



COLONIALIDADE DO PODER E IMPERIALISMO EM *TEATRO*, DE BERNARDO CARVALHO



COLONIALITY OF POWER AND IMPERIALISM IN *TEATRO*, BY BERNARDO CARVALHO

EMERSON SILVESTRE LIMA DA SILVA, UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PERNAMBUCO (UFPE)

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [O AUTOR](#)
RECEBIDO EM 10/11/2014 • APROVADO EM 30/01/2015

Abstract

This article aims to make a critical reading of the novel *Teatro*, by Bernardo Carvalho, in order to observe how were translated, into literary fiction, schemes of coloniality of power and imperialism. The contribution of cultural studies proves to be indispensable to illustrate this reading because it discusses the situation of inferiority that affects post-colonial cultures. Such post-colonialism, however, should not be understood as an afterthought event to a process of colonization, but as a current event that is embodied in different forms of power control that underlie the imperialism and colonialism. For that, we use as theoretical scope the studies of Quijano (2000) and Said (2011) to address, respectively, each of these schemes.

Este artigo tem como objetivo realizar uma leitura crítica do romance *Teatro*, de Bernardo Carvalho, com o intuito de observar como foram transpostos para a diegese esquemas da colonialidade do poder e do imperialismo. A contribuição dos Estudos Culturais mostra-se indispensável para ilustrar a leitura que aqui se intenta, pois ela problematiza a situação de subalternidade que acomete as culturas pós-coloniais. Tal pós-colonialidade, contudo, não deve ser entendida como um evento posterior a um processo de colonização, mas como um evento atual que se plasma nas diferentes formas de controle de poder que subjazem ao imperialismo e à colonialidade. Neste estudo utilizaremos como escopo teórico os estudos de Quijano (2000) e Said (2011) para abordar, respectivamente, cada um desses esquemas.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Coloniality of Power. Imperialism. Brazilian Literature. Cultural Studies.

PALAVRAS CHAVE: Colonialidade do Poder. Imperialismo. Literatura Brasileira. Estudos Culturais.

Texto integral

1. Introdução

No panorama da literatura brasileira contemporânea, o nome de Bernardo Carvalho figura como um dos principais expoentes. Com mais de dez livros editados e vencedor de prêmios como o Jabuti (2004) e Portugal Telecom (2003), Carvalho tem traçado sua trajetória literária há algum tempo quando da publicação de seu primeiro livro de contos em 1993 (*Aberração*).

Preferencialmente ficcionista, Bernardo Carvalho traz para sua narrativa uma leitura do ser humano em que os contornos de uma existência fadada, quase sempre, à tragédia configura-se enquanto um dos temas principais do seu projeto literário. Não raramente nos deparamos com personagens conflituosas (*Aberração*), com enredos marcados pela ideia de diáspora (*Mongólia*), ou ambientados em um cenário pós-guerra (*O filho da mãe*). Todos eles revelam uma visão crítica dos temas que abordam por meio de construções narrativas que exploram os mais variados procedimentos, da metaficção ao *mise en abyme*.

Podemos dizer que a narrativa de Bernardo Carvalho é labiríntica na medida em que leva o leitor a mundos nos quais as personagens encontram-se aprisionadas em problemáticas irremediáveis, sejam elas de natureza pessoal (conflitos da própria personagem) ou social (cenário diaspórico, por exemplo),

ambas, contudo, nos levam a vivenciar uma crise que, verificável no mundo real concreto, alcança também as realidades possíveis criadas pela literatura.

Na constante busca pela saída do labirinto em que se encontram, as personagens de Bernardo Carvalho mostram-se portadoras da crise de identidade verificável no momento pós-moderno – e em toda controvérsia que envolve o termo, mas que preferimos adotar neste artigo – em que nos encontramos. Tal crise obriga os sujeitos a repensarem a própria noção de identidade enquanto uma categoria definitivamente construída, pois se reconhecem seres em formação mosaica, seja em detrimento dos diálogos culturais travados com a identidade do outro – como é o caso da personagem Ana C., de *Teatro* e da miscigenação pós-guerra em *O filho da mãe* –, ou da própria discussão acerca das categorias de gênero, sexualidade, corpo e sexo que, não raramente, abrem espaço para imagens de violência.

No caso específico do romance *Teatro*, objeto deste trabalho, a crise de identidade se dá em diferentes planos: 1) através da simbologia da viagem, em que o primeiro narrador relata a sua volta para a cidade natal, em um trajeto contrário ao realizado pelos seus pais, que buscavam “o país das maravilhas”. Daí ser este narrador o produto de uma situação diaspórica; 2) por meio da crítica feita ao Sistema no que se refere à ideia de “mal necessário” em que está edificada a sociedade (para que exista a ordem é necessário criar um mal a se combater), esse mal, por sua vez, remonta a colonialidade do poder da qual fala Quijano (2000).

Para tratar dessa temática da crise de identidade, as contribuições dos Estudos Culturais nos parecem imprescindíveis por abordarem as questões que possibilitam a discussão sobre as categorias do sujeito e da literatura produzida sob a égide dessa crise.

Sendo assim, a leitura que aqui se intenta fazer busca analisar o romance *Teatro* tendo como base teórica alguns postulados dos Estudos Culturais plasmados na ideia da literatura pós-colonial, e das relações de poder que influenciam as sociedades e que se refletem no universo diegético do romance.

2. Literatura e pós-colonialismo

Em *Teatro*, nos deparamos com um narrador que aparentemente está fazendo o caminho de volta de uma viagem que teve como origem a “colônia” e como destino a “metrópole”. Essa imagem de fuga possibilita uma leitura que nos

direciona ao termo pós-colonialismo – muito caro aos Estudos Culturais e muitas vezes tido como sinônimo deste.

Dentro da perspectiva dos Estudos Culturais, o termo “pós-colonialismo” pode adquirir vários significados. Gostaríamos de elencar alguns deles para, em seguida, tentar traçar um paralelo entre literatura e pós-colonialidade.

Podemos compreender pós-colonialismo levando-se em consideração o valor semântico do prefixo “pós” e lê-lo como um marcador temporal que separa as sociedades que foram colonizadas de um momento posterior ao processo colonizatório. Sendo assim, o pós-colonialismo seria um termo meramente histórico que demarcaria um fato já finalizado: a colonização.

Essa concepção nos parece problemática, pois, segundo ela, a colonização parece ter sido um processo sem grandes consequências, que terminou em uma aparente conciliação entre colonizador e colonizado após a “independência” dos países-colônias.

Uma segunda acepção entende o pós-colonialismo como um processo, Isto é, entende que a colonização não foi extinta no momento em que fora proclamada a independência dos países até então colonizados. Segundo estudiosos do pós-colonialismo (HALL (2009); BHABHA (1998); SAID (2011)), que são avessos à ideia cronológica do termo, a colonização e, conseqüentemente, a pós-colonização obrigou o homem a reler os binarismos com que, até então, categorias como sujeito, identidade e cultura eram entendidas, redimensionando a perspectiva do aqui/lá. Dessa maneira, o pós-colonialismo identifica-se, pois, com o atual momento não apenas de países que foram colonizados, mas com o mundo pós-moderno.

Os Estudos Culturais sugerem a descentralização do sujeito histórico e socialmente situado, tendo em vista uma releitura da construção de sua identidade. O que antes parecia ser algo bem resolvido e cristalizado (a identidade) passa agora por um processo que desmantela o entendimento de uma identidade homogênea e cartesianamente edificada – por meio de conceitos como “pureza” e “normalidade” – obrigando o homem a repensar seu próprio lugar no mundo:

O hibridismo, o sincretismo, as temporalidades multidimensionais, as duplas inscrições dos tempos colonial e metropolitano, o tráfico cultural de mão dupla (característico das zonas de contato das cidades “colonizadas”, muito antes de se tornarem tropos característicos das cidades dos “colonizadores”), as formas de tradução e transculturação que caracterizam a “relação colonial” desde seus primórdios, as desautorizações e entrelugares, os aqui-e-acolás marcam aporias e

reduplicações cujos interstícios os discursos coloniais têm sempre negociado [...] (HALL, 2009, p. 100-101).

Sendo assim, o pós-colonialismo não diz respeito somente ao processo posterior à colonização, e nem somente às sociedades colonizadas, mas diz respeito também ao antigo colonizador que não pôde deixar de ser contaminado pelos entrelugares discursivos impostos pela colonização. Além disso, as relações de poder que antes aconteciam de maneira descendentes (da metrópole para a colônia) estão agora plasmadas no interior dos países “independentes”, no próprio centro imperial e no capitalismo globalizante: “Uma vez que as relações que caracterizam o ‘colonial’ não mais ocupam o mesmo lugar ou a mesma posição relativa, podemos não somente nos opor a elas, mas também criticar, desconstruir e tentar ‘ir além’ delas” (HALL, 2009, p. 112).

Respondendo a um questionamento levantado por Stuart Hall em ensaio intitulado *Quando foi o pós-colonial?*, podemos dizer – embasados nas próprias ideias do estudioso - que o pós-colonialismo não foi, mas está sendo.

Portanto, nos parece impossível pensar a crise de identidade (e tudo o que acompanha todo o seu processo de construção) sem nos referirmos ao conceito de pós-colonialismo, pois, como vimos, é a partir das concepções dos Estudos Culturais/Pós-Coloniais que o cerne da questão indentitária é redimensionada, sendo possível, dessa forma, compreender que “o estar em crise” é um retrato do homem pós-moderno.

A investigação pós-colonial em literatura, portanto, possibilita novas perspectivas críticas no que se refere à produção, à recepção e ao estudo de textos literários. Ao entender as categorias de sujeito, identidade e cultura como processos em corrente construção e impossíveis de serem entendidos por meio da utopia da pureza, o pós-colonialismo vê na literatura dos países que estão fora do eixo eurocêntrico um canal pelo qual a história desses países pode agora ser recontada a partir dos segmentos sociais que antes eram silenciados pelo centro imperialista. O pós-colonialismo e a perspectiva dos Estudos Culturais devolvem à literatura produzida pelas ex-colônias a liberdade que por muito tempo foi tolhida, seja pelo processo de colonização, seja por meio do parâmetro eurocêntrico de valor literário.

3. O imperialismo dos “sãos”

No primeiro capítulo de *Teatro*, intitulado de “os sãos” é possível visualizar a figura de um narrador em primeira pessoa que relata um momento de epifania sofrido quando da ocasião de uma festa em que sua mãe foi lida por uma vidente. Trata-se, pois, de um narrador-personagem que, em decorrência de uma ação não revelada até então, resolve voltar para a cidade natal de seus pais.

O deslocamento do narrador-personagem o obriga a realizar um *flashback* de sua história esclarecendo ao leitor a fuga de seus pais a caminho da metrópole quando sua mãe ainda o carregava na barriga. Esse caminho de volta feito pelo narrador é marcado por certo mistério (afinal, não se sabe o que o faz retornar), mas também e, sobretudo, nos revela um movimento migratório que se inscreve no fato de os pais terem fugido para o “país das maravilhas” (CARVALHO, 1998, p. 11) ao mesmo tempo em que viam na língua materna o fio quase invisível que os ligava à terra natal e o legado inevitável que dizia ao filho: és estrangeiro:

Nasci e cresci do outro lado da fronteira que o meu pai atravessou na calada da noite com minha mãe grávida para viver no “centro do império”, ele dizia, e agora eu entendo. A mesma fronteira que tive de atravessar de volta para falar essa língua que ela havia abandonado ao decidir viver lá, embora comigo ainda tentasse usá-la, e que aos poucos compreendeu ser a única esperança e o último vestígio da sua identidade, a única herança que podia me deixar. (CARVALHO, 1998, p. 10).

Esse trecho, de certa forma, justifica o referencial teórico utilizado neste trabalho, pois toca em temas caros aos Estudos Culturais quando sugere, por exemplo, a busca de uma identidade, ou a imagem da viagem (passagem) de um lugar a outro, da diáspora, da língua como formação identitária, da dicotomia centro do império/colônia.

Seguindo a perspectiva teórica sugerida por Said (2011), este aparelho social, que está retratado em *Teatro*, remonta ao conceito de imperialismo que o teórico defende. Neste conceito, um centro político e economicamente mais forte domina outro território distante. Essa característica de dominação, apesar de ter sido modificada – no que se refere à distância geográfica que separava os centros –, ainda se observa no que ele chama de impérios modernos nos quais as sombras do imperialismo europeu clássico se fazem presentes:

Em nossa época, o colonialismo direto se extinguiu em boa medida; o imperialismo [...] sobrevive onde sempre existiu, numa espécie de esfera cultural, bem como em determinadas práticas políticas, ideológicas, econômicas e sociais (SAID, 1993, p. 42-43).

Retratando esteticamente um desses impérios modernos, o narrador da primeira parte de *Teatro* é desviado, foge dos sãos, não se encaixa, possui a chave do mistério que só no final do capítulo se revela: foi usado pelos sãos para inventar uma vida, a vida de um criminoso matematicamente imaginado pelos sãos (leia-se a polícia, o governo, o Estado) em favor do que eles entendem por “mal necessário”, isto é, a sociedade só pode entender as relações de ordem e execução (relações de poder) se existe um mal a combater. Na diegese do romance, o mal é um terrorista que se utiliza de uma substância em pó químico para matar os tipos mais comuns de “sãos” (diretores de empresas, homens ricos etc.).

Vale salientar que o narrador é incumbido de escrever cartas, a mando dos seus superiores, com a justificativa de tentar fazer com que o suspeito apareça e diga não ser autor das missivas. Sendo assim, o narrador-personagem só tardiamente descobre o plano dos “sãos” e foge: “[...] na verdade, estou mais seguro aqui, na insanidade, do que do lado de lá, entre os ‘sãos’” (CARVALHO, 1998, p. 17).

Se entendermos que a perda de identidade (a qual conduz à crise) surge, como vimos, de um inevitável movimento histórico-social comum ao homem pós-moderno, podemos dizer que a imagem do viajante, que ilustra o trânsito entre identidades, nacionalidades e sexualidades, é, de certa forma, o norte dos Estudos Culturais/Pós-Coloniais. A construção ficcional de *Teatro* parece reproduzir essa ideia de trânsito na utilização dos recursos da narrativa, a saber, o duplo registro diegético, a construção de personagens como a de Ana C. (que toma a forma de mais de uma pessoa), a reflexão acerca do ato de escrever e da figura do escritor.

Como vimos, o narrador da primeira parte do livro está voltando para sua terra natal. Existe, dessa forma, uma clara viagem que se faz a algum tipo de origem, seja ela linguística (já que o que este narrador tem a revelar só pode vir à tona através dessa outra língua), ou inconscientemente nacional (como quem está à procura de algo que até então não foi encontrado no lado de lá, no lado da “metrópole”).

O fato é que este narrador é um viajante e está fugindo dos “sãos”, de quem não compactua com os ideais de poder e para quem trabalhou ingenuamente na construção de um terrorista fictício (aqui o termo “fictício” precisa ser entendido como um dispositivo literário, uma vez que tal terrorista toma forma por meio de um recurso de criação epistolar, isto é, a figura terrorista é criada pelo narrador que, a serviço dos “sãos”, constrói, com as cartas que escreve, essa personagem).

Ao desafiar cruzar a fronteira de volta, o narrador deixa transparecer a distorção que o separa dos “sãos” e podemos observar isso nas passagens em que ele rememora o discurso dos pais, que eram deslumbrados com a ideia de viver na

metrópole e que não enxergavam o regime de segregação do qual eram vítimas por serem estrangeiros:

Adaptaram-se como puderam. Trabalharam duro. Passaram a falar a língua que não era deles. Obedeceram a todas as regras. E me educaram para segui-las à risca. Era a garantia de que não seriam expulsos dali, obedecer sempre. Foram perfeitos devedores. Passaram a vida devendo o que não tinham. Deviam a Deus e ao “império”, como ele dizia, só por estarem ali, que já lhes parecia um grande favor. Tinham compreendido que eram sujos, nunca poderiam se equiparar aos que nasceram na “metrópole”, sem micróbios, meu pai dizia: “Que sorte a sua! Que sorte!”. E por isso já estavam agradecidos, já lhes parecia uma dádiva divina o simples fato de ali estarem, de terem conseguido entrar – e ficar. (CARVALHO, 1998, p. 12).

A absorção, pelos pais, da língua e do sistema que atenuava a separação entre os nativos e os estrangeiros, remonta um esquema de estrutura social típica do mundo pós-colonial, em que o movimento dos viajantes se faz, muitas vezes, em sentido contrário: os (ex)colonizados vislumbram a possibilidade de ascensão junto ao “centro imperial”, a fuga é agora para dentro do sistema que tanto os oprimira. Esse “movimento ao contrário”, todavia, se faz porque o próprio país de origem fora contaminado pelo regimento de segregação imposto pela metrópole.

A cicatriz mais profunda deixada pela colonização reside, talvez, na herança deixada pelos colonizadores aos colonizados, herança nunca bem-vinda, mas inevitável: um aparente caos pautado na reificação das coisas e do homem, que o obrigou a migrar como quem foge de si mesmo, mas sabe que o cruzar de uma fronteira não apagará a sensação de desolação, antes a fortificará.

4. O teatro da colonialidade do poder

Aníbal Quijano em seu ensaio *Colonialidad del Poder y Clasificación Social* (2000), define a colonialidade como “uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista” (p. 342). Este padrão pode ser observado no enredo de Teatro desde o início, quando da migração dos pais do narrador, até o momento em que ele é usado pelos sãos como objeto para a criação de um terrorista fictício.

A criação desse terrorista em nome do “mal necessário” é um dispositivo de controle de poder. Os sãos (homens ricos, diretores de empresas, políticos) arquitetam um plano para que a população (os subalternos) pense que o suposto

terrorista é um assassino de “pessoas importantes e ricas” e que isso anule a vontade de ascensão dessa massa. Portanto, a manipulação por parte dos são faz crer que não há vantagem na ascensão social, pois a consequência disso é a morte. Ao se dar conta de que está sendo usado, o narrador tenta fugir para o seu lugar de origem.

Quijano é bastante específico ao dizer que a colonialidade do poder se mundializa a partir da América (leia-se Estados Unidos), e que esta reflete a visão eurocêntrica do mundo, remontando o esquema colonial. Mas é interessante observar que mesmo não sendo mencionado em nenhum momento da narrativa de Teatro qual o espaço (país, região, cidade) onde acontece o enredo, fica claro esse movimento migratório e as relações de poder envolvidas. As ideias de Quijano podem ser compreendidas também fora do contexto geográfico das Américas e transpostas para o espaço fictício do romance.

Não é apenas nas ações sofridas pela figura do narrador que encontramos traços dessa colonialidade do poder, mas também e, sobretudo, na imagem de seu pai. Rememorando o processo de imigração ilegal cometido pelos pais, o narrador reproduz o típico discurso do imigrante iludido pela ideia de uma vida melhor (como mostram os trechos já citados do romance). Como fala Quijano, essas relações de poder tendem a se automatizar no inconsciente coletivo desses imigrantes causando o efeito de alienação pela ideia de prosperidade emanada do centro capitalista.

O controle do poder também é retratado por meio de uma instituição como a polícia, por exemplo. O próprio narrador é um ex-policia aposentado contratado para forjar a identidade do terrorista fictício. A imagem da polícia aparece algumas vezes no decorrer do texto, sempre como ferramenta de regulação e segregação entre os são e o povo:

Meu pai tinha essa fantasia: que a polícia era o que podia haver de mais poderoso naquele país. Um pensamento típico do imigrante ilegal, para quem os agentes costumam ter uma presença marcante, e na maioria dos casos definitiva [...] Nunca entendeu que a minha polícia nada tinha a ver com a dele, embora tenha sido o primeiro a chamar, na sua língua, os meus colegas de “são”, o que não deixava de atestar um certo entendimento, tanto mais certo por ser sarcástico. Nada a ver com imigração e fronteiras. Minha polícia cuidava do mal interior (CARVALHO, 1998, p. 13-14).

Existe, portanto, na figura do pai do narrador o retrato do controle subjetivo do poder que não raramente circula no imaginário social. Essa questão está enumerada no que Quijano chama de controle dos âmbitos da existência social (2000, p.345).

No nível do trabalho, em *Teatro* também observamos um dispositivo de controle. O narrador, como foi citado, é um ex-policial e como tal foi “convidado” pelos sãos a trabalhar na idealização do mal necessário. Mesmo sendo contrário a essa ideia – como fica claro no decorrer da narrativa, quando da fuga do narrador –, ele se sente coagido pelos sãos para desempenhar a função que lhe foi determinada. Negar esse trabalho era como assinar sua sentença de morte. Observamos, portanto, um controle social que se dá por meio do trabalho. A subordinação não está apenas no nível da subjetividade, mas também nas relações de poder que se instauram entre o narrador e os sãos.

Todos esses apontamentos foram feitos levando-se em consideração apenas a primeira parte do romance. Na segunda parte, intitulada de “o meu nome”, temos a figura de Ana C. um ator pornô gay que possui uma legião de fãs espalhados pelo mundo. Ana C. é o grande clímax do romance, é através dele que o enredo se liga entre as duas partes do livro, é ele que, na verdade, montou todo o aparato metaficcional da narrativa. Ana C. é, como se descobre no final, o criador do narrador da primeira parte.

Mas o que nos interessa falar sobre esta personagem é o fato de ela ser um corpo estranho social que sofre todas as pressões da colonialidade do poder: vindo também da “colônia”, o controle social age sobre ela também por meio do sexo, ou melhor, da comercialização do sexo.

Inscrita sob o signo da perspectiva *queer* (um ator pornô gay que se nomeia como mulher) Ana C. destoa da concepção binária dos gêneros masculino/feminino para ser um gênero em trânsito. Quijano não fala especificamente desses gêneros transitórios, mas antevê que a colonialidade do poder se faz através da supremacia masculina e heteronormativa que regulam a perspectiva das identidades de gênero. Sendo assim, Ana C. funciona como a representação dessa minoria excluída pela classificação social dos gêneros.

Além disso,

Considerações finais

A leitura que fizemos de *Teatro*, neste trabalho, não teve como finalidade esgotar as possibilidades de significação do texto de Bernardo Carvalho. Mesmo que pareça óbvio, esse esclarecimento se faz necessário sempre que nos arriscamos a concluir algo no campo dos estudos literários. É sabido que a qualidade estética de um texto sobrevive ao tempo e que as leituras serão sempre atualizadas pelos leitores de diferentes épocas, sendo assim, nos parece demasiado improvável dar por encerrada a discussão acerca do romance que nos serviu de objeto de estudo.

Em Teatro temos um grande exemplo de como os Estudos Culturais são pertinentes para a abordagem de textos literários, isso porque, apesar de ser um romance altamente sofisticado do ponto de vista estético – no qual o recurso do narrador múltiplo, que no final acaba sendo apenas um, e da metaficção estão presentes –, nele o registro ideológico não pode passar despercebido. Esse registro, por sua vez, demanda leituras acerca do pós-colonialismo e dos aparelhos sociais que endossam o controle subjetivo, cultural e social do poder.

Sendo assim, as contribuições dos estudiosos que foram selecionados aqui como escopo teórico possibilitam, portanto, realizar o diálogo entre estudos literários e estudos culturais buscando compreender que a literatura pode ser uma maneira estética de se falar em cultura, sociedade e política à semelhança de outros discursos artísticos.

As formas de colonialidade do poder e de imperialismo moderno que se fazem presentes no romance por meio dos “sãos”, da ideia de mal necessário e da instituição da polícia, reafirmam a capacidade que a literatura possui de atuar como dispositivo de atualização de memória no qual os ecos do colonialismo ainda se ouvem: “mesmo que se deva compreender inteiramente aquilo no passado que de fato já passou, não há nenhuma maneira de isolar o passado do presente” (SAID, 2011, p. 35).

O universo diegético criado pelo livro nos remete a um teatro em que as falas e comportamentos das personagens foram determinados há muito tempo, obedecendo a uma carpintaria teatral na qual se atenuam a segregação, a classificação social e a violência presentes nas relações de poder advindas da colonialidade e do imperialismo.

Referências

BAHBAH, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila [et al.]. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

CARVALHO, Bernardo. **Teatro**. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

_____, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Tradução de Adelaine La Guardia Resend [et al.]. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2009.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade del poder y clasificacion social**. Journal of world-systems research v.I, n. 2. p 342-386, 2000.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

Para citar este artigo

SILVA, Emerson Silvestre Lima da Silva. Colonialidade do Poder e Imperialismo em *Teatro*, de Bernardo Carvalho. **Miguillim – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato.

O Autor

Emerson Silvestre Lima da Silva é bacharel em Letras com ênfase em Estudos Literários pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Mestrando em Teoria da Literatura também na UFPE. Bolsista do CNPq e membro do grupo de pesquisa Percepção e Representação Intercultural. Atua nas áreas de Teoria da Literatura, Crítica Literária e Estudos Culturais. Professor de Linguagens e Códigos do Instituto Federal de Pernambuco (IFPE) campus Barreiros.