus da.

Teatro Negro: : Uma perspectiva decolonial a partir do
Palco Giratório / Josiane de Jesus da Silva. - 2024.
126 f.

Coorientador(a): Gilberto dos Santos Martins.

Orientador(a): Luciana Silva Aguiar M. Barros.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
Artes Cênicas/cch, Universidade Federal do Maranhão,
São Luís, 2024.

1. Colonialidade. 2. Decolonialidade. 3. Questões
étnico racial. 4. Teatro Negro. I. Barros, Luciana
Silva Aguiar M. II. Martins, Gilberdo dos Santos.
III. Título.

Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas, Unidade Federal do Maranhão, 2024.

Aprovada em: ___/___/___.

Banca Examinadora

Presidente: Prof^a Dra. Luciana Silva Aguiar M. Barros (Orientadora)
Instituição: Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Membro interno: Prof.^o Dr. Gilberto dos Santos Martins (Coorientador)
Instituição: Instituto Federal do Maranhão (IFMA)

Membro externo: Prof.^a Dra. Cláudia Letícia Gonçalves Moraes
Instituição: Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Membro interno: Prof.^a Dra. Gisele Soares de Vasconcelos
Instituição: Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

A minha avó, Raimunda Galvão, Mundiquinha (*in memoriam*),

A meu avô, Alípio da Silva,

A minha mãe, Rosenilde Silva,

todo meu amor e gratidão.

A meu filho, Álvaro Frazão,

minha luz de esperança, força e amor.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelas forças cotidianas, oportunidades, conquistas e aprendizado, a mim dados a cada dia.

A toda minha família, em especial a minha mãe, Rosenilde Silva, e meu avô, Alípio da Silva, por todo amor, inspiração e aprendizados do bem viver.

A meu filho, Álvaro Frazão, pela força e pelo valor inestimável na minha vida.

A meus irmãos, Ronaldo Pinheiro, Josenilde Pinheiro e Danyele Pinheiro, por vibrar comigo em todas minhas conquistas, e aos sobrinhos João Guilherme Lima, Pedro Henrique França, e às sobrinhas Beatriz Lima, Lara Júlia Pinheiro e Lis Helena Pinheiro, pela atenção, cuidado e amor que expressam.

A minha orientadora Luciana Barros, pela atenção e escuta, pelas considerações críticas a cada texto escrito, por estar comigo ao longo dessa jornada, além das contribuições e o cuidado, sobretudo nos momentos mais delicados e necessários.

A meu coorientador Gilberto Martins, pela generosidade, olhar crítico e atento, principalmente quando achava que não iria dar conta deste trabalho, apoio fundamental a que sempre serei grata.

A Claudia Moraes, por estar comigo desde o início, pensando sobre decolonialidade e contribuindo na minha banca e acreditando no meu trabalho.

A Gisele Vasconcelos, por ter aceitado o convite de participação na minha banca, pelo olhar sensível e pelas contribuições.

Aos companheiros da 3ª turma do Mestrado em Artes Cênicas e todos os professores, pelo aprendizado e conhecimento compartilhados nesta turma.

A minhas amigas e amigos de longa jornada, pelo apoio, atenção, carinho e pelas forças compartilhadas nos momentos mais difíceis: Clícia Gomes, Alice Lima, Flávia Andresa de Menezes, Cleudiane Leite, Dinalva dos Anjos, Milena Silva, Reijane Moraes, Delson Pereira, Marcelino Cutrim, Fábio Leite, Ronny Santos e Daniel Braga.

Ao Departamento Regional do Maranhão e ao Nacional do Serviço Social do Comércio (Sesc), pelas formações, oportunidades profissionais, pelas experiências em produção cultural e a possibilidade de fruição de obras artísticas.

Às direções, coordenações, assessorias e, em especial, à gerente do Sesc Deodoro, Valdinete Reis; à supervisora de Cultura, Betânia Pinheiro; às analistas de cultura do Sesc Maranhão, Sandra Nunes, Letícia Amorim, Gizelly Almeida, Hellen de Paula, Paula Barros e aos analistas de cultura do Departamento Nacional, Leonardo Moraes

e Ademildes Filho, toda gratidão, por todos os incentivos, desenvolvimento de ações formativas, que contribuíram para a realização desta pesquisa, e a todos que, de forma direta ou indireta, contribuíram no andamento deste trabalho.

À Universidade Federal do Maranhão, ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas e a todos os professores pelos conhecimentos, acolhimento, e ao professor Tácito Borralho, pela oportunidade de ingressar neste mestrado.

E, por fim, a toda minha família, minhas tias e tios, que me ajudaram, incentivaram e contribuíram para a elaboração deste trabalho.

Creemos.

Quando as muralhas desfizerem-se
com a mesma leveza de nuvens – algodoads,
os nossos mais velhos
vindos do fundo dos tempos
sorrirão em paz

Creemos.

O anunciado milagre estará acontecendo.
E na escritura grafada da pré-anúnciação,
de um novo tempo, novos parágrafos se abrirão.

Creemos.

Na autoria desta nova história.
E neste novo registro a milenária letra
se fundirá à nova grafia dos mais jovens.

Conceição Evaristo (Poemas da recordação e outros
movimentos).

RESUMO

Esta pesquisa, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão, teve como objetivo investigar a inserção de discussões raciais no projeto Palco Giratório, com ênfase no Teatro Negro, na perspectiva decolonial, a partir da análise do espetáculo *Farinha com Açúcar ou sobre a sustança de meninos e homens*, obra teatral que compôs a programação em 2018, em São Luís, Maranhão. Para isso, buscou-se dialogar com os principais conceitos norteadores deste trabalho para desvelar as tramas provenientes da modernidade/colonialidade de poder, saber e ser (Quijano, 2000; Torres, 2020), que reverberam nas subjetividades e no teatro brasileiro, o qual, por muito tempo, foi atrelado às narrativas hegemônicas e eurocêntricas, e, assim, invisibilizou práticas, performances, e teatralidade de artistas afro-diaspóricos e indígenas, ao impor, desse modo, um teatro universal, o teatro branco europeu. Este trabalho percorreu, portanto, discussões sobre decolonialidade, a categoria “raça” e seus modos de operação no campo teatral, trazendo o Teatro Experimental como referência de Teatro Negro, perpassando por questões identitárias, branquitude e negritude, com vistas a fortalecer, assim, pesquisas e ações afirmativas e curadorias decoloniais em festivais de artes cênicas no país e no estado do Maranhão. Para isso, dialogou-se com autores e autoras do campo teatral, das Ciências Sociais, como a Antropologia, com destaque para: Leda Maria Martins, Miriam Garcia Mendes, Julianna Rosa de Souza, Abdias Nascimento, Aníbal Quijano, Nelson Maldonado Torres, Frantz Fanon, Schucman, Bento, Munanga, Augusto Boal, Sidney Cruz, dentre outros. Quanto aos procedimentos metodológicos, trata-se de uma pesquisa qualiquantitativa, de estudo de caso. Esse método se caracteriza por ser um estudo intensivo, levando-se em consideração a compreensão como um todo do assunto investigado. Como entende Fachin (2006), sua principal função é a explicação sistemática das coisas, dos fatos que ocorrem no contexto social e que geralmente se relacionam com uma multiplicidade de variáveis.

Palavras-chave: Teatro Negro; étnico-racial; decolonialidade; colonialidade; Palco Giratório.

RESUMEN

Esta investigación, vinculada al Programa de Posgrado en Artes Escénicas de la Universidad Federal de Maranhão, tiene como objetivo investigar la inclusión de discusiones raciales en el proyecto Palco Giratório, con énfasis en el Teatro Negro desde una perspectiva decolonial, a partir del análisis del espectáculo Farinha com Açúcar ou sobre a sustança de meninos e homens, obra teatral que formó parte de la programación de 2018 en São Luís - MA. Para ello, se pretende dialogar con los principales conceptos orientadores de este trabajo para develar las tramas de modernidad/colonialidad del poder, del saber y del ser (Quijano; 2000 y Torres; 2020) que reverberan en las subjetividades y en el teatro brasileño, que durante mucho tiempo estuvo atado a narrativas hegemónicas y eurocéntricas, invisibilizando las prácticas, performances y teatralidad de artistas afrodiaspóricos e indígenas, imponiendo así un teatro universal, el teatro blanco europeo. Por lo tanto, este trabajo discutirá la decolonialidad, la categoría de "raza" y las formas en que opera en el campo del teatro, trayendo el Teatro Experimental como referencia para el Teatro Negro, pasando por cuestiones de identidad, blancura y negritud, fortaleciendo así la investigación y las acciones afirmativas y curadurías decoloniales en Festivales de Artes Escénicas en el país y en el estado de Maranhão. Para ello, reunimos a autores del ámbito del teatro, las ciencias sociales y la antropología, entre ellos: Leda Maria Martins, Miriam Garcia Mendes, Julianna Rosa de Souza, Abdias Nascimento, Aníbal Quijano, Nelson Maldonado Torres, Frantz Fanon, Schucman, Bento, Munanga, Augusto Boal, Sidney Cruz, entre otros. En cuanto a los procedimientos metodológicos, se trata de un estudio de caso cualitativo y cuantitativo. Este método se caracteriza por ser un estudio intensivo, teniendo en cuenta la comprensión del sujeto investigado como un todo. Como nos dice Fachin (2006, p.45), su función principal es explicar sistemáticamente cosas, hechos que ocurren en el contexto social y que generalmente están relacionados con una multiplicidad de variables.

Palabras clave: Teatro Negro; étnico-racial; decolonialidad; colonialidad; Palco Giratório.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Recorte do Jornal do Brasil no mês de julho de 1926	37
Figura 2 - Recorte do Jornal do Brasil no mês de julho de 1926	38
Figura 3 - Recorte do Jornal do Brasil no mês de julho de 1926	38
Figura 4 - Abdias Nascimento	41
Figura 5 - Elenco da peça O filho pródigo, de Lúcio Cardoso. Teatro Ginástico (RJ), 1947	41
Figura 6 - Atores negros no processo de alfabetização no TEN	42
Figura 7 - Abdias do Nascimento e Ruth de Souza na peça “Othello” (1949)	43
Figura 8 - Ensaio Espetáculo Sortilégio.....	43
Figura 9 - Material de Divulgação dos Espetáculos do Teatro Experimental.....	44
Figura 10 - Material de Divulgação dos Espetáculos do Teatro Experimental.....	44
Figura 11 - A Evolução do projeto e seus indicadores nos anos 1998-1999-2000...58	58
Figura 12 - Descentralização das ações do Palco Giratório – ano de 2001	59
Figura 13 - Em 2001, o Sesc Maranhão inicia sua participação no Projeto Palco Giratório.....	61
Figura 14 - Grupos e seus respectivos estados que circularam em 2012, como destaque da Pequena Companhia de Teatro, o primeiro grupo maranhense a circular pelo Palco Giratório.....	62
Figura 15 - Ano de 2013/ 16ª edição- Os grupos/estados que circularam, com destaque da Santa Ignorância Cia de Artes/MA, o segundo grupo maranhense de teatro a circular pelo Palco Giratório	64
Figura 16 - Ator Lauande Aires, no espetáculo O miolo da estória	64
Figura 17 - Ano de 2015/ 18ª edição- O Núcleo Atmosfera de Dança é o terceiro grupo maranhense a circular pelo Palco Giratório, sendo o primeiro de Dança.....	66
Figura 18 - Ano de 2015/ 18ª edição- Espetáculo Exu, a boca do Universo	68
Figura 19 - Ano de 2016/ 19ª edição- Grupo Xama Teatro é o quarto grupo maranhense a circular pelo Palco Giratório, sendo o terceiro de Teatro	711
Figura 20 - Jé Oliveira, os músicos e o DJ durante apresentação em São Luís/MA 98	
Figura 21 - Mapa de Som	98
Figura 22 - Cenário do Espetáculo Farinha com açúcar, os barracos e os instrumentos.....	100
Figura 23 - Cenário do Espetáculo Farinha com açúcar, as placas	101

Figura 24 - Mapa de Cenário do Espetáculo Farinha com açúcar.....	101
Figura 25 - Faixa que compôs o cenário do Espetáculo Farinha com açúcar	102

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Representação cênica do negro na visão eurocêntrica do negro no século XIX	32
Quadro 2 - Grupos que circularam no ano de 2018, na 21ª edição do Palco Giratório	79
Quadro 3 - Demonstração do circuito Palco Giratório desenvolvido no Estado do Maranhão/2018	93

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 UM À PARTE - BASES TEÓRICAS DA PESQUISA: DECOLONIALIDADE, QUESTÕES RACIAIS E O TEATRO NEGRO.....	21
1.1 Decolonialidade e questões raciais.....	22
1.2 Teatro Negro como prática decolonial	29
1.3 Teatro Experimental como exemplo de Teatro Negro e sua contribuição na valorização da Identidade Negra e na luta antirracista.....	35
2 DA INSTITUIÇÃO SESC AO PROJETO PALCO GIRATÓRIO	522
2.1 Palco Giratório: Rede de intercâmbio e difusão das Artes Cênicas no Brasil.....	555
2.2 Existimos onde pensamos e criamos: Palco Giratório (2018).....	766
3 ANÁLISE DO ESPETÁCULO	955
3.1 Espetáculo Farinha com açúcar ou sobre a sustança de meninos e homens do Coletivo Negro/SP	95
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	11010
REFERÊNCIAS.....	1144
ANEXOS.....	121
ANEXO A – Releases	122
ANEXO B - Folder do Palco Giratório 2018 em São Luís	124

INTRODUÇÃO

Sou Josiane de Jesus da Silva, nascida em 1979, em São Luís, capital do Maranhão, oriunda da zona rural, mais especificamente do bairro do Maracanã. Egressa de escola pública, da educação básica ao ensino superior, na Universidade Federal do Maranhão. Sou mulher cis, mãe de Álvaro Frazão, negra não retinta, de família inter-racial, sem conhecimento da parte do pai. Ex-aluna do Curso PRENEC, pré-vestibular sem fins lucrativos para negros e pessoas carentes. Graduada em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas (2009), especialista em Educação Inclusiva (2013) e Gestão Cultural (2020).

Os ensinamentos, pois, que despertaram o gosto e a dedicação às artes e à cultura nasceram na infância, de modo não formal, por meio dos meus avós, principalmente meu avô, Alípio Bispo da Silva, com 96 anos atualmente. Também, por meio das festas populares, das brincadeiras de roda, dos ensaios de bumba meu boi e na festa da juçara.

Como arte-educadora, atuei junto a diversos públicos, como: crianças da educação infantil, ensino fundamental, jovens do ensino médio, pelas secretarias municipal e estadual de educação; jovens em situação de vulnerabilidade pela Secretaria Municipal da Criança e Assistência Social – SEMCAS, e com pessoas com deficiências, principalmente auditiva, no Centro de Ensino e de Apoio à Pessoa com Surdez/CAS, e em sala de recurso como professora de Educação Especial no Atendimento Educacional Especializado pela SEMED. Atualmente sou Analista de Cultura do Serviço Social do Comércio - Sesc Maranhão e desenvolvo ações de Gestão, Produção Cultural e Curadoria em Artes Cênicas, Arte-Educação, Memória Social e Patrimônio Cultural, desde 2015.

Toda essa trajetória de vida motivou-me a realizar pesquisas de cunho sociocultural, crítico, político, pensando na diversidade, não só de público, mas de saberes e de formas de viver neste mundo, de modo que todos possam coexistir de forma justa. Posto isso, o cerne deste trabalho é pesquisar sobre Teatro Negro na perspectiva decolonial e racial, a partir de um projeto de renome nacional, o Palco Giratório.

Os caminhos percorridos para chegar a essa temática foram movediços, complexos e desafiadores, não fáceis de percorrer, mas, a partir de um gesto de teimosa esperança, um modo de ferir o silêncio imposto, após diálogos e escutas,

cheguei até aqui. O anteprojeto submetido na pós-graduação foi sobre curadoria decolonial, uma investigação a partir da Semana do Teatro no Maranhão. Após discussões, reflexões e estudos nas disciplinas do mestrado, diálogos e outras experiências, foi observada a necessidade de mudança no percurso da pesquisa. Como as questões étnico-raciais com foco na negritude são latentes em mim, assim como o interesse pelas teorias decoloniais e pelo Teatro Negro, surgiu a proposta de investigar sobre essas questões a partir de um festival, o Palco Giratório.

Outro fator importante que apresento foi assistir ao Espetáculo *Rosas Negras, um monólogo* potente, com uma estética afrocentrada, contemporânea, permeada por tecnologias e recursos audiovisuais e o principal: a presença de uma mulher preta, a atriz Fabíola Nansurê, da Bahia.

O espetáculo foi apresentado durante a XVII Semana do Teatro no Maranhão, no Teatro Arthur Azevedo, e fez toda a diferença, pois, ao conversar sobre o trabalho, perceber amigos acadêmicos fazerem análises sobre o mesmo a partir de um olhar voltado às estéticas eurocêntricas, fez-me refletir o quanto temos que desaprender, reaprender e pensar em outros modos de análises dos espetáculos, fora desse padrão.

Outro fator a destacar foi a participação na palestra *Teatro Preto de Candomblé, um projeto político-poético para encenação e atuação negras* realizada pela pesquisadora negra Onisajé (Universidade Federal da Bahia – UFBA), na aula inaugural da quarta turma do Mestrado de Artes Cênicas 2022, da Universidade Federal do Maranhão - UFMA, realizada pela coordenação do curso. Ela possibilitou reflexões e esclarecimento sobre assunto, assim como referências no campo teatral.

Vale dizer que, em toda minha trajetória acadêmica (2002 a 2009), não tive uma disciplina ou ementa com conteúdo sobre o Teatro Negro ou sobre o Experimental, somente aquelas centradas a partir de um projeto epistemicida¹ colonial, que desconsidera o Teatro Negro como uma categoria de conhecimento, de estética, de dramaturgia. Em realidade, desde os conteúdos de Arte-Educação nos livros de Ensino Fundamental e Médio até os cursos de Licenciatura em Teatro ou de Artes Cênicas, é perceptível essa exclusão de uma categoria de conhecimento e

¹ O Epistemicídio, que coloca em questão o lugar da educação na reprodução de poderes, saberes, subjetividades e “cídios” que o dispositivo de racialidade produz (Carneiro, 2005, p.02).

cultura – o Teatro Negro - que precisa ser ensinada e aprendida, enquanto importante campo epistemológico.

Porém é válido destacar que, partir de 2015, de forma, a nosso ver, bastante incipiente, o curso de Licenciatura em Teatro da UFMA insere em sua estrutura curricular as disciplinas: Práticas Espetaculares da Cultura Brasileira e História do Teatro III, a qual traz, na última na parte da sua ementa, “Aspectos gerais do Teatro Negro no Brasil” - o que é muito pouco, considerando a dimensão estética e epistemológica do Teatro Negro, não somente no Brasil. Lembremos que o Curso de Licenciatura em Artes iniciou em 1977.

Então, como nós arte-educadores do campo teatral, formadores de opiniões e fazedores culturais podemos suscitar o gosto, realizar ações de curadoria, de mediação cultural em Teatro Negro se não é fomentada nenhuma discussão na área? Precisamos refletir sobre essas questões.

Terminei a graduação em Arte-Educação, com habilitação em Artes Cênicas, há mais de 10 anos e foquei em outros projetos de cunho pessoal. Como mencionado, sou analista de cultura do Sesc Maranhão e, com o desenvolvimento de ações formativas realizadas pelo Departamento Nacional ², a partir de 2018, com a implantação da atividade de Arte-Educação ao Programa Cultura através de cursos no formato virtual com analistas de cultura de todo Brasil, percorri caminhos de uma educação 4D – dialógica, desobediente, democrática e decolonial -, estas suscitaram em mim uma necessidade de retorno aos estudos acadêmicos.

O período da pandemia, apesar de todas as dificuldades vividas, foi um momento de retorno aos estudos, pois foram oferecidos livros em pdf, lives pelo Youtube, cursos, debates de forma gratuita, possibilitando o acesso ao conhecimento, despertando curiosidades e suscitando o interesse em buscar leituras de pessoas negras, principalmente mulheres, como Djamilia Ribeiro, Grada Kilomba, bell hooks, Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, mas também Nelson Maldonado Torres, Silvio Almeida, Liv Sovik e Jota Mombaça, que contribuíram para o aprofundamento de estudos sobre negritude, branquitude, decolonialidade e diversidade.

² O Departamento Nacional (DN) é o órgão executivo da Administração Nacional do Sesc. Ele elabora, coordena e monitora os projetos desenvolvidos nas unidades do Sesc, em suas diversas áreas de atuação, como forma de alinhar estratégias nacionais e regionais, o DN realiza treinamentos e promove cursos de capacitação para profissionais da instituição em todo o país.

Dessa forma, esta pesquisa se justifica por sua contribuição nas discussões sobre Teatro Negro, decolonialidade e questões raciais, na subversão e denúncia aos modos de silenciamentos e invisibilização no campo teatral de narrativas e estética, principalmente do negro, foco deste trabalho.

Sua relevância é apontada, pela possibilidade de diálogo com outras áreas do conhecimento, de modo a desvelar as tramas provenientes da colonialidade/modernidade, favorecendo a reversão nos processos de subalternização, propondo o Teatro Negro como decolonial e de resistência e reexistência frente aos epistemicídios.

É perceptível a ausência de pessoas negras em espaços de poder, que repercutem nos imaginários, por isso se fazem necessárias outras ordens representacionais e novos regimes de visibilidade para habitar no coração da política global contemporânea (hooks, 2019).

Pensando no campo das produções culturais e em diálogo com as proposições de Moraes (2021, p.56), importa discutir decolonialidade na perspectiva de produções artísticas, como forma de aquisição de consciência artístico-política e de autonomia cultural, a partir de um campo interdisciplinar que busca abrir novas frentes de reflexão e ação ao agregar epistemologia e arte. Assim, é preciso defender uma ação transformadora capaz de encontrar maneiras de (re)inventar um mundo possível para todos, em uma perspectiva estética, ética e política (hooks, 2019).

Desse modo, no que tange aos objetivos desta pesquisa, propomos: a) fomentar discussões sobre o Teatro Negro na perspectiva racial e decolonial, evidenciando obras teatrais que abordam essas questões, e b) analisar uma obra teatral na perspectiva da decolonialidade.

A obra teatral selecionada circulou em São Luís, em 2018, através do Palco Giratório e apresenta materiais necessários para melhor análise como: vídeos, livro com a dramaturgia completa; CD, etc. Além disso eu assisti de forma presencial ao espetáculo, o que possibilitou a aquisição e estudo de materiais necessários para melhor desenvolvimento do trabalho. A obra aborda discussões e temas pautados em questões étnico-raciais e Teatro Negro.

No escopo deste trabalho, buscamos compreender de que forma um projeto de circulação nacional vem contribuindo ou não, com essas discussões urgentes e emergentes, em construir outros imaginários, fora do padrão universal.

O Palco Giratório é desenvolvido por uma instituição privada, sem fins lucrativos, o Serviço Social do Comércio - Sesc³, coordenado pelo Sesc Nacional, em parceria com todos os regionais do Brasil. O projeto possui relevância histórica, artística e cultural no cenário cultural brasileiro, sendo um dos mais importantes nas artes do circo, da dança e do teatro, pois, além de realizar a circulação de obras, contribui com ações formativas, intercâmbio cultural, e intensifica as ações de mediação cultural e formação de plateia em todos os estados brasileiros, nas capitais e no interior, desde 1998, ou seja, com mais de 20 anos de atuação.

Quanto ao interesse em conduzir a pesquisa a partir do Palco Giratório, está fundamentado em dois motivos. O primeiro está relacionado ao fato de o Palco Giratório ser um projeto reconhecido no cenário cultural na difusão das artes cênicas. O segundo foi por eu fazer parte da equipe de cultura da instituição responsável por promover o projeto em São Luís, exercendo a função de analista de cultura, pois, mesmo não atuando como curadora do projeto, contribuí apoiando na sua execução no regional. Nesse sentido, tenho acesso facilitado aos materiais importantes à pesquisa, como: relatórios, projetos, materiais sobre os espetáculos e catálogos.

Ressalto ainda o desafio que foi fazer este estudo, pois, na condição de funcionária do Sesc Maranhão e por questões éticas há sempre linhas tênues entre o pessoal e o profissional, porém tentarei buscar um distanciamento para cumprir com o que a pesquisa solicita.

No que diz respeito à realização do Palco Giratório no Maranhão, sua trajetória teve início em 2001, a partir da quarta edição do projeto. Dentro desse interstício de atuação, optei pelo recorte de 2018, considerando que essa edição foi realizada de forma presencial, antes da pandemia e trouxe discussões e temáticas relevantes, a saber: poética de decolonialidade, corpo político, coletivos de artistas negros das periferias e diversidade cultural como direito.

Como problematização desta pesquisa, apresentamos: Quais são as obras e temáticas que abordam questões raciais no Palco Giratório em 2018 e que integraram a programação de São Luís? De que forma as questões raciais e o Teatro Negro dialogam com os conceitos, temáticas e/ou programação desse projeto? Como o festival vem dialogando, ou não, com essas discussões contemporâneas numa perspectiva decolonial, assim como na potencialização do Teatro Negro brasileiro?

³ O Serviço Social do Comércio/Sesc é uma instituição privada, sem fins lucrativos, mantida pelos empresários do comércio e existente em todos os estados do Brasil.

No campo epistemológico, trago para o diálogo pesquisadores e pesquisadoras tanto do campo teatral, quanto do campo antropológico, sociológico, transdisciplinar, tais como: Leda Maria Martins, Silvio Almeida, Julianna Rosa de Souza, Nelson Maldonado, Kabengele Munanga e Sidnei Cruz, dentre outros.

Destacam-se os estudos da poetisa, ensaísta, dramaturga e professora Leda Maria Martins, cuja tese de doutorado em Letras foi apresentada pela Universidade Federal de Minas Gerais em 1991. Em 1995, essa pesquisa foi transformada no livro *A Cena em Sombras*, tornando-se umas das principais pesquisas sobre o Teatro Negro no Brasil e Estados Unidos, apresentando um mapeamento da história do Teatro Negro e sua estética, descerrando as cortinas de um espetáculo de opressão, preconceito e injustiça há séculos reencenado.

Dessa forma, concordando com a autora supracitada, observamos que o Teatro Negro representa resistência, resiliência e as culturas afro-atlânticas como um jogo de signos e espelhos entre o palco e a vida cotidiana de negros e negras. Esse fenômeno ocorre em meio ao confronto com os racismos e em reação aos preconceitos e processos de invisibilização e apagamentos de suas memórias ancestrais.

Outra autora que destaco nesta pesquisa, considerando a proximidade deste estudo com sua pesquisa é Juliana Rosa de Souza em seu livro intitulado *O Teatro Negro e as Dinâmicas do Racismo no Campo Teatral*, no qual propõe um relevante trabalho de debate sobre o Teatro Negro na atualidade, sendo este um desdobramento de sua tese de doutorado em Artes Cênicas, defendida no Programa de Pós-Graduação em Teatro pela Universidade Federal de Santa Catarina, em 2019. Neste estudo haverá um diálogo profícuo com sua pesquisa, a qual sobre o Teatro Negro, afirma que:

O Teatro Negro pode ser a meu ver uma estratégia para revelar a existência da população negra, de denunciar os efeitos do colonialismo na área teatral e apontar outras formas políticas de teatro, que considerem, para além de classe, o indicador raça como elemento discriminatório e dominante no campo teatral (Souza, 2021, p.139).

Ou seja, o Teatro Negro é uma afirmação da identidade negra, associada a proposições estéticas de matriz africana, embasadas em questões existenciais e político-ideológicas negras, como bem pontuado por Evanir Tavares Lima, em sua pesquisa, também na área, desenvolvida em 2010, como tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP.

No que se refere à metodologia, a pesquisa é um estudo de caso de cunho exploratório e documental de bases bibliográficas⁴ de fontes primárias, como relatórios, releases, vídeos, fotos, folders, além de documentos representativos das políticas culturais institucionais e secundárias como livros, catálogos e outras publicações, com uma abordagem quantiquantitativa.

Quanto aos capítulos da pesquisa, o primeiro discute, de forma sucinta, a história do teatro, conceitos e reflexões sobre questões raciais, decoloniais, negritude, branquitude, identidades, com foco no Teatro Negro; no segundo capítulo, a abordagem será sobre o Projeto Palco Giratório e seus *modus operandi*, contexto histórico, curadoria, obras selecionadas a partir do recorte étnico-racial e Teatro Negro; no terceiro capítulo, apresentamos uma análise do espetáculo *Farinha com açúcar ou sobre a substância de meninos e homens*, a partir do recorte já mencionado e das discussões trabalhadas nos espetáculos, dramaturgias, dramaturgos, relacionando com os conceitos apresentados no primeiro capítulo.

⁴ A pesquisa bibliográfica é desenvolvida a partir de material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos (Gil, 2008, p. 50).

1 UM À PARTE - BASES TEÓRICAS DA PESQUISA: DECOLONIALIDADE, QUESTÕES RACIAIS E O TEATRO NEGRO

Considerando a natureza desafiadora desta pesquisa em propor uma investigação sobre questões raciais, com foco no Teatro Negro, no campo teatral, a partir de um festival de renome nacional em artes cênicas, sentimos a necessidade de um diálogo entre as áreas do campo teatral, das ciências sociais, da antropologia e sociologia, a fim de montar um arcabouço teórico capaz de contribuir para a compreensão requerida pela dimensão do objeto e para atender os critérios de análise na obra teatral.

Nesse âmbito, trazemos as teorias decoloniais a partir dos estudos do sociólogo Aníbal Quijano (2000; 2005), Nelson Maldonado Torres (2020) e Walter Dignolo (2005), com vistas a compreender e revelar as tramas iniciadas no período colonial - modos de dominação econômica, política e subjetiva - que os autores denominaram de colonialidade do poder, saber e ser, sendo estas categorias, denunciadas pelas teorias decoloniais, que se mantiveram ao longo da história. A classificação racial centrada na ideia da construção da diferença, universalizou o branco europeu e subalternizou os não brancos. E no campo teatral? Dessa forma, almejamos perceber como tudo isso reverberou ou reverbera no campo teatral.

O pensamento decolonial passa a ganhar mais contundência teórica e epistemológica por volta dos anos 1990, com a constituição da rede modernidade/colonialidade, formada predominantemente por intelectuais da América Latina (Dias, 2019), tais como: Enrique Dussel, Walter Dignolo, Aníbal Quijano, Catharine Walsh, Ramón Grosfoguel, Santiago - Gómez, Nelson Maldonado Torres, entre outros. Essa rede ofereceu, assim, releituras históricas e problematizou as velhas e novas questões em uma opção decolonial-epistêmica, teórica e política.

Outra categoria de análise deste estudo é raça e racismo, cerne deste trabalho no campo teatral, que geralmente é muito polêmico, mas necessário para se refletir sobre políticas públicas e ações afirmativas em vários âmbitos da sociedade. Trazemos ao debate o filósofo Silvio Almeida (2019) e os conceitos de raça, a partir da categoria sociopolítica e do racismo estrutural, para compreender as dinâmicas e as formas como operam na sociedade contemporânea, que revelam desvantagens a uma categoria racial e privilégios a outra, isso repercute nas artes, conforme será abordado neste estudo.

Pensando no debate sobre questões identitárias e de negritude, apresentamos os conceitos dos teóricos Hall (2013) e Munanga (2009). Já a pesquisadora Schucman (2020) abordou a temática racial com foco na branquitude.⁵ Ainda nessa discussão, o teórico Frantz Fanon (2020) traz os impactos do racismo na psique dos negros e dos brancos e as lutas antirracistas, assim como a busca pela identidade negra, de modo a retirar a máscara branca da pele negra e se pensar identidade negra como um caminho da cura.

No campo teatral, o diálogo será com Miriam Garcia Mendes (1993), Leda Maria Martins (1995), Evani Tavares Lima (2010) e Juliana Rosa Souza (2021) e, sobre o Teatro Experimental do Negro, apoiar-nos-emos nos estudos de Abdias Nascimento (2004; 2016), um dos fundadores dessa companhia.

No que se refere ao Teatro no Maranhão, investigamos a pesquisa do professor e pesquisador Gilberto dos Santos Martins (2016), que nos apresenta um panorama sobre o teatro no Maranhão, assim como a do dramaturgo, professor, pesquisador Tácito Freire Borralho (2005).

Além do mais, outras contribuições pontuais também serão utilizadas, mas nos limitaremos a citar apenas as que, dentro deste estudo, terão maior relevância.

1.1 Decolonialidade e questões raciais

Para Antônio Bispo dos Santos, mais conhecido como Nego Bispo, em seu texto *As Fronteiras entre o saber orgânico e o saber sintético*, decolonialidade nada mais é que contracolonial. Nego Bispo afirmou: “se qualquer um de vocês chegar em um quilombo e falar decolonialidade nosso povo não entenderá, mas se disser ‘contra-colonialismo’, nosso povo entende” (Santos, 2019, p. 24).

Se revisitarmos outro autor, Frantz Fanon (2004), em seu livro *Os condenados da terra*, o termo seria descolonização, como um conceito alinhado com o conceito de libertação, pelo menos nos modos que tem sido usado pelos movimentos que se opõem à colonização (*apud* Torres, 2020).

⁵ Bento (2002) conceitua a branquitude como traços da identidade racial do branco brasileiro. Na concepção de Schucman branquitude é um dispositivo que produz desigualdades profundas entre branco e não branco no Brasil, em nossos valores estéticos e em outras condições cotidianas de vida, em que os sujeitos brancos exercem posições de poder sem tomar consciência desses hábitos racistas que perpassam toda a sociedade (2020).

Porém, o termo decolonialidade, como conceito, oferece-nos dois lembretes importantes e que não se distanciam das ideias de Santos (2019) e Fanon (2004), como aponta Torres:

Primeiro, mantém-se a colonização e suas várias dimensões claras no horizonte de luta; segundo, serve como uma constante lembrança de que a lógica e os legados do colonialismo podem continuar existindo mesmo depois do fim da colonização formal e da conquista da independência econômica e política. É por isso que o conceito de decolonialidade desempenha um importante papel em várias formas de trabalho intelectual, ativista e artístico atualmente (Torres, 2020, p. 28).

Desse modo, faz-se necessário esse entendimento sobre decolonialidade, pois será abordado neste trabalho a partir dessa compreensão. Nesse sentido, começamos com sua definição, conforme descrito por Torres (2020, p.36) “a decolonialidade refere-se à luta contra a lógica da colonialidade e seus efeitos materiais, epistêmicos e simbólicos”. Os territórios foram descolonizados⁶, mas nossas mentes e imaginário não, esse é o nosso desafio, como disse Malcolm X (apud Kilomba, 2019), precisamos descolonizar nossas mentes e imaginações e, assim, reverter essa trajetória histórica de violência.

Se a decolonialidade representa a resistência contra a colonialidade, é pertinente indagar sobre o significado da colonialidade. Para iniciar essa explanação, o termo "colonialidade" foi introduzido pelo sociólogo Aníbal Quijano e posteriormente desenvolvido pelo semiólogo Walter Mignolo e pelo filósofo Nelson Maldonado Torres. Este último concebe a colonialidade “como uma lógica global de desumanização capaz de perdurar mesmo na ausência de colônias formais” (Torres, 2020, p.36). Ela representa o lado não revelado, oculto da modernidade.

Conforme os estudos desses pesquisadores, existem três tipos de colonialidade: de poder, de saber e do ser. Assim, colonialidade do poder, segundo Quijano (2005), trata da constituição de um poder mundial capitalista, moderno/colonial e eurocêntrico a partir da criação da ideia de raça, que foi biologicamente imaginada para naturalizar os colonizados como inferiores aos colonizadores. Retornaremos a essas discussões posteriormente quando formos falar sobre a categoria racial.

⁶ Descolonizar se refere à luta contra a lógica a momentos históricos em que os sujeitos coloniais se insurgiram contra ex-impérios e reivindicaram a independência. (Torres, 2020, p. 36).

A colonialidade do saber “refere-se à dimensão epistêmica da colonialidade do poder”, conforme sinaliza Borges (2018, p.06). Em seus estudos sobre a temática, ele nos afirma que a colonialidade do saber se expressa na hierarquização de conhecimentos e formas de produzi-los. Desse modo, os saberes aplicados em rituais religiosos indígenas e afro-brasileiros são considerados ilegítimos e não científicos, enquanto aqueles produzidos na tradição europeia são legítimos.

A colonialidade do ser, para Torres (2020), é relacionada à experiência vivida na colonização de ser tomado como inferior e seus impactos na linguagem e na construção da subjetividade. O autor, ao explicar sobre os impactos da colonialidade do ser na subjetividade, principalmente da população negra, lança mão da obra de Frantz Fanon, *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2008), e chama atenção para a psique dos negros que persegue o embranquecimento estético e cultural, pois segundo o autor, isto é gerado pelo colonialismo, em seu *modus operandi* de enaltecimento da branquitude como ideal estético, *pari passu* com a inferiorização da negritude, como nos apresenta Torres:

Em *Pele negra, máscara branca*, Fanon não decide somente estudar atitudes antinegros encontradas nos próprios sujeitos negros, mas também mostrar os caminhos que incluam a emergência da atitude decolonial, e com ela a possibilidade de o condenado escrever e se comprometer com a decolonialidade como um projeto (2020, p.46).

Portanto, a teoria decolonial demanda uma abordagem crítica das teorias da modernidade, já que a decolonialidade muitas vezes é interpretada como uma tentativa de regresso ao passado ou como um esforço para retroceder a formações culturais e sociais pré-modernas”. (Torres, 2020, p. 29).

No entanto, não podemos pensar sobre essa teoria apenas como um mero retorno ao passado, mas sim a partir de forma propositiva, dialógica com esse passado, compreendendo os modos como os sujeitos colonizados experienciaram a colonização, não permitindo mais as violências realizadas. Dessa forma, importa adquirir ferramentas para atuar na contemporaneidade, seja por meio de políticas públicas, teorias ou estudos.

Como o debate nos mostra, apesar de territórios descolonizados, a colonialidade permanece ativa na forma capitalista em que o mundo está organizado e nas práticas em que o poder está presente. Não é possível se desvincular de um processo histórico e cultural relacionado à colonização em muitos países.

Desse modo, de forma breve, faremos um retorno ao passado para compreender outras duas categorias importantes neste estudo: uma é a questão da modernidade, que vinculamos à colonialidade do saber e ser e o lado não revelado, da colonialidade. A outra categoria trata da questão racial, que atrelamos à colonialidade do poder.

Começamos com o conceito de modernidade, na versão eurocêntrica, que não é foco da nossa discussão, mas importante para a introdução ao diálogo. De acordo com Bisiaux, “modernidade é a possibilidade histórica da emancipação do homem por meio da reflexibilidade e da racionalidade do sujeito” (2018, p.646). Nessa versão, valorizam seu discurso emancipador, ocultando sua localidade e sua lógica opressora e violenta.

Na visão de Aníbal Quijano, a qual nos interessa, a modernidade é entendida como a “expansão do capitalismo em escala mundial, tendo sua fonte na descoberta da América e na colonização” (Quijano, 1992 *apud* Bisiaux, 2018, p.64). Nessa perspectiva, a modernidade é a instauração de um novo padrão de poder eurocêntrico, implantado nas Américas no período da colonização.

A modernidade/colonialidade é um projeto civilizatório, que se produz no calor da violência e se difunde em uma escala planetária, gerando a expansão colonial europeia para produzir vidas, embora elas sejam medíocres (Torres, 2020).

Portanto, se o conceito de modernidade se refere a uma única história, a um único modelo de avanço científico e epistemológico, precisamos explorar outras abordagens, pois essa imposta, ainda não nos contempla. Precisamos de uma modernidade possível de transformação, de mudanças, que contemple a diversidade e que outros mundos sejam possíveis, um mundo como transmodernidade *dusseliana*⁷, por exemplo.

Destruir a hegemonia epistêmica da modernidade/colonialidade baseada em uma pretensa universalidade é umas das propostas da decolonialidade, assim como evidenciar a geo e a corpo-política⁸ da epistemologia dominante, mas também, distanciar-se desta (Bisiaux, 2018).

⁷ “Trata-se de um mundo antissistêmico que supere as lógicas de dominação do presente sistema-mundo e construa, desde os valores compartilhados pela diversidade epistêmica, um mundo onde outros mundos sejam possíveis” (Torres, 2020, p. 65).

⁸ Os conceitos de geo e de corpo-político, introduzido no debate por Walter Mignolo, destacam o fato de que existimos onde pensamos (Mignolo, 2015, *apud* Bisiaux, 2018). Qualquer pensamento tem sua localidade, pertence a uma área cultural e geográfica determinada.

Outra discussão que propomos neste trabalho é sobre a questão racial, pois, ao se pensar sobre os *modus operandi* da modernidade/colonialidade e suas formas de dominação eurocêntrica, entra em cena o racismo como um princípio organizador da colonialidade do poder, baseado na classificação social a partir da ideia de raça, como aponta Quijano:

Colonialidade do poder é um conceito que dá conta de um dos elementos fundantes do atual padrão de poder, a classificação social básica e universal da população do planeta em torno da ideia de “raça”. Essa ideia e a classificação social e baseada nela (ou “racista”) foram originadas há 500 anos junto com América, Europa e o capitalismo. São a mais profunda e perdurável expressão da dominação colonial e foram impostas sobre toda a população do planeta no curso da expansão do colonialismo europeu. Desde então, no atual padrão mundial de poder, impregnam todas e cada uma das áreas de existência social e constituem a mais profunda e eficaz forma de dominação social, material e intersubjetiva, e são, por isso mesmo, a base intersubjetiva mais universal de dominação política dentro do atual padrão de poder (2002, p. 04).

Mas o que entendemos por raça? Como afirma o filósofo Silvio Almeida em seu livro *Racismo Estrutural* (2019), o termo raça sempre esteve ligado ao ato de estabelecer classificações, primeiro entre plantas e animais e, mais tarde, entre a humanidade.

No que tange à classificação humana, Quijano (2005) diz que a ideia de raça, em seu sentido moderno, não tem história conhecida antes da América, talvez se tenha originado como referência às diferenças fenotípicas entre conquistadores e conquistados, e complementa:

A formação de relações sociais fundadas nessa ideia, produziu na América identidades sociais historicamente novas: índios, negros e mestiços, e redefiniu outras. Assim, termos com espanhol e português, e mais tarde europeu, que até então indicavam apenas procedência geográfica ou país de origem, desde então adquiriram também, em relação às novas identidades, uma conotação racial. É na medida em que as relações sociais que se estavam configurando eram relações de dominação, tais identidades foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, com constitutivas delas, e, conseqüentemente, ao padrão de dominação que se impunha. Em outras palavras, raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população. (Quijano, 2005, p.117).

A classificação social baseada na questão racial foi uma das estratégias utilizadas pelos colonizadores, sendo um meio de dominação, apoiado pelo racismo científico do período colonial.

Segundo Munanga (2004) e Schucman (2020), a ciência, por meio da Biologia, criou uma falsa ideia de classificação racial, a qual dizia que certas pessoas

eram inferiores por causa de seus comportamentos e fenótipos, o que foi constatado não ser verdade. Porém, embora a questão racial não opere por vias biológicas, continua atuante no campo sociopolítico, o que chamamos hoje de racismo estrutural⁹, como enfatiza Souza:

Raça é uma categoria inventada, constituída e legitimada por um discurso científico moderno e colonial, mas apesar de ser válido como categoria biológica, continua a operar como categoria sociológica e a reproduzir no campo ficcional e representacional estigmas sociais. (2019, p. 27).

É uma categoria que sempre operou desde uma política de continuidade do colonialismo na contemporaneidade, como parte de um projeto colonizador, reforçando o discurso de superioridade dos europeus, dos brancos sobre os não brancos e a inferiorização de outras raças.

Tudo isso para quê? Para explorar e dominar? Quijano (2002) explica que a ideia de raça no período colonial impôs uma divisão sistemática do trabalho, resultando em exploração, escravidão e utilização de mão de obra barata. Isso trouxe como consequência o genocídio de vários povos, o enriquecimento dos países europeus que se colocaram no centro do mundo, em nível cultural, social e epistemológico por meio de muita violência e opressão, principalmente contra as populações negras e indígenas em nome de um mercado mundial.

Temos que concordar com Mignolo (2005) que a América não foi descoberta e sim inventada. Isso significa que, para manter a máquina colonial em funcionamento e exercer controle sobre os dominados em uma sociedade moderna, foi necessário criar a ideia do "Outro". Tudo o que podemos ler e ver é enquadrado a partir da perspectiva europeia, considerada universal, ao mesmo tempo em que se autoriza a desumanização do "Outro" (Coli, 2022, p. 104).

Portanto, ainda hoje o uso da categoria raça é muito polêmico, pois envolve questões políticas, sociais, econômicas, formas de dominação, mas sua discussão é pertinente para se pensar e atuar na atual conjuntura, e na implementação de políticas públicas, ações formativas e afirmativas de reparação histórica.

Nesse sentido, a autora Lia Schucman (2020) no seu livro: *Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na cidade de*

⁹ Racismo Estrutural é tratado como o resultado do funcionamento das instituições, que passam a atuar em uma dinâmica que confere, ainda que indiretamente, desvantagens e privilégios com base na raça.

São Paulo, informa que, a partir da década de 1990, os estudos sobre raça e racismo nos Estados Unidos começaram a mudar o enfoque, e novos olhares sobre o tema começaram a surgir, mas na perspectiva de racialização do branco, como aponta:

O movimento de mudança nesses estudos se deu quando os olhares acadêmicos das ciências sociais e humanas se deslocaram do “outros” racializados para o centro sobre o qual foi construída a noção de raça, ou seja, para os brancos. Esses novos enfoques foram chamados de “estudos críticos sobre a branquitude” (Schucman, 2020, p. 49).

Dessa maneira, hoje podemos mudar o foco das discussões raciais para o pacto da branquitude¹⁰, pois conforme Bento (2002, p.01) aponta, “no Brasil o branqueamento é frequentemente considerado como um problema do negro que, descontente e desconfortável com sua condição de negro, procura identificar-se como branco”.

Mas na verdade, “o branqueamento foi um processo inventado e mantido pela elite branca brasileira, entretanto, apontado por essa mesma elite como um problema do negro brasileiro” (Bento, 2002). Nesse sentido, já que foi inventado e consolidado nas relações sociais e políticas, concordamos com Ribeiro (2019, p.13), que considera “a branquitude como um traço identitário, porém marcado por privilégios construídos a partir de opressões de outros grupos”.

O silêncio e a omissão da população branca nessas discussões só aumentam as desigualdades sociais e a manutenção do seu privilégio. Perceber é algo transformador, como fala Ribeiro (2019). Então, a partir do *locus social* do branco, em uma tomada de consciência do perverso sistema racial em que vivemos e, considerando ainda suas heranças simbólicas deixadas em detrimento da exploração, apropriação da cultura de outros grupos sociais, podemos pensar na racialização do branco e propor discussões que contribuam na redução das desigualdades e transformações sociais neste país.

Dessarte, mesmo que o cerne deste estudo não seja focado na branquitude, esse conceito dialoga com as questões raciais, e, portanto, vale a reflexão. No campo teatral, podemos contribuir com essas discussões em um engajamento crítico e de maior compreensão dos modos pelos quais os sujeitos dissidentes e subalternizados experienciam a colonialidade, e como podemos fornecer ferramentas para a

¹⁰ É um pacto de cumplicidade não verbalizado entre pessoas brancas, que visam manter seus privilégios (Bento, p.18 2022).

mudança, como, por exemplo, o Teatro Negro, que pode ser entendido como uma possibilidade de reação à colonialidade.

1.2 Teatro Negro como prática decolonial

Podemos entender a prática decolonial como um processo de luta contra a colonialidade e seus preceitos universalizantes e homogeneizadores eurocêntricos, assim como a luta por outros conhecimentos e formas de existência. Nesse contexto, o Teatro Negro é uma manifestação essencial nessa batalha, representando a resistência, ao transformar a arte, e dar visibilidade às expressividades, narrativas e estéticas das pessoas negras. A categoria de Teatro Negro se torna, portanto, crucial: “ela serve para afirmar nossa existência em um sistema racial que perpetua a negação dessa mesma existência” (Souza, 2021, p. 118).

Pelo que os registros oficiais nos mostram, o teatro foi uma das primeiras manifestações que ocorreram durante o século XVI, no início da colonização portuguesa no Brasil. Foi utilizado pelos jesuítas como instrumento didático e de catequese com os habitantes da colônia, explica Mendes:

Manifestações teatrais não eram incomuns no Brasil já na primeira metade do século XVI, quando no início da colonização portuguesa e antes mesmo da chegada dos jesuítas. Estes mantiveram o costume, depois de moralizá-lo, e usaram o teatro como instrumento didático e de catequese dos habitantes da colônia, principalmente os índios (Mendes, 1982, p. 01).

O surgimento do teatro brasileiro é atrelado, então, à chegada dos colonizadores e à narrativa hegemônica eurocêntrica, em uma colonialidade do saber. Sobre isso, Souza (2021) afirma que esse teatro colonial desconsiderava os aspectos ritualísticos performáticos e artísticos das manifestações dos povos originários e dos negros africanos trazidos posteriormente para o Brasil (Souza, 2021, p.105).

Logo, precisamos dialogar sobre essas tradições deixadas pela colonização para que possamos atuar de forma crítica e reflexiva no âmbito das artes, no campo teatral, e pensar em outras estéticas, dramaturgias e modos de pensar o teatro, considerando que ainda vivemos cotidianamente nessa colonialidade, tanto do poder, como do saber e do ser, fruto do projeto colonial enraizado em nossas mentes e em nossos imaginários.

Neste sentido, Martins (1995), ao falar sobre a construção dos

personagens no teatro brasileiro no século XIX, mostra-nos como é perceptível a manutenção do teatro convencional reforçado pelo emblema da brancura, vinculado aos paradigmas sociais ligados às noções de raça e cor:

A construção das personagens do teatro brasileiro ancora-se numa ilusória noção de sujeito: no prosscênio, a máscara branca, como espelho do bem e belo; na periferia da cena, a máscara negra, um anverso da branca, um pastiche em que se desenha o mal, o feio, e o ridículo (Martins, 1995, p.43).

Souza, em sua pesquisa, apresenta-nos um apanhado histórico sobre o teatro brasileiro e afirma que a “história contada é a do teatro europeu, ou seja, o específico é posto como universal” (Souza, 2021, p. 114). A autora prossegue, apontando que essa narrativa é sustentada por uma dramaturgia enraizada no teatro burguês, permeada por uma perspectiva colonialista:

Mesmo considerando esse aspecto da historiografia do teatro brasileiro, é possível afirmar a existência de narrativas hegemônicas quando o assunto é conhecer o surgimento do teatro e seu desenvolvimento no Brasil. De maneira geral, parece existir uma linha cronológica que desenha o surgimento do teatro brasileiro atrelado ao teatro colonial, em sequência, o teatro romântico, a comédia de costumes e a necessidade de afirmação de um teatro nacional, logo o teatro moderno e a formação político-artístico de grupos de teatro brasileiro como Arena, a Oficina e o Galpão. (Souza, 2021, p. 106).

Então, se os estudos e teorias teatrais foram centrados em estéticas e narrativas europeias e brancas, precisamos romper com esse silêncio de modo decolonial, anunciando essa colonialidade do poder e do saber, responsável pelo entendimento desse teatro racializado como hegemônico e universal, características que ocultam seu lado violento, por invisibilizar e deixar de fora da história do teatro brasileiro práticas e produções de autoria negra.

Dessa maneira, o Teatro Negro se utiliza da mesma estratégia da racialidade, não na pretensão de se universalizar, mas de provocar a ruptura, de demonstrar o anverso, de demarcar uma temporalidade, de revelar o eu que encena e o “sim, existimos e resistimos”, pois, como Martins (1995, p.43) conceitua, o Teatro Negro:

busca romper e/ou desviar-se das formações tradicionais do discurso de saber, reapropriando-se de uma voz pessoal que erige um sujeito falante e não apenas dito. [...] Procura romper a cena espetacular do teatro convencional, não apenas dissolvendo os mitemas que moldam a imagem negativa do negro, mas fundamentalmente, decompondo o valor de

significância acoplado ao signo negro pelo imaginário ideológico coletivo, erigindo, no seu anverso, um pujante efeito da diferença. (Martins, 1995, p.43).

Nesse ponto, cabe a pergunta o que é Teatro Negro? Podemos dizer que é “um teatro em que a 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. 75). Na mesma direção, Leda Maria Martins (1995) nos diz que falar sobre o Teatro Negro nos demanda um duplo processo:

1. Uma imersão crítica nas formas de representação própria da cultura negra”, ou seja, precisamos conhecer a cultura negra brasileira, em que se inscreve a expressão teatral em seu sentido mais amplo; 2. A incorporação dessa reflexão primeira na análise da produção teatral *stricto sensu*, em que os elementos dessa forma de expressão ganham uma sistematização cênica convencional, sem perder, contudo, perder sua acepção original (Martins 1995, p. 52).

Souza (2021), em sua análise a respeito desse duplo processo, contribui sobre a importância de tratar o Teatro Negro “para além da dimensão dramática ou da representação teatral, ou seja, estudar a diversidade dos repertórios culturais afrodiáspóricos” (Souza, 2021, p. 119).

Então, pensando na primeira dimensão, a da imersão crítica e da necessidade de se conhecer a cultura negra brasileira, há muito o que estudar e apreender, pois se considerarmos somente o repertório cultural afrodiáspórico maranhense, precisamos conhecer sobre as manifestações culturais negras como Tambor de Crioula, Bumba meu boi, o Cacuriá, Tambor de Mina, dentre outras.

No que se refere à segunda dimensão, Souza (2021, p.119) explica: “indica uma visão mais específica do teatro, isto é, ligado às convenções da cena” como atuação, estética, dramaturgia. Daí a dificuldade nos estudos sobre Teatro Negro, pois, considerando nossos conhecimentos adquiridos, é muito difícil dissociar do olhar ocidental, porém como nos indica Souza (2021) “poderíamos investigar o Teatro Negro em seus desdobramentos cênicos”.

Desse modo, podemos falar sobre o Teatro Negro somente a partir do século XX, percebendo uma representação e protagonismo negro na sociedade de forma positiva, valorativa, fora dos estereótipos. Mas isso não significa que o Teatro Negro não existia antes, antes esse fato explicita o silenciamento desse teatro pela colonialidade do saber e do ser.

É bom ressaltar, como expõe Mendes (1993), que, embora mal reconhecido, certamente houve um Teatro Negro no Brasil desde a segunda metade do século XVI, quando, no período natalino, os escravos promoviam representações de seus autos profanos: a Congada ou Congo.

Vale salientar que a cultura negra brasileira se fundamentou em manifestações orais, nas memórias, memórias de África, fora dos registros oficiais, e, considerando toda a contextualização histórica da época, poucos são os registros e pesquisas existentes sobre o Teatro Negro, realizado, por exemplo, em comunidades quilombolas, nos séculos anteriores ao século XX.

Martins (1995) discorre que até as primeiras décadas do século XX, a presença de personagens negros no teatro revela uma situação limite que ela define como Invisível e Indizível:

O **invisível** porque é percebido e elaborado pelo olhar do branco, através de uma série de marcas discursivas estereotipadas, que negam sua individualidade e diferença; **indizível** porque a fala que o constitui gera-se à sua revelia, reduzindo-o a um corpo e a uma alma voz alienantes, convencionizados pela tradição teatral brasileira (Martins, 1995, p.40).

A pesquisadora mencionada acima nos fala que, somente a partir de 1850, após cessar o tráfico legalizado de escravos é que o negro começa a despertar atenção da dramaturgia brasileira ao negro, mas com contornos bem definidos (1995), conforme o quadro abaixo:

Quadro 1 - Representação cênica do negro na visão eurocêntrica do negro no século XIX

01	O Escravo Fiel	Tipo cão amestrado, dócil e submisso, capaz de submeter-se aos maiores sacrifício em benefício de seu senhor;
02	Elemento Pernicioso	As chamadas cobras venenosas que ameaçam o equilíbrio e a harmonia do lar senhorial, devendo ser, portanto, punidas e excluídas do convívio social;
03	Negro caricatural	Cujo comportamento ridículo e grotesco motivava, e ainda motiva, o riso da plateia.

Fonte: Produzido pelo autor, com base em informações de Martins (1995, p. 40-41)

Entretanto, esses modos de representação não são mais admissíveis, é até um ato criminoso, mas por muito tempo foi sustentado nas telas de TV, teatro, dentre outros, principalmente pelo imaginário do branco quando pensa na representação do

negro, como ato racista de projetar ao negro aquilo que teme em reconhecer a si mesmo. Precisamos sair da categoria de objetos¹¹ e assumirmo-nos como sujeitos¹², protagonistas da nossa história no campo teatral.

O teatro sempre foi uma linguagem artística privilegiada e muito bem utilizada por aqueles que detêm o poder, como um meio de manipulação e dominação, pois não existe teatro sem público e, como Augusto Boal (2009) argumenta, as ideias dominantes em uma sociedade são ideias das classes dominantes. Mas por onde essas ideias penetram? Seria o teatro um meio? Não temos dúvidas de que o teatro seja mais um, mas essas ideias também acessam o imaginário pelos canais soberanos da estética da palavra, da imagem e do som, latifúndios dos opressores (Boal, 2009).

O teatro é uma arma, seja de libertação e ou de transformação, pois é uma modalidade artística interdisciplinar e intersemiótica, na qual o signo verbal é apenas um dos elementos constitutivos (Martins, 1995). Ele possibilita diálogos com diversos ramos do conhecimento estético, filosófico, das ciências sociais e com outras linguagens artísticas como a dança, a música, as artes visuais e o audiovisual, além do universo cultural. Teatro é signo em representação.

Cabe a reflexão: se “a representação é uma prática de produção de significados” (Hall, 2016, p.31), pensar a representação e seus significados no campo teatral é pensar em signos teatrais como um ato social, político e de transformação, pois, como bem elucidou Boal, “o teatro é uma arma muito eficiente, por isso as classes dominantes tentam se apropriar dele e utilizá-lo como instrumento de dominação, como bem fizeram por durante muitos séculos”. (2005, p.11).

Porém, Martins (1995) nos alerta sobre o domínio do ideológico, que coincide com o domínio do signo, e são mutuamente correspondentes; “tudo que é ideológico possui um valor semiótico” (Martins, 1995, p.35).

Em momentos politicamente delicados, em que o ideológico atua de forma eficaz por meio da manipulação, através de signos semióticos, precisamos estar muito atentos. Cabe lembrar que a política envolve todas as atividades do homem e o teatro é uma delas. Pensando na semiótica, não podemos esquecer que o signo

¹¹ “Como objetos, no entanto, nossa realidade é definida por outros, nossa identidade é criada por outros, e nossa história designada somente de maneira que definem (nossa) relação com aqueles que são sujeitos” (Kilomba, 2019, p. 28).

¹² Sujeitos para bell hooks (1989 *apud* Kilomba, 2019, p. 28) “são aqueles que têm o direito de definir suas realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias”.

representativo do negro no teatro brasileiro foi, por muito tempo, uma forma de veiculação do racismo e de dominação, principalmente quando visto na perspectiva da branquitude, o teatro muito contribuiu com o projeto colonial, o que não cabe mais nesta sociedade atual.

Nós, estudantes de artes cênicas, professores, produtores culturais, arte-educadores, artistas contemporâneos, herdamos uma dívida histórica de reparação, assim como a branquitude deste país, principalmente à população negra, foco deste trabalho, pois o signo negro por muitos anos esteve ligado a um valor depreciativo nas mais diversas situações, assim como reforça a autora:

Na idealização das imagens do negro, o teatro brasileiro desde século XIX, tem-se apoiado, portanto, em um argumento de autoridade que se estabelece, a priori, um valor de significância negativa para o signo negro. No discurso do poder que se manifesta no discurso do saber teatral, o reconhecimento da alteridade reduz-se à negação e/ou à manipulação grotesca da diferença (Martins, 1995, p. 43).

Por tudo isso, como pensar em uma identidade que é vista e representada de forma negativa? Para Schucman (2020), a construção da identidade se dá de forma dialógica, ou seja, não há como um sujeito se reconhecer de forma positiva se a sociedade em que ele está inserido produz, acerca de seu grupo, estereótipos, preconceito e discriminações, e continua:

A representação negativa ou a não representação dos grupos minoritários dentro de uma sociedade atua, de forma perversa sobre a própria subjetividade da vítima: a própria depreciação torna-se um dos mais fortes instrumentos de opressão sobre os sujeitos pertencentes a grupos cuja imagem foi deteriorada (Schucman, 2020, p. 87).

Ou seja, esses modos de representação com base na invisibilidade e indizibilidade geraram e geram sentimento de não pertencimento à cultura brasileira, além dos problemas psicológicos e raciais que constroem.

Portanto, fazem-se necessárias ações, ideias, teatros que possibilitem transformações, lutas antirracistas. Pensar, por exemplo, em curadorias, principalmente de grandes festivais nas artes cênicas que foquem na diversidade, em estética de valorização da identidade negra e não aqueles em que “o bom negro” é a projeção “narcísica do branco”, como diz a música Sampa de Caetano Veloso: “É que Narciso acha feio o que não é espelho”.

1.3 Teatro Experimental como exemplo de Teatro Negro e sua contribuição na valorização da Identidade Negra e na luta antirracista.

Apresentamos o Teatro Experimental como uma proposta de Teatro Negro, evidenciando algumas de suas principais características, como um ensaio diante das várias propostas que são discutidas sobre o Teatro Negro. Aqui não cabe questionar e responder, mas refletir e dialogar sobre a temática.

Começamos pela luta antirracista e pela valorização da identidade negra, concordamos com Fanon e temos coragem de dizer: “é o racista que cria o inferiorizado” (2020, p.107). Ressaltamos que a categoria de raça sempre desempenhou um papel político de dominação e exclusão em sociedades multirraciais. Uma estratégia para combater isso é a promoção da valorização da cultura e da identidade negras, buscando construir significados positivos sobre o que significa ser negro na sociedade. Esse enfoque se opõe ao projeto colonizador que, ao racializar o negro, retirou sua humanidade e história, transformando-o em objeto mercantil (Souza, 2021,).

Lembremos, nesse ponto, da história dos africanos que foram trazidos à força para o Brasil, em uma verdadeira diáspora negra inscrita numa narrativa de migração e travessias, nas quais, mesmos submetidos ao perverso sistema escravocrata, não deixaram apagar de suas memórias e corpos suas origens, suas ancestralidades e seus signos culturais, textuais e orais.

Leda Maria Martins, em seu livro *Afrografias da memória: o Reisado do Rosário no Jatobá*, fala-nos que a cultura negra é “uma cultura das encruzilhadas por essas vias que tecemos nossa identidade afro-brasileira” (2021, p.32).

Essa complexidade da construção da identidade, segundo Munanga (2009, p.12), nasce a partir da tomada de consciência das diferenças entre “nós” e “outros”. Então, pensando na definição de identidade, o autor nos informa considerá-la complexa, “pois englobam fatores históricos, psicológicos, linguístico, culturais, políticos, ideológicos, raciais” (2009, p.15); mas, para Hall, a identidade é “um campo de negociação de diferenças, e estas muitas vezes são contraditórias entre si” (2013 *apud* Souza, 2021, p.79).

Dessa forma, pensando na identidade negra, temos que considerar sua complexidade e seus campos de negociação, pois, no entendimento de Fanon (2020), ela se inscreveu sob a forma de “exclusão” por séculos, tendo sido inventada pelos

brancos, conforme ele expressa já no título do seu livro *Pele Negras, máscaras brancas*.

Como sabemos, a situação do negro no Brasil nunca foi fácil. Para o negro existir em sua humanidade, “há que se vestir, usar máscara branca, pois o desejo em ser branco é o desejo em ser humano, ser reconhecido em sua existência” (Fanon, 1998 *apud* Souza, 2021, p.77).

Apesar de muitas críticas aos estudos de Fanon, é preciso reconhecer sua importância nos movimentos de luta antirracista. A visão que ele proporciona é fundamental para aspirarmos a uma sociedade na qual todos possam coexistir, superando as cicatrizes deixadas e promovendo um ambiente psicologicamente mais saudável. Para Fanon, “tanto as pessoas negras que internalizam a autodiscriminação por sua inferioridade como o branco, escravo de sua superioridade, são vistos como neuróticos ou até mesmo patológicos” (2020, p.114).

Dessa maneira, a pessoa negra ao buscar sua identidade¹³ funciona como uma terapia de grupo que, segundo Munanga (2009), começa pela aceitação dos atributos físicos de sua negritude, antes de atingir os atributos culturais, mentais, intelectuais, morais, psicológicos, pois o corpo constitui a sede material de todos os aspectos da identidade, e conclui:

Neste sentido, o termo negritude e /ou identidade negra não se refere somente à cultura dos povos de pele negra que de fato são todos culturalmente diferentes, mas sim ao fato de terem sido vítimas das piores tentativas de desumanização e de terem suas culturas não apenas objeto de políticas sistemáticas de destruição, mas, mais do que isso, de ter sido simplesmente negada a existência dessa cultura (Munanga, 2009, p.21).

Trazendo essas discussões para o campo teatral e da valorização da identidade negra e de suas estéticas, podemos perceber, a partir da primeira metade do século XX, um movimento iniciado pelo Teatro de Revista, em meados de 1920, e, posteriormente, com Teatro Experimental pelos anos 1940. Assim, surge um movimento intitulado de Teatro Negro no Brasil.

Em 1926, vem à tona o Teatro de Revista com a Companhia Negra, também conhecida como Teatro Ligeiro, que não durou mais do que um ano, mas foi muito importante porque suscitou mudanças em relação ao fazer cultural e à recepção

¹³ Entende-se por Identidade Negra mais abrangente a “identidade política de um segmento importante da população brasileira excluída de sua participação política e econômica e do pleno exercício da cidadania” (Munanga, 2009, p.17).

do público, apontando outras possibilidades, o que foi visto na época como novidade e exótico, conforme explicita Barros:

A partir da década de 1920, verificou-se uma renovação com a introdução de coristas pretas e mulatas, muitas vezes chamadas de black-girls, anunciadas como exótica novidade, e os músicos pretos e mulatos das orquestras do teatro de revista passaram a ser chamados de “professores”, como se fazia com os músicos brancos (2007, p.438).

Além da Companhia Negra de Revistas (1926), destacamos também a Companhia Bataclan Negra (1927), e a Companhia Mulata Brasileira (1930); sendo a primeira a mais renomada da época, a Companhia Negra de Revistas. Ela surgiu no Rio de Janeiro, pelo músico De Chocolat (João Cândido Ferreira) e pelo empresário Jayme Silva. Conforme Lima (2010), a companhia trazia em seu elenco estrelas de origem negra, músicos prodigiosos como Bonfílio de Oliveira, Sebastião Quirino e Pixinguinha, como mostram as Figuras 01, 02, 03 abaixo:

Figura 1- Recorte do Jornal do Brasil no mês de julho de 1926 (mês de estreia da peça “Tudo Preto” de De Chocolat, encenada pela Companhia Negra de Revistas)



Fonte: Grupo de Estudo e Pesquisa Cultura Negra no Atlântico. Disponível em: <https://cultna.wordpress.com/2014/05/04/tudo-preto-nos-jornais/>

Figura 2 - Recorte do Jornal do Brasil no mês de julho de 1926 (mês de estreia da peça “Tudo Preto” de De Chocolat, encenada pela Companhia Negra de Revista)



Fonte: Grupo de Estudo e Pesquisa Cultura Negra no Atlântico. Disponível em: <https://cultna.wordpress.com/2014/05/04/tudo-preto-nos-jornais/>

Figura 3 - Recorte do Jornal do Brasil no mês de julho de 1926 (mês de estreia da peça “Tudo Preto” de De Chocolat, encenada pela Companhia Negra de Revista)



Fonte: Grupo de Estudo e Pesquisa Cultura Negra no Atlântico. Disponível em: <https://cultna.wordpress.com/2014/05/04/tudo-preto-nos-jornais/>

Nesse período, houve uma participação considerável da presença de personagens negras, um momento em que o país procurava descobrir seus próprios modos para fazer teatro tipicamente brasileiro, que envolvesse a música, a dança e a crítica social.

Porém, houve influências externas, principalmente na Companhia Negra de Revistas, pela *A Revue Nègre*, de Paris, e a *Revista Ba-ta-clan* (Jesus, 2016).

Jesus (2016) ainda afirma que o período continuou mascarado pelas práticas do *blackface*. Ou seja, tal perspectiva não se deu a partir de uma tomada de consciência dos detentores das regras de produção cultural da época, mas sim um reflexo brasileiro de um movimento internacional de valorização da cultura negra, como Barros (2007) complementa: “desde a segunda metade do século XIX, acelerando-se particularmente depois da Primeira Grande Guerra, com o irrompimento do jazz e de diversos gêneros de danças que ganharam o mundo” (Barros, 2007, p.438).

O Teatro de Revista teve curta duração e apresentou estilo que alguns autores denominaram de multifacetado ou misto, que envolvia teatro, música, dança e comicidade. Evidenciamos ainda, nesse período, o surgimento do cinema, como Lima fala, “apesar do seu êxito, o teatro ligeiro, com seu escracho e garantia de riso fácil, não correspondia aos anseios por um teatro autenticamente nacional” (2010, p. 34).

Conforme Abdias Nascimento¹⁴ nos conta em seu artigo: *Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões* (2004), em uma viagem que fez a Lima, capital do Peru, em 1941, foi assistir, no teatro municipal daquela cidade, ao espetáculo *O Imperador Jones*, de Eugene O’Neill, como ele disse: “Ao próprio impacto da peça juntava-se outro fato chocante: o papel do herói representado por um ator branco tingido de preto” (Nascimento, 2004, p.209).

Diante de tal situação, o autor saiu motivado daquela cidade a criar um organismo teatral aberto ao protagonismo do negro, em que “ascendesse da condição adjetiva e folclórica para a de sujeito herói das suas histórias”. (Nascimento, 2004, p. 209).

Então, engajado neste propósito, em 1944, nasce no Brasil o Teatro Experimental Negro (TEN),¹⁵ que surge em um ambiente de perplexidade e ceticismo, e que teve como desafio decompor as cortinas existentes do palco brasileiro (Martins, 2015). Em 2024, comemoramos 80 anos de memórias e luta desse grupo e do Teatro Negro.

¹⁴ Abdias Nascimento foi ativista do movimento negro, ator, pesquisador, escritor, jornalista, poeta e ator e atuou na política, ex-deputado, secretário estadual e senador.

¹⁵ O TEN se constituiu uma organização complexa. Foi concebido fundamentalmente como um instrumento de redenção e regate dos valores negro-africanos, os quais existem oprimidos e/ou relegados a um plano inferior no contexto da chamada cultura brasileira, na qual a ênfase está nos elementos de origem branca - europeia. O TEN existiu como um desmascaramento sistemático da hipocrisia racial que permeia a nação (Martins, 1995, p. 81).

Idealizado por Abdias Nascimento, o grupo surge no Rio de Janeiro e não se restringiu somente à representação teatral, mas também se formou como um amplo movimento de valorização social do negro por meio da educação, arte e cultura, de combate ao racismo e estereótipos, o que não foi bem visto pelos intelectuais e alguns artistas da época, mas, entre os nossos, surgiu como uma esperança de atuação política, emancipadora, de transformação social e mudança nos modos de pensar o protagonismo negro, pensar a cena teatral, apesar de, num primeiro momento, não ter recebido a adesão imediata da *intelligentsia* da época, como registra Abdias Nascimento:

Polidamente rechaçada pelo então festejado intelectual mulato Mário de Andrade, de São Paulo, minha ideia de um Teatro Experimental do Negro recebeu as primeiras adesões: o advogado Aguinaldo de Oliveira Camargo, companheiro e amigo desde o Congresso Afro-Campineiro que realizamos juntos em 1938; o pintor Wilson Tibério, há tempos radicado na Europa; Teodorico dos Santos e José Herbel. A estes cinco, se juntaram logo depois Sebastião Rodrigues Alves, militante negro; Arinda Serafim, Ruth de Souza, Marina Gonçalves, empregadas domésticas; o jovem e valoroso Claudiano Filho; Oscar Araújo, José da Silva, Antonieta, Antônio Barbosa, Natalino Dionísio, e tantos outros (Nascimento, 2004, p. 211).

O TEN se configurou como uma rede de apoio em que muitos participantes eram operários, empregadas domésticas, desempregados e favelados sem profissões, modestos funcionários públicos. O Teatro oferecia uma oportunidade para estes grupos se alfabetizarem, refletirem sobre o contexto em que viviam e a buscarem um nível de consciência mais crítico de sua realidade. Apresentamos nas figuras 4 a 8, o principal idealizador do Teatro Experimental e a atuação de artistas negros como protagonistas da cena:

Figura 4 - Abdias Nascimento



Foto: Ricardo Stuckert/Agência Brasil. Disponível em: <http://www.multirio.rj.gov.br/index.php/reportagens/15259-por-que-o-teatro-experimental-do-negro-tornou-se-refer%C3%Aancia-em-educa%C3%A7%C3%A3o-das-rela%C3%A7%C3%B5es-%C3%A9tnico-raciais>

Figura 5 - Elenco da peça O filho pródigo, de Lúcio Cardoso. Teatro Ginástico (RJ), 1947



Fonte: Nascimento (2004, p. 216).

Podemos dizer que esse grupo formou artistas, principalmente artistas negros, valorizou proposições estéticas de matriz africana, embasadas em questões político-ideológicas, alfabetizou e politizou mulheres e homens negros brasileiros, trouxe para o centro da cena atrizes e atores não mais como coadjuvantes, mas como sujeitos de sua história.

Figura 6 - Atores negros no processo de alfabetização no TEN



Foto: Divulgação /Adeloyá Magnoni. Disponível em:<https://www.lupadobem.com/teatro-experimental-do-negro-de-1944-ate-hoje/>

Como Paula (2021, p.20) apontou: “procurou-se acabar com a prática de atores brancos pintados de pretos representando personagens negras e resgatando no país os valores da cultura africana através da Educação, Cultura e Arte”. Essa prática de se pintar de preto é conhecida como *blackface* e se configura como um mecanismo racista que reforça estereótipos.

Figura 7 - Abdias do Nascimento e Ruth de Souza na peça “Othello” (1949)



Disponível em: <https://www.lupadobem.com/teatro-experimental-do-negro-de-1944-até-hoje/>

Figura 8 - Ensaio Espetáculo Sortilégio



Sortilégio, com Abdias do Nascimento e Léa Garcia (Foto: Arquivo Nacional/ Fundo Correio da Manhã)

Disponível em: <http://www.multirio.rj.gov.br/index.php/reportagens/15259-por-que-o-teatro-experimental-do-negro-tornou-se-refer%C3%A2ncia-em-educa%C3%A7%C3%A3o-das-rela%C3%A7%C3%B5es-%C3%A9tnico-raciais>.

Posto isto, é quase impossível, falar sobre Teatro Negro e não mencionar o Teatro Experimental, pois conforme assinala Martins (1995), “08 de maio de 1945,

no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com a montagem da peça Imperador Jones, de Eugene O'Neill, o TEN irrompe a cena brasileira” (Martins, 1995, p. 44).

Figura 9 - Material de Divulgação dos Espetáculos do Teatro Experimental



Fonte: <https://primeirosnegros.com/teatro-experimental-do-negro/>

Figura 10 - Material de Divulgação dos Espetáculos do Teatro Experimental



Fonte: <https://primeirosnegros.com/teatro-experimental-do-negro/>

Levar ao palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro um espetáculo composto por artistas negros pode ser encarado como um feito marcante e, considerando o contexto da época, caracterizado como um ato político significativo. Conforme observado por Paes (2017), o grupo envolvido tinha uma atuação política e militante, conforme relatado:

No plano da militância objetivamente política, o TEN organizou o Comitê Democrático Afro-Brasileiro e a Convenção Nacional do Negro que apresentou, entre outras propostas, a legislação da discriminação racial como crime. O grupo também organizou diversas outras ações de militância, assim como também concursos para valorizar a beleza negra (Paes, 2017, p. 24).

Por tudo isto, podemos concluir que o TEN não fazia apenas uma crítica social pautada no discurso, ele modificou muitas realidades de pessoas negras e a cena teatral brasileira, pois resgatou os valores negro-africanos, realizou ações educativas de alfabetização, enfrentou e desmascarou a supremacia cultural da classe dominante.

Portanto, o TEN é uma grande referência, pois revolucionou o teatro brasileiro quando propôs outras formas de se fazer teatro, outras dramaturgias a partir do olhar do negro, valorizou as narrativas e protagonizou o povo preto, fora dos estereótipos da branquitude, ou seja, proporcionou um giro estético decolonial¹⁶, encenou uma ética¹⁷ no campo teatral.

Entendemos, pois, que o Teatro Negro não é definido por uma cor, mas por uma teia de relações que se entrelaçam no campo político, ético, estético, como Martins (1995) aponta: “esse teatro visa romper não apenas com os limites das paredes do palco convencional, mas, sobretudo, com os critérios de leitura, interpretação e volição crítica desse teatro” (Martins, 1995, p. 52).

É importante frisar que o Teatro Negro se traduz pela teatralidade¹⁸ da própria cultura negra, que não se separa do seu cotidiano, não precisa necessariamente de um texto dramático, mas sim, a própria experiência expressiva do negro, como a autora pontua “a cultura negra desenha-se, no Brasil e nos Estados

¹⁶ É um distanciamento da colonialidade da visão e do sentido.

¹⁷ “Ética é uma organização suprema do caos, é o que se deseja que seja. É o caminho por onde se pretende chegar ao sonho de humanizar a Humanidade, busca criar relações solidárias” (Boal, 2009, 38-39).

¹⁸ Conceito de Teatralidade é a “imbricação da ficção com o real, o surgimento da alteridade em um espaço que situa um jogo de olhares entre aqueles que olham e aqueles que são olhados”. (Féral, 2015, p.110).

Unidos, por meio de uma persistente teatralidade, dramatizando, em variadas formas e atividades, a experiência do negro nas Américas. (Martins, 1995, p.51-52). E não se limita à análise exclusiva do fenótipo dos profissionais da área de cultura e arte, pelo contrário, busca transcender os modelos de ficcionalização da personagem negra, deslocando-se do discurso de poder vigente.

Pois como Paula (2021) frisa, esse teatro dialoga com a memória do passado, ao mesmo tempo em que se conecta com o discurso do presente, possibilitando que o teatro investigue a identidade do negro, desvelando a ideia do sujeito ideal e desejante.

Diante do exposto, surge a indagação: seria o Teatro Negro uma expressão decolonial? Isso se deve ao fato de que ele propõe uma abordagem crítica em relação ao campo teatral, às dramaturgias e às narrativas hegemônicas. Instiga a reflexão sobre outras estéticas, principalmente as oriundas do povo negro deste país. Portanto, a proposta é pensar sobre a perspectiva decolonial no âmbito do teatro e das artes de maneira mais ampla, valorizando o que foi ignorado por uma arte considerada "maior".

Então, a cultura afro-brasileira seria uma de suas características preponderantes?

A cultura negra se perpetuou ao longo da história do Brasil em manifestações orais, nas teatralidades cotidianas como o candomblé, nas manifestações culturais e folclóricas, como o bumba meu boi do Maranhão, em que podemos perceber a presença de todas as linguagens, em que toda a brincadeira gira em torno do auto do bumba meu boi,¹⁹ auto não instituído - digamos desde logo - como parte do teatro brasileiro.

Nesse sentido, o Teatro Negro propõe uma estética teatral na qual os valores ancestrais de matriz africana e afro-brasileira são reverenciados, enaltecidos e valorizados. Apesar de Paula (2021) ressaltar que esse tipo de teatro ainda está em

¹⁹ A apresentação do bumba meu boi se desenrola a partir do auto do bumba meu boi, que conta a história de mãe Catirina e pai Francisco – escravo e vaqueiro de confiança de seu amo, o dono da fazenda – é obrigado a furtar e matar o boi de estimação do senhor para tirar-lhe a língua, obedecendo aos apelos e “desejos” de Mãe Catirina, sua mulher, que se encontra grávida. Fato consumado, chega ao conhecimento do amo, que, enraivecido, manda fazer sindicância, através de vaqueiros e índios, para descobrir a verdade e o autor do crime. Pai Francisco é encontrado, trazido preso e obrigado a dar conta do boi. Segue-se, então, uma verdadeira pantomima, cujo teor e finalidade são trazer o animal de volta à vida. Os doutores, pajés, ou curadores são chamados a intervir e, através de processos mágicos, com a ajuda do Pai Francisco, ressuscitam o boi. O boi “urra” novamente por entre o contentamento geral, Pai Francisco é perdoado e os brincantes entoam cânticos de louvor, dançando em volta do animal, na comemoração desse milagre da ressurreição. (Lima, 2003, p. 42).

processo de construção no país, diversos grupos já assimilaram sua dinâmica e se autodenominam como Teatro Negro, a exemplo da Companhia dos Comuns/ RJ²⁰, do Bando de Teatro Olodum²¹, do Coletivo Negro/SP²², dentre outros.

Antes de iniciar um diálogo sobre a estética desse teatro, destacamos o que se entende por estética neste trabalho, ou seja, a ciência da comunicação sensorial e da sensibilidade, como disse Augusto Boal em seu livro *A Estética do Oprimido* (2009):

Não é ciência do belo, como se costuma dizer, mas sim a ciência da comunicação sensorial e da sensibilidade. É a organização sensível do caos em que vivemos, solitários e gregários, tentando construir uma sociedade menos antropofágica. O belo que a estética faz parte, é a organização da realidade, anárquica e aleatória, em formas sensoriais que lhe dão sentido e, a nós prazer. Belo não é só o que nos alegra e agrada, mas também o que nos assusta e consterna... (Boal, 2009, p.31).

Nesse sentido, o Teatro Negro dialoga com a cultura africana, afro-brasileira, sem servidão àquela que nos foi imposta, ou seja, esse teatro não é somente um ato estético, mas também político, artístico, cultural; é a própria estética do oprimido, mas o que é estética do oprimido?

A estética do oprimido ao se propor uma nova forma de fazer e de entender a Arte, não pretende anular as anteriores que ainda possam ter valor; não pretende a multiplicação de cópias nem a reprodução da obra, e muito menos a vulgarização do produto artístico. Não queremos oferecer ao povo acesso à cultura- como se costuma dizer, como se o povo não tivesse sua própria cultura ou não fosse capaz de construí-la. Em diálogo com todas as culturas, queremos estimular a cultura própria dos segmentos oprimidos de cada povo (Boal, 2009, p.46).

A estética negra, assim como a estética do oprimido, é entendida como ruptura aos padrões ocidentais. A racialização deste teatro serve como parâmetro para se perceber a universalidade da branquitude, e assim pensar em outros modos de fazer, representar, atual, pensar dramaturgias.

²⁰ Criada em 2001 pelo ator Hilton Cobra, a Cia. dos Comuns é um grupo de teatro formado por atrizes e atores negros com a missão artística e política de desenvolver uma pesquisa teatral negra que possibilite maior conhecimento da nossa cultura, além de estimular o apuro técnico e ampliação do espaço de atuação profissional de artistas e técnicos negros no mundo das artes cênicas. (Sesc, 2019, p. 77).

²¹ Companhia negra mais popular e de maior longevidade na história do teatro baiano e uma das mais conhecidas do país, o Bando de Teatro Olodum nasce em 17 de outubro de 1990, em Salvador, a partir de uma parceria entre o diretor Márcio Meirelles e o Grupo Cultural Olodum (Souza, 2021, p. 30).

²² A partir da experiência de ser negro nas periferias do Brasil, o Coletivo Negro propõe uma reflexão sobre o extermínio físico e simbólico da juventude negra, compartilhando noções e conceitos de racismo, escravidão, etnia e raça (Sesc, 2018, p. 131).

Porém, é válido salientar que o Teatro Negro não se constrói pela mera afeição étnica e racial, mas, como aponta Martins (1995, p. 86), pela elaboração de uma enunciação e de um enunciado que o distinguem, em todos os seus matizes. Diante disto, ressaltamos algumas características estéticas marcantes do Teatro Negro, a partir do olhar de Martins (1995):

- A reposição histórica da figura do negro, movendo-o e deslocando-o da situação de objeto enunciado para de sujeito produtor de discurso, instaurando e repondo sua alteridade como um signo de valor, rompendo com a invisibilidade e a indizibilidade;

- Contínuo exercício da memória cultural dialógica, que se reatualiza cenicamente, por jogo de linguagens verbais, cênicas, corporais e rítmicas.

- Utilização de estratégias que exprimem a teatralização das manifestações culturais negras e performatividades afro-brasileiras e afrodiáspóricas, próprias da experiência expressiva do negro;

- O Jogo da Duplicidade - um artifício dialógico da dupla voz, da dupla fala, que erige o jogo das aparências que despista e ilude o senso comum e a repressão, aflorando a polivalência dos significados socialmente barrados- inerente ao *ethos* africano, e como diz Martins (1995) “não somente na formação de sentidos, mas também na elaboração de formulação discursiva e comportamentais de dupla referência” (Martins, 1995, p. 53); já existentes nas formas de sobrevivência do povo preto, no sincretismo religioso, nos rituais de religiões de matriz africana, em Exu-Senhor das encruzilhadas;

- Atualização de formas de expressões rituais negras, religiosas seculares;

- Assimetria – “metaforizada, visual e ritmicamente no próprio andar do negro, na ginga da capoeira” (Martins, 1995, p.54);

- Esse teatro não se separa do cotidiano, mas se alia na apreensão da mesma realidade (Martins, 1995, p.65), um teatro que revela a realidade, de denúncia, um teatro político, com aproximação entre o signo teatral, a cultura e a sociedade.

- Não se subordina ao texto dramático convencional ou pode rever a percepção do próprio texto dramático, compreensão da própria experiência do negro na dramaturgia e em toda a extensão que o teatro ocupa: sonoplastia, caracterização, luz, cenário etc.;

- Outra característica do Teatro Negro, mas que não é um atributo exclusivo, **é o ritual da representação**, que, conforme Martins nos fala, “vincula o

ritual e o drama em uma simbiose formal, comum do teatro africano (1995, p. 94), essa imbricação compreende entre teatro e rito, teatro e mito, mito e drama, rito e encenação.

- E, por último, a elaboração de uma linguagem cênico-dramatúrgica que atraia e estimule a plateia, recuperando para o teatro, sua concepção de evento comunitário.

A autora nos relembra ainda, com relação ao Teatro Experimental, o comprometimento dos artistas com as aspirações da população negra articulada na elaboração de uma estética que privilegia, naquele momento, uma função política:

Segundo Ron Karenga, a arte negra, em todas as suas manifestações, devia promover a libertação do povo, sendo suas metas principais “expor o inimigo”, celebrar o povo e dar suporte à revolução. Acorde com os ideais revolucionários- populista de então, Larry Neal postulava os traços de uma estética negra, entendida como ruptura de padrões ocidentais. (Martins, 1995, p. 74).

A função política do Teatro Negro é algo bastante relevante, pois o próprio surgimento desse teatro é uma ação política, é um modo de resistência, luta e engajamento nas questões negras no meio artístico, intelectual.

E em relação ao Maranhão? Podemos falar de um Teatro Negro maranhense? Ou algum grupo de teatro já se intitulou ou intitula como Teatro Negro? A história do teatro maranhense não foi muito diferente dos outros estados brasileiros, pois foi construído por meio de um teatro colonial, que se deu a partir da presença jesuítica e representações ao modo europeu, depois aos modos do Rio de Janeiro e São Paulo, ainda mais com um teatro Imponente como o Teatro União (1815), que, mais tarde, passou a ser chamado de Teatro Arthur Azevedo, em homenagem ao dramaturgo maranhense homônimo.

Segundo Martins (2016), as primeiras articulações de um fazer teatral consciente e revolucionário se deram a partir de século XX na cidade de São Luís, e pontua:

A partir dos anos 1960, o contexto político nacional e local irá influenciar o teatro para um novo viés; as perspectivas políticas e ideológicas modificaram a estética feita até então, os discursos cênicos tomaram uma proporção diferenciada e reflexiva, no sentido de serem cerceadas por causarem incômodos aos mais conservadores e aliados ao pensamento estatal de então. Nesse contexto, grupos como Arena, Opinião e Oficina proporcionaram momentos de intenso debate político com suas peças, influenciando os demais grupos em outras regiões do país. No Maranhão, foi

nesse momento que principiaram as intenções para um teatro profissional com consciência e técnica de cena (Martins, 2016, p.42).

Desse modo, o que se percebe no Maranhão é que a terminologia “Teatro Negro” não é muito utilizada como categoria na intitulação de grupos teatrais do estado, porém muitos grupos apresentaram, em suas estéticas, características desse teatro e da cultura afro-brasileira, da cultura popular do Maranhão e da africana, tais como: Grupo TEMA²³ (Teatro Experimental do Maranhão) 1960/70, Grupo Mutirão²⁴LABORARTE²⁵ (Laboratório de Expressão Artística) existente desde 1972, COTEATRO²⁶ (Companhia Oficina de teatro), Cena Aberta²⁷.

Enfatizamos ainda grupos e espetáculos urgentes e emergentes contemporâneos maranhenses, que tiveram início, principalmente, na universidade e em cursos técnicos em teatro, e atualmente potencializam a cena preta, com destaque para: Núcleo Atmosfera,²⁸ com o espetáculo *Maria Firmina dos Reis, uma voz além do tempo*; Grupo Santa Ignorância,²⁹ com os espetáculos: *Atenas: Mutucas, boi e body*, *Miolo da História*, protagonizados por Lauande Aires; Grupo Chão de Cozinha³⁰, Coletivo DiBando³¹ com desenvolvimento de pesquisas com estéticas e poéticas das macumbárias, assim como encenação performativa, como exemplo, *Sinos*, que tem como impulso criador as relações entre memória pessoal e a ancestralidade afro-brasileira, dentre outros.

²³ O TEMA não existe mais, mas surgiu na década de 1960 pelo bailarino e ator Reynaldo Faray e representou uma fronteira temporal no teatro maranhense propondo uma nova estética (Borralho, 2005).

²⁴ O Grupo Teatral Mutirão surgiu em 1976, pelo saudoso Aldo Leite e não existe mais.

²⁵ “O Laborarte surgiu em 1972, no período da ditadura e atua até hoje, a partir do movimento de jovens estudantes com foco arte e cultura, assim como um teatro focado no estético-político” (Borralho, 2005, p.31).

²⁶ COTEATRO nasceu em 1989 numa tentativa de fôlego para o cenário teatral, sobretudo ludovicense, através de artistas que estavam com desejo de realizar um projeto cultural, seu principal responsável é Tácito Borralho (MARTINS, 2016, p.63).

²⁷ O Grupo Cena Aberta foi fundado em 2001 e coordenado pelo professor mestre e encenador Luiz Roberto de Souza, Luiz Pazzini, é fruto das inquietações e experimentações desenvolvidas no Curso de Licenciatura em Educação Artística, habilitação em Artes Cênicas.

²⁸ O Núcleo Atmosfera (NUA) iniciou sua trajetória na UFMA em 2005 e estendeu-se para a comunidade, onde atualmente desenvolve seus projetos de forma independente (Sesc, 2015, p. 97).

²⁹ A companhia surge em 1997 e desenvolve pesquisas no campo da arte do ator-dançarino, dramaturgia e música para a cena (Sesc, 2013, p.81)

³⁰ A Cia Chão de Cozinha é formada por artistas independentes da cena que surge dentro do curso de teatro da UFMA com intuito de produzir e difundir as multilinguagens artística na cena cultural maranhense.

³¹ Coletivo DiBando se constitui como um núcleo de pesquisas e interação entre corpo, cidade, cultura popular e artes da cena (performance, dança, teatro, intervenção urbana) (DiBando, 2024).

Destacamos também a Companhia Afro de Teatro Reinvent'arte/MA, do Município de Imperatriz, que, desde 2013, desenvolvem produções de obras afroreferenciadas e as movimentações educacionais antirracistas na escola.

Portanto, como Lima (2010) nos afirma, o Teatro Negro pode ser classificado, a partir de categorias como: performance negra, teatro de presença negra e teatro engajado, ou seja, a autora nos indica que o Teatro Negro reúne todas as manifestações culturais afro-brasileiras e, como ressalta Souza, “cabe pensar ainda na dimensão política, nas estratégias corporais desenvolvidas pela cultura afrodiaspórica para ressignifica e manter a memória de seus ancestrais” (2021, p.122).

2 DA INSTITUIÇÃO SESC AO PROJETO PALCO GIRATÓRIO

O projeto Palco Giratório foi concebido pelo Serviço Social do Comércio (SESC), uma instituição que possui uma atuação de relevância, sobretudo no social e cultural. O SESC, existente em todos estados brasileiros, surgiu em 1946, no período em que o país passava por várias transformações de cunho social, político e econômico.

O Sesc desenvolve ações nas áreas de cultura, saúde, educação, lazer e assistência, destinadas ao trabalhador do comércio de bens e serviços e turismo, não possui fins lucrativos, porém é privado e mantido pelos empresários do comércio de bens e serviços.

Sandra Silva Nunes, em sua pesquisa sobre *Produção, Gestão e Curadoria: um estudo sobre o Sesc Circo em São Luís, no ano de 2023*, que faz parte da fundamentação teórica deste estudo, registra que, em 1945, “representantes da área do comércio, indústria e da agricultura realizaram a primeira Conferência das Classes Produtoras – CONCLAP [...] onde os debates realizados fundamentaram a Carta da Paz Social³² (Nunes, 2023, p.21).

A criação desse documento foi de suma importância para o surgimento do Sesc, pois definia sua ação social em prol da melhoria das condições de trabalho e da qualidade de vida, principalmente daqueles em situação desfavorável, buscando contribuir para a transformação e progresso social. A carta também propunha a manutenção da democracia política e econômica, fundada no princípio de liberdade das instituições privadas, com limitações impostas pelo interesse nacional (Sesc, 2014, p.09).

É uma instituição complexa, pois, como já foi dito, é privada, sem fins lucrativos, e mantida pelos empresários do comércio de bens, serviço e turismo, no entanto os recursos utilizados para manutenção e realização de seus serviços são oriundos do recolhimento compulsório de 1,5% calculados sobre a folha de pagamento das empresas do setor, conforme estabelecido pela Constituição Federal, recolhido pela Receita Federal do Brasil e fiscalizado pelo poder público por meio do

³² O documento é considerado o marco inicial de novas formas de promoção, pelas classes patronais, da assistência social e da qualificação dos trabalhadores dos setores. Elaborada pelos representantes das classes produtoras do país, reunidos na histórica Conferência de Teresópolis, de 1 a 6 de maio de 1945 (Nunes, 2023, p.21).

Tribunal de Contas da União (TCU) com apoio da Controladoria Geral da União (CGU) pelo interesse das ações que desempenham, conforme diz o decreto 61.836/1967, que aprova o regulamento do Sesc no artigo abaixo:

Art. 6º As despesas do Sesc serão custeadas por uma contribuição mensal dos estabelecimentos comerciais enquadrados nas entidades sindicais subordinadas à Confederação Nacional do Comércio e dos demais empregadores que possuam empregados segurados no Instituto Nacional de Previdência Social, nos termos da lei (Brasil, 1967).

Essa relação “privada” em que o Sesc se encaixa, subsidiada por contribuições compulsórias dos trabalhadores do comércio sobre as folhas salários, destinadas às entidades privadas de serviço social, como diz no artigo 240 da Constituição Brasileira de 1988, ratifica ainda mais a responsabilidade social da instituição em desenvolver ações educativas de interesse público.

No que tange à cultura, dentre os objetivos institucionais, temos o de contribuir para o aperfeiçoamento, enriquecimento e difusão da produção cultural (Sesc, 2014, p.11) e ainda:

A definição da programação no campo da cultura deverá considerar que a sua realização, além de responder às necessidades imediatas dos consumidores culturais, deverá provocar uma alteração na qualidade do agir e pensar dos mesmos, dotando-os de uma compreensão mais adequada do significado dos produtos artístico-culturais e permitindo, assim, que o gostar ou não gostar seja consequência de um efetivo compreender (Sesc, 2014, p.27)

Desde a criação de documentos balizadores de criação do Sesc, o setor cultural sempre esteve presente, como podemos observar na *Carta da Paz*, principalmente com seu quarto objetivo, quando trata de atender às necessidades sociais urgentes e de propiciar aos trabalhadores bem-estar e oportunidades de aperfeiçoamento cultural e profissional (Sesc, 2011).

Como afirma Nunes (2023, p. 22-23), “a idealização e institucionalização do Programa Cultura do Sesc se deu paralelamente a diversos movimentos de ordem política, mas se consolida apenas em 1970 e no ano seguinte passa a abarcar o subprograma de Educação Física e Difusão Cultural”.

Na década de 1990, houve um processo de estruturação e fortalecimento do Programa Cultura, por meio de projetos de incentivo à constituição de equipe

especializada e implantação de projeto como o Palco Giratório, Artes Cênicas e Sonora Brasil, na área de música, criados em 1998, como nos fala o texto abaixo:

Nos anos 1990, o Programa Cultura caminhou no sentido de buscar uma especialização das ações, tanto no campo das artes quanto nos campos da recreação, do esporte e do lazer, o que levou a uma compreensão institucional, a partir de 2004, de que as atividades referentes a essas quatro áreas deveriam ser alocadas em duas gerências distintas. Assim, a Portaria 490/2004, considera Atividades do Programa Cultura — Biblioteca, Apresentações Artísticas e Desenvolvimento Artístico-cultural, convencionando-se chamar “cultura” o que, na prática, representa o trabalho de formação, acesso e difusão da informação e da arte desenvolvido pela instituição (Sesc, 2015a, p. 19).

Com o passar do tempo, o Sesc aponta para a compreensão expandida da sua ação social na cultura, nas linguagens artísticas, e, em 2004, o Programa Cultura garante sua autonomia, ficando subdividido em 06 atividades, a saber: Artes Cênicas, Literatura, Música, Audiovisual, Artes Visual e Biblioteca (Nunes, 2023).

Em 2015, o programa começa a ser regido por sua Política Cultural, construída de forma colaborativa, contando com as contribuições de todos os Departamentos Regionais, em consonância com os objetivos institucionais, os direitos culturais e a diversidade cultural, considerados princípios balizadores de todas as ações (Sesc, 2015).

Em 2021, surge o Marco Referencial Arte-Educação, vinculado ao Programa Cultura, que organiza as proposições de ações artístico-pedagógicas em Arte-Educação, indicando a necessidade de implementação de ações formativas em mediação cultural, afirmativas, e reparatórias de condições desfavoráveis ao acesso de grupos da sociedade em situação de desigualdade e discriminação, promovendo inclusão e acessibilidade (Sesc, 2021).

Como exemplo, apresentamos o projeto Identidades Brasilis, em execução desde 2020, que se constitui sob a égide de uma plataforma de ações educativas, em que vetores afirmativos e formativos são ativados por meio da produção artístico-cultural de pessoas negras e indígenas. Trata da articulação de caminhos que visam a suscitar questionamentos, fazer conhecer as produções artísticas, dialogar sobre questões referentes às memórias das sociedades originárias e afrodiáspóricas, assim com discutir e problematizar as construções históricas que legitimaram a colonização desses dois grupos ao longo dos séculos de formação do país.

Assim, a instituição possui uma significativa atuação no campo social, sobretudo no campo da cultura, em todo o Brasil, no incentivo de produção e no consumo dos bens culturais, como mais de 580 unidades fixas, como podemos observar em:

(...) são mais de 580 unidades fixas, 213 escolas, 2.718 espaços de lazer, 367 bibliotecas e salas de leitura, 246 clínicas odontológicas e 151 unidades móveis de cultura, distribuídas nas cinco regiões do país, em cidades de pequeno, médio e grande porte, que contam com uma equipe de quase 36 mil funcionários (Rattes *et. al*, 2021 p.04).

Desse modo, o Sesc sedimenta-se na sua finalidade primeira de contribuir para a melhoria da qualidade de vida dos trabalhadores do comércio e seus dependentes, considerando ainda a comunidade e a clientela preferencial, que é o trabalhador de menor renda e seus dependentes, fomenta a produção e difusão das artes cênicas em âmbito nacional, como ilustração, apresentamos, no capítulo 2.1, o projeto Palco Giratório de Artes Cênicas, com mais de vinte anos de atuação de forma efetiva.

2.1 Palco Giratório: Rede de intercâmbio e difusão das Artes Cênicas no Brasil

Compreendendo que as formas artísticas estão ligadas a uma epistemologia e a imaginários coletivos, e que a modernidade, em sua aspiração de uma hegemonia epistêmica eurocêntrica, esconde sua localidade e nega outras estéticas e epistemes, no que tange às artes cênicas, seria o Projeto Palco Giratório um difusor de estéticas decoloniais?

Antes de entrar na discussão introdutória, descrevemos o capítulo em que será realizada uma apresentação do projeto Palco Giratório, destacando conceitos, abordagem histórica, reflexões, no que tange à colonialidade e à decolonialidade, posteriormente faremos alguns destaques a anos que consideramos relevantes até 2020/2021, com ênfase nos grupos maranhenses que circularam ou aqueles grupos que se autodenominam ou que apresentam espetáculos com discussões e/ou estéticas sobre o Teatro Negro, cultura africana ou afro-brasileira, assim como conceitos e discussões contemporâneas.

Desse modo, o Palco Giratório é um projeto do Programa Cultura, Artes Cênicas (teatro, dança e circo) criado em 1998 de forma colaborativa institucional pelo

Departamento Nacional³³ e pelos Regionais do Sesc³⁴ uma gestão compartilhada, como afirma Sidnei Cruz³⁵.

O Palco Giratório foi criado em 1998 no ambiente colaborativo institucional criado pelo Departamento Nacional do Sesc e pelo Departamentos Regionais, como fruto do desenvolvimento sistemático de assistência técnica às administrações Regionais, no âmbito do Programa Cultura e, especificamente, na modalidade Teatro/Artes Cênicas. A ideia para a criação do projeto foi amadurecida ao longo de sucessivos encontros nacionais entre os Departamento Regionais e o Departamento Nacional, sob forma de treinamento de capacitação técnica (Cruz, 2015, p.10-11).

Conforme Sidnei Cruz nos informa no seu livro *Palco Giratório: uma difusão caleidoscópica das artes cênicas*, em que faz um paralelo entre o projeto Mambembão³⁶ e Palco Giratório, este último é uma continuação daquele, que foi pioneiro, no caso uma continuação do Mambembão, porém, com a experiência, o Palco Giratório assume um lugar de protagonista.

O projeto em foco surge no intuito de criar alternativas para a circulação de espetáculos produzidos por grupos ou companhias independentes, desenvolvendo o intercâmbio cultural entre as diversas regiões do país (Cruz, 2009).

O Palco Giratório, iniciativa desenvolvida pelos Sesc de todas as regiões do país, é reconhecido no cenário cultural brasileiro como um importante projeto de difusão e intercâmbio das Artes Cênicas, entre artistas, grupos e plateias de diversas localidades, a partir da circulação de espetáculos dos mais variados gêneros.

Retornemos à pergunta inicial: seria o Palco Giratório um difusor de estéticas decoloniais nas artes cênicas? Segundo Torres (2020, p. 48), o giro estético decolonial é um distanciamento da colonialidade da visão e do sentido.

Desse modo, ratificamos sobre a colonialidade nas vertentes do poder, saber e ser, a primeira na dimensão econômico-política das heranças coloniais, a

³³ O Departamento Nacional (DN) é o órgão executivo da Administração Nacional do Sesc, localizado na cidade do Rio de Janeiro que elabora, coordena e monitora os projetos desenvolvidos nas unidades do Sesc, em suas diversas áreas de atuação (Sesc, 2023).

³⁴ Os Departamentos Regionais são as representações do Sesc em cada estado e no Distrito Federal. São responsáveis pela oferta das atividades e serviços em cada unidade federativa, dentro de um modelo de gestão autônomo, que possibilita à Instituição a atuação de acordo com as demandas de cada região, preservando as características e contextos locais (Sesc, 2023).

³⁵ Sidnei Cruz é dramaturgo, diretor teatral e gestor. Nasceu em 1955, no Rio de Janeiro (RJ), onde vive até hoje. Foi um dos idealizadores e coordenou o projeto Palco Giratório – Rede Sesc de Intercâmbio e Difusão das Artes Cênicas (1998-2007).

³⁶ Projeto realizado pela Funarte no período de 1978 a 80 que desenvolvia atividades à difusão das artes cênicas, à gestão da cultura e aos processos de gestão compartilhada tomando como parâmetro o sistema de articulação entre redes (Cruz, 2009, p.10).

segunda, a do saber, enquanto extensão da colonialidade do poder fazendo referência à dimensão epistêmica e na produção de conhecimento na tradição europeia e sua reprodução aos regimes coloniais, e por fim, a terceira, a do ser, que reflete nas subjetividades, no tempo e espaço, com explica o autor: “O que quer que o sujeito seja, ele é constituído e sustentado pela sua localização no tempo e no espaço, sua posição na estrutura de poder e na cultura, e nos modos como se posiciona em relação à produção do saber” (Torres 2020, p. 48).

No que tange às artes brasileiras, vale lembrar, de acordo com a história oficial, que se concentram numa visão colonial, a qual desconsidera as manifestações dos povos indígenas, assim como as dos povos afro-brasileiros.

Então, por muitos anos, saberes foram construídos por um legado intelectual eurocêntrico que nos impedia de ver o mundo a partir do nosso próprio mundo e das nossas próprias epistemes, porém nos últimos anos, podemos observar pequenas mudanças nesse cenário. Em relação ao projeto Palco Giratório não é diferente, atualmente vislumbramos um direcionamento ao giro estético decolonial, que está no nível da atitude, na mudança de perspectivas no seu processo, contemplando, em sua programação, saberes indígenas, afrobrasileiros, de pessoas trans, deficientes e de mulheres, sobretudo negras.

Porém, considerando o contexto histórico brasileiro, é quase impossível o Palco Giratório não ter contribuído com essa colonialidade do saber, quando, por exemplo, sustentaram, em suas curadorias, epistemes e imaginários coletivos a partir de obras com estéticas eurocêntricas ou quando centralizavam, em sua programação, espetáculos do eixo sul e sudeste; se existimos onde pensamos e criamos, muitos grupos foram silenciados em suas estéticas.

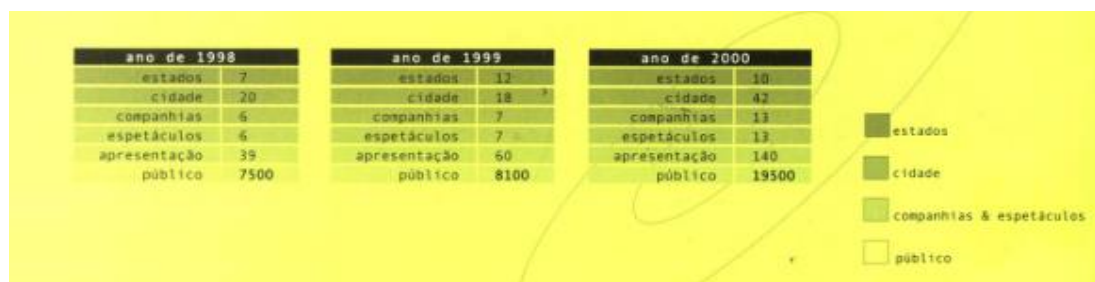
O Palco Giratório originou-se no Departamento Nacional no Estado do Rio de Janeiro e a cada ano foi se expandindo para outros estados, tanto em termos de alcance de público quanto em relação à circulação de grupos. Entretanto, nas primeiras edições, a seleção de espetáculos concentrou-se principalmente nas regiões sul e sudeste. Em relação à sua edição inaugural, a circulação foi centralizada nos grupos dos estados do Rio de Janeiro e São Paulo, como afirmado por Cruz:

Em sua primeira edição, em 1998 foram seis grupos convidados que viajaram por cinco a sete cidades cada um: **o Armazém Companhia de Teatro (RJ)** se apresentou em Curitiba, Brasília, Maceió, Porto Velho, e Campo Grande; **Ana Vitória Dança Contemporânea (RJ)** se apresentou em Maceió, Recife, Caruaru, Garanhuns, Arcoverde e Petrolina; **Coan e Cia (SP)** se apresentou

em Santa Rosa, Carazinho, Lajeado, Bento Gonçalves, São Leopoldo, Ijuí e Santa Cruz do Sul; **A Cia de Teatro Medieval (RJ)**, em Santa Maria, Santa Cruz do Sul, Ijuí, Santa Rosa, Caxias do Sul, Carazinho e Maceió; Teatro Anônimo **(RJ)**, em Recife, Caruaru, Garanhuns, Arcoverde e Petrolina. Os circuitos estavam distribuídos em três regiões e cada região recebia três grupos durante o ano (Cruz, 2009, p.43).

Nos anos seguintes, essa realidade foi mudando e logo se ampliou, contemplando espetáculos de várias regiões, novos conceitos de difusão, além da circulação de espetáculos, já a partir de 2000 (Cruz, 2009, p.44), conforme mostram as figuras 11 e 12:

Figura 11 - A Evolução do projeto e seus indicadores nos anos 1998-1999-2000



Fonte: Catálogo Palco Giratório, 2001, p.47

Figura 12 - Descentralização das ações do Palco Giratório – ano de 2001



Fonte: Catálogo Palco Giratório, 2001, p. 45

Como podemos observar nas figuras 11 e 12, a cada ano, o projeto foi ampliando, contemplando outros estados, assim como companhias, espetáculos e públicos, também considerando obras do eixo sul e sudeste. Isto remete ao que Mignolo (2005) define como pensamento fronteiriço, um pensamento que não ignora a modernidade/colonialidade, mas tampouco a ela pode se subjugar. A modernidade universalizou o conhecimento europeu, em detrimento de outros conhecimentos, como os saberes dos negros e indígenas, que foram negados, subalternizados ou apropriados. Então, a partir do pensamento fronteiriço, assim como os novos conceitos de difusão do projeto, desde o ano 2000, observamos uma adoção de definições como de Territórios Flutuantes e Territórios de Pousos³⁷, que trouxeram para o projeto, além da difusão e circulação de espetáculos, as ações formativas,

³⁷ **“Territórios Flutuantes-** são conexões que buscam ampliar espaços de relacionamentos entre artistas, públicos, criadores, em busca de novas praças ou Aldeias para suas apresentações artísticas e outras atividades como debates, oficinas, trocas de metodologias, vivências etc. Já **Territórios em Pousos** – Além do entendimento de que era importante a dimensão da difusão, mas ela sozinha, não alcançava a capacidade necessária para potencializar os fluxos entre a demanda e a oferta. Então como fonte alimentadora do mercado local, cada cidade teria sua programação e assim nasceram as Aldeias em vários estados” (Cruz, 2009, p. 46, grifo nosso).

metodologias, debates e principalmente as Aldeias³⁸, realizadas pelos regionais, que faziam parte da programação do Palco Giratório, como Territórios de Pousos.

Porém, mesmo com sua ampliação para outros estados e atendimento a outros públicos, vale a pergunta, quais são os espetáculos selecionados para desenvolver a formação de plateia? Por exemplo, o Estado do Maranhão foi inserido no projeto em 2001 e somente em 2012 começa a circular o primeiro grupo do estado.

Isto é, depois de 11 anos de inserção do regional Sesc Maranhão no projeto no Palco Giratório, é que circula o primeiro grupo, sendo que, durante todo esse tempo, o regional Sesc Maranhão recebia grupos de outros estados para realização de formação de plateia, intercâmbio, ações formativas com grupos de outros estados, mas não conseguia levar um grupo do estado do Maranhão.

O primeiro grupo teatral de São Luís do Maranhão que circulou no projeto Palco Giratório foi a Pequena Companhia de Teatro, com o espetáculo *Pais e Filhos*, que pode ser considerado sob a perspectiva da colonialidade do saber, pois, para a criação do espetáculo, o grupo valeu-se da adaptação da obra do europeu Franz Kafka, Carta ao pai.

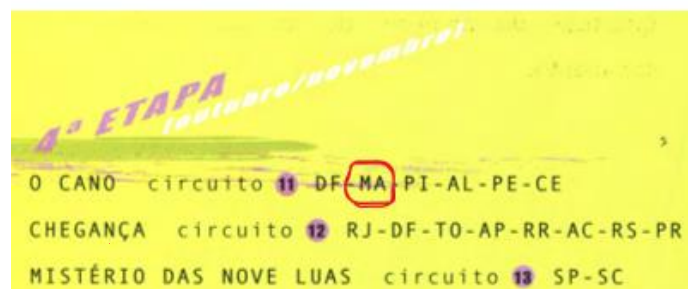
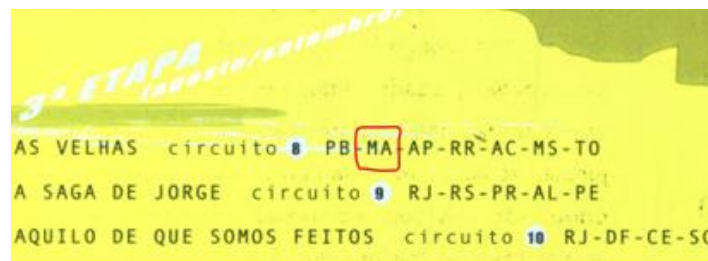
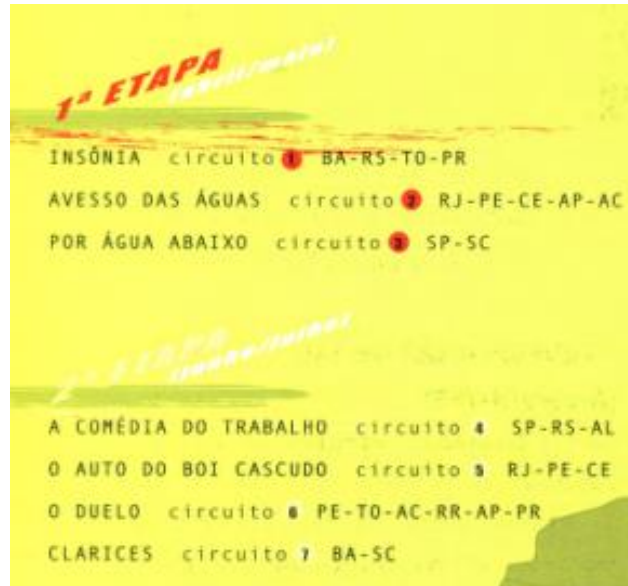
Portanto, o Palco Giratório promove trocas de experiências? Sim; divulga trabalhos de profissionais e artistas independentes de todo o país? Sim; contribui para a geração de renda para os inúmeros trabalhadores das artes cênicas que atuam no circuito? A pergunta que se faz é: Quem são esses trabalhadores da cultura para os quais o projeto contribuiu para geração de renda? Algumas perguntas ficam para reflexão, sem pretensão de responder.

Portanto, voltamos em 2001, quando Sesc Maranhão passa integrar a rede de difusão das artes cênicas, nesse ano trouxeram para São Luís dois espetáculos,

³⁸ As Aldeias são mostras de arte e cultura organizadas pelos Departamentos Regionais do Sesc durante a passagem de espetáculos do Palco Giratório por seus territórios, de modo a garantir que os trabalhos selecionados pela curadoria dialoguem com a produção dos estados. Com o objetivo de estimular a produção e o consumo dos bens culturais, as Aldeias reafirmam assim o compromisso do Projeto com o fomento a uma política para a produção e a difusão das artes cênicas em âmbito nacional (Sesc, 2001).

um da terceira etapa e o outro da quarta, respectivamente: As velhas³⁹/PB e O Cano/DF⁴⁰, como mostra a figura 13:

Figura 13 - Em 2001, o Sesc Maranhão inicia sua participação no Projeto Palco Giratório



Fonte: Catálogo Palco Giratório, 2001, p. 44

³⁹ O Espetáculo “As Velhas” do Estado da Paraíba do Grupo de Teatro Contemporâneo, tem como ponto central as desventuras de duas mães (famílias opostas) condenadas a expor ao público os aleijões inerentes à alma humana. Ambas mulheres sofridas uma apática e outra sarcástica (Sesc, 2001).

⁴⁰ O Espetáculo “O Cano” do Distrito Federal do Grupo Circo Teatro Udi Grudi que mistura circo, teatro e música através de uma viagem cheia de surpresas, bom humor e poesia, três palhaços cantam, tocam e criam um mundo mágico sonoro (Sesc, 2001).

Nesse ano, circularam uma média de 13 grupos, de vários estados, com realização de 17 oficinas e intercâmbio.

Depois de 15 anos de atuação do projeto é que podemos celebrar a participação do primeiro grupo maranhense de teatro a circular, em 2012, na sua 15ª edição, a Pequena Companhia de Teatro⁴¹ com o espetáculo dramático *Pai e Filho*⁴² (Sesc, 2012, p.52) e as oficinas *O Quadro de Antagônicos como instrumento de treinamento para o ator* e *Do épico ao dramático: a transposição de gêneros como instrumento de confecção de dramaturgia*, ambas ministradas por Marcelo Flecha. Nesse ano, foram contemplados 26 grupos e houve realização de oficinas, artigos, relato de experiência, bate papo, como mostram as imagens a seguir com seus respectivos estados:

Figura 14 - Grupos e seus respectivos estados que circularam em 2012, como destaque da Pequena Companhia de Teatro, o primeiro grupo maranhense a circular pelo Palco Giratório

⁴¹ Desde 2005, a Pequena Companhia de Teatro atua procurando desenvolver uma linguagem que potencialize seus conteúdos e tentando democratizar o acesso a esses resultados por meio de debates, oficinas e circulação dos seus espetáculos. Jorge Choairy, Cláudio Marconcine, Katia Lopes e Marcelo Flecha desenvolvem uma pesquisa continuada para o treinamento autoral e o aprimoramento de suas encenações com o uso do Quadro de Antagônicos – instrumento criado pelo coletivo e que serve como base da sua metodologia (Sesc, 2012, p.52).

⁴² O espetáculo *Pai e Filho* é uma adaptação da obra *Carta ao pai*, de Franz Kafka e utiliza linguagem crua e visceral para discutir as relações de poder, originadas na estrutura familiar e disseminada na constituição socio cultural contemporânea (Sesc, 2012, p.52).



Fonte: Catálogo Palco Giratório, 2012, p. 10.

A curadoria nacional adotou o desenvolvimento de políticas de descentralização, o que possibilitou uma visão mais ampliada de obras de artes nas artes cênicas, fora do eixo dominante, conforme explicação abaixo:

O sistema de curadoria nacional, adotado para seleção das propostas, configura um elemento primordial no desenvolvimento de uma política de descentralização. Nesse sentido, a partir do recorte feito por especialistas e gestores culturais presentes nos estados e atentos à diversidade dos trabalhos de sua região, o Palco Giratório propõe uma visão panorâmica da produção nacional nas artes cênicas, buscando oferecer à sua clientela bens e serviços produzidos para além dos eixos dominantes da economia cultural. Na edição 2012, todos os estados brasileiros constituem nossa territorialidade, contando com 16 companhias de teatro e dança circulando por 122 cidades. Além dos circuitos, que terão ao todo 701 apresentações, estão programadas 54 mostras de Arte e Cultura (Aldeias) e 9 Festivais Palco Giratório, que aglutinam em um período de 30 dias todos os espetáculos e grupos que participam da circulação nacional (Sesc, 2012, p.8).

Durante todo esse período de realização do projeto, percebemos uma ampliação do mesmo e a fomentação de ações nos próprios regionais, como é o caso das Aldeias e do Festival Palco Giratório: o estado que recebe o festival consequentemente seu público recebe todas as obras, já há regionais que recebem só etapas, a exemplo do Maranhão. Até o ano de 2022, ainda não fomos contemplados com o festival, mas há proposta para 2024.

Outro ano relevante foi o de 2013, na sua 16ª edição, quando o segundo grupo maranhense circulou, o Santa Ignorância Cia de Artes⁴³, com espetáculo Teatral *O Miolo da Estória*⁴⁴; na oportunidade foi realizada a oficina *O ator brincante nos passos do Boi* e o grupo participou do *Pensamento Giratório: O Tradicional na Cena Contemporânea: o corpo brincante do ator* (Sesc, 2013, p.52). Nessa edição, circularam 18 companhias/coletivos, oriundos das regiões Nordeste, Centro-Oeste, Sul e Sudeste, um número significativo, porém inferior se comparado à edição anterior, mas dentre eles, a participação de uma companhia maranhense, como poderemos observar na imagem a seguir:

Figura 15 - Ano de 2013/ 16ª edição- Os grupos/estados que circularam, com destaque da Santa Ignorância Cia de Artes/MA, o segundo grupo maranhense de teatro a circular pelo Palco Giratório



Fonte: Catálogo Palco Giratório, 2013, p.118.

Figura 16 - Ator Lauande Aires, no espetáculo *O miolo da estória*

⁴³ A companhia surge em 1997 e desenvolve pesquisas no campo da arte do ator-dançarino, dramaturgia e música para a cena. A socialização dos resultados obtidos é feita com oficinas e espetáculos criados nos mais diversos gêneros. O grupo teatral desenvolve projetos de formação artística em comunidades e a pesquisa Teatro nos Passos do Boi (Sesc, 2012, p.81).

⁴⁴ O espetáculo “O Miolo da História” é um solo com base em leitura, observação e depoimentos de brincantes, que apresenta os conflitos de um homem pobre diante da exploração sofrida no ambiente de trabalho e no espaço do divertimento. João Miolo é operário da construção civil e brincante de bumba meu boi que tem sua rotina comum a tantos outros operários. Mas João sustenta o desejo de ser cantador do boi em que brinca e ocupar uma posição de destaque na vida (Sesc, 2012, p.81).



Fonte: Catálogo Palco Giratório, 2013, p.81.

Nesse ano, houve apresentações artísticas, oficinas, mostras regionais de arte e cultura, aqui denominadas Aldeias, e o 16º Festival Palco Giratório (Sesc, 2013, p.08).

Em 2015, em sua 18ª edição, foi selecionado o primeiro grupo de dança do Maranhão, o Núcleo Atmosfera (NUA) com o espetáculo *Divino*⁴⁵, com realização da oficina de *Corpo Emaranhado e Pensamento Giratório*, que propôs reflexões sobre as possibilidades de estudos de criação artística a partir da relação entre corpo e patrimônio.

⁴⁵ Espetáculo *O Divino*- Um corpo que se constrói culturalmente e busca - através da arte- explorar a identidade de um povo, suas urgências e suas manifestações culturais mais marcantes para dimensionar o registro historiográfico que relaciona o patrimônio cultural (material e imaterial) como o panorama atual desse patrimônio. *Divino* desencadeia um processo híbrido e incorpora “cultura popular maranhense” a um baú de linguagens artísticas, gerando uma proposta contemporânea, na qual sua motivação central está no discurso que um corpo propõe sobre a preservação de uma história (Sesc, 2015, p.97).

Figura 17 - Ano de 2015/ 18ª edição- O Núcleo Atmosfera de Dança é o terceiro grupo maranhense a circular pelo Palco Giratório, sendo o primeiro de Dança

Grupos	
Companhia Gira Dança— Natal (RN),	43
Cia. de Teatro Nu Escuro— Goiânia (GO),	47
Núcleo Afrobrasileiro de Teatro de Alagoinhas (NATA)— Alagoinhas (BA),	51
Grupo de Teatro De Pernas Pro Ar— Canoas (RS),	55
A Roda— Salvador (BA),	59
Catibrum Teatro de Bonecos— Belo Horizonte (MG),	63
Cia. Boi de Piranha— Porto Velho (RO),	65
Cia. do Relativo— São Paulo (SP),	67
Cia. Cortejo— Três Rios (RJ),	71
Clareira de Teatro— Porto Alegre (RS),	75
Cláudia Müller— Rio de Janeiro (RJ),	79
Dielson Pessoa— Recife (PE),	83
Grupo Estação de Teatro— Natal (RN),	85
Vigor Mortis— Curitiba (PR),	89
Movasse Coletivo de Criação em Dança— Belo Horizonte (MG),	93
Núcleo Atmosfera (NUA)— São Luís (MA),	97
Bricoleiros— Fortaleza (CE),	99
Traço Cia. de Teatro— Florianópolis (SC),	103
Grupo Ninho de Teatro— Crato (CE),	107
Circuito especial	
Balé Popular do Recife— Recife (PE),	111

Fonte: Catálogo Palco Giratório, 2015, p. 11.

Dos 20 grupos que circularam, 01 foi da região Centro-Oeste (Goiás), 01 do Norte (Rondônia), 04 do Sul (02 do Rio Grande do Sul, 01 do Paraná, 01 de Santa Catarina), 05 do Sudeste (02 de Minas Gerais, 02 do Rio de Janeiro, 01 de SP) e 09 do Nordeste (02 da Bahia, 02 do Rio Grande do Norte, 02 de Pernambuco, 01 do Maranhão, 02 do Ceará). O Nordeste foi a região com o maior número de grupos selecionados para circulação: nove no total, isso mostra o resultado da descentralização do projeto.

Destacamos, ainda dessa 18ª edição, a atenção dada ao assunto de grande relevância: a acessibilidade nas artes. Em relação a esse aspecto, a 18ª edição do Palco Giratório contou com a participação de dois grupos: Ninho de

Teatro⁴⁶, com o espetáculo *Avental todo sujo de ovo*⁴⁷, de Crato, Ceará, e o Gira Dança⁴⁸, com espetáculo *Proibido Elefantes*⁴⁹, do Rio Grande do Norte, que trouxeram nos seus trabalhos, discussões sobre inclusão nas artes, já que integram artistas profissionais com deficiência.

Evidenciamos ainda o Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas (NATA)⁵⁰, com o Espetáculo ritualístico *Exu, a boca de universo, de celebração à vida*, narrando as diversas facetas do Orixá Exu (Sesc, 2015 b, p. 51). O grupo é de Alagoinhas, da Bahia, e sua circulação pelo Palco Giratório de 2015 movimentou discussões sobre a valorização da cultura afro-brasileira em mais de 30 cidades brasileiras por onde circularam.

⁴⁶ O Grupo Ninho de Teatro se realiza na união de sete artistas residentes no Cariri cearense. Constituído em 2007, e como associação e produtora artística em 2009, tem seis espetáculos em repertório: *Bárbaro* (2008), *Avental todo sujo de ovo* (2009), *Charivari* (2009), *O menino fotógrafo* (2012), *Jogos na hora da sesta* (2012) e *A lição maluquinha* (2013). Desde 2011, administra sua sede, a Casa Ninho (Sesc, 2015, p. 107).

⁴⁷ Com texto do dramaturgo cearense Marcos Barbosa, o espetáculo estreou no início de 2009. Trata da relação familiar, com seus sentimentos, suas limitações e suas (in)verdades. Propondo uma intimidade com o público, o elenco convida os espectadores a visitarem a casa de Alzira e Antero, o casal que há 19 anos, junto à comadre Noélia, vive a angustiante espera do filho Moacir, que desapareceu de casa quando criança. Esse cenário só se modificará a partir da inesperada visita de Indienne Du Bois (Sesc, 2015, p. 107).

⁴⁸ Gira Dança é uma companhia de dança contemporânea com sede em Natal (RN), que tem como proposta artística ampliar o universo da dança por meio de uma linguagem própria, utilizando o conceito do corpo diferenciado como ferramenta de experiências. A companhia foi criada pelos bailarinos Anderson Leão e Roberto Moraes, estreou nacionalmente na Mostra Arte, Diversidade e Inclusão Sociocultural, realizada no Rio de Janeiro, em maio de 2005, e, desde então, vem apresentando um trabalho que rompe preconceitos e limites preestabelecidos e cria novas possibilidades dentro da dança contemporânea em palcos de todo o Brasil (Sesc, 2015, p. 43).

⁴⁹ *Proibido Elefantes* é um espetáculo que fala do olhar como via de acesso, porta de entrada e saída de significados. O modo como percebemos a “realidade” é resultante do diálogo que estabelecemos com ela: nosso olhar é constituído pela realidade da mesma maneira que esta é constituída pelo nosso olhar – a construção do sentido transita em via de mão dupla (Sesc, 2015 b, p. 43).

⁵⁰ O Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas (NATA) foi fundado em 1998, na cidade de Alagoinhas, Bahia. Durante esses 16 anos de trabalho, o NATA, além de realizar montagens teatrais, oficinas e leituras dramáticas, também vem movimentando o espaço teatral com projetos que discutem, divulgam e valorizam a cultura afro-brasileira (Sesc, 2015 b, p. 51).

Figura 18 - Ano de 2015/ 18ª edição- Espetáculo Exu, a boca do Universo



Fonte: Catálogo Palco Giratório, 2015, p. 50.

O espetáculo levou ao público a ancestralidade de Yanguí – o que veio antes de vir –, a irreverência de Enugbarijó, a sexualidade de Legbá, o virtuosismo de Bará, que rege o movimento do corpo, e, entre outras coisas, a descoberta de que Exu teve um amor.

O Grupo optou por uma dramaturgia músico-poética, o texto tem autoria de Daniel Arcades em colaboração com a diretora do espetáculo, Fernanda Júlia. A direção musical é de Jarbas Bittencourt com músicas dele e do próprio NATA, as coreografias são de Zebrinha⁵¹ e a concepção visual de cenografia, figurinos e maquiagem é de Thiago Romero, também ator da montagem (Sesc, 2015 b, p. 51).

OFICINA 01:Cada homem é uma raça- a poética de Mia Couto para treinamento do ator foi uma das oficinas realizadas que propôs investigar o processo de criação colaborativa, no qual são apresentados o ator-criador e

⁵¹ José Carlos Arandiba, conhecido como Zebrinha, é um homem negro, baiano, filho de Ògún, um dos maiores bailarinos e coreógrafos do Brasil, conhecido internacionalmente (Zebrinha, 2024).

o diretor- editor como ferramenta de construção do espetáculo. As técnicas utilizadas são view points, teatro narrativo e teatro documentário e abordam o treinamento do ator e o discurso estético do espetáculo e foi ministrada por Thiago Romero/Grupo NATA. **OFICINA 2: Dança afro para não dançarinos-** colocar não dançarinos em contato com a dança afro-brasileira, proporcionando o autoconhecimento corporal, ativando a energia do corpo, conectando o indivíduo às suas pulsações e pulsões energéticas e tendo contato com a força ancestral presente na dança afro-brasileira, ministrada por Fabíola Júlia/Grupo NATA. **OFICINA 3: Ará izo corpo que queima** - tem como matéria-prima o corpo e a sua completa entrega. Fala-se de um corpo livre, uma alma/ corpo que transcende e busca a verdade do momento: momento/ritual, ritual/encontro. Etimologicamente, em yorubá, “ará” significa o “corpo” e “izo” representa o “fogo”, e essas palavras são reunidas para dar conta da chama interna inerente ao ser humano a oficina foi ministrada por Nando Zâmbia/Grupo Nata (Sesc, 2015 b, p. 52).

Nessa edição, o Palco Giratório por meio do NATA propôs discussões potentes sobre a cultura africana, raça, corpo, estéticas, dança, tanto a partir do espetáculo como através das oficinas. Apresentou Exu como o orixá da comunicação, do movimento, responsável pela transmissão e distribuição do Axé, o poder de realização (William, 2019).

No ano seguinte, o NATA foi objeto de estudo da dissertação da pesquisadora Fernanda Júlia Barbosa, conhecida como Onissajé: *Ancestralidade em cena: Candomblé e Teatro na formação de uma encenadora*, com estudo sobre o encontro entre Candomblé e Teatro, compreendendo as contribuições dessa religião de matriz africana aos artistas, no campo da formação, da prática cênica, dos elementos plásticos, sonoros e temáticos para o teatro.

Em sua 19ª edição, em 2016, além das modalidades de teatro, dança e circo, o Palco Giratório ampliou-se para: performance⁵² e intervenção urbana⁵³, considerando o público, como afirma o texto a seguir:

Nas Artes Cênicas, além do entretenimento proporcionado pelo teatro, dança, circo, intervenção urbana e performance, integrando tradição e contemporaneidade, o público também desenvolve olhares que possibilitam o surgimento de novas práticas no dia a dia. A arte transforma a vida e reafirma o sentido da comunidade (Sesc, 2016, p. 5).

⁵² “Entende-se performance como dispositivo, e não como produto final, implica em viabilizar práticas de fronteira entre as linguagens artísticas, que não necessariamente se enquadram em categorias de linguagem” (Sesc, 2016, p. 149).

⁵³ “As Intervenções Urbanas são movimentos artísticos relacionados às intervenções realizadas em espaços como ruas e praças, reinventando usos para esses lugares, transformando-os em espaços de troca” (André, 2011, p. 78).

Além da inserção de outras modalidades artísticas, destacamos também a interiorização do Palco Giratório, tecendo assim interações com outros públicos, outras redes de intercâmbio, assim potencializando a descentralização de público, como o infantil, e compartilhando obras de artes, metodologias, como explica o texto:

O Palco Giratório é um projeto consolidado no cenário cultural brasileiro e de importância especial para municípios do interior, cujas populações encontram mais dificuldade em acessar uma produção artística diversificada e continuada. A grande capilaridade do Sesc possibilita que todos os estados brasileiros recebam o projeto. Cada vez mais alcança não apenas as capitais, mas também as pequenas cidades, descentralizando a arte e estabelecendo outras redes de circulação e intercâmbio no país (Sesc, 2016, p.12)

No Maranhão, o projeto já percorreu os municípios de Açailândia, Imperatriz, Raposa, Caxias, Itapecuru-Mirim e São Luís, sendo este último o mais contemplado pelo projeto, e de todos os grupos que circularam pelo Palco Giratório. E nesse sentido, em 2016, o quarto grupo que circulou do estado do Maranhão foi o Xama Teatro⁵⁴ com o espetáculo de rua *A carroça é nossa*⁵⁵ e a realização da oficina *Contar histórias: a arte da memória*, que trabalhou a memória e a tradição como alimento para o ator contador brincante, tendo como fundamento a noção de pertencimento (Sesc, 2016, p.99). Nessa 19ª edição, foram selecionados 20 grupos, conforme mostra a Figura 19:

⁵⁴ Fundado em abril de 2008, o Grupo Xama Teatro desenvolve diversas ações artístico-culturais: montagem e circulação de espetáculos, oferta de cursos de formação, apresentação de contadores de histórias, produção de encontros e festivais de teatro, produção e veiculação de programa radiofônico e realização de pesquisa com foco no ator-contador (Sesc, 2016, p. 97).

⁵⁵ O Espetáculo *A Carroça é nossa*- Um dia, Pedoca teve um sonho! Ele viu a si mesmo montado em uma carroça mágica, cantando, tocando sanfona e sendo feliz. Quando acordou, encontrou uma carroça igualzinha à do sonho, mas não havia o burro para puxá-la. Resolveu então, sair pelo mundo afora à procura de um animal que pudesse conduzir sua carroça mágica. Nessa busca encontrou Toinha, que sonhava com um amor verdadeiro; Joaninha, que buscava por proteção e Cecé, que queria encontrar sua família. Durante a jornada, os quatro companheiros relembram seus versos, histórias e canções (Sesc, 2016, p. 98). E percebem que seus destinos não se cruzaram à toa! (Sesc, 2016, p.98).

Figura 19 - Ano de 2016/ 19ª edição- Grupo Xama Teatro é o quarto grupo maranhense a circular pelo Palco Giratório, sendo o terceiro de Teatro

Grupos e espetáculos	
50	Barracão Teatro – Campinas (SP)
56	Cia. 5 Cabeças – Belo Horizonte (MG)
62	Cia. Cênica Nau de Ícaros – São Paulo (SP)
70	Cia. Pão Doce de Teatro – Mossoró (RN)
74	Cia. Sino – Salvador (BA)
78	Cia. Stravaganza – Porto Alegre (RS)
82	Corpo de Arte Contemporânea – Manaus (AM)
88	Grupo Trampulim – Belo Horizonte (MG)
96	Grupo Xama Teatro – São Luís (MA)
100	In-próprio Coletivo – Cuiabá (MT)
104	Lês Trois Clés – Rio de Janeiro (RJ)
108	Dudude Hermann – Belo Horizonte (MG)
112	Pivete Cia. de Arte – Curitiba (PR)
116	Rodrigo Cruz e Rodrigo Cunha – Goiânia (GO)
122	Teatro de Açúcar – Brasília (DF)
126	Coletivo Ser Tão Teatro – João Pessoa (PB)
130	Teatro Máquina – Fortaleza (CE)
138	Grupo Carmin – Natal (RN)
144	INTERVENÇÃO URBANA Maicyra Leão – Aracaju (SE)
150	CIRCUITO ESPECIAL Grupo Pândega de Teatro – São Paulo (SP)

Fonte: Catálogo Palco Giratório, 2016, p. 07.

Conforme destacam as autoras⁵⁶, no artigo *Circulação Teatral: A Experiência do Chão e do Giro*, no qual apresentam a experiência de circulação do Grupo Xama Teatro- MA no Palco Giratório, o espetáculo *A carroça é nossa* percorreu 18 estados e 35 cidades. Vasconcelos (2023) nos fala sobre a experiência do grupo em circular vários estados através do Palco Giratório:

Tivemos oportunidade de rodar o Brasil de ponta a ponta e nos reconhecemos nas diferenças e nas semelhanças, participamos de festivais e do projeto de interiorização, e pudemos experimentar, assim, diferentes formas de recepção do nosso trabalho pelo Brasil adentro, escutamos histórias, aprendemos músicas, lendas, reconhecemos os diferentes sotaques, gestualidades, comidas, formas de sorrir e de pensar que tecem a

⁵⁶ O artigo “Circulação Teatral: A Experiência do Chão e do Giro” foi desenvolvido por Gisele Soares Vasconcelos, Nadia Ethel Basanta e Renata Abreu Lima Figueiredo, que fazem parte do Grupo Xama Teatro/MA (Vasconcelos, 2023).

cara do país e ampliam o conceito de brasilidade (Xama Teatro, 2016, p.5 *apud* Vasconcelos *et al*, 2023, p. 7).

O projeto Palco Giratório é um incentivador de criação de obras nas artes cênicas, possibilitando àqueles grupos selecionados apresentarem seus espetáculos em vários estados do Brasil; os grupos teatrais envolvidos fazem trocas de metodologia, encontros com outros públicos fora do estado de origem dos artistas, conhecem outros grupos das artes cênica. O Palco Giratório, dessa forma, intensifica a formação de plateias a partir da circulação de espetáculos dos mais variados gêneros, nas capitais e no interior, desde 1998. Muitos desses grupos dificilmente encontrariam apoio e viabilidade comercial para apresentações nas diversas regiões do país.

Posto isto, passemos para ano de 2019, na 22ª edição do Palco Giratório, iniciamos destacando dois grupos que circularam e propuseram em seus trabalhos ou no espetáculo discussões sobre questões raciais, o primeiro é a Cia dos Comuns/RJ⁵⁷ com o monólogo: *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*, uma obra potente inspirada em Lima Barreto (1881-1922), principalmente nos livros *Diários Íntimos* e *Cemitérios dos vivos*. O espetáculo mais parece uma aula sobre racismo científico, eugenismo, pois apresenta uma dramaturgia que demonstra a genialidade de Lima Barreto, assim como o enfrentamento ao racismo de sua época, como mostra o texto a seguir:

O texto fictício tem início logo após a morte do escritor, quando eugenistas exigem a exumação do seu cadáver para uma autópsia a fim de esclarecer “como um cérebro inferior poderia ter produzido tantas obras literárias – romances, crônicas, contos, ensaios e outros alfarrábios – se o privilégio da arte nobre e da boa escrita é das raças superiores?” A partir desse embate com os eugenistas, a peça mostra as várias facetas da personalidade e da genialidade de Lima Barreto, sua vida, sua família, a loucura, o alcoolismo, o racismo, sua convivência com a pobreza, sua obra não reconhecida, suas lembranças e tristezas (Sesc, 2019 p.77).

A segunda obra é dos artistas Elton Parnamby⁵⁸ e Dinho Araújo⁵⁹, que levaram um trabalho decolonial, a *Performance Preta no Brasil: Mapeamento, escuta*

⁵⁷ Criada em 2001 pelo ator Hilton Cobra, a Cia. dos Comuns é um grupo de teatro formado por atrizes e atores negros com a missão artística e política de desenvolver uma pesquisa teatral negra que possibilite maior conhecimento da nossa cultura, além de estimular o apuro técnico e ampliação do espaço de atuação profissional de artistas e técnicos negros no mundo das artes cênicas (Sesc, 2018, p. 75).

⁵⁸ Performer e pesquisador, bacharel em Performance (PUC/SP) e doutora em Artes pela UERJ (Sesc, 2019 p.161).

⁵⁹ É artista visual maranhense, antropólogo e produtor independente (Sesc, 2019 p.161).

e *mediação crítica*, uma proposta de artes cênicas diferenciada e única na forma de se conceber e/ou criar: cenas expandidas que teve como objetivo o seguinte:

... pensar o colonial e seu desmantelamento por meio das discussões sobre raça/cor, perpassadas pelas questões de gênero e pelas memórias negras que engendram modos de ser/estar diferentes do modelo ocidental colonial. A ação intersecciona processos de formação em performance, audiovisual e intervenção urbana (Sesc, 2019 p.164).

Os artistas também realizaram duas oficinas, sendo a primeira a *Performance Preta*, em que exploraram a linguagem da performance como lugar possível de evocação de falas silenciadas, assim como visaram ao resgate do pensar com o corpo todo, inerente às culturas negras, de povos originários, silenciadas pelo processo de colonização (Sesc, 2019).

A segunda foi *Escurescência: Oficina de Audiovisual* que propôs aos participantes pensar os movimentos de apropriação e reapropriação de dispositivos técnicos no campo da fotografia e do audiovisual, de modo a colocar o sujeito negro como autor e produtor de suas imagens, fraturando a lógica eurocêntrica e colonial do corpo negro (Sesc, 2019). Nessa oficina, os autores discutiram ainda sobre *Performance, negritude(s) e imagem – Reflexões decoloniais* no pensamento giratório.

Vale destacar que esse trabalho teve início em São Luís, durante a 13ª Aldeia Sesc Guajajara de Artes, um projeto do regional Sesc Maranhão, que desenvolveu ações de fomento e difusão da cultura do Maranhão no período de 2006 até 2021.

A temática Mediação Cultural foi outro destaque dado à edição de 2019, propondo outras temporalidades, entre artistas e públicos, novas facetas, olhares e experiência sobre as artes cênicas. Outra temática que perpassou a programação foi o conceito de “lugar de fala” trazido por diversos espetáculos a partir de diferentes perspectivas: a dos povos indígenas, das mulheres, dos corpos negros, dos corpos com deficiência e corpos trans, entre outras:

... a filósofa e pesquisadora Djamilia Ribeiro publicou um importante livro – O que é lugar de fala? – que apresenta um rico panorama conceitual sobre o lugar de fala e seus impactos na sociedade, com base em informações e indicadores sociais. “Pensar em lugar de fala seria romper com o silêncio instituído para quem foi subalternizado, um movimento no sentido de romper com a hierarquia” – afirma a autora (2017, p. 90). Exercitar o conceito de lugar de fala é saber escutar e aprender com o poder dos corpos subalternizados

historicamente sem que eles precisem ser mediados por nenhuma outra instância que não eles mesmos. É um conceito que nos ensina a tensionar a relação entre maiorias e minorias e a desconstruir noções engessadas de democracia. (Sesc, 2019, p.16)

O que podemos perceber é a ampliação de olhares curatoriais voltados para espetáculos protagonizados por corpos de artistas periféricos, negros, ancestrais, dissidentes, pois, ainda hoje, o que podemos observar são ausências desses corpos em espaços de poder. Portanto, é preciso novas ordens representacionais e novos regimes de visibilidade para habitar o “coração da política global contemporânea” (hooks, 2019, p.11). Como sabemos, a arte está fundamentada em um conjunto de saberes atravessados por relações de poder e seus regimes de visibilidade, verdades e padrões estéticos, daí a importância de curadorias como essa num festival de renome nacional como o Palco Giratório.

Nos anos 2020/2021, no formato virtual, destacamos o espetáculo *Boquinha... e assim surgiu o mundo*⁶⁰, teatro infantil do Coletivo Preto,⁶¹ que se propõe a produzir, fomentar e divulgar trabalhos que coloquem a pessoa negra em espaços de protagonistas, o texto é de Lázaro Ramos.

E, por fim, o sexto grupo maranhense que participou do projeto Palco Giratório e o primeiro no formato virtual, Budejar Criações Artísticas,⁶² com o

⁶⁰ Este espetáculo une teatro, circo e música para falar sobre o surgimento do mundo segundo diferentes culturas. O espetáculo se passa no sótão da casa do menino João Vicente (Orlando Caldeira), onde ele encontra uma caixa com as pesquisas de seu avô escritor. Através dessas pesquisas, João Vicente e Boquinha, um pequeno ser feito de dobraduras de papel, viajam pelas culturas cristã, indígena, africana, chinesa, e pela ciência, para entender como o mundo foi criado (Sesc, 2020/2021, p.122).

⁶¹ O Coletivo Preto/RJ surgiu em 2016 com o objetivo de produzir, fomentar, divulgar e criar trabalhos que coloquem a mulher e o homem negro em espaços de protagonismo. Formado por quatro jovens atores, escritores, circenses e produtores negros, possui três espetáculos em seu repertório. Também atua na esfera de formação e capacitação de atores com oficinas e workshops, e desenvolve projetos de fomento às artes negras e intercâmbio entre artistas, como o ciclo de leituras dramatizadas “Escrita Preta” (Sesc, 2020/2021, p.118).

⁶² Criado em 2016, o Budejar Criações Artísticas participou de festivais de cenas curtas em São Luís, até a estreia, em 2018, deste que é o primeiro espetáculo do grupo. Em seu primeiro ano, foi premiado na Semana de Teatro do Maranhão, nas categorias de Melhor Direção, Melhor Atriz e Melhor Texto. Selecionado para o Sesc Amazônia das Artes em 2018, o espetáculo foi apresentado nos estados do MA, TO, RR, MT, MG, AP, AM, AC, RO, PA e PI, além do CE em temporada independente, totalizando 11 estados da federação (Sesc, 2020/2021, p. 66).

espetáculo *Sobre Azares Futuros*⁶³. No ano de 2022, não foi selecionado nenhum grupo maranhense.

Durante todos esses anos, a curadora regional foi Isoneth Almeida, Coordenadora de Cultura do Sesc Maranhão. A cada ano, a curadoria geral do projeto é formada por profissionais do Sesc de todo Brasil. Ela é coletiva e complexa, considerando a diversidade de expressões e linguagens cênicas dessa imensidão que é o Brasil, a explicação abaixo nos mostra como é a metodologia utilizada nessas seleções de obras de arte:

Cada curador do Sesc é responsável por indicar até cinco espetáculos de seu estado, sendo obrigatório que os tenha assistido ao vivo. Tais espetáculos indicados são apreciados e discutidos por intermédio de uma plataforma curatorial online que funciona ao longo de todo o ano, envolvendo todos os integrantes da curadoria. Durante o Encontro Nacional de Artes Cênicas se define a programação do circuito Palco Giratório, a partir de critérios dinâmicos que têm no tensionamento e na elasticidade um modo de operar, e que possuem eixos disparadores de análise, tais como a heterogeneidade de linguagens cênicas, de regiões, de estados e de faixas etárias, a trajetória dos indicados e de que modo essa trajetória interfere e atua em suas cenas locais. Esses critérios se entrecruzam com os conceitos e as questões que emergem dos trabalhos indicados e com as preocupações e assuntos que a curadoria (Sesc, 2019, p. 16).

É importante ressaltar as estratégias de fortalecimento de ações em redes, pautadas na colaboração e no compartilhamento principalmente de curadorias, assim como no registro, por meio dos catálogos publicados durante todos esses anos e disponibilizados nas mídias virtuais, servindo como importante ferramenta de pesquisa e conexão, com proposta de espetáculos, textos, etc.

Vale destacar a necessidade de pensarmos em curadorias mais decoloniais, a partir da visão mais acessível para outros parâmetros estéticos e éticos, principalmente para corpos vulneráveis e dissidentes.

Considerando esses corpos territórios, a contextualização histórica do projeto, e a quantidade de grupos que já circularam, o número de grupos dissidentes, com temáticas e discussões raciais ainda é muito reduzido.

⁶³ Um prólogo. Quatro cenas. Uma atriz. Cinquenta minutos de narrativas políticas e poéticas, singelas, dolorosas e alegres, sobre ser mulher no mundo, sobre as lutas diárias do universo feminino. Os azares futuros; os assédios; o aborto; a maternidade e o direito sobre o corpo; são essas as questões em debate, na cena, no corpo e nas marcas da atriz. Composto por uma estrutura dramática fragmentada, com cenas independentes e com uma estética que propõe cortes secos, picos de alegria, mas sem finais felizes, o espetáculo gera um fio de tensão, questiona, indaga e propõe cenas reflexivas sobre o feminino e as relações de poder no cotidiano da mulher (Sesc, 2020/2021, p. 70).

É preciso ampliar ainda mais essas discussões especialmente em um projeto de circulação nacional como o Palco Giratório, que tem como um de seus princípios contribuir para a transformação cultural e, por conseguinte, social, incluindo a formação de plateias, profissionais da cultura e gestores.

Um ponto crucial a ser abordado é que, ao pensar em estéticas que fogem do padrão considerado “aceitável”, muitas vezes essas expressões não são bem recebidas e aceitas por parte do público que frequenta esses espaços, bem como pela gestão que lidera determinada instituição em um estado específico. Mesmo quando existe uma compreensão da política cultural e dos documentos que regem a instituição, a falta de abertura por parte da gestão e do público para essas discussões pode representar um desafio significativo para os curadores que desejam apresentar obras que fogem do padrão normativo e convencional.

Porém é preciso perceber as complexidades das plateias atuais e os processos de desencantamentos⁶⁴ e, como André nos lembra, “A experiência da identificação não é mais possível no teatro, posto que não mais se trata de um espaço frequentado por uma comunidade” (André, 2011, p.75), mas por comunidades diversificadas, incapazes de uma única experiência. O Sesc, por meio do Palco Giratório, deve estar atento a isso.

2.2 Existimos onde pensamos e criamos: Palco Giratório (2018)

Ó meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona!
(Frantz Fanon, livro *Pele Negra, Máscaras Brancas*, 1952).

Essa foi a frase inicial do catálogo do Palco Giratório de 2018, na sua 21ª edição, é importante destacar o autor citado, pois como mencionou Luiz Rufino, em seu livro *Pedagogia das Encruzilhadas*, quando citamos Frantz Fanon, “se pratica a encruzilhada invocando a presença da voz ancestral para riscar reflexões exusíaco e nos diz, ele emerge nessas encruzas textuais como cumba, poeta feiticeiro- aquele

⁶⁴ O desencantamento é o processo através do qual a razão humana procura indagar os mistérios do mundo da experiência tanto individual quanto coletiva, aspira a um questionamento autônomo em relação às razões que o quadro mítico lhe oferece, instituindo-se, assim, a razão humana em sujeito de saber e de fazer independente do Númen da Palavra mágica originária (Rodrigues, 1997, p.28 apud André, 2011, 75).

que conhece e detém o poder sobre as palavras, dado que lança nos produzindo encantamento, nos amarrando” (Rufino, 2019, p. 57).

Com mais de 20 anos de realização, o Palco Giratório é visto como uma ação singular nas artes cênicas no Brasil, por construir e apoiar mostras significativas em teatro, dança, circo e performance, possibilitando encontros e compartilhamentos de afetos, emoções através das artes cênicas.

Nessa cruzada, no ano de 2018, objeto desta pesquisa, o curador e pesquisador Kaciano Gadelha⁶⁵ abre a sessão com o artigo *Corpopolítica: errância poética descolonizando roteiros*, colocando o corpo e a visibilidade de alguns em relação ao desaparecimento de outros em questão, como foco em suas errâncias face ao histórico colonial brasileiro, em busca de uma poética de decolonialidade (Sesc, 2018, p. 17).

Existimos onde pensamos e criamos. Nesse sentido, o ano de 2018 foi atípico, pois além dos espetáculos, oficinas, intercâmbio, pensamento giratório, aldeias e festivais, o projeto levantou discussões importantes sobre diversidade cultural como direito, decolonialidade, a presença de coletivos de artistas negros de periferia, memórias de mestres circenses no Circuito Especial com o Biribinha e publicações de artigos, possibilitando discussões, reflexões que podem reverberar em outras instâncias da sociedade, no âmbito social, econômico e político, pois aguçam o pensar e um olhar mais crítico sobre a realidade.

Desse modo, palavras como: direito, diversidade, território, ocupação, descentralização, protagonismo, aproximações, respeito, corpo, errância, coletividade, experiência (Sesc, 2018, p.15) foram evidenciadas nesta edição.

Mas o termo diversidade é o ponto chave do Palco Giratório e um dos aspectos centrais da Política Cultural dessa instituição, existem eixos que norteiam o trabalho do curador nas escolhas dos espetáculos, grupos que participaram e/ou irão participar, como podemos observar no texto abaixo:

Considerando que a diversidade é um aspecto chave do projeto, existem eixos que norteiam as escolhas, tais como a heterogeneidade de expressões artísticas, regiões, estados, faixas etárias dos espetáculos e a relevância de artistas, grupos e coletivos de circo, dança e teatro em contextos locais. Critérios estes que se entrelaçam com as preocupações e questões conceituais do campo e da sociedade que mobilizam o coletivo no momento.

⁶⁵ Pesquisador e curador em Artes. Pós-doutorando do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, Doutor em sociologia pela Universidade Livre de Berlim (Sesc, 2018, p. 52).

Não são os curadores que definem a priori um recorte de programação, mas sim as questões levantadas pelos espetáculos selecionados, que se articulam com os eixos do projeto e com as questões do momento, a cada ano de realização (Sesc, 2018 p.15 -16).

Portanto, a seleção dos grupos precede a elaboração da programação, incluindo temáticas, entre outros elementos. Esse processo curatorial demanda um período considerável, geralmente iniciando-se em um ano para ser apresentado no ano seguinte. Assim, toda a organização demanda uma média de cerca de dois anos e é construída por meio da colaboração de diversas partes, utilizando um método de rede colaborativa.

Destacamos ainda dessa edição, conforme o catálogo nos apresenta, o diálogo com questões latentes da sociedade, trazendo em suas obras selecionadas questões como: Que país queremos? Qual o lugar da arte dentro dele? Como mostra o texto a seguir:

Neste país que, embora tão plural, é o que lidera o ranking mundial de assassinato transexuais. É o que possui a maior taxa de homicídio a jovens negros: a cada 100 pessoas assassinadas no Brasil, 70 são negras. É o que possui a 5ª maior taxa de feminicídio do mundo. É o que possui 2,8 milhões de crianças fora da escola (Sesc, 2018 p. 16).

Ou seja, apresentaram espetáculos voltados para bebês, e outros com estéticas de artistas negros, dissidentes, periféricos, poéticas decoloniais e obras que traziam discussões sobre o machismo, como os espetáculos do circuito especial da Cia Teatral turma do Biribinha, de Alagoas, bem polêmicos que não iremos discutir neste trabalho.

O Quadro 2 nos apresenta todas as obras e grupos que circularam com seus respectivos estados.

Quadro 2 - Grupos que circularam no ano de 2018, na 21ª edição do Palco Giratório

Nº	GRUPO	ESPETÁCULO 2018	GÊNERO	ESTADO	REGIÃO	SINOPSE
1.	Ateliê do Gesto	<i>O Crivo</i>	Dança	Goiânia/GO	Centro - Oeste	Dois homens criam relações que só se revelam à medida que atravessam suas estórias – o Sertão – ao som fazendeiro, de galo cantando, vento batendo em meio a folhas das árvores. Nesse atravessamento, diálogos e contatos são travados entre os dois, para mergulharem juntos em busca do que muda e do que permanece em cada um, na descontinuidade do tempo, onde o meio se faz fim e o rio escorre em corpos físicos até a exaustão de ser quem se é: entre o nada e alguma coisa, a mais ínfima e completa condição do ser humano, numa dramaturgia de mistério, convivência e comoção. Inspirado na obra <i>Primeiras Estórias</i> , do escritor João Guimarães Rosa.
2.	Cia Caixa do Elefante	Teatro Infantil <i>O Cuco</i>	Teatro de Bonecos	Porto Alegre/RS	Sul	As fronteiras do tempo, das formas e dos sentidos se intercambiam entre o real e o imaginável, entre o possível e o surreal. Essa é a atmosfera criada pelo espetáculo, como um jogo entre o esconder e o revelar, em meio a experiências lúdicas e estéticas dos bebês. A brincadeira ficcional de criar e dar sentidos assume formas diversas, como um ninho e uma cama acolchoada, num espaço que acolhe fantasias, surpresas e tudo o que é percebido e colecionado a cada momento pela sensibilidade das crianças pequenas.

3.	Cia dos Palhaços	Comédia Musical <i>Concerto em Ri Maior</i>	Teatro comédia Musical	Curitiba/ PR	Sul	Esta comédia musical surgiu em 2005 a partir de jogos de improvisação do palhaço com a música. O maestro e palhaço Wilson Chevchenco, de origem russa, apresenta um concerto e, já que não fala português, conta com a ajuda de seu fiel amigo Sarrafo, para ser compreendido pela plateia. O concerto conta ainda com um coral, integrado pelo público. O espetáculo tem muita música – com vários instrumentos, como piano, violão, acordeom, gaita, castanholas e harmônica – dança, improvisação e participação da plateia.
4.	Cia marginal	<i>Eles não usam tênis Naique</i>	Teatro Ficção	Rio de Janeiro/RJ	sudeste	Ambientado em uma favela do Rio de Janeiro, este espetáculo narra o reencontro de um pai e uma filha que não se viam há muitos anos. Ele foi traficante nos anos 1980, quando o comércio ilegal de drogas ainda mantinha um vínculo moral com a comunidade. Ela é uma jovem traficante nos dias atuais. O espetáculo gira em torno de um embate ideológico entre os dois personagens, representados em cena por quatro atores que se alternam sucessivamente nos dois papéis, num jogo cênico em que nenhuma posição é fixa e onde a ficção está sempre sob o risco da realidade.
5.	Cia dos Pés	<i>Dança Contemporânea Anfíbia</i>	Dança Contemporânea	Maceió /Alagoas	Nordeste	A metáfora lançada por Gilberto Freyre, de ser “a gente alagoana uma gente anfíbia”, é o ponto de partida desse espetáculo. Pensamos num ser anfíbio como aquele que, mais que sobreviver em um ambiente, cria condições de criação e se faz nesse ambiente, reinventando-se em meio a processos adaptativos. Dança anfíbia propõe um mergulho nas possibilidades evolutivas que a vontade de criar é capaz de gerar, entendendo o processo de criação

						em dança como um processo adaptativo. Este processo implica em lançar-se nos riscos das descobertas, dos deveres e das relações, admitindo as ambiguidades, ambivalências e contradições humanas como potências de inventividade.
		<i>Dança Baixa</i>				A partir da reflexão acerca do tempo que destinamos para estarmos em nós mesmos e para nos aproximarmos, neste mergulho íntimo, de nossa história e nossa cultura, o espetáculo aposta num processo criativo em que o encontro entre diferenças potencializa a criação. Como exercício de uma política do chão, colocamos a questão das diferenças e das referencialidades culturais no centro do processo. Em cena, constrói-se uma sinestesia repleta de intimidade e de ancestralidade.
6.		<i>O machão- Tudo por causa do Tobias</i>	Circo	Arapiraca/ Alagoas	Nordeste	Nesta divertida trama, o palhaço Biribinha vive um chefe de família que um dia resolve cair na farra com o seu melhor amigo. Só não esperava que sua amante fosse procurá-lo em sua própria casa. Sensacional comédia, com muita bagunça e confusão.

	Cia Teatral turma do Biribinha	<i>Eu sem você não sou ninguém</i>				<p>Comédia circense com toques de melodrama, misturando elementos do teatro de animação com a boa palhaçaria clássica. O texto, que se equilibra entre o ridículo e o sublime, trata dos questionamentos de um ator sobre quem é mais importante: sua pessoa ou sua obra. Isso é contado através da história de um palhaço que sai do corpo de seu criador e se transporta para o corpo de um boneco. A partir daí, os dois travam uma divertida disputa para provar quem é melhor no picadeiro.</p>
		<i>Magia</i>				<p>Produzir e dirigir um filme sem elenco e sem dinheiro? Só se for com magia. E assim começa a saga de um palhaço que é contratado para este desafio. Sem a mínima condição, mas também sem poder abrir mão desta oportunidade, Biribinha usa velhos truques de mágica aprendidos no circo para fazer o filme e tentar colorir mais uma vez a sua vida, que estava meio sem cor. Nesta jornada, ele descobre que é dentro de si, mais precisamente em seu coração, que está a verdadeira fonte da transformação. Descobre que o amor, o riso, a fé e as brincadeiras podem levá-lo a uma jornada cheia de surpresas, divertidos momentos em que o público atua como elenco e o ajuda a vencer este grande desafio.</p>

7.	Trapiá Cia Teatral	<i>P's</i>	Teatro/Drama	Caicó/RN	Nordeste	No livro <i>Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão</i> , Michel Foucault descreve e analisa um caso real de parricídio acontecido na primeira metade do século XIX. Inspirado na obra de Foucault, este espetáculo de Gregoy Haertel traz para uma vila do sertão nordestino a história de P, jovem que assassinou brutalmente alguns familiares seus. Focando nas intensas contradições do personagem e passando por momentos que vão desde a sua infância até o seu suicídio, o texto procura trazer à tona o homem além do seu ato, não com o intuito de explicá-lo e diminuir a gravidade do que fez, mas com a vontade única de nos aproximar dele e, com isto, talvez também nos aproximar de nós mesmos. P's coloca em discussão a memória, a psiquiatria, a justiça e o amor desmedido.
8.	Circo Amarillo	<i>Clake</i>	Comédia	SP	Sudeste	<p>Espectáculo cômico que evidencia o trabalho da dupla Marcelo Lujan e Pablo Nordio como palhaços excêntricos musicais. Sequências de gags clássicas são combinadas com a linguagem contemporânea da dupla e resultam num espetáculo de palhaçaria física e musical. Uma interessante experiência de sonoridades e circo que diverte o público de todas as idades.</p> <p>Inspirados na comunicação entre o circo tradicional e o contemporâneo, dois personagens se juntam para dar vida a uma série de números circenses dentro de um espetáculo com a linguagem popular do circo de rua. Risco, surpresa, imaginação e cumplicidade com o público geram uma química entre artistas, crianças e adultos. A boa escolha dos fundos musicais faz ressaltar a fineza e precisão da movimentação dos atores. O trabalho do</p>
		<i>Experimento Circo</i>				

						palhaço fica em evidência e mostra a sinergia que existe entre os dois atores que trabalham juntos com esta arte há 20 anos
9.	Circo no ato	<i>A Salto alto- Entre gentileza e extermínio</i>	Circo	Rio de Janeiro/RJ	sudeste	Entre gentilezas e extermínios, este espetáculo circense conta a história de sete pessoas que, ao terem acesso a outra maneira de viver, se despem de suas experiências para vestir essa outra realidade. O enredo se desenrola a partir do tensionamento entre um ambiente formal e refinado e personagens que, em sua essência, carregam a irreverência de quem precisa se reinventar e ressignificar a vida a cada instante. A fábula romântica da Cinderela é satirizada em meio a críticas ao consumismo desenfreado da nossa sociedade
10.	Coletivo Errática	<i>Ramal 340: sobre a migração das sardinhas ou porque as pessoas simplesmente vão embora</i>	Teatro Adulto	Montenegro/RS	Sul	Este espetáculo trama seis histórias envolvendo pessoas espalhadas no espaço e no tempo do mundo, pessoas ligadas pelo movimento, pelo desejo, pela falta ou simplesmente pela completa incompreensão da própria experiência. Um homem espera pelo pai na plataforma da estação de trem, outro arruma as malas enquanto sua mulher as desarruma, outra mulher não dorme por causa de um sonho e ainda outra segue para o outro lado do mundo atrás de alguém que lhe escreveu uma carta. Tudo acontece enquanto um homem caminha sem parar atrás da filha e outro foge atormentado por uma imagem de trinta anos atrás. São narrativas que não são causas ou consequências umas das outras; concorrem no tempo e no espaço e se atravessam na cena em movimento constante.

		<i>Plugue: Um desvio imaginativo</i>	Teatro para crianças			Um misterioso fio azul se espalha pela cidade, ligando tudo, todos e provocando insólitas situações para os habitantes do local. Que fio é esse? De onde vem? Para onde vai? Como é que eu vim parar aqui? São perguntas que fazemos quando somos sugados para dentro de um desvio imaginativo. Esta é uma história que começa, assim, esquisita e acaba não terminando. Quase como se, no caminho entre lá e cá, entre pequeno, grande e de volta, a própria história se perdesse. E quando chega ao fim, ela desaparece como uma mensagem naqueles filmes de agente secreto; quem lembrou, lembrou, e quem esqueceu... não tem problema, a gente inventa outra, porque é uma história que se faz junto e que certamente tem pé e cabeça. E tem joelho, braço e coração. Ah, e polvo! Só não me pergunte como...

11.	Coletivo Lugar Comum	<i>Segunda pele</i>	Dança	Recife/Pernambuco	Nordeste	Quantas peles habitam nosso corpo? Pelo, casca, casa, cidade, olhar, pudor, prazer, cortes, avessos, toques, sorrisos, sons, leite, vento, chuva, memórias. Este espetáculo leva para cena corpos em troca de peles, em transformação, em desnudamentos. Movimentando entendimentos sobre a diversidade de corpos, pelas infinitas possibilidades do ser, e por tudo que ainda precisa ser discutido sobre padrões vigentes em nossa sociedade. Nessa ambientação de peles que escamam ao longo da cena, revelam-se histórias, corpos e experiências de vida das quatro dançarinas do elenco. Em 2016, numa recriação coletiva, Segunda Pele reestrea de roupa nova, com novas vestes e novos desnudamentos em cena, ampliando o mergulho experimentado na montagem anterior.
		<i>Motim</i>	Performance de Rua			Por que Motim? Porque não queremos separar o corpo de sua potência. Estamos nos amotinando contra um corpo que apenas percorre objetivos. O que nos interessa: um corpo que ri e que erra. Nosso motim é contra séculos de desvalorização do riso. Queremos estar dentro do riso e vivenciar seu prazer, sua saúde, sua inteligência e sua capacidade de contagiar.
12.	Coletivo Negro	<i>Farinha com açúcar-ou sobre a sustança de meninos homens</i>	Teatro Adulto	SP	Sudeste	Na "peça-show", busca-se uma relação íntima com o público por meio da palavra falada e cantada. Para isso, utiliza-se a construção poética da presença cênica: paisagens sonoras e imagéticas materializam-se por meio do ato de contar, expor, celebrar, refletir e dialetizar a experiência de ser homem negro na urbanidade periférica.

						A obra é também uma homenagem ao legado dos Racionais MCs.
13.	Felipe de Assis, Leonardo França e Rita de Aquino	<i>Looping</i>	Dança	Salvador/BA	Nordeste	Festa, dança e política. As festas de largo de Salvador e suas contradições são a paisagem predominante do espetáculo, que emerge do encontro entre pensamento sonoro e pensamento coreográfico. Looping constitui um estudo do tempo: repetição e acumulação. Movimentos de tensão e distensão da cultura, através de procedimentos que organizam sonoridades, corpos e espaços. Assim como nas ruas, o que está em jogo são arranjos coletivos através de uma participação estético-política.
14.	Flávia Pinheiro	<i>Como manter-se vivo</i>	Dança/Performance	Recife/ PE	Nordeste	Este espetáculo investiga a urgência de permanecer em movimento como um procedimento de sobrevivência. Um questionamento de como nos relacionamos com a imaterialidade da proposta pela interface dos dispositivos e a certeza da nossa impermanência. Como continuar em movimento? Como resistir ao desequilíbrio e à instabilidade da existência? Como persistir no tempo? Uma prática circular que, por não desistir, sucumbe à falha eterna e inerente da matéria. A certeza de que este momento nunca mais vai se repetir e que talvez fosse melhor se não estivéssemos aqui.
		<i>Contato Sonoro</i>	Performance			Performance/intervenção urbana com um dispositivo sonoro. O som acontece quando os corpos se tocam ou quando, ao movimentar-se, a performer toca diferentes partes do seu próprio corpo. A partir de uma caixa saem dois cabos; um em contato com a performer e o outro isolado eletricamente na mão. O circuito fecha quando duas ou mais pessoas entram em contato com qualquer

						parte do corpo. O som que sai do alto-falante altera sua frequência de acordo com o tipo de toque e com o corpo envolvido na ação. No caminho, a performer distribui fanzines que explicam como o dispositivo pode ser feito por qualquer pessoa, fomentando a reprodutibilidade da ação e da construção do objeto em um elogio à autonomia da gambiarra.
15.	Grupo Boca de Cena	<i>O cavaleiro da triste figura</i>	Teatro de Rua	Aracajú, Sergipe	Nordeste	Este espetáculo é resultado do encontro cênico do Grupo Boca de Cena e seus colaboradores com a literatura de Miguel de Cervantes. Livremente inspirado em Dom Quixote de La Mancha, a história que se pretende retratar extrapola a literatura e se contamina por toda a realidade circundante, em forma de sonho (ou delírio). Neste Dom Quixote, denominado Os cavaleiros da triste figura, um grupo de atores, em praça pública, insiste em instaurar suas histórias. Desfazendo-se e reinventando-se a cada golpe, permeados por loucuras e delírios, alimentam um desejo excêntrico, cada vez mais descreditado: transformar o mundo!
16.	La Cascata Cia Cômica	<i>Animo Festa</i>	Circo	São José dos Campos/SP	Sudeste	O universo do palhaço é personificado na sombria figura de Klaus, que narra suas memórias em festas infantis. Klaus sobrevive de performances em festas infantis e narra suas memórias no submundo desses eventos, ao som de rock, música francesa e trilhas infantis dos anos 1980. O paulistano Marcio Douglas, criador da La Cascata Cia. Cômica, encarna o anti-herói da palhaçaria. Esse <i>freakshow</i> de humor ácido reflete sobre questões como o valor do trabalho artístico, a felicidade e a sobrevivência.

		<i>Kung-Fu Clowns</i>				Em montanhas elevadas havia um templo dedicado à arte do Kung-Fu. Atendendo a um chamado do mestre Shaolin, os três discípulos retornam com a difícil tarefa de cuidar do templo enquanto seu mestre está de férias.
17.	Neto Machado	<i>Desastro</i>	Dança	Salvador/BA	Nordeste	É como se os personagens de <i>Star Wars</i> dançassem ao som de David Bowie num episódio <i>dos Power Rangers</i> . Voltada, principalmente, para crianças e adolescentes, Desastro é uma coreografia neon, uma ideia de futuro inventada no passado, um universo construído a partir de um vômito de luz, tão apoteótico quanto um strobo forjado com o interruptor do quarto. Uma peça ao som de versões do <i>hit Space Oddity</i> de Bowie sobre um tal de Major Tom, numa viagem rumo ao desconhecido. Desastro é dança, mas não exatamente uma coreografia com passos no ritmo da música. É teatro, mas sem apego a uma história com início, meio e fim. É um concerto de rock'n roll, mas sem banda nem cantor. Desastro é o poder de dar luz a novos mundos.
		<i>Kodak</i>				Peça cheia de mistura: tem dança, tem teatro, tem cinema, tem herói, tem monstro, tem ninja, tem mangá, tem história em quadrinho, tem rosa, tem azul, tem movimento, tem ação, tem robô, tem gente, tem gigante, tem barulho, tem silêncio e, agora, tem você! Em cena, cem caixas de arquivo coloridas constroem um mundo de plástico onde nada é feito para durar. Um espetáculo feito com peças de Lego que não segue as instruções da caixinha. A peça coloca o universo infantil geralmente associado aos garotos para dançar. Em vez da bailarina cor-de-rosa,

						quem dança em Kodak são outros imaginários que se confundem, se distorcem e se transformam.
18.	O Imaginário	<i>As mulheres do aluá</i>	Teatro Adulto	Porto Velho/ RO	Norte	Mulheres de diferentes épocas foram condenadas, num período em que o pensamento-homem é que determinava a condição de cada uma delas. Com histórias marcadas pelas violências e pelas dificuldades enfrentadas em um ambiente hostil e opressor do passado na Amazônia. Uma investigação cênica que coloca em foco a relação de gênero e o universo feminino. Quem são essas mulheres?
19.	Quatroloscinco – Teatro do Comum	<i>Fauna</i>	Peça conversa	Belo Horizonte/ MG	Sudeste	“Ei, você me conhece? Posso me aproximar? Eu sou só um animal vivo.” Nesta peça-conversa, dois atores convidam o público a explorar a dimensão política dos afetos. Corpos e discursos se misturam e se confundem para desconstruírem identidades pessoais e coletivas. Estreado em 2016, Fauna rompe a narrativa tradicional, atenuando os limites físicos entre palco e plateia e criando um circuito de situações que levam o espectador para dentro da cena. Referenciada pela obra O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo, do filósofo Vladimir Safatle, a peça discute temas como violência, desejo, liberdade, confissão e desamparo.
20.	Teatro do Concreto	<i>Entrepartida</i>	Teatro de Rua	Brasília/DF	Centro - Oeste	No início da noite, a cidade se move como um complexo organismo. É hora do embarque! O público toma um ônibus e viaja pelas ruas da cidade onde conhece diversos personagens que se equilibram no fio do tempo, lembrando-nos que a vida é feita de encontros e instantes. Um espetáculo que fala, sobretudo, daquilo que é efêmero, chegadas e partidas, saudades, desejos, possibilidades, vida e morte. A viagem pela cidade como pretexto para

						<p>viajar pelas ruas de si mesmo. Este espetáculo é resultado de dois anos de pesquisa do Teatro do Concreto sobre o tema “amor e abandono na sociedade contemporânea” e foi agraciado com os prêmios de melhor espetáculo, direção, dramaturgia e ator no Prêmio Sesc do Teatro Candango 2011.</p>
		<p><i>Ruas Abertas- Intervenção Cênica no espaço urbano</i></p>				<p>Conjunto de intervenções cênicas realizadas em faixas de pedestres, terminais rodoviários e áreas públicas de grande movimentação nas cidades. As ações, imagens e proposições dos atores partem do tema amor e abandono para estabelecer um diálogo com esses espaços, os transeuntes e motoristas dos veículos que trafegam por essas vias. Não há uma narrativa; são fragmentos poéticos lançados no asfalto e que convidam o espectador do cotidiano a estabelecer suas redes de sentido.</p>

Fonte: Produzido pela autora, com base em informações do Sesc (2018).

Dos 20 grupos que circularam: 10 foram de teatro, 06 de dança e 04 de circo, subdividindo por regiões: 08 foram do nordeste dos seguintes estados: 02 grupos/Alagoas, 02 grupos/ Bahia, 02 grupos/ Pernambuco, 01 grupo/ Rio Grande do Norte, 01 grupo/ Sergipe); 06 do Sudeste (03 grupos/ São Paulo, 02 grupos/Rio de Janeiro, 01/ Minas Gerais); 03 do Sul (02 grupos/ Rio Grande do Sul, 01 grupo/Paraná); 02 do Centro-Oeste (01 grupo/Goiânia, 01 grupo/Brasília) e 01 do Norte (01 grupo/ Rondônia).

Das linguagens artísticas, a mais contemplada foi o teatro, dos grupos maranhenses que já circularam no Palco Giratório, a maioria pertence à linguagem cênica; já no caso da linguagem circense - até hoje nunca circulou nenhum grupo do estado do Maranhão, será se é falta de incentivo? Porque há grupo de linguagem circense.

Outro fator a destacarmos é sobre os grupos da região norte, cujo número é muito reduzido, geralmente estão na cota, sendo que a região norte é composta por 07 estados (Amazonas, Pará, Acre, Roraima, Rondônia, Tocantins e Amapá) e, se compararmos à região sudeste, por exemplo, com 04 estados (Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Espírito Santo) esta foi mais contemplada, com 06 grupos. Ou seja, é muito desigual, e pensando na cadeia econômica e geração de rendas as classes artísticas, é injusto com os artistas do norte, portanto devemos nos deixar afetar, para assim decolonizar.

Vale ressaltar aqui o projeto Sesc Amazônia das Artes, uma rede de intercâmbio das artes e da cultura composta por oito estados que compõem a Amazônia Legal (Acre, Amapá, Amazonas, Maranhão, Mato Grosso, Rondônia, Roraima e Tocantins) e o estado do Piauí como convidado, muitos deles são da região norte, então fica para reflexão: há uma rede de diálogos entre eles?

Como nos falou Gadelha, em seu artigo publicado no catálogo do Palco Giratório de 2018, “para decolonizar é preciso deixar-se afetar pelo que está à deriva, à margem, criar atalhos, desconfiar das gramáticas exclusivistas do sucesso e abrir os arquivos dos fracassos, instalar toda uma poética da errância e da diáspora” (2018, p. 47). Nessa perspectiva, destacamos dois grupos: a Cia. Marginal/RJ com o espetáculo teatral *Eles não usam tênis naique*, e o Coletivo Negro/SP, com espetáculo teatral *Farinha com açúcar ou sobre a substância de meninos e homens*.

Desses 20 grupos que circularam quantos vieram para o Maranhão? O estado só é contemplado com todos os grupos que estão circulando se o Palco

Giratório for realizado naquela unidade da federação a festiva, como o estado do Maranhão, em todos esses anos de realização do Palco Giratório, ainda não recebeu o festival, só etapas, na edição de 2018, vieram 07 grupos, que se apresentaram em 03 etapas, conforme o Quadro 3:

Quadro 3 - Demonstração do circuito Palco Giratório desenvolvido no Estado do Maranhão/2018

Etapas	Meses	Municípios assistidos	Grupos	Espectáculos
1ª	Abril	- Caxias; - Itapecuru-Mirim	1-Grupo Teatral Boca de Cena/Aracaju-SE	Teatro- <i>Os cavaleiros da triste figura</i> ;
	Maio e junho	- São Luís	2-Companhia Neto Machado/BA	Dança- <i>Desastro</i> ; Dança- <i>Kodak</i> ;
2ª	Julho	- São Luís	3- Cia Teatral Turma do Biribinha/Arapiraca-AL	Circo- <i>O Machão: Tudo por causa do Tobias</i> ; Circo- <i>Magia</i> ;
		- Imperatriz - Açailândia	4- Quatroloscinco – Teatro do Comum/Belo Horizonte- MG	Peça conversa <i>Fauna</i>
3ª	Outubro e novembro	- São Luís	5- Cia Felipe de Assis, Leonardo França e Rita Aquino / BA; 6- Coletivo Negro / SP; 7- La Cascata Cia Cômica / SP	Looping: <i>Bahia Overdub</i> ; <i>Farinha com açúcar o ou sobre sustança de menino e homens</i> Circo- <i>Animo festas</i>
		- Caxias;	Quatroloscinco – Teatro do Comum/Belo Horizonte- MG	Peça conversa <i>Fauna</i>

Fonte: Produzido pela autora, com informações contidas no relatório do projeto de 2018.

É importante a realização do festival em um estado, pois além de contemplar seu público com todas as obras selecionadas, potencializa e estimula a cena local e a economia da cultura, proporciona trocas de saberes, encontros e geração de renda, dentre outros. Estimamos a realização do festival no Maranhão no ano de 2024, pois, pensando em festival de artes cênicas, no estado não existe, o que temos é a Semana de Teatro e a de Dança, realizadas pela Secretaria de Estado da Cultura, e, por 15 anos, o Sesc Maranhão realizou a Aldeia Sesc Guajajara de Artes (2006 a 2021), além do Sesc Circo, desde 2013 até os dias atuais.

Portanto, retomando o diálogo para edição de 2018, as ações do projeto no Maranhão aconteceram em três etapas, distribuídas nos meses de abril, maio, junho, julho, outubro e novembro, nas cidades de São Luís, Imperatriz, Açailândia, Caxias e Itapecuru-Mirim, com o recebimento de 07 grupos artísticos, sendo 03 da região sudeste e 04 do Nordeste, dentre as ações: 17 apresentações; 68 horas de oficinas e 03 Pensamentos Giratórios nas linguagens de circo, dança e teatro.

Destacamos ainda que, pelo segundo ano consecutivo, o Maranhão esteve incluído no roteiro do Circuito Especial do projeto, que homenageia artistas e grupos que contribuíram para o desenvolvimento das artes cênicas no Brasil. Dessa vez, o homenageado foi o palhaço Biribinha, Mestre do Patrimônio Vivo de Alagoas.

Observamos, pois, como importantes as ações como: o circuito especial, o festival e principalmente a interiorização do projeto, sua ampliação para outros municípios, como no estado do Maranhão, que além da cidade de São Luís, foi para Imperatriz, Açailândia, Caxias e Itapecuru-Mirim, o estado possui 217 municípios e geralmente as obras e etapas do projeto se concentram mais na capital, enquanto outros municípios não possuem nem equipamento cultural e faltam investimentos dos setores públicos e privados área de cultura.

3 ANÁLISE DO ESPETÁCULO

Neste capítulo, propomos a análise do espetáculo *Farinha com açúcar ou sobre outras a sustança de meninos e homens*, do Coletivo Negro/São Paulo, apresentado em 2018, dentro da programação do Projeto Palco Giratório, com o objetivo de refletir sobre os discursos raciais presentes na estética do espetáculo, assim como as poéticas e estéticas do Teatro Negro, a partir do olhar de Leda Maria Martins (1995) e Julianna Rosa de Souza (2021).

3.1 Espetáculo *Farinha com açúcar ou sobre a sustança de meninos e homens* do Coletivo Negro/SP

– Tia, tem pão? – Não. – Mãe, tem pão? – Não, só açúcar com farinha. Esse trecho do espetáculo, que mostra a que se refere “farinha com açúcar”, alimentação principal de quem não tem nada para comer, é a refeição que compõe a sustança de meninos e homens negros periféricos brasileiros.

Assim, é o nome do espetáculo *Farinha com açúcar ou sobre a sustança de meninos e homens*, é a materialidade cênica poética escolhida para formalizar uma investigação acerca da construção da masculinidade negra periférica, como apontou Jé Oliveira (2018).

A obra retrata a experiência de ser homem negro da periferia de São Paulo. Para isso, utiliza-se da palavra falada e cantada, da construção poética da presença cênica, de paisagens sonoras e imagéticas que se materializam no ato de contar, expor, refletir e dialetizar essa experiência na urbanidade.

Ela foi escrita, dirigida e encenada por Jé Oliveira⁶⁶ (Coletivo Negro⁶⁷) que trouxe a força da musicalidade para o palco, entendida como peça-show, se estrutura

⁶⁶ Jefferson Oliveira é ator, dramaturgo, diretor teatral, fundador do Coletivo Negro, seus trabalhos tanto na direção como na dramaturgia são marcados pelo diálogo direto com a cultura afrodiaspórica produzida nas periferias de São Paulo, sobretudo o rap e o hip hop (Oliveira, 2024).

⁶⁷ Há mais de 10 anos que o grupo vem se dedicando a pesquisas de abordagem cênico-poético-racial. Formado por Aysha Nascimento, Flávio Rodrigues, Jefferson Mathias, Jé Oliveira e Raphael Garcia, possuem em seus repertórios, os seguintes espetáculos: 01- o silêncio de depois... [2011]; {Entre} [2014]; Revólver [2015]; Farinha com açúcar ou sobre a sustança de meninos e homens [2016]; Ida [2016]. O grupo recebeu várias indicações a prêmios e Jé Oliveira foi contemplado com o 6º Prêmio Questão de Crítica (Sesc, 2018, p. 131).

em dois atos, a primeira fala sobre a morte e a segunda sobre a vida, da morte pra vida, a partir da obra dos Racionais MC's, como aponta Oliveira:

A peça Farinha com açúcar ou Sobre a Sustança de Meninos Homens se estrutura em dois atos. A organização é semelhante à do CD duplo "Nada como um dia após o outro dia", lançado pelo Racionais MC 's em 2002. De modo ostensivo, "Primeiro ato, morrendo" dialoga com o tema geral do primeiro CD "Chora Agora"; e "segundo ato, sendo", com o tema geral do segundo CD, "Ri Depois". Contudo, uma vivência cantada "V.L (Parte II), rap de Mano Brown que integra o CD "Ri depois", faz parte do "Primeiro Ato, Morrendo": o choque entre a vida concreta em um bairro da periferia urbana e a utopia ou com a nostalgia ou a idealização (à qual não faltam elementos da propaganda comercial) de uma vida ingênua e tranquila, ditado pelo ritmo agrário (2018, p.11).

Para construção dramatúrgica foi realizada uma pesquisa com homens negros periféricos; conforme Jé Oliveira, foram 12 meses de pesquisa e realizadas 12 entrevistas de homens negros nas diversas idades e ocupações, na intenção de verificar algumas unidades nas trajetórias e buscar inspiração para a construção da narrativa (Oliveira, 2018, p.29).

Assim, a obra é uma proposta contemporânea construída a partir de compilados de relatos, que vão desde o deslocamento da vida rural na roça para as periferias, a violência policial cotidiana, passando pela religiosidade afro-brasileira, pela relação matriarcal e ancestral nas comunidades pobres, onde as mães assumem a criação de seus filhos, como podemos perceber no texto abaixo:

Ele veio sozinho lá de Minas, depois minha tia para lhe acompanhar, e minha mãe que veio ajudar a criar meu primo, depois uma outra tia para ajudar a criar o meu primo, depois uma outra tia para ajudar a criar meu irmão ... Trazidos pela saudade e pela esperança no novo insistia em nascer, vieram minha avó, meu avô e os meus 04 tios e uma tia. A roça ficou vazia de vida de gente (Oliveira, 2018, p.31).

A obra denuncia o racismo estrutural e nos mostra quem são os que mais morrem, quem são assassinados por conflitos policiais. A peça representa uma afirmação de luta diária pela vida. Convoca-nos a sentir, vivenciar e refletir sobre essas questões, principalmente a pensar sobre a ideia de raça e como essa ideologia até hoje afeta o negro brasileiro. E traz muitas denúncias, como podemos observar, conforme o texto abaixo:

60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial. A cada 04 pessoas mortas pela polícia, 03 são negras. Nas

universidades brasileiras apenas 2% dos alunos são negros. A cada 04 horas um jovem negro morre violentamente em São Paulo. É importante que o volume seja alto e que se repita por pelo menos 3 vezes ou até o homem acender as velas, são seis (Oliveira, 2018, p.36).

O trabalho narra ainda um processo que vai da infância à juventude de homens negros em favelas e/ou bairros periféricos, levando o público a pensar sobre as marcas que a violência lhe imprime, possibilitando ele experimentar ou sentir o que é viver na favela.

A peça é dividida em dois atos, o primeiro fala sobre a morte e o segundo sobre a vida. No primeiro ato, identificam-se dois tipos de morte, a morrida e a matada, o segundo mostra a construção da vida possível pela imersão em uma cultura musical negra (Oliveira, 2018). Um movimento inverso da morte para vida, da reflexão à conscientização do público, chamando a nossa atenção para a banalização, espetacularização das mortes negras e defende o desejo de mudança.

A música é bastante presente no espetáculo, e dialoga com Boal e nos fala dos três mais potentes canais de comunicação estética- som, imagem e palavra - “o som é o primeiro a se manifestar” (2009, p. 54). E é desse jeito na obra, o protagonista é acompanhado em cena por músicos que dão sustentação sonora para as narrativas literárias e musicais, além de ser ouvida, é sentida e vista. Como exemplo, através do espetáculo, podemos visualizar algumas músicas dos Racionais MC's.

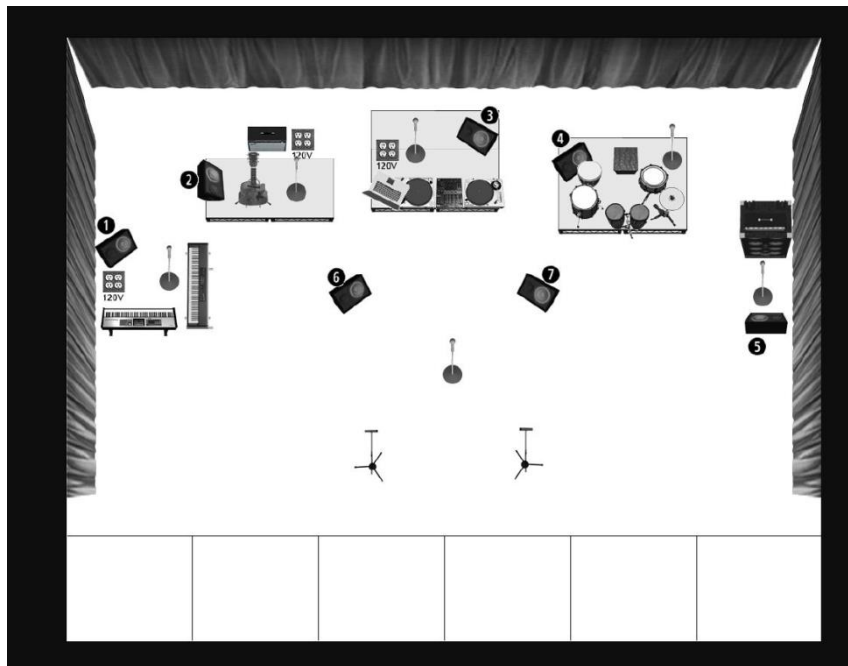
O espetáculo apresenta toda uma estrutura e aparato técnico de banda ao vivo, como podemos observar na Figura 20, assim como o acompanhamento dos seguintes músicos: Cássio Martins - o baixista, Fernando Alabê- percussionista e baterista, Raphel Moreira - o pianista, Melvin Santhana- guitarrista, violinista e vocalista, Dj Tano Záfrika Brasil- DJ residente, e eventualmente o músico Kl Jay, integrante dos Racionais Mc's, participa como Dj do espetáculo (Negro, 2023) como podemos visualizar os componentes na Figura 20:

Figura 20 - Jé Oliveira, os músicos e o DJ durante apresentação em São Luís/MA



Fonte: Zema Ribeiro (2018). Disponível em: <https://zemaribeiro.wordpress.com/tag/violencia-urbana/>

Figura 21 - Mapa de Som



Fonte: Coletivo Negro. Disponível em:

<http://www.coletivonegro.com.br/producaoFiles/farinha/Mapa%20de%20som%20-%20Farinha%20com%20A%C3%A7%C3%BAcar.jpg>

Em São Luís, o espetáculo seria apresentado no dia 20 de outubro de 2018, durante a realização da quarta etapa do Projeto Palco Giratório, no Teatro Alcione

Nazaré. E, considerando toda sua estrutura de sonoplastia, como mostra o mapa de som (Figura 21), o Teatro Alcione Nazaré não suportou, exigindo um gerador de energia, com isso a apresentação foi transferida para outro dia, no caso, 21 de outubro, o que não impactou na presença do público, pois, no dia da apresentação, ele se fez presente e contemplou a obra: os espectadores saíram bastante impactados e reflexivos com o que assistiram.

No que tange à sonoplastia, destacamos o microfone, como um elemento bastante utilizado no espetáculo e, ao longo do texto, as rubricas vão indicando os momentos em que a fala deva acontecer no microfone ou fora dele, mantendo um diálogo com público, como mostra o texto:

- No microfone diz: não teremos ilusão nesta peça, prestem atenção, é necessário que eu diga. Esse tipo de coisa acontece nas nossas vidas, as pessoas morrem de muitos modos, mas alguns modos são moldes das mortes de alguns só (Oliveira, 2018, p. 35).

Quanto ao cenário, conforme Souza (2021), está mais direcionado ao simbólico, que representa o ritual fúnebre, do que criar uma atmosfera surreal, de vez que a realidade traz em si muito material para criação poética.

Como mostra a figura 22, o cenário é composto por 07 barracos que levam o espectador a imaginar, as favelas e casebres periféricos. Apresenta ainda seis placas, sendo que três representam corpos negros como alvos das violências policiais e urbanas, e as outras três se complementam compondo a seguinte frase “por que o senhor atirou em mim?”

A análise feita pelo jornalista maranhense Ribeiro (2018) sobre a frase das placas nos diz: “A pergunta, com um último exercício de respeito, refere-se ao próprio assassino chamando-o de senhor é possivelmente a última coisa dita por mais gente do que sonha a nossa vã filosofia”. Ou seja, o racismo permite o exercício do biopoder⁶⁸, este velho direito soberano de matar, principalmente da polícia contra jovens negros, como Bento (2022, p. 50) nos fala “jovem negro é assassinado a cada 23 minutos, caracterizando o que o movimento negro define como genocídio da população negra”. Como bem evidenciado na obra no texto abaixo:

⁶⁸ A noção de biopoder e biopolítica salientada por Foucault fala de técnica da hierarquia que vigia e as técnicas da sanção que normaliza (Bento, 2022, p. 50).

Por que o senhor atirou em mim?” Será que mereciam 05 tiros na cabeça só porque é preto? Será que mereciam 12 facadas só porque era preto? Ficar amarrado pelo pescoço no poste da rua como se fazia com a gente antigamente, só porque é preto. Será que mereciam? Será? Um carro branco, 05 moleques pretos e 111 tiros, só porque é preto (...) 111 tiros do Candiru, todos pretos. Só porque é preto. Será que mereciam? (...)

O espetáculo questiona em cena o sistemático genocídio da população negra, traz reflexões para o público sobre episódios reais, que geralmente são naturalizados pela sociedade, como por exemplo, o alto índice de jovens assassinados, apenas por serem pretos; questiona também o massacre do Carandiru, 111 presos foram assassinados pela polícia paulista e todos pretos, coincidência? Ainda que fossem bandidos, será que mereciam? Indaga-nos a obra, de forma direta, sem meias palavras, perpassando a formação social do Brasil.

Outros elementos que compõem o cenário são os instrumentos da banda, posicionados em estantes, com pick-ups montados ao centro, luz baixa, onde se veem silhuetas dos instrumentos, como podemos visualizar na Figura 22:

Figura 22 - Cenário do Espetáculo Farinha com açúcar, os barracos e os instrumentos



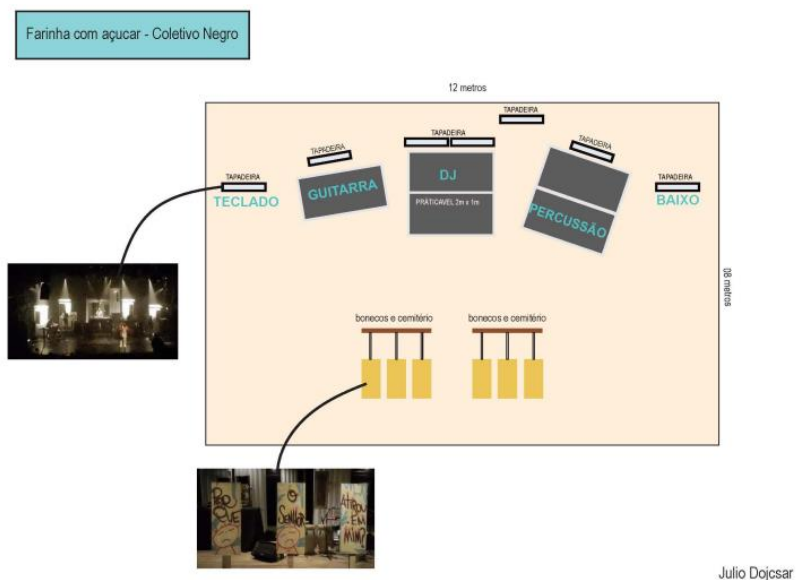
Fonte: Leonardo Lima (2017). Disponível em: <https://documentacena.com.br/2017/07/28/formas-para-as-diferencas-festival-de-curitiba-2017-parte-3/>

Figura 23 - Cenário do Espetáculo Farinha com açúcar, as placas



Fonte: <https://g1.globo.com/pr/parana/festival-de-teatro-de-curitiba/2017/noticia/racionais-mcs-ganha-tributo-no-festival-de-teatro-de-curitiba.ghtml>.

Figura 24 - Mapa de Cenário do Espetáculo Farinha com açúcar

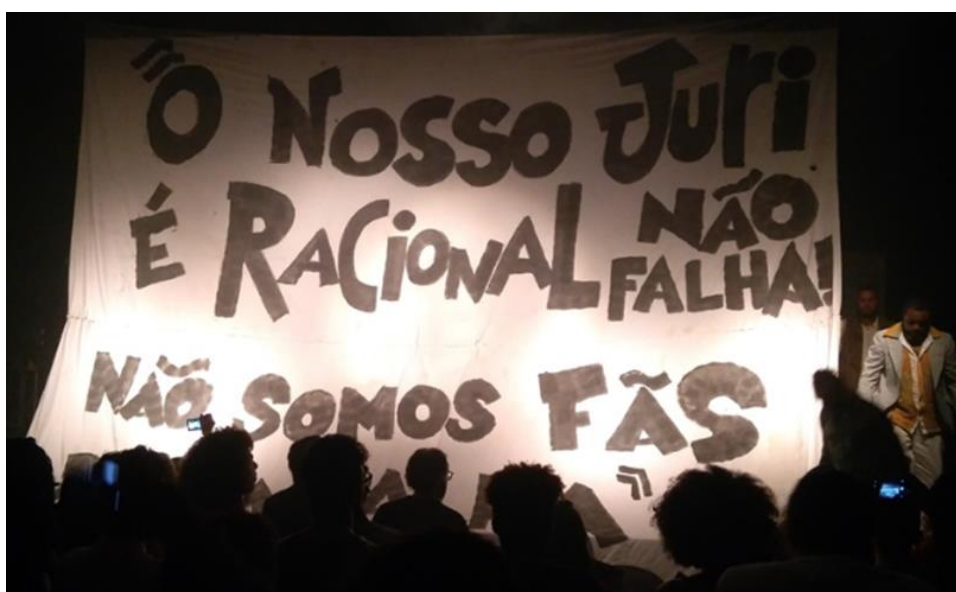


Fonte: <http://www.coletivonegro.com.br/producaoFiles/farina/Mapa%20Cen%C3%A1rio%20-%20Farinha%20com%20A%C3%A7%C3%BAcar02.pdf>.

Portanto, como mostra o rider técnico na figura 24, a composição do cenário do espetáculo é feita com barracos, instrumentos musicais e placas. E como

um ato político, pequenos canhões de luz projetam nas paredes a frase “todo poder ao povo”, unindo memórias do líder negro Martin Luther King⁶⁹ e a Constituição brasileira de 1988. A boca de cena do teatro foi coberta por uma enorme faixa com a frase “O nosso júri é racional, não falha: não somos fãs de canalhas”. A frase faz parte da letra da música *Júri Racionais, dos Racionais Mc's*, que motivou a plateia ludovicense a bradar um “ele não”⁷⁰ em uníssono, diante da postura corajosa do Coletivo Negro, frente à conjuntura política de 2018, como podemos visualizar na figura 25.

Figura 25 - Faixa que compôs o cenário do Espetáculo Farinha com açúcar



Fonte: Zema Ribeiro (2018). Disponível em: <https://zemaribeiro.wordpress.com/tag/violencia-urbana/>

No que se refere aos personagens presentes na apresentação, como bem pontuado pela pesquisadora Juliana Rosa de Souza, em seu livro *O Teatro Negro e as dinâmicas do racismo no campo teatral*, a criação das personagens “está relacionada com os próprios atores/atrizes, já que a intenção é muito mais criar um porta-voz das realidades, dores, ausências e invisibilidades do que retratar psicologicamente um perfil” (Souza, 2021, p. 196) Desse modo, o ator Jê Oliveira

⁶⁹ Martin Luther King Jr. Foi um ativista norte-americano que lutou contra a discriminação racial e tornou-se um dos mais importantes líderes dos movimentos pelos direitos civis dos negros, recebendo o prêmio Nobel da Paz em 1964.

⁷⁰ “*Ele não*” foi um movimento de protesto liderado por mulheres contra a candidatura à presidente da República Brasileira de Jair Bolsonaro em 2018.

desempenha esse papel de narrador e porta-voz da experiência, sem enfatizar a camada ilusória representacional.

Como Souza frisa em relação aos personagens é que não há no texto a criação perfil psicológico inventado, com nome, descrição e ação, o que existe é “persona” – “aquela que move a ação- os músicos em cena, o DJ e o homem negro que vai como mestre de cerimônias conduzindo o ritual/peça, ritual/morte” (Souza, 2021, p. 191). O persona representa todos os homens negros periféricos que têm que conviver com racismo cotidianamente.

O papo é reto com público, denunciando as desigualdades sociais, mostrando como o homem negro é o principal alvo da violência urbana, sendo dizimado. É ainda um grito de existência e resistência, reivindicando um espaço de igualdade, sem enfatizar a camada ilusória representacional no espaço cênico e dialogando com várias músicas.

Como a primeira delas, *Habito onde habito* de Jê Oliveira, que faz parte da dramaturgia, a música responde à pergunta feita pelo homem narrador: o que é a vida? A resposta vem na forma de um rap que sintetiza a experiência de sentir, na favela, a morte próxima - seja pela atuação da polícia, seja pelas condições de moradia em meio ao barro, à chuva e aos barrancos (Oliveira, 2018, p. 13). Como mostra o texto abaixo:

- Homem falando na introdução feita pela guitarra: O que é a vida?
 Dj citando com o scratch: “Click-clack Bum”.
 Base e música. Homem canta:
 Hábito onde habito
 (letra, música e métrica: Jê Oliveira)
 Para alguns é tipo um gole, morre a prole, ouve muito, pouco escolhe, se plantou, se regou será mesmo que colhe? /Olhe
 É o habito onde habito é hálito que sinto: começa sem saber, termina sem porque/pro cê vê/
 Tudo lá amontoado, só polícia de Estado, sem asfalto, muito barro, pouco sarro, só catarro/
 Qual é o trato, onde é que eu paro/Como é que eu saro? /
 O sangue escorre pra boca do lobo, olho vermelho, não tem espelho, é só tropeço, meu desespero, esse é o preço/enterro
 Os cemitérios tudo cheio com os pretos de recheio, dá mó receio, eu não anseio sigo de pé que nós é esteio
 Calma fia, daqui a pouco estia
 Puta que pariu quem diria: os barracos nos barrancos, as tias tudo dando linha. (Oliveira, 2018, p.33)

A música dialoga com o protagonista dando resposta às perguntas feitas, a trilha da peça é outro destaque, pois misturam gravações com temas tocados ao vivo e também traça uma espécie de linha evolutiva que desemboca em Racionais Mc's. Já bem no final do espetáculo, um momento bem emocionante, enquanto Jé Oliveira distribui farinha com açúcar ao público, Dj Tano celebra a vida proporcionando um baile ao som de Hyldon, Cassiano, Tim Maia, Jorge Ben e Jackson's Five, dentre outras influências, com isso, conforme o autor, eles passam uma mensagem:

Também nisto passam uma mensagem: não só no campo cultural a mão de obra negra foi, desde sempre fundamental para a construção do país, literalmente, embora quase nunca valorizada como deveria. É contraditório amarmos nossos ídolos negros, sobretudo na música e no esporte, e sermos racistas. Em meio a tudo isso, uma homenagem a Marielle Franco, vereadora carioca assassinada há mais de sete meses. O crime permanece impune – ela também era negra (Ribeiro, 2018).

No que se refere à estética, ela é guiada pela ética. A obra nos convida a pensar sobre a colonialidade e a refletir sobre outros parâmetros de análise dramáticas fora do eixo eurocêntrico, moderno e colonial; reconhecendo a localidade da obra e de quem fala e percebendo em seu discurso o quanto vivemos e reproduzimos violências que são naturalizadas cotidianamente, sejam elas epistêmicas, subjetivas, sociais ou acadêmicas, como disse Boal:

Não vamos nos esquecer de que em todas as sociedades existem os oprimidos e os opressores em todos os níveis da vida social. Os que oprimem impõem aos oprimidos sua visão de mundo e de cada coisa desse mundo, para que sejam obedecidos e reine sua paz. Para se libertarem, os oprimidos devem descobrir sua própria visão da sociedade, suas necessidades, e contrapô-la à verdade dominante, opressiva (Boal, 2009, p. 106).

Desse modo, o espetáculo traz várias reflexões, críticas sociais, mas o esperar é uma delas, “de modo que a vida aconteça antes da morte e que tenha substância” (Oliveira, 2018, p. 15). Entretanto, entre as diversas camadas interseccionais abordadas no discurso do espetáculo, a perspectiva apresentada é predominantemente masculina e vinculada à heterossexualidade.

Que nos faz pensar, se a do homem heterossexual já é difícil, imaginemos a dos homens negros gays, das mulheres negras e/ou trans? Contudo, mesmo ao fazer esse parêntese, o fato de a obra abordar diversas discussões cruciais, quebrando paradigmas e levando diálogos étnicos e raciais por meio de um

espetáculo para todo o Brasil, graças a um festival de circulação nacional como o Palco Giratório, é de grande relevância.

No que concerne às questões territoriais, é importante ressaltar que se trata de uma obra originária do sudeste, mais precisamente de São Paulo, ou seja, do eixo sul e sudeste, que são regiões mais favorecidas por políticas públicas de apoio à arte e à cultura.

Apesar disso, a obra aborda temáticas importantes que não podem ser negligenciadas. Nesse contexto, é possível contemplar a obra como uma oportunidade para a adoção de uma perspectiva estética decolonial, promovendo um afastamento da colonialidade na visão e no sentido. Essa abordagem é um elemento-chave da decolonialidade do ser, que engloba a descolonização do tempo, espaço e subjetividade (Torres, 2020). Considerando que a modernidade ocidental construiu uma identidade ao criar uma narrativa temporal e espacial, a proposta é romper com essa concepção e buscar outra ordem mundial, conforme menciona o Torres (2020):

A modernidade ocidental atingiu uma identidade ao inventar uma narrativa temporal e uma concepção de espacialidade que a fez parecer como o espaço privilegiado da civilização em oposição a outros tempos espaços, a busca por outra ordem mundial é a luta pela criação de um mundo onde muitos mundos possam existir, e onde portanto diferentes concepções de tempo, espaço e subjetividade possam coexistir e também se relacionar produtivamente. (Torres, 2020, p. 36).

O autor conclui: “a estética decolonial tem também esse caráter: liga, desliga, conecta e reconecta o eu consigo mesmo, o conhecimento com as ideias, as ideias com as questões, as questões com os modos de ser” (Torres, 2020, p. 48).

Nesse intuito, é que o Coletivo Negro surge em 2008 como um grupo com interesse em debruçar-se acerca da investigação estética, ética e política da linguagem teatral por meio de contracena, ou seja:

... de uma cena que procurasse interlocuções e diálogos possíveis para pensar e realizar uma cena aquém ou além dos valores e práticas presentes na produção teatral brasileira, majoritariamente branca, contudo, isso não significava um abandono total das referências do teatro ocidental-europeu-branco, mas uma forma de ressignificar alguns acontecimentos utilizando de expedientes do próprio teatro europeu como, por exemplo, expedientes do teatro épico de Bertold Brecht articulados com o modo de montagem presente no Rap do grupo Racionais MC's que se utiliza do sample para compor suas músicas, produzindo, desse modo, uma cena intertextual (Cabral, 2019, p. 02).

Como podemos perceber, o Coletivo Negro não abre mão dos conhecimentos e referências do teatro ocidental-europeu-branco, conforme nos afirma a autora, “não acredito que seja um propósito da crítica pós-colonial e decolonial levar a negação de escolas estrangeiras, no que se refere ao aprendizado e desenvolvimento da atuação ou mesmo da dramaturgia” (Belém, 2016, p.102).

A autora instiga a reflexão sobre a importância do diálogo, discussão e criação a partir de escolas e metodologias estrangeiras, porém nos faz pensar também numa perspectiva crítica que considere as dinâmicas decoloniais, no reconhecimento e valorização de outras culturas e saberes, para além dos padrões da civilização ocidental.

No caso do Brasil, as artes cênicas podem muito contribuir para mudanças sociais, estéticas e imagéticas, como exemplo nas relações de racismo, pertencimento cultural, reversão nos processos de subalternização e silenciamento e quão a arte tem esse poder de transformar e provocar mudanças sociais, e políticas e econômicas.

Desse modo, o Coletivo Negro cumpre um papel importante na cena brasileira, sem deixar de falar da contribuição social, artística e cultural, há mais de 10 anos e dedicando-se a pesquisar um teatro cênico-poético-racial, como pontuado no catálogo do Palco Giratório de 2018, a partir da experiência de ser negro nas periferias do Brasil, propondo uma reflexão sobre o extermínio físico e simbólico da juventude negra, compartilhando noções, conceitos de racismo, escravidão, etnia e raça (Sesc, 2018, p. 131). O grupo possui o seguinte repertório de obras: *Movimento número 1: o silêncio de depois* (2011), *Entre* (2014), *Revólver* (2015), *Farinha com açúcar ou substância de meninos e homens* (2016), tendo recebido várias indicações a prêmios e Jê Oliveira foi contemplado com o 6º Prêmio Questão de Críticas.

Retomando a obra, com ênfase no segundo ato, que nos mostra as transições de um menino para a fase adulta, trazendo as brincadeiras lúdicas de forma poética das crianças periféricas, namoro, festas e processo conscientização política e social por meio do rap, ou com a música com as obras dos Racionais e de grandes teóricos, como Malcolm X, bem como evidenciam os excertos abaixo:

Aí o mundo começou a ficar grande, né mano?!
As leituras foram ficando sérias, os meninos vão virando homem e o alfabeto se completou, me jogaram na mão: Malcolm X.
DJ cita trecho do discurso de Malcolm X: “By all means necessary”.

Eu li Malcolm X como quem come com fome, eu mastiguei aquilo, eu madruguei com aquilo, eu amanheci com aquilo...
 Aquelas páginas depois de pousarem em mim, fizeram morada, me deixaram o peito aquecido, fervente, o cérebro altivo, o nariz-cabelo-pele, reluzentes (Oliveira, 2018, p. 50).

Ainda como é ressaltado no outro trecho do espetáculo:

... Isso era 1995, lembro como se fosse ontem quando ouvi Racionais pela primeira vez: eu não sabia se eu tinha tomado um tiro no peito, ou se eles eram a cura para aquele tiro no peito que a gente toma pela vida ser do jeito que é.
 Eles falavam de mim, dos meus parentes, dos meus manos, da favela que eu morei, sem me conhecer. Através das músicas eles eram meus amigos, meus irmãos e nunca mais fiquei sozinho (Oliveira, 2018, p. 53).

Portanto, bem como Lima (*apud* Oliveira, 2018) pontuou, a produção da cultura e da arte está fundamentada em um conjunto de saberes atravessados por relações de poder e regimes de visibilidade e verdade. Desse modo, o desafio do Coletivo Negro de Teatro é de, através dos seus trabalhos, produzirem reflexões por meio do teatro, tensionamentos e questionamentos, que possibilitem outros olhares e pontos de vista sobre o mundo contemporâneo, a pedagogia social, a letramento racial, e revelem a lógica dominante, denunciando as formas de organização que esculpem as pessoas negras como objetos, para combater na cena poética a razão colonizadora que se manifesta pelo poder autoritário enraizado na sociedade brasileira por meio do racismo estrutural.

Então, se o espetáculo *Farinha com Açúcar ou sobre a substância de meninos e homens* foi criado por um Coletivo Negro, com uma dramaturgia negra, trata sobre questões raciais e em sua poética e estética encontram-se elementos da cultura afro-brasileira, podemos dizer que é Teatro Negro?

Como tão bem pontuado pela professora, pesquisadora e dramaturga Leda Maria Martins, uma das mais citadas quando o foco é Teatro Negro, a análise de expressões do Teatro Negro sublinha que sua distinção e singularidade, não se prendem necessariamente à cor, fenótipo ou etnia do dramaturgo, diretor, ou do sujeito que se encena (Martins, 1995):

(...), mas se ancora nessa cor e fenótipo, na experiência, memória e lugar desse sujeito, erigindo esses elementos como signos que o projetam e representam. Nesta reflexão, a expressão Teatro Negro não delimita, ou marca fronteiras discursivas excludentes, ou conceitos monolíticos, prescritivos. O que busco é discernir a nervura da diferença, evitando, assim,

o engodo das concepções generalizantes e universalistas, que, muitas vezes, discriminam sem, no entanto, compreender e apontar, criticamente, os traços da diversidade (Martins, 1995, p. 26).

O foco do trabalho de Martins (1995) é o signo negro e suas possibilidades, de verdade, de legitimidade, de encanto e sedução, e, como todo saber, passível de fendas, rasuras e incompletudes. Falar sobre Teatro Negro é falar das próprias estruturas coloniais do teatro brasileiro e das questões raciais nele construídas, assim como, seus regimes de silenciamentos, invisibilidades e/ou estereótipos, construídos através do racismo estrutural.

O Teatro Negro na perspectiva de Souza (2021, p.117), ele enfrenta a “contradição de buscar visibilidade para a produção artística, ao mesmo tempo em que denuncia o racismo e procura superar os limites de uma categorização estratégica”.

É importante a não homogeneização da categoria Teatro Negro, deixar fluir as possibilidades, numa perspectiva da diversidade de acepções. E que possamos também tratar de outras poéticas e não tão somente às denúncias ao racismo, como por exemplo, mas ampliar as possibilidades para falar de amores, prazeres, sonhos, encantamentos, ou seja, outras temáticas, estéticas e dramaturgias.

Em uma entrevista feita por Souza (2021, p. 249) ao artista Jé Oliveira, do Coletivo Negro, ao perguntar como o artista compreende a categoria Teatro Negro, ele responde:

Eu penso que a primeira coisa quando a gente tem a necessidade de nomear Teatro Negro é para se opor a um teatro hegemônico que está subtendido, pela nossa oposição, que seria um teatro branco no caso do Brasil. Talvez, o primeiro recorte que me vem à mente quando a gente coloca esse nome é de que é feito por pessoas pretas com a presença da nossa etnia, com a presença da cultura preta. Os brancos não nomeiam porque não precisam nomear (...)

E complementa fazendo uma relação do Teatro Negro com suas obras e dramaturgia:

A presença de uma musicalidade negra, aí falo do samba, do rap, da musicalidade de terreiro, falo também de uma presença de um corpo preto vindo também dessas características religiosas, então, algumas danças de orixás podem ser encontradas, um gingado típico da nossa malemolência, do nosso gingado, sobretudo das pessoas de quebrada, da periferia. Depois, acho que a gente pode pensar também em conteúdos, alguns conteúdos que dizem respeito à especificidade de pessoas pretas tanto de quem faz quanto

de quem busca uma interlocução com pessoas pretas, acho também que isso é uma característica do Teatro Negro (Souza, 2021, p. 249).

Portanto o Teatro Negro busca por uma cena em que os personagens negros não sejam **invisíveis** - percebidos e elaborados pelo olhar branco de forma estereotipada, e **indizíveis**- reduzidos a um corpo e a uma voz alienante (Martins, 1995, p. 40), buscando, assim, romper com os limites do palco convencional, com os critérios de leituras e interpretação das obras, das dramaturgias, possibilitando outros saberes, outras experiências estéticas e também que sejam convidativas, trazendo os artistas brancos para a luta antirracista, pensar em obras, dramaturgias que tensionem sobre as questões raciais, principalmente na perspectiva da branquitude.

Como falou Ribeiro (2019, p. 36), “o racismo foi inventado pela branquitude, que, como criadora, deve se responsabilizar por ele”, pois ao tentar homogeneizar a sociedade pelo processo colonial, a branquitude silenciou e invisibilizou o homem negro e sua história. Os povos negros existiam como etnias, culturas e idiomas até serem tratados como “o negro”, o “outro”, que a branquitude legitimou no período colonial e que perpetua até os dias atuais, em uma estrutura violenta de exclusão racial, a qual precisa ser rompida, eliminada.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegar aos finalmentes deste trabalho e poder refletir sobre todo o processo até chegar até aqui tem sido uma experiência reflexiva e emocionante, que causa até um friozinho na barriga. Iniciar o mestrado falando sobre curadoria decolonial e finalizar com uma pesquisa sobre Teatro Negro, decolonialidade e sobre um projeto de circulação nacional, que é o Palco Giratório, foi muito desafiador e por vezes, conflitante, cheio de idas e voltas, dúvidas, escuta, mas acima de tudo de muito aprendizado, com a sensação de missão cumprida no Mestrado de Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão.

Estudar sobre teorias decoloniais e compreender sobre o Teatro Negro, suas estéticas, foi um sonho realizado. Ao longo de toda minha trajetória acadêmica, não tive uma disciplina que pudesse me ajudar nessa compreensão sobre as questões raciais, especialmente no contexto do Teatro Negro. Essa experiência foi valiosa para minha vida profissional, fortalecendo minhas convicções, crenças e lutas. Espero poder contribuir com outras pesquisas que virão, pois mesmo vivendo nesse interstício racial, não sendo uma mulher preta e nem branca, mas sim negra, de pai branco desconhecido e de mãe negra retinta, consequência de um projeto colonial de branqueamento sem sucesso, que tentou diluir a negritude, mas graças às estratégias de sobrevivência cultural da identidade negra, estamos juntos na luta acadêmica e epistemológica, nas artes, dentre outras.

Este trabalho não deixa de ser ato político, pois pensar sobre as questões raciais no teatro significa pensar sobre a construção de classificação social baseada na questão racial como uma das estratégias utilizadas pelos colonizadores, como forma de dominação. Apoiado pelo racismo científico do período colonial, esse legado ressoa na sociedade até os dias de hoje. Como falou Maria Aparecida Bento (2002), é preciso romper com esse “pacto narcísico” de silenciamento da branquitude de autopreservação de seus privilégios e na negação do racismo, assim contribuindo, de forma negativa, para sua manutenção na sociedade.

A opção decolonial busca dar o devido valor à criação e à imaginação para estéticas outras, apagadas pela colonialidade do ser e do saber, como o Teatro Negro, pois, por muito tempo, o signo negro no teatro foi depreciado, negligenciado, subjugado a partir de um discurso racista. Discurso esse que o Teatro Experimental, em 1944, buscou romper, desvelar, iniciando uma luta que em 2024 vai fazer 80 anos

de luta contra signos depreciativos ao negro, apresentando outras estéticas, dramaturgias, contrárias àquelas vistas pelo colonizador, e este trabalho é uma continuidade dessa luta.

Desse modo, as estéticas decoloniais buscam manter o corpo aberto, buscando descolonizar os conceitos cúmplices da arte e da estética para liberar a subjetividade e lutar pela abolição do ponto de vista do colonizador.

Portanto, a presente pesquisa propôs fomentar discussões sobre questões raciais, decoloniais, evidenciando o Teatro Negro e obras teatrais que abordam tais questões e selecionou para análise o espetáculo *Farinha com açúcar: ou sobre sustança de homens e meninos*, do Coletivo Negro/SP, que circulou no ano de 2018.

Buscamos ainda compreender de que forma um projeto de circulação nacional vem contribuindo ou não, com essas discussões urgentes e emergentes em construir outros imaginários, fora do padrão universal.

No que se refere ao Serviço Social do Comércio, ele desempenha um papel ativo em ações culturais há mais de 75 anos, realizando investimentos significativos em diversas linguagens artísticas. Essas iniciativas impulsionam a economia criativa e cultural em todo o território nacional. Só nas artes cênicas, por meio do Palco Giratório, já são mais de 20 anos de atuação no fortalecimento de criação, pesquisa, mediação, formação e apresentação das manifestações artísticas, a cada ano o projeto é potencializado por artistas e obras que investem em seus trabalhos já pensando no desejo de circulação através Palco Giratório.

É importante frisar, porém, que, em todos esses anos de realização do projeto, o número de obras que trazem discussões raciais, estéticas decoloniais ou grupo formados por pessoas negras, ainda é reduzido. Por exemplo, em 2018, circularam 20 grupos, sendo 05 de circo, 05 de dança e 10 de teatro, destes, apenas 01 trouxe discussões sobre estéticas negras. Sendo que os grupos selecionados e que abordam essas discussões, geralmente são do eixo sul e sudeste como Rio de Janeiro e São Paulo. A pergunta é, será que não existem grupos em outros estados do Brasil que trabalhem com essas discussões sobre Teatro Negro ou com questões raciais? Se existem, por que não estão sendo indicados nas curadorias? Outra pauta que trago é pensar curadoria mais diversa, pois os curadores do Palco Giratório são, em sua maioria, pessoas brancas.

Então vamos pensar curadorias nas encruzilhadas, resultantes de uma confluência de conhecimentos, comportando o desafio e viravolta, saberes e sua reinvenção (Mombaça, 2021):

Afinal, isso é também sobre economia e sobre o modo como a política das alianças brancas no mundo da arte em implicado a manutenção de um sistema desigual de distribuição de recursos, que permite que as pessoas brancas “esclarecidas” controlem as agendas do debate racial nesses campos, irrigando os imaginários coletivamente produzindo por meio do sistema de arte com base na sua ótica e na sua ética estreitadas pela adesão sempre parcial e algo oportunista, ao projeto de abolição do mundo como conhecemos. E isso fica especialmente evidente quando se trata de um programa curatorial em que não há sequer uma pessoa negra, (Mombaça, 2021, p.45).

Refletir sobre essas questões também se faz importante, pois muitas coisas no mundo da arte são naturalizadas, mas se formos parar para pensar, é uma forma de sustentação do racismo estrutural e nem nos damos conta disso cotidianamente, afinal o sistema de arte não é separado dos dispositivos sociais.

Dessa forma, esta pesquisa buscou contribuir nas discussões sobre Teatro Negro, decolonialidade e questões raciais, na subversão e denúncia aos modos de silenciamentos e invisibilização no campo teatral de narrativas e estéticas, principalmente pensando na pessoa negra, foco deste trabalho.

A relevância deste trabalho é apontada pela possibilidade de diálogo com outras áreas do conhecimento de modo a desvelar as tramas provenientes da colonialidade/modernidade, favorecendo a reversão nos processos de subalternização, propondo o Teatro Negro como decolonial e de resistência e reexistência frente aos epistemicídios.

Desse modo, apresentamos nesta pesquisa o Teatro Experimental Negro (TEN) como referência de Teatro Negro, fundado em 1944 por Abdias Nascimento, teve um papel significativo, referência de vários grupos como o Teatro Popular Brasileiro, 1956, criado por Solano Trindade/ RJ, dentre outros, como identifica o autor:

O Teatro Popular Brasileiro, fundado em 1956 por Solano Trindade, no Rio de Janeiro, o Grupo Bambarê – Arte e Cultura Negra, fundado em 1986, em Belém, o Bando de Teatro Olodum, fundado em 1990, em Salvador, a Cia. dos Comuns, fundada por Hilton Cobra, em 2001, no Rio de Janeiro, e, mais recentemente, os diversos novos coletivos formados por jovens artistas negros que surgiram a partir da década de 2000, principalmente na trilha de escolas de teatro, como os grupos Coletivo Negro, Os Crespos, Capulanas

Cia. de Arte Negra, Coletivo Preto, Grupo Emú, entre muitos outros (Dess, 2020, p.08).

Assim, entendemos o Teatro Negro como um conjunto diversificado de conhecimentos, um local de aquilombamento, ruptura das convenções do teatro tradicional e, acima de tudo, um espaço de representação da identidade e cultura negra. Nesse contexto, há um fortalecimento dos artistas, que se tornam protagonistas de suas próprias histórias e, como mencionou Leda Maria Martins (1995), esse movimento cria, em seu reverso, um impacto robusto e positivo da diferença.

Concluimos este trabalho na esperança de sua reverberação e possibilidades de desdobramentos que incluem:

- Contribuir com debate sobre questões raciais no campo teatral e conscientização sobre a importância do Teatro Negro, assim como a desconstrução de saberes artísticos e culturais regidos pela colonialidade, colaborando para ampliação epistêmica e buscando conexões com outros campos de estudo, como a Sociologia, a Antropologia e a Psicologia, na luta por justiça social;

- Incentivar novos estudos e criação de grupos com foco no Teatro Negro no Maranhão;

- Estimular processos curatoriais nas artes cênicas abrangendo tanto instituições públicas quanto privadas, práticas curatoriais em perspectiva decolonial, que levem em consideração outros conhecimentos, performando seu discurso tanto no campo ético como estético;

- Colaborar para maior compreensão do público sobre a instituição Sesc e sobre o projeto Palco Giratório como difusores da arte e da cultura;

- Promover o diálogo com a instituição Sesc na intenção de ampliação de espaços para vozes marginalizadas, bem como os desafios enfrentados na implementação de ações inclusivas e antirracistas;

- Propor reflexões para aprimoramento de iniciativas no Palco Giratório no sentido de ampliar e aprofundar as discussões raciais e decoloniais no campo teatral, bem como fomentar a produção e circulação de obras do Teatro Negro;

Essas são indicações de possíveis desdobramentos que podem enriquecer a pesquisa sobre a inserção de discussões raciais no projeto Palco Giratório, com ênfase no Teatro Negro na perspectiva decolonial.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Sílvio Luiz de. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.
- ANDRÉ, Carminda Mendes. **Teatro pós-dramático na escola**: Inventando espaços; estudos sobre as condições do ensino do teatro em sala de aula. São Paulo: Unesp, 2011.
- ASANTE, Molefi Kete. **Afrocentricidade: A Teoria de Mudança Social**. Chicago: African American Imagens, 2003.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciências Política**, nº 11, Brasília, 2013.
- BANDO, de Teatro Olodum. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo410140/bando-de-teatro-olodum>. Acesso em: 22 mar. 2023.
- BARROS, Orlando de. Corações de Chocolate. A história da Companhia Negra de Revistas (1926-27), Rio de Janeiro, Livre Expressão, 2005, 324 pp. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, 2007. Disponível: <https://www.scielo.br/j/ra/a/BWMCHHBWbTtTTPLHrMGtj4F/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 01 mar. 2023.
- BELÉM, Elisa. Afinal, como a crítica decolonial pode servir às artes da cena, 2015, **Revista Lume**, Editora: Ilinx, nº 10, 2016, Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/issue/view/26>, acesso: 05 mar. 2022.
- BENTO, Maria Aparecida Silva. BRANQUEAMENTO E BRANQUITUDE NO BRASIL In: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva. (org). **Psicologia social do racismo – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002, p. (25-58).
- BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: **Psicologia Social do Racismo**: Estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Petrópolis, Vozes, 2003.
- BENTO, Cida. **O Pacto da Branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- BISIAUX, Lîla. Deslocamento Epistêmico e Estético do Teatro Decolonial. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 8, n. 4, p. 644-664, out./dez. 2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/87003>. Acesso: 04 mar. 2022.
- BOAL, Augusto. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- _____. **Teatro do Oprimido e outras poéticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BORRALHO, Tácito Freire. **Do imaginário popular maranhense ao teatro**: uma análise de O Cavaleiro do Destino, São Luís: Sesc, 2005.

BORGES, Cristina. Colonialidade do Ser e sustentação do racismo: Entendimento à Luz de Néelson Maldonado Torres. **VI Congresso em Desenvolvimento Social: Desafios à Democracia, Desenvolvimento e Bens Comuns**, 2018.

BRASIL. **Lei 61.836, 05 de dezembro de 1967**. Regulamentação do Serviço Social do Comércio e dá outras providências. Brasília, DF, 1967. Disponível: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1950-1969/d61836.htm#:~:text=Os%20bens%20e%20servi%C3%A7os%20do,%22c%22%2C%20da%20Constitui%C3%A7%C3%A3o. Acesso: 09 out. 2023.

CABRAL. Coletivo Negro: O teatro e sua dimensão política. **30º Simpósio Nacional de História**. Recife, 2019. Disponível: https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1565283286_ARQUIVO_Ocoletivonegrodeteatro.pdf. Acesso: 21 out. 2023.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.

COLI. Raquel das Neves. Decolonialidade: ruptura com a hegemonia do Conhecimento e reverberações na arte. **Revista Farol**, 2022. Disponível: <https://doi.org/10.47456/rf.v1i25.35830>. Acesso em: 23 mar. 2023.

CRUZ. Sidnei. **Palco Giratório**. Uma difusão caleidoscópica das Artes Cênicas. Ceará: Sesc Ceará, 2009.

DEMARCY, Richard. A Leitura Transversal, In: GUINSBURG, Jacob et al. **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva 2003.

DESS, Conrado. **Para se pensar uma representatividade negra**: reflexões sobre o corpo (não) negro nas artes cênicas. Urdimento, Florianópolis, v. 3, n. 39, nov./dez. 2020.

DIAS, Alder et al. Por uma didática decolonial: aproximações teóricas e elementos categoriais. **Revista Diálogos Educativos**, v.19, n.62, p.1216-1233: Curitiba, 2019.

DIBANDO, coletivo. Coletivo Dibando. Disponível: <https://www.youtube.com/@coletivodibando8435>. Acesso: 04/04/2024.

FACHIN, Odília. **Fundamentos de Metodologia**. São Paulo: Saraiva, 2006.

FANON, Frantz. **Peles Negras, Máscaras Brancas**. São Paulo: Ubu, 2020.

FÉRAL, Josette. **Além dos Limites**: Teoria e prática do Teatro. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva 2015.

GADELHA, Kaciano. Corpo Política: Errâncias Poéticas Decolonizando roteiros. In: SESC. **Catálogo Palco Giratório** Sesc, 2018.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. São Paulo: Atlas, 2008.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: PUC- Rio, Apicuri, 2016.

_____. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Minas Gerais: UFMG, 2013.

hooks, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

JESUS, Cristiane Sobral Correa. **Teatros negros e suas estéticas na cena teatral brasileira**, Dissertação, Cidade: 2016.

JUNIOR, Luiz Rufino Rodrigues. Pedagogias das encruzilhadas. **Revista Periferia**, V. 10, N. 1, jan./jun. 2018. Disponível: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/view/31504>. Acesso: 06 abr. 2023.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação - Episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LIMA, Carlos de. O Universo do Bumba meu boi. In: NUNES, Izaurina Maria de Azevedo (organizadora). **Olhar, memória e reflexões sobre a gente do Maranhão**, São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2003.

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o Teatro Negro: do Teatro Experimental do Negro ao Bando de Teatro Olodum**. Campinas: Unicamp, 2010 (Tese de Doutorado). Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/283930?mode=full>. Acesso dia 01 mar. 2023.

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**, Campinas: SP, 2010.

LIMA, Diane. Não me aguarde na retina. Sur – **Revista Internacional de Direitos Humanos**, São Paulo, v.15, n.28, dez. 2018. Disponível em: <https://sur.conectas.org/wp-content/uploads/2019/05/sur-28-portugues-diane-lima.pdf>, acesso: 25 jul. 2021.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global, 2004.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFUGUEL, Ramón (orgs.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre, 2007.

MARTINS, Leda. **A Cena em Sombras**. São Paulo: perspectiva 1995.

_____. **Afrografias da memória: o Reisado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: perspectiva 2021.

MARTINS, Gilberto dos Santos. **O Centro de Artes Cênicas do Maranhão: (CACEM): Memórias, reflexões e desafios da formação do ator em São Luís (1997-2007)**, 2016: Uberlândia. Dissertação apresentada ao Pós- Graduação Artes/ Mestrado do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/farol/article/download/35830/25198/123319>. Acesso: 23 mar. 2023.

MENDES, Miriam Garcia. **A personagem negra no teatro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1982.

MENDES, Garcia Marques. **O Negro e o Teatro Brasileiro**. São Paulo: Hucitec, 1993.

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

_____. **Historias locais/disenos globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo**. Madrid: Akal, 2003.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MORAES, Cláudia Letícia. Arte como espaço de decolonização do conhecimento: Análise de três performance de Grada Kilomba. **Revista Espaço Acadêmico**, nº 226, 2021.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

MUNANGA, Kabengele. **Uma Abordagem Conceitual das Noções de Raça, Racismo, Identidade e Etnia**. Niterói: EDUFF, 2004. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001413002>. Acesso: 12 abr. 2023.

NASCIMENTO, Abdias. **O Genocídio do Negro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NASCIMENTO, Abdias. **Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões**. Revista do Instituto de Estudos Avançados, USP 18 (50), 2004, p.209-224.

NEGRO, Coletivo. **Farinha com Açúcar ou Sobre a Sustança de Meninos e Homens**. Disponível em: <http://coletivonegro.com.br/#pecas>. Acesso em: 15 out. 2023.

NUNES, Sandra Silva. **PRODUÇÃO, GESTÃO E CURADORIA: Um estudo sobre o Sesc Circo em São Luís- MA**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) Universidade Federal do Maranhão. São Luís, 2023.

OLIVEIRA, Jê. **Farinha com Açúcar ou Sobre a Sustança de Meninos e Homens**. Belo Horizonte: Javali, 2018.

_____. JÉ Oliveira. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa558709/je-oliveira>. Acesso em: 11 jan. 2024. Verbetes da Enciclopédia.

PAULA, Emerson de. **O Texto do negro ou o negro no texto**. Rio Branco: Stricto Sensu, 2021.

PAES, Thuanny Bruno Rodrigues. **Teatro é Coisa de Preto e Preta Sim! O surgimento d Teatro Negro do Coletivo NEGA em Florianópolis, Santa Catarina, 2017**, Disponível em: <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000049/0000496f.pdf>. Acesso em: 09 mar. 2023.

PEREIRA, João Victor da Silva. A Visualidade da Cena no Palco da Memória: Alguns diálogos possíveis com o real em Negro Cosme em Movimento. In: TELLES, Narciso. **Dossiê Luiz Pazzini: Teatral de Memórias e Processos Educativos**. Revista Rascunho, V.09, nº 01, Uberlândia, 2022.

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). **La Colonialidad del Saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2000. p. 121-151.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocetrismo e América Latina**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 21 abr. 2023.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade, Poder, Globalização e Democracia. **Revista Novos Rumos**, 2002. Disponível: <https://doi.org/10.36311/0102-5864.17.v0n37.2192>. Acesso em: 25 abr. 2022.

RACIONAIS, MC's. In: ENCICLOPÉDIA **Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo636012/racionais-mc-s>. Acesso em: 15 out. 2023.

RATTES, Plínio *et al.* A Diversidade Cultural e o Sesc: Abordagens e Perspectivas. **XVII Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, ENECULT. Anais, Salvador, UFBA, 2021.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno Manual Antirracista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RIBEIRO, Zema. **Homenagem aos Racionais MC's denuncia racismo e violência contra a população negra no Brasil**, 2018. Disponível em: <https://zemaribeiro.wordpress.com/tag/violencia-urbana/>. Acesso em: 10 jan. 2023.

SANTOS. Antônio Bispo. As fronteiras entre o saber orgânico e o saber sintético. In: OLIVA, Anderson Ribeiro, et al. **Tecendo redes antirracistas: Áfricas, Brasis, Portugal**, Belo Horizonte: Autêntica, 2019. (Coleção Cultura Negra e Identidades).

SESC. **Catálogo Palco Giratório**. 2012. Disponível em: https://www2.sesc.com.br/wps/wcm/connect/e3a89b7f-fbcb-45fe-9fe0-51cef22b22ff/catalogo_Palco_Girat%C3%B3rio_2012.pdf?MOD=AJPERES&CONVERT_TO=url&CACHEID=e3a89b7f-fbcb-45fe-9fe0-51cef22b22ff. Acesso: 03 set. 2023.

_____. **Catálogo Palco Giratório**. 2013. Disponível em: https://www2.sesc.com.br/wps/wcm/connect/ead642de-2f49-4bbe-b4aa-a18d67dded40/catalogo_Palco_Girat%C3%B3rio_2013.pdf?MOD=AJPERES&CONVERT_TO=url&CACHEID=ead642de-2f49-4bbe-b4aa-a18d67dded40. Acesso: 03 set. 2023.

_____. **Catálogo Palco Giratório**. 2015. Disponível em: https://www2.sesc.com.br/wps/wcm/connect/06909548-1df9-4755-be23-d13801317220/catalogo_Palco_Girat%C3%B3rio_2015.pdf?MOD=AJPERES&CONVERT_TO=url&CACHEID=06909548-1df9-4755-be23-d13801317220. Acesso: 03 set. 2023.

_____. **Catálogo Palco Giratório**. 2016. Disponível em: https://www2.sesc.com.br/wps/wcm/connect/fda2a5d2-6e17-43c0-ada3-e8ec49fd5d16/catalogo_Palco_Girat%C3%B3rio_2016.pdf?MOD=AJPERES&CONVERT_TO=url&CACHEID=fda2a5d2-6e17-43c0-ada3-e8ec49fd5d16. Acesso: 05 set. 2023.

_____. **Catálogo Palco Giratório**. 2019. Disponível em: https://www2.sesc.com.br/wps/wcm/connect/c933d4a5-6474-4110-b035-5ff418ed1892/Cat%C3%A1logo+-Palco+Giratorio+2019.pdf?MOD=AJPERES&CONVERT_TO=url&CACHEID=c933d4a5-6474-4110-b035-5ff418ed1892. Acesso: 07 set. 2023.

_____. **Catálogo Palco Giratório**. 1999. Disponível em: https://www2.sesc.com.br/wps/wcm/connect/b1b66b64-db4d-4505-ac16-74386cbd3885/palco+giratorio-1999.pdf?MOD=AJPERES&CONVERT_TO=url&CACHEID=b1b66b64-db4d-4505-ac16-74386cbd3885. Acesso: 29 ago. 2023.

_____. **Catálogo Palco Giratório**. 2001. Disponível em: https://www2.sesc.com.br/wps/wcm/connect/373175a0-8c07-4410-8bbe-433fdb20634f/palco+giratorio-2001.pdf?MOD=AJPERES&CONVERT_TO=url&CACHEID=373175a0-8c07-4410-8bbe-433fdb20634f. Acesso: 31 ago. 2023.

_____. Departamento Nacional. **Diretrizes gerais de ação do SESC**. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: http://transparencia.mt.sesc.com.br/uploads/midia/mt/DGA_Sesc-1.pdf. Acesso: 20 ago. 2023.

_____. Departamento Nacional. Perguntas Frequentes: **Portal de Transparência do Sesc**. Rio de Janeiro. Disponível <http://transparencia.dn.sesc.com.br/e-sic/home/pagina/perguntas-frequentes>. Acesso: 20 ago. 2023.

_____. Departamento Nacional. **Política Cultural**. Rio de Janeiro, 2015a. Disponível em: <https://www2.sesc.com.br/downloads/politicacultural.pdf>. Acesso em: 27 ago. 2023.

_____. Departamento Nacional. Disponível em: <https://www.sesc.com.br/institucional/departamento-nacional/>. Acesso em: 29 ago. 2023.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo**. São Paulo: Veneta 2020.

SOUZA, Julianna Rosa de Souza. **O Teatro Negro e as dinâmicas do racismo no campo teatral**. São Paulo: Hucitec, 2021.

SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

TORRES, Nelson Maldonado, et al. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

VASCONCELOS, Gisele Soares, Et al. **Circulação Teatral: A Experiência do Chão e do Giro**. Revista Cena, Porto Alegre v. 23, n. 39, 2023. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>. Acesso em: 31 ago. 2023.

WILLIAN, Rodney. **Apropriação Cultural**. São Paulo: Pólen, 2019.

ZEBRINHA. In: **Dança em rede**, São Paulo. Disponível: <https://spcd.com.br/verbete/jose-carlos-arandiba-zebrinha/>. Acesso em: 15 de março de 2024.

ANEXOS

ANEXO A – Releases

1. Espetáculo Farinha com açúcar ou sobre a substância de meninos e homens:

Na "peça-show", busca-se uma relação íntima com o público por meio da palavra falada e cantada. Para isso, utiliza-se a construção poética da presença cênica: paisagens sonoras e imagéticas materializam-se por meio do ato de contar, expor, celebrar, refletir e dialetizar a experiência de ser homem negro na urbanidade periférica. A obra é também uma homenagem ao legado dos Racionais MCs (SESC, 2018).

Ficha Técnica:

- Idealização, atuação, direção geral e dramaturgia: Jé Oliveira:
- Banda: Cássio Martins (baixo), Dj Tano – záfrika brasil (Dj residente), Fernando Alabê (percussão e bateria), Raphael Moreira (pianos e MPC), Melvin Santhana (guitarras, violão e voz).
- Direção musical: Fernando Alabê e Jé Oliveira
- Arranjos e paisagens sonoras: Fernando Alabê, Jé Oliveira, Mauá Martins e Melvin Santhana
- Cenografia e objetos: Júlio Dojcsar – CASADALAPA
- Figurinos: Éder Lopes
- Light Design: Camilo Bonfanti; Assistente: Danielle Meireles
- Operação De Luz: Eduardo Wagner e Danielle Meireles
- Design e Operação de Som: Glauber Coimbra
- Roadies: Raphael Guerra e Eduardo Wagner
- Montadores: Lucas Moura e Jefferson Matias
- Seleção de Citações Dos Racionais: Mc's Para SCRATCH Jé Oliveira
- Voz "Antiga" em Off: Dona Gilda
- Arte Gráfica: Murilo Thaveira - CASADALAPA
- Fotos: André Murrer
- Produção geral: Jé Oliveira
- Classificação: 16 anos
- 90 minutos

Componentes do espetáculo Farinha com açúcar



Foto: André Murrer, Fonte: Catálogo Palco Giratório, Circuito Nacional, Sesc, 2018, p. 132.

Apresentação do Espetáculo Farinha com Açúcar ou Sobre a Substância de Meninos e Homens.

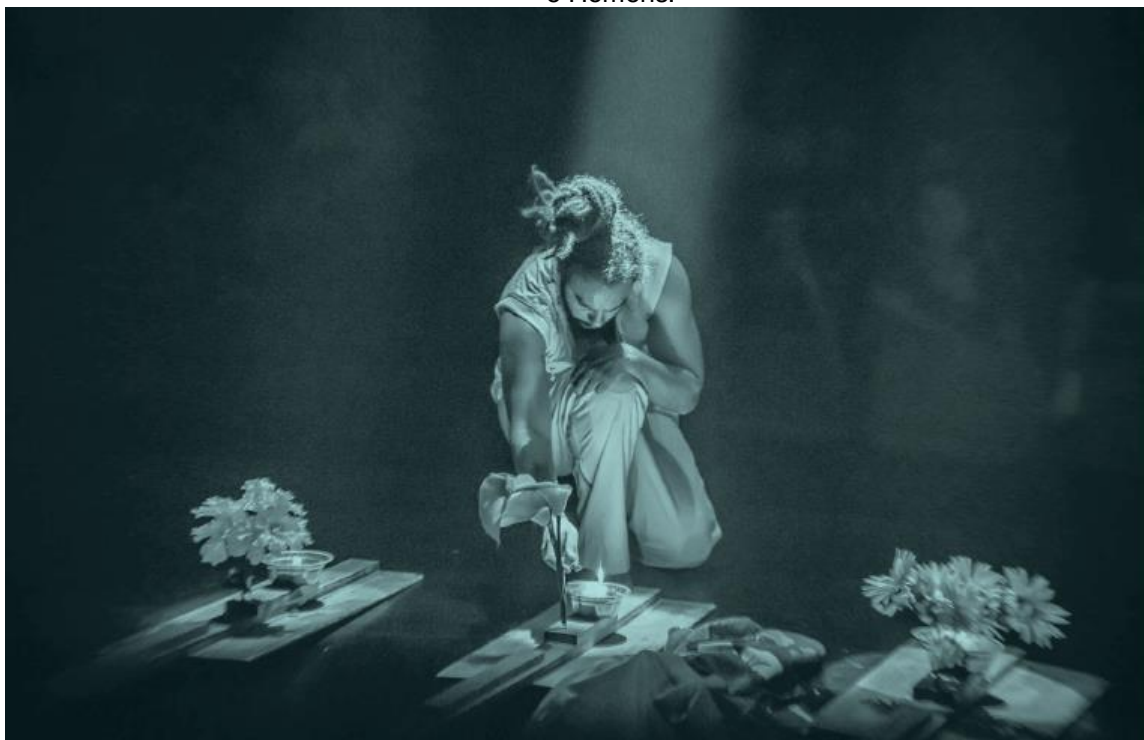


Foto: Evandro Macedo, Fonte: Catálogo Palco Giratório, Circuito Nacional, Sesc, 2018, p. 130.

ANEXO B - Folder do Palco Giratório 2018 em São Luís



ESPETÁCULO

LOOPING: BAHIA OVERDUB

GRUPO

Felipe de Assis,
Leonardo França e
Rita Aquino / BA
Dança
Classificação: 18 anos
98 minutos

LOCAL

18 de outubro
Quinta-feira às 19h -
Museu Casa de Nhozinho
Rua Portugal, n°185 -
Praia Grande.

OFICINA

19.10 [sexta-feira]
13h às 19h - Oficina:
"LOOPING E OVERDUB: Pensamento Sonoro e
Pensamento Coreográfico"
Público-alvo: artistas e estudantes interessados
em dança, teatro, música e performance [a partir
de 16 anos]/ Carga horária: 6 horas
Número máximo de participantes: 20
Local: Pequena Cia de Teatro
Rua 28 de Julho, n°295 - Centro.



ESPETÁCULO

FARINHA COM AÇÚCAR OU SOBRE A SUSTANÇA DE MENINOS E HOMENS

GRUPO

Coletivo Negro / SP
Teatro adulto
Classificação: 16 anos
80 Minutos

LOCAL

19 de outubro
Sexta-feira às 19h
Cine Teatro Aldo Leite
[Palacete Gentil Braga]
Rua Grande, n° 782 -
Centro.

OFICINA

20.10 [sábado] e 21.10 [domingo]
14h às 18h - Oficina:
"O Espaço Vazio e a Poesia Corpórea"
Público-alvo: atores, dançarinos e performers
com experiência com trabalho físico [a partir
de 18 anos] / Carga horária: 8 horas /
Número máximo de participantes: 20
Local: Pequena Cia. de Teatro
Rua 28 de Julho, n°295 - Centro.

PENSAMENTO GIRATÓRIO

22.10 [segunda-feira] às 18h30
Com o Coletivo Negro/SP e Lucca Adetokunbo / MA
Local: Pequena Cia de Teatro



ESPETÁCULO

ANIMO FESTAS

GRUPO

La Cascata
Cia Cômica / SP
Círculo
Classificação: 18 anos
50 minutos

LOCAL

24 de outubro
Quarta-feira às 19h30
Teatro Alcione Nazaré
Centro de Criatividade
Odylo Costa Filho
Rampa do Comércio,
n° 200 - Praia Grande.

OFICINA

22.10 e 23.10 [segunda e terça-feira]
14h às 18h - Oficina: "Cascatas cômicas"
Público-alvo: atores, artistas circenses e
interessados em geral [a partir de 16 anos]/
Carga horária: 8 horas / Número máximo de
participantes: 20.
Local: Pequena Cia. de Teatro
Rua 28 de Julho, n°295 - Centro.



ESPETÁCULO

PRECISA-SE DE UM MANÉ



GRUPO

La Cascata
Cia Cômica / SP
Circo
Classificação: Livre
58 minutos

LOCAL

25 de outubro
Quinta-feira às 17h
Cine Teatro Aldo Leite
Palacete Gentil Braga
Rua Grande, n° 782
Centro.

EU

Programação Gratuita
Retirada de ingressos 1h
antes dos espetáculos

Acesso às oficinas
1kg de alimento não perecível

Apoio
Museu Casa de Nhozinho
Departamento de Assuntos Culturais da UFMA

Departamento Nacional
Presidência do Conselho Nacional
Antônio Oliveira Santos

Direção Geral
Carlos Artexes Simões

Direção de Cultura
Marcos Henrique da Silva Rêgo

Gerência de Cultura
Márcia Costa Rodrigues

Assessores Artes Cênicas
Raphael Vianna
Vicente Pereira
Mariana Pimentel

Departamento Regional no Maranhão

Presidência do Sistema
Fecomércio-Sesc-Senac no Maranhão
José Arteiro da Silva

Direção Regional do Sesc no Maranhão
interina
Rutineia Amaral Monteiro

Direção Administrativa e Financeira
Darlise Ramos Serra de Carvalho

Direção de Programas Sociais
Maria Regina Silva Soeiro

Direção de Planejamento e Desenvolvimento
interina
José Ribamar Oliveira Cunha

Gerência da Unidade Operacional Sesc Deodoro
Valdinete Miranda Silva Reis

Coordenação de Cultura
Isoneth Lopes Almeida

Coordenação de Comunicação
Viviane Rodrigues Franco Maia

Coordenação Executiva
Sandra Nunes

Equipe de Cultura de Artes Cênicas
Leticia Amorim
Alinê Moura

Estagiários
Eduarda Saraiva
Fernanda Marques
Ivo Borgneth
Jardeyson Ramos
Wharles Klay

Informações
www.sescma.com.br
Fone: 3216-3853 / 3860

 Fecomércio MA
Sesc | Senac

 Sesc

 SescMA
 @sescma
 sesc_ma

PALCO GIRATÓRIO MMXVIII

 Fecomércio MA
Sesc | Senac

 Sesc