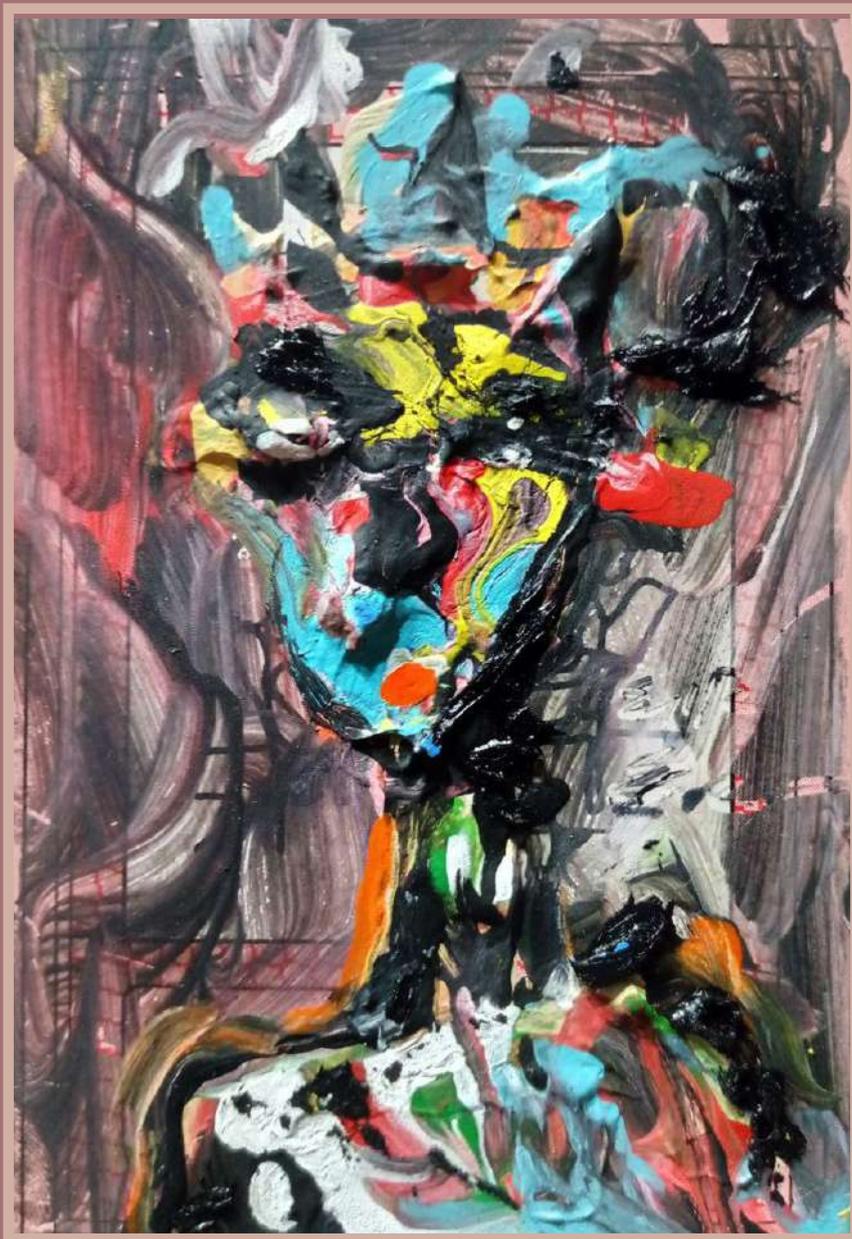


# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 28 - n.º 30  
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Ender Rodríguez / De la serie *Bestiario*  
2023 / acrílico sobre cartón / 11,5 x 7,5 cm

## Artículos

## **Teatro e sociedades africanas: notas sobre a política artística da descolonização do ser e do poder presentes na concepção de teatro de Ngugi wa Thiong'o e na dramaturgia de Abdulai Sila**

## **Teatro y sociedades africanas: apuntes sobre las políticas artísticas de descolonización del ser y del poder presentes en la concepción del teatro de Ngugi wa Thiong'o y en la dramaturgia de Abdulai Sila**

## **Theater and African societies: notes on the artistic politics of the decolonization of being and power present in Ngugi wa Thiong'o's conception of theater and in Abdulai Sila's dramaturgy**

Recibido 01-12-23

Aceptado 27-12-23

Sebastião Marques Cardoso<sup>1</sup>

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Brasil  
sebastiaomarques@uern.br

Eliana Pereira de Carvalho<sup>2</sup>

Universidade Estadual do Piauí, Brasil  
elianapereira@pcs.uespi.br

---

1. Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas, com pós-doutorado em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Docente permanente do Departamento de Letras Estrangeiras (DLE-FALA) e dos Programas de Pós-Graduação em Letras (PPGL) e em Ciências da Linguagem (PPCL) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). ORCID: 0000-0003-2296-3062

2. Doutora em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), campus CAMEAM, em Pau dos Ferros-RN. Mestre em Letras, concentração em Estudos Literários, pela Universidade Federal do Piauí. Professora Adjunta da Universidade Estadual do Piauí (UESPI) e professora da Educação Básica pela SEDUC-PI. ORCID: 0000-0002-8974-2400



### ¿Cómo citar?

Marques, S. / Pereira, E. "Teatro e sociedades africanas: notas sobre a política artística da descolonização do ser e do poder presentes na concepção de teatro de Ngugi wa Thiong'o e na dramaturgia de Abdulai Sila". *Contexto*, vol. 28, n.º 30, 2024, pp. 125-146.  
<https://doi.org/10.53766/CONTEX/2024.28.30.09>



UNIVERSIDAD  
DE LOS ANDES  
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ  
TACHIRA VENEZUELA

**Resumo:** Este estudo propõe fazer um diálogo crítico entre o teatro e as sociedades africanas, tentando trazer algumas notas sobre a política artística da descolonização do ser e do poder nas perspectivas de Ngũgĩ wa Thiong'o e de Abdulai Sila. Na primeira parte desse texto, falaremos brevemente sobre como podemos entender o conceito de teatro numa perspectiva ocidental e não-ocidental. Na segunda parte, considerando a cultura como campo de batalha, trataremos, de forma ligeira e sintética, de como o teatro profissional ocidental chegou na África e de como os africanos reagiram a esse teatro. E, por fim, trataremos da internacionalização dos festivais africanos e da contribuição do teatro feito pelo guineense Abdulai Sila. A concepção unilateral de teatro ocidental, ou seja, daquele modelo que foi politicamente imposto a outros povos, não apagou por completo, entretanto, as concepções e origens de um teatro local potente, diverso e de resistência em África. Em outras palavras, veremos como o teatro ocidental chegou em África e de como os africanos reagiram discursivamente através do próprio teatro, entendido como uma área de disputas políticas, culturais e de identidades em jogo. Fazendo um recorte no teatro das sociedades africanas, colocaremos em evidência o teatro de Abdulai Sila e, com ele, a possibilidade de um teatro que se volte conscientemente para a descolonização das mentes daqueles que continuam como sequestrados e sequelados no paradigma modernidade/colonialidade.

**Palavras-chave:** cultura; teatro; sociedades africanas; descolonização da mente; Ngũgĩ wa Thiong'o; Abdulai Sila.

**Resumen:** Este estudio se propone realizar un diálogo crítico entre el teatro y las sociedades africanas, intentando traer algunas notas sobre la política artística de la descolonización del ser y del poder desde las perspectivas de Ngũgĩ wa Thiong'o y Abdulai Sila. En la primera parte de este texto hablaremos brevemente al respecto de cómo podemos entender el concepto de teatro desde una perspectiva occidental y no occidental. En la segunda parte, considerando a la cultura como un campo de batalla, trataremos, de forma rápida y sintética de cómo llegó el teatro profesional occidental a África y cómo reaccionaron los africanos frente a este teatro. Por último, hablaremos de la internacionalización de los festivales africanos y de la aportación del teatro realizado por el guineano Abdulai Sila. La concepción unilateral del teatro occidental, o sea aquel modelo que fue impuesto políticamente a otros pueblos, no se borró por completo; sin embargo, las concepciones y orígenes de un teatro local poderoso, diverso y resistente en África todavía se mantienen. En otras palabras, veremos cómo el teatro occidental llegó a África y cómo los africanos reaccionaron discursivamente a través del propio teatro, entendido como un área de disputas políticas, culturales e identidades en juego. Dirigiendo una mirada al teatro de las sociedades africanas, destacaremos el teatro de Abdulai Sila y, con él, la posibilidad de un teatro que se vuelva consciente en la descolonización de las

mentes de quienes siguen secuestrados y lesionados en el paradigma de la modernidad/colonialidad.

**Palabras clave:** cultura; teatro; sociedades africanas; descolonización de la mente; Ngūgĩ wa Thiong'o; Abdulai Sila.

**Abstract:** This study aims to engage in a critical dialogue between theater and African societies, attempting to shed light on artistic decolonization of the self and power, as viewed through the perspectives of Ngūgĩ wa Thiong'o and Abdulai Sila. In the first part of this text, we will briefly discuss how we can understand the concept of theater from both Western and non-Western perspectives. In the second part, considering culture as a battleground, we will lightly and succinctly address how Western professional theater made its way to Africa and how Africans reacted to this theater. Finally, we will delve into the internationalization of African festivals and the contribution of theater by the Guinean playwright Abdulai Sila. The one-sided conception of Western theater, that is, the model that was politically imposed on other peoples, did not completely erase the conceptions and origins of a potent, diverse, and resistant local theater in Africa. In other words, we will explore how Western theater arrived in Africa and how Africans responded discursively through their own theater, understood as a space for political, cultural, and identity disputes. Focusing on the theater of African societies, we will highlight the work of Abdulai Sila and, with it, the possibility of a theater consciously dedicated to the decolonization of the minds of those who remain ensnared and scarred by the modernity/coloniality paradigm.

**Keywords:** culture; theater; African societies; decolonization of the mind; Ngūgĩ wa Thiong'o; Abdulai Sila.

### Considerações iniciais

Ao iniciarmos nossa fala sobre teatro e sociedades africanas ou teatro nas sociedades africanas, é necessário que procuremos antes determinar de que teatro estamos falando. Seguindo o percurso do teatro, comandados por nossa formação, não há como não perseguirmos uma origem do teatro através da história da literatura ocidental, que, nas palavras de Carpeaux (p. 5), é um conceito moderno. Uma história da literatura só aparecerá como tal a partir do século XIX, especialmente, em função de um emergente antinormativismo romântico. Neste momento, havia uma ansiosa busca pelas origens que aparecerá principalmente na construção de mitos fundadores das nações, como também na formação da história literária das nações que trará consigo “a busca das origens ou causas da literatura em fatores externos a ela” (Souza, p. 30).

Aqui, duas questões inicialmente nos norteiam. A primeira diz respeito à herança greco-romana da história da literatura ocidental e, a segunda, correlacionada à primeira, à necessidade de constituição de um arquivo que, conforme Derrida (p. 7), é por nós contumaz reduzido “à experiência da *memória* e o retorno à *origem*”. Em outras palavras, o arquivo seria o elo perdido da história que precisa ser resgatado para a construção dessa história ou desse arquivo oficial. É, nesse sentido, que poderemos pensar em uma história homogênea e linear fincada na Europa como centro construtor e irradiador dessa história cujo sentido se quer único, científico, verdadeiro e universal, embora se saiba forjado (Wallerstein, pp. 85-86).

De acordo com Derrida (p. 29), na constituição do arquivo, a autoridade que registra o evento histórico é a mesma que o produz, o guarda, o sanciona como lei e o lança para o futuro, naturalizando-o como verdade incontestável. A suposta origem desses eventos acaba sendo dada como perdida no manancial do tempo para dar a impressão de um “desde sempre”. É dessa forma que aceitamos a literatura ocidental a partir de uma herança greco-romana, embora, como atesta Dussel (p. 25) “a diacronia unilinear Grécia-Roma-Europa é um invento ideológico de fins do século XVIII romântico alemão; é então uma manipulação conceitual posterior do 'modelo ariano' racista”.

Nossa intenção aqui não é fazer um estudo profundo das especificidades formais do teatro, nem o contrapor à literatura, mas visualizá-lo, na forma de ensaio, como um discurso artístico que, assim como outros, pode cooperar ou resistir às narrativas elaboradas do mundo. Mas, diante da necessidade de partimos de um determinado ponto, resolvemos seguir, ainda que sutilmente, a concepção da origem do teatro no ocidente para, concomitantemente, falarmos sobre um outro teatro. Um teatro que possa contestar o centro como contradiscurso, ou seja, um teatro contrapontístico, e que também propõe a revitalização de culturas silenciadas, através da descolonização da mente, tal qual a concepção de teatro do queniano Ngũgĩ wa Thiong'o e da dramaturgia do guineense Abdulai Sila.

No percurso, havemos de dar uma ênfase inicial nas concepções aristotélicas que vão, entre outras coisas, estipular a tripartição genérica na literatura que já havia sido antecipada por Platão. É em função disso que falamos em gênero épico ou narrativo, gênero lírico e gênero dramático. Neste último, encontraremos as instruções de Aristóteles no que concerne à tragédia e à comédia, em especial à primeira para a qual este dará maior apreço, designando-a como superior até mesmo à epopeia.

### Do teatro com feições ocidentais a um outro teatro, o teatro das origens

Na configuração de uma teoria dos gêneros, Rosenfeld descreve uma diferenciação entre os três gêneros literários baseado na relação sujeito e objeto e considerando uma pureza genérica. No gênero lírico, não haveria oposição entre sujeito e objeto, pois o mundo tematizado é puro subjetivismo. Já, no gênero épico, tido como puro, tal oposição se manteria, uma vez que haveria uma clara distinção entre sujeito e objeto. No gênero dramático, novamente a oposição se desfaz. No entanto, diferente do mundo subjetivado do gênero lírico, no épico, o mundo é totalmente objetificado. No gênero lírico, “o sujeito é tudo, no dramático o objeto é tudo” (Rosenfeld, *O teatro épico*, p. 28), a ponto de fazer desaparecer a figura do narrador no teatro.

É evidente que Rosenfeld exprime a inexistência de uma pureza no que concerne aos gêneros literários e, inclusive, afirma que tal pureza, em menor ou maior grau, não está relacionada a um critério de valor. Para ele, a relação entre sujeito e objeto nas formas literárias é explicada a partir das especificidades de cada uma. Sendo assim, o gênero dramático está em pé de igualdade com os outros dois gêneros, sem lhe ser superior, uma vez que sujeito e objeto, nos três gêneros, seriam encarados como elementos que revelam formas diferenciadas de representação do mundo, seja de uma maneira subjetiva, na forma lírica; mediadora, na épica; ou apresentada através da encenação, na dramática.

A forma dramática, enquanto texto literário, não prescinde da encenação. Ela é destinada à representação teatral, sem, porém, perder seu caráter literário. Vale ressaltarmos que, como texto teatral, as obras literárias exigem uma linguagem que interaja com a natureza desse tipo de texto. Daí a ausência de um narrador e a existência de um narrado que se apresenta ao público a partir das ações e dos caracteres dos personagens que os atores incorporam, do cenário e de todos os outros elementos que fazem do teatro, hoje, uma arte completa, comungando em si muitas outras, tendo em vista, segundo D'Onofrio (p. 125), a “constelação de signos” que o espetáculo teatral comporta para tocar seu público.

Na visão de Rosenfeld, o teatro em si não é necessariamente literatura, e nem “veículo” dela: “É [o teatro] uma arte adversa da literatura. O texto, a peça, literatura enquanto meramente declamados, tornam-se teatro no momento em que são representados, no momento, portanto, em que os declamadores, através da metamorfose, se transformam em personagens” (*Prismas do teatro*, p. 21). Nesse sentido, a base do teatro, pensada por Rosenfeld, é a fusão do ator com o personagem. Trata-se de uma arte espaço-temporal, com audiovisual. Esta não é a opinião de Stalloni que, ao hesitar se o teatro “pertence de pleno direito à literatura” (p. 72), ainda o reaproxima dela, justamente por transmitir, tanto quanto a narração,

uma história imaginativa. E essa narração pode ser oral, gestual ou representada a partir de um texto escrito.

Ao falarmos em teatro, duas imagens nos aparecem; a do teatro enquanto arte cênica e enquanto espaço físico destinado a este fim. Apesar de concebermos o teatro como uma invenção grega que se inicia com os rituais festivos ao deus Dioniso ou Baco, devido à colheita da uva, no século V a.C. e que, mais tarde, seriam aperfeiçoados como arte dramática pelos melhores dramaturgos gregos, entre eles Ésquilo, Sófocles, Eurípedes e Aristófanes, conforme D'Onofrio (p. 67), isso não corresponde a uma verdade incontestável, mas à construção de uma história da literatura ocidental que busca suas raízes em uma herança greco-romana.

Se formos atrás das origens do teatro, certamente iremos encontrar vestígios às margens do Mar Mediterrâneo, nas diversas civilizações da Antiguidade que se formaram em torno dele e cujas representações teatrais estavam ligadas às cerimônias religiosas. No calendário do Egito antigo, por exemplo, eram comuns os cerimoniais a diversas divindades nos quais a dramaticidade encontrava uma finalidade nos rituais de reverência e agradecimento aos benefícios recebidos por estas divindades. As representações teatrais se faziam presentes indistintamente por diversas civilizações antigas, fossem estas considerados ocidentais ou orientais (Cebulski, pp. 11-12).

Portanto, antes do teatro grego aparecer no século V a.C., outras civilizações já apresentavam o teatro com outras características; o que implica dizer que a origem do teatro ocidental como herança greco-romana é um mito ou um construto cultural que reivindica uma centralidade de poder e de saber, mas que não diz respeito a um início propriamente dito. Ligiéro diria que o termo origem guarda um conceito flutuante. “Não existe uma única origem, existe a minha origem, a sua origem, e a origem como abstração e imaginação, como uma garrafa vazia capaz de flutuar sobre as águas aguardando ser preenchida” (Ligiério, *Teatro das origens*, p. 23). De certa forma, há aqui uma aproximação entre o conceito de arquivo de Derrida e o de origem de Ligiéro. E ressaltamos, também, que o questionamento sobre o discurso pautado numa origem pode ser vislumbrando, hoje, em várias manifestações do pensamento crítico, passando pelo feminismo e, mais recentemente, pelos estudos *queer* e pelos estudos pós-coloniais e decoloniais.

Nessa conjectura, Ligiéro traz a concepção de “outro teatro” e de “teatro das origens” e que nos ajudará certamente na compreensão do teatro nas sociedades africanas ou da relação entre teatro e sociedade africanas. Outrossim, tais concepções se interligam com o pensamento de Abdulai Sila sobre teatro, como veremos adiante, considerando-o como uma política artística de descolonização da mente que, por sua vez, interage com o pensamento do queniano Ngũgĩ wa Thiong'o sobre o teatro africano.

O teatro no ocidente encontra sua origem nas festividades ao deus Dioniso, assim como o teatro brasileiro pontua seu início com as montagens do Padre José de Anchieta e, numa perspectiva do teatro moderno no Brasil, teria seu começo com Nelson Rodrigues. No entender de Ligiéro, “essa história única do teatro mundial, e também a do teatro brasileiro são tendenciosas porque apresentam uma visão fechada, fundamentalmente eurocêntrica, do que seja o teatro” (“Outro teatro”, p. 15). Para o estudioso das performances afro-ameríndias, esta visão afasta qualquer outra forma de teatro que não se alinhe àquelas herdadas da Grécia antiga, desenvolvidas sobretudo nos principais países europeus, responsáveis pela promoção da cultura eurocêntrica. É esta cultura, incluindo nela a literária, que será transplantada para os territórios colonizados por esses centros culturais que repudiarão naqueles qualquer manifestação legitimadora da cultural local.

É, em decorrência disso, que poderemos falar do sufocamento ou do apagamento das “sofisticadas formas teatrais eruditas e/ou populares desenvolvidas na Ásia, na África e nas Américas” que sejam anteriores à chegada do colonizador ou contemporâneas a este período de colonização. Para tais formas teatrais, restariam os estigmas desqualificantes de primitivas e insignificantes. Ligiéro denomina estas formas de “outro teatro”:

“Outro teatro” é a definição aplicada às performances artísticas e culturais que envolvem narrativas, danças, cantos e elementos cenográficos, utilizadas principalmente pelas tradições africanas, asiáticas e ameríndias que se tornaram conhecidas como importantes para o mundo das artes cênicas através de diretores de vanguarda da Europa no século xx. São levantadas questões sobre a importância dessas tradições, sobretudo no Brasil, onde as performances afro-ameríndias são os pilares das manifestações espetaculares (“Outro teatro”, p. 15).

Este “outro teatro”, doravante Outro Teatro, desconhecido pela maioria daqueles educados numa cultura eurocêntrica que busca a origem do teatro na civilização greco-romana, conjuga “um amplo espectro de possibilidades” (Ligiéro, “Outro teatro”, p. 17). Ele sairá da invisibilidade no século xx e influenciará representantes do teatro contemporâneo que se utilizarão dele para suas revoluções cênicas, entre eles Meyerhold, Brecht, Artaud, Grotowski e Peter Brook, no dizer de Ligiéro.

No prolongamento do Outro Teatro, Ligiéro fala em “teatro das origens”, considerando origem como processo de encontros e de autoconhecimento.

Longe do mundo da indústria cultural e do entretenimento das grandes cidades, o Teatro das Origens aparece revigorado no mundo das celebrações e festas religiosas, como é o caso das tradições africanas e afro-brasileiras, ou em rituais cíclicos ou processos ritualísticos ameríndios [...]. [Ele] emerge em comunidades que resistiram ao processo colonial e ainda experimentam as constantes pressões econômicas e religiosas (cristãs, na maioria dos casos) e as sucessivas invasões territoriais locais (*Teatro das origens*, p. 25).

O Teatro das Origens encontra dificuldades não apenas de legitimidade diante de uma cultura que valoriza aquilo que emerge do circuito norte-americano e europeu, mas também porque as comunidades afro e ameríndias que mantêm essas tradições culturais se concentram na periferia do mundo e dos grandes centros urbanos, sofrendo com a pobreza e, muitas vezes a miséria, e enfrentando problemas como a luta pela posse legal de terras, a falta de demarcações dessas terras, a desapropriação, o êxodo, a grilagem etc. São comunidades que resistem não apenas culturalmente, pois resistem à própria morte física, insistindo em existir, apesar de tudo. Elas representam as fissuras nesse tempo homogêneo e linear da modernidade eurocêntrica —a redundância foi proposital— da qual falaremos agora numa perspectiva da cultura.

### **A cultura como campo de batalha no epicentro da modernidade/colonialidade: *Aida*, de Verdi, como discurso do centro e o teatro africano como contradiscurso**

As comunidades, que resistiram ao processo colonial e que ainda vivenciam o neocolonialismo, com seu teatro das origens poderiam constituir, na concepção de Bhabha (1998, p. 350), um *entre-tempo* ou *lapso* na modernidade. Em outras palavras, Bhabha sugere que o teatro, agenciado localmente, pode romper com a bolha da colonialidade do poder e do saber. Para o estudioso indo-britânico, no contexto pós-colonial, entendido aqui de maneira ampla, o teatro pode marcar um “entre-tempo” ou “lapso” na modernidade/colonialidade quando é elaborado pelas próprias pessoas que vivem sob os influxos desse tempo que, à primeira vista, parece inexorável.

O entre-tempo da modernidade pós-colonial [colonialidade] movimenta-se para frente, rasurando aquele passado complacente atrelado ao mito do progresso, ordenado de acordo com os binarismos de sua lógica cultural: passado/presente, interior/exterior. Este para frente não é nem teleológico nem um deslizamento infinito (Bhabha, p. 350).

“Outro teatro” e “teatro das origens” soariam como uma voz incômoda, que tenderia a desestabilizar a tranquilidade da modernidade, revelando suas rasuras e a construção de um mito. Reverberando como influência nos grandes dramaturgos dessa modernidade, afetaria a colonialidade do poder e do saber desta, colocando-se como entrave para a sustentação dessa lógica cultural binária, pois externaria seu poder e seu saber como contradiscurso do centro.

Para Bhabha:

A função do *lapso* é desacelerar o tempo linear, progressivo, da modernidade para revelar seu “gesto”, seus *tempi*, “as pausas e marcações de toda a performance”. Isto só pode ser conseguido —como Walter Benjamin comentou a respeito do teatro épico de Brecht— ao se represar a corrente da vida real, fazendo estancar o fluxo por meio de um refluxo de espanto (p. 350).

Em outras palavras, o lapso ou entre-tempo da modernidade pós-colonial (colonialidade) revela os tempos sobrepostos desse tempo que se supõe linear e que corre em direção a um progresso que despreza as circunstâncias históricas desses diversos tempos da modernidade. O Outro Teatro e o Teatro das Origens possibilitariam o represamento da corrente da vida cotidiana desse tempo linear, tal qual o teatro épico de Brecht, trazendo o espanto dos tempos sobrepostos e represados como revelação e reflexão sobre o mito da modernidade e dos sujeitos afetados (sequelados ou sequestrados) por ela:

Quando se estanca a dialética da modernidade, aí então *se encena* a ação temporal da modernidade [colonialidade] —seu impulso futuro, progressivo—, revelando “tudo o que está envolvido no ato de encenar *per se*”. Essa desaceleração, ou defasagem, impele o “passado”, *projeta-o*, dá a seus símbolos “mortos” a vida circulatória do “signo” do presente, da *passagem*, a aceleração do cotidiano (Bhabha, p. 350).

Portanto, para Bhabha, o teatro é uma ferramenta que consegue, pela encenação, paralisar o tempo da modernidade —a força motriz do ocidente—, e abrir novos *tempi*... trazer outros passados para a cena do presente... e imaginar, com isso, outros futuros... Futuros estes diferentes do tempo da modernidade/colonialidade.

Entretanto, de acordo com Said, quando o teatro chega na África não vem com esse propósito. O teórico palestino, concebendo uma aproximação entre teatro, cultura e sociedade, afirma que teatro é cultura, e cultura é um campo de batalha onde se tencionam causas políticas e ideológicas.

A cultura é uma espécie de teatro em que várias causas políticas e ideológicas se empenham mutuamente. Longe de ser um plácido reino de refinamento apolíneo, a cultura pode até ser um campo de batalha onde as causas se expõem à luz do dia e lutam entre si, deixando claro, por exemplo, que, dos estudantes americanos, franceses ou indianos ensinados a ler seus clássicos nacionais antes de lerem os outros, espera-se que amem e pertençam de maneira leal, e muitas vezes acrítica, às suas nações e tradições, enquanto denigrem e combatem as demais (Said, p. 5).

Ou seja, a formação cultural de uma sociedade é uma forma de representação tida como verdadeira, e que exclui, por conseguinte, outras representações. Além da exclusão que a cultura endógena possibilita, ela também é narcísica, no sentido de

inviabilizar uma autocrítica. Dessa forma, na concepção de cultura enquanto espaço teatral onde questões políticas e ideológicas travam suas batalhas, o problema se concentra na veneração à cultura que se sobrepõe, que se encontra divorciada do mundo cotidiano, por conceber-se transcendente. No entender de Said:

Muitos humanistas de profissão são, em virtude disso, incapazes de estabelecer a conexão entre, de um lado, a longa e sórdida crueldade de práticas como a escravidão, a opressão racial e colonialista, o domínio imperial e, de outro, a poesia, a ficção e a filosofia da sociedade que adota tais práticas (p. 5).

Considerando a sua cultura como superior, o europeu nos territórios coloniais, deslocado de seu espaço, procurou representar os outros. Neste caso, os nomeados, doravante, africanos. A África foi, então, inventada pelos e para os europeus. Numa perspectiva acentuadamente crítica sobre a concepção de que África é um constructo, e de que tudo que se diz sobre África é, na verdade, “derivação” desse discurso, pode ser vislumbrado no livro *A invenção de África* (2013), de Valentim Mudimbe. Assim, além do uso da força militar, do uso da corrupção financeira, do uso da imposição da religião e do uso de instituições de identificação europeia (jurisdição, propriedade privada etc.), as artes tiveram também um papel decisivo nesse sentido. E, com o teatro não foi diferente.

Um exemplo disso foi o uso do teatro a serviço dos interesses ultramarinos britânicos. *Aida*, de Giuseppe Verdi, revisitada por Said, trata-se de uma ópera, ou seja, uma representação teatral específica, característica da denominada alta cultura e bastante em voga em fins do século XIX. O contexto é a conquista colonial do Egito, antes pertencente ao império Otomano, no final do século XIX. Para Said, *Aida* consiste numa ópera não sobre, mas da dominação imperial e muitos aspectos corroboram para esta afirmação.

Das óperas de Verdi, somente *Aida* trata do Egito e dos egípcios da Antiguidade. Ou melhor, ela traz “uma egiptologia”, porém Verdi não se propôs a descrever o Egito e os egípcios de fato. Verdi faz, no entanto, atribuições ao Egito e aos egípcios da Antiguidade a partir tão-somente de uma cosmovisão europeia. Outro aspecto digno de nota se deve à constatação de a referida ópera ter sido escrita e apresentada primeiramente num país africano, em Cairo, capital do Egito, com o qual Verdi não tinha nenhuma ligação. O compositor, inclusive, em carta a um amigo, relata a perspectiva de encontrá-lo para que este possa descrever as maravilhas, a beleza e a fealdade de um país, cuja grandeza e civilização antigas, ele não tivera a “oportunidade de admirar” (Said, p. 159).

*Aida* surgiu do convite do quediwa (vice-rei egípcio) Ismail Pasha para que Verdi compusesse uma ópera especial para o Cairo, na intenção de que esta fosse apresentada na inauguração do Teatro de Ópera do Cairo, que ocorreu em 1º de novembro de 1869, em decorrência das festividades pela abertura do canal de Suez. No entanto, na inauguração é *Rigoletto* que é apresentado à plateia, pois a ópera especial só seria entregue por Verdi dois anos depois a partir dos estudos do então famoso egiptólogo francês Auguste Mariette.

O Teatro de Ópera do Cairo ficava numa ampla praça e de frente para o lado europeu da cidade, que se estendia até as margens do rio Nilo. A cidade do Cairo, pois, estava dividida em duas partes: de um lado uma cidade africana e islâmica (que eram os bairros nativos); de outro, nos bairros imperiais, a cidade se identificava com as características europeias. O teatro ficava na praça do lado “europeizado”.

O enredo da ópera gira em torno da história de Aida, personagem etíope que dá nome a obra e foi criada como escrava pela filha do rei egípcio, Amneris. Ambas se apaixonam por Radamés, comandante do exército egípcio. A história gira em torno desse triângulo amoroso que coloca Radamés entre o dever matrimonial com Amneris e o amor a Aida. O dever vence, mas um reverso na trama faz com que Radamés seja condenado a ser enterrado vivo por entregar segredos militares. Aida resolve seguir o amado em seu destino trágico e a ópera que deveria ter um cariz nacionalista acaba se transformando na história dos amantes. A morte dos amantes, no entanto, no parecer de Said, ressurge na obra como a simbologia da morte de uma civilização, como também da civilização de uma cultura de morte, o Egito antigo, que morre na ópera de Verdi, sufocado pela cultura europeia.

Segundo Said, para a criação de Aida, Verdi teria recebido 150 mil francos de ouro e os louros de ter sido o primeiro a ser escolhido para escrever a ópera especial do Cairo, dentre nomes como Wagner e Gounod. Ao analisar atentamente a peça, Said concluiu que, em *Aida*, sobretudo no segundo Ato, é reconhecível um Egito orientalizado. Verdi mudou inclusive as tradições egípcias para se conformarem à cosmovisão europeia; o que levou Said a crer que *Aida* deveria ser entendida como uma “estética da separação” (Said, p. 164). A ópera funcionou como uma fachada europeia no Cairo, que contribuiu historicamente para a dominação inglesa através da cultura no território.

Essa estratégia, no âmbito da cultura, passou a ser uma norma na colonização. Os produtos culturais vindos do ocidente (literatura, música e inclusive o teatro, como estamos vendo) vinham já com certas visões embutidas sobre os africanos, alterando as percepções e reproduzindo preconceitos sobre os povos não-europeus. Esse empenho ajudou muito na consolidação do poder colonial e no enfraquecimento da cultura africana. Tal processo de dominação, quando chegou ao seu apogeu, levou inclusive filósofos e intelectuais ocidentais a

considerarem que a África não tinha história e que também não fazia parte da História (com letra maiúscula).

Recentemente, Mohammed Ben-Abdallah, ao resgatar a contribuição egípcia ao teatro africano, confirma o poder devastador do teatro ocidental na cultura africana:

O teatro foi e continua a ser uma das armas mais poderosas no arsenal complexo usado pelo imperialismo para devastar (em diversos níveis) a personalidade africana. Isto inclui o teatro no seu sentido mais amplo: inclusive o palco, o cinema, a televisão e todos seus outros adjuntos e periféricos (Ben-Abdallah, p. 2366).

Ou seja, a África e seus indivíduos foram “cancelados”, passaram a constituir um não-lugar e um não-povo.

O vazio cultural produzido pelos europeus em África e repassado como discurso para as estruturas africanas de poder e de saber após a época colonial, leva-nos a questionar. Mas a África tinha teatro antes ou durante a colonização? Como poderia um teatro africano resistir ao neocolonialismo? Talvez encontremos respostas para estas perguntas em *Decolonising the Mind*, de 1986, do queniano Ngũgĩ wa Thiong'o. Aqui, utilizaremos a tradução espanhola, *Descolonizar la mente*, de 2015. Neste livro, o autor, ao falar de sua experiência com o teatro popular queniano no pós-independência (depois de 1963), trata da origem do teatro em seu país. Pensamos em recordar as contribuições de Thiong'o sobre o teatro africano por considerarmos sua reflexão seminal acerca da descolonização em África e por constituir, ainda hoje, uma referência de relevância no pensamento crítico africano.

Mais recentemente, Kwasi Wiredu ressalta a importância de uma descolonização do pensamento em África que vai para além de uma postura estética e política. Para ele, a descolonização, grosso modo, devia passar também por uma descolonização conceitual filosófica, levando em conta, sobretudo, o reposicionamento das línguas vernáculas africanas:

To define conceptual decolonization is easy enough. It is the elimination from our thought of modes of conceptualization that came to us through colonization and remain in our thinking owing to inertia rather than to our own reflective choices. But this is easier said than done. One reason is connected with the fact, noted above, that African philosophy, both in gestation and dissemination, is done mostly in Western languages (Wiredu, p. 56).

Para que a descolonização da mente africana seja mais completa, na suposição de Wiredu, é preciso pensar também a partir das línguas africanas. Feitas essas ressalvas, retornamos ao Thiong'o quando este pensava um teatro africano.

No Quênia pré-colonial, o teatro constituía-se como ritual ou cerimônia para celebrar os poderes mágicos da natureza e do trabalho do campesino na lavoura. Ele também era praticado quando as coisas não iam bem. Dessa forma, temas como a ocorrência de inundações, de guerras e de mortes faziam parte dos temas dos rituais. Alguns desses dramas levavam dias de encenação, semanas ou até meses inteiros. Em uma das etnias do Quênia, havia uma cerimônia chamada Ituika, que se celebrava a cada vinte e cinco anos, como forma simbólica de representação da passagem do poder de uma geração para a seguinte.

Apesar da diversidade das representações teatrais do Quênia, as canções, as danças e inclusive a mímica constituíam os elementos das encenações. O elemento primordial que estava presente em todas essas manifestações teatrais eram as lutas do ser humano com a natureza e com os demais. É dessa maneira que Thiong'o sintetiza o teatro queniano:

En la Kenia precolonial el teatro no era, por tanto, un acontecimiento aislado: era parte consustancial de los ritmos cotidianos y estacionales de la comunidad. Era una actividad como tantas otras, que a menudo encontraba su inspiración en otras actividades. También era una forma de diversión en el sentido de un disfrute participativo; era una forma de instrucción moral; también era, estrictamente, una cuestión de vida y muerte, y de supervivencia colectiva (pp. 102-103).

Outra característica desse teatro citado por Thiong'o era não depender de um palco específico para ser representado, poderia ser encenado em qualquer espaço aberto. Contudo, essa tradição teatral foi destruída no Quênia pela colonização britânica. A administração colonial, sobretudo com os missionários, passou a difundir que as encenações tradicionais de teatro africano eram manifestações do diabo.

Em função disso, a partir da colonização britânica, qualquer manifestação teatral tinha que passar pela permissão colonial, que comportava uma censura pronta a vetar qualquer suposta manifestação anticristã. Muitas eras as formas teatrais que se encaixavam nisso e muitas foram proibidas, inclusive o Ituika, em 1925. No período de contestação ao poder colonial, entre 1952-1962, tais proibições às encenações tradicionais de teatro africano somaram-se às restrições à reunião pública, não importando o local. Acima de cinco pessoas, a reunião já era considerada pública, necessitando, para tanto, de licença da administração colonial para ocorrer ou ser vetada, se fosse o caso. No período colonial, prevaleceu o teatro religioso (ocidental) e nas escolas os encenadores/diretores eram obrigados a ver obras em inglês e encená-las. Criou-se o teatro profissional e radiofônico. Com a independência, em 1963, muitos formados no teatro colonial passaram a fazer um teatro anti-Shakespeare e em língua nacional, contrariando a norma do inglês. Com isso, surgem escolas de teatro africano nacionais.

Na contemporaneidade, Thiong'o pensa uma nova linguagem para o teatro africano:

La verdadera lengua del teatro africano hay que buscarla en la lucha de los oprimidos, porque es de ella de donde puede surgir una nueva África. Los campesinos y los obreros de África están labrándose un futuro a partir de los esfuerzos y de las convulsiones de hoy. El verdadero lenguaje teatral africano debe ser un reflejo de esta realidad, puesto que nace de esos mismos esfuerzos y convulsiones (p. 151).

Notamos que o discurso de Thiong'o não foge da maioria dos intelectuais vindos do movimento da negritude africana e do pan-africanismo ou de outros que comungam dos mesmos pensamentos e atitudes como é o caso de Zeca Ligiéro que trabalha com os conceitos de “outro teatro” e de “teatro das origens”, semelhante à perspectiva de Thiong'o.

Ligiéro lembra que, desde o século XIX, o teatro africano invadiu a Europa durante as exposições coloniais que contavam com a participação de africanos, asiáticos e ameríndios (p. 71a). Algumas das apresentações recriavam “o ambiente de onde vieram”. Os grupos dessas apresentações eram confinados em verdadeiros “Zoológicos Humanos” e tais eventos eram patrocinados por governos coloniais para dar uma falsa impressão de valorização da cultura do colonizado e de demonstração de fraternidade com esses povos.

Seja como for, é a partir daí que as apresentações desses povos começam a influenciar o teatro convencional da Europa, retirando, inclusive, o público do espaço restrito do teatro enquanto espaço físico para áreas abertas. Isso ocorrerá no início do século XX quando os movimentos de libertação de países colonizados pela Europa começam a buscar sua independência e um misto de liberdade fomenta a busca de uma identidade e de uma valorização da cultura africana, impulsionados em grande parte pelos movimentos negros nacionalistas e panafricanistas que repercutiam na Europa.

No contexto continental africano, a situação não era diferente. Em Gana, por exemplo, a influência de Kwame Nkrumah será reconhecida no Teatro Nacional de Gana, marcada, antes, por muitas outras manifestações no teatro do país, desde a década de 50 do século XX, como a inscrição de um teatro de libertação política (Gibbs, p. 2348). A partir de então, o teatro africano mostra sua força através dos festivais como veremos adiante, fortalecendo-se como contradiscurso à modernidade/colonialidade, principalmente dentro das recentes nações independentes.

## Dos festivais de teatro africano ao teatro de Abdulai Sila na Guiné-Bissau: por uma descolonização da mente

Nos países africanos cujas sociedades, material e economicamente, puderam historicamente demonstrar maior resistência à colonização europeia, passaram a se organizar festivais de teatro com o objetivo de, na arena do palco, destacar a cultura nacional e a própria africanidade. Destacamos aqui alguns destes festivais.

A exemplo disso temos o FESTAC —African Festival of Arts and Culture— et Jos Festival, em 1977, na Nigéria. Também conhecido como Segundo Festival Mundial de Artes e Cultura Negra e Africana (o primeiro foi em Dakar, 1966), foi um grande festival internacional realizado em Lagos, Nigéria, de 15 de janeiro de 1977 a 12 de fevereiro de 1977. O FESMAN —Festival Mondial des Arts Nègres—, 1966, no Senegal. Em 1966, o Festival Mundial de Artes Negras, organizado por iniciativa da revista *Présence Africaine* e da Société africaine de culture de Léopold Sédar Senghor, foi um acontecimento inédito na história cultural do continente africano. O Projeto de Teatro Histórico Pan-Africano, com início em 1992 e agora conhecido como PANAFEST —Pan-African Theatre Festival—, é realizado em Gana a cada dois anos para africanos e afrodescendentes. O Festival Internacional de Teatro Experimental do Cairo, CIFET [Cairo International Festival for Experimental Theatre—, de 1988, no Egito, está em sua 27ª edição. O HIFA —Harare International Festival of the Arts—, do Zimbabwe, conhecido no Brasil como Festival Internacional das Artes de Harare, acontece todos os anos no final de abril ou início de maio em Harare, capital do Zimbábue. Na África do Sul, temos o Grahamstown Festival.

Importante pensar, também, no teatro africano que viaja, ou seja, no teatro feito a partir de culturas locais africanas, mas que é encenado em outros territórios fora da África. Como observou Biodun T. Jeyifo, a representação do teatro africano fora da África suscitará, invariavelmente, a atualização da ideia de “africanidade” e, com ela (juntamente com seus conflitos e ambiguidades), necessitará se ajustar às novas condições do novo local. Isso decorre, ainda segundo este autor, porque os marcadores de códigos de “africanidade” estão historicamente atrelados aos discursos da “crítica pós-modernista de noções de identidade e comunidade nacionalistas ou essencialistas” (Jeyifo, p. 2336).

No entanto, o influxo do novo local, como demonstrou Jeyifo, quebra a previsibilidade da leitura homogeneizada, seja ela “essencialista” ou “não essencialista”. Pensando nessa “diferença”, a peça teatral *Kangalutas* (2016), do guineense Abdulai Sila, representada num festival brasileiro de teatro, pode, por exemplo, romper uma leitura pré-estabelecida de “africanidade” e, para além disso, ligar duas localidades com realidades muito específicas, como a que se deu em Teresina, capital do Estado do Piauí, durante o FestLuso-Festival de Teatro Lusófono, em sua 11ª edição, em 2019.

A realidade dos países africanos que passaram pela colonização portuguesa apresenta um desenvolvimento mais tardio no que diz respeito à evolução patrimonial ou econômica e às instituições ligadas ao ensino e à cultura. A respeito disso, os escritos de Boaventura de Sousa Santos, autor de *O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul* (2018) e de *O futuro começa agora: da pandemia à utopia* (2020), entre outros; assim como o último volume de História Geral da África (2010), compêndio organizado pela UNESCO, podem fornecer maiores subsídios.

Na *live* “O teatro na Guiné-Bissau: a dramaturgia de Abdulai Sila”, transmitida em 5 de novembro de 2020 pelo Youtube, o próprio Abdulai Sila oferece alguns apontamentos sobre o colonialismo em Guiné-Bissau. Nas palavras do escritor bissau-guineense, até o fim do colonialismo não existia, na então colônia, uma única escola de ensino secundarista. A primeira instituição escolar, designada liceu em Guiné-Bissau, que compreende no Brasil o ensino que vai da segunda metade do ensino fundamental ao ensino médio, só veio a aparecer no final dos anos de 1950, mais precisamente em 1958 e 1959 (min 9:23-10:00). Após a independência de Guiné-Bissau, entre 1973 e 1974, a situação educacional era deplorável, pois mais de 60% da população não tinha acesso à educação escolar (min 17:53-18:07). Nessa época, apenas quatorze guineenses tinham curso superior (Augel, p. 24). Ainda hoje, quando ouvimos os variados canais de notícias sobre Guiné-Bissau, notamos que o país luta para ter uma universidade nacional que funcione de maneira regular e que o índice de analfabetismo, de problemas sanitários e da diáspora continua elevado. Soma-se a isso uma instabilidade política contínua:

Na *live* supracitada, Abdulai Sila revela que, durante o período colonial na Guiné-Bissau a produção literária foi praticamente nula em qualquer gênero literário que fosse (min 8:45-9:06). Ana Diniz também corrobora da visão do escritor e dramaturgo, afirmando que uma política assimilacionista e os entraves políticos e sociais à cultura dos nativos, na colônia guineense, contribuiu, de maneira significativa, para tal cenário de ausência literária (pp. 22-47).

Poderíamos dizer que a cultura nativa, de um modo geral, na colônia guineense, incluindo nela a literatura e o teatro, assemelhava-se ao que expomos aqui sobre a relação entre cultura e imperialismo dada por Said. A cultura do colonizador se resumia a uma cultura excludente, pois se colocava como única, negando a existência de qualquer outra representação cultural e, por sua vez, uma alteridade. Como única, a cultura se tornava a propaganda do império colonial, ficando à mercê de suas representações e exclusões.

Na Guiné-Bissau, o teatro popular é bastante vigoroso. Há muitas festas e rituais. Uma forma de conhecer a cultura guineense passa pela leitura dos trabalhos de Odete Semedo que, além de uma escrita literária potente, também é uma pesquisadora notável. O teatro existente em Guiné, no entanto, não parece ter sido

uma herança do colonizador. A escola de teatro guineense não parte, portanto, de uma perspectiva eurocêntrica.

Nas palavras de Abdulai Sila, não seria um teatro de europeus e para europeus, mas um teatro popular, tradicional. Será o autor que, apesar das deficiências e atrasos materiais de seu país, inaugurará, por engajamento e esforço próprio, um teatro com as características de um teatro moderno, de feição europeia (mas sem ser europeu e com uma perspectiva africana), em Guiné-Bissau.

A concepção de teatro de Abdulai Sila se aproxima da definição que aqui expomos de Ligiéro; para quem o teatro não-europeu, proveniente de tradições africanas, asiáticas e ameríndias traz consigo narrativas, danças, cantos e elementos cenográficos. É um teatro que poderíamos dizer das origens, pois revigora-se com o mundo das celebrações e festas religiosas e emerge de comunidades que resistiram ao processo colonial e ainda hoje sofrem com a colonialidade do poder e do saber euro-americana que convergem para um mundo globalizado.

Para Abdulai Sila, é um teatro que se compara aos contadores de histórias africanas, possivelmente o griô ou a griote, que concentra em suas narrativas, além da fala, o canto, a dança e sua própria performance no ato de narrar. É um teatro que não se isola na concepção de teatro como espaço físico, mas que se precipita pelos espaços abertos, livre para chegar àqueles que precisam de portadores para entoar suas narrativas, seus cantos; ou seja, a população menos privilegiada.

Abdulai Sila colhe as contribuições das experiências do teatro africano e europeu, mas procura ainda, segundo ele (na entrevista já citada um pouco mais acima), uma medida mais exata para a expressão de um teatro guineense. Ele tenta buscar esse lugar. Suas obras no teatro são: *Orações de Mansata* (2007), *Dois tiros e uma gargalhada* (2013), *Memórias Somânticas* (2016) e *Kangalutas* (2018). Segundo Russel Hamilton (Cardoso, p. 323), com *Orações de Mansata*, Abdulai Sila foi o primeiro escritor a criar e apresentar uma peça moderna de teatro em Guiné, estando entre os poucos dramaturgos pós-independência de toda a África. As duas primeiras obras aqui citadas, de 2007 e 2013, propõem-se a uma sequência que ainda será acompanhada de outra que está em processo de construção no intuito de criar uma trilogia. Além de romancista e dramaturgo, Abdulai Sila comporta outras atividades. Ele é engenheiro, economista, investigador social e é dono de uma editora de livros. É envolvido também com instituições filantrópicas e a alfabetização da população é um de seus grandes interesses.

Como romancista, é consagrado por dar à Guiné-Bissau o primeiro romance, *Eterna Paixão*, de 1994. Escrever peças de teatro não foi algo programado em sua vida de escritor, constituindo-se, pois, como um acontecimento inédito para ele que veio por intermédio de um diretor de teatro, amigo seu, que o provocou para a escrita teatral. Exilado de sua terra natal que estava em guerra, Abdulai Sila se pôs a

refletir sobre a violência e o desejo de poder e manutenção deste por parte dos governantes de seu país. É esta a gênese de sua escrita para o teatro.

Na peça de Abdulai Sila, gravitam dois mundos de órbitas distintas, mas que, num nível mais profundo, se cruzam e se misturam. Há um destino histórico que explica e ajuda a compreender os dilemas vividos pelos presidentes africanos, na esfera da geopolítica; e, por outro lado, uma medida espiritual que foi traída, mas que se manifesta incondicionalmente na moral e na ética dos governantes com explícitas acusações e sanções. A mensagem espiritual é a de que somente um governante de mãos limpas poderá tirar a nação da escuridão.

As demais peças seguem essa linha de correção moral e ética da nação. As peças apelam pelo engajamento político do público, numa perspectiva descolonizadora. Exigem uma tomada de consciência da própria africanidade e de uma rejeição às elites europeizadas ou de nacionalismos postiços ou falsos, que atendem apenas aos interesses de uma minoria.

Nesse sentido, as peças de Sila, ainda que tardiamente, retomam as premissas de um teatro africano nas bases do movimento da negritude, ainda que nacionalista, e bem ajustado à função do teatro africano posto por Ngũgĩ wa Thiong'o no livro aqui abordado, *Descolonizar la mente*, de 2015, em especial no capítulo “La lengua del teatro africano”, como vimos um pouco antes.

Nas sociedades africanas, o teatro foi uma forma de revitalizar a cultura anterior à presença do colonizador, aproveitando-se dos espólios de guerra deste. Ainda que enfrentando as dificuldades de nações que foram forjadas nas artimanhas da colonização, trazendo para seus contextos problemas de ordem diversas, incluindo o analfabetismo extremo e a colonização das mentes, o teatro africano foi capaz de resgatar os valores e a autoestima africanos afetados por um sistema de sufocamento da própria cultura e de assimilação da do outro. Ressurgindo das cinzas da colonização, o teatro africano usou a memória da tradição para falar sobre si e as agruras da colonização para falar sobre o presente de nações que se erguem trazendo o sistema nacionalista do colonizador. Ele insiste em falar das vítimas da modernidade, sem negar-lhes uma alteridade.

Abdulai Sila, na Guiné-Bissau, é uma dessas vozes que se ergue na valorização da cultura africana e em protesto contra o sistema caótico na vida política e econômica de seu país. É um dramaturgo que, como tantos outros na Guiné, enfrenta o analfabetismo de seu país, diante de uma modernidade/colonialidade que persiste através daqueles que são por ela beneficiados, mas que, por outro lado, viceja também a falta de recursos e apoios governamentais na cultura.

## Considerações finais

No exercício dialógico-reflexivo de nossa fala, vimos que o teatro no ocidente se constituiu a partir de uma herança greco-romana, mas que isso não descartou a existência de outras origens teatrais a partir de um espaço não expressamente ocidental, ou melhor europeu, uma vez que a concepção eurocêntrica abarca o ocidente como fronteiras políticas e ideológicas. Nesse caminho, as manifestações teatrais estavam consagradas nos rituais religiosos em civilizações bem mais antigas da Ásia, da África e da América e permaneceram, atravessando tempos e fronteiras governamentais, nas tradições de seus descendentes por intermédio da memória e da recriação dessas tradições.

A chegada da colonização pela modernidade europeia trouxe consigo a imposição de uma cultura que se quis única e civilizatória, pretensamente aquela que levaria os povos não-europeus à evolução e ao desenvolvimento humano. Não é de hoje que verificamos nisso o mito da modernidade que subjogou povos e culturas através da opressão, da violência e do silenciamento. Atualmente, entendemos também, embora não consensualmente, que a modernidade, além de dar a ilusão de um tempo único a partir dos “descobrimientos”, ela própria não aboliu as estruturas do colonialismo e manteve a dualidade de sua inscrição modernidade/colonialidade. Nessa perspectiva, a opressão, a violência e o silenciamento persistem nas zonas não-matrizes de modernidade, que são zonas de recepção e de atrito com a modernidade, vista por nós como espaço da colonialidade.

Ao falarmos aqui de teatro, trouxemos a cultura como um exercício político-ideológico que teve e tem uma contribuição enorme para “educar”, impondo representações aceitáveis pelo sistema dominante e desestabilizando e apagando outras formas culturais locais. Em uma trajetória de mão-dupla e não mais única, a cultura também poderá, como observamos, revestir-se desse poder educativo no sentido de descolonizar mentes. O teatro, como manifestação cultural e mais próxima do público pelo apelo audiovisual e por ser uma arte que comunga com outras artes, certamente, poderá dar um novo direcionamento, desde que possa dialogar com os sujeitos fraturados inscritos nesse contexto da modernidade/colonialidade.

A história do teatro ocidental já mostrou que ele visivelmente se orientou dentro de uma pedagogia colonial, no sentido de conduzir a um aprendizado orientado à submissão. Platão já se ressentia do perigo dos poetas que poderiam desarticular a *pólis* com suas representações e, na era medieval, o teatro de Gil Vicente foi primordial para mostrar as facetas do poder, apesar do dramaturgo dele se favorecer. No Brasil, o teatro jesuítico foi uma forma de acomodar a cultura europeia aos indígenas, desvirtuando a destes.

Por outro lado, o teatro ocidental ofuscou o Teatro das Origens, aquele Outro Teatro que não se acomodava aos preceitos europeus e que precisava, por isso, ser silenciado. Em um contradiscurso, esse teatro sempre resistiu e se fortaleceu nos últimos tempos, trazendo consigo muito mais que um caráter pedagógico, que visa simplesmente ensinar de uma maneira passiva e hierarquizante. Ele trouxe também o arcabouço de culturas adormecidas pela colonização e que ousam se reinventar no espaço da diáspora ou do hibridismo, mostrando, em parte, o quanto o teatro ocidental lhe deve alguma influência.

Interrompemos aqui nossa intervenção sobre teatro e sociedades africanas e seus possíveis paralelos com América Latina, depois de trazer algumas notas sobre a política artística da descolonização do ser e do poder. Para tanto, trouxemos algumas considerações a respeito da natureza do teatro, buscando compreender suas implicações com a política e a ideologia. Depois, partimos da noção de teatro ocidental para adentrarmos na concepção de um Outro Teatro, o Teatro das Origens; uma origem que não se quer essencialista. Vimos como o teatro ocidental chegou em África e de como os africanos reagiram discursivamente através do próprio teatro, visto como um campo de batalha cultural e de identidades. Fazendo um recorte no teatro nas sociedades africanas, trouxemos o teatro de Abdulai Sila e com ele fechamos nossa fala, na esperança de que o trabalho deste dramaturgo possa ajudar o cidadão comum das sociedades africanas a adotar outros padrões de pensamento e comportamento, a permitir a representação da realidade de outra forma, fora do controle do imaginário exercido pela razão modernidade/colonialidade.

### Referências

- Augel, Moema Parente. *A nova literatura da Guiné-Bissau*, INEP, 1998.
- Ben-Abdallah, Mohammed. "Bobokiyis's Lament: teatro e a experiência Africana." *O Resgate das ciências humanas e das humanidades através de perspectivas africanas*, organizado por Helen Lauer e Kofi Anyidoho, vol. 6., FUNAG, 2016, pp. 2365-2399.
- Bhabha, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves, Editora UFMG, 1998.
- Cardoso, Sebastião Marques. "Cosmologia literária da violência: uma leitura sobre a condição pós-colonial africana." *Crítica Cultural* (Palhoça, SC), vol. 9, n.º 2, jul.-dez. 2014, pp. 323-333.

- Carpeaux, Otto Maria. *História da literatura ocidental*, Leya, 2012.
- Cebulski, Márcia Cristina. *Introdução à história do teatro no ocidente: Dos gregos aos nossos dias*. Editora UNICENTRO, 2012.
- Derrida, Jacques. *Mal de arquivo: Uma impressão freudiana [1930]*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego, Relume Dumará, 2001.
- Diniz, Ana Maria Carneiro Almeida. *No fundo do canto: Identidades Bissau-guineenses em Odete Semedo*. 2021. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), tese de doutorado em Letras. *Google Drive*, <https://drive.google.com/file/d/1yQx5KjABP2FnPxvaYcHdvrfCOXppoAa/view>.
- D'Onofrio, Salvatore. *Teoria do texto 2: Teoria da lírica e do drama*. Ática, 2007.
- Dussel, Enrique. "Europa, modernidade e eurocentrismo." *A colonialidade do saber: Eurocentrismo e ciências sociais: Perspectivas latino-americanas*, organizado por Edgardo Lander, CLACSO, 2005, pp. 24-32.
- Gibbs, James M. "História do Teatro em Gana." *O Resgate das ciências humanas e das humanidades através de perspectivas africanas*, organizado por Helen Lauer e Kofi Anyidoho, vol. 6, FUNAG, 2016, pp. 2339-2363.
- Jeyifo, Biodun T. "Teatro de quem? África de quem?: *The Road*, de Wole Soyinka, na Estrada." *O Resgate das ciências humanas e das humanidades através de perspectivas africanas*, organizado por Helen Lauer e Kofi Anyidoho, vol. 6, FUNAG, 2016, pp. 2311-2338.
- Ligiéro, Zeca. "Outro teatro: Arte e educação entre a tradição e as experiências performáticas." *Revista Poiésis*, vol. 13, n.º 19, jul. 2012, pp. 15-28.
- Ligiéro, Zeca. *Teatro das origens: Estudos das performances afro-ameríndias*. Garamond, 2019.
- Mudimbe, Valentin Yves. *A invenção de África: Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento*. Edições Pedagogo / Edições Mulemba, 2013.
- Roselfeld, Anatol. *Prismas do teatro*. Perspectiva-Edusp, 1993.
- Roselfeld, Anatol. *O teatro épico*. Perspectiva- Edusp, 1976.
- Said, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. Tradução de Denise Bottman, Companhia das Letras, 2011.

Sila, Abdulai et al. "O teatro na Guiné-Bissau: a dramaturgia de Abdulai Sila." 4º Colóquio Internacional de Estudos Literários, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL) da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), 4-5 nov. 2020. *Youtube*, vídeo baixado por G-Cult, 15 maio 2021, [www.youtube.com/watch?v=XrEdMvVO0M8](http://www.youtube.com/watch?v=XrEdMvVO0M8).

Souza, Roberto Acízelo de. *Teoria da literatura*. Ática, 2007.

Stalloni, Yves. *Os gêneros literários*. Tradução de Flávia Nascimento, Difel, 2001.

Thiong'o, Ngũgĩ wa. *Descolonizar la mente*. Traducción de Marta Sofía López Rodríguez, Penguin Random House, 2015.

Wallerstein, Immanuel. *O universalismo europeu*. Tradução de Beatriz Medina, Boitempo, 2007.

Wiredu, Kwasi. "Conceptual decolonization as an imperative in contemporary African philosophy: Some personal reflection." *Collège international de Philosophie*, n.º 36, 2022, pp. 53-64.