

**O NEGRO NAS ARENAS DE REPRESENTAÇÕES:
um paralelo entre o teatro e a museologia numa perspectiva afrocentrada**

***BLACK IN THE ARENAS OF REPRESENTATIONS:
a parallel between theater and museology from an Afrocentric perspective***

José Joaquim de Araújo Filho *

Resumo

O presente artigo apresenta algumas reflexões, numa perspectiva afrocentrada, acerca das similitudes e diferenças entre o Teatro e a Museologia como disciplinas acadêmicas, levando em consideração suas maiores arenas de representações que são o próprio teatro e o museu. Para tal, fazemos breves análises de suas origens, na tentativa de contextualizar seus fundamentos estruturantes; na sequência, buscamos compreender as representações dos negros no teatro e no museu contemporâneo. Finalizamos com exemplificações de uma peça e uma exposição na cidade de Salvador, Bahia, que projetam um protagonismo dos agentes negros como sujeitos de suas próprias histórias e não mais objetos delas. O texto revela, assim, as tensões e fricções presentes nessas arenas representacionais.

Palavras-chave: Teatro; Museu; Negro; Representações.

Abstract

This paper presents some reflections from an Afrocentric perspective on the similarities and differences between Theater and Museology as academic disciplines, taking into consideration their major arenas of representations that are the theater itself and the museum. To this end, a brief analysis of their origins will be made in an attempt to contextualize their structuring foundations. Following, we seek to understand the representations of blacks in contemporary theater and museum. We conclude with the exemplifications of one theater play and one museum exhibition in the city of Salvador, Bahia, that project the protagonism of black people, placing them in the position as subjects of their own history, rather than objects of it. The text thus reveals the tensions and frictions present in these representational arenas.

Keywords: Theater; Museum; Black People; Representations.

Breve contextualização histórica do teatro e do museu na civilização ocidental

As sociedades humanas, desde tempos imemoriáveis, buscaram se expressar por meio de elementos místicos e simbólicos, seja na pantomima de povos caçadores ou nas representações teatrais para cultuar divindades. Podemos pensar nessas primeiras possibilidades como uma ideia abrangente do teatro. Assim, ele é “[...] tão velho quanto a humanidade. Existem formas primitivas desde os primórdios do homem. A

* Museólogo. Doutorando em Estudos Étnicos e Africanos pela Universidade Federal da Bahia (UFBA)/Brasil. E-mail: jjfilho2@yahoo.com.



transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana” (BERTHOLD, 2014, p. 1 apud SALOMÃO, 2019, p. 99).

Paralelamente, o “sentido museológico” também é apontado como inerente aos próprios seres humanos, haja vista que eles intervêm na realidade, colecionando e atribuindo significados aos objetos que produzem ou que lhes cercam. Essa ideia, portanto, antecede ao surgimento da instituição museu (ARAÚJO, 2012). Foi na antiguidade clássica grega que surgiu a palavra *mouseion*, referindo-se ao templo das Musas, divindades filhas de Zeus, e era um lugar de reflexão filosófica, quase um oráculo. Da mesma forma, a etimologia da palavra teatro deriva do grego *theatron*, lugar para ver, e desde lá ganhou formas que perduram até hoje. “As formas dramáticas gregas — a tragédia e a comédia — tiveram tamanha força e intensidade no seu tempo, que atravessaram os séculos inspirando criações e fornecendo modelos teatrais vindouros até chegar à contemporaneidade” (CEBULSKI, 2012, p. 12).

Na alta Idade Média (séculos V-XI), com o declínio das civilizações clássicas, o teatro sofreu inicialmente censura da Igreja Católica, “[...] tornando-se objeto de discussões em concílios papais, que impuseram crescentes ordens proibitivas, restringindo assim, o fazer teatral. As atrizes passaram a ser equiparadas às prostitutas e os atores, em geral, sofriam perseguições de todo o tipo” (CEBULSKI, 2012, p. 23). Nesse período, o teatro restringiu-se aos saltimbancos, cantores e malabaristas; só ressurgindo pouco mais tarde na baixa Idade Média (séculos XI-XV), quando a Igreja se associou a ele para doutrinar sua massa de fiéis em grande parte analfabeta.

Foi também a partir do século XV, por meio das coleções privadas de arte renascentista da nobreza italiana, que se disseminou o conceito de museu que até hoje perdura, referindo-se a um local de exposição de objetos. Surgiram, então, “[...] os primeiros traços efetivos daquilo que se poderia chamar de um conhecimento teórico específico em Museologia [...]” (ARAÚJO, 2012, p. 33), com as primeiras publicações e tratados relativos aos museus. A mais conhecida delas é o trabalho de Samuel Quiccheberg, *Inscriptiones vel tituli theatri*, de 1565.

Ao mesmo tempo, a expansão marítima europeia pelo mundo estimulou um permanente contato com povos até então desconhecidos do ocidente. A Europa começou a pensar e buscar explicações para as diferenças entre o “eu europeu” e o “outro não



européu”, dando início a um pensamento ocidental acerca do “outro”. Neste primeiro momento, a diferença perpassava pelo espanto, perplexidade e curiosidade em relação ao “exótico” e ao longínquo (ARAÚJO FILHO, 2017). Foi esse apreço ao inusitado que fez aparecer uma contínua leva de “objetos de curiosidade” na Europa, levados pelos exploradores, colonizadores e missionários. Para abrigar um crescente número desses objetos “exóticos” surgiram e proliferaram na Europa os primeiros Gabinetes de Curiosidades. Bittencourt (1996, p. 13) afirma que os Gabinetes “[...] tiveram, certamente, grande importância na domesticação do mundo. Podemos considerá-los como as primeiras bases de dados metódicas”. Eles se tornaram cada vez mais ordenados e sistematizados, originando posteriormente os acervos dos primeiros museus de história natural e/ou etnográficos.

Somente em 1683, de fato, a primeira instituição moderna com as prerrogativas de um museu foi estabelecida na Universidade de Oxford, Inglaterra: o *Ashmolean Museum*. Em 1759, em Londres, foi criado o *British Museum*, com a coleção de Hans Sloane comprada pelo parlamento inglês (SOTO, 2014). Pouco tempo depois, com a Revolução Francesa (1789-1799), a sociedade ocidental sofreu profundas mudanças em todas as dimensões da vida humana — e os museus e teatros não ficaram imunes (ARAÚJO FILHO, 2017). Como consequência das demandas democráticas, surgiu o conceito de “museu nacional” com “[...] a necessidade de se constituir uma identidade nacional, por meio do patrimônio como herança coletiva da nação [...]” (SOTO, 2014, p. 60). Assim, como exemplo paradigmático, em 1793 foi estabelecido o primeiro museu francês público, o *Musée du Louvre*.

No Renascimento, o teatro emancipou-se dos dogmas religiosos para associar-se aos ideais humanistas da filosofia e, dessa época, destacaram-se as seguintes manifestações teatrais: o *Siglo de Oro* (Espanha), a *Commedia dell’Arte* (Itália e França), o Teatro Elizabetano (Inglaterra), e, por fim, o Classicismo Francês (CEBULSKI, 2012). Assim, as peculiaridades socioculturais locais começaram a ser fortemente exaltadas. Para Bastide (1983, p. 138), no teatro do Renascimento “[...] opera-se uma clivagem entre as classes ou grupos sociais, o teatro balbucia, preso no conflito inextricável de valores que variam de um estrato a outro e que querem todos, entretanto, se fazer ouvir e triunfar no palco”. O mesmo autor também defende que após a Revolução Francesa uma só classe vai dominar a sociedade, a classe burguesa, e o teatro sofrerá mesmo impacto,

tornando-se “[...] expressão unicamente dessa classe, de seus problemas, de seus valores, de sua cultura própria” (BASTIDE, 1983, p. 139).

O século XIX, conhecido como a Era dos Museus, foi marcado pelo surgimento de importantes museus em todo o mundo, com as mais diversas tipologias, incluindo os etnográficos (ARAÚJO FILHO, 2017). “Também nessa época surge o primeiro museu histórico — todo organizado em ordem cronológica — na Dinamarca (1830), e começam a surgir os museus de folclore: Dinamarca (1807), Noruega (1828) e Finlândia (1894)” (SOTO, 2014, p. 60). Paralelamente, vários manuais tentavam “[...] estabelecer o projeto de constituição científica do campo dedicado aos museus, mas ainda na vertente de uma 'Museografia' [...]” (ARAÚJO, 2012, p. 35). Ou seja, as preocupações teóricas ainda estavam muito relacionadas às práticas e técnicas aplicadas aos acervos. O final do século XIX mostrou-se profícuo para a expansão das ciências sociais e humanas, fortemente influenciadas pelo positivismo, promovendo uma independência da Museologia das outras ciências, notadamente, Artes e História (ARAÚJO, 2012). Surgiram, então, as primeiras associações museais que contribuiriam para o pensamento científico acerca dos museus.

No teatro, o século XIX foi marcado pelos movimentos do realismo e naturalismo, cuja vida cotidiana era retratada com tipos humanos mais verdadeiros. O realismo trouxe novas contribuições estéticas na transformação da arte teatral,

“[...] e foi a partir delas que emergiu a figura do diretor, e que a encenação ancorou-se na realidade, permitindo o desenvolvimento de técnicas de construção do personagem. O realismo legou aos palcos temas, situações e tipos humanos esquecidos em estéticas anteriores [...]” (CEBULSKI, 2012, p. 53).

Segundo Araújo Filho (2017), nas primeiras décadas do século XX, havia uma profusão de conceitos e teorias acerca da Museologia. Nos Estados Unidos, por exemplo, ocorreu o que se chamou de primeira “revolução dos museus”, cuja preocupação central era prover o museu com um perfil mais dinâmico e ativo, transferindo o foco das coleções para o público. Esse modelo, dito funcionalista, tinha como mote o “[...] acesso a todos os cidadãos e o discurso da eficácia [...]” (ARAÚJO, 2012, p. 37). Na França, foi criado o *Office International des Musées* em 1926, cuja publicação periódica — *Mouseion* — tornou-se a única revista internacional sobre museus da época. A seguir, o “curso de



museografia” foi instaurado no museu do *Louvre* em 1929. Uma década mais tarde, curso semelhante começou a ser ministrado no Museu Nacional, Rio de Janeiro (MAIRESSE; DESVALLÉS, 2005). Deu-se, então, o início da internacionalização da Museologia como disciplina científica. No teatro, novas vanguardas apontavam tendências na Europa e nos Estados Unidos da América. Cebulski (2012, p. 56) concorda com essa ideia ao afirmar que:

Os autores de vanguarda evoluíram seus pontos de vista para uma lúcida crítica das forças sociais em desigualdade. Desse modo, pensar o teatro de vanguarda é pensar no homem e no seu contexto político e social, concebendo o lugar-comum a respeito da solidão e da incomunicabilidade humanas. O engajamento político de alguns dramaturgos e encenadores, por exemplo, estabeleceu uma luta que reivindicou a criação de um teatro capaz de posicionar o homem contemporâneo em seu próprio contexto histórico.

Percebemos, assim, que o teatro e o museu tiveram percursos paralelos na história ocidental, como arenas representacionais implicadas em relações de poder. Eles estão condicionados às constantes disputas sociais e simbólicas. Não podemos perder de vista que suas bases estruturantes foram construídas a partir de uma perspectiva eurocêntrica e racializada, e que só começaram a ser questionadas e reconfiguradas na contemporaneidade. Corroborando com esse pensamento, Salomão (2019), ao referir-se à história do teatro, chama atenção que são raros os manuais que fogem dessa narrativa bem organizada do discurso universalista e que não desafiam os cânones tradicionais numa perspectiva crítica e pós-colonial. Grosso modo, o mesmo poderia ser dito em relação aos discursos narrativos do museu.

Reflexões acerca das representações dos negros no teatro e no museu contemporâneo

Araújo Filho (2017) traz uma compilação de diferentes autores que refletem acerca do vocábulo “representação”. Segundo Abbagnano (2007), ele tem origem medieval e se refere à ideia de algo, à imagem, ou ao próprio objeto. Lidchi (1997) compreende “representação” como a maneira pela qual o significado é construído e transmitido por meio da linguagem e objetos; fazendo uma distinção entre a “representação” — a atividade ou processo —, e as “representações” — o resultado ou produtos. Meneses (2002, p. 24) buscou entender a representação pela perspectiva do seu



antônimo, a ausência: “Representar significa, ao mesmo tempo, tornar presente o que está ausente, mas pela própria presença da ausência, acentuar a ausência”. Ao passo que Hall (1997, p. 15, tradução nossa) define “representação” como o uso da “[...] linguagem para dizer algo significativo, ou representar o mundo significativamente para outras pessoas”¹, embora concorde que o tópico seja demasiado complexo para uma definição assim simplista.

Ainda para Hall (1997), o processo da representação ocorre a partir de dois “sistemas representacionais”. O primeiro deles nos capacita a construir significados para o mundo por meio de uma cadeia de equivalências entre coisas e o nosso sistema de conceitos, ou “mapas conceituais”. O segundo depende da construção de um agrupamento de correspondências entre nosso “mapa conceitual” e signos. A relação entre coisas, conceitos e signos permeia o processo de produção de significado, o que chamamos de representação. A fim de que os significados sejam efetivamente intercambiados, as pessoas devem compartilhar uma mesma maneira de interpretar os signos da linguagem. Esses signos podem ser icônicos (os signos visuais) ou indexicais (os signos escritos ou falados). Em outras palavras, não é o mundo material que transmite significado; é o sistema de linguagem (ou qualquer outro) que usamos para representar nossos conceitos e ideias que o faz (ARAÚJO FILHO, 2017).

A partir da segunda metade do século XX, as representações dos negros no teatro e no museu vêm passando por significantes ressignificações. Esse período foi decisivo para as transformações que ocorreram nas sociedades, e por consequência, nas artes e museus, por meio de movimentos como a descolonização, a Revolução Estudantil de 1968, o Festival de Woodstock, a explosão da *mass culture*, a revolução tecnológica, a cibercultura, a guerra do Vietnã, a globalização, a emergência dos movimentos sociais, das minorias étnicas, das comunidades LGBT, além do multiculturalismo (ARAÚJO FILHO, 2017). Hobsbawm (2003) denominou esse período como a “Era do Ouro”, pois, segundo ele, o avanço do capitalismo desencadeou as mais altas taxas de crescimento econômico e produção de bens da nossa história. Realizou-se, em tal período, “[...] a mais impressionante, rápida e profunda revolução nos assuntos humanos de que a história

¹ “[...] language to say something meaningful about, or to represent, the world meaningful, to other people.”



tem registro” (HOBSBAWM, 2003, p. 281). Em suma, um mundo em ebulição, com novos sujeitos, geografias e perspectivas.

Os museus, como local simbólico e de poder, mostraram-se (e mostram-se) relutantes em abarcar e assimilar essas novas configurações. Vale a pena ressaltar a importante função de documentos referenciais produzidos no âmbito do Conselho Internacional de Museus (ICOM)² no contexto das transformações ideológicas dos museus (ARAÚJO FILHO, 2017). Destacaram-se a mesa-redonda de Santiago do Chile (1972), com a gestão do conceito de “museu integral”, mais engajado e comprometido com o desenvolvimento social; a declaração de Quebec (1984), fomentando a criação do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM), que propunha uma museologia de caráter social para contrapor o colecionismo, além de reconhecer as novas formas museais; e a declaração de Caracas (1992), que salientou a dimensão comunicacional do museu e a essencial participação do público no estabelecimento dessa comunicação (CÂNDIDO, 2003).

Dessa forma, podemos perceber que esses eventos foram decisivos para as transformações ocorridas no campo da museologia e, conseqüentemente, das práticas museais, redefinindo o museu como importante instrumento social nas sociedades contemporâneas (ARAÚJO FILHO, 2017). A sedimentação de um corpus teórico alargou a própria concepção de museologia. Nesse redimensionamento, Cury (2009, p. 29-30) afirma que a museologia transferiu “[...] seu objeto de estudo dos museus e das coleções para o universo das relações, como: a relação do homem e a realidade; do homem e o objeto no museu; do homem e o patrimônio musealizado; do homem com o homem, relação medida pelo objeto”.

Essas novas perspectivas lançaram luz aos conceitos básicos como “participação” e “autogestão” (SANTOS, 2002, p. 121), que seriam fundamentais para se começar a pensar nos museus por um viés mais democrático, escutando-se as vozes dos grupos neles representados e que, em grande parte, haviam sido silenciadas. Tais iniciativas de

² O ICOM foi criado em 1946, no contexto da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), com o objetivo de promover os interesses da Museologia e de outras disciplinas relacionadas às atividades dos museus.

empoderamento levaram os museus a reconhecer os direitos legítimos de comunidades tradicionais ao acesso de materiais sagrados e objetos culturais que lhes dizem respeito (BOLAÑOS, 2002). Nesse bojo, inserem-se as representações das culturas negras e afrodiáspóricas.

Araújo Filho (2017) chama atenção que uma das muitas possibilidades de participação presente na atualidade é a “autorrepresentação”. Essa abordagem privilegia as perspectivas dos membros ou descendentes das culturas representadas. Price (2007) salienta que a ênfase dessa abordagem recai no respeito às vozes dos nativos e no direito à diversidade cultural. Brulon complementa a ideia da abordagem de autorrepresentação, afirmando que:

Em geral, os museus que adotam essa perspectiva, que é colocada em prática não somente mediante suas escolhas museográficas, mas também a partir de um novo posicionamento social, não deixam de se utilizar de um modo de narrativa histórica por meio da qual o museu apresenta as “histórias tribais” ou de grupos específicos que foram no passado mal representados (BRULON, 2013, p. 164, grifos do autor).

Em relação ao teatro, Bastide (1983) analisou manifestações afro-brasileiras, a exemplo do samba e do candomblé de meados do século XX, e considerou que elas representavam um verdadeiro teatro dionisíaco sem as amarras das regras eruditas. Para além desse teatro popular de matriz africana, Bastide (1983, p. 145) também nos mostrou a emergência de “[...] um teatro negro erudito, escrito por intelectuais de cor para seu povo e para o povo branco”. Deve-se compreender esse teatro negro, sem perder de vista o teatro branco que apresenta os negros, na maioria das vezes, de forma estereotipada e sem consciência ética. As representações recaíam, assim, “[...] sob a forma do negro 'musical', do negro sem problemas, do negro dependente ou do negro místico” (BASTIDE, 1983, p. 146). Para evitar esses equívocos, segundo o autor, seria preciso criar um teatro negro do mesmo tipo do teatro de branco, apropriando-se do discurso dos brancos sobre os negros, estabelecendo assim um possível diálogo.

Mas seria essa a possibilidade ideal para se estabelecer um teatro de “voz” negra? Bastide (1983) tensionou a problemática ao questionar a efetividade de um teatro negro esteticamente constituído por brancos. Ao mesmo tempo, questionou a definição de “um mundo negro” que perpassasse pela questão racial; e se o teatro negro deveria se



fundamentar nas culturas africanas tradicionais... Tensionamentos, portanto, inconclusivos, haja vista que essas dinâmicas culturais estão em constantes reposicionamentos e redefinições.

Analisando algumas dessas representações negras no teatro, Bastide (1983, p. 150) observou que peças de autores brancos tendem a apontar dois eixos dicotômicos: aqueles que “[...] buscam uma mitologia negra que escaparia à universalidade dos arquétipos, e especificam uma raça ou, pelo menos, uma cultura” e outros que valorizam o negro, não enquanto negro, mas enquanto homem. Foi, contudo, com o Teatro Experimental Negro (TEN) de Abdias Nascimento, nas décadas de 1940-50, que o teatro negro floresceu de forma mais contundente, ensejando refutar o complexo de inferioridade, “[...] revalorizando a beleza da pele negra, fazendo os pretos representarem o papel de heróis, e não mais de empregados dos senhores brancos, mostrando ostensivamente a virtude do negro como negro, símbolo da moralidade e de dignidade pessoal” (BASTIDE, 1983, p. 152).

Dessas dinâmicas representacionais que envolvem tanto o teatro como o museu, podemos concluir que essas arenas não têm mais o monopólio sobre o significado e a significância das culturas, é preciso compartilhar autoridade. Nesse sentido, Martin (2011, p. 61, tradução nossa) ao referir-se às abordagens representacionais nos espaços expositivos em museus, destacou: “Ainda que nós possamos falar *sobre* os Outros, nós não mais podemos falar *no lugar* dos Outros”.³

Uma peça e uma exposição “negras” na cidade de Salvador

Na tentativa de exemplificar os tensionamentos que ocorrem nas representações dos negros no teatro e no museu contemporâneos soteropolitano, destacamos a exposição temporária *Exu: outras faces* no Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia (MAFRO/UFBA), com a primeira montagem em 2013, e uma segunda em 2018, e a peça teatral *Pele negra, máscaras brancas*, encenada pela Cia de Teatro da Universidade Federal da Bahia, com duas temporadas em 2019.

³ “Even if we can still speak *about* Others, we can no longer speak *in place* of Others”.

Gestado no âmbito do Centro de Estudos Étnicos e Africanos (CEAO) da UFBA, o MAFRO foi inaugurado em 1982, fazendo dele um pioneiro no Brasil na preservação e divulgação das culturas africanas e afro-brasileiras. Como lugar de memória, identidade e resistência, o museu tem se destacado na interlocução com as comunidades negras. Desde a década de 1990, ele é gerido pelo Departamento de Museologia da UFBA. Nesse sentido, é um laboratório de pesquisa, ensino e extensão, trazendo contribuições para a construção de uma educação que incentive as relações étnico-raciais positivas. Seus espaços expográficos de longa duração são organizados em dois eixos: o da Coleção Afro-Brasileira e o da Coleção Africana. O espaço das exposições temporárias é organizado com temáticas que dialogam com esses eixos.

A exposição *Exu: outras faces* ocorreu no espaço temporário, e tinha como proposta principal apresentar, em diferentes perspectivas, os elementos dinâmicos e simbólicos relacionados com o orixá Exu cultuado no candomblé, religião afro-brasileira. A curadoria da exposição foi proposta pela então coordenadora do museu, a professora Maria das Graças Teixeira, a partir de uma abordagem compartilhada, o que significa dizer com a participação de convidados negros e não negros, candomblecistas e não candomblecistas de forma a ampliar sua dimensão polifônica e polissêmica.

Os visitantes adentravam a sala por uma cortina de fitinhas pretas e vermelhas, as cores do orixá, e eram saudados com a exclamação escrita para o orixá em letras grandes: *Laróyè, Exu!* O roteiro expositivo foi pensado para representar as diferentes faces associadas a Exu, ultrapassando os imaginários sociais fortemente influenciados pelo cristianismo que o relacionam à figura do diabo, resultando na sua tradicional iconografia composta de rabo, chifres e tridente. Há ainda, no centro do espaço, uma instalação artística composta por chaves suspensas por fios de nylon, simbolizando as passagens e o movimento do orixá, além de um espelho que projeta o rosto do visitante, com sinônimos de Exu escritos ao seu redor.

Com peças do acervo e obras produzidas especialmente para a exposição, a curadoria destacou sete faces e arquétipos do orixá: corpo, línguas, artes, escrita, tecnologia, caminhos e continuidade. Freitas e Cunha (2014, p. 198-199) assim definiram o processo:



Por mais que os elementos fáticos, rabos, tridentes e chifres aparecessem nas peças, elas deveriam dialogar com outros elementos da exposição, pois era preciso apresentar outras dimensões, por esse motivo a equipe de curadoria optou por uma estratégia complexa de deslocamento das representações já consolidadas no imaginário social. A estratégia consistia em fazer com que os objetos expostos pudessem dialogar através de linguagens que provocassem novas identificações [...].

As representações encenadas nessa exposição configuram uma ação política na medida em que buscavam “[...] provocar no visitante o exercício de olhar para diferentes formas e compreensão das dimensões artísticas, tecnológicas e comunicacionais do orixá [...]” (FREITAS; CUNHA, 2014, p. 195), e dessa forma revelar que Exu não é o diabo, mas sim uma divindade que deve ser respeitada. Dessa forma, o museu reforçou sua função educacional ao enfrentar os tensionamentos sociais, muitas vezes imbuídos de intolerância às religiões de matriz africana, ao mesmo tempo em que defendeu os direitos constitucionais de liberdade religiosa.

No outro exemplo da análise, a peça teatral *Pele negra, máscaras brancas* apresentada pela Cia de Teatro da Universidade Federal da Bahia, o foco não recaiu no aspecto religioso, mas no psicológico e filosófico dos povos negros. Essa companhia está inserida na própria escola de teatro, foi fundada em 1981, e é composta por professores, técnicos, alunos e artistas convidados. Seu mote norteador é a produção de espetáculos de baixo custo e alto valor criativo, identificando novas tendências na dramaturgia. Realiza em média dois espetáculos por ano (COMPANHIA..., 2008).

O texto da referida montagem é do teatrólogo Aldri Anunciação, com direção de Fernanda Júlia Onisajé, codireção de Licko Turle e um elenco exclusivamente negro.⁴ A peça é baseada no livro de estreia do escritor martinicano Frantz Fanon, *Pele negra, máscaras brancas*, que traz análises dos “[...] desdobramentos do racismo e do colonialismo como formas de dominação entre os seres humanos no mundo moderno, e sobre parte dos debates teóricos e literários que impulsionaram a luta antirracista e anticolonial no contexto pós-segunda Guerra Mundial” (ROCHA, 2015, p. 110). A obra também revela o desequilíbrio e a opressão social provocados pelo colonialismo e pelo

⁴ Iago Gonçalves, Igor Nascimento, Juliette Nascimento, Manu Moraes, Matheus Cardoso, Matheuzza Xavier, Rafaella Tuxá, Thália Figueiredo, Victor Edvani, Wellington Lima.

racismo, conclamando a todos por uma consciência da negritude como força descolonizadora.

[...] a luta contra a opressão no mundo colonial deve abranger a totalidade das condições em que a opressão se manifesta, considerando fatores psicológicos, contexto histórico e social, sistema político e econômico. É preciso descolonizar as nações, mas também os seres humanos. Descolonizar é criar homens novos, modificar fundamentalmente o ser, transformar espectadores em atores da história (ROCHA, 2015, p. 111).

A montagem traz o próprio Frantz Fanon como personagem no ano de 2019, defendendo novamente sua tese de doutorado *Pele negra, máscaras brancas*, rejeitada pela banca examinadora no ano de 1950, na Universidade de Lyon, França. Victor Edvani, ator cisgênero, e Matheuzza Xavier, atriz transgênera, interpretam esse personagem. A obra também traz uma família formada por seis personagens que vivem no ano de 2888.

Nesse tempo-espaço, esses personagens desenvolvem as perspectivas ocidentalizadas de futuro para o negro, a partir de um enclausuramento. A personagem Taiwo foi infectada pela “náusea do desejo de saber-ser”, ultrapassando os limites impostos pelo “Regime Único Mundial”. Outros personagens da família já tinham sido infectados da mesma doença, e haviam invadido uma velha biblioteca, em decorrência da ânsia de conhecimentos acerca da África pré-colonial. Distanciar corpos negros dos conhecimentos tem sido o âmago do projeto colonial de apagamento das memórias negras.

Subjaz, na peça, um certo pessimismo ao refletir sobre as feridas provocadas pelo colonialismo, mas, ao mesmo tempo, sinaliza rupturas para que elas não se perpetuem nos corpos negros, como aponta Alexandra Dumas (2019, online, grifos da autora):

A peça coloca uma intimação antirracista ao espectador e a nós negros: ou nos fazemos sujeitos do desejo, da autonomia e da ação ou estamos condenados não somente à eterna subalternidade colonialista, mas ao próprio desaparecimento enquanto raça humana. A única alternativa para o mundo é afrofuturista, é empretecer sujeitos e saberes. Compreender que saber é poder e que os “lugares” da verdade dos saberes acadêmicos hegemônicos têm explícito interesse político. Tornar-se negro, isso é, romper com a máscara branca colonialista, mesmo reconhecendo a importância de muitos saberes ocidentais, é saber-se senhor do desejo e da ação. E isso é empoderamento.



Dessa forma, as representações empoderadas dos sujeitos negros se faz fundamental na medida que buscamos sociedades mais justas e igualitárias. O teatro e o museu, como arenas de poder, são peças-chave nesses processos em que narrativas e discursos são (re)construídos. A própria diretora do espetáculo, Onisajé, reconhece esse protagonismo ao afirmar que “O teatro é um espaço midiático, de criação, de plano simbólico, de referências e reconhecimento. Ver-se e ser visto é muito importante” (CORREIONAGÔ, online).

A escolha desses exemplos não foi aleatória. Primeiro, privilegiou-se eventos ocorridos na cidade de Salvador; segundo, aqueles produzidos no contexto da Universidade Federal da Bahia, reafirmando sua relevância em provocar reflexões críticas e participativas com a sociedade e seus agentes, e dessa forma, reforçar que a balbúrdia frutífera é necessária.

Considerações finais

O artigo objetivou trazer uma aproximação entre o teatro e o museu, observando suas similaridades, mas também diferenças. Inicialmente, foi esboçado um breve retrospecto histórico e cronológico dos seus processos formativos. Descobriu-se que o teatro e o museu trazem na etimologia das suas palavras o legado comum grego. Embora “manifestações teatrais” e “sentido museológico” estivessem presente desde os primórdios das civilizações, credita-se à cultura grega clássica a compreensão que temos hoje no Ocidente acerca do teatro. Quanto ao museu, a construção do seu conceito foi mais tardia, data da Idade Moderna. Entretanto ambas as instituições foram construídas numa perspectiva eurocentrada, que em grande parte explica algumas de suas assincronias no contexto das sociedades multiculturais da contemporaneidade.

No segundo momento, o texto trouxe elementos que procuraram explicar como se deram os processos representacionais tanto no teatro como também no museu, com ênfase nas culturas negras. Assim, constatamos as similaridades dessas arenas cujas representações negras, quando ocorreram, foram construídas pelo discurso eurocentrado, muitas vezes racista e colonialista. Só a partir dos meados do século XX, com todas as transformações socioculturais ainda em curso, que esse quadro começou a se alterar. Os sujeitos negros conquistaram o direito de falar por si mesmos, de protagonizar suas

próprias histórias, e contá-las por meio de seus próprios modos, de ser detentores do seu próprio legado cultural. Esse processo apontou fissuras nas malhas sociais, sobretudo em relação àqueles que não abdicavam do privilégio de controlar e hierarquizar o conhecimento ao seu favor.

Por fim, as exemplificações apontadas por intermédio da exposição *Exu: outras faces* e da peça *Pele negra, máscaras brancas* nos revelaram as estratégias que o teatro e o museu criaram para dialogar com as novas e necessárias demandas do mundo de hoje. Esse parece ser o começo de uma trajetória aparentemente sem fim, mas que finalmente já sinaliza possibilidades para que as culturas e os sujeitos negros sejam protagonistas, e não mais objetos da História.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ARAÚJO, Carlos. Museologia: correntes teóricas e consolidação científica. **Revista Museologia e Patrimônio**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 31-54, 2012. Disponível em: <http://revista.museologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/159/199>. Acesso em: 05 jan. 2015.

ARAÚJO FILHO, José Joaquim de. **África seja aqui: as casas do Benin, Angola e Nigéria na cidade do Salvador e suas representações de culturas africanas**. 2017. Dissertação (Mestrado em Museologia) — Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

BASTIDE, Roger. **Roger Bastide: sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.

BITTENCOURT, José. Gabinetes de curiosidades e museus: sobre tradição e rompimento. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 28, p. 7-18, 1996.

BOLAÑOS, María. **La memoria del mundo: cien años de museología, 1900-2000**. Gijón: Ediciones Trea, 2002.

BRULON, Bruno. Da artificação do sagrado nos museus: entre o teatro e a sacralidade. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 21, n. 2, p. 155-175, jul. 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142013000200006. Acesso em: 01 maio 2021.

CÂNDIDO, Manuelina. Novas ondas do pensamento museológico brasileiro. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 20, n. 20, p. 17-32, 2003. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/376>. Acesso em: 10 jul. 2015.

CEBULSKY, Márcia. **Introdução à história do teatro no ocidente: dos gregos aos nossos dias**. Guarapuava, PR: Unicentro, 2012. Disponível em: <http://repositorio.unicentro.br:8080/jspui/handle/123456789/910>. Acesso em: 05 nov. 2019.



COMPANHIA DE TEATRO DA UFBA. **Site da Escola de Teatro da UFBA**: extensão e pesquisa/Cia de Teatro. Salvador, 2008. Disponível em: <http://teatro.ufba.br/extensao-e-pesquisa/companhia-de-teatro-da-ufba/>. Acesso em: 05 nov. 2019.

CORREIO NAGÔ. Pele negra, máscaras brancas: Onisajé é a primeira mulher negra a dirigir espetáculo da Cia de Teatro da UFBA. **Site do Correionagô**. Disponível em: <https://correionago.com.br/portal/peles-negras-mascaras-brancas-onisaje-e-a-primeira-mulher-negra-a-dirigir-espetaculo-da-cia-de-teatro-da-ufba/>. Acesso em: 05 nov. 2019.

CURY, Marília Xavier. Museologia, novas tendências. **MAST Colloquia**: museu e museologia, interfaces e perspectivas, Rio de Janeiro, 2009, p. 25-41. (vol. 11). Disponível em: http://site.mast.br/hotsite_mast_colloquia/pdf/mast_colloquia_11.pdf. Acesso em: 01 maio 2021.

DUMAS, Alexandra. Pele negra, máscaras brancas ou Frantz Fanon, o anjo anunciador. **Correio 24 horas**, Salvador, 16 de abril 2019. Online. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/pele-negra-mascaras-brancas-ou-frantz-fanon-o-anjo-anunciador/>. Acesso em: 05 nov. 2019.

FREITAS, Joseania; CUNHA, Marcelo. Reflexões sobre a exposição temporária do MAFRO/UFBA – Exu: outras faces. **Revista Museologia e Patrimônio**, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 1, p. 191-206, 2014. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/341>. Acesso em: 03 nov. 2019.

HALL, Stuart. The work of representation. In: HALL, Stuart (Ed.). **Representation: cultural representations and signifying practices**. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications, 1997, p. 13-74.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Schwarcz, 2003.

LIDCHI, Henrietta. The poetics and the politics of exhibiting other cultures. In: HALL, Stuart (ed.). **Representation: cultural representations and signifying practices**. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications, 1997, p. 151-222.

MAIRESSE, François; DESVALLÉES, André. Brève histoire de la muséologie: des Inscriptions au Musée virtuel. In: MARIAUX, Pierre. (Org.). **L'object de la muséologie**. Neuchâtel: Institut de l'art et de muséologie, 2005, p. 1-50.

MARTIN, Alexandra. Quai Branly Museum and the aesthetic of otherness. **St. Andrews of Art History and Museum Studies**, St. Andrews, UK, vol. 15, p. 53-63, 2011. Disponível em: <https://ojs.st-andrews.ac.uk/index.php/nst/article/view/260>. Acesso em: 10 jan. 2016.

MENESES, Ulpiano. O museu e o problema do conhecimento. In: Seminário sobre Museus Casas: pesquisa e documentação, 4., 2002, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002, p. 17-39.

PRICE, Sally. **Paris primitive: Jacques Chirac's museum on the Quai Branly**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2007.



ROCHA, Gabriel. Antirracismo, negritude e universalismo em *Pele negra, máscaras brancas* de Franz Fanon. **Sankofa**. v. 8, n. 15, p. 110-119, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/sankofa/article/view/102437>. Acesso em: 10 nov. 2019.

SALOMÃO, Salloma. Teatro negro: seus valores filosóficos e contemporâneos. In: SALOMÃO, S.; CAPULANAS CIA DE ARTE NEGRA (Orgs.). **Negras insurgências. Teatros e dramaturgias em São Paulo**: perspectivas históricas, teóricas e práticas. São Paulo: Capulanas cia de arte negra, 2019. p. 97- 127.

SANTOS, Maria. Reflexões sobre a nova museologia. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 18, n. 18, p. 93-139, 2002. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/363>. Acesso em: 15 ago. 2016.

SOTO, Moana. Dos gabinetes de curiosidade aos museus comunitários: a construção de uma concepção museal a serviço da transformação social. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 48, n. 4, p. 57-80, 2014. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/4987>. Acesso em: 20 ago. 2015.

Recebido em: 26/01/2021.

Aceito em: 08/04/2021.

