



## **CABARÉ DA RRRRRAÇA, BANDO DE TEATRO OLODUM: uma poética do encruzilhamento (Exu)**

RRRRRAÇA CABARET, OLODUM THEATER GROUP:  
poetics of the crossroads (Exu)

Gildete Paulo Rocha

 <https://orcid.org/0000-0003-3565-7523>

 [doi.org/10.70446/ephemera.v8i16.8149](https://doi.org/10.70446/ephemera.v8i16.8149)

## ***Cabaré da Rrrrraça, Bando de Teatro Olodum: uma poética do encruzilhamento (Exu)***

**Resumo:** O presente texto, parte de um estudo maior, apresenta reflexões sobre o processo criativo do espetáculo *Cabaré da Rrrrraça* (1997), do Bando de Teatro Olodum – SSA e a construção do mecanismo do riso (humor, ironia, cômico) como mecanismo de enfrentamento ao racismo. Tem como abordagem crítico-metodológica a crítica de processo de criação (Salles) e como alicerce: depoimentos de participantes (1997), o pensamento Decolonial (Quijano), Teoria da afrocentricidade (Asante), Teatro negro (Bakary Traoré) e Cosmovisão africana (Eduardo Oliveira). As reflexões desencadeadas culminam com a asserção: o riso/antirracista é construído via encruzilhamento (Exu) reificado nos corpos dos atuantes – corpo-riso-corporeidade-negra. É a partir do riso operador e disseminador do racismo que também se transgride esse regime, por meio de ações negrorreferenciadas. Pois, ao se materializar na corporeidade dos atuantes, enquanto espaço-tempo de encruzilhamento, o riso racista e o riso antirracista coexistem viabilizando o embate, a intervenção, a insurgência e sua ressignificação, o que este estudo tem denominado de riso decolonial.

**Palavras-chave:** *Cabaré da Rrrrraça*; processo criativo; encruzilhamento (Exu); riso decolonial.

## ***Rrrrraça Cabaret, Olodum Theater Group: poetics of the crossroads (Exu)***

**Abstract:** This text, part of a larger study, offers reflections on the creative process of the show *Rrrrraça Cabaret* (1997) by Olodum Theater Group — SSA, and the construction on the mechanism of laughter (humor, irony, and comedy) as a mechanism to face racism. Its critical-methodological approach is based on the critique of the creative process (Salles), and its foundation includes participant testimonies (1997), decolonial thought (Quijano), Afrocentricity theory (Asante), Black theater (Bakary Traoré), and African worldview (Eduardo Oliveira). Its reflections culminate in the assertion that anti-racist laughter is constructed via crossroads (Exu) that are reified in actors' bodies — body-laughter-Black corporeality — and that, via laughter, which operates and disseminates racism, that this regime is also transgressed following Black-referenced actions, for, by materializing itself in the corporeality of the actors as a space-time of intersection, racist and anti-racist laughter coexist, enabling clash, intervention, insurgency, and its ressignification — which this study has called decolonial laughter.

**Keywords:** *Cabaré da Rrrrraça*; creative process; crossroads (Exu); decolonial laughter.



## 1 Introdução

Se o racismo no humor, lugar comum em nosso contexto sociocultural e histórico, é tema impreterível a ser pautado, um ponto pertinente no que diz respeito ao combate ao racismo estrutural está no fato de que esse enfrentamento urge pensar o antirracismo pelo recurso do humor como forma de resistência, de arma política ao promover uma re-visão do olhar sobre a questão. O que implica pensar a noção de lugar de fala, pois, se é notório que o lugar social não prescreve uma consciência discursiva sobre esse lugar em contrapartida, o *locus* ao qual estamos socialmente inseridos nos faz ter experiências outras e assim perspectivas específicas que enriquecem lutas por equidade social ao trazer diferentes perspectivas sobre a pauta social do racismo estrutural.

Contudo, sabemos que no discurso e na prática colonial, o corpo colonizado foi visto como destituído de subjetividade, voz e alma (hooks, 1995). Logo, considerando tal fato histórico, é imprescindível a consciência política, pois o *locus* de enunciação é sinalizado pela nossa localização geopolítica, bem como pelas hierarquias sociohistóricamente estabelecidas em suas intersecções (classe, gênero, etnia, entre muitas outras) às quais o corpo está exposto, sendo vital uma consciência política desse corpo/corporeidade negra diáspórica para promoção de práticas de intervenção, de ativismo.

Assim, é a partir de minha corporeidade negra que adoto o ato de escrever como ato político – escrita como forma de resiliência e soltura – e sou impulsionada a me apropriar de meu lugar de mulher negra com experiências cotidianas com o racismo. Sobre isto, recorro à Fanon, no seguinte trecho:

Um pesquisador pode adotar duas atitudes diante de seu tema. Na primeira, ele se contenta em descrever – à maneira de um anatomicista que se surpreende quando, ao descrever a tibia, alguém lhe pergunta o número de depressões anti-peroneais que ele possui. É que, nas suas pesquisas, os anatomicistas nunca tratam de si próprios, mas dos outros; no início dos nossos estudos médicos, após algumas sessões nauseabundas de dissecação, pedimos a um calejado para nos dizer como evitar o mal-estar. Ele respondeu simplesmente: “meu caro, faça como se você estivesse dissecando um gato, e tudo irá bem” [...]. Na segunda atitude, após ter descrito a realidade, o pesquisador se propõe a modificá-la. Aliás, em princípio, a intenção de descrever parece implicar uma preocupação em busca de alguma solução (Fanon, 2020 p. 145).

Mediante o exposto, é pertinente assinalar que os corpos negros aqui estão para a concepção de corporeidades negro-brasileiras, isto é, dentro de uma ótica holística – conceito criado pelo africano Jan Christiaan Smuts, na obra “Holismo e Evolução”, de 1926. Termo derivado do grego “holo” e que pode ser entendido como completo, inteiro, saliente, a interligação entre fenômenos, valorizando sua totalidade. É também relevante para a presente reflexão o entendimento de Teatro Negro, assim partindo do pressuposto de que o Teatro Negro é plural e de que o conceito de Teatro Negro se renova e se reinventa junto com a sociedade – olhar adotado como medida de cautela à armadilha da sedução conceitual que não leve em consideração a mobilidade. Assim, é aqui adotada

a ideia de Teatro Negro – enquanto Bando de Teatro Olodum – como aquele que tem como eixo primordial o encruzilhamento estético-político-ideológico-racial e o humor crítico via corporeidade negra em cena.

É pertinente também salientar as noções de afrocentricidade assim como as de colonialismo, colonialidade e decolonial por serem base para as reflexões aqui desencadeadas. No tocante a estas em uma brevíssima explanação, pontuamos com base em Quijano (2005) que o colonialismo está para o período específico histórico-social da colonização e que a colonialidade diz respeito ao vínculo entre o presente e o passado, pois, após o colonialismo ela se propaga como mantenedora da lógica das relações coloniais entre saberes e modos de vida, ou seja, como colonização das mentes, corpos e estruturas sociais e culturais. Visto que a colonialidade tem como sustentáculo a raça/racialização e o eurocentrismo, o decolonial diz sobre a ação/prática de enfrentamento à subalternização e à opressão da colonização/colonialidade. No que diz respeito à ideia de afrocentricidade, em conformidade com Asante (2003; 2016), traz como pressuposto a restituição dos povos africanos e negrosdiaspóricos como protagonistas de suas narrativas, experiências, saberes (conhecimentos). Como senhores de suas culturas e histórias e assim promotores de ações transformadoras e ressignificadoras. O que implica ir de encontro a epistemologias e estruturas opressoras, concebidas como universais.

Considerando o cenário acima brevemente desenhado, as ponderações desencadeadas sobre a construção do mecanismo do riso (humor, cômico, ironia) como mecanismo de enfrentamento ao racismo gerado no processo criativo do espetáculo *Cabaré da Rrrrraça* (1997), do Bando de Teatro Olodum, tiveram, conjuntamente como recursos norteadores, a citar: os rastros do processo criativo via imersão nos depoimentos<sup>1</sup> de seus criadores. Imersão em um tatear de leitura sob o ângulo do encruzilhamento (Exu) – filosofia e *modus operandi*, metáfora de trânsitos enquanto ferramenta negrorreferenciada em um movimento espiralado – no intento de pecorrer as redes de criação em busca de explicações. Sendo entendido enquanto espaço-tempo de conflitos, confluências, divergências, convergências, embates, intervenções e insurgências. Saliento também seu caráter inventivo, heterogêneo, de emergência de vozes múltiplas, de interações nem sempre amistosas, negociações e desvios. E o “como” está para o uso da metodologia da “crítica de processo de criação” da professora e pesquisadora Salles.

A base dessa metodologia é a relação de um índice com o outro e vice-versa, isto é, o “estabelecimento de relações”. Desse modo, as teorias emanam dos nexos estando, assim, “a teoria implícita na prática artística” (Salles, 2017, p. 11). Se destacam também, dentre outros, como traços dos processos criativos as ideias de movimento, a complexidade, a não linearidade bem como a imprecisão de delineamento preciso de começo e/ou fim. Não ter em consideração a relevância de tais traços, nas palavras da autora, configuraria “[...] uma visão simplificadora de gesto criador, mostra um percurso que tem sua origem em um insight arrebatador, que se concretiza ao longo do processo criativo. Um caminho de caos inicial para a ordem que a obra oferece” (Salles, 2011, p. 29).

---

1As entrevistas ocorreram via *zoom*, entre novembro de 2021 a junho de 2023.

Portanto, o foco do estudo de processo criativo está para o movimento criador, “[...] quando o estudo dos documentos consegue ultrapassar a mera descrição de uma estrutura imobilizada, [...]” (Salles, 2011, p. 30). Mediante este viés, o olhar do estudioso de criações em processo deve ter em mente que é no entre do movimento de uma parte para a outra que deve residir seu foco de atenção, implicando uma noção de tempo contínuo que “nos leva à estética do inacabado” (Salles, p. 29). O estudioso de processo de criação, segundo a referida pesquisadora, deve estar atento para não realizar a leitura solitária de “cada índice” sob a pena de perder “seu poder heurístico” e consequente prejuízo no tocante à revelações sobre criações em processo.

O espetáculo *Cabaré da Rrrraça* teve sua estréia datada de oito de agosto de 1997 e sua última apresentação em 2017<sup>2</sup>. Ele foi o resultado de um processo de criação em grupo via improvisação e estruturado por esquetes com narrativas de experiências vivenciadas pelas atrizes/atores negros e/ou seus pares, sendo os personagens: 08 mulheres, 06 homens e 01 travesti. O elenco primeiro do espetáculo foi composto por Agnaldo Buiu (Brogojô), Auristela Sá (Flávia Karine), Cássia Valle (Marilda Refly), Cristóvão da Silva (Patrocinado), Fernando Araújo (Nego John), Geremias Mendes (Seu Gereba), Jorge Washington (Taíde), Lázaro Machado (Edmilson/Edileuza), Lázaro Ramos (Wensley de Jesus), Leno Sacramento (Abará), Merry Batista (Doutora Janaína), Nildes Vieira (m. C. Patrícia), Rejane maia (Rose Marie), Tânia Toko (Dandara) e Valdinéia Soriano (Jaqueline) e outros atores que participam ou participaram do Bando e fizeram substituições. As letras são de Jarbas Bittencourt e as canções de Paulinho do Reco, do Ilê Ayê.

É considerado um dos mais populares espetáculos do Coletivo, com apresentações fora do Brasil, em solo africano, a convite do Ministério da Cultura de Angola, em comemoração a Semana do Teatro. Já em 2003, participou do evento Arte da África-Teatro no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro e, em São Paulo, da Mostra Latino-Americana de Teatro de Grupo, realizada pela Cooperativa Paulista de Teatro, com a realização de um *workshop* sobre o seu método de trabalho, trocando experiências estéticas com grupos de outros países, como Venezuela, Colômbia, Argentina e Chile, e de outros estados brasileiros, como Sergipe, Minas Gerais e Rio Grande do Sul, entre outros. O bando encerrou a turnê no evento intitulado “25 Dias de Ativismo” em Vitória, Espírito Santo, com *Cabaré da Rrrraça*, em 2006, para citar alguns eventos.

Pode-se inferir que a construção do texto dramático bem como o espetacular foi gerado mediante improvisação – jogos teatrais, em consonância com a fala do diretor ao defender o posicionamento de que, “[...] se existe um método, o meu é de ouvir”. E, ao justificá-lo ao afirmar que, “tudo parte de ouvir e tentar responder ou tentar perguntar de volta. *Cabaré da Rrrraça* é o exagero disso porque ele foi feito a partir de pergunta, mas eu trabalho muito a partir disso: perguntas e respostas (Meirelles, 2021)<sup>3</sup>”. Diante do exposto, foi adotada, neste estudo, a perspectiva concepcional de improvisação de Chacra (2020, p. 40), no qual ela elege a “expressão binômica –

2 Com nova temporada em cartaz, entre 17 de maio a 19 de junho do ano de 2024, a qual faz parte do projeto intitulado *O Projeto Cabaré 25+25* em fazendo alusão aos seus 25 anos de estreia.

3 Em entrevista concedida à autora via *Zoom*, em 2021.

improvisação teatral – por ser mais ampla e abrangente, onde o termo ‘teatral’ passa a ser qualidade da improvisação [...]. O que distitui a obrigatoriedade de ‘traçar a linha bifurcada entre forma e improviso’”. E, por sua vez conclui que a “expressão binômica – improvisação teatral – é na verdade, a fusão destas duas palavras para um significado único” (Chacra, 2020, p. 41).

O nosso mote inicial foi o questionamento, ou, ainda o estabelecimento do jogo do “perguntar/responder”: “Você é negro? O que é ser negro?”, na pessoa do, na época, diretor Marcio Meirelles. As respostas a esse questionamento são organizadas em blocos temáticos. Assim, temos temas como miscigenação, racismo na publicidade, nos meios de comunicação e no mercado de trabalho, estereótipo do negro-sexual-sensual-genital, intolerância religiosa, negro *versus* consumo e identidades. A abordagem discursiva das supracitadas temáticas é marcada pela presença de um humor peculiar a esse Coletivo. Foi um momento de transição artística, de produção, e de amadurecimento enquanto grupo. E essas percepções e desejos foram aos poucos tomando a forma do espetáculo cuja estreia ocorreu em 08 de agosto de 1997 no espaço Cabaré dos Novos do teatro Vila Velha, Salvador, com 15 pretos de olhos azuis (lentes de contato) e perucas *black power* em cena, discutindo uma diversidade de temas dentro de uma heterogeneidade discursiva em torno do ser negro.

## 2 A construção do riso antirracista sob a égide da ideia de encruzilhamento (Exu)

“Nós somos o começo, o meio e o começo.  
Nossas trajetórias nos movem, nossa ancestralidade nos guia”  
(Nêgo Bispo, 2019)<sup>4</sup>

A propósito, registro que a adoção da nomenclatura encruzilhamento ocorre por considerar a ideia de ação, de movimento, que ela imprime esteticamente e filosoficamente. Foi pensada a partir do diálogo entre a concepção de encruzilhada proposta por Martins, em “Afrografias da memória”, de 1997. Contudo, vale a ressalva de que o presente estudo contempla a ideia de encruzilhamento também em seu viés religioso dentro da proposta epistemológica desencadeada no presente estudo, em consonância à cosmovisão dos povos negros africanos.

A epígrafe acima permite pensar a questão da cosmovisão africana/ancestralidade, bem como sua ressignificação/atualização no solo brasileiro, no tocante à sua pertinência nesta reflexão. A ancestralidade é definida, nas palavras de Martins, como “modo estruturante da cosmopercepção negro-africana, dispersa pelas suas inúmeras e diversas culturas” (Martins, 2021, p. 58). Vale ressaltar que, como assegura Oliveira:

---

<sup>4</sup> Antonio Bispo dos Santos, líder quilombola, filósofo, professor, poeta, escritor e ativista político. Atuou em movimentos sociais e escreveu livros e artigos sobre a história e luta do povo negro. Faleceu em 03 de dezembro de 2023.

A ancestralidade, por sua vez, não é a afirmação do eu heroico, narcisista: na ancestralidade o que conta é a história de um povo, o arsenal simbólico adquirido por este durante o percurso do tempo. Quem conta a história do eu é sua tradição. A história do eu está vinculada à história de seus ancestrais. O eu faz parte de um todo e é importante justamente na medida em que compõe esse todo, e não o contrário. É por isso que podemos dizer que sem ancestralidade não há identidade. A identidade é encontrada na tradição e não no olhar narcisista (Oliveira, 2006, p. 120).

O estudioso ressalta o caráter integrativo e coletivo próprio dessa percepção de mundo, ainda que seja uma construção cultural e, por isso, sofra modificações no decorrer da história. O autor reafirma a relevância disso ao pontuar que a “cosmovisão africana encontra no princípio da ancestralidade sua concatenação interna e a força externa, manifesta na tradição dos afrodescendentes” (Oliveira, 2006, p. 121)”. Contudo, a cosmovisão negro-africana ao privilegiar o tempo passado não o fossiliza, ele é dinâmico, em um movimento espiralado possibilitando a constante atualização da memória ancestral. De forma que a memória coletiva se faz presente nos corpos dos descendentes negros africanos em diáspora, isto é, ela está corporificada. E, por isso, não existe disjunção entre as dimensões espiritual, física e material. Ante o exposto, reafirmo que esses corpos negros aqui estão sendo concebidos tendo como base a concepção de corporeidades negro-brasileiras, isto é, compreendendo os sujeitos atuantes em sua dimensão sócio-histórico-social, emocional-afetivo, mental-espiritual-corporal, por meio de suas vivências experienciadas, as quais constituem a base para seu processo de criação artística.

Mais um, dentre outros, pontos valiosos para as reflexões desencadeadas é pontuar o teor político assim como social e cultural da adoção da noção de cosmovisão africana em solo brasileiro, quer em 1997 (estreia do espetáculo) quer nos dias atuais, uma vez que atravessada das experiências de escravização e discriminação racial, logo configura também uma ação política. Uma cosmovisão de mundo forjada em África permeada do sagrado e aqui ressignificada, assim como o foi em outros espaços geográficos para os quais os negros africanos foram forçosamente levados na diáspora. O sagrado tem como fonte a ancestralidade sendo essa preservada e atualizada ritualisticamente por meio do culto aos ancestrais – sendo um ritual coletivo. Nas palavras de Oliveira (2006, p. 52), “o passado é privilegiado, pois esse [é] o tempo dos antepassados. [...]. O tempo africano, tal como o universo africano está prenhe de ancestralidade. A mesma ancestralidade que permeia todos os seres do planeta (universo africano) habita o tempo mitológico e atual”. Entretanto, na atualidade, os atores são os descendentes, portanto, a atualização deve ser respaldada na memória dos ancestrais, com base em sua sabedoria. A fala abaixo transcrita do, na época, diretor Marcio Meirelles, denota um perceber – já na audição de formação do grupo, em 1990 - de que aqueles corpos negros assumiram, organicamente, o lugar de sujeitos de suas experiências vivenciadas e/ou de seus pares suscitando um ponto de vista negrodiaspórico que nesta reflexão é concebida sob o viés da ancestralidade:

No começo foi exatamente com isso, o desnudamento de minha história. [...]. Quando a gente fez a primeira audição foram quase cem pessoas [...] A gente



selecionou trinta. [...] tinham uma forma de representar o mundo, as emoções, as relações peculiares, porque não eram pautadas no teatro eurocêntrico ou estadunidense. Os formatos, os métodos de construção dos personagens psicológicos, etc. vinham de outros lugares, vinham exatamente da raça, exatamente de uma vida periférica (Meirelles, 2021).

Conforme Bakary Traoré (1972), na obra “The black african Theatre and its sociais functions”<sup>5</sup>, o teatro dos povos africanos em sua origem exerceu relevante função social no sentido de congregar os indivíduos, promovendo intensa coesão social e se tornando reflexo de costumes, hábitos e condutas. Um teatro de base oral improvisado, fortemente ligado à vida cotidiana de sua comunidade e a seus antepassados (culto aos ancestrais). Também é marcado por um viés cômico para debater questões sociais de natureza educativa, podendo conviver tranquilamente a tragédia e a comédia, o humano e o divino, a vida e a morte, bem como o entrelaçamento de discurso, música, movimento e dança.

O processo criativo do fenômeno em questão tem como eixo a improvisação que acolhe as marcas de espontaneidade e ritualidade tendo como elemento catalisador na interação entre o contexto macro e micro o jogo de “pergunta/resposta”. A espontaneidade das improvisações no processo gerativo tem um fundo pré-pensado, planejado, a pesquisa *in loco* realizada pelos atuantes. Contudo, também uma outra parcela advinda da sabedoria ancestral, da memória ancestral, presentificada e atualizada via corporeidade negra dos atuantes. Para tanto, o mecanismo da “pergunta” – recurso usado pelo diretor – funda o ponto nevrálgico enquanto instância instauradora de questionamentos, ressignificações, atualizações ao promover as interações, interrelações com os contextos macro e micro, provocando: a autorreflexão crítica em cada um dos integrantes assim como reflexões críticas entre eles, isto é, entre cada um deles e o diretor, entre o diretor e cada um deles e com o todo, do diretor consigo mesmo, com cada um deles e com o todo – em função dele também participar do jogo. O caráter experimental e consequentemente a improvisação abrem espaço para a emersão e a imersão de vivências, conflitos e tensões resultantes da escravidão e da discriminação histórico-sócio-cultural vivenciadas e experienciadas pelos envolvidos no processo –, pois diz respeito tanto a uma problemática concernente ao passado quanto ao presente. Visto que, como pontua Kilomba (2019, p. 29), “o racismo cotidiano incorpora uma cronologia que é atemporal” e também as experiências vivenciadas no processo criativo propriamente dito.

O que leva a conceber, mediante o acima exposto, o espetáculo *Cabaré da Rrrrraça* como resultado de um jogo de “pergunta/resposta” (exercício teatral marcado por um ouvir/perguntar/ouvir em um movimento) das pesquisas *in loco* e um experienciar vivências e experimentação (ato de conhecer por meio da experiência, tentativa e erro). Bem como faculta o entendimento de a “pergunta” usada pelo diretor ser lida como um agir decolonial (ainda que se considere o fato de ter ocorrido inconscientemente) ao considerar que a pergunta “você é negro?”, “o que é ser negro?” traz, implicitamente, a noção do tripé colonialidade/raça/racismo. Ou seja, traz latente

---

5 O Teatro Negro africano e suas funções sociais.

uma ideia de lugar de dominação/colonialidade no qual se há relação de poder, há necessariamente a possibilidade de agenciamento e resistência. Além disso, a pergunta feita pelo na época diretor, ao instaurar/suscitar resposta(s), constata-se que essas foram dadas por olhares oposicionais (dos atuantes) bem como por uma prática afrocentrada em razão dos atuantes falarem por si, isto é, o foco ser suas corporeidades propiciando o jorrar de uma memória ancestral afrodiáspórica assim como a atualização desta.

Quase sincronicamente, tem-se o jogo representacional no qual o “eu representativo” de cada um dos atuantes, ou seja, os atuantes com as máscaras de seus personagens, também respondem em um movimento de autorreflexão crítica aos questionamentos supracitados e exercitam o escutar, por parte de cada um dos integrantes do processo, considerando-se que a pergunta é feita aos atores e aos seus personagens. É interessante sublinhar que o então diretor é um não negro e que historicamente, isso ocorreu entre os anos de 1996 e 1997. Portanto, as respostas para as perguntas feitas pelo diretor estão no passado dos atuantes, na herança ancestral, são presentificadas e atualizadas por meio de suas corporeidades, bem como pelo riso que permeia todo processo gerativo. Isto é, juntamente com a pergunta se tem o riso, o recurso estético do riso instaurando o contraponto, a intervenção na encruza com a perspectiva afrocentrada promovendo o encruzilhamento mor do riso racista *versus* o riso antirracista.

Pois, esse espaço-tempo (encruzilhamento) é marcado pelo riso da colonialidade do poder e pelo local de emersão do riso que o confronta. Este, por estar sob o viés do encruzilhamento, está vinculado ao riso do racismo. Contudo, sob o ângulo das corporeidades negras, logo, a partir de experiências e/ou cosmovisões desses sujeitos, cujo compromisso político está para ações contra-hegemônicas, ao mesmo tempo em que configura a atuação cênica um caráter ritualístico abrindo caminhos outros. Assim, o riso antirracista está para a dimensão da cultura expressando outros modos de fazer, pensar e estar, pois está centrado na cosmovisão africana e instaurado por meio da corporeidade negra diáspórica brasileira.

No raciocínio apresentado neste texto, está latente, dentre outras, a ideia de que no sistema do mundo colonial, corpos negros estão situados a partir da experiência da diferença opositiva e excludente. E, a partir deste lugar, produzem ações e conhecimentos. Entretanto, vale realçar que, para que haja tal postura, se faz necessário que os sujeitos sejam minimamente éticos e politicamente conscientes.

### **3 Considerações finais**

A reflexão aqui desencadeada ao repor questões pertinentes para os campos analisados, das Artes Cênicas bem como das Ciências Humanas e Sociais, e simultaneamente ao trazer a temática do antirracismo sob o viés do recurso do riso apresenta outro ângulo de reflexão/investigação não se restringindo apenas à questão teórica/acadêmica e contribuindo para o estudo sobre o antirracismo

no contexto social brasileiro. Além disso, possibilita trazer para à reflexão a provocação ao se atrelar o riso ao racismo como sendo possível só na estrutura, pois o humor racista, isto é, o humor como veículo de reiteração do racismo, lugar comum em nosso contexto sociocultural e histórico, inevitavelmente gera o cerceamento de práticas ressignificantes, pois está para um sentido único.

Possibilita também trazer para à reflexão a provocação de que ao se conceber a junção riso e racismo como sendo possível só na acepção: humor racista, isto é, o humor como veículo de reiteração e dissimilação do racismo, lugar comum em nosso contexto sociocultural e histórico, inevitavelmente gera o cerceamento de práticas que promovam sua ressignificação, pois o imobiliza em um sentido único.

O riso no processo criativo do texto dramático e espetacular foi concebido dentro da cosmogonia negrodiaspórica, essa reinterpretada/atualizada no Brasil sob o signo de Exu, o que demanda estar situar-se a partir de um lugar de fala não eurocêntrico, em outras palavras, feito por artistas negra(o)s. Visto que tal encruzilhamento se materializa no corpo dos atuantes, ao estar em um encruzilhamento, no ato de encruzilhamento, o riso racista e o riso antirracista simbolicamente se chocam, pois o segundo carrega a ameaça da subversividade, estando aí sua potência. Ao que a seguinte fala de Oliveira (1972) vem corroborar: “Exu nunca devolve algo do mesmo jeito que engoliu”. Assim, o espetáculo é concebido como Poética do encruzilhamento que se materializa no corpo dos seus atuantes, ou melhor, no espaço-tempo-corpo-riso-corporeidade negra. E tendo o riso como produto final do fazer cômico, humorístico e irônico, é numa ação desse encruzilhamento (perspectiva exusíaca, ou seja, Exu enquanto sabedoria ancestral) que tais corpos incorporam uma atuação cênica e ritualística.

Os corpos negros incorporam em cena um encruzilhamento em uma atuação cênica e ritualista – reificando o enfrentamento à colonialidade do corpo, sendo esta ser e saber introjetados à corporeidade negra pelas representações ideológicas colonizadoras em seus atravessamentos e camadas. O riso racista e o riso antirracista ao coexistirem na ideia de encruzilhamento – como pares dicotômicos não excludentes – viabilizam o embate/intervenção/fissuras e a abertura para caminhos outros. Logo, é a partir do riso operador e disseminador do racismo que também se transgride esse regime: riso/colonialismo estando para violência *versus* riso/antirracista/decolonial igual a resiliência, resistência e transgressão, sendo estas operadas via corporeidades negras. Dessa maneira, tem-se a presença do riso racista colonial e a sua ressignificação via intervenção/enfrentamento/insurgência – o que venho denominando de “riso decolonial”.

### Referências

- ASANTE, Molefi Kete. *Afrocentricidade: a teoria da mudança social*. Tradução de Ana Monteiro Ferreira. Philadelphia: Afrocentricity, 2003.
- ASANTE, Molefi Kete. *Afrocentricidade como Crítica do Paradigma Hegemônico Ocidental*: introdução a uma Ideia. Tradução de Renato Nogueira, Marcelo J. D. Moraes e Aline Carmo. *Ensaios Filosóficos*, [s. l.], v. XIV, dez. 2016. Disponível em: <https://www.ensaiosfilosoficos.com.br/#edicoes>. Acesso em: 08 out. 2025.
- CHACRA, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2020.
- FRANTZ, Fanon. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2020.
- hooks, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.
- OLIVEIRA, Eduardo David de. *Cosmovisão Africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente*. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2006.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.) *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 227-278.
- SALLES, Almeida Cecília. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2011.
- SALLES, Almeida Cecília. *Processos de criação em grupo: diálogos*. São Paulo: Estações das Cores, 2021.
- SMUTS, J. C. *Holism and evolution*. New York: The Gestalt Journal Press, 1996.
- SANTOS, Antônio Bispo dos (Nêgo Bispo). As fronteiras entre o saber orgânico e o saber sintético. In: OLIVA, Anderson Ribeiro; CHAVÉS, Marjorie Nogueira; FILICE, Renísia Cristina Garcia; NASCIMENTO, Wanderson Flor do. *Tecendo redes antirracistas: Áfricas, Brasis, Portugal*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- TRAORÉ, Bakary. *The black african Theatre and its sociais functions*. Translated and with a preface by Dapo Adelugba. Nigéria: Ibadan University Press, 1972.



**Biografia acadêmica**

Gildete Paulo Rocha - Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Professora efetiva da Universidade do Estado da Bahia, Eunápolis, Bahia, Brasil.

E-mail: [gildetepaulo73@gmail.com](mailto:gildetepaulo73@gmail.com)

**Financiamento**

Não se aplica

**Aprovação em comitê de ética**

Não se aplica

**Conflito de interesse**

Nenhum conflito de interesse declarado

**Contexto da pesquisa**

O artigo é originado da tese: ROCHA, G. P. Cabaré da Rrrraça: processo criação de recursos estéticos na abordagem do racismo/antirracismo. Gildete Paulo Rocha – 2024. Tese (doutorado – Artes da Cena/Teatro). Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

**Direitos autorais**

Gildete Paulo Rocha

**Contribuição de autoria (CRediT)**

Não se aplica

**Licenciamento**

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Simples Cego

**Editores responsáveis**

Altemar Di Monteiro

Anderson Feliciano

**Histórico de avaliação**

Data de submissão: 15 jul. 2025

Data de aprovação: 04 set. 2025