

Antirracismo, tomada da palavra, verificação da igualdade e giro estético decolonial na dramaturgia de Aimé Césaire

Antiracism, reclaiming the word, verification of equality, and the decolonial aesthetic turn in the playwriting of Aimé Césaire

Irisvaldo Laurindo de Souza¹
UFNT

RESUMO: Este trabalho discute a dramaturgia histórica de Aimé Césaire (2022a; 2022b; 2024; 2025) como paradigma de arte antirracista. Nas peças teatrais *E os cães se calaram*, *A tragédia do Rei Christophe*, *Uma temporada no Congo* e uma *Uma tempestade*, o autor martinicano põe em cena líderes negros que lutam para libertar africanos e afrodescendentes da escravidão imposta pelo colonialismo e da subalternização mantida pelo pós-colonialismo. Na ribalta, eles tomam a palavra, superam a condição de objeto e transformam-se em sujeitos de enunciação. A pesquisa é bibliográfica; a análise, comparatista. Demonstra que a dramaturgia de Césaire, nos termos de Jacques Rancière (2019), transcende a paixão pela desigualdade que se inscreve como anátema nas bases da civilização cristã-ocidental, em nome de uma sociedade igualitária. Também investiga as relações genealógicas entre a arte e o pensamento político de Césaire e a teoria decolonial. Evidencia, em particular, como a dramaturgia césairiana empreende em primeira mão o que Nelson Maldonado-Torres (2020) categoriza como giro estético decolonial. Destaca ainda a influência do autor e do movimento da negritude sobre o teatro brasileiro contemporâneo de expressão negra.

PALAVRAS-CHAVE: Antirracismo; Teatro negro; Aimé Césaire; Jacques Rancière; Giro estético decolonial.

ABSTRACT: This paper addresses the historical dramaturgy of Aimé Césaire (2022a; 2022b; 2024; 2025) as a paradigm of anti-racist art. In the plays *And the Dogs Were Silent*, *The Tragedy of King Christophe*, *A Season in the Congo*, and *A Tempest*, the Martinican author brings to the stage Black leaders who fight to liberate Africans and Afro-descendants from the slavery imposed by colonialism and the subalternization maintained by post-colonialism. On stage, these characters take the floor, transcend their condition as objects, and transform themselves into subjects of enunciation. Employing a comparative bibliographical methodology, the analysis demonstrates that Césaire's dramaturgy—in the terms of Jacques Rancière (2019)—transcends the passion for inequality inscribed as anathema at the foundations of Western-Christian civilization, in favor of an egalitarian society. Furthermore, the study investigates the genealogical relationships between Césaire's art, his political thought, and decolonial theory. In particular, it highlights how Césairian dramaturgy spearheaded what Nelson Maldonado-Torres (2020) categorizes as a decolonial aesthetic turn. Finally, it emphasizes the influence of the author and the *négritude* movement on contemporary Brazilian Black theatre.

¹ Pós-doutorando em Ensino de Língua e Literatura no Programa de Pós-graduação em Linguística e Literatura (PPGLLit) da Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT), campus Araguaína. Doutor em Letras, na área de concentração de Estudos Literários, pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Pará (UFPA). Pesquisador vinculado ao grupo Narrares – Narrativas de Resistência, no âmbito do PPGL/UFPA. Orcid: [0000-0002-5241-6134](https://orcid.org/0000-0002-5241-6134). E-mail: irandesouza@gmail.com

KEYWORDS: Antiracism; Black theatre; Aimé Césaire; Jacques Rancière; Decolonial aesthetic. turn.

Submetido em 19 de junho de 2026.

Aprovado em 21 de julho 2026.

Introdução

O objetivo principal deste trabalho é discutir a dramaturgia de Aimé Césaire² (2022a; 2022b; 2024; 2025) como paradigma de arte antirracista. Duas perguntas o movimentam. A primeira: qual a crítica que o autor martinicano estabelece, em seu teatro negro e histórico, do colonialismo escravagista e da desigualdade remanescente na pós-colonialidade? A segunda: como essa crítica reverbera no tempo e no espaço, artística e epistemologicamente, até os dias atuais?

Alavancado por essas questões, o artigo demonstra que por meio da tomada da palavra por vozes negras que antes eram silenciadas e que assumem de forma pioneira um lugar de enunciação, bem como da encenação da verificação da igualdade entre os sujeitos, Césaire constitui, nos termos de Jacques Rancière (2009), uma dramaturgia de dissenso estético e político em relação às hierarquias da sociedade moderna.

O trabalho também problematiza como o teatro negro de Césaire, juntamente com sua poesia e seu ensaísmo balizados pelo conceito de negritude, estabelecem as bases para o pensamento decolonial, que tem como proposta epistêmica e estética a descolonização do ser, do saber e do poder entre os povos racializados na sociedade moderna. Sociedade que, como destaca Achille Mbembe (2022), se erigiu sobre os alicerces do colonialismo, sistema produtivo que fez do corpo negro um corpo de extração, e consolidou-se na temporalidade pós-colonial mantendo africanos e afrodescendentes – e juntamente com eles os demais *sem-parte* na comunidade – em lugar subalterno.

Por fim, o artigo demonstra que, ao deflagrar a cena teatral negra no século XX, a dramaturgia Césaire também se estabeleceu como matriz genealógica das cenas pretas contemporâneas, inclusive no Brasil. Nesse sentido, destaca o impacto do autor e da

² Aimé Fernand David Césaire (1913-2008) nasceu e morreu na Martinica, nas Pequenas Antilhas, aos 95 anos. Foi poeta, dramaturgo, ensaísta, biógrafo, orador e político. Escreveu uma dezena e meia de livros. Na vida pública, esteve à frente da municipalidade de Fort-de-France, como prefeito, por 56 anos. Representando a Martinica na Assembleia Nacional Francesa, também exerceu mandatos de deputado por 45 anos (Walcott-Hackshaw, 2021).

escola da negritude na dramaturgia brasileira moderna, a partir do trabalho pioneiro do teatrólogo e militante negro Abdias do Nascimento.

1 Um teatro negro, histórico e de resistência

Aimé Césaire é reconhecido como um dos poetas mais criativos e inovadores do século XX, inclusive além dos círculos das literaturas de língua francesa. Também produziu uma obra teatral original, politizada e crítica das relações sociais instituídas pelo mercantilismo, colonialismo e imperialismo, ou seja, pelas dinâmicas estruturantes da ordem do capital na historicidade. Composta por apenas quatro peças, a dramaturgia do autor martinicano amalgama rigor estético, crítica social e resistência ao *status quo*.

Os textos dramáticos de Césaire são *E os cães se calaram* (*Et les chiens se taisaient*), de 1946, peça que veio a público como poema dramático na coletânea *Les armes miraculeuses* e foi reescrita três vezes até o autor consolidar a versão final em 1956; *A tragédia do rei Christophe* (*La tragédie du roi Christophe*), de 1963; *Uma temporada no Congo* (*Une saison au Congo*), de 1965; e *Uma tempestade* (*Une tempête*), de 1969, releitura de *A tempestade* de Shakespeare (1999) para um teatro negro pós-colonial.³

Inspirada no herói da Revolução Haitiana, Toussaint Louverture, que foi preso na América e morreu na Europa sob o jugo de Napoleão Bonaparte, *Cães* tem como personagem principal o Rebelde. Ele é um revolucionário que em vista da impossibilidade de derrotar o colonizador sacrifica a própria vida, transformando-se em messias negro de seu povo.

Christophe, por sua vez, é ambientada no Haiti já independente. Seu fio condutor é a trajetória de um ex-cozinheiro que se transforma primeiramente em militar e depois em rei voluntarioso. O novo monarca combate inimigos externos e internos em nome da libertação dos haitianos, mas instaura um verdadeiro regime de servidão que os obriga a trabalhar dia e noite para erguer a nação.

Congo, por sua vez, dramatiza o breve período em que o líder político Patrice Lumumba ocupou o cargo de primeiro-ministro após a independência daquele país

³ As peças serão citadas, doravante, apenas pelas palavras-chave de seus títulos: *Cães*, *Christophe*, *Congo* e *Tempestade*.

africano, no início da década de 1960, no auge da Guerra Fria. A peça reconstrói a trama que deságua no assassinato de Lumumba. Intrigas políticas que envolvem potências internacionais, líderes locais e militares congolese.

Em *Tempestade*, subvertendo o ethos colonial da peça de Shakespeare, Césaire recria Caliban não apenas como um homem negro despojado de sua terra e de sua liberdade. Ele agora é um rebelde que promete lançar mão da violência revolucionária para enfrentar Próspero, o colonizador europeu. Ariel, por seu turno, encarna o colonizado que contemporiza com a ordem colonialista e escravagista.

A dramaturgia de Césaire começa pelo registro da tragédia clássica, na qual o herói é exposto aos desígnios inapeláveis dos deuses. Depois passa pelo drama trágico moderno, que tem as relações sociais como motor de propulsão. E alcança, por fim, a paródia do teatro elisabetano, esvaziando-o de seus elementos mágicos e enraizando-o na historicidade colonial.

Como se pode inferir dos enredos alinhavados anteriormente, as peças do autor martinicano têm, entre outros, um traço comum: põem em cena líderes negros que desejam ou já conquistaram o poder e lutam para libertar seu povo da escravidão ou emancipá-lo da subalternização pós-colonial (Figueiredo, 1998). Uma dramaturgia histórica que não apela para facilidades didáticas, sobrepujando de forma geral a noção de arte engajada (Pontes Jr., 2017). E que também utiliza metáforas complexas, explorando ao máximo as possibilidades da palavra poética, como destaca a ensaísta e tradutora de Césaire para o português, Lilian Pestre de Almeida:

Teatro histórico e político, teatro *poético* sobretudo. Do sopro épico e lírico de *Et les chiens se taisaient...* ao psicodrama lúdico de *Une tempête*, a dramaturgia césairiana revela suas influências maiores, a de Shakespeare (trágico e cômico), a dos clássicos gregos (Ésquilo sobretudo) e a da Bíblia, a do encontro de mitos ancestrais negros com as conquistas surrealistas da linguagem: prosa, verso regular, poesia pura, superposição de registros diversos, canções infantis e crioulas, jogos de palavras, paráfrases irônicas etc. A sua temática [colonial e pós-colonial], apesar da aparente variedade dos tempos e espaços representados, é de extraordinária coerência. Afastando-se de uma problemática amorosa ou metafísica, esse teatro apresenta um herói que ouvindo a voz da sua *pedra interior*, toma consciência das necessidades vitais do seu povo e através da luta onde alternam crueldade e comicidade contra oponentes externos e internos e onde a derrota fatal parece ser a condição da sua vitória futura, guia, aparentemente às cegas, os homens da sua raça para um renascer dionisíaco em que a cultura e a natureza se fundirão enfim (Almeida, 1978, p. 174, grifo da autora).

Assim como em sua obra poética, notadamente no *Diário de um retorno ao país*

natal, longo poema narrativo com inflexões épicas que marcou o início de sua carreira literária em 1939, a dramaturgia de Césaire articula estética e politicamente os princípios da negritude. É importante lembrar que este foi um conceito lançado por ele e um punhado de estudantes negros na década de 1930, na França. Jovens que tinham em mente transformar o pertencimento à raça negra em uma identidade unificada, opondo-se abertamente à fragmentação dos povos produzida pelo colonialismo, e, ao mesmo tempo, despertar a consciência global dos oprimidos, levando em conta que esses não se limitam aos povos africanos e afrodescendentes.

Como o próprio autor explicaria já no final da década de 1980 no *Discurso sobre a negritude*, a iniciativa, pioneira nos campos artístico e cultural, engendrou “toda uma escola de escritores, poetas e ensaístas que, por mais de 40 anos, assumiram como tema de seus trabalhos, eu diria até como objeto de sua obsessão, uma reflexão sobre o destino do homem negro no mundo moderno” (Césaire, 2022c, p. 213).

O teatro histórico de Césaire capta, com acuidade histórica e potência poética, a forma pela qual a modernidade deflagrou-se no ocaso renascentista fazendo do negro, abduzido a fórceps da África, nada mais que um corpo de extração (Mbembe, 2022). Corpo que a escravidão colonial engendradora pelo primeiro capitalismo injuriou e animalizou com instrumentos de repressão, práticas mercantilistas, referendo religioso e argumentos de inferioridade biológica. E que, embora libertado da *plantation* ao fim do ciclo escravagista, permanecerá discriminado e inferiorizado na temporalidade pós-colonial. Evidentemente que doravante sob as condições instáveis e cambiáveis de um capitalismo avançado e mundializado, ou tardio, como queiramos chamar, no qual passa a vigor um racismo sem raças, ou seja, um racismo que abandonou a biologia para centrar-se na religião e na cultura como marcadores de diferenças (Mbembe, 2022).

É seguindo essas linhas de força que a dramaturgia de Césaire toma como matéria de expressão as agruras da escravidão colonial, as lutas de libertação e a problemática mas necessária independência e autonomização dos povos africanos e dos coletivos afrodescendentes. E o faz, como aponte, prestando a devida atenção ao processo contemporâneo de universalização e generalização das condições de subalternidade, vulnerabilidade e mercantilização que foram historicamente impostas aos povos de origem africana – o “devir-negro do mundo”, nos termos de Mbembe (2022).

Trazida para a dramaturgia, essa matéria de expressão resulta, em Césaire, num teatro antirracista e igualitário que propõe reposicionar os lugares de voz, audibilidade e

visibilidade na cena comum; ou, para tomar de empréstimo os termos de Rancière (2009), que dramatiza uma outra partilha do sensível, abrindo espaço para a produção de novos sujeitos políticos.

Ora, a expressão artística em geral e a dramatúrgica, em particular, de tais processos em pleno século XX, posicionando as vidas negras no centro da representação, já opera por si uma ruptura simbólica das formas sensíveis constituídas pela sociedade do capital no decurso do tempo. Formas que no âmbito da cultura francesa, e decerto das demais culturas imperialistas, mercantilistas e racistas que forjaram o capitalismo como modo de produção e organização social de mais ou menos quinhentos anos para cá, não apenas mantinham o negro como elemento irrepresentável mas, quando o designavam nas artes, lançavam mãos de práticas como o encobrimento, a desfiguração e o travestimento de seu corpo, como explica Mbembe:

[...] a designação do escravo negro ao campo do irrepresentável e daquilo sobre o que nada se quer saber não é o equivalente a uma interdição pura e simples da figuração ou da encenação do negro. Pelo contrário, desde a sua origem, a lógica francesa das raças sempre operou por meio da anexação do outro racial e seu encobrimento pela tripla trama do exotismo, da frivolidade e da diversão. Assim, o negro que admitimos ver deve sempre ser submetido de antemão ao disfarce, seja pela vestimenta, seja pela cor ou pela ornamentação. Até uma época relativamente recente na pintura ou no teatro, por exemplo, era sempre necessário disfarçá-lo com trajes orientais, turbantes e plumas, calções bufantes ou mantéus verdes. Paradoxalmente, para que emergisse na ordem do visível, sua figura não deveria de modo algum evocar a violência fundadora que, tendo-lhe previamente despojado sua humanidade pura e simples, reconstituía-o justamente como "negro" (Mbembe, 2022, p. 126).

Como discuto neste trabalho com o suporte teórico de Rancière (2019), Mbembe (2022) e também de Nelson Maldonado-Torres (2020), o teatro de Césaire se constitui num outro diapasão. Antirracista, anticolonialista e crítico do mundo pós-colonial, conforme disse, mostra como a conquista da palavra e o *apparaître* de sujeitos negros na cena comum subvertem a hierarquia de valores imposta pelo Ocidente.

O primeiro desses valores é o de que o negro seria um animal alógico, inferior, e, como tal, incapaz de dar contribuições à humanidade. Césaire transforma essa experiência histórica que relegou africanos e afrodescendentes ao subsolo da civilização em crítica e reflexão sobre humanidade e liberdade. E, ao fazê-lo, sua dramaturgia negra dá movimento à verificação da igualdade entre os sujeitos, apontando para a necessidade de “[...] sair do charco em que se encontram abandonados: não o da ignorância, mas do desprezo de si” (Rancière, 2019, p. 142).

2 A conquista da palavra pelos *sem-parte*

Tanto em sua teoria política como em sua teoria estética, que se espelham e dialogam a partir de conceitos e categorias comuns como partilha do sensível, consenso, dissenso e subjetivação, dentre outros, Rancière (2018) reafirma o princípio da natureza política do homem proposto por Aristóteles no Livro I da *Política*.

Lembremos que o filósofo grego advoga que, para além de voz e ruído como as demais espécies, o *Homo sapiens* é o único animal que detém a palavra (*logos*). E é em decorrência disso que possui os sentimentos do bem e do mal, do permitido e do interdito, do justo e do injusto, elementos cujo entrelaçamento constitui a base da vida social.

Então cassar a palavra a alguém, como os patrícios faziam com os plebeus na Roma antiga e o europeu com o africano, o afrodescendente e os indígenas na longa noite colonial, é despojá-lo de sua própria humanidade. Nos círculos sociais do maior império da Antiguidade,

A posição dos patrícios intransigentes é simples: não há por que discutir com os plebeus, pela simples razão de que estes não falam. E não falam porque são seres sem nome, privados de *logos*, quer dizer, de inscrição simbólica na pólis. Vivem uma vida puramente individual, que não transmite nada, a não ser a própria vida, reduzida a sua faculdade reprodutiva. Aquele que não tem nome não *pode* falar (Rancière, 2018, p. 37, grifo do autor).

É partindo da superação deste paradigma, a saber, da conquista da palavra pelos *sem-parte* na comunidade, já no âmbito da sociedade escravagista e pós-escravagista moderna, que Césaire deflagra a sua dramaturgia antirracista e igualitária. Nas quatro peças que escreveu, o corpo negro emerge necessariamente num lugar de enunciação, sem encobrimento, desfiguração ou travestimento, como era comum na tradição artística europeia, conforme vimos com Mbembe (2022). Entra em cena, ao invés disso, mostrando-se tal qual é: dotado de *logos* e *eros*, beleza e vontade, orgulho e verdade, sequioso por viver num mundo de liberdade e igualdade.

É com essa perspectiva que Césaire põe na ribalta escravos, ex-escravos e homens livres marginalizados pela raça. E provando que a pele escura, assim como a pele clara ou intermediária, é mera condição biológica, não é paradigma ontológico, eles conquistam e fazem uso da palavra com uma inteligência igual a qualquer outra. De

acordo com Rancière (2019), não se trata, nesses termos, de

[...] uma igualdade decretada por lei ou pela força, nem uma igualdade recebida passivamente, mas uma igualdade em ato, *verificada* a cada passo por esses caminantes, que, em sua constante atenção a si próprios e em sua infinita revolução em torno da verdade, encontram as frases próprias para se fazerem compreender pelos outros. [...] A inteligência não é potência de compreensão, que se encarregaria ela própria de comparar seu saber a seu objeto. Ela é potência de se fazer compreender, que passa pela verificação do outro. E somente o igual compreende o igual. *Igualdade* e *inteligência* são termos sinônimos, assim como *razão* e *vontade*. Essa sinonímia que funda a capacidade intelectual de cada homem é também aquela que torna uma sociedade em geral possível. A igualdade das inteligências é o laço comum do gênero humano, a condição necessária e suficiente para que uma sociedade de homens exista (Rancière, 2019, p. 106-107, grifos do autor).

É desta maneira, quero dizer, com a performatividade descrita por Rancière (2019), que se entabula a dramaturgia de Césaire. Em suas peças, igualando-se a todos e a qualquer um através de atos de palavra que manifestam inteligência, razão e vontade, o negro deixa de ser objeto para elevar-se a sujeito de sua própria narrativa. Podemos dizer, decerto, que sua fala inédita e insurgente já constitui uma ruptura com o silêncio secular da escravidão.

É intencional e notória essa insurgência, por exemplo, no personagem do Rebelde, em *Cães*, e também no de Calibã, em *Tempestade*. Ambos não apenas falam e recusam as ordens e as regras do colonizador, mas também se apropriam da palavra e da própria língua metropolitana como armas de combate contra o domínio europeu, reivindicando sua identidade e território, sua cosmogonia e crenças, bem como sua liberdade e emancipação. Como demonstra o Rebelde ao enunciar-se performativamente, quem exerce a palavra não é domesticável. Ao invés disso, manifesta vontade de potência para refazer o mundo sob novas coordenadas sensíveis:

[...] a meu favor tenho
 apenas minha palavra
 pela graça das terras jovens e da bacia sísmica
 e dos manguezais floridos na frente de uma
 ferida fênix cicindela catalpa luz clara
 minha palavra potência de fogo
 minha palavra despedaçando a face dos
 túmulos das cinzas das lanternas
 minha palavra que nenhuma química poderá
 domesticar nem cingir
 mão de leite sem palavras sem capulana –
 o dragão do degelo
 meu grande desejo selvagem nu negro sagaz e
 castanho.

Ô ô (Césaire, 2025, p. 74).⁴

Em *Tempestade*, o escravo Calibã, em altercação com o subserviente Ariel sobre as reais intenções de Próspero, de quem o segundo espera ingenuamente uma mudança de atitude e consciência, adverte-o de que o que está em jogo não é apenas a reconquista do território espoliado. É a retomada da palavra sequestrada e monopolizada pelo invasor europeu. Uma luta pela qual vale a pena morrer, diz Calibã:

Mais vale a morte do que a humilhação e a injustiça... E, de qualquer forma, a última palavra será minha... A menos que ela pertença ao nada. No dia em que eu tiver a sensação de que tudo está perdido, deixe-me roubar alguns barris do teu pó infernal e, do alto do empíreo onde você gosta de planar, você verá explodir pelos ares esta ilha, meu maior bem, minha obra, Próspero e eu no meio dos destroços. Eu espero que você goste dos fogos de artifício: Esses serão assinados por Calibã (Césaire, 2024, p. 66).

Em *Congo* e *Christophe*, as falas de Henri Christophe e de Patrice Lumumba – líderes negros que, ao contrário do Rebelde e de Calibã, ascenderam ao poder – assumem um caráter mais pedagógico, motivador e político. Imediatamente após a libertação de suas nações do jugo colonial, ambos querem mobilizar o povo haitiano (o primeiro) e congolês (o segundo) para construir países livres e soberanos. Com a posse do verbo criador de mundos e o exercício da inteligência que nivela os seres como iguais em capacidade, o voluntarioso rei Christophe quer fundar um reino no qual os nomes do opróbrio escravagista sejam substituídos por outros de glória e liberdade:

Vamos
de nomes de glórias hei de cobrir seus nomes de escravos,
de nomes de orgulho nossos nomes de infâmia,
de nomes de redenção nossos nomes de orfãos!
É de um novo nascimento que se trata, senhores!
[...]
Sacode, sacode, savana branca
como diziam meus ancestrais bambaras
sacode com o poder de falar
de fazer, de construir, de erguer
de ser, de nomear, de atar, de refazer
hei de tomá-los

⁴ Escritas quase sempre em versos livres, as peças de Césaire apresentam recuos, espaçamentos, quebras de linhas, encavalgamentos, construções sintáticas e semânticas que fogem aos padrões textuais mais comuns, como veremos, ao longo deste artigo, na maioria das citações diretas do autor.

sei como pesam
e hei de suportá-los! (Césaire, 2022a, p. 50, grifos meus)

Poeta e homem do povo antes de político, orador diferenciado pelo timbre de voz e brilho retórico, rígido em seus princípios e de ethos messiânico como o Rebelde, Lumumba toma a palavra, em *Congo*, como arma única de combate para a criação de uma sociedade fraterna:

Como arma tenho apenas a minha palavra, falo e desperto, não sou um reparador de erros ou um fazedor de milagres, eu sou um reparador de vidas, falo e devolvo à África a si mesma! Eu falo e devolvo a África ao mundo! Eu falo e, atacando na base, opressão e servidão, torno possível, possível pela primeira vez, a fraternidade! (Césaire, 2022b, p. 152).

Essa atitude dos personagens de Césaire, tomando para si a palavra que antes lhes era negada, e fazendo-o, ademais, não como manifestação individual, mas em regime de enunciação coletiva, é subjetivadora porque constitui novos sujeitos na cena comum. Amalgama, para isso, dois mundos em um só: o mundo dos que estavam fora com o dos que já tinham lugares de voz e visibilidade na comunidade política. Isso provoca ruptura do regime normal da experiência. É o que Rancière (2018) chama de dissenso. Já o consenso, segundo ele, é o oposto: a naturalização e manutenção das velhas hierarquias que sustentam a ordem da desigualdade, ordem que a escravidão moderna levou ao mais extremo limite, como bem lembra Mbembe (2022).

É nesses termos que a dramaturgia de Césaire, embora evite heroicizar o negro, permitindo-se explorar também as suas contradições e vacilações diante das circunstâncias que o acossam e constituem como sujeito histórico, exige permanentemente a verificação da igualdade entre os sujeitos.

3 Em cena, a verificação da igualdade

Com a intenção deliberada de ajudar a implodir a estrutura de valores e referências do colonialismo e de seu avatar, o pós-colonialismo, Césaire produziu uma dramaturgia – assim como uma obra poética e ensaística – que tem como um dos pilares a defesa intransigente do princípio da igualdade entre os sujeitos.

Lembremos que esse é um pressuposto que a filosofia antiga entabulou ao seu

modo, a saber, excluindo da vida pública as mulheres, os artesãos, os escravos e os povos bárbaros; que a escolástica medieval defendeu em âmbito espiritual, porém mantendo fora da esfera civil os servos, os camponeses, as mulheres, os judeus, os muçulmanos e os “pagãos”; que o Iluminismo, ainda que parcial e contraditoriamente, quero dizer, tão somente nos limites da sociedade europeia, levantou como bandeira; e que a ordem do capital, germinada no período renascentista, simplesmente desprezou desde a primeira hora, instituindo a escravidão moderna e mantendo-a como esteio produtivo por mais de quatrocentos anos.⁵ Como destaca Mbembe,

Os primeiros negros capturados em razias e convertidos em objetos de leilões públicos chegaram a Portugal em 1444. O número de “presas” aumentou sensivelmente entre 1450 e 1500. A presença africana cresceu em decorrência disso e milhares de escravos passaram a desembarcar anualmente em Portugal, ao ponto de seu afluxo desestabilizar o equilíbrio democrático de certas cidades ibéricas. Era o caso de Lisboa, Sevilha e Cádiz, onde, no início do século XVI, cerca de dez por cento da população era composta por africanos. A maioria era incumbida de tarefas agrícolas e domésticas (Mbembe, 2022, p. 33-34).

Como eu disse anteriormente, a obra de Césaire em geral – e a sua dramaturgia histórica em particular – capta esse processo em movimento. E nele o que sobressai é a desumanização do africano como mero *animal laborans*, reservando-se o europeu o papel de *Homo faber*.

Homem negro e descendente de escravos, nascido nas Pequenas Antilhas, Césaire recusa terminantemente essa equação. Produz seu teatro, como eu disse, sob a égide de um igualitarismo radical que ultrapassa não apenas os limites estéticos e epistêmicos do Iluminismo burguês de matriz liberal, mas os próprios limites da negritude como categoria histórico-dialética.

Dialogando ainda e sempre com o pensamento de Rancière (2019), assinalo que, enquanto artista e homem de seu tempo, o que o autor martinicano manifesta em sua dramaturgia é uma necessidade profunda de igualdade, uma igualdade sem fronteiras que

⁵ Platão (2019), em *A República*, e Aristóteles (2019), em *Política*, apontam o lugar subalterno de cada uma dessas categorias no corpo social da Grécia antiga. Na temporalidade medieval, a *Suma teológica* de Santo Tomás de Aquino (2001) também dá a receita contraditória de igualdade da escolástica ao debater os conceitos de direito e justiça. No que diz respeito ao pensamento moderno e contemporâneo ocidental, foram raros, de acordo com Edward W. Said (2011), os expoentes da ciência e do pensamento que condenaram incisivamente o imperialismo e, por extensão, o mercantilismo e o escravagismo. O crítico e ensaísta palestino-americano faz esta objeção, por exemplo, à Escola de Frankfurt e a Michel Foucault. Mas cita, como exceções à regra, Jean-Paul Sartre, Claude Lévi-Strauss e expoentes do pós-estruturalismo como Gilles Deleuze, Tzvetan Todorov e Jacques Derrida.

alcance e abrace todos os condenados da terra.

O artista [emancipador] tem necessidade de igualdade, tanto quanto o [mestre] explicador tem necessidade de desigualdade. E ele esboça, assim, o modelo de uma sociedade razoável, onde mesmo aquilo que é exterior à razão – a matéria, os signos da linguagem – é transpassado pela vontade razoável: a de relatar e de fazer experimentar aos outros aquilo pelo que se é semelhante a eles (Rancière, 2019, p. 104).

Como destaquei anteriormente, se os grandes personagens dramáticos de Césaire – o revolucionário Rebelde, o rei Christophe, o primeiro-ministro Lumumba e o escravo Calibã – tomam a palavra que não lhes era concedida, não é para fazer proselitismo nem reclamar questões pessoais, tanto menos impressionar os interlocutores. Agentes de enunciação coletiva, como também assinalei, o que eles elaboram como discurso é o imperativo histórico e dialético de superar o inaceitável dano da desigualdade. Em outras palavras, de verificar a igualdade entre os sujeitos.

Lembremos que para Rancière (1996) a igualdade não é um fim, mas um pressuposto do qual se deve partir para reordenar o mundo sensível sob novas coordenadas. E é como tal que “não se inscreve diretamente na ordem social. Manifesta-se apenas pelo dissenso, no sentido mais originário do termo: uma perturbação no sensível, uma modificação singular do que é visível, dizível, contável” (Rancière, 1996, p. 372).

Ora, os insurgentes do teatro de Césaire perturbam em alto e bom som, via de regra sob risco de morte, a ordem da desigualdade imposta pelo colonialismo e pelo pós-colonialismo em nome de uma igualdade que, se não ainda é factível, há de ser sempre possível no horizonte da história.

Num exercício radical de alteridade, o Rebelde, por exemplo, enxerga a si próprio em todos os ofendidos, humilhados e condenados da Terra: “Não tem no mundo um pobre coitado linchado, um pobre homem torturado, em que eu também não seja assassinado e humilhado” (Césaire, 2025, p. 95), ele diz.

Em suas visões messiânicas, o Rebelde manifesta o desejo de construir, como alternativa à ordem da desigualdade que proporciona a tão poucos uma vida digna de viver, um mundo igualitário onde todas as pessoas, independentemente de cor, origem e credo, possam conviver como iguais:

Construirei com céu, com pássaros, com

papagaios, com sinos, com lenços, com
 tambores, com fumaças leves, com ternura
 furiosa, com tons de cobre, com madrepérola,
 com domingos, com bailes populares, com
 palavras de crianças, com palavras de amor,
 com amor, com luvas de crianças,
 um mundo nosso mundo
 meu mundo de ombros redondos
 de vento de sol de lua de chuva de lua cheia
 [...]
 e eu leio do alto do cume um país
 magnífico, repleto de sol... de papagaios...
 de frutas... de água doce... de fruta pão...
 [...]
 Um país de enseadas, de palmeiras, de
 pântanos... um país de mão aberta... (Césaire, 2025, p. 69-92).

Apesar da perspectiva enviesada com que trata a matéria, o rei Christophe, decerto o personagem mais contraditório da dramaturgia de Césaire, também manifesta desejo e obsessão de construir um mundo igualitário. O problema, contudo, é como pretende fazê-lo. Ao refletir sobre a condição pós-colonial, o monarca automeado do norte do Haiti justifica seu próprio rigor com os súditos lembrando que a escravidão colocou seu povo em grande desvantagem em relação ao europeu.

Em vista disso, Christophe rejeita a premissa de que todos os homens são iguais. Considera-a ingênua e descolada da realidade. Defende que a escalada rumo à dignidade exige dos negros uma cobrança desmedida e um compromisso inabalável com o progresso da nova nação. Como ele diz à própria esposa, a rainha, trata-se de

Uma desigualdade de exigências, entende? Quem será capaz de acreditar que todos os homens, digo todos, sem privilégio e sem isenção particular, conheceram a deportação, o tráfico, a escravidão, a degradação coletiva ao nível dos animais, a humilhação completa, o copioso insulto que todos eles receberam, infligindo ao corpo, ao rosto, o esgarço que tudo denega? Apenas nós, Madame, ouça bem, apenas nós, os negros! Lançados ao fundo do poço! É onde nos vejo. No fundo do poço. É de onde gritamos; de onde aspiramos ao ar, à luz, ao sol. E, se quisermos voltar a subir, veja como se impõem a nós o pé que se escora, os músculos que se retesam, os dentes que se cerram, a cabeça, ah! a cabeça, ampla e fria! Eis o porquê de exigir aos negros mais que aos outros: mais trabalho, mais fé, mais entusiasmo, um passo, mais um passo, outro passo ainda e aferrem-se ao terreno ganho com cada passo! Falo de uma escalada de volta a superfície jamais vista, senhores, e infeliz daquele cujo pé fraquejar! (Césaire, 2022a, p. 70-71).

Em *Congo*, Lumumba provoca rebulição e contrariedade no *establishment* monárquico belga. Logo ao tomar posse como primeiro-ministro do Congo, ele replica dura e eloquentemente a fala do rei Basílio. Isto porque, para o monarca, os congolese

constituem, ao fim e ao cabo, um agrupamento de povos primitivos e bárbaros que foram cuidados e alimentados generosamente por uma nação civilizada, no caso a Bélgica.

O rei branco e europeu aposta – assim como os banqueiros, os empresários, os diplomatas, os militares e os clérigos que integram seu *entourage* – que a experiência da liberdade será desastrosa para o Congo. Ou seja, mostra, desde a primeira hora, indisposição em colaborar para que seja bem sucedida. Prejudicial aos seus interesses como monarca e colonizador, a igualdade dos povos, que são sujeitos coletivos, não lhe interessa. É então que Lumumba, com insolência e brilho retórico peculiares, manifesta sua recusa do dano inaceitável da desigualdade imposta pelo aparato colonial e replicada de antemão na ordem pós-colonial. E se pronuncia nos seguintes termos:

Eu, *sire*, eu penso nos esquecidos.
 Nós somos os que tiveram as posses
 tomadas, os que foram espancados, os que
 foram mutilados;
 [...]
 Sire, todo sofrimento que se podia sofrer,
 nós sofremos. De toda humilhação que se
 podia beber, nós bebemos!
 [...]
 lutamos, com nossos poucos recursos, lutamos
 durante cinquenta anos
 e aí está: vencemos.
 Nosso país está agora nas mãos de
 seus filhos.
 [...]
 Camaradas, tudo está por fazer, tudo deve
 ser refeito, mas nós o faremos, nós o refaremos.
 Por Kongo!
 [...]
 Eu peço a união de todos!
 Eu peço a devoção de todos! Por Kongo!
 [Uhuru!]⁶
 (Césaire, 2022b, p. 59-61).

Com a mesma gana revolucionária do Rebelde, a mesma vontade de potência do rei Christophe e a mesma ousadia retórica de Lumumba, o escravo Calibã, em *Tempestade*, também se mostra disposto a construir um mundo de igualdade e liberdade a qualquer preço, inclusive ao custo da violência. Convém lembrar, neste ponto, que para Fanon (2022, p. 58) “o colonialismo não é uma máquina de pensar, não é um corpo dotado de razão. É a violência em estado puro, e só se curvará diante de uma violência maior”.

⁶ *Uhuru* significa liberdade na língua suaíli.

Calibã, ao contrário de Ariel, demonstra ter plena consciência desta impermeabilidade da ordem colonial à distensão e à negociação. Por isso sabe de antemão o caminho que irá tomar:

É preciso que você entenda, Próspero:
 por anos eu curvei a cabeça
 por anos eu aceitei
 aceitei tudo:
 seus insultos, sua ingratidão
 [...]
 Mas a sua força, eu rio dela,
 como de seus cachorros, aliás,
 de sua polícia, de suas invenções!
 E você sabe por que eu rio?
 Você quer saber?
 É porque eu sei que eu te vencerei.
 Empalado! E com a estaca que
 você mesmo terá afiado!
 Furado por você mesmo!
 [...]
 O velho mundo já era! (Césaire, 2024, p. 118-119).

Como pudemos observar, o velho mundo colonial, bem como o seu sucedâneo no ciclo pós-colonial, é posto no banco dos réus na dramaturgia de Césaire. O crime de ambas as ordens foi – no caso da segunda, ainda é – instituir e legitimar a desigualdade, cada qual à própria maneira, como o estado natural do sujeito histórico. Porém não é; nem jamais será. A desigualdade, na visada de Rancière (1996; 2018), é uma ficção ominosa e hierarquizante que inventa um mundo sensível sob o signo da partilha policial do comum: pouquíssimos no cimo, muitíssimos na base, por força de predicados suspeitos e discutíveis como raça, origem, herança, mérito e capacidade. Um mundo que urge ser reinventado. Justamente por isso reitero que a cena teatral césairiana, em sua manifesta dissensualidade estética e política, exige de forma tão contundente a verificação permanente da igualdade.

4 A dramaturgia de Césaire, o pensamento decolonial e o teatro brasileiro

Afastando-me doravante da teoria estética e política de Rancière, proponho agora uma reflexão sobre a relação intrínseca existente entre a obra de Césaire e o pensamento decolonial. Tanto o autor martinicano como Frantz Fanon e Albert Memmi são reconhecidos, nos dias atuais, como precursores desta corrente epistêmica e estética que

veio para romper com a hegemonia do pensamento eurocêntrico. E fizeram isso tomando distância, de antemão, dos marcos genealógicos greco-latinos que o embasam, com o intuito de revalorizar e visibilizar o pensamento dos povos ameríndios, africanos e afrodescendentes (Neto, 2016).

Césaire (2017; 2020), em particular, foi um crítico exacerbado não apenas do colonialismo transcontinental, mas também do nazismo, com seu militarismo e expansionismo, bem como do Partido Comunista Francês e do stalinismo, por compactuarem, segundo ele, com o colonialismo. Questionou, além disso, a modernidade enquanto projeto de genocídio dos povos não europeus.

Chama a atenção o fato de Césaire ter tomado de antemão este caminho, o caminho do pensamento decolonial, apesar de ter sido um intelectual formado na metrópole e um erudito versado na cultura ocidental. O fato é que se o conceito de negritude, sobre o qual já falamos, dá uma primeira resposta a essas questões ainda na década de 1930,⁷ o *Discurso sobre o colonialismo*, que veio a público nos anos 1950, questiona ainda mais duramente o mito da civilização imposto pelo europeu aos povos espoliados, o racismo que o embasava e as (más) intenções que engendraram a geopolítica do conhecimento e do poder exercida pelo imperialismo em seu expansionismo transoceânico e transcontinental (Neto, 2017).

A arte de Césaire em geral, e a sua dramaturgia em particular, expressam essas questões. *Cães*, a primeira peça do autor, já aponta para a necessidade de entabular um giro estético decolonial que desate o nó de marinheiro imposto pelo colonialismo e o imperialismo às formas artísticas, culturais, religiosas, cosmológicas e epistêmicas dos povos espoliados. No caso específico das manifestações artísticas, Maldonado-Torres explica:

Criações artísticas são modos de crítica, autorreflexão e proposição de diferentes maneiras de conceber e viver o tempo, o espaço, a subjetividade e a comunidade, entre outras áreas. A decolonialidade requer não somente a emergência de uma mente

⁷ O conceito de negritude tem relação direta, por exemplo, com a categoria decolonial *colonialidade do ser*, que designa a dimensão ontológica dos efeitos do colonialismo moderno no tempo e no espaço. Trata-se de uma "lógica global de desumanização" que permanece ativa mesmo após o fim do domínio formal das colônias. Proposta por Maldonado-Torres (2020) a partir da releitura das estruturas de opressão descritas por Fanon (2020; 2022), a *colonialidade do ser* demonstra como o *ego cogito* cartesiano europeu ("penso, logo existo") historicamente se sustentou sobre um *ego conquiro* ("conquisto, logo existo") e sobre uma negação ontológica do colonizado. Isso gera o que o autor chama de "catástrofe metafísica", um processo no qual a desqualificação dos povos subalternizados se converte na negação de sua própria humanidade.

crítica, mas também de sentidos reavivados que objetivem afirmar conexão em um mundo definido por separação. A criação artística decolonial busca manter o corpo e a mente abertos, bem como o sentido aguçado de maneira que melhor possam responder criticamente a algo que objetiva produzir separação ontológica. [...] A performance estética decolonial é, entre outras coisas, um ritual que busca manter o corpo aberto, como uma fonte contínua de questões. [...] O giro estético decolonial é um distanciamento da colonialidade da visão e do sentido. É um aspecto-chave da decolonialidade do ser, incluindo a decolonialidade do tempo, espaço e subjetividade (Maldonado-Torres, 2020, p. 45).

Tomando a problematização de Maldonado-Torres (2020) como vetor de reflexão, observo que a dramaturgia de Césaire constitui não apenas um palco privilegiado para o dissenso estético, nos termos de Rancière, mas também um autêntico lócus de enunciação que entabula de antemão um giro estético decolonial. E, com isso, reinventa tempos, espaços e subjetividades ao largo da cultura dominante europeia.

Essa virada, como destaca Henrique Rochelle (2025), já é visível na primeira peça, *Cães*, na qual Césaire toma como matéria de expressão o mito fundador da decolonialidade, Toussaint Louverture, o mártir da revolução haitiana. Herói trágico, o Rebelde não quer anistia, pacificação ou negociação com o colonizador. Define-se, de antemão, como alguém que recusa o inaceitável. Refuta, portanto, o *ego cogito* ocidental que, sob as brumas de uma universalidade *fake* e abstrata, despojou os povos espoliados de sua humanidade, soberania e saberes. Prefere, por isso, submeter-se ao batismo de sangue que o fará renascer como símbolo da luta anticolonial.

Mas Césaire também não se limita, em sua dramaturgia, a sobrepujar a racionalidade eurocêntrica apenas por efeito de negação. Dialético, vai ainda mais longe, e investe na afirmação e na reinvenção das culturas espoliadas. Suas peças são, sem exceção, eivadas de intrusões simbolistas e poéticas de matriz africana (Neto, 2017). Em *Cães*, por exemplo, as didascálias indicam reiteradamente a entrada em cena de caretas imóveis, de animais fantásticos e a irrupção de tantãs. Além disso, também cruzam a ribalta alegorias que evocam as antigas civilizações do Benin.

Em *Christophe* ouvem-se invocações ritualísticas, loás e batidas sagradas de vodu, récitas religiosas sincréticas, canções em *kreyòl* e línguas africanas. O próprio rei é associado a uma divindade cabulosa, Ogun Badagry, senhor das tempestades, deus do sabre e patrono de guerreiros. E *Congo*, a única peça do autor em espaço físico e cultural estritamente africano, também é repleta de vocábulos, línguas, danças, rituais, encantamentos e referências à fauna, flora, geografia, economia e história autóctones.

Em *Tempestade*, Césaire, por fim, não afronta o *ego cogito* simplesmente ao

recriar para o teatro negro um clássico elisabetano perpassado por valores coloniais. Ele o faz injetando, ainda uma vez, cultura e religiosidade africanas na veia do cânone ocidental. Calibã se declara, ele próprio, devoto de Xangô, o orixá que personifica a justiça, o raio, o fogo, o trovão e o poder na tradição iorubá. Toma-o como escudo para lutar contra Próspero.

Além disso, entre divindades e figuras arquetípicas greco-romanas como Íris, Ceres, Juno, Ninfas e os Ceifeiros que surgem na ribalta, o dramaturgo também introduz Exu, o mais poderoso dos orixás, avatar direto e primeiro de Olodumare, o Deus Supremo. Desbocado, libertino e embriagado, Exu entra em cena para estragar deliberadamente a festa da mitologia branca, com suas canções e danças anódinas. Escandaliza as deusas belas, recatadas e puritanas com cantos e gestos obscenos, referindo a si próprio, com escárnio, em terceira pessoa:

Exu: Exu é um feliz gaiato,
com seu pênis ele bate,
Bate
Bate...
Ceres: Ei, Íris, você não acha obscena esta canção?
Juno: Repugnante! Intolerável... se ele continuar, eu saio!
Iris: É Liber ou Príapo!
Juno: Não pronuncie este nome diante de mim!
Exu (Continuando a cantar): ... com seu pênis
Ele bate...
Juno: Ah! Basta! Vão retirá-lo? Eu me retiro!
Exu: Tudo bem, tudo bem... Exu se retira...
Adeus, minhas caras fofoqueiras! (Césaire, 2024, p. 100-101)

Ao empreender em sua dramaturgia esses movimentos em direção à ancestralidade, Césaire opera o que hoje a teoria decolonial conceitua como *transmodernidade*.⁸ É bem verdade que não se trata de um retorno ingênuo a um passado intocado, mas do resgate da historicidade e da dignidade soterradas pela narrativa colonial. A poesia cênica do autor martinicano também funciona, podemos dizer, como

⁸ Lembremos que o conceito de *transmodernidade* foi proposto originalmente pelo filósofo Enrique Dussel. Ramón Grosfoguel (2020) o mobiliza para delinear o horizonte utópico e o projeto civilizatório de ruptura com a lógica monológica e eurocêntrica do universalismo abstrato ocidental. Segundo ele, ao invés de constituir um relativismo epistêmico ou pós-moderno, a *transmodernidade* engendra um projeto político e epistêmico "antissistêmico" a partir do diálogo horizontal e da diversidade de saberes dos povos do Sul Global que foram negados pela modernidade ocidental. Caminho para criar um mundo onde múltiplos mundos e formas de existência possam coexistir.

ferramenta de desobediência epistêmica. Nesse sentido, projeta a negritude não como um valor isolado, como ele e Fanon (2020; 2022), dentre outros, nunca desejaram que fosse, mas para um verdadeiro universalismo concreto ou pluriversalismo, como queiramos chamar.

É nesses termos, em suma, que o teatro de Césaire antecipa o pensamento e a estética decolonial: deslocando a centralidade do pensamento eurocêntrico e conferindo voz, corpo e agência ao sujeito subalternizado pelo *establishment* colonial e pós-colonial. A derrocada de seus heróis – Rebelde, rei Christophe, Lumumba, Calibã – não é um sacrifício estéril. Suas vozes radicais, dissonantes e dissensuais, para voltar por um momento a Rancière, ecoam no tempo e no espaço, ajudando a cessar os discursos opressores da trindade que inventou a ordem do capital à própria imagem e semelhança: o mercantilismo, o colonialismo escravagista e o imperialismo.

Como já assinalei, Césaire fez da cena teatral um tribunal histórico e um laboratório estético e político onde a descolonização das mentes e dos corpos se delineou, de forma pioneira, como imperativo ético e existencial para o mundo contemporâneo.

Embora pouco estudada, é bastante considerável, como também veremos doravante, a influência da dramaturgia antirracista, igualitária e pioneiramente decolonial de Césaire no teatro brasileiro contemporâneo, especificamente no âmbito das chamadas cenas pretas que tanto se multiplicam pelo país que já são quase impossíveis de catalogar (Alexandre, 2026). Infiro que se na atualidade há pouca consciência dessa relação histórico-genealógica é, decerto, porque o ensino de artes cênicas, de modo geral, está deixando uma lacuna aberta neste sentido. Há que preenchê-la.

A relação genealógica entre a dramaturgia de Césaire e a cena teatral brasileira teve como marco zero a produção dramática de Abdias do Nascimento,⁹ para quem o conceito de negritude como eixo de emancipação se mostrou relevante e necessário desde o primeiro momento.

Com sua crítica radical aos padrões coloniais do Ocidente, crítica que como vimos está na gênese do pensamento decolonial, o ideário proposto por Césaire, Léopold Sédar Senghor e Léon-Gontran Damas, dentre outros, na França da década de 1930, cruzou o Atlântico e forneceu o instrumental necessário para que os intelectuais afrodescendentes

⁹ Abdias do Nascimento foi autor, dentre outras, da peça *Sortilégio (Mistério Negro)*, de 1951, e da antologia *Dramas para negros e prólogo para brancos*, de 1961.

brasileiros, como Nascimento, também pudessem contestar as dinâmicas de opressão no País.

Foi com essa matriz poética e ideológica compartilhada que se desenvolveu, também aqui, uma enunciação artística que tinha no cerne a devolução da humanidade e do sentimento de pertença aos povos historicamente racializados nas temporalidades colonial e pós-colonial.

À frente do Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado por ele ainda em 1944 e que se manteve ativo até 1968, Nascimento, como eu disse, incorporou essa herança, fazendo-a crescer e multiplicar-se no terreno fértil que já cultivava. É bem verdade que o fez a sua maneira, a saber, relendo a categoria da *négritude* à luz da sociedade e da cultura brasileira, para constituir um discurso artístico e político de forte oposição à narrativa hegemônica nacional embasada no mito da democracia racial (Douxami, 2001; Almeida; Oliveira, 2023).

Desta maneira, a incorporação do conceito de negritude deu ao ativista e dramaturgo brasileiro a oportunidade de produzir um teatro que servisse não apenas como entretenimento para as elites, mas também como espaço de disputa simbólica ou de produção de dissenso, nos termos de Rancière, e de conscientização social.

Inspirado por Césaire, sobretudo, Nascimento fez do palco uma arena política onde combateu incisivamente a subrepresentação e o rebaixamento ontológico do negro, bem como a folclorização de sua cultura. Sua cena dramática se vale de todos os recursos emocionais e verbais possíveis e disponíveis para pôr sob escrutínio, ou no banco dos réus, se assim preferirmos, as estruturas de dominação do Ocidente e dar centralidade política à cultura afrodiáspórica (Douxami, 2001; Almeida; Oliveira, 2023).

O intercâmbio entre Nascimento e os ideólogos e artistas da negritude foi facilitado pelo acesso a publicações periódicas como a revista francesa *Présence Africaine*, vitrine do movimento no segmento editorial. Um acesso oportunizado, dentre outros, por Roger Bastide, sociólogo, antropólogo e crítico literário que viveu no Brasil entre 1938 e 1954, e atuou como docente na Universidade de São Paulo (USP). Traduzidos, os textos foram publicados por Nascimento no jornal *Quilombo*.

Ademais, a conexão genealógica entre os teatros negros de Nascimento e Césaire foi extremamente facilitada pela convergência da visão universalista de ambos, no que tange à construção de um discurso emancipatório não apenas para os negros, mas para todos os oprimidos.

Foi nesses termos, portanto, que o teatro Teatro Experimental do Negro estabeleceu uma ligação visceral e profunda com a dramaturgia e a estética césariana. Uma dramaturgia que, como discutimos neste trabalho, é sobejamente política, ainda que não necessariamente engajada no sentido de propor um *continuum* imediato entre a representação artística e a ação política do sujeito.

A defesa que Césaire e Nascimento fizeram – ou melhor, ainda fazem, pois suas obras permanecem vivas – de uma raça historicamente silenciada e, por extensão, de todos os condenados da terra, responde frontal e diretamente a essas questões. E o faz com beleza, alteridade e verdade, denotando fome e sede universais por justiça e pela humanização da existência no mundo contemporâneo.

Considerações finais

Discuti neste trabalho as formas pelas quais a dramaturgia negra e histórica de Aimé Césaire estabeleceu um paradigma de arte antirracista e de dissenso ou resistência, como queiramos chamar, que reverbera até os dias atuais.

Demonstrei isso por meio da análise comparada de suas quatro peças teatrais. Nelas, o autor martinicano encena a opressão e a repressão históricas engendradas pelo colonialismo escravagista, e que foram reinventadas, à própria maneira, pelo *status quo* pós-colonial.

Mais que um registro dramático do passado, portanto, a cena teatral césairiana desvela, no devir-negro do mundo, as permanências da subalternização e do racismo cultural que insistem em se reproduzir nas sociedades pós-coloniais (Mbembe, 2022).

Este trabalho também demonstrou que a essência da dramaturgia de Césaire reside na superação do silenciamento histórico dos corpos negros em particular – e dos *sem-parce* ou condenados da terra em geral –, e que isso se dá através da tomada da palavra por sujeitos históricos marginalizados.

Apropriando-se do *logos* e dos sistemas linguístico e epistêmico outrora monopolizados pelo invasor colonial, os personagens de Césaire rompem com as formas de representação exóticas e degradantes das vidas negras. Engendram, desta maneira, coletivos de enunciação que, nos termos de Rancière (2009), instauram dissensos e deslocam as fronteiras e hierarquias estabelecidas da partilha do sensível.

Demonstrei, por fim, como a obra dramática de Césaire, combinada à sua

produção poética, ensaística e à sua militância política, constitui uma matriz genealógica relevante do pensamento decolonial. A articulação dos ideais da negritude feita por ele, seja como escritor, seja como ator político, lançou as sementes para a descolonização do ser, do saber e do poder reclamados por uma nova episteme que passa ao largo do *ego cogito* ocidental como modelo abstrato, desigual e “ficcional” de humanidade fixado sobre padrões eurocêtricos.

A insurgência de Césaire em relação a essa estrutura de valores e referências ecoa, desde o primeiro momento, nas manifestações do teatro negro contemporâneo. No contexto brasileiro, como vimos, o impacto de sua poética de dissenso, de suas premissas igualitárias e de suas linhas de força decoloniais encontraram terreno fértil no trabalho pioneiro de Abdias do Nascimento, fornecendo-lhe mais instrumentos para combater a subrepresentação e o rebaixamento ontológico das populações afrodescendentes no País.

Referências

ALMEIDA, Eliane de Souza; OLIVEIRA, Dennis de. Teatro experimental do negro e a *Négritude*: estudo da construção de um discurso político emancipatório. In: ALMEIDA, Eliane de Souza; OLIVEIRA, Dennis de. *Conhecimento para quê? Conhecimento para quem?* [S. l.: s. n.], 2023. cap. 22, p. 249-258.

ALMEIDA, Lilian Pestre de. *O teatro negro de Aimé Césaire*. Niterói, RJ: UFF-CEUF, 1978. 185 p

ALEXANDRE, Marcos Antônio. Dramaturgias e cenas pretas como práticas coletivas de insurgências. *Ciclo de Encontros em Dramaturgia e Escritas Insurgentes 2026*. UFOPA/PPGL/Drama Insurgências: Palestra online. [S. l.], 30 abr. 2026. .

ARISTÓTELES. *Política*. Trad. Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: Edipro, 2019. 352 p. (Coleção Obras Completas de Aristóteles).

CÉSAIRE, Aimé. Paternalismo e fraternalismo: Carta a Maurice Thorez Secretário-geral do Partido Comunista Francês (PCF). Tradução: Plataforma Gueto. [S. l.]: *Plataforma Gueto*, fev. 2017. Traduzida do site: <http://lmsi.net/>. Acesso em: 30 mai. 2026.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Trad. Cláudio Willer. São Paulo: Veneta, 2020. 136 p.

CÉSAIRE, Aimé. A tragédia do rei Christophe. In. CÉSAIRE, Aimé. *Textos escolhidos: A tragédia do rei Christophe; Discurso sobre o colonialismo; Discurso sobre a negritude*. Trad. Sebastião Nascimento. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022a. p. 25-158.

CÉSAIRE, Aimé. *Uma temporada no Congo*. Trad. João Vicente, Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani e Maria da Glória Magalhães dos Reis. São Paulo: Temporal, 2022b. 232 p.

CÉSAIRE, Aimé. Discurso sobre a negritude. In: CÉSAIRE, Aimé. *Textos escolhidos: A tragédia do rei Christophe; Discurso sobre o colonialismo; Discurso sobre a negritude*. Trad. Sebastião Nascimento. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022c. p. 213-222.

CÉSAIRE, Aimé. *Uma tempestade*. Trad. Margarete Nascimento dos Santos. São Paulo: Temporal, 2024. 144 p.

CÉSAIRE, Aimé. *E os cães se calaram*. Trad. João Vicente, Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani e Maria da Glória Magalhães dos Reis. São Paulo: Temporal, 2025. 160 p.

DOUXAMI, Christine. Teatro Negro: a realidade de um sonho sem sono. *Afro-Ásia*, n. 25-26, p. 313-363, 2001.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. Ligia Fonseca Ferreira e Regina Salgado Campos. Rio de Janeiro: Zahar, 2022. 374 p.

FANON, Frantz. *Peles negras, máscaras brancas*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu, 2020. 320 p.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana*. Niterói, RJ: EDUFF, 1998. 166 p.

GROSFOGUEL, Ramón. Para uma visão decolonial da crise civilizatórias e dos paradigmas da esquerda ocidentalizada. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFOGUEL, Ramón (orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020. p. 55-77.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFOGUEL, Ramón (orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020. p. 27-53.

MBEMBE, A. *Crítica da razão negra*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2022. 320 p.

NETO, A. G. da C. A denúncia de Cesáire ao pensamento decolonial. *Revista Eixo*, v. 5, n. 2, 31 jan. 2017. Disponível em: <https://arquivorevistaeixo.ifb.edu.br/index.php/RevistaEixo/article/view/310> Acesso em: 30 mai. 2026.

PONTES JR., Geraldo R. A dramaturgia de Aimé Césaire: do drama histórico ao trágico moderno. *Dramaturgias*, [S. l.], n. 4, p. 33-46, 2017. DOI: [10.26512/dramaturgias.v0i4.24920](https://doi.org/10.26512/dramaturgias.v0i4.24920). Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/24920>. Acesso em: 28 mai. 2026.

RANCIÈRE, Jacques. O dissenso. In: NOVAES, Adauto (Org.). *A crise da razão*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 367-382.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2. ed. Trad. Mônica Costa Netto: São Paulo: EXO; Ed. 34, 2009a. 72 p.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. 2. ed. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 2018. 160 p.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Trad. Lílían do Valle. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. 192 p.

ROCHELLE, Henrique. O mito fundador da decolonialidade. *Quatro Cinco Um: a revista dos livros*, São Paulo, ed. 99, 1 nov. 2025. Disponível em: <https://quatrocincoum.com.br/resenhas/teatro/o-mito-fundador-da-decolonialidade/>. Acesso em: 30 maio 2026.

SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999. 129 p.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 567 p. (Col. Companhia de Bolso)

WALCOTT-HACKSHAW, Elizabeth. *Aimé Césaire*. Kingston: The University of the West Indies Press, 2021. 81 p. (The Caribbean Biography Series)

TOMÁS DE AQUINO, Santo. *Suma Teológica: Volume 1: Primeira parte (Questões 1-43)*. Coord. Carlos-Josaphat Pinto de Oliveira. São Paulo: Loyola, 2001. 726 p.