

**Babás que embalam histórias:
a insurgência da griote em *Negra Bá*, de Heloísa Maranhão**

***Nannies who cradle stories:
the griot's insurgence in *Negra Bá*, by Heloísa Maranhão***

Graciele de Fátima Amaral¹

Edson Santos Silva²

Resumo: O teatro, presente desde as comunidades primitivas, evoluiu como forma de representação que integra palavra, corpo e encenação. Sua natureza é marcada pela teatralidade – conjunto de qualidades essenciais ao fenômeno teatral, que, segundo Pavis (2011) e Fernandes (2011), permite apreender o real de modo estético e político, recusando visões unívocas. Embora o gênero teatral tenha historicamente obedecido a regras canônicas, como aponta Tomachevski (2013), ele se renova constantemente, transgredindo convenções. Nesse contexto, destaca-se a obra “Negra Bá”, de Heloísa Maranhão, que ressignifica o mito português de Inês de Castro ao atribuir sua narração a uma babá negra. A personagem Bá assume o papel de *griote* (guardiã da tradição oral na cultura africana), contando a história a Iaiá, enquanto dialoga com o passado. Ao conceder voz a Bá, a dramaturga realiza um gesto decolonial (sob a ótica de Maldonado-Torres), valorizando a oralidade como resistência e reposicionando sujeitos historicamente silenciados confrontando versões oficiais da história. Assim, não apenas revisita um mito europeu, mas o reprocessa a partir de uma perspectiva de sujeitos à margem, destacando a importância das mulheres negras como agentes de preservação cultural e questionando estruturas coloniais de poder.

Palavras-chave: Teatralidades; Babá; Griot; Heloisa Maranhão; Inês de Castro.

Abstract: Theater, present since primitive communities, has evolved as a form of representation integrating word, body, and staging. Its nature is marked by theatricality—the set of essential qualities of the theatrical phenomenon which, according to Pavis (2011) and Fernandes (2011), allows for an aesthetic and political apprehension of reality, rejecting single-minded perspectives. Although the theatrical genre has historically adhered to canonical rules, as noted by Tomachevski (2013), it constantly renews itself by transgressing conventions. In this context, the work “Negra Bá” by Heloísa Maranhão stands out, as it reinterprets the Portuguese myth of Inês de Castro by entrusting its narration to a Black nanny. The character Bá assumes the role of a griot (a guardian of oral tradition in African culture), telling the story to Iaiá while engaging in a dialogue with the past. By giving voice to Bá, the playwright enacts a decolonial gesture (from the perspective of Maldonado-Torres), valuing orality as resistance and repositioning historically silenced subjects who confront official historical narratives. Thus, the work not only revisits a European myth but reprocesses it from the perspective of marginalized subjects, highlighting the importance of Black women as agents of cultural preservation and challenging colonial power structures.

Keywords: Theatricality; Nanny; Griot; Heloisa Maranhão; Inês de Castro.

¹ Doutoranda em Letras; Programa de Pós-Graduação em Letras; Universidade Estadual do Centro-Oeste – UNICENTRO; É membro do Laboratório de Estudos Culturais, Identidade e Representações (LABECIR) e do Grupo de Pesquisa Estudos Literários: teoria, crítica e ensino – Teatro, da Unicentro. Guarapuava, Paraná, Brasil; E-mail gracidfamaral@gmail.com.

² Professor Doutor Associado da Universidade Estadual do Centro-Oeste; Programa de Pós-Graduação em Letras; Universidade Estadual do Centro-Oeste – UNICENTRO; É coordenador do Grupo de Pesquisa Estudos Literários: teoria, crítica e ensino – Teatro, da Unicentro. Guarapuava/Irati Paraná, Brasil; E-mail edson.silva@unicentro.br.

Submetido em 15 de janeiro de 2026.

Aprovado em 21 de julho 2026.

Teatralidades na peça *Negra Bá*

O teatro e a linguagem teatral são elementos constantes na trajetória humana. Desde os tempos mais antigos, como nas comunidades primitivas, já era comum representar narrativas combinando palavras, elementos visuais e encenação. Com o avanço das sociedades, a contação de histórias por meio de performances foi incorporando novas características, adaptando-se a cada época. Um marco importante nessa transformação foi o surgimento da escrita, que substituiu a tradição oral e a memorização como fundamento das encenações. Assim, o teatro consolidou-se como uma forma de ficção, integrando diversos componentes que o transformaram em espetáculo.

É importante destacar que o termo “teatralidade” opera no âmbito da leitura das qualidades essenciais e inerentes aos procedimentos teatrais, que por sua vez, estão ligados ao conceito de performance. Dentre os procedimentos cênicos estão a materialidade espacial, visual, textual, corporal e expressiva de escrituras espetaculares.

Pavis aponta teatralidade como “aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico)” (Pavis, 2011). Pode ser ainda, segundo Fernandes, uma maneira de

[...] apreender o real para torná-lo estético; ou um modo de sublinhar esse real com um traçado cênico, a fim de reconhecê-lo e compreender o político; ou um embate de regimes ficcionais distintos que impede a encenação de construir-se a partir de um único ponto de vista, e abre múltiplos focos de olhar em disputa pela primazia de observação do mundo. (Fernandes, 2011, p. 17)

Assim, pensar o teatro como um gênero fechado seria limitar as potencialidades de recepção e de leitura, pois, atualmente (na contemporaneidade) há inúmeros outros elementos que compõem um espetáculo, e muitos autores da dramaturgia inovam nas suas maneiras de compor as peças.

Em um estudo diacrônico do teatro enquanto gênero é possível observar que se trata de uma composição cercada de regras ou procedimentos canônicos, que, segundo o formalista russo Boris Tomachevski, são “procedimentos obrigatórios para um dado gênero e numa época dada [...] caracterizado pelas unidades dramáticas e pela regulamentação minuciosa de cada forma literária” (Tomachevski, 2013, p. 346). Portanto, o gênero dramático tal qual o exposto deve(ria) obedecer a tais critérios para se firmar enquanto literatura, como se observa nos traços necessários e fundamentais das grandes peças teatrais canônicas.

Tomachevski aponta ainda que o lugar de ação na maioria das peças teatrais clássicas permanecia o mesmo de acordo com a escola literária à qual pertencia, obedecendo aos seus procedimentos linguísticos e de estilo; por exemplo, “[...] em cada tragédia do século XVII, o lugar da ação permanece o mesmo, e o tempo é limitado a vinte e quatro horas [...] as comédias acabam com o casamento dos amantes, e as tragédias pela morte dos personagens principais” (Tomachevski, 2013, p. 346).

O mesmo autor aponta, contraditoriamente, que nenhum cânone pode estancar as possibilidades e prever todos os procedimentos necessários à criação de qualquer obra, e ainda afirma que

[...] o valor da literatura encontra-se na novidade e na originalidade [...], uma renovação atinge, em geral, os procedimentos canônicos, tradicionais, estereotipados, transpondo-os do grupo dos procedimentos obrigatórios para o dos procedimentos proibidos. (Tomachevski, 2013, p. 347)

Muitas dessas inovações são percebidas nos anos que seguem em Molière, Shakespeare, Brecht, Gil Vicente, Ibsen, dentre outros grandes nomes, tais mudanças são observáveis tanto na linguagem, quanto no estilo e na escrita dos seus textos, até chegarmos nos escritos contemporâneos.

Abordaremos neste estudo a escritora Heloísa Maranhão, nascida em 1925, em Belém do Pará, mas que morou grande parte de sua vida na cidade do Rio de Janeiro. Escrevendo a respeito das vivências de mulheres, a autora coloca em evidência olhares femininos e reconfigurando personalidades históricas femininas. Ao tratar de sua representação dentro da literatura brasileira – na qual é importante destacar que sofre apagamentos sistêmicos – Luiza Lobo a trata como uma escritora que

[...] tem uma refinada cultura francesa, que passa pelo perfeito domínio da língua, inclusive a capacidade de tradução, o profundo conhecimento do teatro universal e da literatura francesa e europeia em prosa de ficção e poesia. Todos os requisitos para uma cultura humanística foram reunidos em seus romances em que maneja a alternância entre o real e o imaginário, com grande ênfase no imaginário teatralizado. [...] os jogos cervantinos e shakespearianos entre ilusão e realidade são explorados ao máximo, numa linguagem ousada para seu tempo e seu sexo. Produz textos habitados por monstros perversos, com desejos impúblicáveis, mas publicados por ela, obsessivos sexuais e mulheres impudicas, sejam rainhas ou plebeias, que compõem um transbordante quadro barroco digno de Rubens. (Lobo, 2005, s./p.)

Em síntese, a peça de Maranhão aborda o mito português de Inês de Castro e do Infante Dom Pedro, herdeiro do trono português, filho de Dom Afonso IV (que serviu como mordomo-mor ao rei Afonso XI de Castela) e de Aldonça Lourenço de Valadares, nobre portuguesa. Em 1339, D. Pedro casou-se com Constança Manuel, porém foi uma das aias desta, Inês de Castro (que era filha natural de Dom Pedro Fernandez de Castro) quem conquistou o afeto do príncipe, tornando-se sua grande paixão (Cristófano, 2012, p. 463).

Na obra teatral, D. Pedro é retratado como um personagem atormentado por uma paixão edipiana pela própria mãe, que o rejeita. Nesse contexto psicológico complexo, Inês de Castro surge não apenas como um novo amor, mas como uma projeção e um substituto da figura materna inatingível.

As reflexões apresentadas nas obras inesianas revelam um dos aspectos mais significativos do mito, ou seja, seu caráter coletivo, que permite múltiplas interpretações individuais. A mensagem existe, mas sua transmissão varia conforme cada pessoa. Por isso, a figura de Inês foi compreendida sob diferentes óticas, como demonstra a obra *Inês de Castro* na literatura portuguesa, de Maria Leonor Machado de Sousa, que reúne uma diversidade de abordagens por meio de variados gêneros textuais, como registros históricos, peças de teatro, poesias e romances.

Maria Leonor destaca que, no século XVI, a tragédia *Castro*, de António Ferreira, marcou a primeira abordagem do tema no gênero trágico em Portugal. Publicada postumamente em 1587, a obra possui significado histórico-literário que ultrapassou fronteiras nacionais, sendo considerada a primeira tragédia europeia sobre um tema moderno. Ferreira baseou-se nas crônicas históricas, seguindo rigorosamente os moldes clássicos ao retratar a submissão da heroína à razão de Estado. A obra destaca-se pela atmosfera de tensão e momentos líricos que intensificam o tom trágico, com o coro representando “as moças de Coimbra” (Sousa, 1984, p. 09).

Para além das personagens históricas estritamente indispensáveis, Ferreira imaginou uma Ana para contracenar com Inês e receber as suas confidências e um Saereúrio, mentor de D. Pedro e representante da moral social e política. Inês é a vítima inocente de uma força que se serve dela própria para a destruir – “Matou-a amor” – Pedro é o enamorado para quem a vida sem Inês não tem sentido – “antes morte que vida sem ti quero”. Afonso IV incarna o poder do “cetro rico”, que afinal tiraniza aqueles que “para reinar fo[ram] nascidos”. Os conselheiros ecoam os clamores do povo, que em última análise são a razão de Estado, que transforma a injustiça numa virtude libertadora. A *Castro* é sobretudo uma tragédia política, que valoriza a força dos princípios e sacrifica o indivíduo ao bem comum. (Sousa, 1984, p. 10)

Segundo Sousa (1984), apesar do surgimento precoce do tema de Inês de Castro no teatro português, a tradição dramática sobre esta história só se desenvolveu a partir da segunda metade do século XVIII, principalmente por influência do teatro espanhol.

A tragédia *Castro*, embora tenha sido representada em Coimbra segundo seu primeiro editor, teve uma audiência limitada. Sua publicação durante o domínio filipino, período desfavorável à produção teatral, não resultou em maior divulgação. Todas as referências conhecidas sobre esta primeira tragédia portuguesa chegaram através de fontes literárias, não havendo registo de encenações antes do século XX.

A autora aponta que, entre as dezesseis tragédias completas conhecidas deste período, *Castro* mantém-se como a mais relevante. Em 1937, Amélia Rey Colaço realizou uma encenação no mosteiro de Alcobaça, utilizando o texto publicado em 1587 com possíveis acréscimos póstumos, alcançando notável impacto cénico (Sousa, 1984, p. 36).

Dessa forma, percebe-se que encenação de Amélia Rey Colaço, por exemplo, resgata a dramaticidade clássica da tragédia, enquanto outras releituras contemporâneas, como a de Heloisa Maranhão, exploram novas formas de narrar, deslocando o foco para personagens periféricos e vozes marginalizadas.

No século XX, houve inúmeras obras acerca do mito escritas nos mais diversos gêneros (romances, poesias, ensaios historiográficos, etc.); elencaremos algumas peças datadas: *La Reine Morte*, ou *A Rainha Morta*, de Henry de Montherlant³ (1942); *A Inês de Castro*, de Abreu de Sousa (1943); *Pequeno resumo da morte de D. Inês de Castro*,

³ Tradução de Larissa Ribeiro e Edson Santos Silva (2025); segundo a autora, “No Brasil, a peça teve uma grande repercussão a partir da apresentação no Rio de Janeiro, no Teatro Ginásio, em 1946, sob a direção de Zbigniew Marian Ziembinski. O roteiro contou com a tradução de Brutus Pereira e o elenco foi composto por Maria Della Costa, no papel de Inês de Castro, o próprio Ziembinski, interpretando o rei Ferrante, Sandro Polônio, representando o príncipe Pedro e Margarida Rey, a Infanta. A cenografia e o figurino foram produzidos por Santa Rosa”. (Ribeiro; Silva, 2025, p. 05)

de Armando Júlio Cardoso (1950, censurada na época); *Inês de Castro (1310? 1355): a verdade histórica e a realidade psíquica, após seis séculos de fantasia e nevoeiro*, de Gondin da Fonseca (de 1956); *Inês de Castro*, de Luis da Fonte (1964), e *Inês de Castro*, de John Harrison (1990). Demonstra-se, assim, como o mito de Inês continua a inspirar abordagens plurais, que vão além da narrativa tradicional e incorporam sensibilidades diversas, ampliando seu alcance e ressignificando sua presença na cultura literária e teatral.

Na peça de Heloisa Maranhão, outras personagens que compõem a totalidade da peça são o Trovador, a Dama Manuela, o Corcundinha, o Capitão, o Bispo e mais alguns outros que são chamados de Povo bem como os casais já citados (Pedro e Inês; Rei Afonso e a Rainha), contudo as personagens que movimentam a narrativa são: Iaiá (uma moça) cuja babá é Negra Bá. A perspectiva da narrativa, posta de maneira atemporal, se dá através da sensibilidade dessa negra, que conta à sua iaiá uma história para lhe atenuar o medo do quarto escuro.

Ao iniciar a peça, é possível observar a influência do teatro de Bertold Brecht na construção cênica, em que há uma mistura de elementos modernos e a inserção de barulhos, muito presente na obra brechtiana. “Ao fundo, tela de cinema” (Maranhão, 1959, p. 09) esse trecho está presente logo na primeira rubrica da peça que descreve o cenário (bem como nas três pancadas de Molière), que em seguida, misturado às primeiras falas da personagem Iaiá, há a presença das três batidas, também característica da obra de Brecht: “IAIÁ – Bá! (Ouve-se uma pancada) NEGRA BÁ!! (Ouve-se duas pancadas) MINHA NEGRA BÁ!!” (Maranhão, 1957, p. 09).

Em 1976, no jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro, Gilberto Braga escreve uma crítica intitulada *A Rainha Morta*, na qual descreve a peça encenada:

[...] vamos sendo colocados diante de personagens históricos, sem qualquer compromisso com manuais didáticos, um D. Pedro edipiano e delirante, uma Rainha sofisticadíssima, um rei bastante enlouquecido, um Bobo da Corte, um Trovador, uma Inês de Castro quase criança, mas todos altamente comprometidos com o que parece ser a grande busca da autora: a criação de um universo poético. (Braga, 1976, Jornal *O Globo*)

O espaço cênico na peça é descrito como uma arquitetura detalhada em degraus, onde cada patamar explora uma dimensão temporal distinta. Essa configuração cenográfica inovadora estabelece uma simultaneidade de tempos, permitindo que diferentes momentos narrativos coexistam na cena. A disposição vertical não serve

apenas como elemento plástico/cênico, mas funciona como uma metáfora estrutural da memória na qual passado, presente e futuro se sobrepõem e dialogam. Esta concepção espacial transforma o cenário num organismo dinâmico, legível e imaginável no texto, em que a relação física entre os degraus reflete o entrelaçamento das diferentes camadas temporais da dramaturgia, criando uma geografia cênica que é tanto concreta quanto simbólica. “A ação toda se vai jogar nesses planos que figuram vários degraus de lembrança dentro da mente. [...] Por vezes uma palavra [...] uma frase de linguagem antiga para justamente penetrar o pensamento em outras ondas” (Maranhão, 1957, p. 09).

A análise da obra revela que o tempo e o espaço não seguem uma sequência linear, mas se interconectam de forma fluida, fundindo-se numa totalidade carregada de sentidos. Ao afirmar isso, corrobora-se com Pascolati, que aponta que

[...] o espaço teatral é multidimensional: arquitetônico, cenográfico e dramático; visual e verbal. Por meio das rubricas, o texto prevê a materialização de certos signos que constitui o espaço cênico, ou seja, aquilo que está visível diante dos olhos do espectador (espaço mimético); mas há também um espaço extracênico, mediado pela linguagem, o espaço diegético. (Pascolati, 2009, p. 105)

Dessa forma, para que essa construção seja apreendida pelo leitor, os sentidos da peça emergem da leitura conjunta dos diálogos e das didascálias (textos que descrevem ações, cenários, entonações). É esse texto/teatro que, por meio da linguagem verbal, confere existência a elementos que não são visualmente apresentados, evocados apenas no plano da imaginação, pois, “a teatralidade em um texto de teatro é sempre virtual e relativa, a única teatralidade concreta é a da representação” (Ubersfeld, 2010, p. 33).

Para Pascolati, uma personagem pode indicar por meio do discurso objetos não presentes de fato por meio da diegese: “É diegética também a referência a fatos passados fora da cena ou num tempo distante; a cena tem apenas existência verbal, narrativa” (Pascolati, 2009, p. 105). A peça, possui 3 tempos narrativos que se configuram em três espaços diferentes, sempre apontados e encenados por duplas de personagens: o tempo de Negra Bá e de Iaiá (presente), o tempo em que se deu o romance de Inês e Pedro (passado) e o tempo que Inês é morta (passado). Contudo, Bá é a personagem cuja voz é atemporal, transitando e conversando com as personagens em todos os tempos e espaços.

No teatro é possível a divisão entre o tempo cênico e o tempo dramático ou extracênico. O tempo cênico é aquele em que o espectador fica diante do espetáculo (duração da apresentação); e o segundo ao tempo, dramático, em que se passa a ação da

peça, à temporalidade dos fatos, dessa “relação entre duas temporalidades – da representação e da ação representada – surge o que Pavis (2011, p. 400) chama tempo teatral”. (Pascolati, 2009, p. 105).

Para Pavis (2011) o tempo cênico, é

Tempo vivido pelo espectador confrontado ao acontecimento teatral, tempo eventual, ligado à enunciação, ao *hic et nunc*, ao desenrolar do espetáculo. Esse tempo se desenrola num presente contínuo, pois a representação ocorre no presente; o que se passa diante de nós, passa-se aí em nossa temporalidade de espectador, do início ao fim da apresentação. (Pavis, 2011, p. 400)

O leitor de teatro, portanto, ao se debruçar sobre um texto dramático, precisa ativar essa dupla percepção temporal para apreender plenamente a obra. Conforme destacado por Pavis (2011, p. 400), o teatro se desenrola em um “presente contínuo”, um *hic et nunc* (aqui e agora) vivido pelo espectador durante o acontecimento cênico. Ao ler, no entanto, esse “agora” performático não é dado visualmente, mas deve ser construído mentalmente a partir da materialidade do texto.

O leitor é, portanto, convocado a vivenciar esse tempo único da representação como um fluxo ininterrupto que avança do início ao fim da peça, que ocorre simultaneamente ao tempo da fábula, que pode saltar entre passados e futuros. É nessa encenação interior, guiada por rubricas e diálogos, que o leitor experimenta a essência do fenômeno teatral: a fusão do tempo da história com o tempo vivido da recepção, ambos convergindo em um presente imaginado, mas não menos potente.

Babás e griots: histórias que embalam a História

Na peça *Negra Bá*, de Heloísa Maranhão, manifesta-se um gesto intensamente político, marcado por ecos e reparações. De um lado há a escritora cuja trajetória foi obscurecida pelo silenciamento estrutural na literatura brasileira e oferece, de outro lado, voz a uma babá negra, personagem que representa um silêncio histórico. Nesse movimento simultâneo (criação artística e denúncia social), a dramaturgia ultrapassa os limites da ficção e se afirma como um ato de resistência frente à invisibilização que afeta tanto a autora quanto sua personagem. Para Andrade e Araújo (2023) Maranhão:

[...] constrói uma perspectiva da história a partir da oralitura fabular de Negra Bá. A autora não se preocupa com a perspectiva científica da verdade, uma

informação neutra ideologicamente que deve ser comprovada com fatos, não, sua verdade é uma construção discursiva, é artística, simbólica, e altamente influenciada pela cultura africana, bem como pelas ideias de justiça social. (ANDRADE; ARAÚJO, 2025, p. 93)

A obra se revela, portanto, não apenas como uma encenação teatral, mas como um registro vivo e um testemunho das vozes que foram historicamente silenciadas, confrontando os limites do cânone e reivindicando, por meio da arte, espaços legítimos de expressão e escuta.

As babás possuem uma função histórica de extrema importância, mas que, como a maioria das maiorias minorizadas⁴, estas nunca possuíram voz. Sendo assim, pretende-se apresentar uma análise sob o enfoque da tradição oral africana da atuação dos *griots*, a partir da voz da personagem Bá. A personagem constrói sua narrativa a partir do Mito português de Inês de Castro, em que a interpretação se abre para outra(s) narrativa(s) sob seu ponto de vista. É através da intimidade com a palavra, que a personagem Bá, ao contar tal história para Iaiá, apresenta outra perspectiva do mito inesiano.

É justamente no ato de narrar sua história que Bá, ao recuperar a oralidade/voz, desafia a supremacia da escrita imposta pelo colonialismo. Com isso ela rompe com o silêncio imposto à figura da “mãe preta”, recuperando a função ancestral da *griote*, detentora da memória e da palavra (Carvalho, 2014, p. 314). Para captar a profundidade desse movimento, é essencial compreendê-lo dentro do sistema opressor que o cerca. A representação da babá negra, longe de ser espontânea ou inofensiva, foi cuidadosamente forjada por uma lógica racista e sexista, como aponta bell hooks (2023). Pois, para a autora, “Pessoas brancas [...] viam a prestação de serviços domésticos por mulheres negras como mera extensão do papel *natural* da mulher e consideravam que este trabalho não tinha valor (hooks, 2023, p. 151). Tal constatação corroborou para essa relação romantizada de “maternagem” para com seus “filhos brancos”.

Para bell hooks o sexismo, enraizado na estrutura colonial, foi utilizado como ferramenta para definir o destino das mulheres negras escravizadas, consolidando o estigma da criada fiel e desprovida de sexualidade. É contra essa construção estereotipada

⁴ [...] “é um signo de representação unificador do discurso e proposta de emancipação negra. Maioria Minorizada é um grupo social majoritariamente formado por pretos e pardos (negros) conforme a categorização do IBGE que, conquanto conformem a maioria demográfica da população brasileira, é minoria em termos de acesso e direitos [...] sofrem apagamentos identitário, são desidentificados(as), tornando-se, portanto, *minorias* no acesso à cidadania, e *maiorias* em todo o processo de espoliação econômica, social e cultural, por fim, as maiores vítimas de todas as formas de violência. (Santos, 2021, p. 23, grifos do autor)

que Bá se levanta, fazendo da linguagem não um simples recurso narrativo, mas uma forma potente de resistência e afirmação de existência.

É importante destacar, sob o enfoque de hooks, algumas considerações a respeito do sexismo e das experiências das mulheres negras escravizadas. Para a autora, o sexismo sempre esteve impregnado como um elemento estruturante da “ordem social e política trazida de terras europeias por colonizadores brancos, e tinha intenção de causar um impacto profundo no destino de mulheres negras escravizadas” (hooks, 2023, p. 37).

As sociedades africanas matriarcais serviram, segundo hooks, como uma espécie de engodo, para convencer que as mulheres escravizadas tinham vantagens sobre os homens escravizados: “Algumas mulheres negras estiveram dispostas a aceitar a teoria do matriarcado [...], porque para elas as parecia que finalmente as mulheres negras estavam recebendo o reconhecimento [...]” (hooks, 2023, p. 135).

Fica evidente que os colonizadores buscavam inúmeras formas de coagir os escravizados, utilizando-se de todas as armas (físicas ou psicológicas) para obter sucesso nesse processo, bem como evitar rebeliões. Uma das estratégias foi a chamada “lavagem cerebral [...] para fazer escravizados acreditarem que pessoas negras eram realmente mais bem cuidadas na condição de escravos do que se fossem pessoas livres” (hooks, 2023, p. 136).

Dentro dessa lógica opressora, consolida-se um dos estereótipos mais duradouros da figura da mulher negra: o da babá. Para hooks (2023, p. 141) há pouca base factual para sustentar a imagem da “mãe preta” dedicada e leal à família branca, supostamente movida por uma relação de cuidado recíproco. Pelo contrário, essa figura foi uma construção ideológica, destinada a romantizar e ocultar a exploração racial e de gênero inerente à dinâmica escravista (hooks, 2023, p. 141).

Ademais, destaca-se a figura da babá negra no lar branco como algo construído de acordo com estereótipos, também sob a ótica e imaginação dos brancos. Esta figura

[...] era em geral, uma jovem negra com pouco, se é que algum, apego. [...] Não tem importância que existam mulheres negras parecidas com o estereótipo da mãe, é importante o fato de que pessoas brancas criaram uma imagem da mulheridade negra que pudessem tolerar e que de jeito nenhum se assemelhava à grande maioria das mulheres negras. [...] Considerando o desejo de homens brancos pelo corpo de mulheres negras, é provável que mulheres brancas não estivessem satisfeitas [...], portanto, criaram uma imagem de babá negra ideal. Para começar, ela era assexuada, [...] gorda (de preferência obesa); dar a impressão de não ser limpa, por isso usava um lenço sujo e engordurado na

cabeça, sapatos muito apertados de onde os pés escapavam [...]. (hooks, 2023, p. 142)

Essa construção social da figura da babá surgiu junto com a colonização do Brasil, quando os negros escravizados eram, muitas vezes, instalados em locais próximos à casa dos seus “donos”. Alguns escravos, geralmente mulheres e crianças, eram escolhidos para viverem de maneira mais íntima, sob o mesmo teto dos seus “senhores”. Cuidavam da casa e dos filhos do “sinhô” e de “sinhá”, fato que originou as “mães-de-leite”, mais tarde à “ama-seca” ou “criadeira de crianças”, que se transformou na babá de hoje. Essas questões marcaram todo período colonial até o início do século passado em que essas mulheres ou não eram remuneradas ou recebiam salários baixíssimos (Lima, 2014, p. 59).

A maior virtude da mãe preta era seu amor e devoção aos brancos, a partir de um enfoque sexista que colocava essas mulheres numa posição de submissão, atrelado ao conceito de mulheridade negra. A romantização da “mãe preta” como arquétipo da cuidadora devotada e assexuada constitui, na verdade, um dos pilares mais perversos da dominação colonial.

Em certo sentido, os brancos criaram na figura da mãe preta uma mulher negra que personificava somente aquelas características que eles, como colonizadores, desejavam explorar. Eles enxergavam nela a encarnação da mulher como cuidadora passiva, uma figura de mãe que dava tudo sem esperar nada em troca, que não somente reconhecia sua inferioridade em relação aos brancos, mas que os amava [...] não representava uma ameaça à ordem social patriarcal branca, porque ela se submete por completo ao regime racista branco. (hooks, 2023, p. 142)

Conforme analisa bell hooks (2023, p. 142), os colonizadores forjaram deliberadamente essa imagem como instrumento de controle, moldando uma figura que encarnasse exclusivamente os atributos passíveis de exploração (a submissão, o cuidado unilateral e um afeto que corroborava sua própria inferiorização). Longe de representar uma relação genuína de afeto, essa construção ideológica visava neutralizar qualquer ameaça à ordem hierárquica racial vigente, naturalizando a servidão negra no imaginário social. É nesse contexto de desumanização romantizada que a peça *Negra Bá*, de Heloísa Maranhão, emerge como uma contranarrativa.

A partir do pensamento de Maldonado-Torres, faz-se necessário teorizar os termos colonialismo e descolonização/decolonização, em que é útil distinguir, primeiramente o

significado e a importância de colonialismo, colonialismo moderno e colonialidade. A saber.

Colonialismo pode ser compreendido como a formação histórica dos territórios coloniais; o colonialismo moderno pode ser entendido como os modos específicos pelos quais os impérios ocidentais colonizaram a maior parte do mundo desde a descoberta; e colonialidade pode ser compreendida como uma lógica global que desumaniza que é capaz de existir até mesmo na ausência de colônias formais. (Maldonado-Torres, 2024, p. 36, grifo do autor)

A estratégia de justapor tempos históricos em que o passado ainda reverbera no presente cênico, torna-se um importante gesto decolonial revelando-se essencial para compreender as estruturas de poder que a peça pretende desconstruir. Ao compreender os fundamentos da colonialidade, torna-se viável, portanto, reconhecer os mecanismos de subalternização impostos à população negra, especialmente às mulheres, pela narrativa dominante, o que permite uma análise mais profunda a respeito do colonialismo questionado pela obra.

É justamente contradizendo e contrapondo essa narrativa opressiva da “mulheridade negra” como uma figura de submissão afetiva para servir aos interesses da branquitude, que a peça *Negra Bá* se levanta como um contraponto. Se o estereótipo da “mãe preta” foi construído para calar e servir, Heloísa Maranhão, em um gesto deliberadamente crítico e contra-hegemonico, devolve a essa figura não apenas a voz, mas o poder de recontar e ressignificar a história desse colonizador.

O mito de Inês de Castro foi perpetuado na cultura portuguesa por meio da narrativa escrita. Na peça, no entanto, a personagem Negra Bá ressignifica essa história ao recontá-la a partir de seu lugar social, expondo as fraquezas e contradições humanas da família real. Apesar dessa ressignificação, o estereótipo da babá permanece presente no texto, evidenciado em cenas como aquela em que Bá transita entre os tempos, dialogando simultaneamente com Iaiá e com Inês de Castro:

VOZ DE BÁ: Rapariga, rapariga.

DAMA: Ousa chamar a primeira-dama de Rapariga! (D. Pedro e Corcunda iluminando-se em outro plano)

CORCUNDA: (Berro) IH! (Leve pausa)

[...]

INÊS: Que importa que a Velha Ama se agaste comigo. Deixai-a, é a minha Velha Ama.

[...]

VOZ DE BÁ: Sim. (Leve pausa) Me agasto contigo sempre que quero. (À dama) Carreguei a menina no colo.

INÊS: Dei-te muito trabalho, Velha Ama?
 VOZ DE BÁ: Tu não querias comer, e, para nanar era desesperô.
 IAIÁ: Tal qual tua Iaiá. Tu me queres bem, Negra Bá?
 VOZ DE BÁ: Tu sabes como eu te quero. Ninha, la Ninha da Velha Ama.
 (Carinhosa) Inês, tu só dormias chuchando o dedo.
 (Maranhão, 1959, p. 73)

Assim sendo, a figura histórica da Babá Preta, longe de representar uma simples relação de afeto e cuidado, é uma construção social profundamente enraizada em estruturas de poderes racistas e patriarcais. Sob a lente interseccional de bell hooks, essa imagem se revela como um instrumento de dominação que explora simultaneamente raça, gênero e classe. A romantização da “Mãe Preta” como serva fiel e assexuada oculta a violência de um sistema que confiscou o corpo, o trabalho e até mesmo o afeto de mulheres negras, direcionando-os para o sustento e a mobilidade de famílias brancas (hooks, 2023). Essa servidão afetiva forçada não apenas desumanizou essas mulheres, negando-lhes sua própria maternidade e subjetividade, mas também atuou como um mecanismo de controle, estabelecendo um arquétipo de submissão que punia qualquer tentativa de autonomia ou autodefesa.

Contra esse arquétipo de servidão, a personagem Bá se configura como força e principalmente voz narrativa. Se a “Mãe Preta” foi forjada para servir em silêncio, Bá subverte esse papel ao assumir o controle da palavra. Ao recontar o mito de Inês de Castro, ela transforma o ato de narrar em gesto de agência, assumindo a função de *griote*.

A peça inicia-se com o crepúsculo, momento em que a narrativa do romance entre Pedro e Inês começa a ser tecida pela voz de Negra Bá. Em sua atuação como *griote*, ela não se limita a reproduzir um mito consolidado, mas assume o papel de guardiã da memória, transmitindo saberes através das gerações. O que singulariza sua narrativa, contudo, é o fato de reelaborar uma história na qual os colonizadores ocupam o centro da cena.

É importante ressaltar que na tradição da diáspora africana, o *griot* atua como um mestre da narrativa oral, cumprindo as funções de contador de histórias, cantor, cronista e genealogista. Sua missão central é perpetuar a memória de figuras e linhagens notáveis por meio da transmissão oral do conhecimento. Historicamente ligado a grandes impérios medievais africanos (como Gana, Mali e Songai), esse papel social recebe denominações específicas conforme a etnia, sendo conhecido como *jeli* ou *djeli* entre os Bambaras e Mandingas, e *gewél* entre os Wolofs, por exemplo. Como guardião da herança cultural, o

griot assegura a preservação da memória coletiva e fortalece os laços comunitários, mantendo vivas as tradições e identidades africanas (Carvalho, 2014, p. 314).

A atuação do *griot* é, por si só, já incorpora uma resistência ativa contra o controle do conhecimento imposto pelo colonizador. Num contexto em que a historiografia ocidental consagrou o registro escrito como detentor exclusivo da verdade, o *griot* contesta essa supremacia ao validar a tradição oral, a corporeidade e a encenação como veículos igualmente autênticos e vivazes da memória coletiva. Mais do que guardião das linhagens, dos feitos notáveis e dos princípios morais de sua gente, ele os sustenta a partir de um olhar interno e de oposição ao discurso dominante, confrontando as versões que menosprezam as tradições africanas. Assim, o ofício do *griot* transcende a mera conservação cultural; trata-se de um movimento permanente de descolonização do saber, que grava na oralidade a autonomia, a identidade e a cosmovisão de um povo, assegurando que sua narrativa histórica seja contada pela própria comunidade e se mantenha como um legado vivo e transformador.

Segundo Melo (2009), na cultura oral, o contador de história está sob a inspiração de uma voz divina que transmite as mensagens que orientam ou ouvintes acerca do modo de agir e compreender o mundo que os cerca. Cada sociedade nomeia esses contadores de maneira distinta, os mais comuns são: rapsodo, *griot*, xamã, etc.

Para Melo (2009), o *griot* é

[...] o agente responsável pela manutenção da tradição oral dos povos africanos [...]; é aquele que mantém a continuidade da tradição oral, a fonte de saberes e ensinamentos e que possibilita a integração de homens e mulheres, adultos e crianças no espaço e no tempo e nas tradições; é o poeta, o mestre, o estudioso, o músico, o dançarino, o conselheiro, o preservador da palavra. A palavra que, na cultura africana, é muito importante, pois representa a estrutura falada que consolida a oralidade. O poder da palavra garante a preservação dos ensinamentos desenvolvidos nas práticas essenciais diárias na comunidade. (Melo, 2009, p.149)

De acordo com Bráz (2012), a palavra tem origem no vocabulário franco-africano da época colonial e designa o narrador, cantor, cronista e genealogista encarregado de transmitir, oralmente, a história das personagens e famílias importantes a que serve.

É importante ressaltar que essa função não é limitada por gênero, existindo tanto *Griots* (homens) quanto *Griotes* (mulheres). Tal como afirmou o Griot Kouyaté, do grupo étnico Mandinka, citado por Bernart (2013), sua presença era tão significativa que “calava os homens quando se fazia presente” (Bernart, 2013, p 54). Ambos, portanto,

compartilham a mesma missão fundamental. Conforme explica Reis (2017), *griots* e *griotes* possuem uma importância crucial na preservação da palavra, da narração e do mito. Por meio da oralidade, eles garantem a permanência na memória coletiva da identidade, das raízes e do legado dos antepassados.

Heloísa Maranhão, ao colocar Bá na função de contar sua versão da história, reposiciona todos esses sujeitos que estiveram por anos à margem da história. A peça *Negra Bá* reencontra essa tradição na memória vasta dos *griots* e das *griotes*, dotados e dotadas de grandes conselhos, e que são responsáveis pelo não esquecimento dos povos escravizados da/na diáspora.

Na condição de guardiãs da tradição oral, as *Griotes* transcendem a simples reprodução de narrativas para atuar como construtoras dinâmicas da memória comunitária. Seletivas em seus repertórios, elas deliberadamente realçam perspectivas, omitem ou revelam episódios, desafiando ou legitimando versões consagradas no imaginário social. Sua atuação performática, entremeada de cantos, poemas e elementos rituais, configura um processo educativo vivo, que internaliza nas audiências noções sobre o ser, o pensar e o agir. Dessa maneira, os discursos por elas proferidos moldam subjetividades, implantando ou contradizendo (como no caso do romance de Pedro e Inês) valores e crenças que, ainda que percebidos como inerentes aos indivíduos, resultam de uma elaboração histórica e cultural conduzida por suas vozes. Assim, constata-se que a oralidade, longe de ser um meio neutro, constitui um espaço de disputa simbólica onde cosmovisões são continuamente forjadas e transformadas.

Uma tentativa de conclusão

Os estereótipos não apenas exploraram individualmente as mulheres negras, mas também esgotaram seu capital afetivo, prejudicando a construção de vínculos em suas próprias comunidades. Dessa forma, a figura da “mãe preta” sustentou um sistema capitalista e racista, que transformou o cuidado em mercadoria extraída de corpos racializados. Desconstruir esse mito é, portanto, um passo necessário para restaurar a humanidade dessas mulheres.

Aquele que conta, ou que tem o dom de contar, de narrar uma história é a personagem Bá, considerada a personagem a partir da qual os leitores/espectadores conseguem ler os acontecimentos. Portanto, a partir das questões analisadas, pode-se afirmar que a peça de Heloisa Maranhão problematiza o passado por meio da contação

de mito português de Inês de Castro, sendo ele oralizado, dando voz a personagens silenciadas pela historiografia oficial.

Com um gesto que beira a paródia, a dramaturga provoca o despertar dessas vozes, convocando-nos a reexaminar a história nacional. Ao transitar livremente pelos espaços cênicos bem como por tempos e espaços históricos contraditórios, a trajetória de Negra Bá abriu uma fenda na narrativa oficial, permitindo o ressurgimento de sujeitos que não puderam contar sua própria história. Através desse movimento, a personagem não apenas questiona a memória hegemônica, mas restaura a presença daqueles cuja existência foi sistematicamente negada nos registros históricos.

A trajetória de Bá e Iaiá traz uma reflexão a respeito dos impactos que o sistema escravocrata no Brasil e em Portugal trouxe, salientando a desqualificação da contribuição africana, fazendo com que estes sujeitos sofressem arbitrariamente o esquecimento e a negação de suas identidades na construção do imaginário social. Isso se seu especialmente a respeito das mulheres negras que foram estereotipadas e subalternizadas em suas histórias e seus corpos.

Na peça, há um resgate da importância do protagonismo das mulheres africanas nesse período da história brasileira como disseminadoras das histórias oralizadas na preservação dessa cultura. É também notória exposição dos desafios vividos por esse povo e a forma como os mecanismos opressores ocasionaram a negação dessas identidades.

Ademais, a partir da análise da personagem Bá e a configuração do estereótipo das babás no período colonial, fica evidente a forma como o sistema escravocrata não deu espaço para as singularidades culturais, colaborando para a criação e manutenção de tais estereótipos como uma das estratégias que contribuíram para o emudecimento dessas vozes.

Portanto, ao dar a voz a uma babá – que é esse sujeito marginalizado ou parte de uma maioria minorizada – Heloísa Maranhão valoriza a cultura africana revelando ao leitor a importância desses povos bem como da posição desses sujeitos na perpetuação de sua própria cultura por meio da oralização de histórias (como os *griots* e com as *griotes*). Por conseguinte, as memórias que são valoradas na peça fazem parte da construção de uma nova ideia de nação e de identidade cultural que são reveladas não mais sob o olhar que se encontra no centro, mas que (ainda) está à margem: negros e mulheres.

Atuando como verdadeiros arquivos vivos em sociedades de tradição oral, as *griotes* iam além da mera memorização de fatos, interpretando-os e tecendo a história como uma narrativa dinâmica e profundamente enraizada na comunidade. Esta transmissão oral, crucial para preservar a memória coletiva através de genealogias, feitos heroicos e valores sociais, foi um baluarte contra o apagamento cultural, garantindo a continuidade identitária dos povos perante a diáspora, a escravidão e a opressão colonial.

Além disso, ao salvaguardarem a história a partir da perspectiva interna das suas próprias comunidades, as *griotes* forjaram uma narrativa contra hegemônica que desafiou diretamente a visão eurocêntrica e desumanizante imposta pelos colonizadores. A sua abordagem era holística, entrelaçando de forma indissociável história, música, poesia, direito e espiritualidade, o que permitiu preservar uma visão de mundo complexa e integrada, que os registos escritos coloniais, fragmentários e tendenciosos, inevitavelmente teriam simplificado ou obliterado.

A figura da *griote* provoca uma reflexão profunda sobre a própria noção de saber legítimo. O pensamento decolonial, inspirado por seu legado, questiona a hegemonia do arquivo escrito e acadêmico de base eurocêntrica, propondo em seu lugar o reconhecimento da oralidade, da memória corporal e dos saberes tradicionais como fontes cruciais de conhecimento. Esse movimento é, acima de tudo, uma luta pela descentralização da voz, que busca conceder autoridade epistêmica aos grupos historicamente silenciados, como povos indígenas, comunidades quilombolas e populações periféricas, reivindicando seu direito inalienável de narrar a própria história. Dessa forma, a *griote* simboliza a resistência ativa contra à marginalização cultural.

A ênfase na *griote* conecta-se diretamente com os movimentos atuais de mulheres negras e com gestos decoloniais, que demonstram como a opressão de gênero é inseparável do racismo e das estruturas coloniais.

Nesse contexto, Heloísa Maranhão revela-se como mais do que um mero resgate historiográfico, é um ato de justiça epistêmica. Ter sua obra relegada ao esquecimento por décadas exemplifica o próprio mecanismo de ocultamento que determinadas vozes sofrem. Portanto, reinserir Maranhão no cânone da dramaturgia brasileira não é apenas preencher uma lacuna, mas reconhecer nela uma precursora. Em *Negra Bá*, ela não apenas antecipou discussões centrais acerca de decolonialidade e interseccionalidade, mas também o fez a partir de uma linguagem cênica que subverte a forma teatral tradicional. Analisar sua produção artística na atualidade é indispensável para entender uma vertente

crucial do teatro brasileiro, que, por meio de sua dramaturgia, se consolida como território de resistência, preservação da memória e afirmação das vozes historicamente caladas: das mulheres.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Davi Silva de; ANDRADE, Valéria Souto-Maior. Uma oralitura fabular sobre denúncia e memória: análise da obra *Negra Bá* (1959), de Heloísa Maranhão. *Revista TXAI*, Rio Branco - Acre, v.2, n.1, p.82-95, jul-dez 2025. ISSN: 2764-0612. Disponível em: <https://dspace.sti.ufcg.edu.br/handle/riufcg/46932>
- BRAGA, Gilberto. *A rainha Morta*. Crítica Jornal O Globo. Referência 2438, CEDOC, Funarte, 1976. Pasta de documentos das montagens de “A Rainha Morta”. Disponível em: <https://atom.funarte.gov.br/index.php/centro-de-documentacao-e-informacao-cedoc-da-funarte>. Acesso em: 18 out. 2023.
- BRAZ, Júlio. *Griot. Histórias que ouvimos da África*. São Paulo: Projeto Pedagógico, 2012.
- CRISTÓFANO, Sirlene. *O amor trágico entre D. Pedro e Inês de Castro: o diálogo entre a literatura portuguesa e a história do povo lusitano*. *Revista História & Perspectivas*, v. 25, n. 46, 2012. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/historiaperspectivas/article/view/19463/10455>. Acesso em: 20 out. 2023.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidade e performatividade na cena contemporânea*. Repertório, Salvador, v. 1, n. 16, p. 11-23, 2011. Disponível em: 5391-14426-1-PB20190829-29194-1upfbqh-libre.pdf d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net. Acesso em: 15 out. 2023.
- hooks, bell. *E eu não sou uma mulher. Mulheres negras e feminismo*. 12. Edição. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2023.
- LIMA, R. C. Bastos. *A importância da babá na construção da subjetividade*. *Revista Primórdios*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 3, p. 53-66, 2014. Disponível em: https://cpri.com.br/primordios/03/05_A_importancia_da_baba_na_construcao_da_subjetividade.pdf. Acesso em: 15 out. 2023.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de. *Ines de Castro na Literatura portuguesa*. Biblioteca Breve. Série Literatura. Volume 96. Lisboa: 1984.
- MARANHÃO, Heloísa. *Negra Bá: peça de teatro*. Dramas e comédias. Rio de Janeiro: 1959.
- MELO, Marilene Carlos do. A figura do griot e a relação memória e narrativa. In: LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Izabel; OLIVEIRA, Andrey (Orgs.). *Griots culturas africanas linguagem, memória, imaginário*. Natal: Lucgraf, 2009, cap. XIX, 148-156.
- PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. Operadores de leitura do texto dramático. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Ed.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Eduem, 2009.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo, Perspectiva, 2011.
- REIS, Bruna. *Ile asè ojubo ògún: Território de memória e resistência negra em Curitiba*. História, Memória e Imagem. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017. Disponível em: <http://www.humanas.ufpr.br/portal/historia/files.pdf>. Acesso em 20 ago 2025.

SANTOS, Richard. *Maioria minorizada: um dispositivo analítico de racialidade*. Rio de Janeiro: Telha, 2021.

MALDONADO-TORRES, Nelson. *Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas*. In. BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. (Org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2010.