



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

**A BRANQUITUDE E SEU *LOCUS SOCIAL* EM POÉTICAS TEATRAIS
CONTEMPORÂNEAS: CONTRIBUIÇÕES PARA A CRIAÇÃO DE UMA PRÁTICA
PEDAGÓGICA DECOLONIZANTE**

Cynthia Gontijo Dessaune

Brasília
2023

CYNTHIA GONTIJO DESSAUNE

**A BRANQUITUDE E SEU *LOCUS SOCIAL* EM POÉTICAS TEATRAIS
CONTEMPORÂNEAS: CONTRIBUIÇÕES PARA A CRIAÇÃO DE UMA PRÁTICA
PEDAGÓGICA DECOLONIZANTE**

Trabalho de conclusão do curso de Licenciatura
em Teatro do Departamento de Artes Cênicas do
Instituto de Artes da Universidade de Brasília
Orientadora: Professora Mestra Aline Seabra de
Oliveira

Brasília
2023

ATA DA DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

CYNTHIA GONTIJO DESSAUNE

**A BRANQUITUDE E SEU LOCUS SOCIAL EM POÉTICAS TEATRAIS CONTEMPORÂNEAS:
CONTRIBUIÇÕES PARA A CRIAÇÃO DE UMA PRÁTICA PEDAGÓGICA DECOLONIZANTE**

Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Teatro da estudante **Cynthia Gontijo Dessaune**, apresentado à Universidade de Brasília - UnB, como requisito para obtenção do Título de Licenciado em Teatro, período 2023.2, com nota final igual a **SS**, sob a orientação da professora Mestre Aline Seabra de Oliveira.

Vitória-ES, 20 de dezembro de 2023.

Banca Examinadora:

Prof.^a Ma. Aline Seabra de Oliveira

Orientador

Prof.^a Dra. Alice Stefânia Curi - IdA/CEN/UnB

Examinador

Prof.^a Ma. Barbara Duarte Benatti

Examinador



Documento assinado eletronicamente por **Barbara Duarte Benatti, Usuário Externo**, em 22/12/2023, às 11:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Aline Seabra de Oliveira, Usuário Externo**, em 22/12/2023, às 11:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Alice Stefania Curi, Professor(a) de Magistério Superior do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes**, em 26/12/2023, às 10:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.unb.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **10703443** e o código CRC **60D866F3**.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à minha orientadora Aline Seabra de Oliveira, por todo o carinho, cuidado e delicadeza na condução das minhas pesquisas e indagações a respeito de um tema tão relevante e imprescindível para os dias atuais. Sem a sua condução, acredito que o trabalho não teria tomado um rumo tão coerente e perspicaz.

A todos os professores e tutores do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade de Brasília. A experiência, paciência e confiança no potencial de cada um de nós foi de suma importância para que persistíssemos com as nossas escolhas e vontades.

Aos meus colegas de curso, parceiros desta caminhada, sempre acolhedores e disponíveis para ajudar nos momentos de dúvida, insegurança e cansaço. Especialmente ao meu colega Adonel, sempre disponível, paciente, e de prontidão para trocas, desabafos, dúvidas e inseguranças.

Aos meus familiares, amigos e todos aqueles que sempre acreditaram em mim e me apoiaram para que eu pudesse realizar mais esta empreitada na minha vida, me estimulando a investir nos meus sonhos e anseios. E não desistir nunca, jamais.

RESUMO

O objeto de estudo desta pesquisa parte da análise de três encenações artísticas contemporâneas que discutem a branquitude e o seu lugar de poder e privilégio. São elas: *Sal*, de Selina Thompson (Inglaterra), *White Face and Blonde Hair*, de Renata Felinto (Brasil) e *Illusions v.l, Narcissus and Echos*, de Grada Kilomba (Portugal). A investigação tem como objetivo discutir as possíveis contribuições dessas obras para a pedagogia decolonial, com vistas ao desenvolvimento de uma prática pedagógica decolonizante. Para isso, considerando o atravessamento que o conceito de branquitude e o de poéticas contemporâneas realizam, empreende-se uma pesquisa bibliográfica em relação aos textos e publicações relativos às obras escolhidas, em complementaridade com a análise documental, instrumentalizando a pesquisa com o estudo dos registros audiovisuais e textuais das encenações. Somado a este estudo está a pesquisa bibliográfica acerca da pedagogia decolonial e suas possibilidades de reflexão para a prática pedagógica. O trabalho está dividido em dois capítulos. No primeiro capítulo foi realizada a conceituação do termo branquitude, bem como suas inferências práticas. Já no segundo capítulo, foi empreendida a análise das obras escolhidas a partir de poéticas contemporâneas e suas possíveis contribuições para a construção de uma prática pedagógica decolonial. A hipótese desta pesquisa parte da ideia de que a discussão proposta por essas obras, no que se refere à branquitude, pode contribuir para reflexões pertinentes ao modelo educacional vigente. Acredita-se que o viés abordado pode ser enriquecedor para professores, pesquisadores e artistas interessados no desenvolvimento de um senso crítico acerca do lugar social da branquitude, de maneira a incrementar discussões e debates que podem colaborar para a consolidação de uma prática pedagógica decolonizante.

PALAVRAS-CHAVE: branquitude; poéticas contemporâneas; pedagogia decolonial.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Fotografia: Espetáculo <i>Sal</i>	28
Figura 2- Fotografia: Performance <i>White Face and Blonde Hair</i>	31
Figura 3 - Fotografia: Performance <i>Illusions v.I, Narcissus and Echos</i>	33

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO 1: A branquitude e seu <i>locus social</i>	13
1.1. A branquitude e o seu lugar de poder e privilégio	13
1.2. A poética teatral contemporânea	20
1.3. A decolonialidade nas artes da cena e na educação: premissas conceituais da decolonialidade	22
CAPÍTULO 2: Possíveis contribuições de poéticas teatrais contemporâneas para uma prática pedagógica decolonizante	25
2.1. <i>Sal</i> , de Selina Thompson (Inglaterra).....	26
2.2. <i>White Face and Blonde Hair</i> , de Renata Felinto (Brasil).....	28
2.3. <i>Illusions v.I, Narcissus and Echos</i> , de Grada Kilomba (Portugal).....	31
2.4 Perspectivas críticas das obras analisadas para a pedagogia decolonial	34
CONSIDERAÇÕES FINAIS	38
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	43

INTRODUÇÃO

O tema desta pesquisa parte de um estudo sobre o lugar de poder e privilégio ocupado pela branquitude e suas reverberações na poética teatral contemporânea e na pedagogia decolonial¹. De acordo com a pesquisadora Lia Vainer Schucman branquitude refere-se à posição em que sujeitos que a ocupam foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo, e que se mantêm e são preservados na contemporaneidade (Schucman, 2020, p. 23).

Para este trabalho, além do estudo da bibliografia especializada, que inclui Cida Bento (2022), Djamila Ribeiro (2019), Lia Vainer Schucman (2020) e Aza Njeri (2019) também serão utilizadas três encenações teatrais contemporâneas que dialogam, a partir de suas temáticas, com a decolonialidade. As encenações em questão são *Sal*, de Selina Thompson (Inglaterra), criada em 2016; *White Face and Blonde Hair*, de Renata Felinto (Brasil), de 2013 e *Illusions v.I, Narcissus and Echos*, de Grada Kilomba (Portugal), de 2017.

A minha relação com o tema dialoga com a trajetória que trilhei dentro das artes cênicas. Meu envolvimento com o teatro teve início nos idos dos anos 2000. Busquei na arte um local para me conhecer melhor, entender meu lugar no mundo e questionar o modo de vida protocolar que rege a vida da maioria das pessoas, onde hábitos e costumes apenas replicam a norma e referendam um status quo vigente e inabalável, imutável e fechado ao novo. Na época, a expressão decolonial ainda não era muito utilizada e os estudos e aplicações práticas do que o conceito representa ainda não eram tão visíveis na arte. Talvez existissem obras que trouxessem essas implicações em suas estéticas, mas de uma forma ainda inconsciente ou, talvez mesmo, não nomeada.

Dessa forma, sempre me senti atraída a pesquisar e desenvolver obras que abordassem temas fundamentais para uma reavaliação do *status quo* vigente, entendendo que existem outras formas de ser, existir e estar no mundo que fogem de um padrão. Padrão este gestado pelas imposições culturais da colonização. A questão da branquitude surge, dessa forma, como um ponto chave na minha pesquisa, uma vez que é a partir do entendimento deste conceito que todos os outros se formam,

¹ Resistência, insurgência e transgressão relativamente a um sistema educativo e seu correspondente pedagógico de caráter monocultural, patriarcal, antropocêntrico e colonial (Gomes e Tavares, 2018).

mesmo que essa formação se processe por meio da fissura do que o termo branquitude traz.

Hoje consigo entender que falar de questões dissidentes e decoloniais fundamentam-se no entendimento da localidade que a branquitude ocupa, e é de extrema importância entender que a dissidência só terá suas subjetividades reconhecidas a partir da desconstrução do lugar social ocupado pela branquitude - desconstrução física, moral, espiritual, psicológica, econômica e cultural, entre outras.

É de grande relevância que as pessoas brancas entendam que também devem se posicionar e se mobilizar a partir disso, uma vez que o racismo é um problema de toda a sociedade. Ele não é um fato individual, mas uma decorrência de um sistema estrutural de opressão. Acredito que as pessoas brancas não deveriam naturalizar o seu lugar de privilégio, uma vez que este foi construído a partir da opressão de outros grupos. O indivíduo branco pode e deve se engajar, de maneira a lidar com suas dívidas históricas e assumir uma postura antirracista, de maneira prática e efetiva. É dessa forma que aqui me coloco.

E o campo das artes apresenta uma riqueza de estéticas que trazem em seu bojo a discussão deste lugar ocupado pela branquitude, bem como os mecanismos de desconstrução dessa posição aparentemente inabalável. Artistas, grupos e coletivos têm construído a subjetividade de seus discursos na desconstrução deste local de poder, mostrando a urgência da necessidade do surgimento de um discurso outro, oriundo de grupos invisibilizados por décadas e décadas por meio das imposições coloniais como, por exemplo, Castiel Vitorino – artista plástica, escritora e psicóloga clínica; Daiara Tukano – artista visual, professora e ativista pelos direitos indígenas; Denilson Baniwa – curador, designer, ilustrador e ativista pelos direitos indígenas; Cia Os Crespos – coletivo teatral de pesquisa cênica e audiovisual, debates e intervenções públicas, composto por atores e atrizes negros e negras; e o Coletivo Negro – grupo que debruça-se sobre pesquisas cênico-poéticas-raciais; entre outros.

Em razão de todo o contexto no qual a branquitude foi gestada ela acaba não se percebendo como responsável pelo mundo de preconceitos no qual vivemos, uma vez que o homem branco não se percebe como alguém que faz parte de um lugar específico.

Importante destacar que a constituição do lugar social da branquitude está ancorada, conseqüentemente, nas práticas racistas. A branquitude existe em função de um racismo estrutural que permeia todas as relações sociais, sendo que um

depende do outro, num processo de coexistência mútua. Nas palavras de Silvio Almeida:

O racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo 'normal' com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. O racismo é estrutural. Comportamentos individuais e processos institucionais são derivados de uma sociedade cujo racismo é regra e não exceção (Almeida, 2019, p. 50).

A análise estruturante da sociedade concebe que existem partes de uma engrenagem que se encontram interligadas, onde a ação de uma dessas partes depende da outra. Dessa forma, não é possível conceber a existência do lugar social ocupado pela branquitude sem as práticas de racismo diário. Acredito que é necessário que o branco discuta todas as formas de discriminação, uma vez que ele faz parte de um grupo que se beneficia historicamente deste modelo civilizatório dominador, que tem uma práxis opressora para se manter onde está.

As formas de opressão, aniquilamento e invisibilização impostas a vários modos de vida são criações e invenções da branquitude. Em que lugar a branquitude é retratada no trabalho de alguns artistas contemporâneos? Os artistas que discutem em suas obras o lugar social da branquitude são brancos, indígenas ou negros? As obras criadas por estes artistas apresentam características discursivas e estéticas semelhantes? Quais as possíveis contribuições das obras *Sal*, de Selina Thompson (Inglaterra); *White Face and Blonde Hair*, de Renata Felinto (Brasil) e *Illusions v.I, Narcissus and Echos*, de Grada Kilomba (Portugal) para as discussões propostas pela pedagogia decolonial? Quais os desdobramentos que o estudo da branquitude nas artes da cena pode trazer para a criação de uma prática pedagógica decolonizante?

O objetivo geral desta monografia, então, é problematizar o lugar de privilégio e poder ocupado pela branquitude a partir de três encenações artísticas contemporâneas - *Sal*, de Selina Thompson (Inglaterra); *White Face and Blonde Hair*, de Renata Felinto (Brasil) e *Illusions v.I, Narcissus and Echos*, de Grada Kilomba (Portugal) – de maneira a analisar as contribuições das obras escolhidas para uma discussão sobre a pedagogia decolonial. Para isso, têm como objetivos específicos: pesquisar autores e autoras que discutam a questão da branquitude, o seu lugar de privilégio e os desdobramentos coloniais dessa localização; investigar a linguagem artística das encenações *Sal*, de Selina Thompson, *White Face and Blonde Hair*, de Renata Felinto e *Illusions v.I, Narcissus and Echos*, de Grada Kilomba, analisando os signos utilizados, as características estéticas e a dramaturgia, de forma a

contextualizar as condições em que os trabalhos foram realizados, as semelhanças e diferenças das propostas, bem como as características dos realizadores; comparar o discurso político das encenações, evidenciando a maneira como o lugar ocupado pela branquitude na sociedade brasileira é abordado, bem como as reverberações políticas que podem se promover no campo da pedagogia decolonial.

Em função do anteriormente explanado, este trabalho de conclusão de curso pretende contribuir para uma discussão teórica e artística muito profícua nas artes da cena, que diz respeito ao lócus social ocupado pela branquitude. Já existem estudiosos e artistas discutindo em suas pesquisas e em suas obras o lugar de privilégio ocupado por ela. É muito comum vermos artistas negros questionarem de maneira crítica o lugar ocupado pela branquitude, como Lais Machado, que concebeu a performance cênico-musical *Obsessiva Dantesca* (2016), Michelle Mattiuzi, com *Merci Beaucoup, Blanco* (2018) e o coletivo O Bonde, com *Desfazenda* (2020), só para citar alguns exemplos da cena contemporânea nacional. Todavia, o quantitativo de artistas brancos que se propõe a discutir esse assunto ainda é bem diminuto.

Considero urgente a abordagem dessas questões no campo educacional, num processo de reconhecimento mútuo do outro e do que somos, para que os papéis sejam posicionados e identificados na estrutura macro da sociedade, de maneira a despertar o senso crítico dos alunos, a fim de que mudanças estruturais sejam realizadas num futuro próximo.

A metodologia adotada para a realização da presente pesquisa em artes cênicas será a pesquisa bibliográfica, uma vez que serão utilizados textos e publicações para a coleta das informações desejadas, em conjunto com a análise documental, que irá complementar a pesquisa com o exame dos registros audiovisuais e textuais dos espetáculos. Para tal, os trabalhos e pesquisas desenvolvidos por Carla Akotirene (2019), Patricia Hill Collins (2021), Flavio Desgranges (2015), Sandra Rosa Gomes (2018), Manuel Tavares (2018) e Lucini Marizete (2021), entre outros, serão a base referencial.

Os instrumentos de trabalho utilizados para a realização da pesquisa serão registros audiovisuais e fotográficos dos trabalhos escolhidos, como vídeos completos das peças, entrevistas da equipe, making off, processos de desmontagem, e filmagens de mesas de debates e simpósios que tragam discussões sobre as peças escolhidas. Em complementaridade a isso também será realizada a leitura de material específico sobre as obras, como artigos escritos pela crítica especializada e

estudiosos, pesquisas em sites e revistas eletrônicas, depoimentos dos artistas e respectiva equipe de criação, material impresso de divulgação dos trabalhos, diários do processo criativo, cadernos dos artistas, matérias em periódicos e literatura especializada, sites oficiais dos trabalhos e dos artistas, e portfólio do artista e da encenação.

Em um segundo momento serão registradas as características de cada obra: sinopse do espetáculo, elementos estéticos, proposta dramaturgica, signos utilizados, duração do espetáculo, locais de estreia e apresentações, discurso político, informações do intérprete/elenco (local de origem, idade, biografia artística e fenótipo) e equipe envolvida.

A partir da organização e sistematização das informações de cada espetáculo, inicia-se uma terceira fase, com plano comparativo entre o material levantado sobre as obras. Serão pesquisadas as informações que se repetem nos discursos analisados, as similaridades e dissonâncias estéticas e dramaturgicas, o perfil do intérprete/elenco e equipe envolvida, as circunstâncias em que as obras foram criadas, as características do processo histórico-colonizador do país de onde se origina a criação, e a maneira como o lugar social ocupado pela branquitude é abordado.

Na última fase, a pesquisa se propõe a desenvolver um discurso teórico-reflexivo sobre a maneira como o *locus social* da branquitude na contemporaneidade é abordado nas artes da cena, de forma a levantar uma discussão sobre a urgência da necessidade de desconstrução do lugar de privilégio e poder exercido por uma classe específica de pessoas, bem como analisar os impactos e contribuições que tal estudo pode promover para o incremento de uma pedagogia decolonial que analise criticamente a localidade social da branquitude.

O primeiro capítulo será dividido em três tópicos. No primeiro tópico, o termo branquitude será conceituado, com suas implicações, características e desdobramentos sociais, a fim de que o leitor possa entender de maneira clara e didática que o vocábulo tem uma implicação que foge da coloração da pele, fazendo parte da estrutura fundante das sociedades em que estamos inseridos. Serão trabalhados os conceitos desenvolvidos e pesquisados por Cida Bento (2022), Djamila Ribeiro (2019), Lia Vainer Schucman (2020) e Aza Njeri (2019). O segundo tópico irá abordar a poética teatral contemporânea, de forma a situar o leitor em relação à dimensão artística do vocábulo, que possui ampla utilização em várias vertentes da

arte, como literatura, artes visuais, cinema, etc. Tal abordagem se realizará a partir das definições efetuadas por Cid Ottoni Bylaardt (2012) e Patrice Pavis (2008). Já no terceiro tópico, o termo decolonialidade será conceituado em suas implicações teóricas e práticas, de maneira a promover um entendimento a respeito das várias formas de invisibilização promovidas pelo colonizador, ao impor uma histórica única e universal para os mais diversos modos de vida e cultura existentes na sociedade. Para tal, serão utilizados os estudos desenvolvidos por Sandra Rosa Gomes e Manuel Tavares (2018); e Marizete Lucini e Elizabete de Souza Oliveira (2019), entre outros.

O segundo capítulo estará dividido em quatro tópicos. Do primeiro ao terceiro tópicos, serão feitas as análises das obras escolhidas, de maneira a delinear as principais características, bem como as implicações políticas que o discurso das artistas trazem para as discussões sobre a branquitude, em diálogo com as pesquisas realizadas por Cida Bento (2022), Djamila Ribeiro (2019), Lia Vainer Schucman (2020) e Aza Njeri (2019). Já no quarto tópico será realizada uma reflexão crítica a respeito da abordagem sobre a branquitude efetuada pelos trabalhos escolhidos, bem como a contribuição que tal estudo pode promover no desenvolvimento de uma pedagogia decolonial que leve em consideração o desenvolvimento da autonomia e senso crítico dos alunos. As reflexões críticas serão realizadas em convergência com as acepções de Flavio Desgranges (2015) sobre a pedagogia do espectador, objetivando um entendimento sobre a maneira como as obras podem reverberar na audiência.

Na conclusão serão feitas reflexões críticas a partir do que foi apurado na análise das obras escolhidas e os possíveis desdobramentos educacionais propostos por tal pesquisa, de maneira a permitir que os indivíduos reflitam sobre os efeitos da branquitude na estrutura social a que pertencem e, conseqüentemente, na adoção de uma pedagogia decolonial que possa subverter um modelo de educação imposto por uma matriz colonizadora.

CAPÍTULO 1 - A branquitude e seu *locus social*

1.1 A branquitude e seu lugar de poder e privilégio

O entendimento do conceito de branquitude é de suma importância para a compreensão desta pesquisa, uma vez que esta definição não está relacionada à cor da pele, e sim a um lugar social, com todos os desdobramentos e vantagens que esta localização proporciona. A partir da compreensão deste conceito será possível transpô-la para as implicações cênicas dos trabalhos escolhidos para a análise. Conseqüentemente, a percepção e estudo do material escolhido estarão embasados por uma proposição fundadora do olhar crítico.

O significado do lugar social da branquitude, de acordo com as pesquisadoras Djamila Ribeiro (2019) e Cida Bento (2022), entre outros e outras, envolve a desconstrução de histórias e ideologias que doutrinaram o lugar do outro como um local em que os valores éticos e morais não existem. Meu olhar parte da compreensão de que é necessário um reconhecimento mútuo do outro e do que somos, num processo em que os papéis sejam posicionados e identificados na estrutura macro da sociedade, para um entendimento do que representa essa localização.

Djamila Ribeiro, uma das principais vozes do feminismo negro², afirma que há muito tempo já passou da hora dos brancos reconhecerem este lugar que ocupam, contribuindo para a incrementação e fortalecimento do debate. Cida Bento³ defende, por sua vez, que a universalidade da branquitude impede qualquer mobilidade na hierarquia das relações em sociedade. De acordo com Bento (2022), por exemplo, é possível inferir que há um impacto positivo da herança escravocrata para a branquitude. Todavia, não se observa os integrantes desse grupo falando sobre isso. Ou melhor, parece não haver interesse por parte das pessoas brancas à reflexão sobre o lugar que ocupam, uma vez que esta constatação, e conseqüente mudança de posição, poderia levar a uma perda de regalias e privilégios. Dessa forma é possível perceber que, para grande parte dos brancos, é conveniente afirmar que

² Djamila Ribeiro é filósofa, feminista negra, escritora e acadêmica brasileira. É pesquisadora e mestra em Filosofia Política pela Universidade de São Paulo e ex-secretária adjunta de Direitos Humanos da Prefeitura de São Paulo.

³ Cida Bento é psicóloga e ativista brasileira, diretora do Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Desigualdades (CEERT), que atua na redução das desigualdades raciais e de gênero no ambiente de trabalho.

todos ocupam o mesmo lugar na sociedade, e que não há lugares distintos ocupados convenientemente por pessoas distintas.

A parcela branca da sociedade, muitas vezes, não consegue perceber que o lugar que ocupa na atualidade é decorrente de uma imposição violenta da colonização, que sempre teve um viés supremacista no entendimento racial. Essa herança colonial é limitadora e atrofia o pensamento, uma vez que o senso crítico fica sobrepujado por uma aparente verdade universal que, na verdade, foi criada para assim ser entendida. O processo de supremacia racial branca é oriundo da criação de uma série de pseudoverdades que, para o senso comum, são decorrentes de um processo natural. Considerando-se que essas pseudoverdades são decorrentes desse processo natural, fica fácil e previsível naturalizar as violências a que as pessoas não-brancas estão submetidas.

O lugar que a branquitude ocupa hoje decorre de um passado cruel e violento, onde a população negra foi atrozmente direcionada para uma escala social inferior, a fim de manter compulsoriamente grande parte da população branca na escala superior, no mais absoluto conforto e supremacia. É importante destacar que o termo branquitude possui ligação direta com a localização social de um determinado grupo da população, e seu significado implica numa manutenção de poder. Essa terminologia só tem utilidade na luta antirracista, uma vez que esta ocupação social privilegiada só existe por causa do racismo estrutural que permeia a vida em sociedade. Isto promove um reflexo direto na vida prática, simbólica e cotidiana de uma série de pessoas que integram a sociedade contemporânea. Segundo o pesquisador, professor e atual ministro dos direitos humanos Silvio Almeida, entender que o racismo é estrutural, e não um ato isolado de um indivíduo ou de um grupo, nos torna ainda mais responsáveis pelo combate ao racismo e aos racistas (Almeida, 2019, p. 27).

Outro marcador importante a levar-se em consideração na análise sobre o *locus social* da branquitude é a interseccionalidade, que permite uma visão mais detalhada do que ocorre quando várias estruturas se atravessam, como raça, gênero e classe, por exemplo. A estadunidense Patricia Hill Collins (2021), uma das mais renomadas pesquisadoras do feminismo negro a nível mundial, traz a seguinte definição para o termo:

A interseccionalidade investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana. Como ferramenta analítica, a interseccionalidade considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária – entre outras – são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas (Collins, 2021, p. 8).

Se a branquitude opera em sua potência máxima para a manutenção do racismo estrutural, ela age de maneira mais nefasta ainda na intersecção de certos elementos. Em complementaridade ao raciocínio de Collins, a pesquisadora e militante do feminismo negro Carla Akotirene (2019) afirma que:

Genocídio e epistemicídio são estruturas modernas inseparáveis tais quais sexismo e racismo. A encruzilhada das várias categorias nas dinâmicas sociais forma uma complexa rede de desigualdade que se perpetua e se reestrutura. O pensamento interseccional nos leva a reconhecer a possibilidade de sermos oprimidas e de corroborarmos com as violências. A interseccionalidade nos permite partir da avenida estruturada pelo racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado, em seus múltiplos trânsitos, para revelar quais são as pessoas realmente acidentadas pela matriz de opressões (Akotirene, 2019, p. 47).

Dessa forma, entendo que a interseccionalidade ajuda a compreender a complexidade do fenômeno que envolve a branquitude, a matriz de opressões e a retirada de direitos a que as pessoas não-brancas estão sujeitas. Uma espécie de conchavo ou pacto narcísico, nas palavras de Bento (2022), que mantém a branquitude em seu lugar de privilégio, com acesso diferenciado, por exemplo, às instâncias consideradas universais através da própria constituição, como o direito à moradia, saúde e educação, por exemplo.

Um acordo velado ou explícito, gestado por uma mentalidade limitada herdada do colonialismo histórico. Tratado que, por vezes, impede a entrada de todos que não são – nem devem - ser aceitos pelo grupo, expulsando o que é divergente para a continuidade desse ciclo perpétuo entre dominadores e dominados. A herança escravocrata é transmitida de geração a geração, onde os iguais devem sempre se proteger, agindo de maneira violenta contra os “não iguais”. Violência essa que não é necessariamente física, mas, também, psicológica, emocional, espiritual e subliminar.

O acordo tácito se concretiza no termo *o pacto narcísico da branquitude*, cunhado pela Dra. Maria Aparecida da Silva Bento (2022), psicóloga e ativista brasileira. Conforme Bento:

É possível identificar a existência de um pacto narcísico entre coletivos que carregam segredos em relação a seus ancestrais, atos vergonhosos como assassinatos e violações cometidos por antepassados, transmitidos através de gerações e escondidos, dentro dos próprios grupos, numa espécie de sepultura secreta. (...) Trata-se da herança inscrita na subjetividade do coletivo, mas que não é reconhecida publicamente. O herdeiro branco se beneficia dessa herança, seja concreta, seja simbolicamente, em contrapartida, tem que servir ao seu grupo, protegê-lo e fortalecê-lo. [...] O pacto é uma aliança que expulsa, reprime, esconde aquilo que é intolerável para ser suportado e recordado pelo coletivo (Bento, 2022, p. 23).

De maneira geral, a branquitude não compreende que comportamentos e atitudes de preconceito, discriminação, aniquilamento e apagamento de formas de vida diversas ao que estabeleceu como padrão único de humanidade, seja um assunto que lhe diga respeito, uma vez que o homem branco não se vê como um ser marcado por sua localização, que ocupa um lugar hierarquicamente superior na escala da sociedade. Ignora, por vezes, que se localiza em um *lócus social* pelo fato de outros estarem ocupando lugares distintos dos seus. Gostaria de enfatizar, mais uma vez, que o termo branquitude faz referência a uma localização e não à coloração da pele. Desta forma, a utilização deste vocábulo deve sempre estar acompanhada do entendimento de localidade, não devendo ser interpretado como referência à cor da pele e/ou mesmo atrelada às posturas individuais de brancos e brancas.

Existe um modelo civilizatório supremacista que rege todas as relações na sociedade, onde a opressão advém de uma *práxis* concreta. Para que a branquitude avance em suas percepções referenciais, é necessário que lugares sejam desnaturalizados, por meio de um pensamento e responsabilização crítica das ocupações sociais, políticas e econômicas vigentes, numa estrutura social marcada por localidades. Acredito que o homem branco deve se conscientizar de que não basta ter a percepção de que seus privilégios advêm do lugar social que ocupa, com desdobramentos em toda a vida em sociedade. É necessário que sejam implementadas mudanças práticas, a fim de que a localidade social seja revirada e desconstruída.

Em diálogo com Bento (2022), é possível perceber que a cumplicidade da branquitude é, muitas vezes, silenciosa, velada e oculta. Seu objetivo máximo, parece ser um só: a manutenção do lugar de privilégio e poder, garantindo que a supremacia branca seja sempre universal e naturalizada, a referência do conceito de humanidade, num processo de construção histórica que atravessa séculos.

Nota-se na instituição deste tratado narcísico que há um afastamento de uma postura íntegra e ética para com a população não-branca, num processo de manutenção das relações de dominação e vantagens. Parafraseando Bento (2022) é como se existisse um segredo nefasto sobre a herança ancestral, onde as atitudes execráveis, como assassinatos, abusos e aniquilações cometidos pelos antepassados, ficassem guardadas numa tumba muito distante, que ninguém viu, sabe ou quer lembrar que existe. Essas informações assumem um caráter sigiloso, e é conveniente que não sejam, sequer, mencionadas.

É possível perceber a partir dos estudos já mencionados de Ribeiro (2019), Almeida (2019) e Bento (2022) que as formas de opressão, aniquilamento e invisibilização impostas a vários modos de vida são criações e invenções da branquitude. Em complementaridade a isto, surge a figura do que se pode chamar *O Sr. do Ocidente*, termo cunhado por Anibal Quijano, pesquisado e aprofundado pela professora doutora Aza Njeri. Segundo Njeri:

Este Senhor do Ocidente seria uma espécie de agente, para o qual as estruturas de poder estão trabalhando. Significa dizer que a máquina ocidental tem um dono e este dono é o agente definidor das dinâmicas que são abarcadas por essa máquina. A experiência que se impõe a todos no Ocidente é determinada pelo quanto esse Outro se aproxima e se distancia deste definidor no âmbito fenotípico, territorial, econômico, político, social e cultural estabelecendo uma rede fluida que interliga o próprio entendimento de humanidade (Njeri, 2020, p. 175).

A partir da figura do *Sr. do Ocidente*, a máquina branca opera em toda sua potência, arrancando do caminho o outro indesejável. A violência do processo escravocrata e colonialista se perpetua ainda nos dias atuais, numa linha do tempo que não apresenta linearidade. Todo o arsenal político, social, fisiológico, biológico e simbólico, atribuído aos negros e aos povos originários, inocula um pensamento moral e intelectual desviante, que se replica em gerações e gerações, numa espiral contínua e infinita.

Interessante observar que esse arsenal desviante pode apresentar aspectos ainda mais sombrios quando transpostos para a realidade de um país de terceiro mundo, onde as diferenças, dificuldades e características estruturais e de classe são ainda mais gritantes e discrepantes entre os que oprimem e os que são alvo desta opressão e invisibilidade. Os marcadores de gênero, etnia e classe, entre outros,

acabam por atuar como lâminas mais pontiagudas ainda, que perpetuam a opressão de maneira mais severa do que num país de primeiro mundo.

Em interlocução com Njeri (2020), verifica-se que o modelo civilizatório supremacista europeu insiste em se colocar como um padrão a ser seguido na escala da humanidade. Construiu uma forma única de ser e estar no mundo, assassinando, subalternizando e aniquilando qualquer outro modo de vida que fosse divergente do padrão que elegeu como verdade única e absoluta. Anula, desta forma, as diversas possibilidades do viver. Anula o outro. O *Senhor do Ocidente*, assim conceituado por Quijano e aprofundado por Njeri (2020) criou uma série de normas, valores, conceitos, padrões e regras morais para definir o conceito do humano, eliminando e suprimindo tudo aquilo que não faz parte desta engrenagem.

A partir do colonialismo histórico, foi imposto um formato único para a vida em sociedade, de maneira a definir e controlar toda a organização territorial e social dos povos nativos. Em função disso, a cultura e os hábitos locais foram aniquilados e invisibilizados. Manifestações culturais, crenças, costumes, religiosidade e ancestralidade sofreram um verdadeiro aniquilamento, com o objetivo de ratificar a cultura do colonizador.

Como desdobramento do conceito de colonialismo surge a colonialidade. Parafraseando Quijano (2005), a colonialidade do poder trata-se da constituição de um poder mundial capitalista, moderno/colonial e eurocentrado a partir da criação da ideia de raça, que foi biologicamente imaginada para naturalizar os colonizados como inferiores aos colonizadores. A colonialidade é uma consequência nefasta do colonialismo, uma vez que define as estruturas de dominação que continuam sendo a força motriz organizacional da vida em sociedade ainda na atualidade, estando enraizada em todos os vetores, como a política, economia, ordenamento jurídico, cultura, religião, entre outros.

Em função disso, e a fim de quebrar esse ciclo, compreendo que é preciso que a sociedade discuta todas as formas de discriminação, especialmente, a parcela branca da população que faz parte de um grupo que se beneficia historicamente deste modelo colonizador, que tem uma *práxis* opressora. Conforme a filósofa e acadêmica Djamila Ribeiro, em suas conceituações sobre lugar de fala:

O conceito de lugar de fala discute justamente o *locus social*, isto é, de que ponto as pessoas partem para pensar e existir no mundo, de acordo com as suas experiências em comum. É isso que permite avaliar quanto determinado

grupo – dependendo de seu lugar na sociedade – sofre com obstáculos ou é autorizado e favorecido. Dessa forma, ter consciência da prevalência branca nos espaços de poder permite que as pessoas se responsabilizem e tomem atitudes para combater e transformar o perverso sistema racial que estrutura a sociedade brasileira (Ribeiro, 2019, p. 55).

A partir do lugar de fala é possível entender qual a realidade do emissor, levando-se em consideração suas características sociais, financeiras e de classe, entre outras. Em decorrência da localidade que ocupa, uma pessoa enxerga o mundo de maneira distinta da percebida por outro indivíduo.

O conceito de branquitude não diz respeito à identidade racial e, sim, a um lugar de opressão e dominação. Refere-se, na verdade, a uma série de procedimentos socioculturais silenciosos e ocultos, decorrentes da colonização, não sendo nomeados, nem marcados. De acordo com a psicóloga Lia Vainer Schucman:

Ser branco e ocupar o lugar simbólico da branquitude não é algo estabelecido por questões genéticas apenas, mas sobretudo por posições e lugares sociais que os sujeitos ocupam. Portanto, a branquitude precisa ser considerada como a posição do sujeito, surgida na confluência de eventos históricos e políticos determináveis. [...] Portanto, para se entender a branquitude é importante entender de que forma se constroem as estruturas de poder concretas em que as desigualdades raciais se ancoram. Por isso, é necessário compreender as formas de poder da branquitude, onde ela realmente produz efeitos e materialidades (Schucman, 2020, p. 60).

A partir das considerações de Ribeiro (2019) e Schucman (2020), é possível inferir que a branquitude representa a ocupação de um lugar privilegiado e vantajoso, a partir do qual um grupo olha a si mesmo, se nomeia, e julga todos os outros à sua volta, usufruindo de uma série de benefícios políticos, jurídicos, sociais, biológicos, econômicos, sexuais, psicológicos e espirituais.

A reflexão sobre os caminhos determinados para que os lugares sociais sejam ocupados por um ou outro ser, decorre de um acordo tácito firmado entre a branquitude. Este acordo permite que não existam alterações nesse percurso, de maneira que os que se beneficiam da ocupação algures, ali possam se manter e perpetuar isto para gerações futuras.

1.2 A poética teatral contemporânea

O conceito de poética contemporânea se estende a todos os campos artísticos, não se restringindo às artes cênicas, uma vez que os signos utilizados nos trabalhos, normalmente, não se revelam em sua completude, colocando mais dúvidas do que certezas na cabeça do espectador. A cena teatral contemporânea tem se utilizado de uma poética que objetiva valorizar o discurso e as potencialidades da obra. E isso tem se verificado em vários trabalhos cênicos que discutem o lugar de poder e privilégio da branquitude, de maneira a enaltecer o discurso e potencializar a dramaturgia, além de aproximar mais o espectador do intérprete.

Não há uma definição única e pronta do que está sendo mostrado em cena, com desfechos e conclusões apresentados de maneira racional. De acordo com Cid Ottoni Bylaardt (2012):

A linguagem poética se tece mais nas dúvidas do que nas crenças; os caminhos, portanto, não estão definidos, as saídas, ou desfechos, ou conclusões não se oferecem ao poeta, o poeta é a própria poesia. O significante, em vez de ser utilizado como instrumento para a veiculação de um sentido, constitui-se no próprio sentido. A alteração das convenções e da forma que se espera que a palavra tenha atesta que esta não precisa representar, mas apenas ser, para provocar o efeito poético. A forma poética, assim, busca outras possibilidades, e por mais que pareça simétrica, provoca confusão. O artista não se conforma mais às concepções do que se considera belo em arte. Ele tem necessidade de reinventar a forma a todo instante, propondo sempre configurações inéditas ao objeto artístico (Bylaardt, 2012, p. 223)

Encenações teatrais contemporâneas não estão assim categorizadas em função de um decurso de tempo, ou em consonância com os hábitos e costumes de uma época. Mas, sim como decorrência do fato de que propõem uma desconstrução do modelo artístico oriundo da modernidade, onde, por exemplo, já tivemos a supremacia do discurso textual em relação aos demais elementos.

O próprio trabalho de ator sofreu a interferência de uma nova forma de atuação ao longo do século XX, em especial a partir da década de 70, o que foi ratificado pelos estudos de Hans-Thies Lehmann (1999) ao cartografar o teatro pós-dramático, com o intérprete adquirindo mais autonomia sobre suas criações e assumindo uma centralidade criativa que antes era relegada ao diretor.

Em consequência disso, os territórios criativos já não mais se sustentam de maneira autônoma, com as vertentes artísticas se atravessando num processo de

miscigenação sem fronteiras entre as artes plásticas, a música, a dança, o cinema, o vídeo, a performance, o happening e a tecnologia, entre outros. De acordo com Silvia Fernandes (2013):

Para Lehmann o teatro pós-dramático não é apenas um novo tipo de escritura cênica. É um modo novo de utilização dos significantes no teatro [...]. O teatro pós-dramático vive da oscilação entre presença e representação, performance e mimese, real sensorial e ficção, processo criativo e produto representado. É no vai-e-vem dessas polaridades que se estrutura a percepção do espectador desse novo teatro, colocado na posição ambígua de responder esteticamente ao que se passa em cena, como se assistisse a uma ficção teatral, e ao mesmo tempo obrigado a reagir a ações extremas, reais, que exigem dele uma resposta moral. As narrações, os poemas cênicos, a interdisciplinaridade, os ensaios teóricos encenados, o teatro cinematográfico, o hipernaturalismo; a tendência à paródia, como variante da intertextualidade; os monólogos e as performances-solo; a emergência dos coros, como manifestação de coletivos parciais, tribais; o teatro heterogêneo, que nasce do encontro entre uma concepção teórica, um dado técnico, uma expressão corporal e uma imagem poética [...] são essas entre outras tantas ocorrências que o estudioso percebe no teatro pós-dramático (Fernandes, 2013, p. 23).

Em função dessas novas acepções, o formato cênico já não é mais fechado em um único conceito, tendo sido alvo de ressignificações constantes com o passar do tempo. Com o pós-dramático, os elementos sógnicos assumem um protagonismo na encenação que antes era relegado ao texto, e a própria dramaturgia passa a fundamentar-se em elementos ambíguos, com uma trama que não, necessariamente, apresenta início, meio e fim, e sem a preocupação de delinear um desenho psicológico para os personagens.

Em diálogo com Fernandes, verifica-se que esse modelo de teatro se afirma muito mais pelos elementos físicos e simbólicos, pelas imagens e pelos sons, do que pelos constituintes estruturais do drama. É nesta utilização ressignificada e desconstruída do que se convencionou chamar teatro que o contemporâneo emerge, apontando para uma ausência de saída didática na interpretação da obra, num contexto que, muitas vezes, pode até sugerir um acabamento, mas que traz imbricado o caos como forma de superação do saber previamente estabelecido. Os signos, dessa forma, podem sofrer um abalo na sua significação simplista, necessitando de uma reorganização interpretativa. Segundo Patrice Pavis (2008):

Define-se o signo teatral como a união de um significante e um significado, mais ou menos restritivamente e como a menor unidade portadora de sentido proveniente de uma combinação de elementos do significante e de elementos do significado. Nenhum signo da representação pode ser entendido fora da

rede dos outros signos. Esta rede está em perpétua elaboração, em particular quanto à hierarquia dos sistemas cênicos: ora o texto dramatúrgico domina e comanda os outros sistemas, ora determinado signo visual está no centro da comunicação. O signo é móvel tanto por seu significante quanto por seu significado. Um mesmo significado, 'casa', por exemplo, poderá ser concretizado em diversos significantes: cenário, música, gesto etc. Inversamente, um mesmo significante poderá acolher sucessivamente diversos significado: os tijolos no *Ubu aux Bouffes* de Brook significam sucessivamente alimento, armas, degraus, etc. Neste sentido, Honzl, pode afirmar que a ação é uma corrente elétrica que permite passar de um sistema significante a outro, hierarquizando e dinamizando os signos com base em uma partitura imaginária, segundo uma vetorização que depende tanto da produção quanto da recepção (semiologia) (Pavis, 2008, p. 358).

A fim de enriquecer a percepção sobre a proposta teatral, a compreensão do que representa um signo teatral permite que o espectador desenvolva um olhar mais aguçado e analítico sobre o que está sendo mostrado, de maneira a dispor de embasamento para elaborar uma discussão crítica a respeito da dramaturgia da cena. A utilização e entendimento dos signos na poética contemporânea altera convenções pré-estabelecidas, num processo de intercambiação entre todos os elementos, a fim de que se promova a fruição do espetáculo.

Além disso, as poéticas contemporâneas também possuem um *modus operandi* específico de criação, uma vez que o processo criativo inclui, entre outras coisas, o emprego de dispositivos como o depoimento pessoal, registros de vídeo, fotografias e documentos do próprio artista, entre outros. Acontece uma contaminação entre a figura do artista e o personagem, num processo simbiótico, onde não se distingue mais quem é um e quem é o outro. É uma verdadeira aproximação entre a arte e a vida.

1.3 A decolonialidade nas artes da cena e na educação: premissas conceituais da decolonialidade

Os estudos da decolonialidade surgem como um caminho de resistência e promoção de mudanças na sociedade contemporânea, numa tentativa de demolição dos imperativos da colonização, que impôs apenas uma forma de vida, conhecimento e saber. De acordo com Marizete Lucini e Elizabete de Souza Oliveira (2021):

A decolonialidade como conceito constitui-se pela existência da colonialidade, e ambas estão ocultadas pela modernidade, que exerce um poder ilusório dentro de um sistema-mundo moderno capitalista. Assim, a decolonialidade atua como luta e resistência contra as colonialidades

impostas aos grupos subalternos e contra o padrão de poder, e a sua teorização se dá a partir da 'construção alternativa à modernidade eurocêntrica, tanto no seu projeto de civilização quanto em suas propostas epistêmicas'. A decolonialidade é um termo que emergiu da necessidade de ir além da ideia de que a colonização foi um evento acabado, pois entende-se que este foi um processo que teve/tem continuidade, mesmo tendo adquirido outras formas (Lucini e Oliveira, 2021, p. 99).

Compreendo que a desconstrução do formato supremacista de vida, imposto a toda uma população, invisibilizando e aniquilando a sabedoria e ancestralidade dos povos subalternizados, se torna mais do que necessária, se torna urgente. A hegemonia do modelo de educação eurocentrado e americanizado tem promovido a destruição de saberes outros, dificultando que as pessoas assumam o protagonismo de suas vidas. A adoção de uma pedagogia decolonial surge como o ponto de virada para esta desconstrução, conforme afirmam Sandra Rosa Gomes e Manuel Tavares (2018) a respeito do que essa se constitui:

Pedagogias que ultrapassam as instituições educativas, mas que as incluem, que se forjam no interior das lutas sociais e que constituem estratégias metodológicas imprescindíveis para a construção de modelos epistemológicos outros, decorrentes do pluralismo cultural existente nas sociedades e instituições contemporâneas. Que convocam os saberes subalternizados, produzidos nas práticas de marginalização e de resistência e lhes conferem legitimidade reflexiva, interpelando e desafiando os saberes dominantes. A leitura do mundo, de que nos fala Paulo Freire, precede a leitura da palavra e essa promove uma releitura crítica a partir do processo de conscientização. As novas pedagogias interculturais e decoloniais têm a responsabilidade de ler o mundo, como já referido, que ainda não foi lido, a partir da diferença colonial de que nos fala Mignolo. As lutas sociais, bem como as instituições educacionais são cenários pedagógicos de aprendizagem solidária, de diálogo, de reflexão e ação (Gomes e Tavares, 2018, p. 61).

Para que haja uma revolução no saber, acredito que é de fundamental importância a adoção de uma educação decolonial, pautada na dignificação do ser humano, em respeito a todas as formas de vida, saberes, aprendizados, culturas e conhecimentos, contra todas as formas de discriminação e opressão. Ainda segundo Gomes e Tavares (2018):

Nas sociedades contemporâneas, sobretudo as que se situam na América Latina, sociedades verdadeiramente multiculturais, a interculturalidade assume, de fato, uma dimensão prática, entendendo por essa dimensão o diálogo que se estabelece entre as diversas culturas. É, por isso, um projeto político que transcende a dimensão educativa para pensar a construção de sociedades diferentes, o que não é possível sem a esfera educativa. Os desafios educativos na América Latina, de acordo com a perspectiva de Raul Fournet-Bittencourt, passam pela proposta de um diálogo intercultural como

caminho para uma filosofia da alteridade em que os outros são reconhecidos nas suas identidades e tradições e a partir dos seus lugares de enunciação. Este é, de acordo com o autor, o percurso necessário para dissolver as hegemonias políticas, filosóficas, epistemológicas e axiológicas do Ocidente e iniciar um processo decolonial, passo necessário para uma filosofia da libertação e para um outro modelo de participação social e de democracia (Gomes e Tavares, 2018, p. 56).

Em diálogo com Gomes e Tavares (2018), é possível inferir que a pedagogia decolonial revela-se como um movimento insurgente, de profunda ressignificação nos cânones que regem o sistema educacional, com ênfase na construção da subjetividade dos seres e no redimensionamento do sentido de existência, resistência e reexistência:

O conceito de decolonial, ligado à pedagogia, revela, em primeiro lugar, um horizonte de esperança nas mudanças necessárias a realizar no sistema educativo e nas relações pedagógicas; em segundo lugar, a relação entre os dois conceitos sugere resistência, insurgência e transgressão relativamente a um sistema educativo e seu correspondente pedagógico de caráter monocultural, patriarcal, antropocêntrico e colonial. Ao sistema colonial global, uniformizante, que adota uma pedagogia da crueldade para subsistir e se expandir, deve corresponder uma pedagogia da resistência e da insurgência, uma pedagogia da esperança. Nesta perspectiva, o professor comprometido com a decolonialidade amplia o seu compromisso com o social e o político, com as lutas sociais, ontológicas e epistémicas, tendo em vista a emancipação dos povos. Ser pedagogo é estar com e ao lado dos povos oprimidos na luta contra todas as formas de opressão, discriminação e exclusão. Ser político é participar da vida, comprometido com as grandes questões sociais, sair das posições confortáveis do 'nem sim nem não', de ausência de opinião e de posicionamento social, contribuir para tornar os homens e mulheres mais conscientes das suas potencialidades, mais críticos e, por que não, mais felizes. Pedagogias que devem afirmar-se na sua dimensão ontológica, pelo reconhecimento e afirmação da dignificação de todo o ser humano, contra todas as formas de discriminação; pedagogias que irradiam princípios éticos de respeito, justiça, emancipação e liberdade e que traçam percursos para ler criticamente o mundo e aquele que não foi lido e intervir na reinvenção social. A relação entre o pedagógico, o intercultural e o decolonial parece-nos ser indissociável para a dissolução das estruturas coloniais do poder, do conhecimento e do ser e para a abertura de horizontes de esperança na construção de uma sociedade de justiça social e de humanização de todos os seres humanos, independentemente da sua cor da pele, do gênero, orientação sexual, política, religiosa e cultural (Gomes e Tavares, 2018, p. 57).

Acredito que uma educação libertadora deve ocorrer através de uma via de mão dupla, onde professores e alunos aprendem através da troca e escuta humanizada, num processo de respeito à diversidade e ao diferente, com todos os seres sendo protagonistas e sujeitos de sua própria história. A pedagoga decolonial, dessa forma, não representa apenas um mecanismo de luta e resistência, mas pressupõe, também, a construção e criação de novas formas de vida.

Capítulo 2 - Possíveis contribuições de poéticas teatrais contemporâneas para uma prática pedagógica decolonizante

Neste capítulo será realizada uma análise sobre a poética cênica de cada trabalho escolhido, em consonância com uma reflexão crítica a respeito da abordagem sobre a branquitude, de maneira a delinear a contribuição que as obras podem promover no desenvolvimento de uma pedagogia decolonial, que leve em consideração o desenvolvimento da autonomia e senso crítico dos indivíduos.

As reflexões críticas serão realizadas em convergência com as proposições de Anibal Quijano (2005) sobre a colonialidade, os estudos de Marizete Lucini e Elizabete de Souza Oliveira (2021) a respeito do pensamento decolonial, e, também, sobre as contribuições de Sandra Rosa Gomes e Manuel Tavares (2018) sobre a pedagogia decolonial. As acepções de Flavio Desgranges (2015), a respeito da pedagogia do espectador, agregam mais um viés à pesquisa, propondo um entendimento sobre a maneira como as obras podem reverberar na audiência.

Anibal Quijano (2005) sistematizou o conceito de colonialidade, destacando que esta é resquício do colonialismo histórico, uma vez que as práticas diárias coloniais continuam se perpetuando e se solidificando, mesmo que vários países não estejam mais sob domínio de seus colonizadores, como no caso do Brasil. De acordo com o pesquisador, 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”. (QUIJANO, 2002, p. 4). Essa classificação se infiltra em todas as áreas da existência humana, funcionando como uma grande arma de dominação ainda nos dias atuais.

Lucini e Oliveira (2021) traduzem, em linhas gerais, a atuação da decolonialidade como um mecanismo de luta e resistência contra os desdobramentos da colonialidade, mostrando que o processo de colonização não se encerrou, estendendo-se aos dias atuais por meio de uma outra roupagem.

Gomes e Tavares (2018), por sua vez, trazem o conceito da decolonialidade para o campo da pedagogia, destacando que a relação entre o pedagógico, o intercultural e o decolonial são indissociáveis e de fundamental importância para a dissolução das estruturas coloniais de poder. Destacam a necessidade da criação e implementação de pedagogias baseadas no reconhecimento e dignificação de todas as formas de vida, afirmando a dimensão ontológica do ser.

Já Flavio Desgranges (2015) desenvolve a compreensão sobre a pedagogia do espectador, com o intuito de propor um entendimento sobre a maneira como as obras podem reverberar na audiência.

2.1 *Sal*, de Selina Thompson (Inglaterra)

Sal se trata de um trabalho performático realizado pela artista britânica Selina Thompson, em um palco italiano, com a duração de 1 hora. A performer assina a dramaturgia e, também, está em cena, imprimindo um relato autobiográfico à sua apresentação. A peça se inicia com Selina subindo no palco e se posicionando atrás de uma mesa. Percebe e observa toda a chegada e movimentação do público e, depois que todos já estão instalados, se apresenta e diz que contará uma história sobre a diáspora africana⁴.

A artista usa um grande vestido branco, que contrasta com sua pele retinta, num palco com poucos elementos de cena, como uma mesa, cadeira, algumas plantas, barras de sal em formato de tijolo e uma grande barra bruta de sal, entre outros. A performer dispõe de uma marreta que esfaleta a pedra de sal em vários momentos do espetáculo. Tanto a artista, quanto o público, dispõem de óculos de proteção, que devem ser levados ao rosto nos momentos em que a rocha de sal leva as marretadas.

A performance *Sal*⁵, de Selina Thompson, traz à discussão o sentimento de pertencimento. Pertencimento a uma diáspora, que parte da investigação de um processo histórico - raiz das origens da população negra espalhada pelo mundo. A peça traz os registros do percurso que a performer fez às profundezas do Atlântico em busca de sua própria história, no ano de 2016, quando tinha 25 anos de idade. Ao refazer uma das rotas do comércio transatlântico de escravos, surgiram questionamentos sobre ancestralidade, lar e colonialismo, com profundas reflexões sobre os processos hierárquicos de sabotagem aos negros.

O discurso parte de uma navegação dolorosa empreendida por Thompson no Oceano Atlântico, que machuca e fere, uma vez que a rota se faz sobre os cadáveres

⁴ Diáspora africana é o nome dado a um fenômeno caracterizado pela imigração forçada de africanos, durante o tráfico transatlântico de escravizados. Junto com seres humanos, nestes fluxos forçados, embarcavam nos navios negreiros modos de vida, culturas e práticas religiosas.

⁵ Disponível em: https://youtu.be/QsABkY_cM-w

de seus antepassados, num processo que é ao mesmo tempo de cura, autoconhecimento e descoberta das encruzilhadas existenciais formadoras da população afrodescendente da atualidade.

Por meio de uma narração em primeira pessoa, a performer traz a sua história de vida para a cena e, também, rememora uma narrativa coletiva, uma vez que percorreu de navio o mesmo trajeto que os cargueiros faziam pelo mundo, ao negociar homens e mulheres escravizados, utilizando-se da rota transatlântica para o transporte.

Este resgate da memória pessoal e coletiva se fortalece com o depoimento pessoal, enriquecendo o trabalho da performer, conforme destaca o pesquisador Daniel Furtado Simões da Silva (2018):

A opção dramática pelo depoimento autobiográfico tem-se revelado uma estratégia cênica de enorme aceitação e receptividade pelo público. A necessidade de compartilhamento se une à ideia de um desvelamento, de tornar os espectadores cúmplices de opiniões, fatos e sentimentos. A revelação de uma faceta ou de uma parcela da personalidade do ator implica frequentemente em um despojamento e uma abertura para o outro que confere a este ato uma aura que o difere de outros textos teatrais (Silva, 2018, p. 71).

Estilhaçando uma história triste, num processo de compartilhamento do eu, e reflexos no dia a dia da protagonista, emerge o bloco de sal, que por meio de marretadas impingidas pela própria intérprete surge como o elemento que nos provoca uma série de incômodos, nos levando a revisitar o lugar impingido pelo discurso colonial, ainda tão vivo na atualidade.

A montagem propõe uma grande reflexão sobre pertencimento, ancestralidade, lar, colonialismo e diáspora, mostrando como as relações oriundas da colonialidade ainda permeiam o cotidiano de todos nós, independentemente do tom de pele que possuímos. Conforme o crítico Clóvis Domingos (2018):

Em *Sal*, Selina Thompson, por meio de sua palavra revoltada, cria um ritual de cura pessoal e coletiva ao partilhar sua busca de identidade e pertencimento histórico pelos oceanos migratórios de uma memória negra diaspórica. A grande pedra clara que Selina, com seu corpo negro, vigorosamente destrói em nossa presença, pode ser lida como o histórico e solidificado discurso colonial que se perpetua secularmente por meio de palavras de ódio, racismo e exclusão geopolítica que assolam as vidas dos sujeitos afrodiaspóricos. A palavra é corpo vivo e pulsante (Domingos, 2018).

A grande pedra de sal – moeda utilizada no comércio de escravos - que se encontra completamente estilhaçada ao final do espetáculo, representa uma metáfora da própria história de Selina e, conseqüentemente, da do seu povo, que precisa ser reescrita, num processo de dilaceramento de atitudes colonizadoras racistas.

Figura 1- Fotografia: Espetáculo *Sal*



Fonte: <https://mitsp.org/2018/sal/>

2.2 *White Face and Blonde Hair*, de Renata Felinto (Brasil)

Na performance *White Face and Blonde Hair*⁶, realizada no ano de 2013, a artista Renata Felinto (35 anos à época) surge como uma mulher loira, que circula livremente pela rua Oscar Freire, em São Paulo, templo de compras de uma elite majoritariamente branca e com altíssimo poder aquisitivo. Em suas deambulações se representa como outra, *persona*⁷ de si, questionando as fricções do corpo negro (seu próprio corpo) no espaço público que é frequentado pelos brancos, num local de consumo de luxo e alta segregação social.

Da mesma maneira que o público circundante, Felinto caminha pelas ruas, para na frente de algumas lojas, entra, pergunta o preço dos produtos para as vendedoras, faz compras, senta-se para tomar um café, para em pontos estratégicos, observa os

⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r1WqvnAhE6Q>

⁷ No teatro grego, a *persona* é a máscara, o papel assumido pelo ator. Não se refere à personagem esboçada pelo autor dramático.

carros passando pela rua, olha para alguns transeuntes e reproduz o comportamento da mulher branca, pertencente a uma classe social alta e detentora do poder e prestígio conferidos pelo lugar que ocupa.

A artista realiza a performance incorporando as características e trejeitos de uma mulher loira, rica e sedutora, promovendo um incômodo entre os transeuntes, uma vez que está impecavelmente arrumada, vestindo um tailleur, e com uma peruca loira milimetricamente colocada sobre a sua cabeça. A mulher rica e loira é apresentada de maneira estereotipada, ironizada pela forma como, muitas vezes, se apresenta socialmente. Há um travestimento com um fundo de deboche a uma classe que ocupa uma posição de poder.

Felinto mostra a forma como o corpo negro é violentado por um padrão de beleza ditado por uma colonização excludente e racista, uma vez que é seu próprio corpo que encontra-se adornado por aquilo que caracteriza, de maneira estereotipada, a mulher branca pertencente a uma elite opressora. O incômodo por parte do público é perceptível durante a performance. Alguns se afastam da artista, outros olham de maneira debochada e assustada, e alguns sequer conseguem entender a crítica que o trabalho traz.

Sobre o trabalho, discorre Felinto (2018), em entrevista concedida a Rodrigo Severo:

Esse trabalho fala de branquitude. É um trabalho que eu pensei a partir justamente de tudo que é branco ou valores sociais que são rapidamente identificados como brancos ou rapidamente pertencentes aos grupos hegemônicos brancos e que não são rapidamente conectados à população negra. [...] o trabalho exalta um padrão de beleza, que é um padrão de beleza de mulher branca que não necessariamente se refere só as mulheres loiras, mas as brancas e até mesmo as negras quando estão dentro de um biótipo [...]. A gente fala muito no padrão de beleza e esquece às vezes que a branquitude, ela se ancora não só na aparência, mas também em algumas práticas que inclusive negros de classe média quando acendem acabam incorporando (Felinto, 2018).

Em *White Face and Blonde Hair*, trabalho que faz parte da série *Também Quero Ser Sexy*, iniciada pela artista no ano de 2012, Felinto discute questões de gênero, raça e classe, uma vez que se apresenta travestida de uma mulher branca e loira, integrante da elite cultural da cidade de São Paulo. Também questiona a segregação social de um espaço público, nos fazendo pensar se qualquer corpo pode ocupar qualquer espaço, mesmo este sendo considerado “público”.

Ao friccionar os limites existentes entre o corpo branco e o negro, Felinto questiona construções estéticas e culturais da nossa sociedade, escancarando a constituição histórica dos padrões de beleza, mostrando que ser branco está muito além da coloração da pele, e sim vinculado a um sistema detentor de privilégios e poderes, fruto de um processo de invisibilização e aniquilamento imposto pelo colonizador europeu.

O pesquisador Rodrigo dos Santos (2020) se debruçou sobre a obra da artista e analisa que:

A performance de Felinto, responde e desobedece aos padrões racistas impostos como “universais”, alimentando a produção de uma contra-narrativa negra que é, em si mesmo, um posicionamento que é estético/político de enfrentamento aos imaginários que historicamente aprisionaram o negro em estereótipos e imagens negativas que impactam indelevelmente na personalidade e na autoestima e autoimagem das mulheres que não se encaixam no padrão de beleza propagado como melhor, normal, bonito. É assim que Felinto lança novas perspectivas estéticas para que as tradições racistas deixem de ser perpetuadas na sociedade brasileira (Santos, 2020, p. 156).

O próprio nome da obra, que se inicia com a palavra *whiteface*, faz uma analogia ao termo *blackface*, prática que consiste na pintura da pele com tinta escura, de maneira a ridicularizar as pessoas negras, legitimando práticas de violência e negação da subjetividade. Era comum, no século 19, que atores brancos pintassem suas faces de preto em peças de humor, de maneira a reforçar um comportamento negativo e falacioso, colocando a população negra numa situação vexatória e humilhante. De acordo com os estudiosos Martins, Rocha e Silva (2022):

A prática de *blackface* é originária dos Estados Unidos da América (1840) e consistia na caricaturação de atores brancos para interpretar personagens negros. De certo, o problema central desse cenário não era a falta de pessoas negras que fossem interessadas na arte da atuação e do entretenimento ou com a devida competência para atuar, o que acontecia é que as belas artes eram destinadas a seres considerados evoluídos – leia-se não-negros – e, por isso, a necessidade de se “fantasiar” de negro, performando uma representação estereotipada e pejorativa da raça, que a inferiorizava e a ridicularizava. O que refletia, de maneira explícita, o racismo dessa sociedade (Martins, Rocha e Silva, 2022, p. 151).

O *whiteface* de Felinto representa uma sátira ao lugar social da branquitude, ratificando que as referências sociais, de beleza e poder são decorrentes de uma prática imposta pelo colonizador, que se perpetua até os dias atuais. Seu rosto está levemente embranquecido, enquanto suas mãos permanecem na cor natural,

simbolizando resistência e insurgência. Agora, quem está sendo ridicularizada é a mulher branca, num processo de revide secular.

Figura 2- Fotografia: Performance *White Face and Blonde Hair*



Fonte: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/the-art-of-black-atlantic-i/>

2.3 *Illusions v.I, Narcissus and Echos*, de Grada Kilomba (Portugal)

Em *Illusions v.I, Narcissus and Echos*⁸, de 2017, a artista portuguesa Grada Kilomba (55 anos atuais) revisita a tradição africana da contação de histórias, para tecer uma crítica ao sistema dominante da produção de conhecimento, mostrando aspectos suprimidos pelo pós-colonialismo, como a espiritualidade, a cultura, a ancestralidade e o saber de povos africanos. Parte de um jogo de perguntas que questionam quem pode falar, quando e a partir de que tipo de conhecimento.

Através de uma palestra-performance utiliza-se da oralidade africana e assume o papel de um griot⁹, conduzindo um trabalho cênico que promove uma releitura no significado dos mitos gregos, agregando à história de cada deus as características do colonizador europeu.

⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IAhD8W9y0kl>

⁹ O *griot* tem por vocação preservar e transmitir as histórias, os conhecimentos, as canções e mitos do seu povo.

Illusions v.I, Narcissus and Echos consiste numa grande instalação que se utiliza do suporte do vídeo. A artista ressignifica um cenário de contação de histórias da tradição africana onde, a partir do mito grego de Narciso e Eco promove uma reinterpretação da narrativa, de maneira a descolonizar a produção de conhecimento eurocentrada. Os conflitos humanos que integram a mitologia grega são contados sobre um viés descolonizante.

Em relação à arte performática, o pesquisador Ivan Gomes Oliveira (2021) discorre sobre o hibridismo da obra, que colabora para a construção da narrativa pretendida pela artista:

Assim, a depender da forma como essas linguagens se organizam (sons, imagens, corpo, palavras), a performance simula a realidade ou constrói e desconstrói narrativas para expressar experiências que nunca vivenciamos ou que precisamos vivenciar para não dizer que isto não existe ou que nunca existiu. Em um exemplo: os episódios de racismo cotidiano (Oliveira, 2021, p. 24).

Ao trazer o mito de Narciso e da ninfa Eco, Kilomba coloca Eco como o representante do homem branco, uma vez que a ninfa reafirma o que o caçador fala, seguindo-o de maneira passiva e aplaudindo seu discurso. Narciso, nada mais é do que a própria sociedade branca patriarcal, segundo as palavras da própria artista:

Narcisista é esta sociedade branca patriarcal na qual todos nós vivemos, que é fixada em si própria e na reprodução da sua própria imagem, tornando todos os outros invisíveis. Eu, eu estou rodeada de imagens que não espelham o meu corpo. Imagens de corpos brancos, com sorrisos perfeitos, sempre a olharem-se a si próprios e a reproduzirem a sua imagem como o objeto ideal de amor (Kilomba, 2018, p. 13).

A artista mostra que o sistema de produção de conhecimento impõe quem pode falar e em que circunstâncias, quais perguntas merecem ser feitas e respondidas e, também, o que é definido como verdade universal.

Trabalhando com o silêncio e com muitas indagações, sobre quem pode falar, que histórias são contadas e quem conta estas histórias, ela conduz um jogo cênico entre alguns intérpretes, mostrando que a dita verdade universal nunca é absoluta e, muitas vezes, é contada de maneira a referendar interesses de dominação e aniquilação de um outro.

A encenação audiovisual se passa num fundo branco infinito e gigantesco, de maneira a situar e mostrar ao espectador como os valores da branquitude oprimem e

dominam a todos, a todo momento e a todo instante, mesmo numa situação de aparente crítica social e lucidez em relação à opressão. O fundo branco infinito parece invadir o espaço circundante, de forma a atingir os próprios espectadores. Não há como fugir da onipresença branca

A pesquisadora Djamila Ribeiro (2018) escreveu sobre a obra, salientando que:

O talento de Grada em trazer para reflexão mitos gregos fundantes da sociedade ocidental, revertendo-os para leituras contemporâneas e pós-coloniais, tem como mérito virar o espelho para cenários que a sociedade insiste em não ver. É o feitiço virar contra o feiticeiro e, nesse sentido, *I Put a Spell on You* ganha outro significado, como se Grada lançasse o contrafeitiço ao espectador. Mas não é meramente um contra, pois ser contra algo seria, de algum modo, ainda ter o que se é contra como base. Tampouco é contribuição a um debate pós-colonial. É quebra, é fundação de mundo, do horizonte em chamas (Ribeiro, 2018, p.14).

Illusions v.I, Narcissus and Echos discute as consequências da ferida colonial, colocando o espectador numa zona incômoda, indigesta, uma vez que o confronta com temáticas como a memória e o trauma, que permeiam o conceito de raça e gênero até os dias atuais. Na obra, fica explícito que a reflexão sobre o racismo decorre de uma problemática ocasionada pelos brancos, sendo urgente a necessidade de uma revisão histórica, de maneira a possibilitar um novo futuro para todos.

Figura 3- Fotografia: Performance *Illusions v.I, Narcissus and Echos*



Fonte: <https://www.artequaeacontece.com.br/grada-kilomba-desobediencias-poeticas/>

2.4 Perspectivas críticas das obras analisadas para a pedagogia decolonial

A análise das obras *Sal*, *White Face and Blonde Hair* e *Illusions v.I, Narcissus and Echos* traz um centro comum de discussão: o lugar de poder e privilégio ocupado pela branquitude na sociedade contemporânea de maneira a referendar premissas colonizadoras.

Os reflexos da colonialidade encontram-se presentes ainda nos dias atuais e colaboram para a manutenção do *locus social* da branquitude, uma vez que todos os seres são atingidos por esta constituição do poder capitalista – a criação dita biológica do conceito de raça, fundamental para a naturalização de quem é superior e inferior. Nas palavras de Anibal Quijano (2005):

Na América, a ideia de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. A posterior constituição da Europa como nova identidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da ideia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus. Historicamente, isso significou uma nova maneira de legitimar as já antigas ideias e práticas de relações de superioridade/inferioridade entre dominantes e dominados (Quijano, 2005, p. 118).

Nas três obras estudadas, verifica-se que o pensamento eurocentrado, com o europeu colocado como a raça superior às demais, é questionado e combatido como responsável pelo aniquilamento de ancestralidades e outros saberes, uma vez que difundiu e estabeleceu uma perspectiva histórica hegemônica branca, que criou e determinou a existência de um universo intersubjetivo mundial de supremacia.

O pensamento decolonial surge como consequência da necessidade de rompimento do projeto de mundo criado a partir do advento do modernismo/colonialidade. Os trabalhos pesquisados mostram a necessidade dessa ruptura histórica, a fim de que ocorra a naturalização de outras formas de narrativas e subjetividades, de maneira a despertar a consciência do espectador para sua localidade social e para a necessidade de mudanças que coloquem abaixo a colonialidade do saber, do ser e do poder. De acordo com Marizete Lucini e Elizabete de Souza Oliveira (2021):

Os estudiosos, no entanto, consideram que a colonialidade do poder possui níveis que se entrelaçam e completam a sua estruturação, permitindo que o padrão (Quijano), ou a matriz (Mignolo), seja mantido. Estes níveis foram e são exercidos pela colonialidade do saber, do ser, da natureza e dos recursos naturais. Dito isto, Mignolo, ao tratar destas formas de controle, explana que estas colonialidades mantêm e derivam da colonialidade do poder. Elas constituem-se no pensamento dos colonizados e legitimam as diferenças sociais, culturais, epistêmicas, etc. É diante destas que emerge a ideia de raça como forma de subjugar os grupos colonizados (Lucini e Oliveira, 2021, p. 103).

Face ao exposto, verifica-se que o pensamento decolonial surge como uma forma de luta e resistência, que deve ocorrer simultaneamente em vários setores da sociedade, fundamentalmente no campo da educação. O desenvolvimento de uma pedagogia decolonial, dessa forma, surge como um alicerce para a demolição e superação de padrões educacionais construídos a partir do advento da modernidade.

As discussões oriundas dos trabalhos que foram fruto da pesquisa em questão contribuem para o fortalecimento da adoção de uma pedagogia decolonial no ambiente escolar, uma vez que permitem que os indivíduos reconheçam o lugar social em que se encontram inseridos e desenvolvam o olhar crítico para o entendimento de que esta localidade é decorrente de uma imposição realizada por um sistema perverso de poder, que teve início com o processo colonizatório.

Acredito que a prática pedagógica decolonial deve pautar-se na ressignificação de ideias e valores que levem em consideração as culturas, ancestralidades, saberes, espiritualidades, hábitos, costumes, singularidades e diferenças de povos que sofreram um processo de invisibilização durante séculos. As obras escolhidas possibilitam o desenvolvimento da necessidade de construção de novas ideologias, perspectivas, identidades, valores e ideias, de maneira que o sujeito possa aprender com o diferente, num processo mútuo de compartilhamento de saberes, vidas e subjetividades, sem hierarquias e supremacias raciais. Sandra Rosa Gomes e Manuel Tavares (2018) trazem de maneira clara o que seria o conceito do decolonial aplicado à pedagogia:

O conceito de decolonial, ligado à pedagogia, revela, em primeiro lugar, um horizonte de esperança nas mudanças necessárias a realizar no sistema educativo e nas relações pedagógicas; em segundo lugar, a relação entre os dois conceitos sugere resistência, insurgência e transgressão relativamente a um sistema educativo e seu correspondente pedagógico de caráter monocultural, patriarcal, antropocêntrico e colonial. Ao sistema colonial global, uniformizante, que adota uma pedagogia da crueldade para subsistir e se expandir, deve corresponder uma pedagogia da resistência e da insurgência, uma pedagogia da esperança (Gomes e Tavares, 2018, p. 60).

Nas obras analisadas, verifica-se, também, que a pedagogia do espectador é preponderante para a análise da dimensão pedagógica dos trabalhos, uma vez que o aspecto crítico imbuído no discurso, e nos signos adotados, se torna a parte mais importante de toda a encenação. Há uma tentativa de que o espectador saia de sua zona de conforto e seja transportado para uma dimensão de questionamento e revisitação crítica do *modus operandi* social imposto ao longo de séculos pela branquitude, em consonância com as insurgências do discurso decolonial.

Ao desenvolver seus estudos teatrais, Flavio Desgranges¹⁰(2015) coloca o espectador como o protagonista de um teatro cujo viés educativo representa seu caráter intrínseco. O estudioso pondera que a arte teatral deve capacitar o espectador para que este desenvolva um diálogo muito próximo e intenso com aquilo que está assistindo, onde a reflexão crítica é a matriz que permeia a decodificação dos signos da cena. Afirma que “formar espectadores não se restringe a apoiar e estimular a frequência, é preciso capacitar o espectador para um rico e intenso diálogo com a obra, criando assim o desejo pela experiência artística (Desgranges, 2015, p. 29)”.

Dessa forma, a experiência teatral deve ser apreendida a partir de seu caráter pedagógico, levando-se em consideração suas características provocativas, dialógicas e críticas, de maneira a ampliar o repertório subjetivo do espectador, retirando-o de um lugar passivo para que o mesmo alce uma condição de emancipação subjetiva e identitária.

A pedagogia do espectador sistematizada por Desgranges (2015) destaca a importância educacional do teatro como uma ferramenta de tomada de posição frente às opressões sociais, de maneira que a interpretação dos signos teatrais ocorra a partir de uma intersecção entre o individual e o social, entre o micro e o macro, onde aquele que está na plateia sai do seu mutismo pessoal e comodista para assumir uma postura de questionamento do *status quo* dominante.

A crítica assume o papel central do espetáculo, através de um posicionamento dialógico entre a sensibilidade e o entendimento, com a cena assumindo um discurso que culminará na reconstrução das subjetividades do espectador. Segundo o autor, a adoção de uma pedagogia do espectador é necessária em função da “urgência de uma tomada de posição crítica frente às representações dominantes, pela necessária

¹⁰ Professor e pesquisador de Artes Cênicas da UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina.

capacitação do indivíduo-espectador para questionar os procedimentos e desmistificar os códigos espetaculares hegemônicos (Degranges, 2015, p. 34)”.

Dessa forma, acredito que as peças *Sal, White Face and Blonde Hair* e *Illusions v.I, Narcissus and Echos* são obras insufladas por um discurso franco, aberto e sincero sobre as acepções da decolonialidade. Além do espectador ser imbuído do início ao fim de cada espetáculo por reflexões críticas acerca do lugar social da branquitude, ele pode, também, ser transformado em parte fundamental para a desconstrução desse *status quo* dominante, tornando-se um agente de mudanças responsável pelas transformações no meio em que opera e na reconstrução de sua própria subjetividade.

Acredito que as obras *Sal, White Face and Blonde Hair* e *Illusions v.I, Narcissus and Echos* podem estimular a percepção da maneira como as construções das subjetividades são determinadas por quem ocupa o poder. A partir do desenvolvimento de um estado de lucidez, que surge com a implementação de uma prática pedagógica decolonial, pode-se iniciar um caminho de constante relação e aprendizagem entre as culturas, num processo de respeito e legitimação das diferenças, construção de sabedorias pautadas no outro e criação de atitudes decolonizantes práticas, num processo de reconhecimento e confronto das desigualdades sociais, econômicas e políticas.

A pedagogia decolonial, dessa forma, se constitui como um movimento insurgente, uma vez que pode promover mudanças efetivas em todo o sistema educacional e uma reconstrução entre as próprias vertentes pedagógicas. O sistema educativo com as relações coloniais, patriarcais e eurocentradas sofrendo constantes transgressões, dissoluções e ressignificações.

A partir de uma perspectiva crítica das poéticas das obras pesquisadas, é possível pensar no surgimento de um novo ser, com o próprio conceito de político sofrendo um redimensionamento, uma vez que a pedagogia decolonial ratifica o caráter de resistência e estimula a participação dos indivíduos na vida social e na interpretação de suas próprias subjetividades. O sujeito pode se tornar mais comprometido com as lutas sociais, psicológicas, espirituais e ancestrais, num embate contra todas as formas de opressão, aniquilamento, invisibilização, discriminação e exclusão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa investigou o *locus social* ocupado pela branquitude em poéticas teatrais contemporâneas pelo intermédio da análise de três obras: *Sal*, de Selina Thompson (Inglaterra); *White Face and Blonde Hair*, de Renata Felinto (Brasil) e *Illusions v.I, Narcissus and Echos*, de Grada Kilomba (Portugal). Mais especificamente, procurou averiguar as possíveis contribuições que a discussão dessas obras traz para a pedagogia decolonial.

Especificamente buscou-se pesquisar autores e autoras que discutem a questão da branquitude, o seu lugar de privilégio e os desdobramentos coloniais dessa localização; investigar a linguagem artística das encenações escolhidas, analisando-se os signos utilizados, as características estéticas e a dramaturgia, de forma a contextualizar as condições em que os trabalhos foram realizados, as semelhanças e diferenças das propostas, bem como as características dos realizadores; comparar o discurso político das encenações, evidenciando a maneira como o lugar ocupado pela branquitude na sociedade brasileira é abordado, bem como as reverberações políticas que podem ser promovidas no campo da pedagogia decolonial.

Das perguntas de pesquisa elencadas para este estudo, percebo que o lugar de privilégio e poder ocupado pela branquitude é o ponto central da dramaturgia das três obras escolhidas para análise. E nas obras analisadas, as artistas que discutem o *locus social* da branquitude não pertencem a este grupo, uma vez que as três criadoras são mulheres negras. Também é possível verificar que, apesar das obras utilizarem-se de signos bastante distintos entre si, os pressupostos do teatro contemporâneo permeiam os três trabalhos – com ampla utilização dos elementos que caracterizam o que foi cunhado como teatro pós-dramático e, também, do depoimento pessoal, com o real vindo para a cena, numa fricção entre o documental e o ficcional.

Sal, de Selina Thompson (Inglaterra); *White Face and Blonde Hair*, de Renata Felinto (Brasil) e *Illusions v.I, Narcissus and Echos*, de Grada Kilomba (Portugal) trazem em seu bojo uma discussão política, que promove uma reflexão sobre as consequências nefastas do modo de vida imposto pelo colonizador, uma vez que a partir da colonialidade foram suprimidas e invisibilizadas quaisquer outras formas de existência que não obedecessem aos pressupostos do homem branco, eurocentrado,

heteronormativo e pertencente a uma elite econômica. As consequências deste processo de aniquilamento se fazem sentir até os dias atuais, de maneira a ratificar os tentáculos da colonização.

Apesar da magnitude reflexiva apontada nas obras estudadas, ainda é incipiente a realização de peças por artistas brancos que abordem o lugar de privilégio e poder ocupados pela branquitude. Na atualidade, a maior parte dos trabalhos cênicos com esse viés discursivo é realizada por artistas negros que, quase sempre, partem de sua história de vida pessoal, a fim de discutir o papel que o colonizador branco imprimiu e imprime em suas vidas e na de seus antepassados.

No primeiro capítulo deste trabalho procurei conceituar o termo branquitude, que gera uma série de contradições interpretativas, uma vez que não se relaciona à coloração da pele e, sim, ao lugar de privilégio e poder ocupado por um determinado grupo de pessoas na sociedade. Ainda é difícil para as pessoas com a coloração de pele branca entenderem que o lugar que ocupam na sociedade lhes confere uma série de privilégios porque existe um lugar subalterno ocupado por outro grupo de pessoas. O próprio fato de a discussão da branquitude nas artes da cena ser verificada em trabalhos de artistas que não são brancos é sintomático desta situação.

Também foi realizada uma conceituação do que caracteriza a poética teatral contemporânea, seus principais pressupostos e seus desdobramentos artísticos, uma vez que *Sal*, *White Face and Blonde Hair* e *Illusions v.I*, *Narcissus and Echos* utilizam-se das vertentes do teatro contemporâneo.

As conceituações sobre decolonialidade e pedagogia decolonial foram objeto de estudo em outro tópico do primeiro capítulo, a fim de que fosse realizada uma pequena introdução às principais características destes dois conceitos. Este entendimento inicial foi de suma importância para a interpretação da intersecção existente entre as obras escolhidas e suas contribuições para uma prática pedagógica decolonizante.

Já no segundo capítulo, com a análise das obras propriamente ditas, pude perceber que a utilização dos signos nos trabalhos estudados vai ao encontro dos pressupostos do que representa o teatro contemporâneo, com o real vindo para a cena. A dramaturgia é oriunda da história de vida do intérprete, com uma narração em primeira pessoa. As histórias não possuem um começo, meio e fim delimitado, num processo de fricção com o teatro realista. E não há personagens no sentido mais usual da palavra, já que é o próprio artista que está em cena, como uma representação de

sua própria persona, transitando por um lugar que entremeia o personagem e o ator. Compreendo que esses atravessamentos podem gerar uma aproximação entre a audiência e o discurso, de maneira que quem assiste à obra se torna quase um *voyeur* do que está acontecendo. O espectador também está dentro da cena, seja sentado numa poltrona, no papel de um transeunte ou contemplando a obra de pé.

Em função da riqueza dramaturgica, os elementos cênicos utilizados são bastante distintos uns dos outros, o que mostra a infinidade de possibilidades criativas que o tema permite. A história que é contada transforma-se em uma metáfora, que o espectador transpõe para uma melhor compreensão do mundo. São obras que retratam o universo simbólico e pessoal do artista e que ressignificam o universo simbólico e pessoal de quem assiste.

Ainda no capítulo dois pude perceber que os pressupostos da pedagogia decolonial surgem como um caminho de resistência e promoção de mudanças na sociedade contemporânea, sendo de fundamental importância para a construção das subjetividades dos indivíduos. Acredito que hoje é mais do que necessário desconstruir o formato supremacista de vida imposto pela colonização. A hegemonia do modelo de educação eurocentrado e americanizado promove a destruição de saberes outros, impedindo que as pessoas assumam o protagonismo de suas vidas.

Acredito que as obras analisadas dialogam com as diretrizes da pedagogia decolonial, uma vez que abordam a importância da interculturalidade como um projeto político de vida, permitindo que os povos subalternizados tenham voz e desenvolvam suas próprias subjetividades, a fim de que seus saberes sejam reconhecidos e aceitos em todos os ambientes, sejam eles formais ou informais. *Sal, White Face and Blonde Hair* e *Illusions v.I, Narcissus and Echos* são trabalhos que podem promover a descolonização do próprio pensamento, uma vez que resgatam a história, a memória e a ancestralidade, viabilizando subjetividades que foram aniquiladas e subalternizadas pela imposição do pensamento colonial.

Uma análise mais depurada das obras que foram objeto da presente pesquisa pode permitir o incremento de uma visão crítica e reflexiva sobre o mundo, de maneira que o campo sensitivo e sensorial dos indivíduos afetados sofra uma abertura para o desenvolvimento do autoconhecimento, respeito, aceitação, escuta, integração, afeto, responsabilidade, ética, companheirismo, empatia, solidariedade e integridade. Somado a isso, é possível que ocorra uma evolução no processo de conscientização sociopolítica, uma vez que a audiência é estimulada a pensar sobre possíveis formas

de resistência e insurgência aos vários modelos de opressão, num processo de lucidez reflexiva e construção subjetiva.

O estudo do discurso político, em paralelo com a análise dos signos, pode promover reflexões sobre os atravessamentos entre cultura e ancestralidade, num processo de valorização da diversidade e respeito ao que é diferente, sem hierarquias e supremacias. O exame reflexivo das obras pode favorecer uma ampliação sobre as noções de cooperação, iniciativa, capacidade dialógica e relacional, com o indivíduo sendo estimulado a perceber a sua localidade social. O espectador pode ter sua percepção social ampliada, através de uma conexão que vem de dentro para fora, de maneira a entender quem é e o lugar que ocupa na sociedade, num processo de intercambiação.

Percebi, por meio das leituras e dos estudos sobre a branquitude, que obras teatrais que tragam em seu bojo esta discussão podem contribuir para a criação de um modelo de pedagogia fundamentado na decolonialidade, uma vez que permitem uma melhor conscientização sobre a importância dos direitos humanos para a promoção de uma sociedade mais justa e em equidade étnico-racial, espiritual, sociocultural, econômica, ambiental, territorial, jurídica e de gênero, entre outros.

Criações artísticas que trazem em seu universo simbólico e dramático uma discussão sobre o lugar de privilégio e poder ocupado pela branquitude, podem estimular o desenvolvimento do espírito crítico e contestador por parte do espectador, de maneira que este possa desenvolver uma melhor compreensão sobre as relações humanas, reconhecer a importância do protagonismo, compreender o mundo de maneira crítica, construir seu próprio conhecimento, revisitar o passado, questionar a construção da própria identidade e do projeto de nação em que encontra-se inserido, de maneira a reverter e resistir a processos de dominação, opressão e discriminação.

O estudo e pesquisa das obras *Sal*, de Selina Thompson (Inglaterra); *White Face and Blonde Hair*, de Renata Felinto (Brasil) e *Illusions v.I, Narcissus and Echos*, de Grada Kilomba (Portugal) foi de suma importância para a ratificação de que o *locus social* ocupado pela branquitude é responsável pela estruturação da sociedade em que todos encontram-se inseridos nos dias atuais, com desdobramentos em todos os níveis da vida política, cultural, social, econômica, jurídica e espiritual, entre outros. Conseqüentemente, os tentáculos desse sistema opressor de privilégio e poder atinge também o âmbito educacional, uma vez que boa parte das práticas pedagógicas existentes na atualidade referenda o papel de superioridade do colonizador branco.

Em função dos desdobramentos críticos que as obras pesquisadas podem promover, elas se mostram como grandes aliadas na construção e implementação prática de uma pedagogia decolonial. Como a discussão sobre o lugar social ocupado pela branquitude não se encerra nos trabalhos escolhidos para análise, sendo os mesmos apenas exemplificativos, e não exaustivos, do que está sendo criado no campo das artes com foco no *locus social* da branquitude, o debate sobre a contribuição de criações artísticas contemporâneas para a consolidação de uma prática pedagógica decolonizante está apenas começando. Então, que se iniciem os trabalhos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen, 2019.

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BYLAARDT, Cid Ottoni. A estética contemporânea: nova poética, novo olhar. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília, n. 39, mai./jun., 2012, p. 215-233. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9831>> Acesso em: 01 mai. 2023.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. Tradução de Rane Souza. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2021.

DESGRANGES, Flavio. **A pedagogia do espectador**. 1.ed. São Paulo: Hucitec, 2015.

DOMINGOS, Clovis. Uma cadeira vazia com vista para o mar. **Horizonte da Cena**, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <<https://www.horizontedacena.com/tag/mitsp-2018>> Acesso em: 23 nov. 2023.

FELINTO, Renata Aparecida. Vídeo performance “White face and blonde hair”. **Youtube**, 24 de julho de 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r1WqvnAhE6Q>>. Acesso em 04 fev. 2023.

_____. **Entrevista com Renata Felinto**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2018.

FERNANDES, Silvia; GUINSBURG, J. **O pós-dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2009.

GOMES, Sandra Rosa; TAVARES, Manuel. Multiculturalismo, interculturalismo e decolonialidade: prolegômenos a uma pedagogia decolonial. **Dialogia**. São Paulo, n. 29, p. 47-68, mai./ago. 2018. Disponível em: <[file:///C:/Users/t202851/Downloads/8646-52749-2-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/t202851/Downloads/8646-52749-2-PB%20(1).pdf) > Acesso em 01 mai. 2023.

IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. Grada Kilomba: Desobediências Poéticas Pinacoteca de São Paulo. **História das Artes**, 2019. Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores>>. Acesso em 15 abr. 2023.

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

LUCINI, Marizete; OLIVEIRA, Elizabete de Souza. O pensamento decolonial: conceitos para pensar uma prática de pesquisa de resistência. **Boletim Historiar**. Sergipe, n. 01. v.08, p. 97-115, jan./mar., 2021. Disponível em: <[file:///C:/Users/t202851/Downloads/15456-Texto%20do%20artigo-45306-1-10-20210407%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/t202851/Downloads/15456-Texto%20do%20artigo-45306-1-10-20210407%20(3).pdf)> Acesso em 01 mai. 2023.

MITSP. Sal. **Youtube**, 1 de fevereiro de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QsABkY_cM-w&t=3s>. Acesso em 04 fev. 2023.

MOURA, Eduardo Junio Santos. ARTE/EDUCAÇÃO DECOLONIAL na América Latina. **Cadernos de estudos culturais**, Campo Grande, MS, v. 1, p. 31-44, jan./jun. 2019.

NJERI, Aza. Reflexões artístico-filosóficas sobre a humanidade negra. In.: **Ítaca**. Especial Filosofia Africana. n. 36. Rio de Janeiro, UFRJ, 2020a. p. 164-226.

OLIVEIRA, Ivan Gomes de. Diásporas narrativas: uma análise do hibridismo midiático na construção da leitura performática em grada kilomba. **Revista Virtual de Estudos de Gramática e Linguística**, Vitória da Conquista, BA, v. 8, n. 1, p. 16-37, jan/jul/2021. Disponível em: <<https://periodicos2.uesb.br/index.php/Inostra/article/view/13103/7809>>. Acesso em 06 out. 2023.

PINACOTECA DE SÃO PAULO. **Grada Kilomba: desobediências poéticas**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019.

QUIJANO, Anibal. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

_____. Colonialidade, poder, globalização e democracia. **Revista Novos Rumos**, Marília, SP, n. 37, 2002. p. 1-25. Disponível em: <<https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/novosrumos/article/view/2192/1812>> Acesso em: 27 nov. 2023.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Pólen, 2019.

_____. O que é lugar de fala? **Youtube**, 21 dez. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=S7VQ03G2Lpw>>. Acesso em 28 jan. 2023.

SANTOS, R. S. dos. A branquitude de White face and blonde hair. **Sankofa**, v. 12, 141-158. São Paulo: 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/sankofa/article/view/169159>>. Acesso em 15 abr. 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.

SILVA, A. Q. da; ROCHA, F. R. L. da; MARTINS, W. C. L. O uso do "blackface" como prática pedagógica nos anos iniciais da Educação Básica. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, SP, v. 61, n. 1, p. 148–162, 2022. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8662077>. Acesso em 10 nov. 2023.

SILVA, Daniel Furtado Simões da. Dramaturgias do real e depoimento autobiográfico: compartilhamento do eu. **Cadernos Literários**, 65–72. Pelotas: 2019. Disponível em: <<https://periodicos.furg.br/cadliter/article/view/9194>>. Acesso em 20 nov. 2023.