



Cadernos NAUI

Núcleo de Dinâmicas Urbanas e Patrimônio Cultural

Dossiê: Patrimônios (in)visíveis, colonialidade(s) em escuta

v 10 | n 18 | jan-jun 2021

Quilombo do Piolho, Teresa de Benguela e Teatro Negro

Luciano Cachimbo e Renata Kabilaewatala



Edição eletrônica

URL: [NAUI - Dinâmicas Urbanas e Patrimônio Cultural \(ufsc.br\)](http://nauu.ufsc.br)

ISSN: 2558 - 2448

Organização

Núcleo de Dinâmicas Urbanas e Patrimônio Cultural

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSC

Referência Bibliográfica

CACHIMBO Luciano; KABILAEWATALA Renata. Quilombo do Piolho, Teresa de Benguela e Teatro Negro. Cadernos Naui: Núcleo de Dinâmicas Urbanas e Patrimônio Cultural, Florianópolis, v.10, n. 18, p. 170-191, jan-jun 2021. Semestral.

© NAUI

Quilombo do Piolho, Teresa de Benguela e Teatro Negro¹

Luciano Cachimbo²

Renata Kabilaewatala³

Resumo

Considerando a importância do Teatro Negro como uma linguagem teatral própria, buscou-se no plano de trabalho “QUILOMBO DO PIOLHO, TERESA DE BENGUELA E TEATRO NEGRO”, desenvolvido no âmbito da iniciação científica (PIBIC/CNPq/UFG, de jul/2019 a set/2020), investigar uma construção cênica na linguagem em questão, compreendendo seus princípios estéticos e políticos, utilizando como pré-texto a história do Quilombo do Piolho, também conhecido como Quariterê e a figura lendária de Teresa de Benguela. Neste artigo, pretendemos apresentar alguns elementos do movimento de um estudante de Direção de Arte (UFG) ao encontro do Teatro Negro, perpassando por reconhecer iniciativas correlatas e atuantes na cidade de Goiânia, bem como a reflexão de sua própria prática, assinalada no contexto artístico-acadêmico.

Palavras-chave: Quilombo Quariterê, Teatro Negro, Teresa de Benguela.

Abstract

Considering the importance of Teatro Negro as its own theatrical language, the work plan “QUILOMBO DO PIOLHO, TERESA DE BENGUELA AND TEATRO NEGRO”, developed within the scope of scientific initiation (PIBIC / CNPq / UFG, from Jul/2019 to Sep/2020), to investigate a scenic construction in the language in question, understanding its aesthetic and political principles, using as a pre-text the story of Quilombo do Piolho, also known as Quariterê and the legendary figure of Teresa de Benguela. In this article, we intend to present some elements of the movement of a student of Art Direction (UFG) to the meeting of Teatro Negro,

¹ Artigo científico produzido a partir de vivências do Coletivo Cênico Centelha, no âmbito de um projeto de pesquisa coordenado pela professora doutora Renata Kabilaewatala.

² Luciano Ferreira de Souza Cachimbo, bacharel em Direção de Arte pela Escola de Música e Artes Cênicas, da Universidade Federal de Goiás, ator, encenador e autor no Coletivo Cênico Centelha - GO e na Cia Antítese de Teatro e Cinema – RJ; endereço eletrônico: cachimboart@gmail.com.

³ Professora doutora, lotada no curso de licenciatura em Dança da Fefd/UFG, diretora do Núcleo Coletivo 22; endereço eletrônico: renata_lima_silva@ufg.br.

going through recognizing related and active initiatives in the city of Goiânia, as well as the reflection of their own practice, highlighted in the context artistic-academic.

Keywords: Quilombo Quariterê, Teatro Negro, Teresa de Benguela.

Teatro Negro

O Teatro Negro Contemporâneo, que se inicia a partir da constituição do Teatro Experimental do Negro (TEN), em 1944, fundado por Abdias Nascimento, no Rio de Janeiro, é o conjunto de ações, trabalhos e artistas que procederam o TEN, com o mesmo objetivo de valorização do negro na cena teatral e no contexto social de forma geral.

O TEN pode ser considerado uma das primeiras organizações do movimento afro-brasileiro a articular discurso e militância política com prática artística em prol de uma valorização da cultura brasileira de origem africana e da população afrodescendente. Conforme observou o pesquisador Jackson Douglas Leal Silva (2018), em sua dissertação de mestrado sobre a trajetória do Teatro Experimental do Negro:

O projeto do TEN se torna revolucionário a partir do momento em que um grupo de negros e negras se reúne para discutir os problemas que os/as afetavam, mas também é transgressor quando propõe um teatro só com pessoas negras e, ainda mais, de trazer para os palcos cariocas os atores e as atrizes negras retratando na caixa cênica os problemas, os dramas que realmente viviam em seu cotidiano, indo contra os estereótipos que outras companhias teatrais, dramaturgos e literatos traziam em suas obras. Era uma das possibilidades, até então, de valorização da população negra e, também, de sua cultura como caminho de combate ao racismo vigente na sociedade brasileira. Essa postura político-estético assumida pelo grupo do TEN gera nos pares – em um mundo contemporâneo – um sentido de representatividade, possibilitando um novo olhar para a identidade negro-africana. (SILVA, 2018, p. 27).

A questão do Teatro Negro é também discutida por Leda Maria Martins (1995), importante pesquisadora da cultura afro-brasileira e das *performances* culturais, em sua obra “Cena em sombras”, a que tivemos acesso por meio do artigo “A negritude e a cena no Brasil”, do professor da Universidade de Brasília Jonas Sales:

O combate contra a ideologia e a prática do racismo é exercido, no nível do discurso teórico e cênico, por uma linguagem que busca desmentir e corrigir a linguagem do racismo. No mesmo percurso, busca-se desvelar os mecanismos de asserção, reificação e circulação do racismo entre os brancos e os próprios negros. No universo brasileiro, dentro de suas limitações, o TEN procura exercitar essa mesma prática (MARTINS, 1995, p. 144 *apud* SALES, 2017, p. 102).

Apesar de muitos avanços quanto aos direitos humanos e à cidadania da pessoa negra, o racismo ainda é uma ferida do legado escravocrata que precisa de cuidados. Sendo assim, a preocupação de Abdias Nascimento, criador do TEN, não se tornou obsoleta, visto que, ao contrário disso, multiplicou-se em muitos movimentos, companhias e festivais, como, por exemplo, o Bando de Teatro Olodum, de Salvador; a Cia. dos Crespos, As Capulanas Cia de Arte Negra e o Coletivo Negro, de São Paulo; o Festival de Arte Negra, de Belo Horizonte; a Cia dos Comuns, no Rio de Janeiro; entre outras ações.

De forma mais abrangente e permissiva, a ideia de Teatro Negro pode se materializar em três situações: o teatro feito por negros, seja qual for a temática; o teatro feito a partir de temáticas próprias da cultura, história ou situação política do negro, não apenas por pessoas negras; e, por fim, o teatro feito por pessoas negras com temáticas negras. Em todos os casos, deve existir uma ética e uma estética engajada com a luta antirracista (LIMA, 2010).

A necessidade de reclamar o marcador étnico-racial para o teatro, como também acontece na dança, advém da compreensão de que da mesma forma que não existem epistemologias neutras, como já asseverou Boaventura de Sousa Santos (2009), não há também expressão cênica isenta de marcas culturais que as identifique. Sendo assim, a pretensa neutralidade representa apenas os discursos hegemônicos e colonizadores, praticamente naturalizados.

A reivindicação por um Teatro Negro atende à demanda também postulada por Boaventura de Sousa Santos (2009) de que é preciso lutar pela diferença sempre que a “igualdade” a descaracteriza, da mesma forma que é necessário lutar pela igualdade sempre que a diferença a inferioriza.

Assim, considerando a importância do Teatro Negro como linguagem teatral própria buscamos no plano de trabalho “QUILOMBO DO PIOLHO, TERESA DE BENGUELA E TEATRO NEGRO”, desenvolvido no âmbito da iniciação científica (PIBIC/CNPq/UFG, de jul/2019 a set/2020), investigar uma construção cênica na linguagem em questão, compreendendo seus princípios estéticos e políticos, utilizando como pré-texto a história do Quilombo do Piolho, também conhecido como *Kariterê* e a figura lendária de Teresa de Benguela.

Resistências ao Centro

No bojo das construções artísticas que surgiram a partir do movimento experimentado no TEN e suas ramificações, diversas iniciativas foram ganhando corpo nas cinco regiões do País e no Centro-Oeste não foi diferente.

Nesta análise, entendemos que o Núcleo Coletivo 22⁴ pode ser considerado um grupo de artistas e pesquisadoras(es) de teatro negro engajado – e a categoria teatro não deve ser compreendida de modo a excluir as outras modalidades existentes em seu trabalho –, a escolha do termo é feita em função da definição cunhada pela pesquisadora Evani Tavares Lima⁵, que compreende teatro negro como

[...] aquele que abrange o conjunto de manifestações espetaculares negras, oriundas da Diáspora, e que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana como meio de expressão, de recuperação, de resistência e/ou afirmação da cultura negra. (LIMA, 2010, p. 43).

Marilini Dorneles de Lima⁶, integrante do grupo, em sua tese de doutorado, nos traz alguns apontamentos acerca do Coletivo:

Esse grupo formou caminhos de intersecções potencializadas pelo encontro, pela arte de inventar a si e o mundo vivido; corpos embreados nas manifestações populares e pelas questões da arte na contemporaneidade, ou seja, elementos que vêm conduzindo as intencionalidades poéticas e estéticas deste Coletivo. (LIMA, 2016, p. 40).

A proposta do grupo nasceu em 2001, com o trabalho de conclusão de curso Dança, na cidade de Campinas, e, depois de migrar para a capital paulistana, rumo para a região Centro-Oeste, a partir do ingresso da diretora do grupo na Universidade Federal de Goiás, como docente. A inserção do grupo na cidade de Goiânia propiciou uma vasta troca de experiências e facilitou sobremaneira as intersecções entre o universo acadêmico e os saberes populares. Faz-se necessário inclusive narrar uma cena emblemática ocorrida em função das ações de extensão promovidas pelo coletivo: em uma bela noite goianiense, na Praça Universitária, um grupo de pessoas estava reunido para rodar as saias, saudando o tambor de crioula⁷, a fogueira foi acesa – afinal tambor que se preze é afinado no calor das chamas. Talvez essa cena nunca tenha sido presenciada naquele local. As saias, a fogueira, o tambor pareciam querer saudar Nzinga⁸ ou então um Seu Firmino⁹.

⁴ Núcleo artístico-acadêmico presente nos estados de São Paulo e Goiás, na formação goiana conta com Cláudia Barreto, Diego Amaral, Lorena Fonte, Marilini Dorneles, Vinícius Bolívar, Jordana Dolores, Flávia Honorato, Renata Kabielaewatala, Wellington Campos e Noel Carvalho.

⁵ Professora adjunta da área de Artes da Universidade Federal do Sul da Bahia.

⁶ Professora da Faculdade de Educação Física e Dança da UFG e do PPG em Artes da Cena da mesma universidade.

⁷ Expressão cultural afro-brasileira encontrada principalmente no estado do Maranhão.

⁸ Rainha dos reinos de Matabamba e Ndongo, lutou contra o avanço português em África.

⁹ Personagem fictícia de um Preto Velho que contribui para a narrativa da obra *Corpo Liminar e Encruzilhadas*, de Renata de Lima Silva.

Figura 1: Tambor de Crioula realizado na praça universitária (Goiânia).



Fonte: Núcleo Coletivo 22.

Figura 2: Cartaz do espetáculo "Por Cima do Mar eu Vim"



Fonte: Núcleo Coletivo 22.

Já que Nzinga vem à baila, é chegado o momento de discorrer um pouco sobre o espetáculo “Por Cima do Mar Eu Vim”, a primeira produção mais teatral do Coletivo, no sentido de utilização de texto. O trabalho conta com quatro integrantes no elenco em dois momentos cênicos bastante distintos, porém correlatos. Ainda em África, Nzinga – rainha dos Reinos de Matamba e Ndongo –, vive a equilibrar-se na corda bamba das artimanhas lusitanas que tentam a qualquer custo tirá-la do trono, missão que apenas sua morte por velhice conseguiu cumprir, este primeiro momento é permeado por uma concepção de direção de arte altamente rica em cores e formas, chama especial atenção, inclusive, o modo como um tecido azul-esverdeado, utilizado em diversas ressignificações, transforma-se no Oceano Atlântico pelo qual, após os funerais da monarca, seu povo vem aportar no Brasil; o segundo momento é marcado por uma quase ausência cromática tanto na cenografia quanto na indumentária, em certo momento a caixa cênica parece nos transportar para as residências de nossas avós com seus oratórios repletos de velas acesas aos mais variados santos, as agruras enfrentadas por descendentes da rainha africana não são suficientes, no entanto, para conter sua gana de viver. Vale ainda ressaltar que primeiro e segundo momentos do espetáculo estão separados geograficamente entre dentro e fora do edifício teatral.

Figura 3: Imagem do espetáculo Por Cima do Mar eu Vim.



Fonte: Rafaela Francisco, 2018.

Já na montagem “Ladainha” um concurso de músicas de capoeira, denominado de ladainha¹⁰, está agitando as mentes de duas crianças, uma capoeirinha¹¹ descendente de grandes mestras e mestres dessa arte e seu amigo, um tanto quanto... vaidoso. No desenrolar do enredo, ficção e história da capoeira se juntam de maneira decisiva para enaltecer grandes figuras dessa expressão de resistência preta no Brasil. Maria Felipa¹², por exemplo, é lembrada por sua lendária surra, aplicada em soldados portugueses que com ela foram se meter; apesar de contar com um elenco de uma atriz e um ator, a peça se ampara em diversos títeres que fazem a alegria da criançada e de gente adulta também, as cores vibrantes dos figurinos e uma trilha sonora composta por músicas negras brasileiras ajudam a intensificar a identificação política e estética da proposta.

Figura 4: Imagem de divulgação do espetáculo LADAINHA.



Fonte: Flávia Honorato, 2020.

¹⁰ Canto de capoeira utilizado para iniciar ou recomeçar a roda de capoeira, quando se canta a ladainha não há jogo.

¹¹ Capoeira pode também ser uma forma pela qual podem ser chamadas(os) suas (seus) praticantes.

¹² Proeminente capoeirista que derrotou grande número de soldados portugueses gingando sua capoeira.

Da Centelha à chama

Em março de 2017, um grupo de estudantes do bacharelado em Direção de Arte, da Escola de Música e Artes Cênicas, da Universidade Federal de Goiás, conversava sobre a possibilidade de montagem de um texto inspirado em “Macunaíma” intitulado “Caos: o filho da Miséria”. Não logrou êxito. Por questões logísticas, a empreitada foi abortada. Todavia a frustração daria início ao Coletivo Cênico Centelha¹³.

Um pouco combalido por não ter conseguido montar o primeiro projeto proposto, o grupo de artistas/acadêmicas(os) percebeu que era o momento de aumentar o bloco, convidando outras pessoas do curso de licenciatura em Teatro da mesma Escola, ao menos para levantar um espetáculo, dessa vez “Ali Repousa o Coronel”. A princípio a ideia era resumir a literatura para um formato de bolso, com vistas a uma possibilidade de rodagem pelo interior do estado de Goiás, mas a proposta não foi concretizada. O novo percalço estreitou laços e deu ainda mais fôlego para montar na íntegra o projeto de cena.

“Ali Repousa” – supressão carinhosa utilizada por elenco, encenação e direção de arte –, dava início a uma nova fase do Coletivo. O texto trazia como pano de fundo a realidade vivida em muitos locais Brasil afora por peões que saíam de seus lugares de origem em busca de trabalho em propriedades rurais de grandes latifundiários.

Os ensaios aconteciam periodicamente aos finais de semana, no Centro Cultural Cara Vídeo¹⁴ e no meio da semana primeiramente no Lab 4 da Emac¹⁵ (Escola de Música e Artes Cênicas), tendo depois se expandido para o Lab 1 e o LaCena, pertencentes à mesma unidade acadêmica. A rotina era densa e bastante cansativa. Enquanto o processo ia ganhando corpo, a trilha sonora foi sendo construída, cabe inclusive destacar a contribuição musical para a constituição dramaturgica solucionando problemas de ritmo de cena, como acontece no momento em que há um interrogatório, ou como no caso da carpideira¹⁶ que “[...] chorava e cantava ladainhas tão irritantes como sua voz de taquara rachada.” (CACHIMBO, 2017, p. 10)¹⁷.

A direção de arte contribuiu de maneira decisiva para a construção de microdramaturgias que interferiam nas atuações do elenco composto por três atores que se revezavam para dar

¹³ Coletivo de artistas criado em 2017 apenas por estudantes, a partir da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, a primeira formação contou com Pedro Paulo Divino, Dayky Lorrane, Sanne Monteiro e Luciano Cachimbo.

¹⁴ Espaço multicultural localizado na região central da capital goiana.

¹⁵ Escola de Música e Artes Cênicas, localizada no Campus II da Universidade Federal de Goiás.

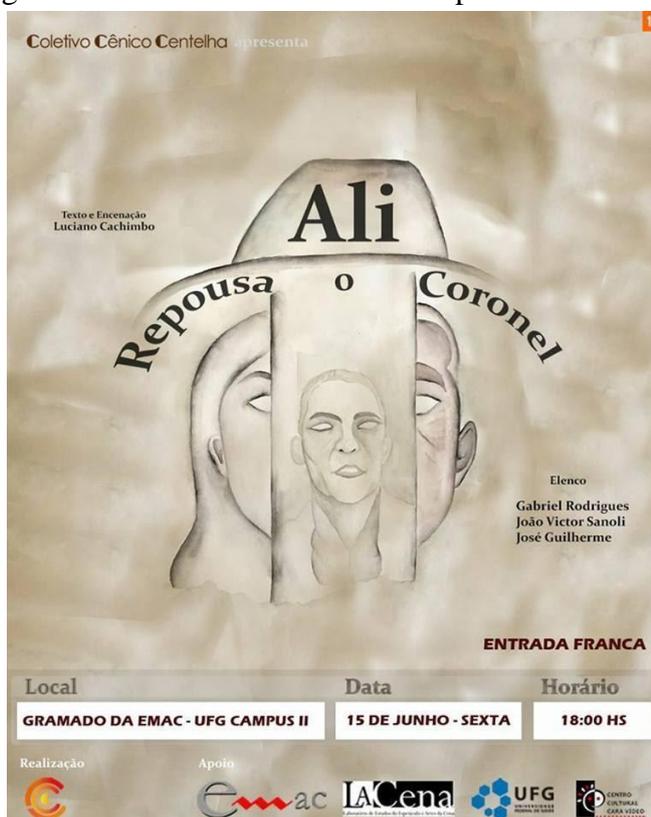
¹⁶ Mulher contratada para puxar lamentos e choros em velórios, com alta ocorrência no Nordeste do País.

¹⁷ Trecho do texto Ali Repousa o Coronel, extraído do acervo pessoal do autor Luciano Cachimbo.

conta de cerca de vinte personagens, ou seja, todo e qualquer elemento excessivo de caracterização poderia muito mais atrapalhar que ajudar. Nos figurinos, uma vestimenta base e acessórios que caracterizavam mudanças de personagens; no cenário, dois caixotes/baús e uma arara com os figurinos pendurados.

A estreia do primeiro espetáculo do Coletivo se deu numa tarde/noite de sexta-feira, dia 15 de junho de 2018, ao ar livre, como definido pela maioria dos integrantes, no gramado da EMAC, com início pontual às 18h, aproveitando a troca de turno em busca de um maior número de pessoas na plateia.

Figura 5 - Cartaz de estreia de Ali Repousa o Coronel.



Fonte: Kellen Lomazzi.

Depois da saída de dois membros do grupo, João Victor Sanoli¹⁸ e José Guilherme¹⁹, em função de discordâncias que não se conseguiu sanar e o afastamento amistoso de um terceiro elemento, Gabriel Rodrigues²⁰, que decidiu se dedicar a outro projeto, as pessoas remanescentes

¹⁸ João Victor Sanoli é ator e acadêmico do curso de Teatro (Licenciatura) da Emac/UFG.

¹⁹ José Guilherme é ator e também acadêmico do curso de Teatro (Licenciatura) da Emac/UFG.

²⁰ Gabriel Rodrigues é ator, youtuber, editor de vídeo, passou tanto pelo bacharelado em Direção de Arte quanto pela licenciatura em Teatro na Emac/UFG.

decidiram então assumir de maneira mais definitiva as bandeiras inerentes a um teatro preto que se propunha engajado. Nesse momento de transição, um fato também foi preponderante para a mudança dos rumos do Coletivo Cênico Centelha. Havia uma mostra de teatro, de uma renomada escola de arte da capital goiana acontecendo e um dos espetáculos chamava-se “Palmares”, uma adaptação do texto “Arena Conta Zumbi”²¹. Ao final da apresentação, mesmo não encontrando problemas na construção técnica das cenas e nas dinâmicas escolhidas pela direção geral do trabalho, algumas indagações inquietavam as mentes do Coletivo: como se fala de Palmares sem uma maioria maciça de atrizes e atores pretas e pretos? Por que a única atriz preta em cena morre interpretando Ganga Zumba? Em algum momento houve abertura de diálogo com pesquisadoras(es) das questões étnico-raciais em Goiânia?

Todas aquelas perguntas e o desconforto de não se verem efetivamente representadas (os) em cena remeteram os pensamentos imediatamente ao episódio vivido por Abdias do Nascimento em Lima, no Peru. Uma certeza imperava naquele momento: “não podemos mais permitir que outras pessoas falem por nós ou seguiremos sendo vistas(os) numa lógica distorcida que nem de longe nos representa”.

O segundo semestre de 2018 veio com um encontro bastante profícuo, a FEFD²² estava ofertando um Núcleo Livre²³ chamado “Performance Negra: tradição e contemporaneidade”, disciplina ministrada para um grupo de estudantes da graduação e também da pós-graduação. As aulas ocorriam às quartas-feiras à noite. Logo de pronto veio o entendimento de que aquela experiência extrapolava o campo do ensino bancário e trazia à baila novas formas de compreensão do mundo, além de apontar os holofotes para um número considerável de personalidades pretas nos campos da filosofia, da dança, da literatura, do teatro, das artes visuais, das culturas populares... um universo de possibilidades se abria para fortalecer o entendimento, por parte de integrantes do Centelha, de que outros elos poderiam fortalecer a corrente. Ali também haveria um estreitamento de laços entre o Núcleo Coletivo 22, dirigido por Renata Kabielaewatala e o Coletivo Cênico Centelha, dirigido por Sanne Monteiro e Luciano Cachimbo.

No Centelha, estava em curso uma tentativa de adaptar a obra de Miguel de Cervantes, Dom Quixote de La Mancha. Isso pode parecer um contrassenso, mas logo poderemos entender melhor a escolha do Coletivo por tal literatura. Da experiência com o projeto “Ali Repousa o

²¹ Texto de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, datado da década de 1960.

²² Faculdade de Educação Física e Dança, localizada no Campus II da Universidade Federal de Goiás.

²³ Disciplina ofertada sazonalmente, de caráter eletivo e aberta a todo corpo discente.

Coronel”, algumas lições foram apreendidas e o número de colaboradoras(es) aumentou. Agregaram valor aos trabalhos as direções de movimento e musical, as preparações física, corporal e vocal, entre outras especificidades técnicas desempenhadas por estudantes da própria Universidade Federal de Goiás.

Mas essa montagem não poderia ter como cenário uma região da Espanha. La Mancha virou o Morro do Desmanche, Dulcinéia Del Toboso passou a se chamar Dulce do Tenebroso e o fidalgo Dom Quixote transformou-se em Dom Quebrada, segundo a adaptação: “[...] o cangaceiro da insólita figura!” (CACHIMBO, 2019, p. 20)²⁴. Mantidos da obra original os nomes de Ruço, Rocinante e Sancho, o confuso cicerone da plateia no decorrer da trama, que na versão em questão se propõe a discutir os sonhos da juventude preta que habita a heterotopia chamada Favela e se debate entre difíceis escolhas a serem tomadas, por vezes de forma imperceptível.

Depois de quatro meses “Dom Quebrada” estava prestes a ser mostrado ao público, mas aqui queremos pontuar um episódio no qual o Coletivo foi chamado a pensar sobre suas escolhas. Em certa altura da caminhada, foi convidada a professora Janira Sodré²⁵ que demonstrou bastante desconforto com o desfecho, no qual morria a personagem título. Talvez o doutor Julio Moracen Naranjo²⁶ haveria de concordar com a espectadora.

[...] A cultura negra tanto africana quanto da diáspora está identificada também no ebbó. Quando nós analisamos a maioria dos textos e das encenações de dramaturgia negra e de performances negras, verificamos que o ebbó aparece junto ao axé como conceito fundamental de entendimento da cultura negra na África e da cultura africana nas Américas, como uma metáfora em que rituais, festas, carnavais, felicidades e alegrias, estão unidas a um sacrifício (ebbó) social do povo negro. (NARANJO, 2009, p. 137).

Ele prossegue:

Isto é visto em obras como *Sortilégio*, de Abdias do Nascimento, ou em *Maria Antonia*, de Eugenio Hernandez Espinoza ou em *La Tragédie du roi Christophe*, de Aimé Césaire, entre outras, em que só se atinge a catarse através do ebbó. Nossas sociedades falam de axé, mas o ebbó está também na vida do homem negro. Nas encenações e na dramaturgia do teatro negro encontra-se isto inconscientemente, e nós temos que ir em busca disto conscientemente para enriquecermos nossas criações. (NARANJO, 2009, p. 137).

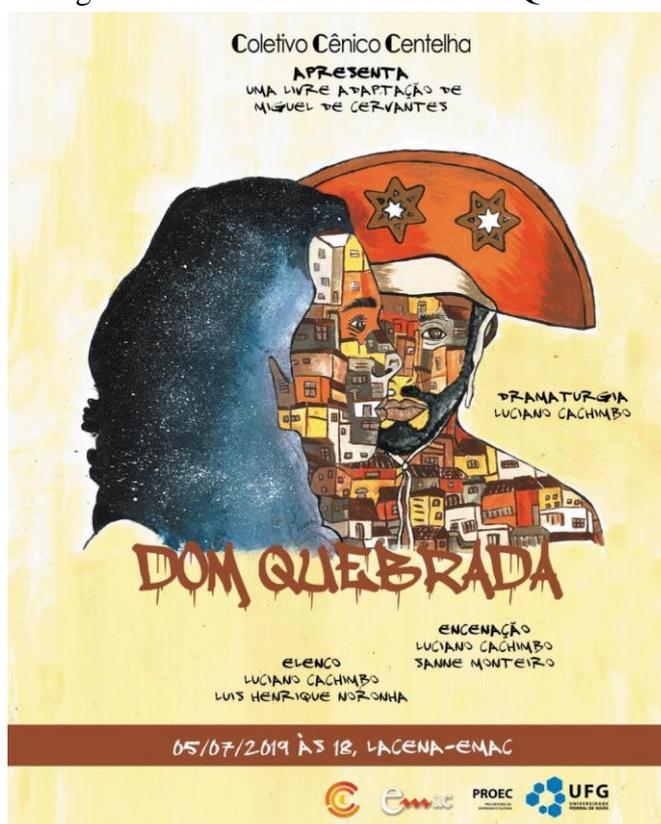
²⁴ Trecho do texto *Dom Quebrada*, extraído do acervo do autor Luciano Cachimbo.

²⁵ Professora do IF goiano e da PUC-GO é intelectual militante dos movimentos negro e feminista, Doutoranda pela UnB.

²⁶ Diretor, ator e dramaturgo, o artista cubano radicado em São Paulo é professor da Unifesp.

Havia o entendimento do quão delicado era o tema levantado por Janira Sodré. Afinal de contas, por que se prestar também a falar do próprio sacrifício quando há ainda tanta vida por encenar? Contudo também importunava as mentes do Coletivo o extremo desejo de discutir um estado policialesco onde “matar se torna um assunto de alta precisão.” (MBEMBE, 2018, p. 47)²⁷. Colocando todos os argumentos que estavam apresentados em uma balança artístico-moral, o Centelha opta então por mergulhar definitivamente no conceito de necropolítica²⁸ pessoalizando, personificando e dando uma face individualizada ao que seria mais um número das estatísticas da morte de corpos pretos em nosso País. No dia 5 de julho de 2019, estreava o segundo espetáculo do grupo.

Figura 6 - Cartaz de estreia de Dom Quebrada.



Fonte: arte de Cachimbo, Lomazzi e Menezes.

Como no primeiro projeto, também em “Dom Quebrada” o Centelha criou uma trilha sonora original no decorrer do processo; a direção de arte buscou uma paleta de cores em tons terrosos e construiu uma favela com caixas de papelão, usou sacos de ração animal para fazer

²⁷ Ver Achille Mbembe, *Necropolítica*, 2018, p. 47.

²⁸ Conceito criado por Achille Mbembe para avançar no entendimento de soberania poder e biopolítica.

uma das indumentárias, valeu-se de caixas de televisão e papelagem²⁹ para criar torres e cúpulas do Congresso Nacional.

Figura 7: Dom Quebrada e a Gentrificação.



Fonte: Eliade Oliveira, 2019.

Figura 8: Sancho e Dom, em Dom Quebrada.



Fonte: Gabriel Silva, 2019.

²⁹ Processo pelo qual se criam formas tridimensionais com cola e papel.

Vai falar a realeza

É da figura histórica Teresa de Benguela que partimos para contar como, desde o instante em que se iniciou a expropriação da existência de seres humanos escravizados no continente africano, houve resistência e luta pela liberdade e por uma vida abundante e plena para todo e qualquer ser.

A ideia inicial era montar um espetáculo teatral, permeado de musicalidade afro-brasileira que remetesse visualmente ao que se pôde aferir dos estudos desenvolvidos durante a pesquisa por nós executada e, a partir daí – da experiência de cena –, gerar este artigo. Porém veio nos assolar a pandemia da Covid-19 e boa parte do que estava planejado teve que ser redimensionado. Era necessária uma nova reinvenção. Mas, afinal, como fazer isso?

Uma resposta única talvez não desse conta de elucidar a complexidade do trabalho que começa a ser levantado. Assim como as culturas vindas de África se encontraram com as nações indígenas de Pindorama, no Vale do Guaporé, as imbricações, trocas e intersecções de culturas e povos foi uma constante, ou seja, uma mestiçagem involuntária acabou por ocorrer, o que nos parece positivo, a despeito das teorias higienistas que circulavam com força no século XIX. “A tese do branqueamento baseava-se na presunção de uma propalada superioridade racial que nunca existiu, às vezes, pelo uso dos eufemismos “mais adiantadas” e “menos adiantadas” e pelo fato de ficar em aberto a questão da inferioridade inata [...]” (SKINDMORE, 1976, p. 81)³⁰. Talvez se os renomados “cientistas”, autores de tais teorias tivessem a oportunidade de compreender a potência político-administrativa gerada no Quariteré, quase um século antes de seus escritos pseudocientíficos, pudessem julgar que a mistura étnica ali encontrada não fosse algo tão prejudicial à construção de um conceito de nação.

Em Mato Grosso, aliás, possivelmente nenhum fato histórico evidenciaria melhor a hipótese de alianças entre escravos de origem africana e os ameríndios americanos do que o que ocorreu no “Quilombo do Piolho”, também chamado Quariteré ou Quaritetê, atacado de madrugada, nas matas do rio Galera, no vale do rio Guaporé, e destruído em 1770 após várias décadas de existência a mando do Capitão-General Luís Pinto de Souza, através da expedição comandada pelo sargento-mor João Leme do Prado. A bandeira que o destruiu retornou a Vila Bela conduzindo os escravos capturados, trazendo grandes jacás recheados de mantimentos, peneiras confeccionadas com talas de taquaritinga, balaies repletos de bolos de polvilho e de milho e ainda panelas de barro contendo mel e melado, o que mostra o elevado nível de organização em que já se encontrava o quilombo. (SILVA, 1998, p. 228).

³⁰ Obra Preto no Branco.

A narrativa do professor José Martiniano da Silva³¹ traz um enfoque voltado para o grau de organização do Quilombo, destruído em uma expedição pensada e executada por autoridades *não-racializadas* de Vila Bela da Santíssima Trindade. É importante frisar que os estudos realizados partem de documentação oficial obtida junto aos arquivos dos colonizadores, ou seja, mesmo que tais informações tenham valor histórico, elas precisam ser analisadas a partir de uma perspectiva que não conta com relatos de quilombolas, por exemplo. Ainda assim, com base em minuciosas pesquisas nos aponta Maria de Lourdes Bandeira³²:

Em termos de organização econômica, o quilombo Quariterê se assemelhava aos seus congêneres do Nordeste e Centro-Oeste. Tinha uma agricultura variada de roças policultoras e cultivos de fumo e algodão. A fartura do quilombo foi observada pelos seus destruidores que chamaram atenção em seus registros para a quantidade de mantimentos que encontraram, o que fazia vivo contraste com a escassez reinante em Vila Bela e nas minas do Mato Grosso nessa mesma época [...] (BANDEIRA, 1988, p. 118).

Nota-se que o domínio da agricultura e o manejo do plantio e outras técnicas, garantiam um farto abastecimento e, possivelmente, uma divisão equitativa dos bens ali produzidos. Conta-se que o Quilombo era formado “de escravos fugidos das minas de Mato Grosso, de pretos livres e de índios” (BANDEIRA, 1988, p. 118) e sua organização política se diferenciava justamente por ter sido implementado em sua estrutura administrativa um reino com um núcleo de aconselhamento que em dias atuais pode ser comparado a um Congresso Nacional³³. A autora ainda prossegue em sua narrativa: “A disciplina do quilombo era rígida. A rainha aplicava castigos como enforcamento, fratura das pernas e enterramento vivo para aqueles que desertassem do quilombo” (BANDEIRA, 1988, p. 119). Se isso corresponde à verdade dos fatos não podemos assegurar, afinal de contas muitos dos relatos feitos por portugueses e seus descendentes no Brasil eram escritos justamente para dar às lideranças pretas em África e no Brasil um ar animalesco a ser sempre combatido pelo firme braço armado do Estado.

Descritos pela literatura ocidental como antropófagos absolutos, opressores dos africanos, expulsos do espaço concedido aos seres humanos, os Jaga-Imbangalas, ao serem caracterizados como sub-humanos, seriam a própria justificativa para a realização das guerras justas e produção de escravos no território angolano, ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII (RODRIGUES, 2015, p. 55).

³¹ Mestre pelo PPG de Letras da Universidade Federal de Goiás, defendendo dissertação denominada “Quilombos do Brasil Central”.

³² Obra Território Negro Em Espaço Branco, Editora Brasiliense.

³³ Ver Bandeira em Território Negro em Espaço Branco, p. 118.

Bruno Pinheiro Rodrigues³⁴, em sua tese de doutoramento, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Mato Grosso, destrinchou os primeiros momentos daquele que viria a ser o maior holocausto de todos os tempos na história da humanidade, perpetrado contra os povos pretos africanos e sua descendência na Diáspora por parte, principalmente, de portugueses e espanhóis ávidos por acumular riquezas, nem que para isso tivessem que se valer de métodos desumanos e cruéis. Rodrigues também demonstra como o avanço sobre o território e os corpos africanos deu-se de forma paulatina e por meio de descumprimento de acordos, traições, muita luta e resistência contra os invasores no *hinterland* de Benguela³⁵.

Tendo por base as informações obtidas junto a teses, dissertações, artigos e em publicações que partem principalmente da década de 1960 e chegam até a presente década, nos toca pensar uma literatura dramática que se proponha a debater inclusive a veracidade do que fora registrado em determinados documentos produzidos por autoridades luso-brasileiras. Entendemos que mesmo a escrita, o domínio de uma determinada linguagem, pressupõe a perpetuação do *status quo* por meio de uma bem arquitetada narrativa de desumanização de quem se considerava “o inimigo”, como também encontramos em relação à rainha Nzinga dos reinos de Matamba e Ndongo:

Para a sua consolidação definitiva à frente dos reinos do Matamba e Ndongo, de acordo com Cavazzi, Nzinga, por fim, acabou investindo contra o seu sobrinho – para o capuchinho, o legítimo “herdeiro do trono” –, que estava sob a proteção do Jaga Cassa. Segundo o autor, para chegar até sua vítima, inicialmente, seduzira o Jaga e, quando este estava desatento, jogou o herdeiro perante todos os seus súditos, no rio Cuanza, com a justificativa de que ainda se vingava da morte do seu filho, morto por Ngola-Mbandi. (RODRIGUES, 2015, p. 70).

Cavazzi foi um frade capuchinho que se radicou na região do *hinterland* de Benguela e, durante o período que por lá esteve, dedicou-se a narrar cotidianos estranhos aos “tão refinados” costumes cristão-europeus, costumes que justificaram a captura, o rapto e o envio de povos africanos para o chamado Novo Mundo.

Para conservar na sua integridade e ao mesmo tempo fundamentar os modos de pensamento do homem normal, branco e adulto, nada poderia, pois, ser mais cômodo do que reunir costumes e crenças exteriores a seu mundo – na realidade muito heterogêneos e dificilmente isoláveis – ao redor dos quais viriam se cristalizar, em massa inerte, ideias que fossem menos inofensivas, caso houvesse necessidade de

³⁴ Em sua obra intitulada “Homens de Ferro, Mulheres de Pedra: resistências e readaptações identitárias de africanos escravizados do hinterland de Benguela aos Vales dos rios Paraguai-Guaporé e América espanhola – fugas, quilombos e conspirações urbanas (1720-1809)”.

³⁵ Região geográfica do continente africano que serviu de entreposto para o tráfico negreiro.

reconhecer sua presença e atividade em todas as civilizações, inclusive a nossa. O totemismo é, antes de tudo, como por um tipo de exorcismo, a projeção, fora do nosso universo, de atitudes mentais incompatíveis com a exigência da descontinuidade entre o homem e a natureza, que o pensamento cristão considerava essencial [...] (STRAUSS, 1980, p. 96).

Podemos dizer que, em larga medida, o pensamento acima explicitado por Lévi-Strauss³⁶ perdurou por quatro séculos ininterruptos até que, com o início do novo ciclo capitalista, passasse a ser parcialmente considerado obsoleto e anacrônico. Obviamente o aparato religioso não estava apartado daquela nova realidade como demonstra Octavio Ianni³⁷.

A “desumanidade” da escravatura, segundo as leis de Deus e da burguesia, somente se instaura e desenvolve, de maneira irreversível, na consciência da burguesia ascendente quando a acumulação de capital passa a ser comandada pelo processo produtivo [...]. Ao dar-se conta de que o trabalhador livre corresponde a relações de produção mais propícia à produção do lucro [...] (IANNI, 1978, p. 42).

Como também se pode observar na análise de Luiza Rios Ricci Volpato³⁸:

[...] o Brasil se viu envolvido no processo de definição de uma nova ordem, principalmente a partir de 1850, quando, após a abolição do tráfico negreiro, a classe dominante se viu obrigada a buscar formas alternativas de utilização da força de trabalho que sustentasse a agricultura e a exportação [...] (VOLPATO, 1993, p. 41).

Os processos de permanências históricas acabaram também por margear um pouco de nosso trabalho no desenrolar da escrita do texto “Kariterê: novo reino de Benguela”, entretanto, os maiores esforços se deram no sentido de uma afirmação das identidades que sofreram processo de transculturação³⁹ perpassado pelo contraponto⁴⁰ – aqui tomamos por base os apontamentos de Julio Moracen Naranjo acerca do conceito criado por Fernando Ortiz – ocorrido principalmente entre pessoas pretas e indígenas no Vale do Guaporé.

Considerando que a mistura étnico-cultural experimentada no Quilombo do Quariterê resultou em outra cultura que não aquelas trazidas por africanas(os) para a região central do Brasil, nem tampouco as encontradas nos diversos grupos indígenas que resistiam no Vale do Guaporé, logicamente não se pode apagar da história a influência dos ritos cristãos sobre as populações pretas e indígenas, todavia optamos por nos ater às intersecções que se davam nas encruzilhadas entre nativos de Pindorama e pretas e pretos advindas(os) de África.

³⁶ Pensador francês que criou o conceito de yotemismo no qual explicita algumas estruturas opressivas.

³⁷ Em “Escravidão e Racismo”.

³⁸ Em Cativos do Sertão: vida cotidiana e escravidão em Cuiabá em 1850-1888.

³⁹ Conceito de Fernando Ortiz que busca elucidar a formação cultural a partir da mistura de culturas.

⁴⁰ Conceito musical utilizado por Ortiz para deixar mais nítido o que é transculturação, ver Julio Moracen Naranjo (2009 p. 131-132).

Conforme afirma Mbembe (2018), ser soberano é “exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como implantação e manifestação de poder” (MBEMBE, 2018, p. 5). Assim, compreendemos a formação dos Quilombos como um meio, bastante efetivo, de reconquista da soberania perdida por meio do processo de escravidão. Aquilombar-se era uma forma de recuperação de um direito expropriado. Pois é dessa recuperação que trata a literatura do gênero dramático, construída a partir de nossos estudos. A soberania não está ligada apenas ao domínio territorial de determinado espaço geográfico, ela se constitui, inclusive, no entendimento de um lugar biológico, de domínio de nossos próprios corpos, portanto o processo de escravização ocidental é também um lugar de negação da soberania desses corpos escravizados.

De posse de parte do domínio da linguagem hegemônica, passamos a inserir de maneira bem mais consciente nossas epistemologias subjacentes no contexto do meio acadêmico-artístico, assim como ocorre em falas do texto “Kariterê” que se valem do pretuguês⁴¹, defendido por Lélia Gonzalez⁴².

Consideramos que a posse da linguagem é fator determinante de emancipação e afirmação de outras epistemes que certamente ainda podem contribuir para a formação de um arcabouço sócio-político e filosófico mais diversificado do que aquele emanado das metrópoles do pensamento ocidental. Assim, novos parâmetros tendem a alargar as consciências e jogar luz sobre outras formas de produção do saber. Afinal de contas “[...] Um homem que possui a linguagem possui, em contrapartida, o mundo que essa linguagem expressa e que lhe é implícito”, conforme afirmou Franz Fanon⁴³ (FANON, 2008, p. 34). Viemos de longe para contar nossas histórias e não sairemos daqui enquanto não se abrir a devida escuta, por parte de quem deve ouvir e, mais que ouvir, escutar aquilo que há tempos estamos falando.

O Coletivo Cênico Centelha, afetado pelas produções do Núcleo Coletivo 22 em Goiás, vem buscando se estabelecer dentro do contexto acadêmico como um movimento de pesquisa e produção artística preta, baseado no LAB1⁴⁴, projeto de extensão coordenado pelo professor Saulo Dallago⁴⁵. Vale lembrar, porém, que o agrupamento, hoje contando com uma formação diferente daquela que iniciou os trabalhos em março de 2017, também se propôs a expandir

⁴¹ Pode ser compreendido como um idioma dentro do idioma oficial e é preciso levar em conta a diferença entre o que se escreve na academia e o que se fala cotidianamente.

⁴² Uma das maiores intelectuais do País, a mineira foi antropóloga e professora da PUC-RIO, desenvolveu consistentes estudos sobre gênero e etnia.

⁴³ Na obra “Pele Negra Máscaras Brancas”.

⁴⁴ Laboratório de pesquisa em cena existente na Escola de Música e Artes Cênicas da UFG.

⁴⁵ Saulo Germano Dallago é professor na área das Artes da Cena na Emac/UFG e coordenador do curso de Direção de Arte da mesma Escola.

suas ações para fora da universidade, participando de festivais de teatro e inserindo seus projetos no circuito de leis de incentivo e fomento à cultura, bem como adaptando-se ao contexto da pandemia, valendo-se do formato virtual para difundir seus trabalhos.

Da formação primeira restaram apenas Sanne Monteiro⁴⁶ e Luciano Cachimbo. Às duas pessoas remanescentes juntaram-se Ana Carina⁴⁷, Giulio César⁴⁸, Luís Henrique Noronha⁴⁹ e Zenilda Santos⁵⁰. A atual composição vem trabalhando no sentido de firmar ainda mais posição enquanto coletivo preto na cena goiana.

(In)conclusão

Dividido em três atos o texto “Kariterê: novo reino de Benguela” é um drama épico que busca narrar, com base em pesquisa histórica, alguns cotidianos do Quilombo do *Quariterê*, núcleo de resistência antiescravista que agregou até 1770 um considerável número de pessoas pretas (livres ou ex-cativas) e também indígenas que se associaram àquela sociedade.

Num primeiro momento Teresa – fugindo da expedição da qual escapara – cai em uma armadilha construída por quilombolas e então é levada ao líder do Quilombo, José Piolho. A chegada daquela mulher é vista com certa desconfiança em princípio, mas, *a posteriori*, Benguela passa a se integrar definitivamente ao grupo, a ponto de tornar-se esposa de Piolho e rainha do Quilombo. Em uma empreitada contra bandeirantes, o rei José tomba em batalha e então só resta uma alternativa a Teresa e seu séquito: resistir!

A partir da ascensão da rainha ao comando daquela organização sociopolítica, o Quilombo passa a se fortalecer e imprimir um modo de vida bastante organizado e dotado de uma estrutura bem delimitada no que tange às questões administrativas e bélicas, obviamente de todos os outros aspectos das dinâmicas comunitárias.

Entre acordos com autoridades dos domínios espanhóis e o acolhimento de novos seres humanos que chegavam ao Vale do Guaporé para trabalhar nas lavras e minas de Mato Grosso, o Quilombo toma vulto e passa a ser uma constante ameaça aos governantes da capitania. Nesse

⁴⁶ Diretora de Arte, concluinte da graduação em Direção de Arte da Emac/UFG e fundadora do Centelha.

⁴⁷ Ana Carina é atriz, arte-educadora e agitadora cultural. Formada em Artes Cênicas (licenciatura) pela Emac/UFG, faz parte do elenco de Kariterê.

⁴⁸ Giulio César é ator e acadêmico do curso de Teatro (licenciatura) da Emac/UFG, faz parte do elenco de Kariterê.

⁴⁹ Luís Henrique Noronha é ator e acadêmico do curso de Teatro (licenciatura) da Emac/UFG, formado em Artes Cênicas pelo curso técnico da Escola Basileu França; entre outros trabalhos, faz parte do elenco de Dom Quebrada.

⁵⁰ Zenilda Santos é atriz e acadêmica do curso de Teatro (licenciatura) da Emac/UFG, faz parte do elenco de Kariterê.

contexto, Teresa mostra toda sua liderança à frente de seu povo e luta contra as incursões luso-brasileiras que almejavam a destruição do *Kariteté*.

A situação de calamidade mundial devido à pandemia por coronavírus, que teve início no ano de 2020 e que perdura no Brasil devido à grave crise política e de valores humanos que enfrentamos, impediu que o texto saísse do papel e se transformasse de fato em teatro. O que trazemos para essa reflexão inconclusa é, na verdade, o percurso de aproximação com o Teatro Negro, que perpassou pelos seguintes pontos: 1) a compreensão do Teatro Negro, como linguagem teatral engajada na luta contra o racismo; 2) O TEN, de Abdias do Nascimento como percussor deste movimento; 3) O olhar ao redor, para compreender como identidades negras têm sido colocadas em cena na cidade de Goiânia, elegendo o Núcleo Coletivo 22 e, por fim, 4) a narrativa de constituição de um jovem coletivo teatral que no contexto da universidade tenta se apropriar da linguagem cênica do Teatro Negro, inclusive no sentido de buscar uma dramaturgia textual própria, criada a partir de uma experiência de busca por conhecer as heroínas negras da história brasileira. Assim, parece-nos que da mesma maneira que a rainha Nzinga Mbandi ganhou vida na peça *Por Cima do Mar eu Vim*, do Núcleo Coletivo 22, Teresa de Benguela pode ressuscitar por meio do Coletivo Cênico Centelha, para afirmar a força e a importância do Quilombo como lugar de resistência e da voz da mulher negra.

O caminho no Núcleo Coletivo 22 é fortemente amparado pelo contato do grupo com manifestações tradicionais de matriz africana, como o tambor de crioula e a capoeira angola. O caminho do Coletivo Cênico Centelha ainda está por ser descoberto, mas já aponta algumas pistas, tais como a criação dramaturgical a partir da escuta de vozes que foram silenciadas.

Referências

- BANDEIRA, Maria de Lourdes. **Território negro em espaço branco: estudo antropológico de Vila Bela**. – São Paulo: Editora Brasiliense em co-edição com CNPq, 1988.
- CACHIMBO, Luciano. **Ali Repousa o Coronel**, texto do acervo pessoal do autor. Goiânia, 2017.
- CACHIMBO, Luciano. **Dom Quebrada**, texto do acervo pessoal do autor. Goiânia, 2019.
- FANON, Franzt. **Pele negra máscaras brancas** / Franzt Fanon, tradução de Renato da Silveira, Salvador: EDUFBA, 2008.
- GONZÁLEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. Revista Ciências Hoje, Anpocs, 1984. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4584956/mod_resource/content/1/06%20-%20GONZALES%2C%20L%20A9lia%20-%20Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira%20%281%29.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4584956/mod_resource/content/1/06%20-%20GONZALES%2C%20L%20A9lia%20-%20Racismo%20e%20Sexismo%20na%20Cultura%20Brasileira%20%281%29.pdf). Acesso em: 22 ago. 2020.
- IANNI, Octávio, 1926 – **Escravidão e racismo**. São Paulo: HU-CITEC, 1978.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **A noção de estrutura em etnologia; Raça e história; Totemismo hoje** / traduções de Eduardo P. Graeff ... [et al.] – 2ª ed. – São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- LIMA, Evani Tavares, **Um olhar sobre o teatro negro, do teatro experimental do negro e do bando de teatro Olodum**. Tese de doutorado. Instituto de Artes da UNICAMP, 2010.
- LIMA, Evani Tavares. **Por uma história negra do teatro brasileiro**, Urdimento, v. 1, n. 24, p. 92-104, junho, 2015.
- LIMA, Marlini Dorneles de. **Entre raízes, corpos e fé: trajetórias de um processo de criação em busca de uma poética da alteridade**; Universidade de Brasília, Instituto de Arte, Programa de pós-graduação em arte, doutorado em arte contemporânea, Brasília, 2016.
- MARTINS, Leda Maria. **A Cena em Sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1edições, 2018.
- NASCIMENTO, Abdias do. **O Quilombismo**, 2ª ed. Brasília/Rio de Janeiro: Fundação Palmares/OR, Editor Produtor Editor, 2002.
- NARANJO, Julio Moracen, **III Fórum nacional de performance negra**. Gustavo Mello (Org.). Bahia, 2009, p. 125 a 142.
- NARANJO, Julio Moracen, **Representação versus presentificação: por uma antropologia da transculturação**. Anais do VI Congresso da Abrace, 2010.
- RODRIGUES, Bruno Pinheiro, **“Homens de ferro, mulheres de pedra”: resistências e readaptações identitárias de africanos escravizados. Do hinterland de Benguela aos Vales dos rios Paraguai-Guaporé e a América espanhola – Fugas, quilombos e conspirações urbanas (1720-1809)**, tese apresentada ao Programa de pós-graduação em História da Universidade Federal de Mato Grosso, 2015.

SALES, Jonas, **A negritude e a cena no Brasil**, Revista Eixo, disponível em: <http://revistaeixo.ifb.edu.br/index.php/RevistaEixo/article/view/521/285>. Acesso em: 9 mai. 2021.

SILVA, J. D. L. **Trajatória do teatro experimental do negro: uma busca por novos caminhos comunicacionais**. 2018. 134 f. Dissertação (mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

SILVA, José Martiniano da, **Quilombos do Brasil Central: séculos XVIII e XIX (1719-1888). Introdução ao estudo da escravidão**, dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação do Instituto de Ciências e Letras da Universidade Federal de Goiás, 1998.

SKINDMORE, Thomas E., **Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro**; tradução de Raul de Sá Brabosa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

VOLPATO, Luiza Rios Ricci, **Cativos do sertão: vida cotidiana e escravidão em Cuiabá: 1850/1888**. São Paulo: Editora Marco Zero; Cuiabá, MT: Editora da Universidade Federal de Mato Grosso, 1993.

Recebido em 09 de fevereiro de 2021 | Aceito em 16 de abril de 2021



Esta obra está licenciada
conforme Creative Commons
Atribuição 4.0 Internacional