



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES – CLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC
DOUTORADO EM ARTES CÊNICAS

VICENTE CARLOS PEREIRA JÚNIOR

ENSAIAR HEGEMONIA:

PRÁTICAS CONTEMPORÂNEAS DE TEATRO POLÍTICO NO BRASIL

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas. Área de Concentração: Poéticas da Cena e do Texto Teatral.

Rio de Janeiro

2022

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

P436 Pereira Júnior, Vicente Carlos
Ensaio hegemonia: práticas contemporâneas de teatro político no Brasil / Vicente Carlos Pereira Júnior. -- Rio de Janeiro, 2022.
732

Orientador: José da Costa Filho.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2022.

1. Campo teatral. 2. Teatro político. 3. Teatro contemporâneo. 4. Teatro brasileiro. 5. Hegemonia. I. da Costa Filho, José, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
TESE DE DOUTORADO

Ensaiai hegemonia: práticas contemporâneas de teatro político no Brasil

POR

Vicente Carlos Pereira Júnior

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José da Costa Filho (Orientador)

Prof. Dr. Victor Hugo Adler Pereira (UERJ)

Prof. Dr. Rodrigo Marques Carvalho Dourado (UFPE)

Prof. Dr. José Fernando Peixoto de Azevedo (USP)

Profa. Dra. Marina Henriques Coutinho (UNIRIO)

Prof. Dr. André Luís Gardel Barbosa (UNIRIO)

A Banca considerou a Tese: **Aprovada**

Rio de Janeiro, RJ, em 10 de agosto de 2022

Em memória de meu pai, Vicente, e de meus irmãos, Edson e Ronaldo, que se foram durante os anos desta pesquisa, privando-me, para sempre, da sua doçura, sua força e da possibilidade de aprender com eles.

Para Kaciano Gadelha, inspiração, generosidade e insurgência.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, inicialmente, a meus familiares, em especial minha mãe, Elza, e meu companheiro, Alex, pelo papel inestimável que cumprem em minha vida, por seu apoio e seu respeito aos longos períodos de isolamento exigidos por esta pesquisa.

Também desejo agradecer enormemente ao principal interlocutor deste trabalho, Prof. Dr. José da Costa Filho, que aprendi a admirar cada vez mais, desde quando ele assumiu a orientação desta tese. Tive o privilégio da sua leitura atenta e plena de considerações críticas a cada texto que escrevia, de seu interesse pelas referências que eu trazia e a indicação de outros trabalhos e autores que se tornaram preciosos no desenvolvimento deste estudo. Além de tudo isso, brindou-me com uma amizade sincera e afetuosa que persistirá ao fim desta etapa de trocas estimulantes.

Às artistas e aos artistas integrantes do Grupo Teatro da Laje, Coletivo Legítima Defesa, in-Próprio Coletivo, e a Lauande Aires, pela sua generosidade e confiança. A alegria que vocês expressaram quando lhes revelei intenção de me dedicar à leitura de suas obras e trajetórias foi combustível nos momentos mais difíceis e nos instantes de vibração com os resultados conquistados. As entrevistas, as trocas permanentes e o oferecimento de tantos materiais sobre suas obras foram apoio fundamental a que serei para sempre grato.

A Francis Madson e a Chicão Santos, pela confiança nos diálogos sobre a criação e a gestão de projetos teatrais na região amazônica e pelo compartilhamento de suas visões sobre o campo da produção teatral no país.

À Profa. Dra. Marina Henriques Coutinho e ao Prof. Dr. Victor Hugo Adler Pereira, pela riqueza e generosidade dos apontamentos durante banca de qualificação desta tese, em 2019, e pela participação na banca de defesa.

Ao Prof. Dr. Kaciano Gadelha (*in memoriam*), por tantos ensinamentos e trocas inspiradas, na banca de qualificação e em diversos outros encontros.

Ao Prof. Dr. José Fernando Peixoto de Azevedo, Prof. Dr. Rodrigo Marques Carvalho Dourado, Prof. Dr. André Luís Gardel Barbosa pela leitura criteriosa deste texto, pelas considerações valiosas enquanto avaliadores na banca de defesa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, em especial às professoras com quem cursei disciplinas no PPGAC e que trouxeram contribuições tão decisivas para esta pesquisa, Profa. Dra. Beti Rabetti, Profa. Dra. Flora Süssekind, Profa. Dra. Ângela Reis Castro, e ao Prof. Dr. Berilo Luigi Deiró Nosella.

À Profa. Dra. Maria Helena Vicente Werneck, orientadora de minha dissertação de mestrado, pela interlocução generosa nos momentos iniciais de ingresso no doutorado e por aceitar ser suplente da banca de defesa de tese.

À Profa. Dra. Gisele Soares de Vasconcelos, por aceitar atuar como suplente da defesa.

À Profa. Dra. Adriana Facina, à Profa. Dra. Adriana Carvalho Lopes e à Profa. Dra. Carolina Rocha, pelos valiosos ensinamentos, durante participação no curso "Etnografia como prática textual", no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, no Museu Nacional / UFRJ.

Aos Prof. Dr. Salomão Jovino da Silva (Salloma Salomão) e a Helena Vieira, por aprendizagens indispensáveis a esta pesquisa.

Ao Departamento Nacional do Serviço Social do Comércio (Sesc), pelas oportunidades profissionais proporcionadas, em especial a chance de conhecer com maior profundidade a produção cultural no país e o incentivo à realização deste doutorado. Aos colegas que atuam ou atuaram na Rede Sesc de Intercâmbio e Difusão das Artes Cênicas e que me permitiram conhecer o que se produz para além do eixo dominante da difusão cultural no país. Um agradecimento especial a Raphael Vianna Coutinho, Mariana Barbosa Pimentel, Márcia Costa Rodrigues, Marcos Henrique Rego, Carol Fescina, Jan Moura, Isoneth Almeida.

A Cristina Maranhão, pela rica interlocução e pelo compartilhamento de registros da sua durável colaboração com o Coletivo Legítima Defesa.

Às fotografas e aos fotógrafos Patrícia Cividanes, Beto Pio, Paulo Caruá, Ligeya Hernández Daza, Juliana Segóvia, Fred Gustavos, à empresa Latitude Filmes e ao artista Edi Bruzaca, pelas imagens que ilustram este trabalho.

A futilidade dessa microtécnica de Notatio: a caderneta, não muito grossa (...) as cadernetas de Flaubert, oblongas em belas moleskines negras (...) Caneta: Bic com mola (rapidez: não é preciso tirar a tampa) (...) Tudo isso quer dizer: imagem de um gesto único e ligado, que sacaria instantaneamente a caderneta na página certa, e o scriptor pronto para traçar: como um gângster saca seu revólver (...) para que uma prática da Notatio se realize, dê um sentimento de plenitude, de gozo e de 'bom uso', é necessário uma condição: ter tempo, muito tempo.

Roland Barthes. A preparação do romance.

Esqueça o quarto só para si — escreva na cozinha, tranque-se no banheiro. Escreva no ônibus ou na fila da previdência social, no trabalho ou durante as refeições, entre o dormir e o acordar. Eu escrevo sentada no vaso. (...) Enquanto lava o chão, ou as roupas, escute as palavras ecoando em seu corpo. Quando estiver deprimida, brava, machucada, quando for possuída por compaixão e amor. Quando não tiver outra saída senão escrever.

Gloria Anzaldúa. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo

PEREIRA JÚNIOR, Vicente Carlos. **Ensaiair hegemonia: práticas contemporâneas de teatro político no Brasil**. 2022, 732 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

RESUMO

A pesquisa defende que a segunda década do século XXI evidencia uma expressiva e renovada convergência entre teatro e política no Brasil, sobretudo, pela participação de agentes culturais ligados a coletividades cujos interesses não têm sido historicamente percebidos e afirmados pelas representações político partidárias, ficando seus anseios por mudança e justiça social e seus processos de insurgência, em geral, excluídos da agenda política hegemônica, em amplo espectro ideológico. Nesse sentido, a ação estético-política de artistas teatrais atuantes no Grupo Teatro da Laje (RJ), Coletivo Legítima Defesa (SP), in-Próprio Coletivo (MT) e de Lauande Aires (MA), a cuja análise dedicamos cada um dos quatro capítulos desta tese, insinuam uma alternância de autorias no campo teatral do país, à medida que também desvela uma reiteração das desigualdades históricas de acesso aos meios de produção e difusão artístico e cultural. Consideramos que suas críticas sociais ao campo derivam especialmente de suas complexas posições de sujeito e do modo como experienciam questões como: a exclusão e a discriminação de produções teatrais geradas em favelas e periferias, o racismo antinegro, a inscrição regionalizada e as políticas sexuadas de legitimação propriamente teatrais existentes no país. Seus projetos e produtos artísticos são lidos, neste sentido, como iniciativas singulares de antagonismo e de articulação que tornam o campo teatral mais permeável às expropriações e violências sofridas por populações subalternas, aos seus saberes, valores e expressões culturais, comprometendo-o com novas possibilidades hegemônicas. A escrita desta tese é baseada na análise de obras teatrais e teóricas desses artistas, em entrevistas e em bibliografia proveniente dos campos da estética, da filosofia, da ciência política, da antropologia e da sociologia.

Palavras-chave: Campo teatral, teatro político, teatro contemporâneo, teatro brasileiro, hegemonia.

PEREIRA JÚNIOR, Vicente Carlos. **Rehearsing hegemony: contemporary practices of political theater in Brazil**. 2022, 732 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

ABSTRACT

This research argues that the second decade of XXIst Century shows a significant and renewed relationship between theater and politics in Brazil, mainly through the participation of cultural agents connected to collectivities whose interests have not been historically seen and represented by political parties. Therefore, their yearnings for change and social justice, as well as their insurgencies are excluded from the hegemonic political agenda in a wide ideological range. In this sense, the aesthetic-political action of theatrical artists performing in Teatro da Laje (RJ), Coletivo Legítima Defesa (SP), in-Próprio Coletivo (MT) and of Lauande Aires (MA), which we analyze in the four chapters of this thesis, leads us to realize an alternation of authorship in the Brazilian theatrical field, in what it unveils a reiteration of historical inequalities in the access to the means of artistic and cultural production and circulation. We consider their social criticism of the field to be due to their complex subject positions and to the way they experience issues like exclusion and discrimination against theatrical productions based in peripheries and favelas, antiblack racism, regionalized and sexualized policies of theatrical legitimation in effect around the country. Their artistic projects and products are seen, in this sense, as particular initiatives of antagonism and articulation that make the field more permeable to the expropriations and violations suffered by subaltern populations, their knowledge, values and cultural expressions, committing said field to new hegemonic possibilities. The writing of this dissertation is based on analysis of theatrical and theoretical works of those artists, interviews and publications on aesthetic, philosophy, political science, anthropology and sociology.

Keywords: Theatrical field, political theater, contemporary theater, Brazilian theater, hegemony.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO:.....	9
CAPÍTULO I: TEATRO DA LAJE: INFERÊNCIAS SOBRE EXCESSO E ESCASSEZ NO TEATRO CARIOCA.....	56
1.1. Como me tornei um espectador do Teatro da Laje	56
1.2. “Xeikisper na favela: Isso é possível? Isso é necessário?”	69
1.3. O Teatro da Laje como excedente da escola	92
1.4 - A criação de linguagem em <i>A viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema numa página do Orkut / Facebook</i>	100
1.5 - Memória, crise e capital: O (não) devir mercadoria ou a dívida impagável do Teatro da Laje.....	137
1.6. Quem fala nas peças do Teatro da Laje?	164
CAPÍTULO II: A GUERRA VAI AO TEATRO: COLETIVO LEGÍTIMA DEFESA E A CRÍTICA NEGRA AO CAMPO DAS ARTES CÊNICAS	188
2.1. O dia em que sequestraram a plateia do Theatro Municipal	188
2.2. <i>Exhibit B</i> e a possibilidade de enunciação	212
2.3. A crítica negra ao campo das artes cênicas.....	231
2.4. “O teatro da revolução branca chegou ao fim”: perspectivas de <i>A missão em fragmentos - 12 cenas de descolonização em Legítima Defesa</i>	259
CAPÍTULO III: LAUANDE AIRES: UM TEATRO NA FISSURA.....	326
3.1. Sobre a importância de deixar o Sudeste ou sobre alargar a noção de periferia	326
3.2. Preâmbulo de um artista periférico	343
3.3. Lauande Aires: o texto como argamassa ou um ator entre o “teatro de encomenda” e o “teatro de referência bibliográfica”	357
3.4. O complexo cultural do bumba-meu-boi e o teatro de pesquisa: caminhos e problemas de uma prática artística autônoma na periferia.....	372
3.5. “Quem é esse homem que está no centro da festa de joelhos?”.....	395
3.6. Um retorno ao nacional-popular?.....	408
3.7. Estória, metonímia e limites à abstração.....	415
3.8. A catarse vem de bicicleta	432
3.9. Para concluir, a morte e a ressurreição.....	442
CAPÍTULO IV: in-PRÓPRIO COLETIVO: UM TEATRO “COM GÊNERO” FORA DO EIXO.....	454
4.1. Presença, periferia e estereótipo: o In-Próprio Coletivo pelo primeiro olhar de um curador	454
4.2. Desobediência ao gênero	483
4.3. Um teatro “das mulheres”, ainda que em crise.....	508

4.4. “Ser mulher já é muito”: identificação e diferença em <i>in-Próprio para Dinossauros</i>	530
4.5. Esfera de aparecimento regulada do in-Próprio Coletivo	550
4.6. Sobre divisar o inimigo e sobre divisar o inimigo em si	558
4.7. A reapropriação criativa da violência ou a volta das esquerdas festivas?	574
CONSIDERAÇÕES FINAIS	585
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	590
ANEXOS.....	609
ANEXO I: ENTREVISTA COM VERÍSSIMO JÚNIOR	609
ANEXO II: ENTREVISTA COM TEATRO DA LAJE (PRIMEIRA GERAÇÃO)	629
ANEXO III: ENTREVISTA COM EUGÊNIO LIMA	653
ANEXO IV: ENTREVISTA COM FRANCIS MADSON	678
ANEXO V: ENTREVISTA COM LAUANDE AIRES	693
ANEXO VI: ENTREVISTA COM IN-PRÓPRIO COLETIVO.....	716

INTRODUÇÃO:

Campo teatral, subalternidade, hegemonia e lugar de fala

As duas citações utilizadas como epígrafes desta tese, provenientes de Barthes e de Anzaldúa, iluminam distâncias e aproximações entre os modos de exercício da arte por sujeitos inseridos em seus contextos particulares. Neste sentido, o contraste entre a variedade de recursos materiais - a caneta automática, o bloco de notas sofisticado - e de tempo livre à disposição ressalta a diferença irreduzível entre essas práticas, informando sobre distribuições desiguais do poder e do privilégio desde o âmbito doméstico até a esfera das relações internacionais. Assim, entre escritores burgueses europeus como Flaubert e Proust e escritoras feministas latino-americanas interpõem-se múltiplos sistemas de dominação - com ênfase nas subordinações pelo gênero e pela raça - que se fortalecem mutuamente e operam para produzir o consenso de que os primeiros estariam mais aptos a ocupar posições de maior influência, retroalimentando e expandindo o seu acesso privilegiado aos meios de produção e de reprodução cultural e intelectual. Na contramão de tudo isso, consolida-se a incompatibilidade entre o lugar social da subalterna e a predisposição a produzir arte.

Quanto às semelhanças entre aqueles dois sujeitos produzidos pelas duas narrativas, talvez seja possível inferir uma similar persistência em interromper o fluxo incessante dos acontecimentos, domando-os ainda que provisoriamente e cristalizando-os em uma impressão, um sentimento, um sentido, na perspectiva de uma determinada dizibilidade. Da mesma maneira, a justaposição daquelas duas citações se torna útil para sublinhar a perspectiva sustentada por esta tese de que o campo artístico e intelectual e, mais precisamente, o campo de produção das artes cênicas no Brasil seja percorrido por diferenças e disparidades com relação ao acesso aos meios de produção e de reprodução propriamente artístico e intelectuais. É a percepção de diferenças como essas, capazes de interferir na predisposição de cada sujeito ou

coletividade para produzir arte institucionalizada - ou seja, socialmente reconhecida como tal -, atrelada a uma intencionalidade de expressão dessas diferenças enquanto discurso militante e estético que nos permite atribuir um caráter pronunciadamente político às práticas dos coletivos teatrais enfocados nesta pesquisa.

Importante assinalar que um dos principais objetivos deste trabalho foi, desde o início, priorizar a escolha, a escuta, a leitura e a divulgação de produções teatrais geradas por artistas e grupos cuja tenacidade propositiva e criativa me pareciam estar adiante da frequência e da legitimidade com que eles compareciam àqueles espaços mais valorizados da produção e da circulação propriamente teatrais. Em minha hipótese, o descompasso entre as suas persistências e o reconhecimento alcançado nas esferas de legitimação era indício de que o âmbito mais restrito da criação e da apreciação especificamente teatrais preservavam-se do contato com determinadas experiências do social. E é por esse ângulo, isto é, por algumas posições desses sujeitos no social e por sua insistência pelo fazer artístico especializado, que atribuímos um caráter potencialmente político às suas proposições.

Inicialmente, acreditava se tratar de práticas contra-hegemônicas e foi por esse ângulo que as observei durante a maior parte da pesquisa. Somente quando fui informado dos problemas contidos no conceito de contra-hegemônico, problemas esses que discutirei adiante, é que considerei nomear a ação desses artistas como aquilo que acredito que elas sejam: teatros políticos. Por isso, a análise dos seus trabalhos não foi antecedida de uma delimitação mais precisa daquele campo de interesses e estudos específico que é o teatro político, ainda que o recurso a autores como Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Iná Camargo Costa, Roberto Schwarz, Edélcio Mostaço, Julian Boal etc. tenha nos aproximado, com frequência, de algumas questões compartilhadas com aquela arena de discussões e não tenha deixado esta pesquisa, acredito, alheia a alguns dos seus problemas fundamentais. Abordar de forma esquemática as relações entre as experiências artísticas aqui enfocadas e a disciplina do teatro político, suas questões e sua historiografia, traria contribuições relevantes, mas também, acredito, subordinaria as realizações daqueles agentes a algumas

hierarquias que intentávamos questionar. Optamos, desse modo, por um olhar mais dedicado às especificidades de cada um desses projetos artísticos e nos permitimos mover por questões suscitadas por suas práticas, sem, é claro, nos privamos de relacioná-los com um quadro mais amplo e estruturado de referências com as quais seu trabalho nos pareceu poder dialogar.

De maneira semelhante, as noções teóricas contidas no título desta introdução aludem a debates políticos e epistemológicos que se inscrevem em historicidades específicas e que foram, desde o projeto inicial desta pesquisa, janelas e ferramentas que nos orientaram a olhar e a testar as experiências artísticas debatidas em nossos quatro capítulos. Entretanto, a compreensão de tais noções e o grau de importância atribuído a elas sofreram constantes variações. A relativização da capacidade destes conceitos - advindos principalmente da esfera das ciências políticas e sociais e inevitavelmente inscritos em formas específicas de poder e de subordinação - influenciaram uma leitura sobre os modos de produção e sobre as poéticas daqueles coletivos teatrais foi simultânea a uma dedicação mais aprofundada às especificidades de cada uma daquelas experiências. Essa capacidade da concretude da práxis artística renegar as definições mais impositivas e a linearidade de um discurso mais dogmático pôde ser afirmada, acredito, com o estímulo dado pelo orientador desta pesquisa, Prof. Dr. José da Costa, para uma abordagem mais verticalizada das trajetórias artísticas e obras, o que acabou determinando a necessidade de um capítulo individualizado para cada uma dessas experiências localizadas. Isso permitiu atentar para as tensões e rupturas singulares que aquelas cenas estabelecem com relação a uma distribuição dos lugares de enunciação e de autoridade na arte, desertando do que, a partir de Jacques Rancière (2012, p. 60), podemos chamar de uma “polícia” das artes cênicas. Em oposição a esta última, uma “política” para as artes cênicas teria em vista a ruptura, em termos de atividade sensível, com a naturalização de uma determinada ordem social centrada em “uma distribuição do visível e do invisível, da palavra e do ruído” (*Ibidem*).

Nossa abordagem é, portanto, centrada na ação de sujeitos que, por determinados componentes de sua biografia, mas, sobretudo, por determinadas

opções de sua prática artística, ocupam posições que podem ser tomadas como periféricas, mas que também tendem a se afirmar como antagonistas ao padrão dominante de autoridade no campo teatral. Pelas tensões, de maior ou menor intensidade, que suas atuações impõem sobre a matriz branca, burguesa, sudestina e masculina da produção teatral brasileira, muito mais do que por uma filiação a um programa pré-fixado, é que consideramos que seus teatros sejam predominantemente políticos. É também, portanto, para enfatizar uma visibilidade e uma dizibilidade sobre o que as suas produções me parecem colocar em questão que esta tese se constrói, assumindo desde já o partido da renovação de forças no teatro que se faz, que se veicula, que se critica, que se estuda e que se subvenciona no país.

Assim, torna-se importante falar um pouco sobre o presente macropolítico que esses artistas enfrentam, pelo que pode ser significativo enumerar alguns eventos que acreditamos vir influenciando decisivamente a produção em artes cênicas no Brasil, nos últimos anos, a saber: a-) ampliação de acesso ao ensino superior no país e implementação de uma política de cotas para acesso a cursos de graduação, nos governos Lula e Dilma Rousseff¹; b-) fortalecimento de uma política nacional de apoio às artes cênicas, estimulada pela Fundação Nacional de Artes², entre 2006 e 2015, e consubstanciada pela atuação cultural de empresas e entidades como Petrobrás, Itaú, Serviço Social do Comércio; c-) as Jornadas de Junho, como ficaram conhecidas as grandes manifestações populares que ocuparam as ruas de inúmeras cidades brasileiras em junho de

¹ De acordo com Dilvo Ristoff (2014, p. 724), entre 2003 e 2014, o crescimento da educação superior se manteve “constante, embora em ritmo mais moderado”, quando comparado com o segundo mandato presidencial de Fernando Henrique Cardoso (1999-2002), no qual se deu proliferação de instituições de ensino superior privadas. O diferencial apontado pelo autor com relação aos governos petistas seria a “sintonia com as políticas globais de inclusão social, passando a expansão a estar visceralmente associada à democratização do campus brasileiro e orientada por um conjunto de políticas estruturantes implantadas nos últimos anos” (*Ibidem*). Estas medidas permitiram que, no contexto de alguns cursos de graduação, principalmente os de baixa demanda, tenha sido atingida, pela primeira vez, uma representação percentual de indivíduos pretos “igual ou superior aos percentuais na população brasileira” (*Idem*, p. 742). Contudo, a despeito dessa ampliação, Ristoff (*Idem*, p. 726) informa que o Brasil continua a ter um “sistema de acesso basicamente de elite” ao ensino superior, já que apenas 15,1% de sua população escolarizada chega às graduações.

² Refiro-me, sobretudo, aos Prêmios Myriam Muniz, Klauss Vianna e Carequinha, de abrangência nacional.

2013³; d-) o recrudescimento das críticas à sub-representação negra nos palcos teatrais brasileiros que teve um ápice no enfrentamento ao uso do *blackface* na cidade de São Paulo, em 2015, evento que abordaremos no segundo capítulo desta tese; e-) o golpe de Estado que culminou com a deposição da presidenta Dilma Rousseff, em 2016, e que influenciará muito decisivamente o trabalho do in-Próprio Coletivo, investigado no nosso quarto capítulo; f-) a vitória do candidato da ultradireita e pretense *outsider* da política (apesar de atuar como parlamentar há quase três décadas), Jair Bolsonaro, nas eleições presidenciais de 2018, e o decorrente desmantelamento da infraestrutura de serviços públicos no país que temos testemunhado desde então.

As questões levantadas dizem respeito à capacidade da produção teatral em nosso país, concebida enquanto espaço de produção e reprodução de visibilidades, conhecimentos, afetos, juízos e pensamentos, em interação com as demais instâncias dos campos político e social, acolher e sustentar a presença e a perspectiva das coletividades que podem (ou parecem) ser representadas por Teatro da Laje, Legítima Defesa, Lauande Aires e in-Próprio Coletivo, que são os artistas e grupos a que são dedicados cada um dos quatro capítulos subsequentes. Tais coletividades designam, grosso modo, sujeitos mais severamente destituídos de alguns de seus direitos básicos ou mesmo de um conjunto deles, inclusive de participação política autônoma, nos contextos de diferentes regiões brasileiras.

Esta tese problematiza, portanto, a conformação do que chama, apoiada sobretudo na teoria dos campos sociais de Pierre Bourdieu, de campo das artes cênicas no Brasil. Como veremos a seguir, esta ideia contribui com uma perspectiva das complexas interações que fazem emergir ou estabelecer

³ Controversas, mas indubitavelmente multitudinárias, as manifestações tiveram início com protestos contra o aumento do preço das passagens de transportes públicos em diferentes capitais brasileiras, mas acabaram transbordando essa divisa e abarcando uma pluralidade de demandas, às vezes contraditórias. Desse modo, há uma interpretação bastante comum, sobretudo no campo da esquerda, de que esses protestos “sem foco e sem liderança partidária, seriam a *causa* do golpe que levou ao impeachment da presidenta Dilma Rousseff e à ascensão da extrema-direita no Brasil” (PINHEIRO-MACHADO, 2019, p. 33). Para a antropóloga Rosana Pinheiro-Machado, contudo, as Jornadas de Junho constituem “as maiores marchas da história do país. (...) Os protestos, em última instância, eram por mais democracia e contra o neoliberalismo” (*Ibidem*).

sujeitos e experiências, ou, mais precisamente, artistas e obras de arte teatrais, em escalas de valoração que acabam por naturalizar aqueles processos segundo os quais determinados agentes e suas produções culturais especializadas são conduzidas a postos de maior visibilidade, vindo a constituir-se referenciais e balizadores de outros produtos e produtores nesta mesma esfera da produção.

As relações que as obras e trajetórias analisadas neste estudo estabelecem com aquele campo de influências propriamente teatrais insinuam regularidades históricas, isto é, tendências que vulgarmente podem ser lidas como atrações ou repulsões exercidas, mesmo que provisoriamente, por aquelas autoridades e respectivas discursividades dominantes no campo da produção teatral brasileira. Nesse sentido, nossa hipótese principal é de que as subsistências dos artistas e coletivos aqui enfocados e as qualidades específicas de suas obras impõem questões e conflitos sobre um campo da sacração e da legitimidade propriamente teatrais sustentado, mesmo que duradouramente, sobre um temporário equilíbrio de forças.

Sobre a noção de campo em Bourdieu

Pierre Bourdieu partiu das formulações de Max Weber sobre o desenvolvimento do capitalismo, captando-o como “um processo histórico responsável pela autonomização de domínios específicos da realidade social” perfazendo a existência de “campos regionais de produção simbólica” cuja autonomia relativa provém de um “trabalho específico realizado por grupos de agentes especialmente treinados” (MICELI, 2007, p. XLIV). Desse modo, o campo da arte teria iniciado a conquista de sua relativa independência com relação a “instâncias de legitimidade externa” (BOURDIEU, 2007, p. 100) a partir da sua libertação da “tutela da Igreja”, que vigorava em Europa durante a Idade Média, bem como da autoridade monárquica, presente em países como a França, durante o período clássico. Tal processo teria se acelerado com o advento da Revolução Industrial e concomitante reação do movimento romântico

(*Idem*, p. 102), sendo caracterizado por transformações como a ampliação de um público anônimo e socialmente diverso para seus produtos, na disseminação de produtores e empresários dedicados a compreenderem e a aperfeiçoarem as normas e técnicas desta produção, além do aparecimento de instâncias competindo pelo monopólio de concessão da legitimidade cultural, tais como academias, salões, editoras e direções artísticas de teatros (*Idem*, p. 100). Tudo isso permitiu que se constituísse “uma categoria socialmente distinta de artistas ou intelectuais profissionais, cada vez mais inclinados a levar em conta exclusivamente as regras firmadas pela tradição propriamente intelectual ou artística herdada de seus predecessores” (*Idem*, p. 101).

Esse processo de gênese do campo artístico pode ser percebido na trajetória particular do artista Wolfgang Amadeus Mozart, analisada sociologicamente por Norbert Elias (1995, p. 32), que percebe no gesto daquele artista em abandonar um emprego como músico na corte de Salzburgo, a expressão do seu anseio por libertar-se do posto de “empregado permanente de um patrono” e “ganhar a vida, daí por diante, como ‘artista autônomo’, vendendo seu talento como músico e suas obras no mercado livre”. As razões do insucesso e do sofrimento que Mozart conhecerá, antes de morrer com a idade de 35 anos, em 1791, derivam, para Elias (*Idem*, p. 45), do fato de que sua iniciativa de viver independentemente de sua arte, alimentada pela confiança no seu talento extraordinário, deu-se “cedo demais (...) numa época em que o desenvolvimento social já permitia tal passo, mas ainda não estava, institucionalmente, preparado para o mesmo” (*Ibidem*).

A autonomia do campo artístico tende a se afirmar, portanto, na medida em que os produtores são capazes de exercer o “controle exclusivo sobre sua arte” e a reivindicar, enquanto categoria, perante outras autoridades da vida social, o “monopólio da competência artística”, processo passível de ser percebido como uma espécie de “inversão” no plano simbólico das relações que se dão em outros campos, como o político e o econômico (BOURDIEU, *Idem*, p. 275). Dessa forma, a afirmação da arte pela arte, da “arte pura”, tal como defendida e expressa nas obras de pintores impressionistas ou de escritores como Gustave Flaubert, no século XIX, em França, ou seja, “o primado da forma

sobre a função, do modo de representação sobre o objeto da representação”, representa momento chave do processo de autonomização⁴, redundando na possibilidade de imposição de “princípios de uma legitimidade propriamente cultural” (*Idem*, p. 110). Ou seja, quando pensamos nas obras de arte que hoje são classificadas, hierarquizadas, “canonizadas” segundo um processo de acumulação de julgamentos proferidos por uma rede de especialistas, envolvendo sobretudo intelectuais e outros artistas, estamos nos referindo ao que Bourdieu definiu como a relativa autonomização do campo artístico da autoridade política e econômica.

Bourdieu diferencia ainda o campo da indústria cultural do campo da produção erudita, sobretudo, do ponto de vista de seus consumidores, sendo a primeira mais independente quanto ao nível de instrução de seu público e a segunda tendendo a requerer “um tipo de disposição adequada (...) uma disposição propriamente estética” de seus consumidores (*Idem*, p. 116). Ele nos adverte, contudo, que é preciso encarar a diferenciação entre esses dois diferentes modos de produção como “uma construção-limite”, ou seja, ele informa ser possível encontrar, no interior de cada um desses sistemas, “produtos intermediários entre as obras produzidas por referência às normas internas do campo de produção erudita e as obras diretamente comandadas por uma representação (...) das expectativas do público mais amplo” (*Idem*, pp. 139-0). O teatro, por exemplo na França novecentista, através da representação de peças mais tradicionais e de vaudeville, estaria situado no “subcampo da grande produção”, de caráter comercial, ao passo que a aparição da figura do encenador, expressa em nomes como Antoine e Lugné-Poë, passa a dividir as produções com a esfera da produção erudita, fazendo “surgir todo o espaço dos possíveis que deverão ser incluídos em qualquer história subsequente do subcampo do teatro” (BOURDIEU, 1996, p. 66-7).

O sistema de ensino, por sua vez, exerce papel importantíssimo no fortalecimento e na reprodução do que é historicamente legitimado pelo campo de produção erudita, sendo responsável pela “distinção entre as obras legítimas

⁴ “Momento no qual se estabelece a estrutura desse campo tal como a conhecemos hoje” (BOURDIEU, 1996, p. 65).

e as ilegítimas e, ao mesmo tempo, entre a maneira legítima e a ilegítima de abordar obras legítimas” (BOURDIEU, 2007, p. 120). Desse modo, para Bourdieu, a escola dissimula a legitimação de um “arbitrário cultural”, devendo o arbitrário aqui ser entendido enquanto “escolha que cada sociedade realiza em face de um estoque ou matriz mais ampla de modalidades possíveis”, não podendo ser “deduzido de qualquer princípio universal, físico, biológico ou espiritual” (MICELI, *Idem*, pp. XXV-VI). O arbitrário cultural que, segundo Bourdieu (*Ibidem*), o sistema de ensino francês tende a inculcar em seu público corresponde, assim, a uma dada “ortodoxia cultural”, fundada desde a produção simbólica erudita e suas relações de poder correlatas, associando-se, portanto, em última instância, aos interesses de uma classe específica.

Nesse sentido, o autor inferirá que as “vantagens” ou as “desvantagens sociais” sobrepõem-se cumulativamente sobre as carreiras escolares e sobre as vidas culturais dos indivíduos (BOURDIEU, 2016, p. 106). Desse modo, “o sistema escolar, ao ocupar-se apenas de discentes iguais em direitos e em deveres, se limita na maior parte das vezes a reduplicar e sancionar as desigualdades iniciais diante da cultura” (*Ibidem*), permitindo que aqueles indivíduos que receberam “da família as mais fortes incitações explícitas ou difusas para a prática cultural” erudita sejam mais predispostos à permanência na escola, bem como mais aptos a julgar desde os objetos artísticos mais tradicionais até as mais inovadoras e disruptivas produções da vanguarda.

Lançando-se à interpretação de levantamentos estatísticos junto a concluintes de instituições de ensino francesas, mas também a públicos de museus europeus, frequentadores de teatros, leitores de livros popularizados por prêmios literários etc., Bourdieu consubstancia seus postulados teóricos muito fortemente em sua base empírica a ponto de desafiar-nos à sua transposição para outros contextos. Dessa forma, no prefácio à edição brasileira de sua obra *Razões Práticas*, ele adverte que seus escritos não devem ser assumidos como uma “teoria pura”, sendo impreterível considerá-los desde “o lastro do material empírico a partir do qual e através do qual eles se desenvolveram” (BOURDIEU, 1996, p. 07). Assim, ele encoraja seus leitores a não tomarem sua obra como “simples instrumento de reflexão” ou como “suporte da especulação teórica e da

discussão abstrata”, mas antes como “um manual de ginástica intelectual, um guia prático que é preciso aplicar a uma prática” (*Idem*, p. 08).

A teoria dos sistemas simbólicos de Bourdieu insere-se, ao seu modo, no espectro dos estudos sobre a ideologia, inscritos em tradição materialista e pressupondo, portanto, “o caráter alegórico” desses sistemas (MICELI, *Idem*, p. IX), ou seja, a ideia de que a representação mais superficial do campo de produção enquanto estrutura especializada e independente sublima uma rede mais profunda de disputas políticas e sociais, de expropriações e de dominações. Nesse sentido, o campo cultural tende a “organizar-se segundo uma hierarquia que nunca se manifesta inteiramente ao nível da consciência dos agentes, inclusive porque seu princípio não se encontra globalmente situado no interior do próprio campo” (BOURDIEU, 2007, p. 166). Sendo assim, o campo da produção erudita, que, em nossa perspectiva, informa sobre algumas dimensões do funcionamento do campo da produção teatral no Brasil, deverá ser explicado, em última instância, não pela referência às “relações objetivas que o definem” e “às interações objetivas que aí se instauram”, ou seja, por sua legitimidade propriamente artística, pelas relações de sentido de suas produções, mas também pelas relações de força que o circunscrevem e que o invadem (*Idem*, p. 177).

Mas isso não quer dizer que as redes de relação e de sentido propriamente culturais não sejam também instituídas de poder. Para Néstor García Canclini (2005, p. 75), a teoria dos campos de Bourdieu tem o mérito de romper com o “dedutivismo mecânico”, com o “sociologismo grosseiro” ao não se contentar com a explicação de que a obra de arte é uma mercadoria como outras “submetida às leis do sistema capitalista”, valorizando, antes, “as formas específicas que estas leis assumem na produção de romances ou filmes, de acordo com os meios e as relações de produção de cada campo”. A respeito do “microcosmo literário”, por exemplo, Bourdieu (1996, p. 61) dirá que as determinações econômicas se exercem nele intermediadas pelas transformações da estrutura daquele campo simbólico específico, o qual exerce uma espécie de “efeito de *refração* (como um prisma)” (*Ibidem*). Sobre o campo teatral, por sua vez, ele dirá não ser possível “compreender as escolhas feitas

pelos diretores de teatro contemporâneo” remetendo exclusivamente “às condições econômicas, ao estado das subvenções ou dos ganhos, ou até ao sucesso de público”, mas deve-se levar em conta “toda a história da direção teatral, desde 1880, no decorrer da qual se constitui a problemática específica” (*Idem*, pp. 53-4).

Por fim, a metáfora dos campos implica a imagem de um campo de batalha, abarcando as “relações que cada uma das categorias de produtores mantém com poderes concorrentes, hostis, aliados ou neutros - os quais é preciso aniquilar, intimidar, conchavar, anexar ou coligar” (BOURDIEU, 2007, p. 170). De acordo com nosso autor, esses diferentes agentes se relacionam entre si e com as instâncias de consagração (editoras, teatros, críticas) a partir de uma espécie de “sentido público” de sua produção e de si mesmos, uma “definição objetiva de sua prática e dos produtos dela derivados” (*Idem*, p. 154). Isto é, uma vez que reúnam as condições para aspirar a uma posição no campo artístico - desde os filhos das classes superiores tendencialmente mais intelectualizadas até os filhos das classes populares que, de forma mais rara, podem sentir-se atraídos para essa esfera de competição -, esses agentes deverão trabalhar o sentido de sua produção, sendo impulsionados por uma boa difusão, por uma crítica acolhedora, ou, ao contrário, reagindo contra a indiferença ou contra a negatividade com que outros artistas, críticos e instituições percebem o seu trabalho.

Desse modo, Bourdieu (*Idem*, p. 167) salienta que “a posição ocupada e a maneira de ocupá-la dependem de toda a trajetória conducente à posição, ou seja, dependem da posição inicial, a da família de origem, também ela definida por uma certa trajetória”. O sentido público da obra e do artista se constitui progressivamente a partir da interação entre juízos “ao mesmo tempo determinados e determinantes”, “sanções objetivas impostas pelo mercado de bens simbólicos às ‘aspirações’ e às ‘ambições’ do produtor”, o “grau de reconhecimento que o mercado lhes concede” (*Idem*, p. 164). *Que tipo de criador é você para concorrer a uma vaga de subsídio para sua montagem teatral? De que instituição de ensino você vem? Com quem você trabalhou? Em que palcos você já se apresentou? Quem escreveu sobre sua obra?* É desta forma que

“entre o produtor e sua obra passada e futura” interpõe-se a estrutura inteira daquele campo cultural ou intelectual específico, “impondo-lhe a delimitação do campo das ambições que são vividas como legítimas ou ilegítimas e cuja probabilidade de realização encontra-se objetivamente inscrita em sua posição ou dela excluída” (*Ibidem*).

Numa época recente no Rio de Janeiro, na véspera dos grandes eventos esportivos mundiais de 2014 e 2016, em que houve uma notável proliferação de editais para subsídio artístico, a Secretaria de Estado da Cultura costumava dividir os seus incentivos em duas linhas de ação, sendo uma propriamente artística e outra, de caráter sociocultural⁵. Este parecia ser um caminho para garantir que trabalhos produzidos nas periferias, por exemplo, tivessem alguma chance de ser contemplados. Sei disso porque, trabalhando nas periferias, tinha meus projetos constantemente preteridos nas submissões à primeira linha de apoio, ao passo que encontrava melhores chances de acolhimento na segunda. Embora, nessas ocasiões, tenha me sentido satisfeito pelo apoio conquistado, não deixava de perceber que este prêmio acabava por excluir, por apartar do rol dos criadores legítimos, as minhas práticas e as de meus pares. Ao mesmo tempo em que isso gerava frustração, também concedia certo orgulho porque diferenciava aqueles trabalhos em que eu estava envolvido de uma tradição artística legitimada, mas pouco inovadora politicamente. Editais posteriores da Prefeitura do Rio de Janeiro⁶ e a instituição da Lei do Fomento à Cultura da Periferia na cidade de São Paulo⁷, têm dado a ver medidas compensatórias mais contíguas aos investimentos destinados à “arte propriamente dita”, o que parece corroborar nossa hipótese de pressão externa sobre o campo cultural.

⁵ Editais da Superintendência de Artes e da Superintendência de Cultura e Sociedade da Secretaria de Estado de Cultura do Governo do Estado do Rio de Janeiro.

⁶ O edital do Programa de Fomento às Artes 2016/2017, que nunca foi pago pela Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, estabelecia 02 pontos de vantagem para projetos sediados nas Áreas de Planejamento 3, 4 e 5, que comportam bairros das zonas norte e oeste, menos assistidos por equipamentos culturais na cidade. O edital da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de 2021 estabelece que empresas que patrocinam mais de R\$ 500 mil reais devem destinar 20% dos recursos para produtoras culturais sediadas naquelas mesmas áreas. Os dois editais foram lançados em gestões distintas de Eduardo Paes.

⁷ A lei municipal nº 16.496 que institui o Programa de Fomento à Cultura da Periferia foi promulgada em julho de 2016, durante a gestão de Fernando Haddad.

Há, contudo, limites no modelo de análise proposto por Bourdieu, sendo um dos mais incontornáveis essa perspectiva altamente etnocêntrica com que circunscreve a incomensurabilidade do social em um modelo teórico autorreferente. Canclini (*Idem*, p. 86), por exemplo, criticará a visão da estética e do consumo popular aportada por Bourdieu, definida “todo o tempo, com referência à [cultura] hegemônica, seja porque trata de imitar os hábitos e os gostos burgueses, seja porque admite sua superioridade, ainda que não possa aplicá-los”. Citando estudos de Claude Grignon e Jean-Claude Passeron, ele lembrará que “ainda que os setores subalternos não disponham do tempo nem dos recursos econômicos da burguesia para se entregarem a uma ‘estilização’ da sua vida, não vivem uma vida sem estilo” (*Idem*, p. 88). E reclama assim um “caminho intermediário”, que não recaia no “discurso etnocêntrico elitista, que desqualifica a produção subalterna”, mas também que não incida na “atração populista diante das riquezas da cultura popular, que deixa de lado aquilo que, nos gostos e consumos populares, há de escassez e resignação” (*Idem*, p. 89).

Interações históricas entre o campo teatral e grupos subalternos

Achille Mbembe (2018, p. 12) tem ressaltado a recusa do sujeito moderno europeu, desde a gestação iluminista das atuais formas dominantes (e em declínio) de governo e de conhecimento, em reconhecer uma alteridade capaz de informar as contradições e os limites de sua “autoficção”, sua “autocontemplação” e seu enclausuramento colonizadores. Naquele contexto, define o sujeito negro como aquele “que vemos quando nada se vê, quando nada compreendemos e, sobretudo, quando nada queremos compreender” (*Ibidem*).

Flora Süssekind, em seu ensaio *O negro como arlequim: teatro e discriminação*, constata um processo de omissão e de mascaramento da real condição de vida dos sujeitos negros na literatura dramática brasileira do século XIX, estando esta última inscrita num modo de produção que se alimentava da má-fé e da alienação (delírio) a que Mbembe faz referência. Espécie de acessório de cena, os negros muitas vezes não tinham nomes, falas e sequer

apareciam na lista de personagens. Eram descritos como parte dos objetos de cena e, na maior parte das vezes, referidos apenas nas palavras de ordem de seus senhores, sendo chamados a abrir e fechar portas, levar e trazer recados. “Se jurídica e socialmente o escravo funcionava como coisa, instrumento de trabalho e propriedade do senhor, (...) também era assim que funcionava em cena” (SÜSSEKIND, 1982, p. 19).

Com o crescimento dos discursos abolicionistas entre os intelectuais brasileiros contagiados pelos ideais liberais europeus e estadunidenses, diversas estratégias são postas em prática pelo teatro para que o crime histórico da escravidão passasse como coisa aceitável. Destaca-se a preferência por colocar em cena escravizados domésticos, que aparentemente desempenhavam tarefas “mais leves” e estavam mais “integrados” às famílias senhoriais, evitando-se assim a representação de toda a sorte de martírios e de sofrimentos constantes na vida dos cativos. A escravidão surge ainda, em textos de autores ditos abolicionistas, como metáfora que, liberada dos liames mais constrangedores do seu significante atual, serve para aludir a outras formas de dominação que oportunamente se deseja combater, como, no caso, a colonização lusitana. Torna-se, assim, “circunstância secundária” (*Idem*, p. 50), capaz de aliviar a consciência dos membros de uma sociedade erguida sobre o trabalho escravo.

Leda Maria Martins (1995, p. 40) entende que tais modelos dramaturgicos “apoiam-se numa visão de mundo eurocêntrica, em que o outro - no caso o negro -, só é reconhecível e identificável por meio de uma analogia com o *branco*, este, sim, encenado como sujeito universal, uno e absoluto”. Os personagens reafirmam o status político de “invisibilidade” do sujeito negro, “percebido e elaborado pelo olhar do branco, através de uma série de marcas discursivas estereotipadas, que negam sua individualidade e diferença”, e sua “indizibilidade (...) porque a fala que o constitui gera-se à sua revelia, reduzindo-o a um corpo e a uma voz alienantes” (*Ibidem*). Tais modelos convencionalizados pela tradição teatral brasileira no século XIX avançarão para o século seguinte, o qual abarcará iniciativas de reversão daquela lógica como foram o Teatro Experimental do Negro e o Teatro Popular Solano Trindade, sem que estas

últimas experiências tenham logrado uma trajetória hegemônica duradoura. Persistirá, podemos inferir, até períodos mais recentes, a predominância, em nosso país, de um teatro em que “a fala do negro nunca é sua voz e, menos ainda, o seu discurso” (*Idem*, p. 43).

Também o teatro engajado praticado nos anos de 1950 e 1960 suscita questões do ponto de vista da retratação das classes trabalhadoras. Nem mesmo *Eles não usam black-tie*, peça de Gianfrancesco Guarnieri surgida no Teatro de Arena de São Paulo, em 1958, e que tem o mérito, segundo Edécio Mostaço (2016, p. 43), de ser “a estreia do operário brasileiro como protagonista”⁸ em nosso teatro, passou incólume no tocante à sua capacidade de apreender e transmitir uma realidade mais fiel à situação concreta dos destituídos. Percebendo em Guarnieri a continuidade de um processo de proletarização dos personagens populares que abrange o ciclo social-realista de escritores como Jorge Amado e José Lins do Rego, Mostaço (*Ibidem*) defende que o dramaturgo acrescenta “uma psicologia, uma ideologia e um conjunto de sentimentos” a indivíduos que habitam o espaço da favela e que enfrentam “um problema concretamente classista: a greve”. Contudo, infere que:

Guarnieri não logrou contornar certa ingenuidade ao caracterizar o cenário humano dos morros cariocas, que adquirem certo ar edênico, certo perfil de sociedade pré-socialista de auxílio mútuo, expressa na oposição geográfica morro x praia; nem foi capaz de aprofundar certas contradições internas àqueles ambientes, que não albergam somente operários, mas uma rica e variada galeria de tipos sociais, quase sempre em oposições entre si bem caracterizadas (*Idem*, pp. 43-4).

Ao localizar, na referida peça teatral, uma problemática apontada com frequência nos marxismos históricos, que é aquela sobre a capacidade da classe trabalhadora industrial constituir-se como vanguarda política, representando interesses de outros segmentos de explorados e destituídos, Mostaço reforça nosso argumento de que representações teatrais vêm, historicamente, mesmo

⁸ A despeito da importância da obra, esse grau elevado de originalidade é controverso e parece se referir muito mais às discursividades dominantes da historiografia do teatro brasileiro, podendo ser relativizado, por exemplo, por estudos dedicados a formas de teatro anarquista e operário, praticado por imigrantes europeus e por brasileiros pelo país, desde pelo menos fins do século XIX. Em verbetes dedicados a este tema na *História do Teatro Brasileiro*, dirigida por João Roberto Faria (2012, p. 362), Maria Thereza Vargas lembra que: “Coube, nos primórdios das lutas sociais, ao movimento anarquista no Brasil, amparado por vozes estrangeiras e brasileiras, a luta contra a exploração imposta por um sistema injusto”.

quando afiam o gume da crítica social, exercitando uma simplificação das subjetividades, indo do assujeitamento à idealização, em contraste com uma matriz de possíveis mais complexa e heterogênea. É claro que devemos presumir que o processo de pensamento e de representação sempre se dará por simplificações e abstrações, como lembra Stuart Hall (2013, p. 331), a partir do próprio Karl Marx, para quem só poderíamos “pensar o concreto’ através de níveis sucessivos de abstração”. Assim, é importante destacar que a emergência da problemática sobre a representação das coletividades subalternas nas artes cênicas dependerá de práticas como aquela do Teatro de Arena, que tentou uma “nacionalização do teatro”, assumindo o debate sobre o “modelo de Povo apresentado em suas peças”, bem como “sobre a maneira de apresentá-lo em cena” (BOAL, 2000, p. 18).

As ambições políticas daqueles agentes naquele período específico convidam a pensar sobre uma correspondência entre os feitos propriamente teatrais, o desenvolvimento das formas e das representações, e a capacidade de avanço revolucionário, de transformação de uma realidade social conflagrada, como promete o elemento da greve em Guarnieri. Nessa perspectiva, Julian Boal (*Idem*, pp. 19-20) nos lembra da experiência do Centro Popular de Cultura da União dos Estudantes (CPC da UNE), enquanto um desdobramento do Teatro de Arena, que buscou radicalizar a experiência política de suas peças, indo além do público da “alta e média burguesia” e ansiando, durante os anos de 1961 a 1964, “difundir peças nacionalistas em escala industrial”. Apesar de tais esforços e da galeria de importantes criadores que o CPC revelou, o autor constata que suas peças faziam enorme sucesso entre o público universitário, ao passo que “a maioria das representações em sindicatos ou favelas era sempre um fiasco” (*Idem*, p. 24). Atribui, desse modo, um dos motivos possíveis da incapacidade daquela iniciativa de “transformar o Povo em classe revolucionária” às “representações que fazia o CPC do Povo e do conjunto da sociedade brasileira” (*Ibidem*).

Importando tensões desveladas pelo campo das artes visuais, mas que não são desconhecidas do teatro, como o quarto capítulo desta tese pretende mostrar, duas exposições realizadas, nos últimos anos, por grandes instituições

culturais brasileiras, nos permitiram pensar a dominância masculina no que tange a perspectivas, autoridades e participações no mundo da arte. Estou me referindo a *Elles: mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou*, vista no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, em 2013, e em *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, promovida pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 2018. A primeira delas possibilitava um percurso pelos grandes movimentos da arte ocidental no século XX contado exclusivamente por obras de artistas mulheres pertencentes ao acervo do Centre Pompidou, de Paris. A grande mostra gerava um assombro descomunal pelo fato de desvelar tantas expoentes menos conhecidas, autoras de obras de grande força e expressividade, e por sublinhar o fato de que suas trajetórias têm estado invisibilizadas à sombra daqueles artistas celebrados como os mais representativos e que, não por coincidência, são todos homens.

A segunda exposição trazia ao público do grande museu paulistano acesso a 82 quadros produzidos por Maria Auxiliadora Silva, durante a sua breve existência encerrada aos 39 anos, em 1974. Mulher negra, possivelmente neta de sujeitos escravizados, a artista deixou a escola bastante cedo para contribuir com a subsistência familiar, trabalhando como empregada doméstica, bordadeira, antes de, nos seus últimos anos de vida, ter conseguido se dedicar mais exclusivamente à produção dos seus quadros. Esses últimos eram comercializados por Maria Auxiliadora em feiras da cidade de São Paulo e alcançaram prestígio, chegando a percorrer circuitos internacionais de arte “primitiva” ou “naif”. O vigor de suas composições se destaca por um investimento bastante pessoal e afirmativo quanto ao uso de cores, formas e materiais, a que se soma a prevalência de temas da cultura e dos modos de vida das populações negras brasileiras, muito especialmente das mulheres negras.

Assim como a primeira exposição concretizava a ideia de uma historiografia das artes que se legitimou a partir da exclusão generalizada de produções que não fossem assinadas por artistas do sexo masculino, essa segunda mostra adensava a experiência das subjetividades que mais sistematicamente têm sido banidas das esferas de autoria e autoridade propriamente culturais, a não ser pelo recurso muito limitado a posições de

menor competitividade como aquelas reguladas por adjetivos apaziguadores como “popular”, “primitivo” ou “naif”. Desse modo, informando a sobredeterminação de opressões pelo sexo e pela raça, a obra de Maria Auxiliadora ilumina particularidades do sujeito histórico do feminismo, ao passo que também nos oferece um importante ângulo para a interpelação do campo teatral no tocante à platitudo de suas representações pretensamente universais, do ponto de vista do sujeito transparente, não racializado e não sexuado. Esta crítica é assumida mais enfaticamente por artistas e intelectuais debatidos nos segundo e quarto capítulos desta tese, ao passo que também se relaciona com muitos aspectos das experiências enfocadas nos demais capítulos.

No ano de 2012, a paulistana Cia. Teatro Balagan, por meio do espetáculo *Recusa*, dirigido por Maria Thaís, assumiu a empreitada de levar à cena a questão dos dois últimos remanescentes da etnia indígena Piripikura. De acordo com o dramaturgo Luís Alberto Abreu (2013, p. 129), o tema surgiu da leitura por um dos atores de uma matéria jornalística sobre dois indígenas arredios que teriam sido “descobertos”, no interior de Mato Grosso, pelo fato de rirem muito alto no interior da mata. Estando um deles seriamente adoecido, teria sido levado a um hospital, de onde fugiria na sequência, retornando à mata para ir de encontro a seu parceiro. A opacidade desta recusa à ajuda dos brancos, desta rejeição de um modo de vida estranho ao seu instiga e desconcerta a equipe do espetáculo. Crítico ao seu próprio pensamento de que aqueles indígenas “riam, inconscientes de sua própria tragédia como nação” (*Idem*, p. 130), Abreu percebe a insuficiência dos termos “inconsciente” e “tragédia” para dar conta da existência de tais sujeitos. Estando esses conceitos fortemente associados à individualidade, à superioridade hierárquica da espécie humana e a uma concepção linear de tempo que vai do início ao fim, temas que os artistas descobrirão ser de pouca relevância para se relacionar com aquela cultura indígena, estabelece-se um conflito entre as formas históricas da dramaturgia e a intencionalidade de representar pelo teatro a singularidade da experiência daqueles indivíduos. Dentre os caminhos propriamente artísticos encontrados para o impasse, Abreu menciona o desenvolvimento e a utilização de uma “interlíngua”, assim nomeada pela preparadora musical Marlui Miranda, a partir do hibridismo do português, tupi-guarani e outros idiomas, bem como o

protagonismo assumido pelas sonoridades na construção da narrativa, além do esforço para o “abandono de um milenar paradigma da dramaturgia: a temporalidade” (*Idem*, p. 136).

Os sujeitos e as coletividades que o campo teatral historicamente tem excluído ou sublimado de suas representações são também aqueles pelos quais, contraditoriamente, tem se interessado, o que se percebe, sobretudo, por sua participação enquanto temas recorrentes de suas obras. Este é um argumento recentemente explorado por artistas e militantes organizadas no Movimento Nacional dos Artistas Trans, requerendo empregabilidade para artistas transexuais em produções cênicas e audiovisuais, sobretudo quando vidas como as suas estejam sendo tematizadas (MONART, 2018). Mas, para além de um comprometimento programático, autoras como Dodi Leal (2018) e Renata Carvalho (2021) têm defendido ganhos sociais substantivos com a rejeição por parte do sistema das artes ao chamado *transfake*, isto é, representação de personagens transexuais por artistas cisgêneros. Carvalho (*Idem*, p. 102) acredita que a tradição de representar de maneira estereotipada e humorística os personagens transexuais, o que nomeia “transfobia recreativa”, é fator responsável pela desumanização e consequente maior letalidade dessa população:

Dos programas humorísticos às piadinhas cotidianas, o humor transfóbico tem sido um dos responsáveis pela reprodução da transfobia enquanto *cistema* de opressão, fazendo uma associação perigosa da travestilidade/transsexualidade como algo caricato, risível, negativo, falso, patológico, sexual, criminal, com moralidade inferior e/ou ausência de humanidade (*Ibidem*).

Leal (*Idem*, p. 26), por sua vez, infere que a dificuldade de representações teatrais de vivências transgêneros serem eticamente realizadas por artistas cisgêneros passa pelo fato destes últimos negligenciarem que as performatividades de gênero trans não se restringem apenas a uma população determinada (aquela que se prostitui, por exemplo), mas abarcam também artistas e públicos que estejam em vias de assumir (ou de recalcar) uma identidade trans. Partindo de sua experiência pessoal como espectadora de uma cena com *transfake*, a autora constata o despreparo de artistas cisgêneros para lidar com a possível alteração produzida sobre a percepção da transgeneridade

pelo público. Considera assim que “a ruptura social que pretende propor um teatro que aborda transgeneridades não se efetiva sem que ele seja conduzido por pessoas trans” (*Idem*, p. 31). O *transfake* comporta, por exemplo, baixa capacidade de contradizer a “visão hegemônica de transgeneridade fomentada pelo Estado” (*Idem*, p. 15), ou seja, a normalização dos sujeitos transexuais com referência ao imaginário da mulher e do homem cisgênero, o que implica mesmo a patologização da transexualidade, condicionando sua legitimação a procedimentos cirúrgicos, hormonais e a compulsivas modificações corporais.

Os conflitos entre representantes e representados, na esfera da produção teatral especializada, que assume a feição mais agonística no último exemplo, podem também subsistir de maneira mais subterrânea, menos pronunciada em uma disputa de contornos políticos, ou até mesmo de maneira não reconhecida, sem configurar-se como um problema relevante para determinada população mal representada. Algumas soluções para impasses como esses são dadas a ver pelas historiografias, passando, como visto, pela omissão e pela negligência quanto às violências que sabidamente acometem as populações subjugadas; pelo esforço para nomeá-las, mobilizá-las e guiá-las a uma saída daquilo que se pressupõe ser o seu sofrimento, ainda que não se saiba a maneira mais adequada de falar a elas; até um giro autocrítico em que o instrumental civilizador tende a ser recolhido, mesmo que provisoriamente, para que se defenda algum esboço de cooperação. Sob esse prisma, algumas obras produzidas e consumidas pelo campo da produção teatral podem ser vistas como tentativas, mais ou menos críticas, de interlocução com essas alteridades desconcertantes, que, se no passado, puderam ser mantidas à distância deste campo de interesses específicos, para tranquilidade dos seus agentes lidos como sujeitos “universais”; nos últimos anos, têm encontrado seus delegados com pronunciado interesse em tomar parte na disputa.

Nesse sentido, a mobilização e o fortalecimento da crítica negra ao campo das artes cênicas e as interpelações do ativismo trans quanto à prática do *transfake* impuseram o critério de representatividade como uma nova categoria capaz de interferir nos méritos artísticos e políticos das obras teatrais. Seus agentes alinham seus discursos em torno do combate às representações teatrais

desses grupos subalternos feitas por agentes inseridos naquele e em outros campos da produção simbólica que não tenham algum tipo de comprometimento mais objetivo com a causa política dos sujeitos tematizados, expresso por exemplo no compartilhamento de autorias e na empregabilidade. Ganha força a defesa do lugar de fala, ressaltando a legitimidade dos próprios grupos excluídos, representados por agentes que se declaram inseridos nas respectivas categorias identitárias, para expressar na cena seus interesses e questões.

A crítica à sub-representação também se expressa em um espetáculo como *A invenção do Nordeste*, de 2017, encenado pelo Grupo Carmin a partir da tese homônima de Durval Muniz Albuquerque Júnior. Nesta obra, vemos uma interpelação ao sujeito regionalizado - no caso, sujeito nordestino - reafirmado pelo eixo dominante da produção cultural no Brasil, não sem contar com esforços de reiteração dessa imagem estereotipada pelos próprios grupos representados, reforçando a ideia de uma essência imutável nos habitantes daqueles territórios mais distantes do Centro-Sul, negando-lhes a diferença, o contraditório, o imprevisível, em suma, a subjetividade. A crítica ao sujeito regionalizado pelo teatro brasileiro, ainda que não tenha dado a ver uma articulação e um combate mais organizados, como nos exemplos anteriores, expressa-se na tenacidade, no inaudito e no heterogêneo dos trabalhos de artistas teatrais atuantes no presente, em regiões geográficas ditas periféricas, como aqueles enfocados nos capítulos três e quatro.

Subalternidade e hegemonia

Na medida em que esta abordagem relaciona determinados fazeres artísticos a modos de visibilidade/representatividade social em uma realidade desigual como a brasileira, que cumpre transformar, percebemos interlocuções com a questão dos “grupos sociais subalternos”, identificada e debatida pelo teórico e militante político italiano Antonio Gramsci (2002, p. 129). Seu caderno de número 25, um dos muitos escritos durante sua longa detenção em uma

prisão fascista, exerceu importante influência sobre correntes de pensamento contemporâneo como os Estudos Culturais, Pós-Coloniais e os Estudos Subalternos. Neste trabalho, Gramsci (*Ibidem*) designará os ditos subalternos como grupos “às margens da história”, o que não significa que os interprete como naturalmente passivos ou essencialmente subordinados, mas sim como comportando urgências materiais e políticas que ainda não se unificaram ao ponto de colidir com a opressão exercida pelas classes dominantes, o que os torna mais facilmente cooptáveis por movimentos que, de fato, não representam seus interesses. É do ponto de vista de uma necessária recuperação de sua história, sabidamente “desagregada e episódica”, que o autor defenderá a inestimável importância de todo estudo que se encarregue da difícil tarefa de recuperar quaisquer traços da “iniciativa autônoma” de tais coletividades (*Idem*, p. 135).

Gramsci verifica, por exemplo, em manifestações do misticismo popular, na Itália, a capacidade das massas camponesas se identificarem com figuras de liderança locais capazes de imiscuir “à religião e ao fanatismo (...) reivindicações que, de forma elementar, fermentavam no campo” (*Idem*, p. 132). Apesar de considerar que esses grupos populares sejam, em geral, vistos pelas elites como bárbaros ou patológicos (*Idem*, p. 131) e de afirmar que eles “sofrem sempre a iniciativa dos grupos dominantes, mesmo quando se rebelam e insurgem” (*Idem*, p. 135), Gramsci ressaltará sua “tendência subversivo-popular-elementar” (*Idem*, p. 132), interpretando-os como capazes de desenvolver suas “forças inovadoras” na direção de formas mais amplas de representação política, o que significa, em sua concepção marxista, unificar-se futuramente sob a forma de Estado.

Neste sentido, Guido Liguori (2017, p. 25) nos adverte de que é problemática uma generalização da categoria subalterno como “sinônimo de oprimido e dominado”, ressaltando que, de acordo com Gramsci, a condição de subalternidade está indiscutivelmente ligada à divisão social de classes, a qual aqueles indivíduos colocam o desafio de suas “diferentes capacidades de autoconsciência e organização”. Desse modo, segundo ele, “para se sair da subalternidade é necessária a ação de um partido” (*Ibidem*). Neste ponto, é relevante notar que, se no contexto de Gramsci, o protagonismo revolucionário

era atribuído ao proletariado urbano a quem cabia reconhecer e mobilizar os camponeses empobrecidos e subalternizados, Frantz Fanon (1968, p. 46) divisará, no contexto da colônia, sobretudo da colônia africana, o camponês enquanto o agente político decisivo, alguém que “nada tem a perder e tudo a ganhar. O camponês, o desclassificado, o faminto é o explorado que mais depressa descobre que só a violência compensa”. No giro descolonial impulsionado por Fanon, os subalternos convertem-se, assim, na “classe radical”, aquela que estoura as estruturas, nas palavras de Sartre (1968, p. 06).

Embora controversa, é inegável que a questão subalterna toca em noções de importante atualidade, como coalizão e representatividade. Podemos, por exemplo, relacioná-la às demandas dos movimentos sociais para que os partidos de esquerda, no Brasil, se comprometam mais decididamente com pautas antirracistas, feministas, ambientais etc., enquanto, simultaneamente, cresce a defesa da governabilidade e a demanda pela formação de uma frente ampla, incluindo setores mais à direita, face ao avanço da extrema direita.

Conquanto Gramsci esteja temporal, espacial e politicamente distante do nosso presente histórico e das disputas que temos procurado enfatizar e debater no teatro brasileiro contemporâneo, penso ser relevante a importância atribuída por ele aos subalternos enquanto grandes porções da população existentes no vácuo da representatividade política, sem que o conhecimento histórico instituído faça jus às reais condições de privação e de violência a que estejam submetidos e que persista um alheamento generalizado quanto às suas formações culturais originais e aos seus modos particulares de resistência.

Para Stuart Hall (*Idem*, p. 334), ao sublinhar a complexidade das classes subalternas e sua relevância para o processo de emancipação política dos oprimidos, Gramsci manifestava a “plena consciência do quanto as linhas divisórias ditadas pelos relacionamentos de classe eram perpassadas pelas diferenças regionais, culturais e nacionais”. Enquanto teórico que pensou a evolução das teorias de Marx para o contexto do capitalismo do século XX, ele também lançou um olhar para irregularidades e relações de dependência internas ao território italiano. O contraste entre o sul agrário e subdesenvolvido e o norte industrializado em seu país, entre o proletariado fabril e os camponeses

em estágio de precariedade e sob forte influência do catolicismo, foram tônicas fundamentais do seu pensamento. Tudo isso contribuiu para que ele nos legasse, a despeito do estado fragmentário de sua obra, *insights* importantes que problematizam as noções mais cristalizadas e antiquadas de classes sociais, bem como dos modos como essas se encontram condicionadas por fatores regionais e culturais. Aqui, chegamos ao conceito de hegemonia, central ao título desta tese e capaz de nos fazer pensar a heterogeneização social dos palcos de teatro brasileiros como oportunidade de aparecimento de novas e inovadoras frentes de atuação política, sobretudo porque atravessados por sujeitos e discursividades que depõem contra consensos que já começaram a perder sua validade.

Segundo Hall (*Ibidem*), Gramsci refletiu continuamente “sobre as estratégias e formas de organização e ação política que poderiam *unir* tipos concretamente distintos de luta”. Sua “abordagem não reducionista para as questões de classe”, bem como sua análise individualizada de formações históricas e sociais específicas são qualidades de seu pensamento que ajudam “a apontar o caminho para uma abordagem não reducionista da questão da raça/classe”, sendo este último “um dos problemas teóricos mais difíceis e complexos de se abordar e que frequentemente tem conduzido à adoção de posições extremas” (*Idem*, pp. 363-4).

Elaborado originariamente por Lênin, “para se referir à liderança que o proletariado russo deveria estabelecer sobre os camponeses nas lutas pela fundação de um estado socialista” (*Idem*, p. 347), o conceito de hegemonia permitirá, em Gramsci, complexificar a noção mais naturalizada de classe social e pensar políticas de alianças entre grupos sociais diversos, mesmo entre aqueles que vivem relações de antagonismo. A hegemonia tem sido noção central a fim de pensarmos as formações e os modos de interação política advindos dos processos criativos e das trajetórias dos coletivos teatrais investigados, voltados simultaneamente para a esfera das legitimações propriamente artísticas e para os processos de seu entorno social imediato ou para aqueles de escopo mais ampliado. Por isso, apresentaremos, brevemente,

as linhas gerais deste conceito e de suas implicações, com recurso a diferentes autores que o pensaram a partir de Gramsci.

Para Raymond Williams (1979, p. 113), a noção gramsciana de hegemonia tem o mérito de superar a polarização marxista tradicional entre infraestrutura e superestrutura - ou seja, entre, por um lado, modos de produção, de geração e distribuição de riquezas; e, por outro, superestrutura ideológica, abarcando formas políticas, jurídicas, culturais e religiosas. Numa versão mais conservadora do marxismo, o chamado “economismo”, todos os elementos da segunda esfera (ou seja, a política, a religião, a educação, as leis, a arte) eram determinados, em última instância, pela base econômica. A chave desta interpretação encontra-se no Prefácio da obra *Contribuição à crítica da economia política*, que Marx escreveu em 1859, onde se lê:

Na produção social de sua vida, os homens estabelecem relações definidas que são indispensáveis e independentes de sua vontade, relações de produção que correspondem a uma fase definida de desenvolvimento de suas forças produtivas materiais. A soma total dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real, sobre a qual se levanta uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem formas definidas de consciência social, política e intelectual da vida em geral. Não é a consciência dos homens que determina seu ser, mas, pelo contrário, o seu ser social que determina a sua consciência (*apud WILLIAMS, Idem, p. 79*).

Gramsci será um autor de fundamental importância para renovar essa compreensão mecanizada das relações entre capital, cultura e sociedade, sem perder de vista, contudo, as influências decisivas das relações econômicas para a vida social. Hall (*Idem, p. 33*) lembra que, enquanto intelectual que se move “dentro do quadro geral das teorias de Marx”, Gramsci não põe em questão conceitos como o “modo capitalista de produção” e as “forças e relações de produção”. Contudo, ele parece ter entendido que tais conceitos precisam “ser aplicados a estágios específicos do desenvolvimento do capitalismo” (*Ibidem*), configurando, no nível da realidade local mais concreta, “o terreno sobre o qual as forças históricas se movem”, definindo, em última instância, um “horizonte de possibilidades”, sem que possa “determinar inteiramente o conteúdo das lutas (...), muito menos fixar objetivamente ou garantir os resultados dessas lutas” (*Idem, p. 342*).

Desse modo, o autor contribui para a pertinência dos principais pressupostos da obra de Marx na leitura das sociedades complexas do presente, permitindo algo que interessa particularmente a este estudo, que é pensar realização de obras de arte como formas polivalentes de intervenção no real sem que sejam resumidas a meros reflexos da posição de classe de seus autores. Seu conceito de hegemonia, na visão de Williams (*Idem*, pp. 111-2), supera noções até então tradicionais de “cultura” e de “ideologia”, enfatizando a primeira como espaço de desigualdade de meios, onde se expressam, o domínio e a subordinação e a segunda como “processo social vivido, organizado praticamente por significados e valores específicos e dominantes” (*Ibidem*). Nessa perspectiva, a hegemonia é definida por Williams como um “efeito de saturação de todo o processo de vida”, abrangendo não apenas as atividades políticas e econômicas e as formas mais comuns de atividades sociais, mas alcançando “toda a substância de identidade e relações vividas, a tal profundidade que as pressões e limites” do econômico, do político e do cultural imiscuem-se às “pressões e limites de simples experiência e bom senso” (*Idem*, p. 113). Hegemonia é, portanto:

Um conjunto de práticas e expectativas, sobre a totalidade da vida: nossos sentidos e distribuição de energia, nossas percepções de nós mesmos e nosso mundo. É um sistema vivido de significados e valores – constitutivo e constituidor – que, ao serem experimentados como práticas, parecem confirmarem-se reciprocamente. Constitui assim um senso da realidade para a maioria das pessoas na sociedade (*Ibidem*).

A noção de branquitude, tal como vem sendo estudada no contexto brasileiro por autoras como Maria Aparecida Silva Bento, Edith Piza, Liv Sovik, dentre outros, nos oferece um excelente exemplo da abrangência e do *modus operandi* da hegemonia, como descritos por Williams. Principalmente quando, a partir da socióloga britânica Ruth Frankenberg, a branquitude pode ser definida como “uma situação de vantagem estrutural”, “uma posição ou lugar do qual as pessoas brancas se observam, aos outros e à sociedade” e, sobretudo, como “um conjunto de práticas culturais que são frequentemente não demarcadas e não nomeadas” (PIZA, 2016, p. 93). Isso permite que indivíduos brancos, como muitos autores da nossa tradição, atribuam a indivíduos e grupos negros observados ou estudados, uma “imensa racialidade”, ao passo que elidem a sua própria raça, fazendo-se passar, muitas vezes, por “neutro, incolor, transparente”

(*Idem*, p. 67). A supremacia da raça branca e do embranquecimento da população negra pode, portanto, mesmo quando negados no discurso público, continuar a produzir os seus efeitos. Reiterada pelo que Maria Aparecida Bento nomeou “pacto narcísico da branquitude” (*apud* CONCEIÇÃO, 2020, p. 50), uma tal hegemonia pode manifestar-se mesmo “nos discursos mais progressistas” (*Idem*, p. 54), autorizando, por exemplo, intelectuais brancos a “pensar no conflito racial como causador de um ‘déficit em espécie’ para os negros, não pensando na implicação da branquitude nesse processo” (*Idem*, p. 66).

A metáfora da “porta de vidro” desenvolvida por Edith Piza (*Ibidem*) torna-se assim extremamente acurada ao comparar o “descobrir-se racializado” dos brancos com o ato de “bater contra uma porta de vidro aparentemente inexistente”. A hegemonia, como uma espécie de filtro da realidade vivida, corresponde à invisibilidade do vidro, capaz de resguardar o branco da reflexividade dos atributos que percebe sobre os outros e revestir de “naturalidade” os privilégios vividos cotidianamente. Mas ela se expressa também na materialidade daquele objeto, fazendo com que a violência do impacto contra ele seja capaz de produzir “susto”, “dor”, “surpresa” (*Ibidem*) e informar sobre um universo de relações concretas, em que os indivíduos brancos se encontram implicados e onde o sofrimento da opressão está distribuído desigualmente (SOVIK, 2009, p. 53).

Neste sentido, mesmo tendo o argumento da superioridade biológica da raça branca já sido derrubado teoricamente, Liv Sovik (*Idem*, p.38) nos lembra que é recorrente o discurso artístico e intelectual desmerecer, “em alto e bom som”, a “importância relativa” da raça no país para enaltecer os valores da mestiçagem, ecoando o já desacreditado rótulo da democracia racial. Fato esse que contrasta com o fato de, nos espaços privados, ainda ser possível ouvir sobre “o valor da branquitude” e as “piadas racistas” continuarem a ser pronunciadas. Ao que podemos acrescentar, sem dúvidas, uma “naturalização” quanto ao fato da violência policial, narrada exaustivamente pelos telejornais, acometer com desproporcional intensidade as populações negras. Assim, afirma Conceição (*Idem*, p. 57) “não é que o branco inexista na representação nacional, ele é considerado a própria hegemonia”. Isso permite que a superioridade

branca, mesmo quando negada, possa se reproduzir enquanto “modo de pensar e de sentir o mundo racializado à sua volta” (PIZA, *Idem*, p. 77), manifestando-se, de modo concreto, “no acesso desigual à habitação, à hipoteca, à educação, à oportunidade de emprego e à transferência de riqueza” (CONCEIÇÃO, 2020, p.65).

O conceito de hegemonia não se reduz, portanto, ao sentido mais corrente que se faz desse termo que é o de simples dominação, já que corresponde ao referido “senso da realidade”, uma categoria mais ampla, abarcando “o estabelecimento de uma enorme capacidade de autoridade social e moral, não dirigida simplesmente aos partidários imediatos, mas à sociedade como um todo” (HALL, *Idem*, p. 346). Ou seja, a hegemonia pressupõe não apenas o domínio exercido de forma direta pelos grupos sociais que detêm o controle econômico, mas incorpora as visões de mundo, as instituições da sociedade civil (escolas, centros religiosos, equipamentos culturais etc.), o papel dos intelectuais e partidos políticos, como instâncias que se comprometem com a conservação de uma determinada ordem.

Neste processo, as classes populares não possuem um papel simplesmente passivo, já que prestam a sua contribuição para a manutenção de uma determinada composição de forças, nomeado então “bloco histórico”, composto por “elementos de liderança” oriundos da classe econômica dominante, mas também por “estratos das classes subalternas e dominadas que foram conquistados através de concessões e compromissos específicos e que formam parte da constelação social, mas ocupando uma função subordinada” (*Ibidem*). Desse modo, Maria Aparecida Silva Bento (*apud* CONCEIÇÃO, *Idem*, p. 55) afirma que “mesmo em situação de pobreza, o branco tem o privilégio simbólico da brancura, que não é pouca coisa” e Lourenço Cardoso (*apud* CONCEIÇÃO, *Idem*, p. 65-6) define a branquitude como “um comportamento coletivo acionado por um posicionamento em relação à condição de classe e raça estruturalmente articulada e projetada como consciência coletiva”.

É importante ressaltar que o bloco histórico, como o próprio nome sugere, e a correspondente hegemonia que ele sustenta são concebidos enquanto forças transitórias, “momento historicamente muito específico e temporário da

vida de uma sociedade” (HALL, *Idem*, p. 345). De modo semelhante, para Lourenço Cardoso (*apud* CONCEIÇÃO, *Idem*, p. 64), “a superioridade racial constituinte da identidade racial branca não é um traço de essência, é uma construção histórica e social e, por isso, pode ser desconstruída”. Isso é possível porque as forças sociais que o constituem encontram-se em permanente movimento, podendo estabilizar a “liderança” de determinada formação histórica, mas também vivenciar momentos de crise, em que tal constelação se desintegra. Raymond Williams (*Idem*, p. 115) alerta, neste sentido, para os riscos totalizantes deste conceito e lembra que uma “hegemonia vivida” será sempre um processo comportando “experiências, relações e atividades, com pressões e limites específicos e mutáveis” e que a mesma “não existe apenas passivamente como forma de dominação”, devendo ser “renovada continuamente, recriada, defendida e modificada”. Sovik (*Idem*, p. 163) aponta, por exemplo, desde fins da década de 1980, a crescente valorização e busca de cooptação dos “movimentos político-culturais negros” por parte dos líderes políticos do Estado da Bahia (“em sua vasta maioria brancos”), enxergando em tais aproximações o interesse mais velado em “apoiar manifestações culturais e controlar ambições políticas”.

Stuart Hall (*Idem*, p. 368) ressalta assim “a centralidade que a análise de Gramsci sempre confere ao fator cultural no desenvolvimento social”. A cultura enquanto “terreno das práticas, representações, linguagens e costumes concretos” (*Ibidem*) é vista como arena de possibilidades de transformações sociais profundas em uma hegemonia, na medida em que o dito “senso comum” se forma do contato entre as ideias filosóficas e ideologias e a dimensão prática e cotidiana das existências dos sujeitos, “terreno das concepções e categorias sobre o qual a consciência prática das massas realmente se forma” (*Idem*, p. 357). Por outro lado, a cultura também corresponde a uma das principais barreiras para “o desenvolvimento de uma nova vontade coletiva” (*Idem*, p. 368). Neste último sentido, Hall lembra, a partir de Gramsci, que o fascismo na Itália incorporou o caráter retrógrado da cultura popular daquele país, comprometendo-a em uma formação hegemônica reacionária de caráter nacionalista. Qualquer semelhança com o apelo à virilidade, ao racismo e ao armamentismo da extrema direita brasileira, a partir de 2018, não é banal.

Williams (*Idem*, p. 114) lembrará, neste sentido, que as formações hegemônicas são também objeto de “resistência continuada”, desde formas de oposição que não são facilmente entendidas como políticas ou econômicas. Lembra assim a ênfase gramsciana em uma hegemonia alternativa (*Ibidem*), mesmo que, como observa Hall (*Idem*, p. 345) a unidade em torno de uma nova hegemonia seja algo extremamente raro de ser alcançado, “permitindo à sociedade estabelecer para si mesma uma agenda histórica inteiramente nova, sob a liderança de uma formação específica ou de uma constelação de forças sociais”. Williams (*Idem*, p. 116), contudo, lembrando que a “realidade de qualquer hegemonia (...) jamais será total ou exclusiva”, fala então na possibilidade de uma “contra-hegemonia” enquanto a representação de “formas de oposição e luta (...) que o processo hegemônico procurou controlar, na prática”.

Autores como Rosemary Dore e Herbert Glauco de Souza (2018, p. 255) questionarão, contudo, a pertinência desse novo termo cunhado por Raymond Williams - o contra-hegemônico - sobretudo ao considerar que ele é comumente utilizado no Brasil, sendo erroneamente atribuído a Gramsci. Dore e Souza (*Idem*, p. 244) atribuem mesmo um caráter de “retrocesso” e de “contradição” a esse conceito criado por Williams com intuito de complementar o conceito original de hegemonia. Afirmam ser toda hegemonia “construída com base na luta incessante dos grupos sociais dominantes para obter o consentimento ativo dos grupos sociais subalternos” e entendem que “a destruição do Estado que governa com base na hegemonia depende da *distinção* e *cisão* dos grupos sociais subalternos com as concepções de mundo dos grupos dominantes que assimilaram como sendo suas” (*Idem*, p. 248). Neste sentido, defendem que o processo de mudança social que ela demanda “não se limita meramente a sustentar posições ‘anti’ ou ‘contra’”, mas “um movimento muito mais complexo, um movimento molecular de mobilização da sociedade, desde a base até o topo” (*Ibidem*). A ideia de “contra-hegemonia” implicaria, finalmente, o “não entendimento da hegemonia”, coadunando-se a uma noção antiquada de guerra de movimento napoleônica, metáfora militar que o próprio Gramsci já teria entendido como estrategicamente superada, preferindo a ideia de “guerra de

posição”, baseada na estratégia de “conquistar espaços de força na sociedade civil por meio da organização da cultura e da política” (*Idem*, p. 257).

Para Ernesto Laclau e Chantal Mouffe (2015, p. 131), a noção gramsciana de hegemonia superou a anterior desenvolvida por Lênin, que se resumia a uma “aliança de classes”, ao abarcar não apenas a dimensão de liderança política, mas também a dimensão “intelectual e moral”. Segundo eles, enquanto a frente política pressupõe uma coincidência estratégica de interesses, mas com os agentes conservando suas identidades em separado (proletariado e camponeses, p. ex.); a liderança moral e intelectual demanda um compartilhamento de ideias e de valores de modo que “certas posições de sujeito⁹ atravessem diversos segmentos de classe” (*Ibidem*). Aspecto decisivo para a produção de hegemonia, a “articulação” entre diferentes será pensada então como prática que estabelece “uma relação entre os elementos de tal modo que a sua identidade seja modificada como um resultado da prática articulatória” (*Idem*, p. 178). Essa nova concepção da hegemonia permitiu que “o campo da contingência histórica” penetrasse decisivamente as relações sociais e que a compreensão dos segmentos sociais perdesse grande parte do seu essencialismo, com o seu sentido dependendo mais das articulações hegemônicas que fossem capazes de fazer do que de alguma lei histórica pré-determinada (*Idem*, p. 133).

Mas ainda que considerem esta ênfase na construção cultural e política por Gramsci, Laclau e Mouffe (*Idem*, p. 134) afirmam que aquele autor não levou suficientemente além a “lógica desconstrutiva da hegemonia”. Isto porque persistiria, em seu pensamento, um “dualismo do marxismo clássico”, contrabalanceando sua compreensão relacional das identidades sociais e presumindo “um único princípio unificante em toda formação hegemônica”, a saber, a classe trabalhadora como classe fundamental (*Ibidem*). Isso não significa que tais autores desmereçam a importância das lutas de trabalhadores organizados, mas que eles se questionam se “uma posição de sujeito operária”,

⁹ A ideia de “posições de sujeito” é a versão destotalizada, em Laclau e Mouffe, da categoria do sujeito: “Como toda posição de sujeito é uma posição discursiva, ela compartilha do caráter aberto de todo discurso; conseqüentemente, as várias posições não podem ser totalmente fixadas num sistema fechado de diferenças” (*Idem*, pp. 190-1).

assumida a partir do lugar que tais indivíduos ocupam nas relações de produção, é capaz de dar conta de “outras posições ocupadas por estes agentes” em suas vidas cotidianas (*Idem*, p. 194). Desse modo, pressupõem que o capital subordina tais sujeitos também em outras relações sociais, como, por exemplo, “cultura, tempo livre, doença, educação, sexo, e até a morte” (*Idem*, p. 245).

Nesse sentido, Laclau e Mouffe (*Idem*, p. 215) pretendem radicalizar a análise de Gramsci entendendo que a crise do social emerge não mais de um único ponto, ou seja, da base econômica e da decorrente divisão entre classes. Preferem privilegiar a “proliferação de antagonismos” e a “crise generalizada das identidades sociais”, recusando a possibilidade de vínculo formado por “qualquer forma de *a priori* histórico”. Como Dore e Souza, citados acima, os autores tendem, portanto, a rejeitar o conceito de contra-hegemonia cunhado por Raymond Williams, à medida que ele reforça uma espécie de dualismo original (burgueses *versus* proletários), que o conceito originalmente cunhado por Gramsci de “guerra de posições” logrou superar. Mas, se para os primeiros, Williams teria contrariado a perspectiva complexa de Gramsci sobre o social, reincidindo numa forma de oposição que tem seu referente no campo militar; para os segundos, esta dimensão dualista dos exércitos em combate ainda teria em Gramsci alguma produtividade, com a vitória final e não garantida cabendo ao assim chamado proletariado.

Na sua perspectiva, a guerra de posições, inicialmente utilizada para pensar as trincheiras da vida societal contemporânea nas quais também se dá a luta de classes (a religião, a cultura, o partido político etc.), busca enfatizar as formas específicas de racionalidade e inteligibilidade que dividem as diferentes formações sociais. As fronteiras que definem estes espaços determinados é que são disputadas em uma guerra de posições, como, por exemplo, o campo do catolicismo popular que, tendo sido um espaço onde o fascismo italiano logrou obter apoio, poderia ter sido, por outro lado, palco de investimentos mais decisivos pelo marxismo. No curso de uma guerra de posições, as fronteiras que determinada formação social pretende que sejam estáveis, sofrem abalos e variações; conseqüentemente, “a identidade dos atores em confronto também muda” (*Ibidem*). Nesse sentido, a identidade popular - condição de

estabelecimento de uma frente ampliada que estimule o necessário processo de transformações sociais - não consiste em algo “simplesmente dado, tem de ser construída” pela prática articulatória da hegemonia (*Idem*, p. 217).

Laclau e Mouffe preferem se ater, assim, à pluralidade de espaços políticos que caracteriza a contemporaneidade, entendendo que os antagonismos que permitem a divisão de dois campos sociais não decorrem de uma condição *a priori*, mas são construídos a partir da lógica da articulação e da produção de “efeitos de fronteira” (*Idem*, pp. 216-7). Dessa forma, valorizam as lutas democráticas perpetradas pela expansão dos chamados “novos movimentos sociais”, tais como os antirracismos, os ambientalismo, os femininos etc., os quais proliferam os centros de fixação parcial das lutas no social, passando, “em parte pela autonomização de certas atividades e formas organizacionais; em parte, por sistemas de alianças com outras forças” (*Idem*, pp. 221-2). Contestam, entretanto, a ideia de uma natureza progressista *a priori* em tais movimentos sociais, afirmando que seu sentido político “não está dado desde o início: ele depende crucialmente de sua articulação hegemônica com outras lutas e demandas” (*Idem*, pp. 156-7). O sentido a ser perseguido, para os autores, é o “deslocamento para [essas] novas áreas da vida social do imaginário igualitário constituído em torno do discurso liberal-democrático¹⁰” (*Idem*, p. 250).

Importante ressaltar que a abordagem caminha não na direção de uma indiferenciação atomística num campo dominado pelo livre mercado, como a alusão ao liberalismo pode permitir supor, mas, antes, para uma reformulação do “projeto socialista”, já que entendem que “sem a abolição das relações capitalistas de produção” nenhum projeto de democracia radical se faz possível (*Idem*, p. 283). Há uma reivindicação permanente inclusive por uma atuação mais radical por parte dos partidos de esquerda, os quais são percebidos como menos preocupados em estabelecer antagonismos à ordem neoliberal do que em encontrar “uma forma mais humana” de administrá-la (*Idem*, p. 45). Nesse

¹⁰ De acordo com os autores, o discurso liberal-democrático tem em vista a elevação do “princípio democrático da liberdade e da igualdade” e teve seu momento chave na Revolução Francesa que, em “sua afirmação do poder absoluto do povo introduziu algo realmente novo ao nível do imaginário social” (*Idem*, p. 238). Nessa perspectiva, as próprias demandas socialistas, em sua “crítica da desigualdade econômica” são compreendidas como “um momento interno à revolução democrática” (*Idem*, p. 239).

sentido, informam que o maior interesse pelos novos movimentos sociais “não é a ideia de agrupá-los arbitrariamente numa categoria oposta à de classe, mas o novo papel que eles desempenham na articulação da rápida difusão da conflitualidade social para relações mais e mais numerosas” (*Idem*, p. 243).

Os autores percebem a hegemonia como representação de uma universalidade incomensurável exercida por uma particularidade (*Idem*, p. 40-1). Nessa perspectiva, o sujeito hegemônico precisa ser compreendido como algo exterior aos elementos que ele articula (o feminismo não se confunde com as experiências singulares das mulheres feministas, p. ex.), o que faz com que o sentido diferencial de cada um de seus integrantes tenha que ser subvertido em proveito daquela nova totalidade parcial. No exemplo citado, as mulheres feministas renunciam às diferenças plurais existentes entre elas para se articularem em uma identidade maior, perfazendo um processo que os autores denominam “equivalência” (*Idem*, p. 205). Contudo, não apenas as articulações definem uma formação hegemônica, já que Laclau e Mouffe atribuem ainda papel fundamental aos “antagonismos” (*Ibidem*).

O antagonismo é descrito por eles como uma relação na qual “a presença do Outro me impede de ser plenamente eu mesmo”, ou seja, “é porque um camponês *não pode ser* um camponês, que existe um antagonismo com o proprietário que o expulsa de suas terras” (*Idem*, p. 202). Mas os autores informam que relações de subordinação, tomadas em si mesmas, não são suficientes para pressupor antagonismos, exemplificando que expressões como “servo” ou “escravo” não designam, isoladamente, posições antagonísticas (*Idem*, p. 237). Para tal, esses termos demandam ser subvertidos por um “exterior discursivo”, como, por exemplo, o discurso dos “direitos inerentes de todo ser humano”, face ao qual aquela forma de subordinação seria subvertida em opressão e, conseqüentemente, em antagonismo político (*Ibidem*). O feminismo, nesta perspectiva, estabelecerá um momento de inteligibilidade do social, mas, avançando com os termos da análise, é preciso dizer que seu discurso não pode ser compreendido como um paradigma fechado, já que nenhum dos dois polos oponentes consolida-se como entidade substancial, estando ambos atravessados pela multiplicidade. O antagonismo é, deste ponto

de vista, mais do que a polarização que fixa a divisão entre organização feminista e as formas de dominação da mulher, devendo ser vista como a própria impossibilidade que percorre o movimento feminista e que faz dele um sistema organizado de diferenças precário. É neste sentido que afirmam que “as identidades políticas não estão previamente dadas, mas são constituídas e reconstituídas por meio do debate na esfera pública” (*Idem*, p. 45).

A radicalização democrática sobrevém, assim, para Laclau e Mouffe, da pluralidade do social, da recusa a posições privilegiadas e da compreensão da hegemonia como base da política, uma vez que cada uma das lutas apresenta apenas um caráter parcial sendo a “articulação que lhes confere seu caráter, não o lugar de onde elas procedem” (*Idem*, p. 255). Sendo assim, “a experiência da democracia deve consistir no reconhecimento da multiplicidade de lógicas sociais e da necessidade de sua articulação”, sendo que “esta articulação deve ser constantemente recriada e renegociada, e não há qualquer ponto final em que chegaria definitivamente a um equilíbrio” (*Idem*, p. 278).

A ideia de “posição de sujeito” interessa especialmente a este estudo, na medida em que ela nos permite admitir um grau considerável de indeterminabilidade nas ações daqueles agentes culturais investigados, sem que tenhamos que reconhecê-las como obrigatoriamente derivadas de alguma ligação econômica ou social a que eles estejam circunscritos. Isso não significa, por outro lado, que a influência de tais fatores possa simplesmente ser excluída. A experiência de determinadas formas de trabalho e de desemprego, o conhecimento corporificado das condições de vida em favelas são, a nosso ver, indissociáveis das formas teatrais desenvolvidas pelo Teatro da Laje e por Lauande Aires, enfocados nos capítulos um e três, respectivamente. Nossa perspectiva será, contudo, a de que esses sujeitos se relacionam de maneira complexa e imprevisível com a pluralidade de circunstâncias e de agentes presentes em suas realidades cotidianas. Essas posições diferenciais que perpassam suas subjetividades e as relações estabelecidas por cada um desses sujeitos contribui para minar a tendência racista e preconceituosa de concebê-los de forma simplista e homogênea.

Além disso, considerar que suas diferentes posições se conectam, mesmo que temporariamente, naquilo que Laclau e Mouffe (*Idem*, p. 178) chamaram de “momentos”, ou seja, articulações que subsomem parcialmente suas diferenças em proveito de um discurso mais amplo, oferece-nos uma forma interessante de abordar a experiência de formação de seus agrupamentos e de suas discursividades políticas e teatrais.

Admitir que a prática articulatória se estabelece nos momentos em que a composição de um grupo artístico é consolidada, na afirmação de um discurso; considerar que, no processo de elaboração de espetáculos, na relação com a incomensurabilidade do social que percorre o interior do próprio grupo e sua relação com as formas históricas, essas posições diferenciais podem ser transformadas são perspectivas que nos estimulam a considerar que estes agentes estabelecem, nos seus processos teatrais, *ensaios de hegemonia*.

O sentido da palavra ensaio aqui deve ser associado ao sentido de laboratório, de espaço-tempo de experimentação aberto ao desconhecido, ao imprevisível, e não no sentido conservador que, por exemplo, a língua francesa (*répétition*) nos oferece e que pode sugerir a mera repetição de um texto ou de um modelo previamente estabelecido. Julian Boal (2017, p. 66) nos revela que seu pai, Augusto Boal, admitiu que a conhecida fórmula do Teatro do Oprimido enquanto “ensaio de revolução” fosse traduzida para o francês segundo aquele termo que, segundo ele, não possui “a riqueza de sentidos que o termo ensaio possui em português”. Na esteira de Adorno, Boal (*Ibidem*) considera pertinente sublinhar a categoria ensaio, no seu sentido teatral, mas também literário e filosófico, como “espaço saturado de contradições onde seu objeto não seria exposto segundo uma metodologia que existiria previamente”, mas, antes, “inventando suas formas à medida que estas apareçam como as mais necessárias para retratar seu objeto”.

A exploração desse caráter mais criativo que reprodutivo do termo ensaio comparece nos diários de trabalho do artista maranhense Lauande Aires, permitindo conhecer um processo sistemático de trabalho sobre o próprio corpo, durante a montagem de seu solo *O miolo da estória*. Seus ensaios constituem fonte de “muitas dores, cansaço e desânimo”, mas, por vezes, também de um

prazer descomunal que faz com que ele tenha “mais vontade de voltar amanhã e me entregar um pouco mais”, pressentindo desdobramentos em sua “vida social, espiritual, artística” (AIRES, 2010, p. 07). Processo de angústias de perseguição pela forma artística mais justa que ele me revela em entrevista, ao descrever o trabalho de criação de sua peça *Atenas, Mutucas, Boi & Body*: “Eu tava pra morrer com esse trabalho. *Atenas* tava me adoecendo. Eu não conseguia dormir. Eu dormia com um caderno do lado da cama. Eu sentia meu corpo gelado à noite” (AIRES, 2019, p. 05).

Também é possível intuí-lo nas descrições dos processos experimentais que culminaram no espetáculo *OraMortem*, criação do in-Próprio Coletivo que abordaremos em nosso quarto capítulo. Dispensando os espaços de ensaios mais convencionalmente desobstruídos de objetos, em nome do investimento em um ateliê de artes visuais carregado de “coisas acumuladas, sem uma organização muito clara para quem chega”, aqueles artistas descobririam nesse último ambiente “uma grande potência - algo ligado à imprevisibilidade -, mostrando-se como um organismo vivo, sempre com novas configurações” (LEITE, 2019, p. 14). Nos processos estabelecidos naquele espaço, o que interessa é experimentar incessantemente, “a fluidez do processo” sendo alimentada por “uma vontade de trabalhar juntos, de dar forma a uma ideia que dizia da potência de nossos afetos”, sem que fossem necessárias discussões de preparação prévia ou de avaliação, mas basicamente um abrir-se para as possibilidades oferecidas pelo ambiente e pelo intervalo de tempo dedicado à atividade sensível e partilhado pelos participantes (*Idem*, p. 49).

Assim como Lauande Aires, o in-Próprio Coletivo, atuando em uma região brasileira subalterna do ponto de vista das políticas e dos mercados para as artes, ao lançar seus projetos artísticos autorais, articula, a seu modo, os desníveis e as precariedades estruturais do contexto em que está inserido, mas também a criação de técnicas e de conhecimentos que se opõem e mesmo que negam uma tal distribuição social do saber e do sensível. Como aprendemos com Laclau e Mouffe, estão dadas as condições para que o antagonismo, enquanto uma das condições para a articulação hegemônica, possa aparecer, a saber, a intencionalidade do ser artístico contrastada com a impossibilidade do

ser artístico. O mesmo podendo se afirmar sobre Teatro da Laje e Legítima Defesa, que se situam, a despeito de suas respectivas posições diferenciais, de suas subalternidades, mais próximos espacialmente dos mercados culturais das metrópoles do Rio de Janeiro e de São Paulo. Os produtos teatrais de cada um deles perfazem assim, de maneira mais ou menos declarada, antagonismos a uma dada configuração do sistema das artes no país, na medida em que fazem convergir suas diferentes posições para um discurso coletivo comum, em que está compreendida a escolha de uma identidade, um projeto e uma determinada relação com as alteridades, sejam aquelas atuantes no chamado sistema das artes, sejam os indivíduos e as comunidades que lhes conferem representatividade.

Ensaíos de hegemonia. Contudo, é preciso que se diga que a ênfase na dimensão mais criativa do exercício do teatro que a fórmula do Teatro do Oprimido, enquanto “ensaio de revolução”, nos oferece não conjura outro sentido que o termo “ensaio” inevitavelmente comporta. Trata-se de certo sentido de impotência, de privação daquela capacidade de ação mais imediata ou de antagonismo direto a determinada configuração do poder, pressupondo, em última instância, o adiamento da representação teatral propriamente dita e, por consequência, o adiamento do embate, da revolução. De acordo com Julian Boal (*Idem*, p. 27), o desenvolvimento daquele modelo - hoje mundialmente conhecido e praticado pelos mais diferentes grupos e para os mais diversos propósitos - deriva, “pelo menos em parte”, do “colapso tanto das democracias formais latino-americanas como da esquerda que lutava por sua superação”, entre o fim dos anos 1960 e início dos anos 1970. Em suma, ele é resultado da impossibilidade - pelo uso da força, pelo exercício da violência - do teatro como antagonismo direto às ditaduras militares impostas à América do Sul e ao que elas representavam enquanto resposta do imperialismo estadunidense aos governos de inspiração socialista que se multiplicavam pelo continente. Esta segunda perspectiva retira do teatro, portanto, o poder de resolver imediatamente as urgências políticas e sociais que ele reconhece e que até mesmo constroem o seu livre exercício.

A substituição que empreendemos do termo “revolução” pelo termo “hegemonia” sublinha, de outro modo, a percepção do caráter processual de uma transformação em curso e dos investimentos propriamente artísticos, propriamente culturais dos criadores com quem dialogamos neste estudo para comprometer o campo teatral com frentes políticas inovadoras que o nosso tempo já permite conhecer. Assim, mesmo admitindo o desprestígio que conflagra esta atividade diferencialmente nos estados e cidades brasileiras, acreditamos que as práticas e as poéticas que procuramos difundir e discutir expressam formas originais de colaboração, convivialidade, definições de pautas e de prioridades que, aos poucos, estão se alastrando por um horizonte mais amplo de lutas.

Sobre lugar de fala

Falar do meu lugar de fala, que é o lugar de um homem branco, demanda reconhecer, conforme William Luiz da Conceição (*Idem*, p. 68), que se fala a partir de um “lugar resguardado de privilégio”, de “privilégio estrutural”, lugar de vantagens das quais dificilmente é possível se desvencilhar, mesmo quando a crítica é realizada. Jota Mombaça (2017) afirma que um branco cisgênero que deseja falar sobre racismo e transfobia não poderá fazê-lo enquanto branco cisgênero, ou seja, “como sujeitos construídos conforme uma matriz de produção de subjetividade que sanciona a ignorância, sacraliza o direito à fala, secundariza o trabalho da escuta e naturaliza a própria autoridade”. Mas, paradoxalmente, só pode falar a partir daí, agindo para apagar “as marcas da própria racialidade e conformidade de gênero, a fim de agir como se os privilégios da branquitude e da cisgeneridade não fossem coextensivos aos sistemas de opressão das vidas e vozes não brancas e trans” (*Ibidem*).

Falar incontornavelmente a partir deste lócus contraditório e infame me pareceu ser um primeiro movimento no sentido de me incluir na complexa e inadiável questão dos racismos e dos modos como eles enredam as disputas por espaço e legitimidade no campo artístico. É desse modo que, ciente das

tensões inerentes ao meu lugar de fala, optei por olhar para as interpelações antirracistas que conquistaram relevante difusão desde a cidade de São Paulo, no ano de 2015.

Acredito que, por uma identificação que passa por uma determinada consciência e por um determinado interesse desde uma determinada posição social ocupada, minha recepção daqueles eventos que debaterei no segundo capítulo desta tese tenha sido de simpatia e de entusiasmo. Os afetos têm papel decisivo na política, lembra Chantal Mouffe¹¹ (2015, p. 27). Penso que uma tal disposição venha se formando desde que concluí uma graduação em teatro e passei a me defrontar de forma mais direta com aquilo que Bourdieu nomeou “as regras da arte”. Desse modo, mesmo ignorante acerca dos termos acionados por aquela crítica racial, em 2015, eu sentia que ela tinha um sentido de convocação do campo teatral a prestar contas com a história, um movimento de aterrâ-lo mais profundamente na conflituosidade das relações sociais. E, de minha posição de homem branco cisgênero, instalado numa posição subordinada, mas estratégica junto ao campo¹², pude assistir a uma acelerada transmutação de posturas à minha volta, passando de uma indignação escandalizada com os mercadores profanando o templo sacrossanto do teatro a um transtorno desolador subsequente ao choque com a “porta de vidro” da branquitude. Os anos seguintes dariam a ver uma série de esforços empreendidos pela classe teatral para, cinicamente ou não, recuperar o tempo perdido quanto ao antirracismo. Quanto a mim, mesmo depois daquela simpatia catártica, não deixei de ser um branco, mas talvez tenha começado a percebê-lo, mesmo que muito lentamente.

Eu já vinha, à época, estruturando um anteprojeto de doutoramento que correspondesse à minha perspectiva crítica face ao campo teatral, de modo que, atraído pela potência daquilo que me referirei como a crítica negra ao campo das

¹¹ “Os teóricos que desejam eliminar as paixões da política e que defendem que a política democrática deve ser compreendida apenas em termos racionais, de moderação e de consenso revelam sua falta de compreensão da dinâmica do político”, diz Mouffe (*Ibidem*).

¹² Tendo feito graduação, mestrado e sendo agora doutorando em teatro, atuo, desde 2012, como analista técnico dos projetos em artes cênicas promovidos pelo Departamento Nacional do Serviço Social do Comércio (Sesc).

artes cênicas, sentia-me obrigado, mas também motivado, a dialogar com aqueles agentes e com o tipo de conhecimento que embasava os enfrentamentos. Minha identidade de classe me encorajou a me aproximar da enunciação daquela crítica e acreditei que calar sobre aquele processo, no âmbito de um estudo que tratava de tensões sociais e políticas no teatro brasileiro contemporâneo, consistiria em omissão. Todavia, eu estava ciente de que o que vinha sendo contestado era justamente “uma política (e uma política) de autorização discursiva” (MOMBAÇA, *Ibidem*) implicada na minha posição privilegiada de sujeito branco e cisgênero, “matriz de autoridade que construiu o mundo como evento epistemicida” (*Ibidem*). De modo que, ao mesmo tempo em que me orgulhava poder tomar posição por um lado que considerava o mais justo, também me desconfortava assumir oportunamente um tema que tantas outras vezes, ao longo da minha formação, tive oportunidade de me aproximar, sem o fazer.

É inevitável me lembrar dos dois únicos colegas negros de minha graduação em artes cênicas na Universidade Estadual de Londrina, no início dos anos 2000, e em como ambos, em determinada etapa do curso, passaram a enfatizar, em seus exercícios, o atravessamento das artes cênicas pelas relações raciais, resgatando por exemplo, a referência histórica do Teatro Experimental do Negro. No contexto de uma cidade embranquecida, eu, proveniente de outra cidade embranquecida, no interior de Minas Gerais, fui indiferente ao que sinalizavam aqueles dois colegas. Julguei de menor interesse ou menos relevante para mim, suas iniciativas, que eram respostas a situações problemáticas que eles pareciam estar divisando na arte, na universidade e nas relações sociais. Foi preciso encarar de modo mais direto, já com o diploma em mãos, as desigualdades que o campo teatral brasileiro oferece às classes populares para entender um pouco melhor a cumplicidade daquela esfera da produção cultural com a reprodução das relações desiguais de poder.

Hoje, se já me acredito mais ciente do peso do racismo antinegro no acirramento da desigualdade social e na “distribuição da violência” (MOMBAÇA, *Ibidem*), como indivíduo com acesso aos espaços da branquitude que sou, percebo que consigo reagir ainda com atraso quanto às minhas próprias

incorrências ou às de meus pares naquela e em outras formas estruturais de discriminação. A despeito de seguir buscando me instruir, constato assim um descompasso entre a assimilação teórica e a sua incorporação na práxis. Ainda bato diariamente contra a “parede de vidro”, e esse impacto é dolorido e frustrante. Essa constatação comprova, a meu ver, o fato de que as experiências de enfrentamento ao racismo na arte dificilmente serão plenamente compreendidas - ao menos no presente histórico desta escrita - por aqueles indivíduos que não sofrem cotidianamente esse tipo de discriminação ou que acumulam experiências individuais, familiares e comunitárias de exclusão e violência raciais. Sendo assim, não me proponho a traduzir nenhuma verdade acerca do combate ao racismo em cena ou nas relações de produção propriamente teatrais. Minha opção foi seguir um caminho de aprendizagem que os teatros negros do presente exigem de seus contemporâneos, imprimindo esse percurso ao longo das páginas que se seguem, me permitindo pensar a sua relação com outras lutas, que percebo atuantes e capazes de produzir rompimentos com a hegemonia que hoje sustenta o campo da produção teatral no Brasil. Acredito que todo o estudo que os artistas presentes nesta tese têm demandado me fazem menos alienado e indiferente, estimulado meu sentido de alerta de modo a desconfiar com mais frequência daquilo que se manifesta mais automaticamente no âmbito das relações familiares, das relações de trabalho e em outras esferas.

Quando me refiro aos fazeres do Grupo Teatro da Laje, mesmo não sabendo, como seus atores, o que é viver em uma favela carioca com as especificidades da Vila Cruzeiro, pressinto que tenho pontos em comum e diferenças com relação a cada um desses sujeitos, independente do referido atributo. Do nosso contato, intermediado por esse terceiro elemento que é a materialidade da sua produção teatral, emerge o que Rancièr (2012, p. 65) chamou de “uma paisagem inédita do visível”, facultando, a partir daí, a possibilidade de “formas novas de individualidades e conexões, ritmos diferentes de apreensão do que é dado, escalas novas”. Tenho memórias vivas sobre a sua poética e, mesmo sabendo-as atravessadas por muitos preconceitos meus, acredito que elas podem contribuir para a construção necessária da sua história subalterna. Julgo que sua experiência de fala a partir daquele território, no

contexto do teatro que se faz na cidade do Rio de Janeiro, aglutina uma provocação criativa, uma heterogeneidade que enriquece aquele campo de práticas e de relações, um novo “tecido dissensual”, inspirando mesmo, quem sabe, “as possibilidades de enunciação subjetiva próprias à ação dos coletivos políticos” (RANCIÈRE, *Ibidem*).

Arrisco-me a pensar também sobre o que significa a existência de um coletivo negro como o Legítima Defesa, surgido num contexto muito próximo àqueles acontecimentos que me despertaram para a implicação do racismo antinegro nas relações desiguais de poder do campo teatral. Chego ao seu trabalho como espectador branco, admirado com a “violência” revolucionária de sua performance e com a erudição estética e teórica que ela me desvela. Não deixa de me incomodar, contudo, o reflexo indigesto do pesquisador branco analisando a coletividade negra. E esse incômodo é curiosamente derivado das possibilidades de conexão que eu encontro com esses artistas, do afeto com que conversamos sobre suas práticas e interesses e de como, ao refletir sobre essas vivências, eu as percebo ainda filtradas por uma percepção binária, racialmente compartimentada. Um dia, ao voltar para casa depois de uma vivência com o coletivo, eu me senti compelido a riscar todos os adjetivos “negros” que acompanhavam seus nomes, seus títulos, nas páginas do artigo que eu escrevia. Mas, provavelmente, aquilo a que sua poética aspire seja menos a diluição do significante negro e mais a sua investitura em outra ordem de significados, aquela que admite a diferença e que se faz aberta ao devir. Sua práxis teatral já se dirige àquele novo lugar. Quem pretende caminhar com eles, precisa correr contra o tempo.

Essa vigilância na relação com o outro, mas também essa ambição de poder enunciar em diálogo com suas obras, buscando alcançar o que me parecem ser enfrentamentos políticos valiosos para o teatro que se faz hoje, me orienta no diálogo com Lauande Aires, em São Luís do Maranhão, e com o in-Próprio Coletivo, em Cuiabá, Mato Grosso. Esses artistas chegaram até mim pela oportunidade que me foi dada de atuar em projetos nacionais de teatro, ao longo da última década. Este posto de trabalho me possibilitou uma fuga, mesmo que relativa, das malhas de um pensamento teatral limitado pelos saberes de

mestres eurocentrados e pela agência de sujeitos paulistas e cariocas sobretudo. Não significa que tais relações de poder estejam totalmente subvertidas nos trabalhos daqueles artistas. Mas há um pressentimento que compartilho com alguns pesquisadores, produtores e artistas com os quais tenho podido dialogar que é o de que descentrar a perspectiva sobre a prática e o pensamento artístico aterra-nos em diferenças, riquezas e contradições que constroem um entendimento totalitário de Brasil.

Cada um dos capítulos, como já ressaltado, dedica-se à análise de aspectos das trajetórias dos artistas e coletivos cênicos e de algumas de suas obras. A sequência dessas abordagens informa o percurso crítico do pesquisador, registrando encontros e percepções que se consolidaram na presente proposta de visada crítica sobre as cenas. No caminho que vai do Teatro da Laje ao in-Próprio Coletivo, o artista cênico e pesquisador teatral recém-formado acumula inquietações que são aquelas do curador e do gestor cultural empenhado em projetos que se dedicam a pensar e a fomentar a produção cênica brasileira de forma ampliada e que, portanto, deve lidar com desequilíbrios e complexidades tanto maiores. A oportunidade de realizar a presente pesquisa aprofunda o trabalho de recepção dessas cenas, permitindo uma mais detida investigação acerca da imanência de suas poéticas e de seus processos de criação, bem como de algumas das relações sociais em que tais criações se inscrevem.

O primeiro capítulo, dedicado ao Teatro da Laje, flagra minhas impressões enquanto espectador do teatro e da realidade social da cidade do Rio de Janeiro, onde eu chegara muito recentemente a fim de cursar um mestrado, estudando a voz e a escuta na dramaturgia de Samuel Beckett. Desde aquele primeiro contato com o grupo formado na Vila Cruzeiro, passando por uma imersão profissional e afetiva em diferentes favelas desta cidade, atuando como educador, artista, coordenador de projetos e pesquisador, entre os anos de 2007 e 2014, o grupo Teatro da Laje é a experiência artística que tenho podido acompanhar de modo mais duradouro dentre todas as obras e trajetórias enfocadas na presente tese. Procurei prestar, com este capítulo, uma contribuição para a memória daquele coletivo artístico, sobretudo de seus

espetáculos *Montéquios*, *Capuletos e nós* e *A viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema numa página do Facebook*, que julgo mal reconhecidos e pouco debatidos pelo campo teatral carioca. Mas também me permito fundamentar na sua experiência algumas reflexões que me pareceram ser possíveis e oportunas tendo em vista a sua condição de grupo teatral periférico que persegue uma participação no campo teatral da cidade, aí incluídos o seu acesso limitado a instituições e as falhas em performar algumas condutas tidas como “mais adequadas” na interação com os agentes e com os modos de produção mais legitimados.

O segundo capítulo é dedicado à contundente aparição do Coletivo Legítima Defesa na cena teatral paulista em 2016, relacionando-a a evento ocorrido em 2015 naquela cidade e considerado catalisador da crítica negra contemporânea ao campo das artes cênicas no país, desde o seu eixo cultural hegemônico. A partir dessas experiências, ressalta-se o protagonismo assumido pela crítica negra nos últimos anos no sentido de desvelar algumas das relações de poder em que este campo da produção artística especializada tem estado historicamente implicado. Além disso, tal crítica parece orientar, no presente, as demandas por uma redistribuição das autoridades e das autorias propriamente artísticas e teatrais, inspirando criadores, públicos e gestores culturais, por exemplo, a perseguirem e valorizarem modos politicamente mais inovadores de construir representações e participações. No contexto de tal capítulo, a análise do espetáculo *A missão em fragmentos: 12 cenas de descolonização em legítima defesa* consiste em resposta a uma aprendizagem e a uma consciência que me foram reclamadas quando do contato com aquela obra de arte. Nela, busco refletir, desde a minha posição de homem branco cisgênero, sobre o legado cultural e político das populações afrodiáspóricas, sobre a implicação do racismo antinegro na constituição das narrativas históricas, na promoção e na recepção das artes cênicas e na consequente formação de imaginários e estruturação de desigualdades.

No terceiro capítulo, está impresso um esforço de alargamento da noção de periferia teatral, muitas vezes restrita às regiões metropolitanas do Sudeste brasileiro, como o caso do Teatro da Laje bem representa. Periferia aqui

entendida, conforme salientado por Aníbal Quijano (2009, p. 76), como lócus em que se experimenta de forma mais direta e antecipada os efeitos da totalidade das relações de poder. Periferia, portanto, menos como espaço da falta do que como perspectiva privilegiada do social, comportando, desse modo, saberes pouco visíveis em espaços ditos centrais. Em tal capítulo, como será possível perceber, a análise do monólogo *O miolo da estória*, produzido por Lauande Aires, na cidade de São Luís (MA), é antecedida pela defesa daquilo que temos podido entender como uma divisão regionalizada e desigual do campo da produção teatral no Brasil, pauta reivindicada por diferentes artistas e pesquisadores, alguns dos quais mencionados aqui, mas que ainda não se unificou mais globalmente enquanto guerra de posição, como podemos verificar no caso da crítica negra ao campo.

O capítulo é percorrido, assim, pela tentativa de apreender algumas sobredeterminações da práxis do ator maranhense Lauande Aires, na medida em que elas informam algumas condições e possibilidades para um fazer teatral especializado desde as múltiplas periferias brasileiras. Aquele artista nos ofereceu a vantagem de disponibilizar, em sua produção bibliográfica e por meio de entrevista, uma sistematização original da sua trajetória singular como ator e dramaturgo que luta pela autonomia de sua produção. Longe de pretendermos incorrer nos erros da ilusão biográfica, intentamos valorizar um conjunto de saberes que Aires vem produzindo desde a sua interação com o campo, em que está implícita a experiência de habitar um daqueles tantos territórios periféricos e racializados que acumulam uma dupla consciência dos processos de modernização.

Por fim, o capítulo quatro, privilegiando o trabalho do in-Próprio Coletivo, desenvolvido desde a cidade de Cuiabá (MT), questiona a centralidade do masculino naquelas experiências debatidas anteriormente, o que abre caminho para uma reflexão sobre a hegemonia de gênero no campo teatral brasileiro. Enquanto coletivo artístico atuante em território nacionalmente periférico, a discussão sobre a inscrição regionalizada do campo, presente no terceiro capítulo, terá continuidade, tendo como base empírica a minha recepção de seu espetáculo *Oramortem*, durante um processo de curadoria nacional sediado no

Sudeste. A leitura dessa última obra e do seu espetáculo-manifesto *in-Próprio para Dinossauros* possibilita valorizar uma agência específica de suas autoras, a qual ilumina a sobredeterminação das diferentes relações de poder a que seus processos criativos fazem frente.

As obras desses artistas convidam, a meu ver, a esse movimento político necessário, que é complexo e inspirador na mesma medida, que excita, mas também frustra porque pressupõe ver a si, reconhecendo o outro. Procurei, nesse sentido, marcar a minha análise dos trabalhos e trajetórias desses artistas com indagações e críticas a um lugar de autoridade e de pretensa universalidade em que inevitavelmente estou instalado, como alguém que se formou sob a égide da hegemonia paulistana em nossos teatros. Penso que as críticas que o meu estudo irá suscitar, assim como as contribuições que eu espero que ele traga, podem apoiar o amplo debate político, social e cultural em que ele se insere. Também reitero minha opinião de que as questões de origem interna e de origem externa que dizem respeito à subsistência de tais projetos artísticos – algumas das quais espero ter conseguido objetivar nas páginas a seguir – informam desafios para a prática do teatro no país, principalmente no que respeita à sua viabilidade e pertinência a um conjunto mais diversificado de sujeitos. Esses pontos de crise iluminam, a meu ver, alguns dos lugares onde os gestos e as formas artísticas reclamam novos modos de participação e de diálogo.

CAPÍTULO I: TEATRO DA LAJE: INFERÊNCIAS SOBRE EXCESSO E ESCASSEZ NO TEATRO CARIOCA

Se há mudança, é porque existe a possibilidade de escolha, o que pressupõe uma margem na disponibilidade de recursos, um excedente com respeito ao estritamente necessário à sobrevivência da coletividade.

Celso Furtado, *Obra autobiográfica*

1.1. Como me tornei um espectador do Teatro da Laje

O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com o poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia final que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou.

Jacques Rancière, *O espectador emancipado*

Cheguei na cidade do Rio de Janeiro, em 2006, para cursar o mestrado em teatro na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Além da expectativa de aprofundar uma formação acadêmica iniciada seis anos antes na Universidade Estadual de Londrina (UEL), trazia a excitação de habitar uma cidade que desde muito cedo povoava o meu imaginário.

O Rio, evocado pela convencional imagem aérea da Baía de Guanabara vislumbrada por detrás da estátua do Cristo Redentor, era o grande protagonista das telenovelas que eu crescera assistindo no interior de Minas Gerais e que haviam sido minha primeira referência em termos de dramaturgia. Aquele fragmento de cidade que abrange os bairros de Botafogo e da Urca separados de Niterói pelas águas azuladas da baía consiste numa espécie de síntese do

território para quem aprendeu a conhecê-lo pela moldura da televisão. Seus outros bairros, sejam aqueles localizados junto às suas belas praias, sejam suas emblemáticas favelas com casas de tijolos nus, ou sua imensa periferia menos apelativa em termos midiáticos adquirem encantamento à medida que são relacionados com aquela imagem que singulariza a geografia da cidade e que se convencionou replicar mundo afora como símbolo de Brasil, paraíso tropical abençoado pela natureza.

Com o crescimento da violência armada nas favelas da cidade advindo do estabelecimento do mercado varejista da cocaína desde os anos 1980¹³, uma outra narrativa passa a se impor perante a opinião pública - a de uma cidade conflagrada por conflitos armados, uma cidade em estado de sítio. O Rio de Janeiro, embora as estatísticas oficiais não confirmem¹⁴, sustenta o status de cidade mais violenta do país. Balas perdidas, arrastões nas praias, sequestro de ônibus, execução de políticos e controle do território por milicianos são elementos comumente associados a ela diariamente nos principais jornais e telejornais do país. Estabelecendo um forte contraste com a atmosfera idílica transmitida pela imagem símbolo da cidade, a narrativa de crime e de calamidade, para além da abjeção que produz, impõe também enorme fascínio do que dão prova as inúmeras produções do cinema, da televisão, da música, do teatro, da literatura e até mesmo dos *games* que tomam a violência dos morros como argumento principal.

Tendo a minha imagem da cidade pré-concebida a partir desses dois estereótipos, interessava-me melhor conhecê-la, relacionar-me diretamente com ela e, quem sabe, até me estabelecer aqui. À medida que oportunidades profissionais foram surgindo e que o apoio solidário de amigas e amigos -

¹³ Vide MISSE, Michel. "Crime organizado e crime comum no Rio de Janeiro: diferenças e afinidades". In: **Rev. Sociol. Polít.**, Curitiba, v. 19, n. 40, p. 13-25, out. 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rsocp/v19n40/03.pdf>> Acesso em 07 abr. 2019.

¹⁴ O Atlas da Violência 2019, realizado pelo IPEA e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública, com base no número de homicídios para cada 100 mil habitantes, revela que a cidade do Rio de Janeiro não corresponde a uma das 10 capitais mais violentas do Brasil, que são, pela ordem: Fortaleza (CE), Rio Branco (AC), Belém (PA), Natal (RN), Salvador (BA), Maceió (AL), Recife (PE), Aracaju (SE), Manaus (AM), Macapá (AP). Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=34944&catid=9&Itemid=8> Acesso em 18 jun. 2021.

migrantes, como eu, sobretudo - iam me permitindo estender minha estada, eu também entendia o valor de viver em uma cidade onde você tem liberdade para fazer suas escolhas pessoais. Por mais etnocêntrico que soe e por mais que sublime muitos dos sofrimentos decorrentes da opção por viver nessa cidade caótica e intensa, causa-me uma imensa satisfação poder circular por ela e usufruir de sua vida cultural - olhar para suas ruínas e imaginar o seu passado, viver uma intensa experiência teatral junto à juventude da favela da Rocinha, assistir a um bom espetáculo de teatro durante a semana, fugir do calor escaldante para o ar condicionado de um centro cultural, passar horas examinando os títulos de uma livraria, assistir a uma aula ou uma palestra de um autor que admiro. São coisas que reanimam o meu fascínio pela cidade.

Esse desejo de melhor conhecer e compreender o Rio de Janeiro me levou ao Espaço Cultural Sérgio Porto, no bairro do Humaitá, zona sul da cidade, em um final de tarde de 2006, para ver o grupo Teatro da Laje apresentar a peça *Montéquios, Capuletos e nós*, adaptação de Romeu e Julieta de William Shakespeare para o universo das favelas. Eu conhecia a fama do grupo do curso de mestrado, a partir de colegas que me falaram sobre ele. Já sabia que ele nascera como um desdobramento das aulas de um professor de artes cênicas em uma escola situada em uma favela e já tinha ouvido depoimentos sobre a relevância e o afinco de seu fundador, Veríssimo Júnior. E me lembro ainda de ter assistido uma reportagem em um telejornal local sobre a experiência do grupo de montar uma peça de Shakespeare em uma favela. Havia um *frisson* em torno desse trabalho à época, compartilhado sobretudo entre aquelas e aqueles que demonstravam se interessar por um teatro mais comprometido com as urgências sociais e políticas da cidade e do país. Ouvir falar sobre ele me lembrava de uma experiência prévia que eu havia tido ao ministrar oficinas de teatro para crianças e adolescentes em um projeto de contraturno escolar na zona rural da cidade de Londrina, Paraná, e que havia me marcado profundamente. Interessava-me conhecer experiências que, saídas das salas de aula ou de projetos sociais, vinham a se afirmar como trabalhos artísticos autônomos. Mas também, no espírito do meu fetiche com a cidade, eu me interessava pelo fato de ser um grupo originário de favela, envolvido daquele caráter mítico que as narrativas

mediáticas e o cinema brasileiro, na esteira do fenômeno *Cidade de Deus*, construía sobre esses territórios.

Dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund, o filme *Cidade de Deus* estreou em 2002 e fez enorme sucesso nas bilheteiras, atraindo mais de três milhões de espectadores, além de ser indicado a quatro categorias do Oscar. Tenho a vívida lembrança da minha ida ao cinema, naquele ano, para assistir a obra, das conversas animadas com o amigo que me acompanhava, da chuva pesada que peguei, voltando a pé para a república de estudantes em que eu vivia, em Londrina, ainda impactado pela intensidade das imagens, pelo ritmo da edição e pelo trabalho extraordinário do elenco.

Tornando visível uma determinada “imagem” enquanto “realidade social” da favela da Cidade de Deus, da cidade do Rio de Janeiro ou do Brasil, a obra, pela projeção que alcançou, corresponde assim, segundo Amaranta César (2006, p. 72), a “um filme-acontecimento” ou ainda a “um fato social total”, na qualidade de um “lugar de convergência onde se encontram um número razoável de testemunhos e pontos-de-vista sobre o mundo e os homens”. Esta importância informa sobre a capacidade do filme de “convocar comunidades de interpretação, deslocando ou confirmando lugares, posições, identidades” (*Idem*, p. 74) e, mais do que isso, sobre o “impacto que o filme tem na sociedade, seja para o mau ou para o bem” (*Idem*, p. 80). César apresenta, nesse sentido, o depoimento de uma liderança comunitária da Cidade de Deus, José Francisco Santana, que diz: “A gente quer melhorar a imagem da Cidade de Deus e trabalha 24 horas por dia para isso. E, quando a gente está começando a conseguir um resultado, vem um filme desses, contando várias mentiras, e coloca um trabalho de anos abaixo” (*Ibidem*). E, em contraste, menciona relato da empresária Milu Vilela, no jornal Folha de São Paulo, revelando que o filme a deixou “com a sensação de que é preciso fazer alguma coisa com urgência para mudarmos a realidade”, inferindo que “o Brasil que emerge da tela, bruto, intolerável, é resultado unicamente do que deixamos de fazer ao longo dos últimos 40 anos” (*Idem*, p. 79).

A autora lembra ainda que a obra se nutre do recurso histórico à violência, à pobreza e à marginalização, que frutifica no cinema brasileiro desde

os anos 1950, abarcando experiências como a do Cinema Novo e seu projeto estético fundado “na crença de uma coesão entre cineasta e povo”¹⁵ (*Idem*, p.82), em que pese a incorrência do “olhar exógeno (...) como ponto de vista privilegiado” (*Idem*, p.73), “ainda que as implicações dessa relação com o universo do ‘outro’ pobre e marginalizado tenham rendido as formulações teóricas e estéticas paradigmáticas de Glauber Rocha que impregnam seus filmes” (*Ibidem*).

Nesse sentido, César chama a atenção para o fato de *Cidade de Deus* oportunamente eleger como protagonista e narrador, Buscapé, um jovem morador da comunidade, que, diferente da maioria dos seus pares retratados pela trama, encontra na fotografia um chamado para o “caminho do bem”, o que o torna um tradutor apropriado da histórica “formação do tráfico em Cidade de Deus para o mundo de fora”, isto é, para nós, que não conhecemos a realidade daquele território (*Idem*, p. 78). Buscapé passa a ser identificado pelo bordão que enuncia repetidamente: “na Cidade de Deus é assim, se correr, o bicho pega, se ficar, o bicho come” (*Ibidem*). Esse é um dos elementos que contribui para que o personagem seja “menos caracterizado pelo seu olhar, que guarda uma identidade com a favela, do que pela ideia de que ele fala para alguém que está ‘do lado de cá’” (*Ibidem*), o que distancia a “verdade” dele sobre a favela das representações e dos sentimentos que têm os moradores do território com relação à comunidade em que vivem, sendo “sua experiência da realidade, necessariamente maior e ontologicamente mais rica do que a experiência proporcionada pelo filme” (*Idem*, p. 80).

As questões levantadas pela autora, dentre outras, estarão presentes, como se verá, na minha leitura dos trabalhos teatrais do Teatro da Laje. Entretanto, além do elemento *Cidade de Deus* e de todas as interpretações que essa obra traz com ela, o contato com o Teatro da Laje estaria também embebido nas impressões do território singular em que aquele grupo teatral havia nascido.

¹⁵ Importante lembrar da relação do movimento do Cinema Novo com o Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, a que nos referimos rapidamente na introdução desta tese. A partir de estudo de Julian Boal, referimo-nos às dificuldades das representações teatrais produzidas pelos artistas daquele movimento do início dos anos 1960 alcançarem repercussão junto às classes populares, como pretendiam, a despeito do sucesso que faziam entre intelectuais e universitários.

Mais do que uma favela carioca entre tantas outras, tratava-se especificamente da favela da Vila Cruzeiro.

Localizada no bairro da Penha, zona norte do Rio de Janeiro, distante, portanto, do famoso enquadramento do cartão postal da Cidade Maravilhosa, o nome da Vila Cruzeiro foi amplamente difundido pelo Brasil e pelo mundo, em 2002, quando em seu território se deu o desaparecimento de Tim Lopes, repórter da Rede Globo de Televisão. O jornalista, reconhecido um ano antes pelo Prêmio Esso por uma reportagem sobre uma feira de drogas ao ar livre no Complexo de Favelas do Alemão, vizinho à Vila Cruzeiro, teria sido identificado por traficantes desta comunidade quando fazia reportagem sobre abusos sexuais e aliciamento de menores em bailes funk¹⁶. Foi então capturado, torturado e executado. O episódio atroz foi explorado à exaustão pelos noticiários, o que contribuiu sobremaneira para associar e resumir a Vila Cruzeiro ao terror e à barbárie. Em 2006, quando as pessoas e a mídia se referiam à Vila Cruzeiro, faziam questão de lembrar que era a favela do “caso Tim Lopes”.

Adriana Carvalho Lopes, em sua tese de doutorado, traz algumas minúcias controversas sobre esse episódio, apontando como ele teria sido explorado de maneira simplista e manipulada, incutindo um sentimento de forte cisão entre, de um lado, a favela, seus moradores e o funk e, de outro, a ordem, o Estado, a liberdade de expressão. Ela lembra que o assassinato de Tim Lopes, mais do que um crime bárbaro, tornou-se rapidamente “um atentado ao jornalismo investigativo e à liberdade de expressão” (LOPES, 2010, p. 50). A Rede Globo teria apresentado a si mesma como “uma salvadora da pátria”, já que seu repórter teria ocorrido à Vila Cruzeiro a partir de um chamado de moradores, denunciando uso de drogas e exploração sexual de menores.

Citando o livro de Mário Augusto Jakobskind, “Dossiê Tim Lopes – Fantástico/Ibope”, a autora informa que Tim Lopes teria sido acionado pela

¹⁶ Uma reportagem sobre o caso pode ser vista no site *Memória Globo*: <<https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/jornal-nacional/reportagens-e-entrevistas/o-caso-tim-lopes/>> Acesso em 18 jun. 2021. Entretanto, há discussões sobre o fato de que o jornalista Tim Lopes não estava de fato cobrindo bailes funk (cuja associação com o caso contribuiu para a estigmatização e criminalização dessa manifestação cultural das periferias), mas sim a atuação de comerciantes de drogas, como afirma Adriana Facina (2014, p. 08).

emissora durante suas férias para cobrir uma pauta sobre tráfico de drogas na Vila Cruzeiro. Esse fato já comportaria em si um risco, uma vez que o recebimento do Prêmio Esso pela reportagem sobre o comércio de drogas teria tornado o rosto do jornalista bastante conhecido. Além disso, a partir da entrevista com lideranças do movimento popular de algumas favelas cariocas, Jakobskind constata que teria sido pouco provável que moradores tivessem telefonado à Rede Globo para pedir ajuda. De acordo com Rumba Gabriel, morador da favela do Jacarezinho:

Os favelados não confiam na Globo, porque sabem perfeitamente que a emissora tem por hábito manipular e deturpar informações, ajudando a disseminar estereótipos contra nós. Por isso não acredito nessa história de baile funk. Num caso como esse, os próprios moradores tentariam resolver de uma ou de outra forma a questão. A TV Globo só é chamada, e isso quando é chamada, para mostrar alguma obra comunitária para ser inaugurada, mesmo assim com restrições (*apud* LOPES, 2010, p. 52).

De acordo com Veríssimo dos Santos Júnior (2004, p. 48), “a julgar pelo tratamento dado ao caso pelos meios de comunicação, tratar-se-ia de um lugar extremamente violento, onde não se poderia entrar sem correr sério risco de vida”. Contudo, em sua dissertação de mestrado, ele nos oferece um relato mais complexo da Vila Cruzeiro, sem negar “que a comunidade é profundamente marcada pela pobreza, pela violência, pela tutela implacável do tráfico de drogas, pela ausência de serviços públicos como saúde, educação e saneamento básico” (*Ibidem*). Para além desta visão, ele nos aponta um outro lado:

As alegrias vêm, por exemplo, das visitas de Adriano (ex-jogador do Flamengo e atual atacante da seleção brasileira de futebol), filho ilustre da comunidade; dos torneios de futebol, das peladas e das festas realizadas no campo de terra do “Ordem e Progresso F.C.” ou simplesmente “Campo do Ordem”, como é mais conhecido pela comunidade; das “batidas de laje”, que quase sempre prosseguem noite adentro, acabando com festas regadas a cerveja, mocotó, feijoada e angu da baiana; dos churrascos, festas, banhos de sol, brincadeiras de jogo (sinuca, dominó, baralho, damas...) realizados nas lajes depois de prontas; do bailado das pipas no céu da favela; do brilho nos olhos das crianças que, com alvoroço e frenesi, pulam de laje em laje, atrás de uma “voada” (pipa sem rumo e sem dono) ou de uma rabiola (rabo de pipa) correndo solta no espaço; do baile funk da Chatuba; da equipe de som *Pit Bull Boladinho* e seu programa semanal na TV Bandeirantes; dos inúmeros “bondes” de funk e *street dance* - grupos de cantores e dançarinos que se apresentam em bailes e eventos na comunidade (*Idem*, p. 49).

Naquele período, sem um conhecimento que me possibilitasse circular pelas “quebradas” do Rio de Janeiro e advertido do perigo que implicava uma visita à Vila Cruzeiro, eu dependi de uma ocasião ideal como a de uma mini temporada do grupo em um teatro na segura zona sul da cidade para então conhecê-lo. Levava bem vivas em minha lembrança, as imagens dos vídeos escuros feitos pela câmera escondida de Tim Lopes, exibidos incontáveis vezes pelos noticiários - os mesmos que haviam me apresentado à Vila Cruzeiro, anos antes de eu me mudar para o Rio. Imagens que revelavam a famigerada feira de entorpecentes do Complexo do Alemão, imbuídas de todo o peso moral das locuções e das legendas dos telejornais, dando a ver um espaço desprovido das leis que regem o chamado “estado democrático de direito”, instilando em mim (e na sociedade) uma sensação de abjeção, mas também de exotismo com relação àquele território.

O palco do Espaço Sérgio Porto tem um formato alternativo situando-se no nível do chão e tendo arquibancadas móveis que se elevam em diferentes níveis, possibilitando a visualização frontal da cena. Na sua disposição mais convencional, as arquibancadas são alocadas junto à entrada da sala, voltadas para a área cênica. Essa última se agiganta ocupando dois terços do espaço, partindo do primeiro degrau da arquibancada até o fundo da sala. Era essa a disposição utilizada pelo Teatro da Laje. O elenco, formado por mais de uma dezena de adolescentes, recebia o público como uma grande escultura. Congelados, distribuíam-se pelo palco, confrontando silenciosamente os espectadores. Meninos e meninas, de pele negra a maioria, sustentavam a respiração lenta e o olhar adiante fixado em algum ponto fora daquele espaço.

O público se deparava com esses corpos congelados ocupando a cena, mas em sua imobilidade entrevia algo como uma coreografia suspensa. Um movimento havia sido interrompido antes que os observadores adentrassem a sala, mas ainda sobrevivia como um vestígio naqueles corpos. Aquela ação interrompida no espaço e no tempo, inacessível, mas pressentida pelos espectadores, iria irromper como uma barragem nos primeiros minutos do espetáculo, recuperada por aqueles corpos, em sua dança e na canção coral que entoavam.

Essa contenção calculada do gesto corresponde a uma atenção ao que Luís Otávio Burnier (2001, p. 42) chama de “primeiro momento” da ação física e que compreende a intenção, o *élan* e o impulso. O exemplo a seguir contribui para o entendimento:

Vemos uma pessoa muito bela, queremos tocá-la, mas ainda não podemos. Temos a intenção do toque. Se essa vontade for aliviada rapidamente, ou seja, se, no momento em que o desejo corporificado de tocá-la se manifestar, ele for realizado, essa intenção, agora “aliviada”, não existirá mais. Mas se, ao contrário, ela persistir, não for aliviada, então provavelmente guiará a maioria das ações realizadas durante o encontro (*Idem*, p. 39).

Essa primeira cena, através da qual eu iniciei o meu contato com o Teatro da Laje, atestava sua capacidade de manipular a ação física em uma situação de representação. O que eu testemunhava ao entrar na sala era a suspensão da ação física em seu aspecto externo. As atrizes e os atores continham acordada a intenção e o impulso da ação, na sua coluna ereta, em seus membros enrijecidos, nos seus olhos faiscantes, mas também, conforme Burnier (*idem*, p.40), no elemento “enigmático e vivo”, no “sopro de vida”, no “impulso vital” da ação.

A densidade daquele coro, sua coesão e sua heterogeneidade confrontavam a mim, um estrangeiro, curioso das favelas, como possivelmente confrontavam outros espectadores de classe média. Todas as nossas projeções pessoais sobre o sentido da favela orbitavam fantasmagoricamente sobre a concretude daquele conjunto de sujeitos, sem jamais se confundir com eles. Minhas tentativas de circunscrevê-los ao já conhecido falhavam à medida que eu os observava mais detidamente. Isso ocorria porque, além da sua individualidade e dos elementos das personagens que representavam, aquelas meninas e meninos traziam também consigo o seu *lócus* de moradia. Tanto porque isso era parte importante do projeto artístico do grupo, como também porque as plateias de teatro da cidade talvez não soubessem olhar para eles de outro modo.

Lembro que, na época, vinha tendo experiências muito decepcionantes com as peças em cartaz na cidade. Vinha de um local onde o teatro comercial

não era tão estabelecido e, sem ter muita referência sobre onde no Rio buscar um teatro mais potente e investigativo como o que me interessava, acabava assistindo trabalhos de formatos extremamente convencionais, sem ênfase em trabalho de ator e apelando para o humor ou o sentimentalismo raso. E assim o que eu via no palco refletia pouco a experiência concreta e complexa que eu vinha tendo de percorrer a cidade. Em nenhum momento percebia os espetáculos serem tocados pelos temas e pela linguagem dos garçons, das empregadas domésticas, dos adolescentes, dos migrantes com os quais eu convivía no meu bairro, no transporte público etc. Embora a cidade tenha sido, para mim, desde o início, muito fortemente povoada por essas pessoas comuns e por seus dilemas cotidianos, numa espécie de contraface da metrópole tropical fetichizada, o que eu ia assistir com maior frequência nos palcos da zona sul e do centro da cidade – onde estão instalados os teatros - eram problemáticas burguesas indiferentes às texturas e às cores com as quais eu me deparava como um *flâneur* pelas ruas do Rio de Janeiro.

Desde o primeiro contato com a vibração daquele grande coro paralisado, mas também nos minutos seguintes, quando pude ver a precisão com que atrizes e atores rompiam em conjunto com aquele estado e se lançavam num canto ritmado por percussão, o Teatro da Laje veio a ser para mim uma instância de acesso a novas e insuspeitas complexidades da cidade e seus habitantes. Naquele espaço privilegiado em um bairro de classe média alta, o grupo rompia bruscamente com a imobilidade, explodindo numa música enérgica que dizia em certo ponto: *Para o mundo inteiro, somos da Vila Cruzeiro! Para o mundo inteiro, somos da Vila Cruzeiro!* Por mais que muitas camadas de sentido mitificadas certamente se interpusessem entre mim e aquela cena, entre a minha experiência e a daqueles jovens, aquele contato me pareceu reavivar uma percepção sobre possibilidades para o teatro que não se resumiam aos modelos pasteurizados a que me referi anteriormente, que não o restringiam aos encontros monocromáticos da classe média anestesiada por seu senso comum e pelo consenso do seu “bom” gosto, nos seus ambientes privilegiados de fruição.

Tornando-se mais incompreensível, mais contraditória, a Vila Cruzeiro, por meio daquela obra do Teatro da Laje, tornou-se outra para mim, e talvez tenha se materializado pela primeira vez. Eu desejei melhor conhecê-la, eu desejei habitá-la. Por consequência, a cidade estereotipada também passava a ser outra, passava a ser mais do que o seu símbolo. Estar frente àqueles jovens, vê-los atuar, perceber os seus gestos, suas gírias, o seu jogo com o outro, seu sentido de grupo, de comunidade, tudo aquilo representou para mim um conteúdo novo, um conteúdo inédito. Ele me inspirou a iniciar alguns meses depois uma experiência voluntária em teatro na favela da Rocinha. Encontrei, em um projeto público para a saúde do adolescente, o Adolescentro Paulo Freire¹⁷, um espaço acolhedor, onde meu conhecimento teatral e a minha sede de práticas sociais foi recebida como um presente. A partir daquele lugar, pude construir uma relação mais profunda com aquela comunidade e com seus sujeitos e, se aquela vivência foi concomitante ao meu curso de mestrado, que me trouxera ao Rio, acredito que ela foi muito mais decisiva por me enraizar na cidade e me permitir ficar. Ao longo de oito anos, experimentei o sonho de um projeto coletivo, por meio de exercícios e processos artísticos intensos e inspiradores, mas também me vi confrontado com a solidão dos meus ideais, especialmente porque tinha em vista o longo prazo, a construção de um trabalho de referência, ao passo que aquilo, para a maior parte dos jovens, era, fundamentalmente, uma relação do tempo presente. A despeito dessa cisão, é curioso perceber a nostalgia que compartilhamos, eu e as ex-atrizes e ex-atores do grupo, com relação àqueles processos coletivos vividos e que resistiram a perdurar. Aos poucos, a frustração do seu fim indesejável foi sendo mitigada e o que se pronuncia, com maior solidez, são as trocas de mensagens eventuais e afetuosas, suscitadas por eventos invisíveis ou pelo ressurgimento de alguma

¹⁷ O Adolescentro Paulo Freire é uma unidade de Promoção da Saúde e Protagonismo Juvenil surgida no âmbito da Secretaria Municipal de Saúde do Rio de Janeiro, no ano de 2004, por iniciativa da Dr^a Viviane Castelo Branco, tendo como primeira diretora a psicóloga e professora Dilma Cupti Medeiros. A ação teve seu início no território do Complexo da Maré, transferindo-se posteriormente para São Conrado, onde atende principalmente a juventude das comunidades da Rocinha, Vidigal e adjacências. Fonte: <<http://adolescentropaulofreire.blogspot.com/p/historico.html>> Acesso em 05 jun. 2021.

foto, de alguma lembrança daqueles tempos, confirmando a sua importância para todos nós.

Apesar da intensidade do meu encontro com a cena periférica do Teatro da Laje, transcorreram três anos até que eu visse o grupo novamente. Esse seria o prazo para a estreia de um novo espetáculo, o que, de algum modo, informa sobre a sistemática de relação de experiências teatrais não convencionais com seus públicos. Nesse caso, a temporalidade de lançamento de um novo produto era, contudo, um pouco mais lenta do que comumente se vê, quando se considera que a maior parte dos coletivos teatrais costuma lançar novos trabalhos a cada um ou dois anos, no máximo. Tal fato pode contribuir para o julgamento de que as atividades do Teatro da Laje estão suspensas ou mesmo para que o nome do grupo seja esquecido pelos públicos de teatro da cidade.

Isso me faria entender, aos poucos, as dificuldades de ser um espectador do grupo - e aqui vou me colocar exclusivamente na posição de um entusiasta, de alguém que anseia por seus espetáculos, deixando de lado o fato de ser alguém que conhece especificidades dos seus modos de produção. Além do prazo estendido para o aparecimento de novos trabalhos, é raro que suas peças permaneçam em uma temporada mínima de alguns dias sucessivos, como se deu em 2006. Em geral, o grupo realiza apresentações esporádicas, principalmente em escolas, organizações sociais, eventos diversos espalhados pela cidade (especialmente em suas periferias). Com raras exceções, se você não tiver disponibilidade para estar em determinado lugar, determinado dia e horário, você não os poderá assistir. Por fim, existe o fato de o grupo habitar e realizar preferencialmente suas apresentações e atividades na zona norte profunda. Em contraposição a outros bairros dessa grande região da cidade como Tijuca, São Cristóvão ou Maracanã, com acesso facilitado por diferentes meios de transporte público; Penha e Olaria, que limitam a Vila Cruzeiro, situam-se na contramão dos fluxos culturais hegemônicos da cidade. Se você não habita os arredores, seu deslocamento até a comunidade pode ser bastante complexo, mesmo para alguém que habita outro bairro da zona norte, como é o meu caso. Tudo isso exige uma firme disposição que só mesmo quem admira, respeita e quem acredita no projeto artístico do grupo é capaz de ter.

Em entrevista que me concederam, Daivson Garcia e Camila Gamboa, ator e atriz que fundaram o Teatro da Laje, me ajudam a entender o privilégio que o grupo concedia às plateias da Vila Cruzeiro, o que também explica uma maior indiferença com relação àqueles palcos mais convencionais, mais legitimados e mais estratégicos da cidade, cobiçados por tantos outros agentes:

Camila: _ Cara, eu acho que sempre que tava a nossa família, aquilo ali pra gente era muito legal. (...) Quando a Arena¹⁸ lotou, tinha muita gente na Arena Dicro, ali na Penha. Eu acho que ali eu fiquei mais emocionada do que no teatro da Gávea¹⁹. (...) Eu acho que eu senti mais emoção. Me senti mais representada... Não sei. Tô tentando resgatar da memória, se eu consigo lembrar... Na Arena. E, olha, foi Sérgio Porto, foi teatro da Gávea, e eu só consigo lembrar daquela sensação da Arena, sabe? De um monte de crianças, das crianças gritando pra gente... “Olha a kombi! Olha não sei o quê!”. E outra peça, *Romeu e Julieta* também, foi no dia em que a gente se inscreveu no Projeto Cultura Viva e aí foi um representante [do Ministério da Cultura] lá, pra conhecer o grupo Teatro da Laje e a gente avisou a comunidade, a comunidade desceu em peso que não cabia na escola. As pessoas estavam subindo na parede pra poder ver a gente ali, representando a peça, mostrando pra uma pessoa de fora. Eu acho que essas duas partes, pra mim, é muito legal. A importância que a comunidade dava pra gente, aquilo ali me dava assim um gás, de um outro mundo. (...)

Daivson: _ É, eu acho também. Eu acho que a Arena foi um negócio surreal. As apresentações que a gente fez na Arena. Principalmente quando eram estreias, né, Camila? Lotava mais ainda. Que a gente precisou abrir o segundo andar da plateia, lá da Arena, porque não cabia mais gente. Foi entrando gente, entrando gente. Eu lembro do nosso nervosismo, lá atrás, né? (...) a gente ficava num nervosismo lá atrás, eu lembro que tinha um burquinho na rotunda...

Camila: _ A gente ficava: “Fulano chegou, fulano chegou” ...

Daivson: _ Cada um queria olhar um pouquinho o furinho lá pra ver se achava a pessoa lá, ou se achava a família, ou quem é que tava. Se tava cheio, se não tava, a gente tinha essa preocupação (GAMBOA & GARCIA, 2021, pp. 12-13).

Nas lembranças dos dois artistas se mesclam, a meu ver, a relevância da participação em um projeto teatral para sua formação individual, envolvendo a comunicação com seus pares na comunidade em que vivem e o seu reconhecimento pelos mesmos, bem como a instauração de um evento

¹⁸ Arena Carioca Dicro, inaugurada pela Prefeitura do Rio em 2012, é um dos raros equipamentos culturais localizados no bairro da Penha, nas proximidades da Vila Cruzeiro, espaço que possui um dos únicos teatros da zona norte da cidade.

¹⁹ Camila se refere à temporada do espetáculo *A viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema numa página do Facebook*, no Teatro Municipal Maria Clara Machado, no bairro da Gávea, zona sul do Rio, no ano de 2013.

extraordinário no território, já que a encenação teatral, como podemos saber pelo diálogo com eles, não era fato comum em seu cotidiano. E aqui tenho oportunidade de trazer também a experiência de um espectador das obras do Teatro da Laje desde a Vila Cruzeiro, a partir de um depoimento que me deu José dos Santos Júnior, atual integrante do grupo:

Até ter aula com o Veríssimo. e até assistir ao Teatro da Laje, eu nunca tinha visto teatro, só nas propagandas de peças na Rede Globo. Então, eu achava que, para fazer teatro, você tinha que ser um Miguel Falabella, um ator renomado e que o que você fosse falar tinha que ser uma coisa de outro mundo. Aí, quando eu vejo uma peça feita pelos moleques, saindo da favela, contando como eles iam pra praia, as dificuldades que eles enfrentavam... Porra! Você se via ali, aquilo te alcançava. Se ver naquela história. Isso é muito bom! Isso te abre outra coisa. _ “Ah, isso também é teatro”!

A relação de Júnior com espetáculos teatrais é bastante similar às relações que me foram relatadas por outros integrantes, uma relação mediada pela televisão, tal como a minha, nos idos de 1990, no sul de Minas Gerais. São aspectos importantes da experiência do Teatro da Laje que, a despeito de uma universalidade vislumbrada em seus espetáculos, remetem à relevância daquele acontecimento para o contexto em que ele emerge e para as relações mais imediatas que ele compreende. Tal disposição contrasta com a expectativa que incide sobre o produto artístico que se espera possa competir pelos prêmios e os lugares de maior prestígio no campo teatral, abastecendo as prateleiras do mercado cultural da cidade. E talvez resida aí uma das complexidades dessa e de outras experiências teatrais que se desviam das regras de um *modus operandi* mais estabelecido. Complexo, sobretudo, porque não é uma contradição externa àquela prática, ela está presente no impulso e na ambição de fundar um grupo teatral periférico, em referência a um conjunto de práticas historicamente estruturadas e já ligadas, por conexão, a um universo de desigualdades.

1.2. “Xeikisper na favela: Isso é possível? Isso é necessário?”

A gente meio que pediu licença pra Shakespeare e falou:

“A gente vai dar uma modificada nuns negócios aqui”.

Daivson Garcia

Assim como o Teatro da Laje testa a fidelidade de seus públicos, ele também coloca alguns desafios a quem se propõe a reconstituir sua trajetória, como busco efetuar nesta pesquisa. Voltar a *Montéquios, Capuletos e nós* a fim de refletir sobre sua proposta política e estética implica em cotejar lampejos dessa obra que se fixaram na minha memória com fragmentos esparsos do espetáculo gravados pela TV Brasil reunidos no canal do grupo no Youtube. De um lado, minhas lembranças estão repletas de lacunas e envoltas por minhas projeções, meus afetos. De outro, o registro para a TV Brasil apresenta menos de um décimo de um espetáculo feito para as câmeras, sem interação com público, com cortes e edições, o que se soma às possíveis perdas sofridas quando da mudança do suporte cênico para o suporte fílmico. De todo modo, acredito que a disponibilidade desses dois recursos, ainda que falhos, permitem embasar um juízo sobre aquela experiência, em que pese a possível compensação da subjetividade da recordação pela materialidade e objetividade do vídeo.

O que resiste mais vivamente em minha memória quando penso em *Montéquios, Capuletos e nós* é, primeiramente, a força que o grupo de aproximadamente quinze adolescentes investia na cena. Havia um vigor e um júbilo que são bastante comuns de se perceber quando se adentra uma escola de ensino fundamental ou médio em horário de intervalo. Mas, diferente do sentido de desordem e de caos que podemos associar com aquele estado vibrátil dos estudantes, lembro que essa energia se distribuía durante a peça através de ações precisas, o que possibilitava, por exemplo, nas cenas de coro, transitar com muita sincronia da imobilidade para a atividade. Também as entradas e saídas de cena tinham um *timing* preciso, o que evitava que ocorressem “buracos”, ou seja, momentos de uma peça onde nada acontece e que, por mais curtos que sejam, parecem longos e denotam alguma falha na sequência de eventos. Isso foi, de fato, o que mais me impressionou naquele trabalho, sua capacidade de desenvolver um espetáculo completo com excelente ritmo. Vinha

de experiências em teatro com adolescentes e alguns quesitos técnicos como os mencionados eram bastante difíceis de vencer na direção do que costumamos entender como um produto teatral de qualidade.

Em um trecho do espetáculo registrado em vídeo²⁰, o coro emerge da escuridão a partir de uma voz masculina e jovem cantando “cinco, seis, sete, oito”. A partir desse chamado, inicia-se o canto do grupo: “Se liga aí, plateia, escute o que eu vou falar, somos da Vila Cruzeiro, pra tentar representar, nossa peça é inspirada em William Xeikisper”. Ao cantar o nome do dramaturgo inglês, o ritmo exigia que se pronunciasse mais lentamente cada uma das sílabas, o que concedia um acento bastante específico, como procurei transcrever aqui. Esse já é, a meu ver, um primeiro indício de como a tradição teatral foi incorporada de modo particular pelo grupo, dando a ver pouca preocupação em reproduzir o significativo fonético estrangeiro, o nome próprio do cânone, de maneira fidedigna.

Diferente da apresentação no teatro, em que o elenco recebia o público já sobre a cena; no vídeo, a imagem surge em *fade in* e revela o grupo de frente para a câmera, tendo ao fundo um tecido cru estendido, coberto com pichações em preto e branco. Nas minhas lembranças, atores e atrizes ocupavam expansivamente o palco, enquanto o vídeo os revela aglomerados no fundo da cena. Do lado esquerdo, duas atrizes e três atores. Do lado direito, três atrizes e três atores. No meio da cena, um ator com um surdo e uma atriz com um bumbo. Ao vê-los e ouvi-los cantando e dançando, retomo minha impressão acerca da sua força. O som do coro acompanhado da percussão era indubitavelmente mais estrondoso no teatro, capaz de fazer nossos corpos vibrarem, tal como as potentes caixas amplificadas dos bailes funk. Mas, ainda assim, o registro da TV Brasil permite conhecer o entusiasmo das suas vozes e dos seus corpos que dançam movimentos de funk enquanto pronunciam os versos articuladamente.

²⁰ TEATRO DA LAJE. “Grupo Teatro da Laje – Montéquios, Capuletos e nós – TV BRASIL – Parte 1”, 12 fev. 2011. In: **Youtube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3FRfnJXTAcc>> Acesso em 05 abr. 2019.



Figura 1 *Montéquios, Capuletos e nós* (frame do vídeo).

A possibilidade de rever alguns trechos da peça em vídeo me confirma a impressão de haver naquele espetáculo um notável equilíbrio entre técnica e espontaneidade. O mero respeito às marcações da direção acarretaria certo endurecimento, certa militarização da cena que facilmente depreciaria a obra a meu ver. Mas, ao contrário, o que recordo e o que o vídeo revela é a grande maioria dos atores bem à vontade, realizando suas sequências de ações com grande abertura para o público ou para a câmera. Isso contrasta com certa concepção dos corpos adolescentes como retraídos, tímidos, fechados em si e pouco comunicativos, especialmente em ocasiões de exposição social.

Há evidentemente uma motivação que não é puramente técnica para a realização da cena e que transparece na forma como alguns dos atores e atrizes se movimentam, enraizando a palavra cantada na dança, gingando os quadris para um lado e outro, saltando, dobrando os joelhos e descendo a pelve na direção do chão ou pontuando com firmeza a emissão da voz em movimentos dos braços e mãos. Os rostos denotam alegria em risos abertos ou seriedade em semblantes mais concentrados, num mosaico diverso. Se, por um lado, a direção foi bem-sucedida em ensaiar uma canção vigorosa e bem executada pelo grupo, com pausas precisas, ela também possibilitou que atrizes e atores

expressassem efusiva excitação, a qual era comungada com o grupo, espécie de sentido de pertencimento, para usar uma expressão bastante cara aos projetos sociais com juventude. Essa energia jovem surpreendentemente afinada com os objetivos da cena pode ser interpretada como o componente vital e misterioso que Luís Otávio Burnier, supracitado, entende como uma das fontes da ação física autêntica.

O coro executa uma parada ao ser interpelado pela voz masculina do início, que se situa fora da cena (do quadro) e questiona: “Epa! Shakespeare na favela? Isso é possível?”. A resposta positiva vem em versos novamente bem articulados, cantados e dançados e que são pontuados por novo questionamento lançado por uma das atrizes: “É necessário levar Shakespeare para a favela?”. Essa mesma questão surgirá novamente de maneira direta em outro fragmento do registro da TV Brasil²¹. Ele se inicia com a entrada em cena do ator Daivson Garcia cantando os primeiros versos da canção “O morro não tem vez”, de Vinícius de Moraes e Tom Jobim, acompanhado pelo som de um pandeiro tocado por outro ator. Ao fundo, atrizes e atores sambam devagarzinho, miudinho. De repente, “um, dois, três”, e a batida do pandeiro acelera para um funk. O coro todo muda o ritmo da dança, a disposição dos corpos e solta a voz em conjunto para cantar um trecho mais longo de um funk atribuído a Mister Catra: “quem mora no morro, nunca tem seu valor, ele é discriminado, seja lá aonde for...”. Ao fim, retoma-se a canção inicial, entoada pelo mesmo ator, que diz os nomes dos compositores.

²¹ “Grupo Teatro da Laje – Montéquios, Capuletos e nós – TV BRASIL – Parte 3”, 13 fev. 2011. In: **Youtube** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-tWU3_DaYZc> Acesso em 05 abr. 2019.



Figura 2 *Montéquios, Capuletos e nós* (frame do vídeo).

Há um choque entre as duas composições, que a montagem parece querer ressaltar, diferenciando-as pela voz solitária e esganiçada do ator na execução da primeira e pelo coro estridente, mas mais harmonioso, na segunda. Nas duas canções, a favela é personagem principal e ainda que a primeira chame a atenção para as dívidas que a cidade tem com ela, sua perspectiva é distanciada, seu ponto de vista é de alguém situado fora, lançando para ela um olhar de piedade. A segunda canção fala na primeira pessoa, reclama de dentro da favela a respeito de uma situação insuportável de injustiça social e de estigmatização, mas também fala da determinação em seguir vivendo, lutando por condições mais dignas. Essa justaposição entre as duas canções, suas respectivas tradições e apelos comerciais, remete à comparação entre os cosmopolitismos da bossa nova, enquanto expressão musical da classe média branca e ilustrada, e da música negra contemporânea que se produz e se renova incessantemente nas periferias brasileiras, tal como nos fala Liv Sovik (2009, p. 104), em sua obra *Aqui ninguém é branco*. Para essa autora:

Embora a elite econômica brasileira tenha muito mais recursos e ligações com os centros de poder, a cultura cosmopolita mais dinâmica e menos subserviente da atualidade globalizada pertence menos a essa elite, na sua versão ideal bossa-novista de homens e mulheres

lindas e quase-brancas, do que à diáspora africana, igualmente idealizada na forma do rapper consciente, que encena a consciência social vinda de baixo e que faz sucesso comercial (*Ibidem*).

Deste modo, mesmo que a cena pareça trabalhar para a sugestão de afinidades entre artistas tão díspares, mas igualmente cariocas, como Catra e Jobim, é inegável que a força expressiva do primeiro encontra-se muito mais próxima da qualidade de presença, da energia corporal dos jovens e da novidade que consiste no Grupo Teatro da Laje em um palco da zona sul. Embora a cena mescle de forma harmoniosa as duas composições e entoe a música legitimada da bossa nova de modo melodioso, atrelando-a a uma corporalidade envolvente, a melancolia que ela sugere é reforçada pela voz solitária de Daivson, ao passo que o funk de Catra cantado e dançado pelo coro tem força mais substantiva. As músicas aludem a dois cancioneiros fortemente associados a imagens símbolo do Rio de Janeiro: a placidez das praias da zona sul em seu idílio com os morros que contornam a cidade e a cultura de marginalidade, risco e resistência das suas tradicionais favelas. O Teatro da Laje parece então recorrer a elas conjuntamente, no sentido de complexificar um pouco aquelas representações. Assim, a bossa nova converte-se numa espécie de equivalente nacional da obra de William Shakespeare, empregada pelo grupo a fim de explicitar para a cidade a capacidade da favela de falar diferentes línguas. Isso é bastante perceptível em outra cena, que não aparece no vídeo, mas na minha memória, em que a atriz Débora Teixeira, no papel de uma aluna de escola pública, interpreta com força e passividade a canção *Eu sei que vou te amar*, de Vinícius de Moraes, para surpresa de uma professora de artes que ministra uma aula medíocre, pautada em preconceitos estéticos, na valorização irrefletida do arbitrário cultural dominante.

Ao fim das canções, parte do elenco deixa o palco e parte se posiciona solenemente voltada para o público. Nesse momento, Débora volta a perguntar: “Então, é necessário levar Shakespeare para a favela?” Essa pergunta, feita pela segunda vez, denota alguma retórica, já que o que estamos vendo é exatamente uma montagem baseada na obra do dramaturgo inglês. Então parece que há sim uma necessidade, qualquer que seja ela, de levar Shakespeare para a favela. Em sua dissertação de mestrado, o diretor Veríssimo Júnior conta um pouco sobre o processo de criação deste espetáculo, referindo-se a ele ainda pelo seu

nome mais antigo, que era *Romeu e Julieta*? *É Nós!* (SANTOS JÚNIOR, 2004, p. 101). Nesse texto, o diretor nos dá alguns indícios da sua escolha pelo dramaturgo canônico:

Contei rapidamente outras histórias de Shakespeare e chamei a atenção para a proximidade que existe entre os temas de todas, inclusive *Romeu e Julieta*, e o cotidiano da favela. Lembrei que aqueles que olham a favela de longe, contudo, não sabem disso (*Ibidem*).

Sua proposição foi então a de que o prólogo e o epílogo da obra em construção interpelassem o desconhecimento e o preconceito de parte da população quanto ao território da favela. A peça mostraria assim que “Shakespeare já está na favela, não sendo necessário que ninguém o leve até lá” (*Ibidem*). Ou seja, a noção de que a riqueza e a vileza das paixões humanas vertidas em engenhosidade poética, percepção estética e agudeza crítica a partir do vivido também habitam a realidade de seus moradores. Contudo, um repertório cultural que inclui origem e crescimento em comunidade pobre da região metropolitana de Recife, militância estudantil e político partidária, vivências artísticas e universitárias e a experiência de migrante na cidade do Rio de Janeiro, permite a Veríssimo Júnior pressupor que haverá, por parte daquelas plateias que ele tem em vista, uma afirmativa unânime e automática quanto à relevância do dramaturgo inglês e sua indubitável contribuição para aquela comunidade:

Presumindo-se que os presentes responderão que sim e que, inclusive, não faltarão “voluntários” na plateia que se disponham a subir o morro para ensinar aos seus moradores quem foi o autor e falar de sua obra, a questão é reformulada: é *necessário* levar Shakespeare à favela?²² (*Idem*, p. 102).

No início dos anos 1990, em Elói Mendes, cidade de pouco mais de 20 mil habitantes no sul de Minas Gerais, uma das coisas mais interessantes que havia para um pré-adolescente curioso era o retorno do irmão mais velho para casa, após uma estadia de alguns anos na cidade de São Paulo. Ao voltar para a cidade natal, provavelmente pelas dificuldades de adaptação à metrópole, Luís

²² De acordo com Veríssimo, a atitude de enfrentamento “eletrizou o grupo”, estimulando reações verbais como: “ ‘Caraca, mané!’ . _ ‘Essa doeu!’ . _ “Já imaginou a cara dos caras?’ . _ ‘Vão jogar tomate na gente, hein?’” (*Ibidem*).

me falava de mundos tão diferentes e tão mais interessantes que o meu universo provinciano, de modo que eu o ouvia e observava com enorme curiosidade e interesse. Procurava assistir aos filmes que ele assistia, ouvir as músicas que ele ouvia e atentar para os livros que ele lia. Tudo o que ele manuseava era visto como uma possível chave para realidades mais mágicas, como aquelas sugeridas pelos meios de comunicação hegemônicos, que permanentemente me assediavam.

Foi nessas circunstâncias que eu manuseei e visualizei pela primeira vez uma peça de Shakespeare, deixada num canto por meu irmão, que a estava lendo. O livro não tinha vindo com ele de São Paulo, mas era emprestado de um vizinho nosso. Uma daquelas edições luxuosas e ilustradas, com capa de couro vermelha e lombada dourada, que servem mais para enfeitar as estantes do que para qualquer outra coisa. Por algum motivo, meu irmão decidiu dar um outro uso àquele objeto.

Macbeth era o nome da peça que abria o volume imponente e foi, portanto, o meu primeiro contato com alguma materialidade referente à obra do bardo. Nas páginas iniciais, algo diferente de outras obras literárias que eu já havia lido: uma lista de personagens. E o meu pensamento foi: “Deve ser assim que se escreve uma telenovela”! Em seguida, a curiosa divisão de ato e de cenas. Os textos associados aos nomes dos personagens, como balões saindo de suas bocas representadas pelos dois pontos e o travessão. Três bruxas!!! A aparição dessas figuras malditas e enigmáticas na primeira cena produziu uma sensação de espanto que me levou direto aos filmes e histórias de horror que eu tanto amava assistir, mas que pareciam contrastantes com o ambiente naturalista das telenovelas que também me entusiasmavam e que eu já sonhava poder um dia escrever. Acho que, para além da forma modelar da escrita dramática que aquela obra me apresentou, o inusitado das bruxas nas primeiras páginas de Shakespeare acendeu em mim um pressentimento sobre as possibilidades que se abrem para a linguagem teatral e que dizem respeito, a um só tempo, à sua base rudimentar no pacto da verossimilhança com seus

*públicos e à sua capacidade extraordinária de não se resignar com a figuração naturalizada das relações humanas*²³.

O nome de Shakespeare não me era estranho, mas sua importância havia chegado até mim antes que qualquer outra qualidade de sua obra. Aquele encontro com o livro, com a peça impressa numa edição rebuscada, intrigou-me por me informar que algo tão elevado como o nome do autor poderia estar ligado àqueles fatos cotidianos e ao mesmo tempo valiosos, às novelas e aos filmes que eu assistia na tevê e que já eram algo de vital importância para mim.

Recorro a esse episódio biográfico pois creio que ele ilustra uma das possíveis chaves para a relação com esse cânone do teatro e da cultura e porque acredito que ele se liga, de forma contraditória, com formas de dar inteligibilidade e encantamento à realidade, ao mesmo tempo em que surge como coisa ativa e intocável, algo que se deve respeitar e não questionar demasiadamente, tal como o livro que, parado na estante, empresta um ar de erudição e de importância a uma residência.

Após a pergunta enunciada por Débora, o ator Airton Ferreira da Silva, o dono da voz grave e potente que fazia as perguntas em *off*, invade a cena e completa: “Pra quê, se Romeu e Julieta já estão lá?”, ao que outra atriz emenda: “Pra quê, se lá já tá assim ó, de Iago, de Macbeth, Otelo?” Débora então retoma:

Pergunta lá na favela, quem não conhece, a história de Macbeth, garoto ambicioso, matou o chefe pra ficar no seu lugar, pra ter poder, grana e fama? Quem não conhece a história de Iago, queria ser ‘braço’, não conseguiu e se vingou, fazendo o chefe acreditar que levava chifre da mulher com seu melhor amigo. Lá na favela, todo mundo conhece, ou melhor, todo mundo vê essa história acontecer todos os dias. Sendo assim, se alguns dos senhores e das senhoras aqui presentes quiserem aprender um pouco mais de Shakespeare, e não se incomodarem, é claro, de subir o morro, nós estaremos de braços abertos para ensinar um pouco mais.

²³ Edward Gordon Craig (2000, p. 05) aborda essa questão em seu texto *Sobre os fantasmas nas tragédias de Shakespeare*, inferindo sobre os espectros inumanos: “A presença deles impede um tratamento realista das tragédias onde aparecem. Shakespeare fez delas o centro dos seus vastos sonhos - e o ponto central de um sonho controla ou condiciona cada ponto de sua circunferência, como numa figura geométrica circular”.

A atriz joga com a câmera ao proferir esse discurso, imprimindo força às interrogações, pontuando-as com o olhar, com o sorriso, a postura ativa, além de uma disfarçada ironia, o que permite entender um pouco mais sobre como tais questões eram realmente endereçadas à plateia. Em contraste com a maior parte da ação da peça, nesse trecho, há o emprego da norma culta da língua, insinuando a possibilidade de que ele tenha sido previamente escrito, decorado, ensaiado, mais do que fixado a partir de improvisações. Ainda assim, ele é performado com boa intencionalidade e atitude, como quando ele é encerrado pela atriz com as palavras de ordem: “Então é por isso que a gente fala...” E o coro responde cantando: “Romeu e Julieta, é nós!”, para cantar na sequência:

Macbeth, Otelo, Ricardo Terceiro
tão lá na Vila Cruzeiro!

Para o mundo inteiro
somos da Vila Cruzeiro!

Lá não tem só marginal
temos um lado cultural.

Para o mundo inteiro
somos da Vila Cruzeiro!

Capuleto e Montéquio
se enfrentando o dia inteiro.

Para o mundo inteiro
somos da Vila Cruzeiro!

Romeu e Julieta, nas lajes da favela
namorando o dia inteiro.

Para o mundo inteiro
somos da Vila Cruzeiro!

A enunciação dos nomes dos célebres personagens shakespearianos e de sínteses das peças adaptadas para o cotidiano da favela é a culminância de um processo de antropofagia posto em cena. Mesmo que a deglutição de todo esse referencial dominante e eurocentrado não alcance a sua desintegração - se é que ela é desejada; a sua apropriação pela voz, pelos corpos, pelo ritmo e pela cultura dessa coletividade jovem e favelada, dessacraliza-o. Isso porque a obra de Shakespeare, o sentido público da mesma, serve de pretexto para que os conteúdos daquela cultura negra e periférica adquiram estatuto de obra de

arte e ensaiem outra forma de recepção pela sociedade. Como o livro com a peça *Macbeth* traduzida e impressa que chegou, por acaso, em minhas mãos na adolescência e acabou me ensinando um modo de materializar a linguagem teatral, referendado por um autor respeitado; o encontro de atrizes e atores da Vila Cruzeiro com Shakespeare representa uma forma de acesso à tradição, a conquista de um vocabulário que permita ou, pelo menos, facilite sua entrada em um campo de acirradas disputas materiais e simbólicas, como é o campo teatral. Segundo Camila Gamboa:

A gente não conhecia Shakespeare. Se não fosse o Veríssimo... O que eu tive na aula de sociologia, do ensino médio, foi uma pincelada. O que a gente estudou ali foi como se fosse a vida de Shakespeare mesmo, muita coisa que ele levou pra gente, antes da gente fazer esse paralelo. “O que a gente vai poder extrair daqui de Shakespeare para a nossa realidade?” (GAMBOA & GARCIA, 2021, p. 08).

A gênese das relações do grupo com a obra de Shakespeare remonta às primeiras experiências de Veríssimo Júnior com o ensino de artes cênicas na Escola Leonor Coelho Pereira, na Vila Cruzeiro, em 2001, como ele nos informa em sua dissertação. A referência ao autor consagrado teria surgido em um momento em que os jogos teatrais mais básicos propostos pelo professor alcançavam sucesso entre os alunos da 7ª série. De acordo com ele, “não obstante nossos encontros ocorrerem no último tempo da quinta e da sexta-feira, o que normalmente é um fator de dispersão, havia protestos por parte da turma quando soava o sinal, anunciando que havia acabado a aula” (SANTOS JÚNIOR, 2004, p. 75). Isso o levou a entender que “havia conseguido estabelecer um canal de comunicação com a turma e conquistado sua confiança”, o que lhe inspirou a “propor a montagem de um pequeno espetáculo para ser apresentado para o restante da escola” (*Ibidem*).

Shakespeare é lembrado então, naquele contexto, como um modelo dramaturgício capaz de inspirar enredos mais elaborados do que aqueles advindos da livre improvisação:

Para apresentar o autor e sua obra usei como ponto de partida os conhecimentos prévios dos alunos - afinal não são poucos os filmes, novelas de TV e até desenhos animados inspirados na obra do bardo. O resto ficou por conta do poder de sedução do próprio autor. O interesse dos alunos pelas tramas das peças era vívido e intenso. Os olhares atentos e o silêncio com que ouviam as histórias falavam por si (*Ibidem*).

Diversos elementos são interessantes de observar no episódio narrado, com destaque para o afeto que reveste as relações dos alunos com as aulas de teatro no espaço escolar e que inspiram a ambição do professor em gerar produtos mais elaborados. Camila Gamboa descreve da seguinte maneira seu primeiro contato com teatro, através das aulas de Veríssimo:

Quando veio essa disciplina, lá na quinta série, foi o *boom* porque foi tudo novo, né? Até então, a gente não dava muita importância por não entender o que era o teatro. Ali, a gente levava como uma aula... “Ih, chegou a hora da brincadeira, a hora em que a gente vai imitar os outros e tal”. Só que começou a ficar muito interessante (GAMBOA & GARCIA, *Idem*, p. 01).

Esse sentimento é corroborado por Davison Garcia:

A gente tava lá no ensino fundamental e, de repente, chegou um professor, que a gente nunca tinha visto na escola. Aí, ele entrou na sala e falou: “Agora a gente vai ter aula de teatro”. Aí todo mundo ficou... Todo mundo se olhou e falou: “Quem é esse doido que tá entrando aqui, né?” (...) Todo mundo levava na brincadeira, ninguém levava a sério, mas o negócio foi crescendo, crescendo, crescendo e aí, algumas pessoas de cada turma iam se destacando. Iam tendo mais interesse, não só de levar na brincadeira. E aí aconteceu... (*Ibidem*)

O espanto que transparece no relato dos dois artistas e a dificuldade de precisar o momento exato em que a pura diversão dos jogos teatrais assumiu um caráter mais “sério” talvez corresponda aos “olhares atentos” e aos “silêncios” que o professor percebeu em seus alunos e que entendeu como um incentivo para continuar a narrar os enredos shakespearianos.

A experiência na sala de aula corresponde assim ao pontapé inicial para a elaboração de *Montéquios, Capuletos e Nós*, que o Teatro da Laje viria a encenar quatro anos mais tarde. Veríssimo revela que o plano geral da adaptação da peça para o contexto de uma favela carioca partiu dele já naquela primeira experiência teatral com os alunos:

Sugeri, por fim, uma adaptação de *Romeu e Julieta*, onde o obstáculo ao antológico amor dos dois adolescentes, representado pelo conflito entre famílias rivais da cidade de Verona, aqui seria representado pelo conflito entre morros dominados por facções rivais do tráfico de drogas da cidade do Rio de Janeiro (“Morro dos Montéquios” e “Morro dos Capuletos”) (SANTOS JÚNIOR, *Idem*).

Percebemos então que o professor e artista lança mão de um conhecimento e de uma experiência que lhe permitiram conceber a convergência entre a trama elisabetana e o contexto particular da favela, por mais distantes

que eles pareçam um do outro. Trata-se de um contraste entre opostos, sobretudo do ponto de vista da desigualdade entre o capital cultural acumulado pela dramaturgia inglesa e o capital cultural de que dispõem os moradores da favela desassistida e violentada pelo Estado. Um contraste que pode ser altamente produtivo, como sabemos, por exemplo, pela originalidade que Josette Féral (2015, p. 350), com base no conceito de “imprevisibilidade”, de Abraham Moles, atribui a três espetáculos dirigidos pela encenadora francesa Ariane Mnouchkine, em 1981, baseados em peças de Shakespeare. De acordo com Féral, esses trabalhos romperam com certo “horizonte de expectativa” dos públicos ocidentais pelo fato de terem sido construídos a partir de referências artísticas e culturais japonesas. Por sua imprevisibilidade, esse tipo de interpretação (embora não tenha sido assim percebida por espectadores no Japão!), surpreendeu positivamente espectadores ocidentais, fazendo com que eles vissem, graças ao recurso a um “Japão imaginário”, a dramaturgia shakespeariana de outro modo.

Fato é que a transposição proposta por Veríssimo aos seus alunos e que resultaria no surgimento do espetáculo adiante corresponde a uma tendência historicamente duradoura de valorização da obra de Shakespeare que tem se fortalecido desde o movimento romântico europeu no século XIX, superando mesmo a fronteira das artes e contaminando a filosofia e a psicanálise, manifestando-se em ciclos cinematográficos como os de Akira Kurosawa e Orson Welles, para citar apenas dois exemplos. Por outro lado, é bom lembrar que a encenação de mitos e dramas europeus no ambiente dos morros cariocas também tem um antecessor importante no filme *Orfeu Negro*, de 1959, ganhador da Palma de Ouro, Globo de Ouro e Oscar de melhor filme estrangeiro, tendo sido a atriz Léa Garcia indicada ao prêmio de melhor atriz no Festival de Cannes. Dirigido por Marcel Camus, o filme foi baseado na peça *Orfeu da Conceição*, escrita por Vinícius de Moraes em 1954 e teve uma nova versão, no ano de 1999, dirigida por Cacá Diegues.

Desse modo, podemos inferir que as ideias que possibilitaram a proposição do tema de *Montéquios, Capuletos e Nós* já se encontravam à disposição, como podemos apreender de produções contemporâneas suas

como as peças *Dois Cavaleiros de Verona*, do Grupo Nós do Morro, e *Otelo da Mangueira*, dirigida por Daniel Herz, das quais falaremos adiante, além do filme *Maré, nossa história de amor*, de 2007, dirigido por Lúcia Murat. Fato é que, sem ter nascido espontaneamente daquelas relações que principiaram na sala de aula, a ideia da adaptação foi antes enxertada naquele cenário e pôde então, graças à recepção positiva e ao engajamento de parte dos alunos, prosperar.

Shakespeare apresenta-se assim como algo entre um salvo conduto e uma ferramenta para a prática do teatro, uma instância que legitima a expressão das experiências mais idiossincráticas de uma favela em uma linguagem artística que se constituiu enquanto um espaço de desigualdade e de poder. Mas o que veremos no palco do Teatro da Laje será antes a imagem de Shakespeare como um desvio provisório, um recurso rápido à autoridade e à técnica para em seguida então poder falar de si mesmo. Shakespeare como um passaporte para reposicionar, conforme palavras de Veríssimo Júnior supracitadas, “aqueles que olham a favela de longe”. Como um espectador distante da realidade daquele elenco, posso testemunhar que a presença das atrizes e dos atores, para mim, passou à frente da dramaturgia clássica, deixou Shakespeare para trás e me estendeu a mão. Ali, aquele trabalho me sugeriu que havia uma tradição legitimada e intocável nos palcos que era agora coisa de segunda importância, mesmo que ela tivesse funcionado como escada para o protagonismo momentâneo daqueles jovens. Podemos nos perguntar, nesse sentido: se o Teatro da Laje não tivesse recorrido ao clássico *Romeu e Julieta*, teria sido sua chegada garantida, naquela ocasião, a um local especializado de produção como o Espaço Cultural Sérgio Porto?

Quem conhece a performance social de Veríssimo Júnior, o modo enfático, teatralizado e irônico com o qual ele costuma criticar a política, a realidade social e falar de sua experiência com o Teatro da Laje, sabe que há uma série de episódios e bordões que são recorrentes em sua fala, alguns dos quais iremos reproduzir ao longo do capítulo. Uma das citações que costuma aparecer com frequência no seu discurso e em seus textos é uma abordagem alternativa da obra de Shakespeare feita pelo encenador inglês Peter Brook. A passagem é transcrita em sua dissertação de mestrado:

Minha tentativa é de fugir à concepção vulgarizada de Romeu e Julieta como uma *love story* pernóstica e sentimental, recuperando a violência, a paixão e a ebulição das multidões miseráveis, dos feudos, das intrigas. E assim redescobrir a poesia e a beleza que emanam das sarjetas de Verona, em relação às quais a estória dos dois amantes é meramente incidental (PETER BROOK *apud* SANTOS JÚNIOR, 2004, p. 75).

Como estamos falando da passagem da realidade dos jovens da Vila Cruzeiro ao primeiro plano, em detrimento das minúcias da ação shakespeariana, a apropriação daquela investida mais periférica com relação aos temas da obra, sugerida por Brook, parece ter sido cumprida e subvertida em muitos momentos da montagem do Teatro da Laje. Destaco a cena em que são representadas duas rádios comunitárias falando a partir dos morros dos Capuletos e dos Montéquios, respectivamente, como podemos ver em um dos vídeos disponíveis no canal do grupo no Youtube²⁴. As rádios são representadas por dois grupos de atores e atrizes dispostos em lados diametralmente opostos sobre o palco. Os locutores encontram-se sentados, enquanto os ouvintes permanecem de pé, colados uns nos outros. Com as mãos pousadas sobre os ouvidos, os personagens das comunidades representam telefones, por meio dos quais conversam entre si, com transmissão para toda a comunidade. Trata-se de uma parte que tem a função dramática de sublinhar o ódio e a concorrência que dividem as duas comunidades, equivalendo à rivalidade entre as duas famílias veronenses, que corresponde ao pano de fundo da peça original.

Segundo Santos Júnior (*Idem*, pp. 103-4), a cena surgiu a partir de improvisações realizadas em sala de aula sobre CDs levados por ele para a escola “com remasterizações do *PRK-30*, antigo programa da Rádio Nacional protagonizado pelos humoristas Lauro Borges e Carlos Barbosa”. Seu objetivo era o de estimular a encenação de “duas ‘rádios’ que deveriam travar um duelo pelo ar”, apenas com o intuito de fomentar o espírito de confronto entre Montéquios e Capuletos, criando “o clima propício para o início do ensaio” (*Ibidem*). Contudo, a partir da sugestão de um dos atores, esse exercício acabou

²⁴ “Grupo Teatro da Laje - Montéquios, Capuletos e nós - TV Brasil - Parte 2”, 13 fev. 2011. In: **Youtube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8Ok4i4Wkaok>> Acesso em 20 jun. 2021.

sendo incorporado ao espetáculo, permitindo a aparição da cena “em que as rádios ‘Montéquios FM’ e ‘Capuletos FM’ trocam insultos e provocações” (*Ibidem*). Essa cena representa bem, a meu ver, como as experiências e os afetos dos jovens furam a malha da matriz shakespeariana, permitindo que um pouco da cultura da Vila Cruzeiro se infiltre no espetáculo, parasitando a obra original, tal como Peter Brook enxerga o processo histórico permeando sub-repticiamente a intriga de Shakespeare. Por um momento, o antagonismo entre as duas facções perde importância para a brincadeira, as rimas, as gírias, os trotes, a publicidade e as promoções do comércio local, a memória do baile e da paquera que brotam com espontaneidade, humor e vivacidade do jogo dos atores. Tudo aquilo faz com que a cena se prolongue e se destaque, por sua originalidade, ainda que não rompa completamente com o contexto dramaturgico, já que persistem as rivalidades, ameaças e derrisões entre os dois grupos²⁵.

Há também momentos em que os sentidos e os afetos se voltam para a ação da peça original, por mais transformada que ela tenha sido pela proposta do grupo. Assim se dá, por exemplo, com o trágico desfecho dos enamorados. Veríssimo registra a reação de um aluno depois de assistir um ensaio daquela cena, ainda no contexto da sala de aula: “_ ‘O que é isso? O que é isso? Olha aqui, ó! (*mostrando os olhos marejados de lágrimas*). Mas eu sou macho, hein? Eu sou macho!” (SANTOS JÚNIOR, 2004, p. 77). E a versão dada a ela pela encenação também povoa as memórias da atriz Camila Gamboa: “Fala de Romeu e Julieta, eu lembro daquilo. Eu, armada, apontando pra cabeça da Julieta. Julieta, cantando, aos prantos, em cima do Romeu. Aquela cena forte. A Débora cantando ao fundo” (GAMBOA & GARCIA, 2021, p. 14). E Davison Garcia confirma:

²⁵ Interessante considerar o seguinte depoimento da atriz Camila Gamboa sobre o processo de criação da peça: “Assim, pra não dizer que não tinha, a gente tinha um roteiro de cenas, tipo ‘entrada da Julieta, saída da Julieta’. Agora escrito ‘Julieta vai falar isso’, a gente não tinha. A gente tinha o que ia entrar, uma cena atrás da outra. E, em cima daquilo, que a gente fazia as brincadeiras. A gente brincava em cena, né? Ali pra gente era algo tão tranquilo que, realmente, a gente nunca escreveu. A gente já sabia o que ia dizer. Às vezes, acontecia uma piada interna, entre a gente, no meio da peça, a gente brincava ali e dava super certo, usava na outra semana. (GAMBOA & GARCIA, 2021, p. 05)

A cena final era a que mais marcava mesmo. (...) Porque a gente se envolvia tanto no negócio que eram os nossos amigos em cena ali, né? A gente tava no dia a dia tão juntos, que a gente sentia aquilo como se fosse com eles. Então, aquela cena marcava muito, aquele final. Ela morrendo por conta de uma intriga da Rosa (...) Aquilo era forte demais (*Ibidem*).

Como profissional da educação, Veríssimo considera seus alunos, na qualidade de filhos das classes populares, o elemento mais importante e mais inovador de todo o sistema educacional. Isso dá a ver o espaço privilegiado que a construção dos espetáculos oferece para a expressão desses sujeitos. A originalidade dessa juventude tem essa dimensão estética que temos salientado, mas também um caráter político fundamental. Na entrevista que me concedeu, ele afirma que “os novos sujeitos que entraram na escola a partir da década de 1970, que são os jovens de classes populares” travam “embates enormes, de enorme significado”, que ensejam “muita reflexão, lançando para a escola novas interpelações” (SANTOS JÚNIOR, 2017, p. 03). No entanto, ele verifica que a escola como está constituída - e, por extensão, podemos pensar a sociedade e o sistema teatral da cidade - não é capaz de assumir as contribuições desses jovens. “Ao mesmo tempo em que ela é uma usina de possibilidade, é um campo de limitações horríveis” (*Ibidem*). Os momentos de apresentações de trabalhos para outras turmas da escola são reveladores desse tipo de resistência a que Veríssimo se refere. Em sua dissertação, ele relata, por exemplo, o episódio de um aluno, após ter protagonizado uma cena, observar com atenção a conversa de uma professora que se dizia emocionada com o trabalho apresentado: “Tão logo a professora saiu do recinto, Adriano aproximou-se de mim e perguntou: ‘O que ela estava dizendo?’, para, em seguida, ele próprio responder: ‘Eu sei: ela não imaginava que eu era capaz de fazer isso, não é?’” (SANTOS JÚNIOR, 2004, p. 22).

Se o sistema de ensino resiste a se abrir às necessidades e às proposições dessa juventude, o estabelecimento de uma rotina de aulas teatrais com ênfase no jogo, na improvisação e no diálogo cultural, desafia o ordenamento rígido das salas e disciplinas; mas também, ao intentar prolongar-se, aprofundar-se, acaba por não mais caber nesses limites. É nesse sentido que o Teatro da Laje precisou, em dado momento, “pular o muro da escola”, como diz Veríssimo, e avançar para as lajes encimando as casas da

comunidade: “a gente chegou a ensaiar na minha laje, na do Leandro, teve a laje da Lilian (...) laje teve um monte”, lembra Daivson Garcia (GAMBOA & GARCIA, *Idem*, p. 03).

O teatro acaba se desenvolvendo assim como uma ocupação e um meio de expressão oportuno para esses sujeitos e, nesse processo, a linguagem artística tende a ser distendida, de modo a comportar os novos conteúdos trazidos por essa juventude. Mais do que a extração de componentes culturais pitorescos ou exóticos que venham a agregar valor à universalidade de um Shakespeare, enquanto paradigma da autoridade simbólica, trata-se, ao contrário, de um processo de elevação do conhecimento, da memória e da linguagem da Vila Cruzeiro a uma importância cultural equivalente. Respondendo a um espectador que lhe perguntara se o teatro havia feito com que ele visse a escola com outros olhos, um aluno de Veríssimo retrucou: “Não. A escola é que passou a nos ver com outros olhos. Viu que somos capazes” (SANTOS JÚNIOR, 2004, p. 22). De maneira correspondente, o diretor declara sobre a sua experiência com o teatro na Vila Cruzeiro:

Faço teatro ali porque gosto das pessoas que lá habitam, mas também porque gosto do teatro e busco caminhos para ele no mundo contemporâneo e acredito que aquele território e aqueles sujeitos têm uma contribuição a dar para isso. O teatro precisa da Vila Cruzeiro tanto quanto, ou mais, a Vila Cruzeiro precisa do teatro (JÚNIOR, 2018, p.22).

Voltando ao rap que transcrevemos acima, presente em uma cena de *Montéquios, Capuletos e nós*, o mesmo havia sido composto principalmente pelo ator Fábio Matos da Silva²⁶, com a colaboração do grupo, a partir da escuta das sinopses das obras de Shakespeare narradas pelo diretor e transpostas para o cotidiano da comunidade. Cada um dos seus versos é cantando por um ator ou uma atriz que vem até a frente. Já o refrão: “Para o mundo inteiro, somos da Vila Cruzeiro” é executado pelo coro a plenos pulmões, acompanhado do bumbo e do pandeiro, com a realização de uma coreografia de funk. Nela, as atrizes se

²⁶ Segundo Daivson Garcia (GAMBOA & GARCIA, 2021, p. 11): “a gente tinha o Fábio [Matos da Silva], na época dos *Montéquios*, acho que foi ele que criou uma letra, que a gente cantava, eu não lembro qual era. Ele criou um dos funks ali, foi criação coletiva, mas mais parte do Fábio”. Deduzi o sobrenome do ator e compositor pelos agradecimentos da dissertação de mestrado de Veríssimo Júnior, na qual ele lista os nomes dos integrantes do Teatro da Laje.

posicionam à frente e os atores, ao fundo, sendo que o envolvimento corporal é maior por parte delas do que deles. Esses últimos se dispõem em duas linhas retas latitudinais e realizam movimentos principalmente com os membros superiores, mantendo a postura ereta, ao passo que as atrizes fazem aberturas dos joelhos e da pelve, acompanhadas da descida dos glúteos em direção ao chão. Isso não quer dizer que os rapazes demonstrem menor comprometimento com a ação. Há vigor e sincronia na realização dos movimentos. Também há uma crescente efusão, revelada pela altura da voz que aumenta, pela força e rapidez da dança e da percussão. Os versos bem elaborados, que celebram o sincretismo do drama elisabetano com a cultura da favela, numa atitude de virtuosismo verbal e de consciência crítica bastante cara ao universo do rap com seus MCs, convivem e, de certo modo, concorrem com a corporalidade exuberante do funk que a cena insinua, mas não desenvolve plenamente.

Há um entrecruzamento fecundo entre palavra, corpo e música, numa disposição mais insurgente e mais inovadora, especialmente quando se considera duas outras encenações cariocas daquele mesmo período nas quais também o universo shakespeariano se relacionava com a favela, de maneiras diferentes àquela do Teatro da Laje, contudo. Refiro-me a *Otelo da Mangueira*²⁷, dirigido por Daniel Herz a partir de roteiro de Gustavo Gasparani, e a *Os dois Cavalheiros de Verona*²⁸, encenação do grupo Nós do Morro dirigida por Guti Fraga. A primeira, uma produção espetacular, com grande cenário, elenco formado por atrizes, atores, cantoras e cantores conhecidos do teatro e da televisão, figurinos compostos com brilhos e plumas, além de uma luz cênica bem desenhada. Embora traga uma favela carioca no seu nome, relaciona-se com a comunidade principalmente pelo aspecto do samba, na sua versão mais mítica e ufanista, trazendo como protagonista um compositor e empregando

²⁷ Um vídeo da apresentação na íntegra pode ser acessado em: “Otelo da Mangueira (Herz, 2006-2007). Full Video”. In: **Global Shakespeares: vídeo and performance archive**. Disponível em: < <https://globalshakespeares.mit.edu/otelo-da-mangueira-herz-daniel-2006/#vídeo=otelo-da-mangueira-herz-daniel-2006>> Acesso em 18 abr. 2019.

²⁸ Um vídeo da apresentação na íntegra pode ser acessado em: “Dois Cavalheiros de Verona (Two Gentlemen of Verona) (Fraga, 2006)” In: **Global Shakespeares vídeo and performances archives**. Disponível em: <<https://globalshakespeares.mit.edu/doi-cavalheiros-de-verona-fraga-guti-2006/#video=doi-cavalheiros-de-verona-fraga-guti-2006>> Acesso em 22 jun. 2021.

sambas-canções famosos como parte da dramaturgia. A estética é bastante afim ao teatro musical mais comumente praticado no Rio de Janeiro, com caráter predominantemente comercial. Em suma, a favela é referida basicamente pela metonímia do samba, que a montagem pretende homenagear, recorrendo para isso ao relevo do enredo shakespeariano.

A montagem do *Nós do Morro*, grupo sediado na comunidade do Vidigal desde os anos 1980 e reconhecido como um precursor de experiências teatrais em favelas da cidade²⁹, conta com um elenco jovem e muito talentoso, formado em sua maioria por moradores daquele território. Assisti a esse trabalho presencialmente no pequeno teatro localizado na sede do grupo no Vidigal, naquele mesmo ano de 2006, e o que saltou aos meus olhos foi o excelente ritmo impresso às cenas e a notável qualidade do trabalho de atores e atrizes, denotando sofisticada direção de movimento e impecável trabalho vocal, com canções originais executadas ao vivo pelo elenco. A cena, como aquela do Teatro da Laje, dispensava cenários, priorizando a ocupação criativa do espaço pelos coros efusivos da juventude - em idade um pouco mais avançada, no caso do grupo do Vidigal. Com relação aos figurinos, contudo, enquanto aqueles do Teatro da Laje aparentam ter sido constituídos por peças de roupas do próprio elenco, dada sua heterogeneidade; o *Nós do Morro* optou pela homogeneidade funcional da cor preta, recorrendo a acessórios coloridos pontuais e estratégicos que dão a ver uma paleta de cores calculada, em que despontam tons crus e eventualmente o vermelho, por exemplo nas longas e esvoaçantes capas medievais.

Os dois cavalheiros de Verona revela, desse modo, uma capacidade de encenar Shakespeare com qualidade técnica superior à de muitas produções teatrais profissionais do Rio e de outras cidades, o que pode ser comprovado pelo fato da obra ter sido convidada pela Royal Shakespeare Company a se apresentar no Complete Works Festival, em Stratford-upon-Avon, cidade natal de Shakespeare, no Reino Unido. Além da sobriedade eficiente dos figurinos, do

²⁹ Vide: “Nós do Morro, teatro (Brasil/Rio de Janeiro/Rio de Janeiro)”. In: **Enciclopédia Itaú Cultural**. Disponível em: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo371708/nos-do-morro>> Acesso em 18 abr. 2019.

trabalho muito preciso de corpo, ritmo e voz, da beleza da música, destaca-se também a opção pelo uso formal da língua, com muitas expressões fora do uso coloquial e que remetem à ancestralidade do texto, e a manutenção da geografia europeia, com referências constantes às cidades de Verona e Milão. A obra explicitava sua origem social principalmente pelo fato de apresentar um elenco com grande número de artistas negros, o que talvez possa ser assumido como sua principal e mais relevante crítica ao campo teatral naquele momento. Contudo, a referência à favela, mesmo presente no nome do grupo, parece um pouco subtraída, especialmente no seu sentido mais dissensual e político, mediante a opulência do texto canônico. Isso porque a máquina teatral funciona ali azeitada demais e ainda que existam muitos atravessamentos vernaculares - principalmente nas atuações menos empostadas e mais imprevisíveis de Aldino Brito e de Mary Sheila, que, a meu ver, conseguem melhor ater-se às matrizes da comicidade popular e dos falares periféricos cariocas evitando esvair na direção dos estereótipos de galã ou de mocinha em que incorrem muitos dos demais artistas -, o espetáculo move-se com muita facilidade na direção de um produto de entretenimento cosmopolita e universalizante.

E se me arrisco a dizer que há um elemento mais provocativo ao campo teatral daquele momento presente na cena do Teatro da Laje penso que seja a altivez da música negra das favelas, em especial o rap e o funk, que contrastam com a batida menos polêmica e mais majestosa do samba, em *Otelo da Mangueira*, e com a tendência pop com acentos de forró e repente nordestino das canções de *Os dois cavalheiros de Verona*. Entendo, assim, que mais do que as inesgotáveis inferências teóricas em torno da maior ou menor importância de Shakespeare para as periferias do mundo, é a materialidade do funk enquanto linguagem e patrimônio cultural daqueles sujeitos que apresenta maior potencial para constranger o etnocêntrico bom gosto teatral do período. Contudo, embora o registro da cena do Teatro da Laje transmita uma conjunção de expressões culturais da juventude periférica num mesmo nível hierárquico em que apareciam elementos da dramaturgia elisabetana, ou talvez até mesmo sobrepujando esses últimos, a dança me parece ainda excessivamente organizada e até mesmo retraída, se comparada com explorações mais recentes da corporeidade do funk. Parece-me ainda distanciada de algumas características desse ritmo e de sua

cultura, tais como sua “falta explícita de comportamento”, sua capacidade de desconstrução da ordem vigente, a implementação de políticas enviesadas, a dissolução - ou exposição - dos agenciamentos maquínicos que perpassam a cidade”, como vislumbradas por Christina Fornaciari (2010, p. 02).

A posição proeminente das atrizes com relação aos atores, no momento da coreografia em *Montéquios, Capuletos e nós*, já permite entrever o protagonismo crescente assumido pelas mulheres no universo do funk a partir dos anos 2000 (CAETANO, 2015, p. 28), mas embora aquelas movimentem muito mais globalmente seus corpos, sua dança está ainda aquém da ruptura expressa por uma cantora como Valesca Popozuda que, em sua *Minha pussy é o poder*, de 2010, invertia o “discurso feminino hegemônico em relação ao sexo (...) deixando de lado a ideia de pureza, castidade e passividade atribuída às mulheres brancas e burguesas ao longo dos séculos” (*Idem*, p. 33).

Também os corpos masculinos, mesmo que pareçam sincronizados e comprometidos na coreografia, estão muito limitados, sobretudo no que respeita à movimentação dos quadris e da pelve. Ainda parecem distantes do exuberante gingado do passinho carioca que, surgindo na cena funk por volta de 2008 (SÁ, 2014, p. 29), ganharia grande projeção na internet e na televisão, “misturando a coreografia do funk a outros gêneros tais como o frevo, o tango e/ou o passo *moonwalk* de Michael Jackson, dançados ao som de celulares e gravados e editados de maneira amadora”.

Ao ser incorporado por um espetáculo de dança contemporânea com grande projeção internacional como *Cria*, obra da Cia. Suave dirigido por Alice Ripoll, de 2017, o passinho carioca, segundo a crítica Deise Brito³⁰, veio ensinar “o que podem fazer os quadris”. Para Brito: “São desencaixes, encaixes, torções, dobras, pulos, passos ligeiros, pés em constante diálogo. Dispositivos de dança contra hegemônicos que são levados ao palco convencional provocando sua estrutura”. A expressão artística do passinho, nascida nas favelas do Rio de Janeiro, dá a ver tamanha sofisticação de movimentos e de técnicas que coloca

³⁰ BRITO, Deise de. “A desobediência do quadril: crítica do espetáculo *Cria*”. In: **MITsp 2019, 6ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo**. Disponível em: <<https://mitsp.org/2019/desobediencia-do-quadril-por-deise-de-brito/>> Acesso em 18 abr. 2019.

em questão o vocabulário da dança contemporânea em seus circuitos dominantes, sendo a direção do espetáculo, nesse sentido, depreciada pela crítica: “A liberdade, a sincopação e as dinâmicas do ‘estar das/em bundas’ presentes no funk, por exemplo, exigem um olhar, por parte da direção, que corresponda a uma pedagogia coreográfica negra e diaspórica”.

Em 2006, a espontaneidade e a alegria desses jovens agiram fortemente sobre a minha percepção e, é com um olhar do ano de 2021 que analiso mais detidamente a presença da cultura do funk naquela obra teatral, contrastando-a com manifestações artísticas e midiáticas mais recentes que indicam maior hegemonia cultural desse gênero musical. É interessante observar que o registro dessa peça dialoga assim com algumas considerações de Adriana Carvalho Lopes que, em sua tese de doutorado *“Funk-se quem quiser” no batidão negro da cidade carioca*, aponta uma transformação do funk na cidade do Rio de Janeiro a partir dos anos 2000. Para a autora, se nos anos 1990, “as letras eram, quase sempre, longas narrativas que falavam de paixão e de desilusões amorosas, retratavam os prazeres e as dificuldades de se viver em uma favela ou pediam paz nos bailes”, por meio do “rap-funk” ou “funk-consciente”; nos anos 2000, “a maior parte das letras começa a ter um conteúdo considerado mais sensual e erótico”, passando a ser reconhecidas como “funk-montagem”, ora como “funk-putaria” (LOPES, 2010, p. 133). Com isso, torna-se possível supor que a peça *Montéquios, Capuletos e nós* expressaria esse momento dinâmico da cultura do funk, quando os palcos de teatro da zona sul do Rio de Janeiro ainda não estariam prontos para a explosão de erotismo e de desobediência já presente nos bailes da periferia.

1.3. O Teatro da Laje como excedente da escola

Em sua dissertação de mestrado, Veríssimo dos Santos Júnior (2004, p. 21) revela como suas experiências como professor de artes cênicas da rede pública contribuíram para o surgimento do Teatro da Laje e para o desenvolvimento dos seus modos de criação. Ele relata uma das suas primeiras

experiências com uma turma de 6ª série do ensino fundamental considerada “difícil” pelo corpo docente e pela direção, quando então preparou um roteiro de cena para ser desenvolvido com os alunos usando elementos que ele pressupunha ser referências familiares a esses últimos: tráfico de drogas, violência, cultura hip-hop. Sobre as linhas gerais daquela dramaturgia, o grupo trabalharia a improvisação. Iniciado o processo, que contou com grande adesão da turma, aconteceu do grupo rejeitar a proposta de finalizar a cena com músicas dos Racionais MCs, grupo de hip-hop influente. A sugestão musical de Veríssimo foi rapidamente suplantada por uma música de pagode. Os alunos também manifestaram “pouca empolgação” diante da solução de finalizar uma cena com a canção *Meu Guri*, de Chico Buarque, na qual o compositor narra através do olhar de uma mãe, a trágica história de um menor que praticava furtos. Para substituir essa última, o grupo elegeu uma versão da *Ave Maria*, de Gounod, na versão do músico Jorge Aragão, que foi tocada no cavaquinho por um aluno.

Explorando seu arsenal de técnicas e de referências culturais, o professor iniciante procura desenvolver seus pressupostos teatrais e políticos, ou éticos e estéticos, dentro da moldura do sistema formal de ensino. Para além das limitações materiais e funcionais desse último, que não nos cabe desenvolver completamente aqui, as ambições teatrais e pedagógicas de Veríssimo têm de lidar com o fato concreto da disponibilidade e do desejo ou do interesse de seus alunos. Seja no recurso aos Racionais MC's, grupo musical ligado às periferias de São Paulo e que faz sucesso nacionalmente com composições que contestam o sistema, seja na opção por Chico Buarque, reconhecido pela crítica social e pelo pensamento de esquerda feito em versos que prezam pela beleza e elegância, a liderança das aulas desempenha um papel relevante de possibilitar o reconhecimento de alteridades por meio da arte. Mas tal liderança representa também a delegação de uma autoridade capaz de sancionar aquilo que é digno de ser reconhecido pelo nome de arte e, conseqüentemente, de prescrever a atitude “correta” a ser tomada por parte dos receptores em direção àqueles produtos ou àqueles criadores.

Na obra *A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino*, Pierre Bourdieu e Jean-Claude Passeron afirmam que toda a ação pedagógica,

tal como se estabelece na educação institucionalizada, tem em vista a imposição de um arbitrário cultural, que consiste no arbitrário cultural das classes dominantes. O arbitrário das significações culturais deriva para esses autores, do fato de que “a estrutura e as funções dessa cultura não podem ser deduzidas de nenhum princípio universal, físico, biológico ou espiritual” (BOURDIEU & PASSERON, 2014, p. 29). Sendo assim, a preferência manifesta pelo professor por essas produções culturais já reconhecidas pelo mercado cultural contribui para o desconhecimento da violência simbólica que ele efetua ao investi-las de importância perante seus alunos, contribuindo assim para o “reconhecimento da legitimidade de uma dominação” (*Idem*, p. 36). De acordo com os autores, o sistema educacional delega a seus agentes o exercício da violência simbólica, sendo fundamental que esse fato jamais apareça “em sua verdade inteira” (*Idem*, p. 32), ou seja, para que a inculcação do arbitrário cultural seja tanto mais efetiva, é necessário que ela seja naturalizada, por exemplo, parecendo decorrer da inclinação pessoal do professor.

Naquele momento, Veríssimo foi interpelado pelo desinteresse, pelo desprezo e pelo deboche dos alunos, tendendo possivelmente a sancionar como indignas (inestéticas, politicamente incorretas etc.) as opções culturais propostas pela turma como opções àquelas apresentadas por ele. Em entrevista, ele conta que levou tempo para aceitar aquelas provocações:

Quando fui ser professor, eu fui achando que aqui tá a galera que vai fazer o que eu quero. (...) Aí fui com uma bagagem cheia das minhas teorias. (...) Minhas teorias eram intocáveis. As minhas teorias pareciam leito de Procusto, o mito grego. Eu ficava tentando enfiar os jovens naquela teoria e, se eles não coubessem, pior para eles, que seriam amputados para poder caber ou então espichados, se fossem menores do que elas. Só que, diferente do mito grego, eles não se deixavam mutilar. Não entravam, não aceitavam entrar. Então, minha primeira reação foi de ter raiva deles (SANTOS JÚNIOR, 2017, p. 3-4).

Bourdieu e Passeron (*Idem*, pp. 79-82) lembram que o sistema educacional detém o “monopólio de produção de agentes encarregados de reproduzi-lo”, sendo, portanto, importante que disponha dos mesmos em número suficiente, podendo recrutá-los e substituí-los continuamente. Nos episódios de crise, como esse vivido por Veríssimo Júnior, em seus primeiros anos como professor de artes cênicas, quando seu arsenal de referências foi posto à prova, o professor é conclamado a atuar individualmente para sanar “as questões que

a instituição tende a excluir por seu funcionamento mesmo” (*Idem*, p. 85). Ou seja, na sala de aula, a pessoa do professor precisa agir no sentido de solucionar, mesmo que provisoriamente, as contradições sobre as quais se sustenta o sistema educacional enquanto braço dedicado à reprodução de uma estrutura social e econômica desigual.

Este é um aspecto também identificado por Paulo Freire (2013, p. 217) quando aborda a “invasão cultural” como forma de ação pedagógica antidialógica³¹. De acordo com ele, o “caráter dominador” da ação educativa nem sempre é exercido de maneira deliberada, mas tem a ver com o fato dos seus agentes serem “igualmente homens dominados, ‘sobredeterminados’ pela própria cultura da opressão” (*Ibidem*). Instituída na estrutura social de dominação, a escola, segundo o educador pernambucano, é marcada pelo clima da primeira, “veiculando seus mitos e orientando sua ação no estilo próprio da estrutura”, de modo que, influenciada pelas “condições objetivas estruturais” converte-se em “agências formadoras de futuros ‘invasores’” (*Ibidem*).

Na teoria de Freire, a invasão cultural deve ser entendida como “a penetração que fazem os invasores no contexto cultural dos invadidos, impondo a estes sua visão do mundo, enquanto lhes freiam a criatividade, ao inibirem sua expansão” (*Idem*, p. 215). Os invadidos passam então a ver “a sua realidade com a ótica dos invasores e não com a sua”, assumindo aos poucos a ideia de “sua inferioridade intrínseca” à medida que reconhecem a “‘superioridade’ dos invasores” (*Idem*, p. 216). É importante lembrar que as expressões “invadidos” e “invasores” não se ligam a um sentido de pureza originária de qualquer comunidade ou cultura. Antes, referem-se ao processo capaz de acometer aqueles indivíduos que abandonaram uma condição familiar favorável ou uma via de sucesso profissional individualizada “por um gesto de adesão às massas oprimidas” (*Idem*, p. 234). Nessa perspectiva, compelido por seu mérito de, a despeito da origem pobre, ter alcançado se licenciar em teatro, ou por sentir-se devidamente comprometido com a causa da transformação social, Veríssimo

³¹ Agradeço à Profa. Dra. Marina Henriques Coutinho por me apontar o diálogo desta pesquisa com a noção de “invasão cultural”, em Paulo Freire, durante o exame de qualificação da presente tese.

poderia se reconhecer autorizado a “prescrever” uma determinada atitude aos seus alunos. Aquele que age dessa maneira “desconfia das massas desconfiadas, se deixa tentar pelos mesmos procedimentos que a elite dominadora usa para oprimir” (*Idem*, p. 235).

Uma reação como a dos alunos da Escola Municipal Leonor Coelho Pereira, ao não reconhecerem a legitimidade dos referenciais estéticos apresentados pelo professor, corresponderia assim ao que Freire (*Idem*, p. 219) identifica como a capacidade dos invadidos “recusar a invasão a que, em outro momento, se poderiam haver adaptado, para justificar o seu fracasso”. Isso pode fazer com que o agente da invasão cultural, mesmo que de forma inconsciente, seja levado a falar da “‘inferioridade’ dos invadidos, porque ‘preguiçosos’, porque ‘doentes’, porque ‘mal agradecidos’ e às vezes, também, porque ‘mestiços’” (*Idem*, pp. 219-0). Essa atitude, tal como aquele sentimento de raiva que Veríssimo Júnior devolveu a seus alunos, no momento dos primeiros embates culturais, dialoga com o que Freire (*Idem*, p. 225) chama de “uma terrível ‘invasão’”. Isto porque ela “não é feita pela velha elite dominadora (...), mas por homens que, inclusive, tomaram parte na revolução”, mas que, de algum modo, como também ocorre com as massas populares, tornaram-se “‘hospedeiros’ do opressor” (*Ibidem*). Desse modo, o professor politizado e oriundo das classes populares que busca na escola pública da comunidade pobre uma alternativa ao excludente campo teatral da cidade pode agir também como agente de perpetuação de tal desigualdade. Prescrevendo a salvação cultural aos seus discípulos por meio do reconhecimento dos marcos civilizatórios de determinadas obras de arte e da sensibilidade mais adequada à recepção daqueles artefatos, age, tal como na peça teatral que dirigiu e da qual falaremos adiante, como uma espécie de Moisés, pretendendo guiar uma comunidade de hebreus inconsequentes à Canaã do gosto legítimo e do consenso cultural.

Para se contrapor à “invasão cultural”, Freire (*Idem*, p. 230) ressalta o caráter processual daquilo que chama uma “revolução cultural”, lembrando que a “adesão aos oprimidos importa uma caminhada até eles. Uma comunicação com eles”. Remetendo aos diários de Che Guevara, sobre as lutas em Sierra Maestra, que antecederam a Revolução Cubana, o autor destaca o exercício de

“humildade” empreendido pelo iminente líder latino-americano, ao reconhecer a participação do campesinato local como “forjadores” de sua ideologia revolucionária, assumindo que “a *comunhão com o povo* deixou de ser teoria para converter-se em parte definitiva de nosso ser” (*Idem*, p. 241). Desse modo, identifica a incompletude da teoria e/ou das visões de mundo individualizadas, as quais, para se tornarem algo maior e devidamente mobilizador, devem verdadeiramente abrir-se àquelas e àqueles com os quais se planeja ou se sonha. Essa abertura implica superar “a desconfiança do povo. Desconfiança de que o povo seja capaz de pensar certo. De querer. De saber” (*Idem*, p. 63). Informa assim que “crer no povo é a condição prévia, indispensável, à mudança” e que tal compromisso pressupõe uma atitude crítica de modo que a liderança se permita rever-se constantemente e jamais se acredite “proprietário do saber revolucionário” (*Idem*, p. 64).

A trajetória do Teatro da Laje, desde a sua gênese, informa sobre impasses vividos entre sua liderança e seus membros, revisitados de maneira crítica, como no depoimento supracitado de Veríssimo Júnior e em outros episódios que abordaremos adiante. Dos embates vividos em sala de aula, resulta componente importante que parece esvaziar, mesmo que relativamente, as atitudes de messianismo cultural ou superar certa idealização dos sujeitos convidados a protagonizar a experiência teatral e avançar na direção de uma originalidade discursiva do grupo, da qual *A viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema numa página do Orkut / Facebook*, de que trataremos a seguir, pode ser considerada exemplar. A progressiva atenção àqueles contínuos conflitos culturais ensejou, portanto, a percepção de que as reações dos alunos, mais do que oposições, consistem em proposições discursivas com potencial de serem desdobradas em ações poéticas.

Nesse contexto, a escola, com todas as limitações que estruturalmente impõe a esse diálogo, passa a se constituir “realidade mediatizadora que, problematizada, os desafia” (FREIRE, *idem*, p. 238). Não por acaso o estabelecimento do grupo exigirá, num primeiro momento, um espaço externo a ela. Nascido das disputas culturais que a prática educativa estimula, o Teatro da Laje precisou abandonar a escola para se realizar. Mas sua experiência também

será, contraditoriamente, um espaço-tempo conjugado às salas de aula, num indício talvez de que, contrariando o veredito mais pessimista de Bourdieu e Passeron, elas também correspondem a um celeiro de possibilidades transformadoras. É nítido como o ambiente escolar, por exemplo, permeia a memória dos integrantes, como na seguinte fala de Daivson Garcia, ao se referir à formação do grupo:

Eu (...) nunca tinha tido contato com teatro, antes da escola e aí, eu concluí o ensino fundamental. Fiquei ali mais ou menos quatro anos fazendo aula de teatro na Leonor. E aí fui pra o ensino médio. Passei um ano no ensino médio e eu fiquei com muita saudade de fazer, muita saudade mesmo. E aí eu falei: “Cara, eu vou lá procurar o Veríssimo”. (...) Aí fui lá na Leonor, fui lá na secretaria, acho que depois da aula. Aí, a gente ficou sentado naquele pátio da Leonor conversando. Eu falei: “Cara, eu queria fazer teatro, queria ver o que você consegue me indicar aí”. Aí ele falou que tava com a ideia de criar um grupo (GAMBOA & GARCIA, 2021, pp. 01-02).

Para além das menções ao espaço e à rotina escolar propriamente ditos, é importante atentar para algo que sobeja esses últimos, uma espécie de excesso. Daivson fala assim do tempo em que deixou a escola fundamental, sem que a experiência das aulas de teatro o tenha abandonado, fala de uma conversa ocorrida no espaço intermediário, que é o pátio, situado no limite entre a clausura das salas e a abertura do mundo, no fim do horário das aulas. São instâncias que dependem de um “algo mais” do que a própria estrutura da escola pode oferecer. Mas é interessante complementar esse depoimento também com algo que pude ouvir em *live* realizada por Veríssimo Júnior em seu perfil na rede social do Instagram, em 20 de julho de 2021, durante um ciclo de conversas com ex-alunos. Dialogando com Daivson, o professor recupera então a lembrança daquele mesmo encontro, tomando-o como germe do Teatro da Laje. Mas, diferente do depoimento acima, ele afirma que o retorno interessado do ex-aluno é que foi o estímulo decisivo para formar o grupo. O interesse de Daivson, pela perspectiva de Veríssimo, passa a ser então menos uma coincidência a um plano seu já existente do que uma espécie de convite para que ele prolongasse sua permanência na Vila Cruzeiro e fizesse daquele excesso luxuriante de tempo, uma parceria para a construção da empresa teatral coletiva.

O episódio conflui com alguns dos pontos levantados por Paulo Freire, no que respeita à comunhão entre liderança e comunidade e ao alcance de um

estágio de confiança entre elas. A crença no que dizem “as massas”, ou “o povo”, ou “a comunidade” por parte do professor e diretor teatral expressa-se em mais um relato feito por Daivson Garcia e que diz respeito ao processo de criação do espetáculo *A viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema*. Ele nos informa aqui sobre o esforço empreendido nos ensaios para conseguir dotar de um relevo, de uma moldura teatral, um comportamento que atrizes e atores já demonstravam cotidianamente:

Essa coisa de fazer o teatro dentro do teatro, a gente teve muita dificuldade no início. A gente não sabia o que ele queria. (...) E a gente ficava em cena fazendo uns negócios que a gente não entendia o que era. A gente não conseguia chegar de jeito nenhum. Aí, a gente deu uma pausa no ensaio e o Airton, naquele tom de brincadeira - ele era o agitador da galera -, aí, ele parado na secretaria da Leonor, ele começou a cantar Tim Maia, imitar o Tim Maia, cantar *Do Leme ao Pontal*, e ficou me zoando: “Você que é o queridinho do diretor, que não sei o quê, e não sei o quê lá”. Aí, o Veríssimo deixou rolar. Ele percebeu e deixou rolar. E a sacanagem rolando entre a gente ali. Aí, teve uma hora em que ele deu um grito: “É isso, é isso, é isso”. Aí, todo mundo se olhou: “É isso? Por que tu não falou antes que era isso? Isso aí a gente sabe fazer”. E aí, fomos pra cena e o espetáculo começou a ganhar forma de verdade. A partir de uma brincadeira fora de cena (*Idem*, p. 06).

O depoimento, embora ainda instaure a ação de atrizes e atores sob a tutela e validação do diretor, insinua aspecto dialógico do processo que permite que seus artistas reconheçam uma importância simbólica no exercício de sua própria liberdade. Isso tem permitido, naquele e em outros espetáculos posteriores, como em *Posso falar?*, de 2016, um aproveitamento expressivo das situações de choque entre as visões de mundo hegemônicas pelas classes dominantes e os universos de referência da juventude periférica, dentro das rígidas e hierárquicas estruturas escolares. Veríssimo admite assim que a fonte de inspiração para todos os espetáculos do Teatro da Laje são as improvisações realizadas por seus alunos em salas de aula, refletindo a resposta singular desses sujeitos para a disposição disciplinar do ensino da linguagem teatral, algo que, conforme enunciado por Bourdieu, pode operar para ênfase da raridade da produção artística e, conseqüentemente, para sua distância com relação às classes populares. As obras do Teatro da Laje, portanto, têm “sua gênese no cotidiano escolar” e “embora nele não tenham podido se desenvolver, servem para revelar a fecundidade deste cotidiano” (SANTOS JÚNIOR, 2004, p. 103).

1.4 - A criação de linguagem em *A viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema* numa página do Orkut / Facebook.

Sábado de sol

*Uma kombi é a solução
Pra levar a galera
Mas não é pra o Piscinão*

*Nós também queremos
Passear no calçadão
Copacabana não é somente
Do playboy e do patrão
Também pertence
A quem dá duro
No Complexo do Penhão*

*Teatro da Laje, *A viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema* numa página do Orkut*

Em fins de 2009, eu já era alguém mais habituado à cidade do Rio de Janeiro e pude então tomar um trem na Central do Brasil para me dirigir à estação da Penha, de onde peguei um ônibus ou uma van até a Vila Cruzeiro, para então assistir à nova peça do Teatro da Laje, apresentada no pátio da Escola Municipal Leonor Coelho Pereira. Eu não sabia que estava vendo surgir, naquele momento, o espetáculo mais importante da história do grupo, ou, nas palavras de Veríssimo Júnior (2017, p. 06), a criação que até hoje melhor contemplou “a grandeza das questões” trazidas pela juventude daquela favela, algo que ele segue a pesquisar no presente.

Tratava-se do espetáculo *A Viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema numa página do Orkut*, o qual seria apresentado para plateias da cidade pelos próximos cinco anos, pelo menos, incluindo temporadas na Arena Carioca Dicró, na Penha, uma temporada no Teatro Maria Clara Machado, na zona sul da cidade, em 2013, e uma participação na VIII Mostra Estudantil de Teatro, no Centro Cultural Banco do Brasil, em 2014 - longevidade admirável quando se considera tratar-se de um trabalho teatral independente produzido com jovens e

adolescentes. Tendo se dedicado àquela criação durante alguns anos, os artistas também puderam usufruir de sua obra por bastante tempo. A peça testemunharia, inclusive, a desapareição da rede social do Orkut, o que provocou a mudança do seu título para *A Viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema numa página do Facebook*, em referência ao site que substituiu o primeiro em popularidade entre os brasileiros.

O grupo havia reduzido, entretanto, seu número de integrantes, desde a primeira e última vez que eu os havia visto, três anos antes. A gravação que tenho disponível deste espetáculo registra um elenco compacto, composto de duas atrizes e cinco atores. Mas me lembro de ao menos mais três atores que estavam em cena naquele dezembro de 2009 e que não aparecem na filmagem.

Naquela época, eu mantinha um blog chamado *Sobre vida e arte no terceiro mundo*, que tinha o propósito principal de registrar um pouco do trabalho teatral que eu estava desenvolvendo na Rocinha, e nele publiquei um texto em duas partes intitulado *O novo espetáculo do Teatro da Laje*, no qual escrevi:

Diferente do que comumente se encontra, por ocasião da estreia de algum espetáculo de teatro, o que encontramos foi uma escola tomada por alguns cidadãos – eletricitas efetuando alguns reparos, alunos de algum curso extraordinário e, lá no fundo, um grupo de moleques suados, uma rotunda preta e algumas cadeiras brancas de lata. Enquanto aguardávamos a chegada de alguns convidados (...), os moleques se agitavam em torno de uma brincadeira barulhenta e, nem de longe, se pareciam com um grupo de atores prestes a entrar em cena. Quando o início do espetáculo foi anunciado, houve um silêncio e uma rápida organização atrás da rotunda. A seguir, era como se eles continuassem a brincadeira que estavam fazendo antes, mas agora mais conscientes da presença dos voyeurs (PEREIRA JÚNIOR, 2009, *online*).

A viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema numa Página do Orkut narrava a peregrinação de um grupo de jovens da favela nomeada no título da peça até a praia de Ipanema. A cena inicial brincava com a justaposição dos universos superficialmente antagônicos do balneário cosmopolita e dos bairros e comunidades proletários da cidade, abrindo com a canção *O Suburbano*, de Zé da Gaita, entoada com acompanhamento musical e de modo afinado por todo o elenco, que também dança e se movimenta em tom festivo, olhando e sorrindo para os espectadores:

Vou vender minha casa

Lá no Sampaio
Vou trazer a nega, o neném e o papagaio
Vou viver numa boa
Junto com os bacanas...

A música de abertura é apenas um dos muitos elementos que o espetáculo compartilhará com a reportagem especial *Os pobres vão à praia*, exibido pela extinta TV Manchete em 1989³². Nesta última, os moradores das periferias da cidade são apresentados com um misto de curiosidade antropológica, comédia escrachada, e muito preconceito, inspirando nos repórteres e espectadores, incômodo e espanto pela ousadia demonstrada ao vencer tantas adversidades, como a precariedade dos transportes, a falta de dinheiro e a fome, para gozarem de um dia de verão à beira mar. Daquele documento histórico, o Teatro da Laje recupera as sonoridades, as caixas de isopor trazendo alimentos, a euforia nos veículos coletivos lotados, a vigilância de policiais e seguranças, mas, sobretudo, o espírito irreverente e insubmisso dos suburbanos, que costuma ofender a moral da classe média carioca.

Na sequência da primeira canção, a atriz Camila Gamboa anuncia sonoramente que o dia seguinte será domingo e que fará sol: “Sabe o que significa? Praia!!!” E Daivson Garcia avisa que todo mundo tem que chegar 7h para pegar a kombi e que “o último que chegar é a mulher do padre”. Esse último ator iniciará, então, cantando de modo lento e romântico uma paródia da música *Sábado de Sol*, do grupo Mamonas Assassinas, tal como transcrita na epígrafe acima. O elenco retorna à cena e canta com ele em coro, com variações de ritmo, expressões faciais e posturas que já insinuem o tom satírico que será predominante ao longo do espetáculo. Evocando o sábado de sol e a kombi como popular meio de transporte coletivo da cidade, o grupo informava não estar se dirigindo ao Piscinão de Ramos enquanto opção de lazer mais próxima (e talvez “mais propícia”) ao território da favela, mas, ao contrário, declarava o desejo e a disposição de disputar o calçadão das praias da zona sul com os

³² O programa pode ser visualizado na íntegra em: DOCUMENTO ESPECIAL. “Documento Especial: Os pobres vão à praia”. In: **Youtube**, 27 ago. 2015. Disponível: <<https://www.youtube.com/watch?v=kOzGFJZZVe8>> Acesso em 14 jul. 2021.

playboys e com os patrões, assim como já vinha, ao longo de sua trajetória, disputando os palcos de teatro.

O embarque para Ipanema, no dia seguinte, representado a seguir, não se dará sem antes oferecer um desfile reverenciando todos os objetos que acompanharão os artistas no trajeto. Afinal, é uma tradição das classes populares levar itens de consumo e objetos para a diversão para passar o dia na praia. Erguidos por uma atriz por trás da rotunda, vão aparecendo ícones como: as coloridas cadeiras de praia, um imenso guarda-sol, uma boia em formato de barco, macarrões de espuma, caixa de isopor com comes e bebes, caixa de som, prancha e um mascote do grupo, o boneco Chatubão, referência à comunidade da Chatuba, vizinha à Vila Cruzeiro e também integrante do Complexo da Penha, uma localidade famosa pelo Baile da Gaiola, que propiciou o aparecimento do DJ Renan da Penha, preso em 2019 acusado de associação com o tráfico de drogas, em mais um episódio de criminalização do funk³³. O boneco, com cabeça de papel machê, veste camiseta do Flamengo e traz uma placa com o seu nome no peito. Construído durante as improvisações com objetos, ele representa uma espécie de totem que percorre o espetáculo. De acordo com Camila Gamboa (GAMBOA & GARCIA, 2021, p. 06): “Ele era o único objeto que passava em todas as cenas. Porque, assim, a última peça, se você reparar bem, cada esquete tinha um objeto específico”. A ação é ritmada pelo coro efusivo: “Vem! Vem! Vem!”. Quando a atriz termina de repassar os objetos e sai de trás da rotunda, as palavras mudam: “Vai! Vai! Vai!”, dando a entender, ironicamente, que ela não é um objeto desejado como os anteriores.

A versão da música *Nós vamos invadir sua praia*, conhecida na voz do grupo Ultraje a Rigor, toca em volume alto, mas cantada pela roqueira Pitty, uma referência mais jovial e certamente mais próxima do elenco. Quando finalizam a entrada dos objetos, dispondo-os na dianteira da cena, as atrizes e atores formam um paredão com seus corpos, ficando de frente para o público, dirigindo-se a ele, fitando-o, dançando e dublando a canção. Retornam para o fundo, até

³³ Vide: MOURA, Carolina. “DJ Rennan da Penha: ‘Sair da cela foi como nascer de novo’”. In: **Ponte**, 13 dez. 2019. Disponível em: <<https://ponte.org/dj-rennan-da-penha-sair-da-cela-foi-como-nascer-de-novo/>> Acesso em 15 jul. 2021.

que, no refrão da música, no ponto em que diz “Agora! Nós vamos invadir sua praia”, voltam correndo à frente, dando grandes saltos por sobre a pilha de objetos e parando no limiar da cena, assustando os espectadores que se encolhem, com medo de ser pisoteados. As músicas vibrantes, o êxtase e o vigor corporal do elenco reverberam do palco até a plateia.



Figura 3 *A viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema numa página do Facebook (frame do vídeo).*



Figura 4 A viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema numa página do Facebook (frame do vídeo).

Quando o rock nacional se encerra, Daivson Garcia avança para a frente e convida: “Aí, galera, foto para o Orkut!”. Tocam trombetas e começa a ser executado um trecho da trilha sonora do filme *Os dez mandamentos*, composta por Elmer Bernstein. O clima solene inaugurado pela música contrasta com a despretensão da juventude seminua a caminho da praia. Ao se aglomerarem para a fotografia então, parte do elenco se deixar levar pela altivez épica da composição e assume uma postura corporal mais empostada, ao passo que outros sustentam o clima despojado, deixando o corpo relaxado e o riso aberto, mais próximos da descontração de quem tira uma foto entre amigos. Daivson, com sua pequena câmera digital aproxima-se do público, abaixa-se para fotografar o restante do grupo e mostra o resultado para alguns espectadores próximos, com empolgação. Então fica de pé, volta-se para a frente, ergue o semblante e enuncia solenemente uma primeira citação do livro do Êxodo, parte integrante do Antigo Testamento judaico-cristão: “Os israelitas partiram de Ramsés para Sucote, em número de seiscentos mil homens aproximadamente, sem contar os meninos. Além disso, acompanham-nos uma numerosa multidão”. Mas o tom rebuscado do texto e da enunciação é logo quebrado, com o acréscimo de um coloquial: “Caraca, meu Orkut vai ficar show de bola!”.



Figura 5 *A viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema* numa página do Facebook, em 2012. Foto: Vicente Pereira Jr. À esquerda, o narrador. No centro do palco, o restante do elenco posando para a fotografia. À direita, o diretor operando a sonoplastia.



Figura 6 Detalhe na disposição do elenco para a fotografia em *A viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema*. Foto: Vicente Pereira Jr.

O paralelo com o livro bíblico que proporciona a tessitura complexa, que cose contrastes e oposições, tal como na cena acima, é talvez o elemento mais original da dramaturgia deste espetáculo. Com ele, a obra distingue-se de uma reencenação da reportagem da TV Manchete de vinte anos atrás e avança em direção a um novo comentário sobre o contexto em questão, a que se deve acrescentar certamente a importante inversão da perspectiva, pois agora a narrativa é assumida pelos próprios sujeitos retratados. Não por acaso esse aspecto da obra foi de difícil solução, durante o processo criativo, como informa Daivson Garcia:

Era um negócio à parte que, pra mim, foi muito difícil conseguir chegar. (...) A gente ficava tentando sempre. (...) E foi a partir do contato com uma espectadora, que era a irmã da Débora [Teixeira, atriz do grupo], que ela falou: “Cara, aqueles textos eu não tô conseguindo *linkar* eles dentro do espetáculo. Por que ele dá aqueles textos bíblicos? Não tá fazendo muito sentido”. Aí, ela perguntou pra Débora isso, aí a Débora chegou, falou e a gente foi matutar, matutar... E aí que a gente chegou a colocar esses textos como legendas pras fotos. E fazer esse link do texto, na época, com o Orkut e, depois, com o Facebook. E a partir desse contato com a plateia que a gente conseguiu fazer com que esse texto fizesse um pouco mais de sentido dentro do espetáculo. Aí que o negócio começou a fluir mais (GAMBOA & GARCIA, 2021, p. 15).

Veríssimo (SANTOS JÚNIOR, 2013, p. 107) confirma que, nas primeiras apresentações para a comunidade, a referência às redes sociais não havia ainda aparecido e que, mesmo que considerassem a narrativa bíblica como uma ponte de ligação com as pessoas da Vila Cruzeiro, sua enunciação provocava “enfado e até mesmo irritação” em muitos espectadores. Isso se dava aparentemente pela ausência de uma mediação entre dois conteúdos quase inconciliáveis: a farra irresponsável e adolescente na praia e o Antigo Testamento. A partir dessa resposta, o grupo desenvolveu o recurso de proferir o texto como se fosse um comentário sobre uma foto no Orkut e posteriormente no Facebook. Eis como o diretor descreve a atuação do narrador:

Nos momentos em que o narrador se afastava da área para se dirigir ao público, sua voz assumia um tom sussurrado como que tramando com este, segredando-lhe e transmitindo-lhe em primeira mão, antes do conhecimento dos outros jogadores, as legendas que seriam apostas nas fotos. Nos momentos em que voltava a dirigir a voz aos demais jogadores e se reinseria na área do jogo a voz do narrador adquiria um tom artificialmente coloquial, como que tentando disfarçar o que antes havia sido tramado (*Idem*, p. 110).

De acordo com o Êxodo, o povo hebreu, guiado por Moisés, fugiu da escravidão no Egito, atravessou o Mar Vermelho, que foi aberto por Deus para lhes dar passagem, e errou por quarenta anos até que chegassem a Canaã, na Terra Prometida. O período caracterizou-se por grande provação, sendo os terríveis castigos supostamente infligidos pela infidelidade e pela descrença em seu líder, como demonstra essa passagem: “Porque não fomos mortos pela mão do Senhor no Egito quando estávamos sentados diante das panelas de carne e comíamos pão à vontade! Trouxeste-nos para o deserto a fim de matar à fome todo este povo” (EX 16:3). Embora tenha sido um período de sofrimento, Deus sempre proveu os hebreus de água e comida, inclusive o maná caído do céu. “Quando este orvalho se evaporou, apareceu à superfície do deserto uma coisa miúda, granulada (...). Ao vê-la, os filhos de Israel perguntaram uns aos outros ‘Que é isto?’ (...) Moisés disse-lhes: ‘É o pão que o Senhor vos dá para comerdes’” (EX 16:14-15).

Refletindo sobre a diáspora decorrente do sequestro e escravização do povo negro e da sua dispersão via Oceano Atlântico com fins de exploração do seu trabalho nas colônias americanas, desde os primórdios do capitalismo, Stuart Hall (2013, p. 31-3) lembra que essa narrativa encontra naquele mesmo livro do Êxodo, citado pelo Teatro da Laje, uma “metáfora dominante a todos os discursos libertadores negros do Novo Mundo”. Essa metáfora, para ele, concede um caráter teleológico e redentor à história, reinstaurando um momento originário, capaz de suturar feridas e de estabelecer um mito fundador. Mas Hall adverte que aquele mito se assenta numa “concepção fechada de ‘tribo’, diáspora e pátria”, ignorando o fato de que “nossas sociedades são compostas não de um, mas de muitos povos. Suas origens não são únicas, mas diversas. (...) A terra não pode ser ‘sagrada’, pois foi ‘violada’ (...). Todos que estão aqui pertenciam originalmente a outro lugar”.

Assim, a dureza extrema daquela odisseia e os prêmios deleitosos que se esperava encontrar ao fim dela aludem à disposição e à força física que é requerida por parte dos suburbanos para chegar até a orla privilegiada de Ipanema. A citação empresta importância ao prosaico trajeto da juventude favelada até o mar e ajuda a desmentir o mito da cidade e da praia como espaços

democráticos. A ênfase na distância física e social entre os territórios da zona norte e as praias da zona sul constrange determinado senso comum que apregoa que, no Rio de Janeiro, diferente do que ocorre em outras metrópoles brasileiras, as favelas estão mais integradas à cidade, o que é sustentado pelo fato de que algumas delas como Vidigal, Cantagalo, Santa Marta, Rocinha são adjacentes e bastante visíveis a bairros de classe média e classe alta e figuram entre os principais pontos de interesse turístico. Quem já circulou pelas periferias da zona norte e da zona oeste da cidade sabe bem as imensas distâncias físicas e urbanísticas que o Rio consegue abrigar, sendo as problemáticas da habitação e do transporte público nunca encaradas com a seriedade que merecem por parte dos governos. A despeito disso, Jailson de Souza e Silva, em sua *Carta para Zuenir Ventura*, justifica a sua recusa ao rótulo de “cidade partida” desenvolvido pelo jornalista em um livro com esse mesmo título. Para Silva (2012, p. 20), os moradores do Rio de Janeiro:

Sempre tiveram que circular na cidade em busca de trabalho, de lazer, de atividades culturais (...) sempre tiveram que pressionar o poder público para que cumprisse sua obrigação, sempre se afirmaram como cariocas e participaram dos processos eleitorais da cidade (...). Nesse caso, a cidade é atravessada por um conjunto de práticas de circulação que faz com que ela não seja “partida” para os pobres, pelo menos não na dimensão da inserção no território, de forma global. Eles buscam viver na cidade de forma plena.

O autor reconhece ser possível falar em “Estado partido”, já que ele sim é “dominado pelo interesse em servir apenas a grupos sociais específicos”, ou ainda em “mercado partido”, o qual “dominado por preconceitos e visões restritas das relações custo x benefício, nunca reconheceu o conjunto de moradores da cidade como cidadãos plenos de direitos” (*Idem*, p. 21). Assim, ao destacar as barreiras geográficas, urbanísticas e simbólicas que são cotidianamente vencidas nos trânsitos e traduções entre as favelas da Penha, do Complexo do Alemão e das mundialmente conhecidas praias da zona sul, a peça informava como o desfrute daquele espaço privilegiado foi sendo historicamente prejudicado às populações mais pobres, as quais foram sendo empurradas para a periferia. Jorge Luiz Barbosa, em seu artigo *Paisagens da natureza, lugares da sociedade* lembra, com relação à “imagem-força” da cidade do Rio de Janeiro, ou seja, “a beleza da ‘paisagem natural’”, que “determinadas formas naturais foram preservadas em função do seu apelo simbólico, enquanto outras foram

destruídas para deixar passar o progresso” (BARBOSA, 2012, p. 30). De acordo com ele, o epíteto de cidade maravilhosa deriva de uma construção social do espaço, servindo o belo para demarcar modos de vida, mas também para separar o que é digno e civilizado do que destoa e não condiz com o “dever-ser” da cidade.

Mas é preciso lembrar também que a referência à mitologia judaico-cristã, tal como aparece em *A Viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema*, corresponde a um elemento cultural contemporâneo profundamente influente e muito conhecido pelos mais amplos e variados extratos da população brasileira. Arraigado nesta sociedade desde a colonização e difundido por igrejas católicas e evangélicas, pela escola e outros aparelhos ideológicos como repartições públicas e tribunais, tem também forte presença nos territórios populares. Professado como doutrina religiosa, invade residências pela internet, rádio e por meio da ampla variedade de canais de televisão aberta com programação integral ou parcialmente religiosa. Os evangélicos, que, em muitas favelas, não raramente cumprem funções que seriam responsabilidade do Estado, como a assistência social, constituíram-se numa das principais forças políticas brasileiras, representados por parcela importante dos políticos eleitos para os poderes legislativo, executivo e declaradamente avançando para o poder judiciário³⁴.

No espetáculo, no entanto, o uso de tal componente não ocorre como uma crítica dirigida ao papel mistificador das religiões cristãs, da sua influência na manutenção vantajosa de um estado de desigualdade econômica e social, de seu *lobby* e atuação orquestrada para coibir a ampliação de direitos para mulheres, homossexuais e transexuais, da incitação à violência contra terreiros e pessoas praticantes de religiões de matriz africana, por exemplo. De acordo com Veríssimo Júnior (2013, p. 105), “a inserção na montagem de passagens do

³⁴ Escarnecendo da pressuposição de um Estado laico, como defende a Constituição Federal, em seu artigo 5º, inciso VI, o presidente Jair Bolsonaro, desde seu primeiro ano de mandato vem manifestando a intenção de indicar um ministro “terrivelmente evangélico” para o Supremo Tribunal Federal, o que se concretizou com a confirmação da investidura de André Mendonça, em 2021. Vide: MEDEIROS, Taísa. “Na posse no STF, André Mendonça se compromete a trabalhar pela Constituição”. In: **Correio Braziliense**, 17 dez. 2021. Disponível em: < [Na posse no STF, André Mendonça se compromete a trabalhar pela Constituição \(correio braziliense.com.br\)](https://www.correiobraziliense.com.br)> Acesso em: 11 mar. 2022.

livro bíblico Êxodo (...) orientou-se pela busca de um diálogo com a religião hegemônica na localidade”. Ou seja, é principalmente a dimensão discursiva enquanto forma complexa de inteligibilidade do mundo oferecida pelos usos contemporâneos do texto do Antigo Testamento que lhe interessa acessar, em um movimento que busca simultaneamente traçar alianças de sentido com espectadores do território da Vila Cruzeiro e mitigar uma visão homogeneizante que percebe se generalizar na cidade sobre os indivíduos e grupos que professam aquela fé:

Eu quero lidar com essas contradições. (...) Não quero dizer que a favela é um paraíso de pensamento progressista. Eu costumo dizer o seguinte. Entre as duas partes, no meio do abismo, entre Malafaia, Marco Feliciano, de um lado e, de outro, essa classe média iluminista, colonizadora, preconceituosa, que enxerga o outro como o outro absoluto... Entre essas duas partes, corre um rio de águas caudalosas e de relações insuspeitadas. Eu não estou falando do que eu escuto falar, eu estou falando do que eu vejo. (...) Eu ando muito preocupado com a contraface desse fundamentalismo religioso evangélico, que é, a pretexto de combater isso, se fazer uma coisa oposta (...) eu não quero ficar falando apenas dos evangélicos fundamentalistas que fazem e acontecem, eu quero apostar, eu quero aqueles que estão lá e que são aliados (JÚNIOR, 2017, pp. 10-11).

Esta é uma asserção interessante porque demonstra uma preocupação por parte do artista em ampliar o raio de ação do seu trabalho. Isso enriquece a experiência que o Teatro da Laje proporciona para a linguagem artística e para o seu exercício, na medida em que reage a um mais recente fechamento desses últimos em torno dos valores mais cosmopolitas que acabam sendo os valores acessados pela minoria que teve acesso aos instrumentos de reprodução da cultura legítima³⁵, representado principalmente pelo sistema de ensino, mas também pelas viagens, pelo diletantismo, pelo ar *blasé* de quem não tem compromissos mais imediatos com a própria subsistência e a dos seus. A obra reconhece assim, sem a arrogância daqueles que creem ver o mundo de uma

³⁵ A título de lastro empírico desta asserção, basta lembrar alguns dados revelados pela pesquisa nacional Públicos de Cultura, realizada pelo Sesc e Fundação Perseu Abramo, em 2013. De acordo com ela: “89% [dos entrevistados] nunca foram a um concerto de ópera ou música clássica em sala de espetáculo e 83% em qualquer outro local; 75% nunca foram a espetáculos de dança ou balé no teatro; 71% nunca estiveram em exposições de pintura, escultura e outras artes em museus ou outros locais e 70% nunca foram a uma exposição de fotografia. Além disso, outras atividades, como ver uma peça de teatro em qualquer local (61%), a uma peça no teatro (57%) e a um show de música em uma sala de espetáculo foram outras atividades cuja maioria dos entrevistados afirmou nunca ter realizado”. Disponível em: <<https://www.sesc.com.br/portal/site/publicosdecultura/sintese/>> Acesso em 16 jul. 2021.

perspectiva “mais ampla”, “mais correta” ou “mais verdadeira”, um trabalho importante de socialização e de resistência compartilhado por aquelas e aqueles que por algum motivo se identificaram ou simplesmente se declaram identificados com aquela fé, numa dimensão mais subterrânea e mais relevante do que as negociatas e os privilégios eventualmente sustentados pelos seus sacerdotes.

Está aí um aspecto do que vimos defendendo enquanto forma de ensaiar hegemonias, tal como aparece no título desta tese. Hegemonia, na medida em que, como formulado por Lênin e Gramsci e como revisto por Laclau e Mouffe, contraria um essencialismo de classe e se apresenta como “prática articulatória que constitui e organiza as relações sociais” (LACLAU & MOUFFE, 2015, p. 167). Contrariamente a uma representação preconceituosa sobre os sujeitos e as comunidades populares e evangélicas que é correlata a uma hegemonização desta doutrina pela cidade, subsidiando a influência de milícias, partidos políticos e facções do tráfico de drogas³⁶, o Teatro da Laje, por sua experiência comunitária e pelo desejo de falar para sua favela e para além, assume a incomensurabilidade dessas populações, insiste sobre a impossibilidade de compreendê-las sob um mesmo rótulo:

A dificuldade da gente é entender essa pluralidade, essa diversidade. Quantos mundos cabem na Vila Cruzeiro, essa é a questão que eu me pergunto hoje. Quantos Brasis cabem na Vila Cruzeiro? O problema dos intelectuais de classe média é não enxergar a diversidade de situações que existem nas classes populares (JÚNIOR, *Ibidem*).

Em sua acepção, portanto, a formação discursiva que corresponde à elaboração teatral da Vila Cruzeiro e da sua relação com a cidade é algo que ao mesmo tempo merece ser investigado, ser desdobrado enquanto literalidade, enquanto metáfora, mas também algo que precisa ser desconstruído, precisa esgotar-se. Laclau e Mouffe (*Idem*, p. 188) lembram bem, nesse sentido, que: “Não é a pobreza de significados, e sim, ao contrário, a polissemia que desarticula uma estrutura discursiva”. Desse modo, levantar o cobertor pesado do fundamentalismo religioso com que a mídia, os partidos políticos, as igrejas,

³⁶ Vide, por exemplo: ALESSI, Gil. “A ascensão do ‘narcopentecostalismo’ no Rio de Janeiro”. In: **El País**, 27 mar. 2021. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/brasil/2021-03-27/a-ascensao-do-narcopentecostalismo-no-rio-de-janeiro.html>> Acesso em 16 jul. 2021.

as escolas e demais instituições tendem a ocultar a diversidade das populações de baixa renda do Rio de Janeiro não pressupõe uma aderência tática e irrefletida a uma determinada visão de mundo submetida a um dado consenso moral. Em sentido contrário, entendo que a fricção inesperada entre o universo referencial cristão e a secularidade das desventuras do gozo pobre e juvenil ensaia reverter a totalidade forjada por uma falsa representação e aspira, através de uma política de articulação (hegemonia), à “construção de pontos nodais que fixam sentido parcialmente”, em que “o caráter parcial desta fixação advém da abertura do social, resultante, por sua vez, do constante transbordamento de todo discurso pela infinitude do campo da discursividade” (*Ibidem*). Assim como podemos enxergar uma intensidade flamejante que percorre as existências suburbanas e que borra os traços pesados dos estereótipos, a despeito do olhar moralista e etnocêntrico do documentário *Os pobres vão à praia*, também há uma indisciplina sustentada pela dramaturgia, sobretudo a dramaturgia de atores e atrizes, em *A viagem da Vila Cruzeiro*, que desliza pelos signos que poderiam, de outro modo, ser instâncias de aprisionamento de suas subjetividades.

Em alusão a um contexto de dominação colonial tal como descreveu e analisou Frantz Fanon, Laclau e Mouffe (*Idem*, p. 205) lembram que a presença do poder se expressa por meio de uma série de conteúdos: “diferenças de vestimenta, de linguagem, de cor da pele, de costumes”. Esses elementos, segundo os autores, quando passam a significar o poder estrangeiro, perdem suas especificidades “e adquirem o caráter flutuante de um elemento (...): as diferenças cancelam-se mutuamente na medida em que são usadas para expressar algo idêntico subjacente a todas elas” (*Ibidem*). Eis a questão paradoxal que sustenta uma constituição identitária: “dois termos, para serem equivalentes, devem ser diferentes (...). Por outro lado, a equivalência existe apenas no ato de subverter o caráter diferencial daqueles termos” (*Idem*, p. 206). Cada um dos artistas do grupo Teatro da Laje é um morador da favela da Vila Cruzeiro, mas é também um universo de diferenças quanto ao seu companheiro de cena. Qual é a equivalência entre todos eles que a cena aspira a formular? E em relação a quem ou a que, esta equivalência se constitui como diferença, como antagonismo? Na medida em que cada uma das expressões - “jovem”, “artista”, “favela” - já se insere num texto mais amplo e carregado de significados,

uma nova discursividade ou uma nova formação hegemônica ensaia apresentar-se quando alguns desses sentidos se anulam ou são revertidos em proveito de outros, os quais, por sua vez, nunca esgotarão a infinidade de diferenças que eles comportam.

A estratégia do Teatro da Laje em recorrer a um elemento do arsenal ideológico judaico-cristão implica num posicionamento do grupo de não hierarquizar universos de referência e de privilegiar um diálogo com aqueles que são mais do que os consumidores das suas obras, são também fonte de inspiração para o seu trabalho e a comunidade de pertencimento da maior parte dos seus artistas. A crítica social aqui lança mão dos códigos culturais hegemônicos na localidade para gerar empatia, mas também questionamentos e propor novas interpretações sobre o estar no mundo desses sujeitos. Faz isso de um modo que parece não intentar um simples desmascaramento de uma realidade de exploração por trás das crenças e das práticas, mas de maneira a negociar aproximações, compartilhamentos e também distanciamento crítico. É importante ressaltar, contudo, que essa diplomacia, essa capacidade de se encontrar na diferença, a retração do impulso da imposição de uma verdade inspira-se em formas de coexistência que já se fazem presentes no espaço da favela. Não precisaram que o teatro as tivesse levado até ali:

Duas grandes amigas minhas moradoras da Vila Cruzeiro, uma evangélica, a outra praticante do candomblé, as duas se frequentam, as duas se adoram e nenhuma tenta converter a outra. Elas se tratam como “minha preta” e “meu amor”. As duas participam de movimentos sociais na Vila Cruzeiro e todo mundo se dá bem, ninguém se desrespeita (JÚNIOR, 2017, p. 10).

De volta à descrição da cena, a trilha sonora grandiloquente de Bernstein, que sublinha o paralelo bíblico, resiste até o momento em que três atores se dispõem ajoelhados, de quatro, sorridentes para a plateia, enquanto os demais se posicionam de pé ou sentados sobre suas costas. Aqueles três começam então a sacolejar como se rissem de alguma piada, mas logo entendemos que eles fazem a representação corporal da kombi chacoalhante que os levará até o cobiçado destino. A música é então cortada para que o ator Igor da Silva, que está de pé, emoldure a própria cabeça com as mãos e antebraços como se colocasse a cabeça para fora do veículo e anuncie, ao modo dos cobradores

desse tipo de transporte coletivo: “Vila Cruzeiro - Copacabana”. Em seguida, o espaço sonoro é invadido pela tradicional e personalizada buzina das vans que circulam pelos Complexos da Penha e do Alemão. A voz metálica dos alto-falantes, parte inconfundível das paisagens sonoras da região e que anunciam os pontos de parada e o destino final - “Vila Cruzeiro – Estação da Penha - Itararé – Chopinho – Paranhos - Grota – Coca-Cola” - é substituída pela voz do próprio Veríssimo Júnior, que comenta ironicamente num megafone de fora da cena: “Alô, Copacabana, tamo chegando, Princesinha do Mar!”. Todo o trajeto será pontuado por um *pout-pourri* musical diverso, abarcando músicas de Roberto Carlos (“Eu voltei agora pra ficar...”), Fábio Júnior (“As metades da laranja, bate coração...”), funks tradicionais (“É som de preto, de favelado, mas quando toca, ninguém fica parado...”) e marchinhas de carnaval adaptadas e entoadas com grande entusiasmo pelo grupo (“Se essa kombi não virar, olé, olé, olá, eu chego lá...”). A cada parada, Igor repete o gesto de lançar a cabeça para fora e dizer os nomes dos pontos de origem e de chegada daquela linha de transporte público imaginária.

As kombis e vans desempenham papel fundamental na cidade do Rio de Janeiro, promovendo acessibilidade em locais onde as empresas de transporte oficiais não chegam ou onde atuam com pouca regularidade. Como é fácil supor, uma kombi que sai da Vila Cruzeiro não leva seus passageiros até à beira-mar de Copacabana ou de Ipanema. Ela faz um papel intermediário levando moradores a pontos estratégicos, como a Central do Brasil, no centro da cidade, de onde é possível tomar uma condução para diferentes bairros. Há que se registrar episódio relativamente recente envolvendo esse tipo de transporte que marcou os noticiários da cidade e que levou a Prefeitura, sob comando de Eduardo Paes, a proibir a sua circulação pela zona sul da cidade. Em março de 2013, uma turista estadunidense e seu namorado francês foram sequestrados e passaram horas rendidos por criminosos, após tomarem uma falsa van de transporte de passageiros no bairro de Copacabana. A mulher foi vítima de um estupro coletivo e o namorado, espancado, além de serem assaltados. A medida tomada em resposta a um evento bárbaro de repercussão na imprensa internacional resultou, desse modo, na restrição de um serviço urbano essencial

para as favelas da zona sul e da zona oeste, acentuando o estigma sobre esse meio de locomoção alternativo³⁷.

Além do penoso percurso entre as duas zonas da cidade, o paralelo com o Antigo Testamento se estende também ao fato de que, mesmo depois de alcançar as cobiçadas areias das praias, os jovens da Vila Cruzeiro, como os hebreus, seriam alvo de constantes tormentas. Seu usufruto do espaço passa a ser interrompido por diferentes fatores como, por exemplo, um segurança autoritário, feição contemporânea do capitão-do-mato, zelando pela manutenção da ordem e pelo controle sobre os corpos; a interdição da praia para realização de um campeonato esportivo; sua restrição aos adeptos do naturismo ou ainda por se tratar de uma praia privativa aos hóspedes do “Hotel Establishment”. A cada uma das paradas, a presença dos jovens vinha a ser proibida por um desses fatores, o que impunha um novo deslocamento até a praia seguinte, instaurando um permanente nomadismo. Isso não impedia que cada um desses episódios fosse tratado com muito humor, tampouco fazia com que a pulsão de vida do grupo esmaecesse. Impedidos de fruir da cidade, da natureza, da ociosidade de um dia ensolarado, seguiam perseverantes, unidos pela alegria e armados de deboche.

A euforia e o atropelo de corpos saindo da kombi para finalmente pisar a areia da praia é encenado ao som erudito de *Verão*, sinfonia de Antonio Vivaldi que é eleita para embalar o clímax deste momento, mas que rapidamente será sampleada com o *Funk do Pica Pau*, um sucesso musical daquele período que utilizava a famosa risada do personagem de desenhos animados. A chegada é celebrada com a instalação do Chatubão na areia, remetendo, esse ato de fincar um estandarte na areia a episódios de conquistas de territórios, permitindo associações, por exemplo, com a chegada de colonizadores aos países dominados ou com a chegada de astronautas à Lua. O boneco do “Chatubão” consiste assim numa bandeira, mas também num totem, reverenciado pelo grupo num ritual pagão. Ele anuncia uma série de atos e de comportamentos do

³⁷ JUNIOR, Cirilo. “RJ: vans são proibidas de circular em 11 bairros da zona sul”. In: **Terra Cidades**. 15 abr. 2013. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/noticias/brasil/cidades/rj-vans-sao-proibidas-de-circular-em-11-bairros-da-zona-sul,97504572b8b0e310VgnVCM3000009acceb0aRCRD.html>> Acesso em 05 fev. 2018.

povo suburbano, barbarismos estigmatizados que conflagram disputas culturais nas areias cariocas, e que, por vezes, demandam do Estado o uso de seu monopólio da violência.

A relação da juventude periférica e favelada da cidade do Rio de Janeiro com a praia tem sido objeto de polêmicas há algumas décadas, como atesta a referida reportagem da TV Manchete dos anos 1980. Nela, podemos ver a investida da chamada “geração zona sul” em direção às praias da Barra da Tijuca, na zona oeste da cidade, principalmente aos fins de semana. Nos dias úteis, as praias da zona sul seriam “um oásis de sossego”, mas, aos finais de semana, com o afluxo de trabalhadores em folga, ficariam, segundo entrevistados, “cheias de uma gente insuportável”. Uma jovem, ao ser entrevistada, afirma estar indo à praia da Barra porque, na zona sul, “botaram uns ônibus horrorosos” de onde saem “pessoas completamente horríveis e vão lá sujar a praia”. Segundo ela, trata-se de “gente sem educação mesmo” e diz que “não pode tirar gente do Méier [bairro da zona norte], do mangue e levar pra praia em Copacabana. Eu não posso conviver com uma pessoa sem um mínimo de educação”. Outra entrevistada defende que “tem que dar um meio de divertimento a elas pra elas não virem à praia”. O tom dos depoimentos demonstra uma clara revolta por parte de jovens e adolescentes moradores da zona sul da cidade com a sujeira das praias, que atribuem aos moradores do subúrbio. Na praia da Barra, local, na época, ainda inacessível aos meios de transporte público, esses cidadãos poderiam se sentir “entre os seus”. A saída apontada por uma das entrevistadas seria “cobrar entrada” a fim de evitar os banhistas indesejados. De acordo com ela: “é sujeira você pegar uma pessoa que mora em Ipanema, uma pessoa bem-vestida, legal, que tem educação e colocar ela na praia no meio de um monte de gente que não tem educação, que vai dizer grosseria e comer farofa com galinha (...) uma sub-raça”.

Durante os anos 1990, foram famosos os chamados “arrastões”, quando “a polícia carioca passou a deter, nas praias mais valorizadas da cidade, jovens pobres, suburbanos, quase sempre negros ou mestiços andando em grupos” (LEITE, 2000, *online*). Os noticiários divulgavam esse afluxo de juventude como ação de gangues criminosas, que tinham o intuito de roubar e de cometer

violências contra os cidadãos. Adriana Carvalho Lopes (2010, p. 34) explica esse fenômeno associando-o ao crescimento da cultura do funk, à realização dos bailes na periferia e à ocupação do território da zona sul. A autora lembra já de início que o termo *arrastão* “foi o nome dado pela mídia para uma suposta ‘invasão’ de uma das praias mais famosas do Rio de Janeiro por centenas de jovens funkeiros, habitantes de favelas, que, segundo os jornais, só estavam lá para saquear os banhistas de classe média”. Ainda de acordo com ela, esse teria sido um “evento no qual (...) [o] racismo inconfessável é reatualizado por meio do mapeamento dos sujeitos e das práticas provenientes das favelas”, consistindo o “*arrastão*” numa “ameaça de invasão de certos sujeitos aos espaços que não lhe foram destinados na cartografia social carioca”.

Se a possibilidade de transitar por aquele espaço demandava daqueles sujeitos submissão a uma determinada ordem e a manutenção de uma posição subalternizada (seja como trabalhadores da areia, seja mimetizando o comportamento da gente “civilizada” da zona sul), o “*arrastão*”, ao trazer para a areia as expressões culturais do funk, “era exatamente a negação dessa ordem e, logo, dessa posição” (*Idem*, p. 38). O terror instaurado na cidade e em todo o país, em função do discurso da mídia hegemônica, seria, portanto, muito mais um medo do avanço das classes populares na direção do território do que resultante de crimes cometidos.

A *Viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema* já dialogava, portanto, como esse histórico de segregação e de preconceito quanto às pessoas e aos modos de vida da periferia e apresentava-o como um fato social, revelando que aqueles episódios não faziam parte do passado, mas sobreviviam nas práticas cotidianas e nas políticas públicas da cidade. Como se a peça interpretasse a realidade e antecipasse o porvir, no dia 22 de novembro de 2013, o jornal O Globo exibiu uma reportagem com o seguinte título “Ônibus em direção às praias da zona sul serão parados pela polícia”³⁸. Como ilustração à matéria, uma foto

³⁸ COSTA, Ana Cláudia. “Ônibus em direção às praias da zona sul serão parados pela polícia”. In: **O Globo**, 22 nov. 2013. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/onibus-em-direcao-as-praias-da-zona-sul-serao-parados-pela-policia-10859175>> Acesso em 05 fev. 2018.

em que um grupo de policiais bate com cassetetes em três adolescentes negros, na direção dos quais uma cadeira é arremessada. Em torno deles, na areia da praia, uma multidão assiste. A reportagem informava que, além de aumentar o efetivo de policiais nas praias, a Secretaria de Segurança Pública iria revistar ônibus saindo principalmente do Méier, bairro de onde parte a maior parte dos ônibus do subúrbio na direção da zona sul. Dizia ainda que seriam feitas revistas em ônibus e pontos de ônibus, prisão de suspeitos e encaminhamento de menores sem documentos ao Conselho Tutelar. Em entrevista, o então Secretário de Segurança, José Mariano Beltrame, afirmava que “pessoas que vêm de outras áreas com o intuito de praticar furtos e roubos” tiram “a tranquilidade das pessoas”. A reportagem entrevistava em seguida um morador de Copacabana que reclamava pagar “um IPTU alto e nos fins de semana” não poder usufruir da praia. Foram entrevistados ainda uma turista mineira e um médico “frequentador do Arpoador” para confirmar que existe uma onda de medo e de insegurança na população.



Figura 7 Jornal O Globo, 22 nov. 2013. Foto: Marcelo Carnaval.

Na minha primeira experiência com esse espetáculo, vi o mar de Ipanema aparecer no pátio daquela escola pública da periferia através de um pedaço grande de tecido azul brilhante. Duas de suas extremidades eram

vezadamente seguradas por atores e atrizes que as agitavam para frente e para trás reproduzindo o movimento das ondas. Na direção desse tecido que encobria e revelava o chão duro de concreto, o restante do grupo saltava, fazendo mergulhos, rolamentos e cambalhotas que denotavam a alegria do encontro com a água fresca. Nas franjas do cetim azul, escondiam partes de seus corpos como se estivessem submersos e lançavam para fora braços ou pernas, imitando um balé de nado sincronizado. Mas a força daqueles que seguravam o tecido também provocava alguns “caldos” ou ligeiros afogamentos, destacando a pouca familiaridade com o oceano. Havia ainda os recorrentes episódios de escárnio, quando atores e atrizes mais corpulentos saltavam sobre os menores, que simulavam terror e ensaiavam fugir nadando. A cena era embalada pela canção *A novidade*, de Gilberto Gil, que, entre seus acordes tão envolventes, nos fala de “sereia”, “deusa maia”, “rabo” e “corpo estendido na areia”, mas também de um “mundo tão desigual”. Sem qualquer fala proferida pelos atores, esta ação transmitia, pelos ritmos e gestos, um momento de alegria efusiva e de maior harmonia entre as expectativas juvenis e o prazer oferecido pela natureza, pela cidade. Um rápido respiro entre as peripécias, um momento de beleza poética, de diversão e de leveza compartilhado com espectadores.

Essas brincadeiras e mergulhos eram propícios ainda a muitos jogos de sugestão sexual, como a onda que vai embora e revela dois atores prestes a se beijarem, ou a tentativa de um jovem aproveitar a respiração boca-a-boca feita por uma colega, que ironicamente, troca de lugar com outro ator, ou ainda os repetidos saltos em que quadris quicam sobre outros quadris, simulando uma cópula ou simulando movimentos de funk que, por sua vez, também simulam atos sexuais. A esses gestos se somam as muitas vezes em que o segurança da praia, empregando o macarrão de espuma como uma espécie de cassetete, sacode o instrumento alongado na frente do púbis simulando um grande falo ou então quando esse mesmo macarrão é “sarrado” pelo ator vestido como funcionário da Comlurb, empresa municipal da limpeza urbana, que o esfrega entre as próprias coxas. Tais cenas não passaram incólume às plateias do asfalto e da favela, como aponta Veríssimo Júnior (2017, pp. 19-19):

Os professores da escola vinham reclamar comigo que aquele espetáculo estava muito indecente, muito imoral. Na verdade, não era

imoral nem indecente, era sensual. Eram corpos negros em cena, sem roupa, dançando e por aí vai. Então a gente levava porrada dos conservadores por isso. Na própria Penha, houve pessoas mais velhas que disseram: “_Meu Deus do céu, esse espetáculo, é muita sacanagem!” E, sinceramente, não lembro do que tinha de sacanagem ali. Não lembro mesmo porque não teve nenhum propósito disso. E a galera mais de esquerda sentava porrada porque a gente não fazia denúncia contra o extermínio da população favelada. Era um espetáculo absolutamente anárquico. Fazia uma crítica super potente sobre a questão do direito à cidade, mas tudo de maneira absolutamente jocosa e dizendo assim: “_ A gente tá aqui, apesar de tudo, a gente tá aqui”.



Figura 8 *A viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema numa página do Facebook, em 2012. Foto: Vicente Pereira Jr.*



Figura 9 *A viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema numa página do Facebook (frame do vídeo).*



A *viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema numa página do Facebook (frame do vídeo).*



Figura 10 *A viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema numa página do Facebook, em 2012.*
Foto: Vicente Pereira Jr.

No espetáculo anterior, *Montéquios, Capuletos e Nós*, havia uma cena que representava a boca de fumo de um dos morros, para onde a personagem Rosa, que disputava o amor de Romeu com Julieta, se dirigia a fim de denunciar que essa última, vindo de um morro dominado por facção rival, estava escondida na favela. Essa cena contextualizava uma espécie de feira de drogas, em que os atores, portando sacos com maconha, cocaína ou cheirinho de loló, apregoavam suas ofertas a uma multidão de “viciados” fissurados nas substâncias: “_ Pó de dez!”, “_ Maconha da boa!”, “Vem, viciado, vem!”. Lembro que essas imagens me chocaram pois pareciam reproduzir aquelas mesmas cenas que haviam sido gravadas anos antes por Tim Lopes no Complexo do Alemão e que lhe rendera o Prêmio Esso de Jornalismo. O motivo do meu espanto era que, se aquelas imagens tinham contribuído para a execução de Lopes na Vila Cruzeiro, elas também tinham servido para estigmatizar fortemente aquela favela e seus moradores, uma vez que eram exaustivamente repetidas nos noticiários de tevê. E, como bem lembra Amaranta César (2006, p. 76), a respeito do elenco do filme *Cidade de Deus*, por mais que a força e o talento desses atores e atrizes - a maioria oriunda do grupo teatral Nós do Morro e, portanto, moradora de favelas como Vidigal ou da própria Cidade de Deus -

fossem afirmados, eles não conseguiam “deslocar a função figurativa” assumida por eles “dentro do esquema discursivo do filme, uma função tecida pela demarcação da sua ‘diferença’”³⁹. Essa diferença, em *Cidade de Deus*, era constituída pelos modos de construção da imagem dos personagens, que, muito oportunamente ao realismo do filme, compartilhavam os fenótipos e o CEP de residência com aqueles atores e atrizes. Esses retratavam pessoas “que atiram, roubam, matam, cheiram cocaína, fumam maconha, enfrentam a polícia, mas não comem, não dormem, não estão inscritos na banalidade da ação do tempo sobre si, no cotidiano” (*Ibidem*). Desse modo, para a autora, “essa ‘diferença’ não aparece como possibilidade de rasura do ‘mesmo’, ao contrário, suscita a confirmação da imagem da barbárie executada por esses jovens que circula na chamada grande mídia” (*Ibidem*). Como discutido no subcapítulo anterior, esse não é o caso de *Montéquios, Capuletos e Nós*, dado o protagonismo assumido pelo seu elenco em arrastar as suas narrativas - os conflitos com a escola, a música, as rádios, os bailes - para o primeiro plano contra o pano de fundo do enredo shakespeariano. Contudo, como o último comentário de Veríssimo permite entender, a dramaturgia de *A viagem da Vila Cruzeiro* surpreendeu mais fortemente as plateias, desviando-se da convencionalizada vinculação da juventude negra com a violência, com a criminalidade e mesmo com um teatro de teor mais panfletário.

Isso é bastante evidente na repetição com diferenças da feira de drogas que aparece nesse espetáculo mais recente. Aqui, aclimatado ao ambiente da praia, o material a ser traficado passa a ser a farofa, alimento popular brasileiro, de raiz indígena, e cuja aparição nas orlas e outros espaços de lazer costuma ser atribuída a indivíduos sem compostura e mal-educados, sendo inclusive uma gíria comum para designar “gente incivilizada”: os “farofeiros”. Na peça, um ator se aproximava do outro e cochichava discretamente que tinha vários tipos de farofa - de bacon, de ovos, de linguiça etc., parodiando o modo como os camelôs da cocaína abordam eventuais clientes nas vielas das comunidades. Isso fazia com que logo afluísse um amontoado de interessados na direção dele e dava-

³⁹ A esse respeito, é interessante assistir ao filme *Cidade de Deus - 10 anos depois*, de 2013, dirigido por Cavi Borges e Luciano Vidigal e que persegue as trajetórias dos jovens moradores de favelas que despontaram para o mundo na obra dirigida por Fernando Meirelles e Kátia Lund.

se início o consumo do produto “proibido” nas areias do bairro nobre, o que despertava a atenção do “segurança da praia”, que vinha investigar o ocorrido. Ele abordava então os “usuários”, que, nesse momento, já estavam com a boca cheia de farofa, e pedia que eles dissessem qualquer coisa. Frente àquela figura autoritária, os jovens se viam obrigados a obedecer e a enunciação vinha acompanhada de vultosos lançamentos de farofa na direção do interlocutor, atitude que era retribuída com sonoras porretadas, sendo o cassetete representado pelo macarrão de espuma comumente utilizado como boia em aulas de natação.



Figura 11 *A viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema numa página do Facebook (frame do vídeo).*

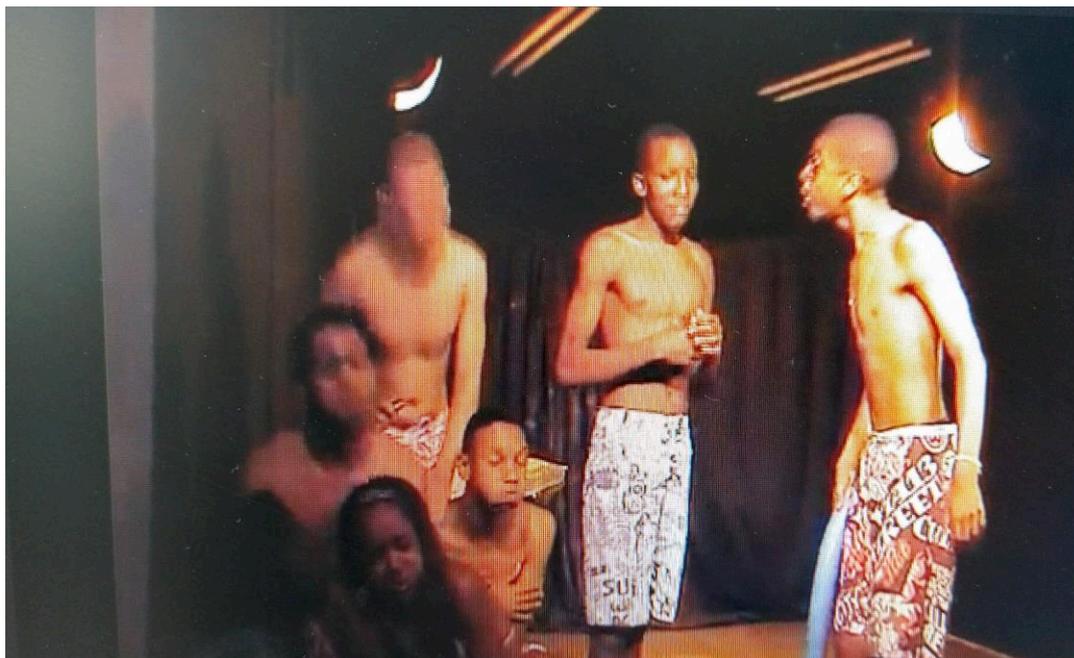


Figura 12 *A viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema numa página do Facebook (frame do vídeo).*

O personagem do segurança foi inicialmente vivido pelo ator Airton Ferreira da Silva, o mesmo que interpretara o Romeu na montagem anterior. Airton ostentava um dos tipos físicos mais altos e fortes do elenco. Os inúmeros “cacos”, trejeitos e improvisos cômicos que ele inoculava nos textos de seus personagens sugeriam uma forte tendência de sua atuação para o escrachado, o que contrastava com a melancolia de um personagem como Romeu e com a seriedade e autoridade do segurança. Com a saída de Airton, esse personagem passou a ser feito por Hugo Bernardo, retratado na foto acima. Hugo, que é mais magro e mais baixo do que Airton, passou a usar o seu *physique du rôle* como recurso cômico, exibindo com vaidade “os músculos” do peito e do braço como atestado do poder do segurança. Ao entrar em cena em *A viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema*, o personagem se apresentava aos banhistas e ao público informando sua ocupação. De acordo com Veríssimo Júnior, com as sucessivas apresentações do espetáculo na Arena Carioca Dicró e na Vila Cruzeiro, a plateia, que passou a conhecer o texto de cor e que tinha grande empatia por aqueles dois atores, antecipava o seu texto. Assim, quando ele pronunciava “Eu sou o...”, levava o público a repetir com ele o restante da frase:

“o segurança dessa praia”. Aos poucos, essa reação passou a ser esperada, com o ator fazendo uma pausa para que a plateia pudesse dizer o texto.

Ainda de acordo com o diretor, essa intromissão do público da Vila Cruzeiro no espetáculo ocorria também na cena em que transcorria a representação do traslado de kombi. Os atores e atrizes, fazendo os papéis de passageiros, cantavam uma tradicional e infame canção: “Rema, rema, rema, remador, vou botar no cu do cobrador. Se o cobrador for vigarista, vou botar no cu do motorista”. Em um determinado momento, o grupo improvisou da seguinte forma a continuação da música: “Se o motorista for legal, vou botar no cu de quem estiver sentado”. Estavam se referindo a eles mesmos, já que havia, na cena, passageiros sentados e outros de pé. Mas foram surpreendidos com a plateia entrando na brincadeira e se levantando de seus assentos. A partir daí, essa situação também passou a ser explorada e constituiu uma marca do espetáculo. Veríssimo Júnior lembra que, a partir de então, quando apresentavam o espetáculo na Arena Dicró, a reação da plateia, ao se levantar, parecia “ola no Maracanã”, numa referência à famosa movimentação de onda nas arquibancadas durante os jogos de futebol.

Aquela recepção efusiva responde a um uso privilegiado da comicidade, já presente nos primeiros trabalhos do Teatro da Laje, mas que viria a se tornar mais irrestrito a partir deste último espetáculo. Sua dramaturgia encoraja a precipitação de *gags* mesmo nas cenas que repercutem sentimentos elevados, tal como o amor de Romeu por Julieta, ou em momentos de pretensa crítica social, como a aparição do segurança da praia, a serviço do capital. Não há uma preocupação no sentido de que esse humor seja perspicaz, seja bem elaborado ou que venha a reafirmar algumas das intenções do texto. Trata-se de tendências muito visivelmente derivadas de programas de televisão de grande apelo popular, como *Zorra Total*, da Rede Globo, ou ainda dos muitos comediantes que habitam os canais de vídeos na internet e as redes sociais. Certa vez, ao questionar Veríssimo Júnior se essa tendência para o escrachado vem dele e da sua postura diante da vida, ele me replicou que, pelo contrário, se dependesse dele, as críticas sociais nos espetáculos seriam mais “ranzinhas”.

De acordo com o diretor, essa tendência é ditada principalmente pelas improvisações de atrizes e atores.

Essa liberdade de se influenciar por produtos culturais de massa situados nas antípodas dos espetáculos teatrais mais intelectualizados contribuiria para uma comunicação mais direta com as plateias da Vila Cruzeiro? É possível que sim. Seria o uso dessas referências distinto de uma notada utilização do brega, do *kitsch*, da cultura dos enlatados bastante celebrada em produções cênicas contemporâneas, em espetáculos “descolados”, pós-modernos, pós-dramáticos? Parece-me que sim, na medida em que aqui não se dá certa derrisão desses produtos, mas também que não, na medida em que esse uso apela para um sentimento de empatia e de reconhecimento universalizado dessas referências, o que contribui com um sentimento de relaxamento, de quebra da solenidade teatral, de comunhão. Mas a empatia no caso do Teatro da Laje advém ainda, na visão do grupo, do linguajar e dos códigos da favela em cena. A tal ponto que o grupo fracassou ao tentar provocar a referida reação, durante a cena da kombi, nos espectadores da zona sul, quando fez temporada do espetáculo no Teatro Maria Clara Machado, localizado entre os bairros do Leblon e da Gávea. De acordo com Veríssimo Júnior:

Aconteceu da gente ir para um outro solo, para outro território, e a planta estranhar o PH do solo. Isso aconteceu na Gávea, Teatro Maria Clara Machado. Quando a gente estava lá se apresentando e o pessoal fez essa brincadeira, não veio resposta da plateia. Plateia se manteve em silêncio com aquela atitude de quem tem que se comportar bem em teatro. Pessoal da Gávea, da zona sul. Eu lembro que tinha quatro ou cinco jovens da Casa Branca, Borel, da Formiga e da Chácara do Céu [favelas localizadas no bairro da Tijuca], que foram assistir e conheciam essa brincadeira. Eu estava na cabine de luz e vi. Eles foram se levantar, mas quando olharam para trás e viram a plateia toda branca, sentada, eu vi um segurando o braço do outro e falando: ‘pelo amor de Deus, não faz isso!’ E era exatamente o que o palco estava pedindo (SANTOS JÚNIOR, 2017, p. 15).

Certa trivialidade que podemos perceber nos objetos e adereços de cena empregados pelo grupo evidencia a natureza de jogo, a presença do humor, da derrisão, da inventividade e da alegria, muito valorizados por este teatro. Essa tendência é indicativa da despreensão do grupo em fazer um teatro de

verossimilhança, bem como de ocultar sua precariedade de meios. Nenhum elemento é empregado a fim de ocultar o jogo de faz de conta e de transplantar, no vazio da cena, a semelhança de uma situação real. Com cenas transcorrendo como brincadeiras, dá-se o uso de elementos simples, improvisados, cotidianos, colhidos na laje onde se brinca, tal como o isopor da piscina, a boia em formato de barco, a camiseta do Flamengo que veste o Chatubão, feito com cabos de vassouras. Também o figurino é composto por bermudas, shorts, camisetas coloridas, cangas e biquínis saídos muito provavelmente dos armários dos atores. Pude assistir *A viagem da Vila Cruzeiro* em diferentes palcos. A maioria, palcos improvisados localizados em favelas e periferias. Mas mesmo nos palcos mais convencionais, como o do Teatro Maria Clara Machado, a disposição corporal dos atores sustentava aquele espírito de euforia e de “zoação”⁴⁰, com que eu havia visto o elenco “se aquecer” antes de entrar em cena no pátio da escola pública.

Esse excessivo despojamento material das cenas do grupo não é um fato original, na medida em que se insere na tradição teatral contemporânea, nutrindo-se, por exemplo, de contribuições como a do polonês Jerzy Grotowski, que, em seu célebre *Em busca de um teatro pobre*, dos anos 1960, defendeu a “eliminação gradual de tudo que se mostrou supérfluo [percebendo que] o teatro pode existir sem maquilagem, sem figurino especial e sem cenografia (...). Só não pode existir sem o relacionamento ator-espectador” (GROTOWSKI, 1987, p. 16-7). E também dialoga com experiências teatrais brasileiras reconhecidas, como a do encenador paulista Antunes Filho, que, em uma montagem antológica da obra *Macunaíma* de Mário de Andrade, em 1978, “criou o universo mítico com o mínimo de recursos. Panos e jornais manipulados pelos atores sugeriam matas, taperas, rios, ilhas, cidades” (MILARÉ, 1992, p. 39). Por outro lado, como negar também que aqueles artistas prestigiam, com sua linguagem, uma

⁴⁰ Paulo Henrique de Queiroz Nogueira (2006, p. 1-2) utiliza o termo “zoação” como associado à expressão de jovens no espaço escolar. Segundo ele: “Zoar e bagunçar (...) emergem como possibilidades de afirmação de si para esses jovens que se contrapõem às regras escolares na constituição de uma experiência subjetiva relevante e que estrategicamente os diferencie entre si”. O pesquisador, no entanto, percebe diferenças entre essas manifestações, ainda que elas sejam próximas. “Zoar é manter-se nos limites do reconhecimento grupal que torna a todos jovens sem inviabilizar a pertença grupal às necessidades docentes de condução da aula. Já a bagunça é a ruptura desses limites”.

teatralidade menos legitimada e menos conservada pelos livros de história que é aquela legada e elaborada cotidianamente pelos inventivos vendedores ambulantes que percorrem os trens da Supervia, pelos artistas de rua que disputam a atenção dos passantes e pelos comediantes natos que toda família costuma conhecer e que se manifesta nos churrascos, festividades e almoços dos dias de folga? Referências que para José da Costa (2007, p. 207) também se manifestavam em solos teatrais vistos em palcos cariocas poucos anos antes, como *A descoberta das Américas*, de Júlio Adrião, e *O pregoeiro*, de Márcio Libar, os quais compartilhavam com “as exposições de artistas anônimos e populares das ruas de grandes cidades (...), a rapidez do jogo, o recurso ao cotidiano, a ironia direta, a malícia das falas de duplo sentido, a agilidade verbal”. Mas, tal como percebe, no icônico solo teatral *Minha mãe é uma peça*, do ator Paulo Gustavo, “certa dimensão citacional das performances *drag queen* e transformistas do mundo gay”, Costa (*Idem*, p. 204) também ressalta que referido e referente em tais cenas não são “a mesma coisa”, conectando-se a eles antes “de modo paródico”. A elaboração teatral dessas formas menos convencionais ou simbolicamente menos legitimadas corresponde a uma outra coisa, assim como a zoação entre os artistas do Teatro da Laje se diferencia pelo antes e depois da campanha que marca o início do espetáculo.

A cena em que Daivson Garcia, só de bermuda - a despeito da timidez que alega acompanhá-lo em sua vida social -, invade, sorratamente, o palco vazio e liga a canção *Ói nós aqui trá veiz*, do grupo paulistano Demônios da Garoa em uma caixa de som portátil, para em seguida dançar com exuberância e fanfarrice, os gestos expansivos e bem desenhados, o corpo desinibidamente ofertado ao público, dá um exemplo da pluralidade de referenciais que esses artistas são capazes de plasmar em sua ação teatral. O fato de estar retornando de uma das sucessivas expulsões da orla da zona sul insinua uma resiliência que os versos da música ajudam a sublinhar: “Se você pensa que nós fumos embora, nós enganemos voceis, fingimos que fumos e vortemos, ói nós aqui trá veiz”. Na versão filmada a que tive acesso, risadas de crianças pipocam na plateia em resposta ao riso aberto e à irreverência dos gestos do ator.



Figura 13 *A viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema numa página do Facebook (frame do vídeo).*

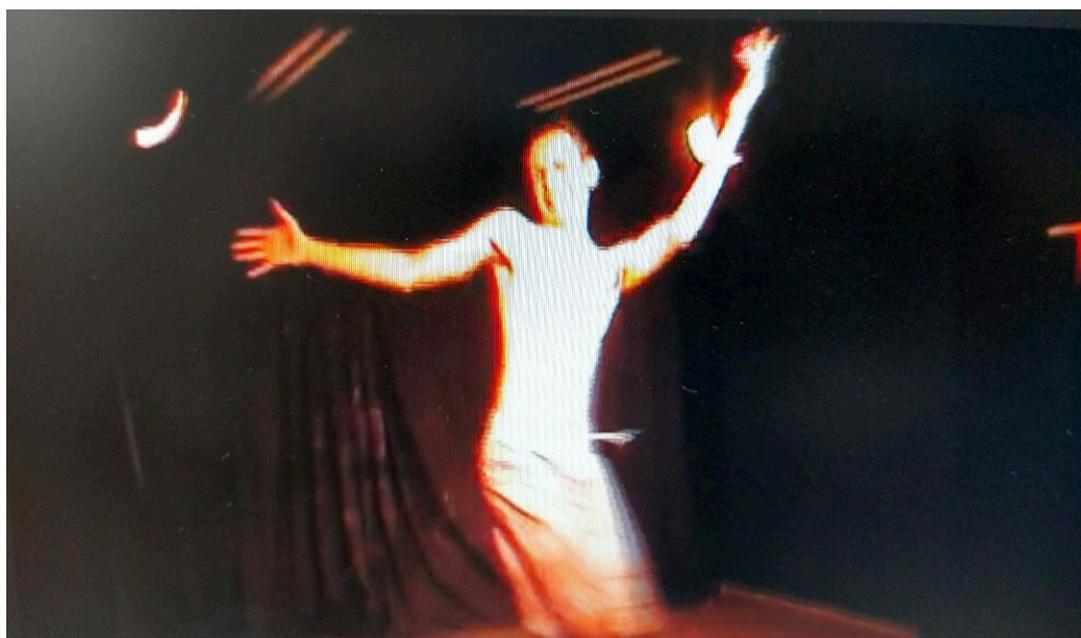


Figura 14 *A viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema numa página do Facebook (frame do vídeo).*

A sequência dessa cena exhibe um bailado que remete ao caráter burlesco e coreográfico dos históricos teatros de revista da cidade do Rio de Janeiro, com o restante do elenco apontando as cabeças nas laterais e no alto da rotunda para cantar em coro o refrão da música e então formar um paredão que marcha alegremente na direção do público. Seus movimentos ilustram os versos da canção, como por exemplo quando utilizam a cobertura do guarda-sol para se

esconderem e reaparecerem aos olhos dos espectadores. Esse conhecido samba paulistano, além do *Xote de Copacabana*, na voz de Jackson do Pandeiro - “Eu vou voltar que eu não aguento, o Rio de Janeiro não me sai do pensamento...” -, assim como *A mosca*, de Raul Seixas, com que o grupo simula um rito de candomblé em torno do ebó parodiado por um grande saco com os tradicionais Biscoitos Globo, são exemplos de músicas que possivelmente foram trazidas aos ensaios pelo diretor:

O Vero levava as músicas. Às vezes, ele levava uma música que a gente não entendia. Falava: “Que porra é essa que ele trouxe pra cá?”. E ele tentava misturar com o nosso funk, pra não ficar algo também só da comunidade porque aí acaba não tendo muito sentido. E, assim, ele mostrava pra gente e a gente mostrava o que a gente tinha, pra tentar juntar (GAMBOA & GARCIA, 2021, p. 10).



Figura 15 *A viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema numa página do Facebook (frame do vídeo).*



Figura 16 A viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema numa página do Facebook (frame do vídeo).

Mas a esses exemplares conhecidos do cancionero popular brasileiro, somavam-se referências musicais trazidas pelos jovens que aparecem sampleadas às primeiras composições. Esses *samplers* não são apenas sonoros, mas também corporais, linguísticos, como na cena em que Daivson e Hugo disputam o espaço à sombra do guarda-sol que está fincado na areia. A rixa se dá por meio de uma canção entoada de modo empostado, que faz lembrar os antigos cantores de rádio, ou ainda lançando mão de falsetes agudos que remetem às árias operísticas entoadas por cantoras soprano. Com grandes distensões silábicas e pronúncia exagerada dos fonemas, Daivson começa: “O soooooool nasceeeeeeee pra todos”. E Hugo replica: “mas a soooooombra é só para quem pode pagar”. Esse segundo ator rapidamente então converte a melodia num funk, repetindo de modo acelerado “quem pode pagar, quem pode pagar, quem pode pagar” e, estando sentado, sai arrastando o cóccix adiante sem retirá-lo do chão, performando o famoso movimento do hit *Vem Kikando*, do

grupo de funk Os Hawaiianos⁴¹, produzindo euforia nos colegas de cena e na plateia.



Figura 17 A viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema numa página do Facebook (frame do vídeo).

⁴¹ Um trecho da coreografia pode ser visto em: SIILVA, Carol. “03 Os Hawaiianos vem kikando DVD DOS HAWAIANOS FURACÃO 2000”. In: **Youtube**, 23 ago. 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4EKWhwC24Hc>> Acesso em 17 jul. 2021.



Figura 18 A viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema numa página do Facebook (frame do vídeo).



Figura 19 A viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema numa página do Facebook (frame do vídeo).

Contrastando com as representações estereotipadas associando juventude negra favelada à violência, difundidas pela mídia, pelo cinema e, em alguma medida, pelo espetáculo anterior do Teatro da Laje, a cena final de *A viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema numa página do Orkut / Facebook* situava esses sujeitos no seio da autoridade familiar. Após a sucessão de

peripécias, o grupo todo está cochilando na areia, quando toca um telefone celular no ritmo das mensagens de ligações a cobrar, mas dizendo “tem pobre ligando pra mim, tem pobre ligando pra mim”. Quando Daivson atende, sonolento, ouvimos a conhecida gravação “após o sinal diga seu nome e a cidade de onde está falando”. Ele então faz menção de xingar pelo fato de receber uma chamada a cobrar, mas instantaneamente se acalma ao perceber que quem fala é sua mãe. Por suas respostas, somos informados que, do outro lado, ela o está interrogando para saber se ele cumpriu as tarefas domésticas que haviam sido deixadas sob sua incumbência. Ele diz então que deixou “a casa um brinco”, “areou” as panelas, varreu a sala, arrumou o quarto dela “na moral”, colocando aquela colcha maneira sobre a cama. Até que finalmente constata que deixou de estender as roupas lavadas na corda. Diz à mãe então para ela pedir ao irmão que está em casa que o faça. Mas a mãe é irredutível e quer que ele volte à Vila Cruzeiro para terminar as obrigações. O rapaz perde então o tom altivo com que se dirigia a ela e começa a chorar copiosa e infantilmente, para delírio dos espectadores que explodem em gargalhadas. Ele até faz menção de resistir, teimando: “Eu não vou voltar! Eu não vou voltar!” Mas, rapidamente, mediante a reação da mãe, baixa a voz e diz solícito: “Tá bom, eu tô voltando”. Seu choro faz com que o restante do grupo acorde. Um dos colegas ironiza: “Quem morreu?”. E quando ele relata o que se deu, outro amigo retruca: “Velha chata, hein?”. Ele a princípio concorda, mas imediatamente volta atrás e exige respeito com a sua mãe.

Preparam-se então para a jornada de retorno. De pé, diante do público, Daivson anuncia o derradeiro trecho do Êxodo: “Nós fomos à terra onde nos enviaste. É verdadeiramente uma terra onde corre leite e mel, como se pôde ver. Mas os habitantes desta terra são robustos, suas cidades grandes e bem muradas...”. O restante do grupo, enfileirados ao lado do narrador, começam então a dublar um trecho de *Detalhes*, de Roberto Carlos: “Não adianta nem tentar me esquecer...” E, a seguir, batendo a areia dos corpos, reúnem os objetos e seguem de volta para a favela. A luz começa a cair com a desmontagem do Chatubão, que ganha um carinhoso beijo na boca de despedida da atriz Camila Gamboa. Quando a luz se acender novamente, tocará a célebre e animada *Do Leme ao Pontal*, na voz de Tim Maia. O grupo abre uma

tela portátil onde são projetadas uma a uma as fotos tiradas durante o dia de passeio.

1.5 - Memória, crise e capital: O (não) devir mercadoria ou a dívida impagável do Teatro da Laje

Em uma pesquisa no site de vídeos Youtube, localizo dois canais distintos com material sobre o grupo Teatro da Laje. O mais antigo deles⁴² apresenta vídeos publicados a partir de 2010, trazendo depoimentos de algumas personalidades e reportagens sobre o grupo, sendo a última publicação do ano de 2013. O canal mais recente⁴³ apresenta 12 vídeos publicados no ano de 2016, com registro de ensaios, oficinas, intercâmbios. A existência desse material revela a iniciativa manifesta em determinados momentos de organizar e melhor divulgar o trabalho do grupo. Até o ano de 2020, esteve no ar um site atualizado, em nome do Teatro da Laje, contendo fotos de sua última montagem, agenda com a última apresentação, depoimentos e um canal de Fale Conosco. Este ambiente virtual foi encerrado desde então como forma de minimizar custos e também como opção por centrar esforços de comunicação nos perfis do grupo em redes sociais como Facebook e Instagram.

É perceptível, desse modo, que o Teatro da Laje tem demonstrado esforços no sentido da construção de canais de comunicação com a sociedade, para além de suas peças. Trata-se possivelmente de iniciativas assumidas em diferentes momentos da história do grupo por pessoas diferentes, o que eventualmente poderia explicar a duplicidade de entradas e a falta de continuidade no caso dos canais de vídeo.

Esse é um aspecto que interfere no alcance de alguns objetivos traçados pelo grupo, em especial seu desejo de disputar narrativas em um campo tão

⁴² “Teatro da Laje”. In: **Youtube**, 08 jun. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UC9IISQUb40oI92x1NzF7LNA>> Acesso em 25 mar. 2019.

⁴³ “Grupo Teatro da Laje”. In: **Youtube**, 28 jan. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCNfanV3a5ZqXWGhDeP-cl6Q>> Acesso em 25 mar. 2019.

fortemente demarcado por privilégios como é o campo teatral. Mesmo que o grupo enfatize sua opção por um teatro preponderantemente territorializado, ou seja, “pensar e fazer teatro a partir de um lugar”, o espaço virtual se configura como uma arena de concorrência contígua a outros espaços sociais, podendo ampliar os canais de diálogo desses artistas com os mundos “de fora” da Vila Cruzeiro, mas também com os próprios habitantes daquele lugar. A capacidade de ocupar a internet, difundindo e organizando o registro da própria história, não é uma falta que se restringe ao Teatro da Laje. Podemos percebê-la também no caso do grupo Nós do Morro, que, mesmo contando com uma projeção muito maior e tendo gozado de uma rede importante de patrocinadores, não oferece um acesso facilitado aos registros de suas obras e mesmo à sua fortuna crítica. A longevidade, a resiliência e a inovação reveladas por experiências como as desses grupos nos fazem ressentir da inexistência de um projeto de comunicação mais sistematizado e da oferta de conteúdos mais substantivos aos seus públicos e à sociedade.

Por exemplo, o registro audiovisual da peça *A viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema numa Página do Orkut*, que, segundo Veríssimo Júnior, consiste na obra em que o projeto estético do grupo foi melhor afirmado, esteve inacessível ao longo dos quatro anos em que realizei a pesquisa desta tese e só foi descoberto recentemente, durante entrevista com o ator Daivson Garcia, que revelou dispor de uma gravação, até então desconhecida pelos demais integrantes. Isso dá a ver que a memória e a difusão mais ampla do trabalho, mesmo que tenham sido objetos de atenção em algum momento de sua história (como a gravação em boa qualidade mantida pelo ator permite supor), não despontam como uma preocupação principal do coletivo. A documentação em vídeo dos seus espetáculos, embora não seja inexistente, sobrevive de maneira fragmentada e dispersa, como demonstra essa gravação quase secreta de *A Viagem da Vila Cruzeiro*, os extratos de *Montéquios*, *Capuletos e nós* e uma gravação amadora do seu último espetáculo, *A Última Resenha*, de 2018, disponível em uma página da produtora do grupo na ocasião, Beatriz Costa⁴⁴.

⁴⁴ “A última resenha Teatro da Laje”. In: **Youtube**, 23 ago. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rLQYhcl84N8>> Acesso em 15 jun. 2021.

Mas aqui será importante assinalar que, ao tratar o coletivo no singular, como o fiz acima, ao falar de sua preocupação principal, tropeço de modo ingênuo e pouco coerente em minha própria trajetória. Quem já empreendeu o desafio de fundar um grupo de teatro deve saber que nem sempre é possível falar no singular. Um grupo exige muitos acordos, conciliações, entendimentos, mas também comporta ruídos de comunicação, diferenças e desigualdades de esforços. Essa pluralidade contrasta com o sentido público, mais homogêneo, pelo qual se reconhece uma tal experiência a partir de fora. De modo que é preciso suspeitar da eventual existência de algo como “a preocupação principal” de um coletivo de teatro de maneira contínua e substancial ao longo do tempo. Isso não inviabiliza, contudo, que nos questionemos se a apreensão de uma característica como a que apontamos tem alguma implicação no que consideramos uma baixa penetração de suas obras em ambientes de pesquisas e de visibilidade propriamente teatrais na cidade.

É certo que verificamos, ao longo da trajetória do Teatro da Laje, uma ênfase no que Jorge Dubatti (2016, p. 31-2) chama de um dos três subacontecimentos do acontecimento teatral, a saber, o convívio⁴⁵, “reunião de corpo presente, sem intermediação tecnológica, de artistas, técnicos e espectadores em uma encruzilhada cronotópica (unidade de tempo e espaço) cotidiana”. Ainda na esteira do teatrólogo argentino, podemos afirmar que se detecta investimento relativamente insuficiente quando comparado a outras experiências teatrais em facilitar a constituição de uma história do teatro vivo que produzem, a qual seria inevitavelmente uma “história do teatro perdido” e que permitiria “descrever e compreender sua dimensão teatral e humana, mas nunca (...) ‘restaurá-la’ no presente” (*idem*, p.43-4).

A despeito de muitos vereditos que condenam o registro audiovisual de espetáculos cênicos por violar a essência presencial e efêmera das obras originais, é possível pensar, conforme expresso por Luiz Fernando Ramos (2016, p. 115), que tal documentação permitiria representar “um suplemento, um novo”, uma “nova *mímesis* performativa acionada não para enterrar as imagens,

⁴⁵ Os outros dois subacontecimentos, cf. Dubatti (*Ibidem*) são a *poiésis* e a expectativa.

mas para vivificá-las, ou pô-las a trabalhar em rede, distribuídas e multiplicadas, estendendo as fontes de recepção para muito além de um plateia presencial”⁴⁶. Ramos (*Idem*, p. 113) defende a potência dos registros como “*poiesis* assumidas, extensões dos processos criativos que contribuam para fazê-los prosseguir”, atuando em “outra temporalidade que não a do imediato irreversível” (*Idem*, p. 115), alcançando uma “sobrevida para além dos arquivos na espera dos futuros pesquisadores”, mas abarcando ainda as possibilidades de fruição para “além da temporada presencial”, em país continental como Brasil (*Idem*, p. 116).

Além da preocupação com a memória e da capacidade de inauguração de novas experiências estéticas, o registro audiovisual de obras cênicas consiste numa estratégia elementar de produção, uma vez que tal suporte é requisito básico em processos de seleção e de curadoria de festivais e mostras de teatro. Como profissional que atua sistematicamente na análise de obras de teatro, dança, circo, performance, a partir do seu registro em vídeo, tenho comprovado tanto a incorporação deste procedimento pelas gestões dos coletivos, como o seu empenho na obtenção de produtos cada vez mais refinados. A despeito da pluralidade de motivos em jogo, a irregularidade de registros disponíveis das suas obras presenciais torna o Teatro da Laje pouco alinhado a esses novos padrões do mercado da cena, minimizando as chances de subsídio e de circulação, impedido de testar a sua recepção para além dos eixos já explorados, ficando em situação de desvantagem na concorrência com outros coletivos.

Essa disposição não se restringe, contudo, ao grupo da Vila Cruzeiro, já que Ramos (*Idem*, p. 111) constata, de maneira generalizada, que “pouco se tem investido de reflexão nos modos de se realizar essa documentação, como se este fosse um aspecto indiferente e não dissesse respeito às questões estéticas, éticas e políticas afeitas a qualquer espetáculo ou ação performativa”. Entretanto, antes que sejamos levados a relacionar esta tendência à precariedade de meios de que dispõe um coletivo periférico como o Teatro da

⁴⁶ Reconheço que o fechamento dos teatros e as medidas de isolamento social, durante a pandemia de Covid 19, tornaram ainda mais estreitas e necessárias, mesmo que ainda ambíguas, as relações das artes cênicas com a dimensão audiovisual e com a virtualidade. Contudo, essa é uma questão que escapa aos limites desta pesquisa.

Laje, será importante notar movimento contrário por parte de outro grupo teatral também surgido em favelas do Rio de Janeiro no mesmo período, a Cia Marginal⁴⁷. Esta última foi finalista do “Prêmio Funarte de Internacionalização: Apoio à Tradução de Espetáculos Teatrais”⁴⁸, de 2015. Ao mobilizar esforços para garantir uma versão em vídeo legendada para o inglês de seu espetáculo *Eles não usam tênis naique*, o grupo originário do Complexo de Favelas da Maré dá a ver uma consciência mais aguda do papel daqueles instrumentos de comunicação na sustentabilidade do coletivo e uma capacidade de resposta mais imediata às demandas dos circuitos internacionais de produção cultural.

Será necessário ponderar, entretanto, que, se os dois coletivos “de favela” são dirigidos por agentes não residentes nos territórios, a Cia. Marginal, sob a direção de Isabel Penoni, demonstra maior penetrabilidade no campo teatral da cidade, o que talvez, em parte, possa ser explicado pelo fato de Penoni ser uma artista carioca já inserida neste contexto cultural previamente à fundação daquele grupo. Veríssimo Júnior, por outro lado, é migrante pernambucano que chegou à cidade para concluir a licenciatura em teatro na UNIRIO e, após participar de alguns espetáculos como ator, no contexto da universidade, já inicia sua carreira como professor de teatro da rede pública de ensino e, subsequentemente, de diretor do grupo Teatro da Laje. É provável, portanto, que Penoni acumule um *know how* e um *know who* referentes ao campo do teatro carioca mais vantajosos que os de Veríssimo Júnior. Ao que se acrescenta, obviamente, os interesses e as agências dos demais integrantes da Cia. Marginal como, por exemplo, Jaqueline Andrade e Wallace Lino, ex-moradores do Complexo da Maré, e Phellipe Azevedo, ex-morador da favela do Caju, os quais, de forma mais pronunciada que os atores da Vila Cruzeiro, assinam projetos teatrais autorais paralelos.

É significativo notar que Isabel Penoni e Rosyane Trotta (2015, p. 78) afirmam que, após se afirmar como grupo teatral por meio da estreia de um

⁴⁷ Um perfil da Cia. Marginal pode ser visualizado no site da ONG Redes da Maré: <<https://www.redesdamare.org.br/br/info/1/cia-marginal>> Acesso em 25 jun. 2021.

⁴⁸ Vide: <<https://www.funarte.gov.br/edital/premio-funarte-de-internacionalizacao-apoio-a-traducao-de-espetaculos-teatrais/>> Acesso em 05 jun. 2021.

espetáculo profissional - *Qual é a nossa cara?*, de 2007 -, a Cia. Marginal tenha precisado ainda “superar o estigma de ‘projeto social’”. A principal estratégia mobilizada para esse fim foi entrar na concorrência por uma pauta em um teatro legitimado da cidade, o que levou um ano de negociação e resultou na estreia da peça *Ô, Lili*, fora do território da Maré, no Teatro Maria Clara Machado, em 2011. Outras estratégias mencionadas são o investimento em “sofisticação gráfica, assessoria de imprensa e na dinamização de suas plataformas virtuais”, o que contribuiu com “a atração de um público especializado e espontâneo” (*Idem*, p. 80). São ações que tiveram sua eficácia comprovada, quando se verifica que o espetáculo mais recente da companhia, *Hoje eu não saio daqui*, de 2019, foi marcado por um percurso inverso, estabelecendo-se – como ressaltado pelo próprio título - no interior do Complexo da Maré, e podendo, mesmo assim, atrair um público formado por artistas celebrados no teatro da cidade, além de críticos e pesquisadores legitimados.

Diferentemente da Cia. Marginal, que logrou superar o status de projeto de teatro como ferramenta de inclusão social, o Teatro da Laje não se separou, ao longo da sua história, da relação umbilical com a escola, o que atesta o reconhecimento como professor que Veríssimo Júnior ainda recolhe dos moradores da Vila Cruzeiro. Esta ligação com a escola e com a função de professor pode ser associada, como já discuti pessoalmente com Veríssimo e Isabel Penoni, a certa resistência da parte dos atores e atrizes do Teatro da Laje de se emanciparem e de atuarem de maneira mais dirigida para a profissionalização e para divulgação mais ampliada do grupo, prejudicando sua inserção naqueles espaços mais legitimados e disputados pelos agentes teatrais da cidade e do país.

Oportunamente, convém lembrar que Pierre Bourdieu e Alain Darbel (2016, p. 91), analisando os públicos dos museus europeus nos anos 1960, identificaram como um privilégio de indivíduos oriundos das classes mais abastadas “a liberdade de libertar-se das restrições escolares”. Essa característica interfere na classificação valorativa dos juízos de gosto, demarcando tais sujeitos como superiores, em função de seus supostos julgamentos pessoais para a arte e para a cultura se desvincularem, com maior

habilidade, das desvalorizadas práticas mundanas escolares. Tal habilidade, para Bourdieu e Darbel, pressupõe uma assimilação tão intensiva da cultura escolar, o que é facultado pela educação familiar, por relações sociais, por viagens e intercâmbios, que possibilita uma "atitude autonomizada" em relação a essa mesma cultura (*Ibidem*). Nesse sentido, verificam que os visitantes de museus com menor instrução escolar tendem a manifestar preferência por "pintores mais célebres e mais consagrados" ao passo que "os visitantes mais cultos, residentes nas grandes cidades, são os únicos a citar pintores modernos que têm menos possibilidades de encontrar lugar no ensino" (*Ibidem*). Ou seja, a instituição de uma arena de dominação simbólica pressupõe a "superação da cultura da Escola em direção à cultura livre", sendo esta última muito mais restrita e seletiva, na medida em que é alcançada por "uma minoria ínfima de homens", uma cultura superior e mais "autêntica" porque, "libertada dos discursos escolares", é tida "pela classe burguesa e sua Escola como o valor dos valores" (*Idem*, p. 91).

Em que pese a distância contextual dessa análise das disputas empreendidas pelos artistas da Vila Cruzeiro e do Complexo da Maré no campo teatral da cidade do Rio de Janeiro, é legítimo supor que Teatro da Laje, por ter mais insistentemente se recusado a cortar laços com o espaço escolar que propiciou o seu surgimento, tenha falhado em performar, mesmo que o tenha desejado, a ritualística que sublima a esfera da fruição livre e desinteressada como o espaço mais legítimo da produção artística carioca. Essa disposição dá testemunho de hierarquizações vigentes no campo teatral, onde aquelas práticas mais distantes do contexto ordinário da educação básica ou dos projetos de construção da cidadania são tidas como mais "puras" porque mais exclusivamente dedicadas ao sensível.

Em sua dissertação de mestrado, Veríssimo Júnior apresenta do seguinte modo o ideário artístico do grupo, nascido de sua experiência nas salas de aula: "busca de um método que torne possível a apropriação do teatro por aqueles sujeitos concretos (...) para que esta arte sirva-lhes de instrumento de livre expressão de seus anseios, ao invés de instrumento de dominação e controle" (SANTOS JÚNIOR, 2004, p. 17). Baseando-se fundamentalmente na

singularidade das presenças daqueles jovens e no caráter territorializado dessa experiência, o Teatro da Laje persegue a sua originalidade no protagonismo atribuído aos artistas e aos públicos da Vila Cruzeiro. Contrasta, contudo, com essa ambição de uma inserção inovadora na historiografia do teatro, a aparente negligência com a organização de sua memória, com a ampliação e com a fidelização de seus públicos (especialmente moradores de outras áreas da cidade). E devemos nos perguntar, nesse sentido, se esse último aspecto deriva principalmente da atenção mais exclusiva à sua *poiésis*, ao estabelecimento dessas “encruzilhadas cronotópicas” abarcando privilegiadamente as gentes da Vila Cruzeiro. Isso significaria dizer que práticas comunitárias como as do Teatro da Laje estão condenadas a se dissipar no tempo, sendo restritas apenas ao seu território e ao seu tempo mais imediato. Ou, na direção contrária, devemos diagnosticar uma falta de investimento na gestão do projeto artístico, que ela teria sido bem-vinda e necessária, que teria talvez possibilitado ao grupo estar, nesse momento, em um lugar mais consolidado mediante seus pares nas artes cênicas cariocas. Não que considere a existência de um lugar estável para um coletivo de teatro no Rio de Janeiro no tempo presente, mas me refiro a ocupar uma posição de maior competitividade face às oportunidades de difusão e de geração de renda através da atuação artística. Mas o grupo já encontrou momentos mais favoráveis, do que dão prova alguns dos prêmios e patrocínios recebidos⁴⁹.

A recuperação desses instantes, para além dos registros em vídeo e da memória oral de seus participantes, conta também com uma relação de artigos assinados por Veríssimo Júnior, apresentados na bibliografia deste trabalho, os quais apresentam aspectos das encenações e esforços no sentido de uma historiografia e de um posicionamento crítico sobre a trajetória artística do Teatro da Laje. Trata-se de material relevante, ainda que constatemos sua pouca

⁴⁹ Em 2006 o grupo recebeu o Prêmio Cultura Viva, do Ministério da Cultura. De 2014 a 2016, por meio de uma parceria com a ONG Observatório de Favelas, recebeu recursos do Programa de Fomento às Artes, da Secretaria Municipal de Cultura, para realizar projeto de residência artística na Arena Carioca Dicró. Em 2016, foi indicado ao Prêmio Shell de Teatro, na categoria inovação, pela criação da Escola do Teatro da Laje. Em 2018, Verissimo Junior recebeu o Prêmio APTR (Associação dos Produtores Teatrais do Rio de Janeiro), na categoria Especial, pelo trabalho no Teatro da Laje.

penetração em publicações e em espaços de difusão especializados em artes cênicas. São textos inseridos em obras que versam sobre periferias e sobre direito à cidade. A tais artigos, somam-se alguns trabalhos acadêmicos enfocando o grupo, gerados em programas de pós-graduação em ciências sociais, educação e comunicação, nunca em programas de artes. Resta saber, assim, se a resistência encontrada naqueles ambientes de legitimação propriamente teatral deriva de especificidades do modo de coexistir do próprio grupo e da desimportância que atribuem àqueles espaços, ou se é devida principalmente à sua incapacidade de cumprir a ritualística exigida por parte dos postulantes menos providos de capital cultural a que se soma a baixa rentabilidade simbólica das periferias cariocas mais distantes do eixo dominante do centro e da zona sul.

O meu contato com o Teatro da Laje só foi possível porque, em determinado momento, sua existência estava sendo reconhecida e transmitida através da cidade. Presumo que o contato de outros espectadores também. O que fez com que esse trabalho não tenha alcançado etapas que podemos considerar mais “avançadas”, na perspectiva dos lucros materiais e simbólicos próprios ao campo teatral? Se ele conquistou prêmios e espaços de relevância para os agentes teatrais da cidade, por que não logrou sustentar-se sobre essa onda, onde reluziu algumas vezes, para mais decisivamente impor sua linguagem nos diferentes palcos não só desta, mas de outras cidades brasileiras? Seria esse resultado decorrente das diferentes disposições e interesses de seus próprios agentes ou ele comprova, ao contrário, indisposições mais profundas do campo artístico e intelectual com relação à linguagem artística e à bagagem teatral do grupo, indisposições essas que, conforme Pierre Bourdieu (2014, p.17), correspondem às próprias indisposições daqueles agentes inseridos e dotados de maior autoridade em tais campos?

Em tese de doutorado em que investiga o impacto do Teatro da Laje sobre a “visibilidade” e a “subalternidade” dos jovens participantes, Ane Lise Vieira (2017, p. 24) constata, a partir de uma entrevista com Veríssimo Júnior, que, para ele, as práticas do grupo não se inserem na lógica do sistema capitalista, no qual “os teatros são consumidos como mercadoria”. Isso porque, nas palavras

do diretor, o “anacronismo” característico do teatro - “a condição de uma arte do século XIX, que foi a partir de certo momento confrontada pelo cinema, depois pelo vídeo e por aí vai” - permite a ele “como poucas outras expressões artísticas, testar os limites do capitalismo na relação com a arte” (*apud* VIEIRA, *ibidem*). Cito a seguir trecho da fala do artista de onde a autora infere a sua afirmação:

Se o capitalismo é um modo de produção, um sistema econômico que se baseia na produção, no consumo e na circulação de mercadorias, um espetáculo de teatro para cumprir essa última etapa, que é a da circulação, é um “Deus nos acuda”. Diferente da música com o CD ou DVD, ou com outros instrumentos aí agora, enfim, mais recentes. O teatro, como ele é artesanato, ele até pode cumprir a etapa da produção, ele até pode cumprir a etapa do consumo, mas na hora de cumprir a etapa da circulação, aí é quando ele denuncia que a arte no capitalismo tem valor de troca, mas não tem valor estético (*apud* VIEIRA, 2017, p. 24).

A crítica ao capitalismo e a referência ao valor de troca, que despontam nas palavras de Veríssimo Júnior e na interpretação de Ane Lise Vieira, remetem ao conceito de “fetichismo da mercadoria”, em Karl Marx (1996, p. 197), o qual se desprende, segundo o autor, do aspecto “misterioso da forma mercadoria”, responsável por encobrir as relações de trabalho que a forjaram. Ao se apresentar como objeto de troca, de circulação mediada pelo dinheiro, uma mercadoria reflete as características de sua produção como características dela própria e não da ação de seus produtores (*Idem*, p. 198). Nessa perspectiva, aquilo que tomamos como qualidades intrínsecas de um produto à nossa disposição no mercado “não é mais nada que determinada relação social entre os próprios homens que para eles aqui assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas” (*Ibidem*).

As trocas comerciais favoreceram o processo de socialização, na medida em que fizeram convergir os diferentes trabalhos objetivados em mercadoria e as necessidades privadas dos indivíduos, tal como se via na emergente sociedade industrial em que Marx viveu, na Europa do século XIX. Contudo, esse tipo de intercâmbio não dá a ver relações sociais diretas entre os sujeitos que produziram tais objetos, mas “relações reificadas entre as pessoas e relações sociais entre as coisas” (*Idem*, p. 199). O processo de expansão da economia capitalista tende a cindir, portanto, a “objetividade de uso” e a “objetividade do

valor” dos produtos do trabalho humano, sendo a segunda a expressão do trabalho reificado que passa a ser incorporada, como coisa independente, no próprio processo de produção (*Ibidem*).

Marx fala então de um “duplo caráter social” do trabalho, comprometido, de um lado, com a satisfação de determinadas necessidades sociais e, por outro lado, equiparado a outros tantos trabalhos na constituição universal do valor monetário, uma igualdade que se constitui, em última instância, enquanto “abstração de sua verdadeira desigualdade” (*Ibidem*). Se esse processo permitiu entrever, de início, alguma proporcionalidade, com os trabalhadores podendo reconhecer “quantos produtos alheios eles recebem pelo seu”; à medida que essas proporções se estabelecem, “elas parecem provir da natureza dos produtos do trabalho”, isto é, das mercadorias (*Idem*, p. 200). “O valor não traz escrito na testa o que ele é”, escreve Marx (*Ibidem*), ou seja, o valor tende a perder progressivamente a sua conexão com o lastro da materialidade do trabalho, ao ponto desse valor variar independentemente da vontade e do interesse dos que produzem e dos que trocam. “Seu próprio movimento social possui para eles a forma de um movimento de coisas, sob cujo controle se encontram, em vez de controlá-las” (*Ibidem*).

Portanto, para Veríssimo Júnior, o valor estético das obras do Teatro da Laje corresponderia a uma espécie de valor de uso, dimensão mais “natural” e mais concreta das relações humanas, tendo o trabalho dos atores da Vila Cruzeiro podido “mostrar um outro jeito de fazer e pensar teatro, que tem a ver com a ligação orgânica, visceral, cotidiana com o território” (*Ibidem*). Atrelando-se ao caráter mais artesanal, ou mais “anacrônico” que o artista divisa na linguagem teatral, as obras do grupo, em sua opinião, privilegiariam o contato com a materialidade das relações humanas que as engendraram, em detrimento da sua indistinção ou à sua fetichização como item destacado para o comércio e o consumo mais amplos.

Mas a capitalização do mundo, a universalização da forma mercadoria, mesmo como um estágio de alienação a ser superado, também é condição necessária para que se estabeleça um “intercâmbio *universal* entre os homens”, permitindo que sua “existência empírica real (...) se desenrole no *plano da*

história mundial e não no plano da vida local” (MARX & ENGELS, 1998, p. 31). A mercadoria é, deste ponto de vista, caminho para a revolução comunista e para a implementação do socialismo, as quais nascerão do fato insuportável de que “ela tenha feito da massa da humanidade uma massa totalmente ‘privada de propriedade’, que se ache ao mesmo tempo em contradição com um mundo de riqueza e de cultura realmente existente” (*Ibidem*).

Nesse sentido, é interessante verificar que um dramaturgo como Bertolt Brecht, conhecido pelo seu engajamento ao marxismo enquanto teoria e práxis política, “concebia sua contribuição intelectual como uma mercadoria, no sentido revolucionário do termo” (CLARK, 2007, p. 188): “‘Uma obra de arte’, afirmava ele, ‘assume imediatamente a forma de mercadoria [*commodity*] ... aparece separadamente do inventor em uma forma determinada pelas possibilidades comerciais do mercado” (*Idem*, p. 191). Diferente de outros intelectuais de orientação marxista com que conviveu, Brecht, assim como Walter Benjamin, vislumbrava a possibilidade de uma arte socialmente crítica incorporar o espírito das experimentações formais do modernismo e dialogar com as inovações técnicas de seu tempo. Desse modo, segundo Clark (*Idem*, p. 192), Brecht confiava nas suas potencialidades individuais, mas tinha consciência de que “seu trabalho e reputação tinham um valor de mercado, e pensou muito sobre como instrumentalizá-los para fins específicos”. O autor refere-se sobretudo aos últimos anos da vida do artista, em que ele viveu na República Democrática Alemã (RDA), no regime comunista sob influência da União Soviética implantado na porção Oriental daquele país, desde o fim da Segunda Guerra Mundial.

Optando por viver e atuar em um contexto de permanente vigilância e controle da produção intelectual e artística, devido à “sua convicção de que o futuro da Alemanha estava em uma sociedade socialista” (*Idem*, 188), Brecht vivia uma relação complexa com o regime, impedido de questionar determinados rumos de sua política, como o seu afastamento das lutas dos trabalhadores que culminaria em uma grande greve em junho de 1953, e, ao mesmo tempo, compelido a desenvolver seu teatro dialético, altamente crítico, que lhe rendera legitimidade e respeito internacionais. Esse amplo reconhecimento propriamente intelectual com que contava lhe concedia privilégios pouco comuns para outros

artistas vivendo na RDA, como dirigir uma companhia teatral subsidiada pelo Estado (Berliner Ensemble) e a liberdade para viajar para o exterior, por exemplo. Desse modo, preferindo a posição de intelectual e de artista à de político profissional, Brecht teria optado por conservar “seu *status* de mercadoria”, enfatizando “sua reputação internacional em todas as oportunidades” que tivera, sabendo que a mesma retribuíria à causa do socialismo, ao conferir “credibilidade ao regime” da RDA - Clark lembra que o Berliner Ensemble é tida como uma das poucas realizações culturais relevantes daquele Estado (*Idem*, p. 194-5). Este teria sido um modo com que ele, mesmo em desacordo com determinados aspectos da política em vigor, teria admitido e agenciado a sua “própria instrumentalização” em nome da macropolítica do socialismo representada, no plano mundial, naquele momento, pela RDA e pela União Soviética (*Idem*, p. 200).

Desse modo, a suposta pureza que Veríssimo atribui ao teatro que produziu com os jovens da Vila Cruzeiro, uma certa dimensão mais concreta da experiência cênica baseada na “verdade” da relação entre produtores e espectadores, soa um tanto utópica e, levando em conta o exemplo de Brecht, também pouco estratégica. Jacques Derrida, em sua obra *Espectros de Marx*, enfatizará a convicção de Marx de poder falar sobre o “*puro e simples* valor de uso”, o qual, em oposição ao fetichizado valor de troca, não teria “em si nada de ‘misterioso’” (DERRIDA, 1994, p. 201). Para Marx, o valor de uso estaria muito indissociavelmente ligado às propriedades da coisa em si, “sempre muito humanas”, “tranquilizadoras”, satisfazendo as “necessidades dos homens”, “produto da atividade humana que parece destiná-las a isso” (*Ibidem*). O valor de troca, por sua vez, materializado pela mercadoria, seria “uma ‘coisa’ sem fenômeno, uma coisa em fuga que passa os sentidos (ela é invisível, intangível, inaudível e sem odor); mas essa transcendência não é toda espiritual, ela conserva esse corpo sem corpo” (*Idem*, p. 202). Derrida aprofunda assim a metáfora teatral, já presente em Marx, para se referir à obsessão com que a mercadoria trabalharia o valor de uso dos objetos: “Essa obsessão se desloca como a silhueta anônima ou a figura de uma figurante que poderia ser a personagem capital. Muda de lugar, não se sabe mais, ao certo onde está, move-se, invade a cena” (*Ibidem*).

O filósofo, provocadoramente, se perguntará então “de onde vem a certeza quanto à fase preliminar, a desse pretense valor de uso, precisamente um valor de uso puro quanto a tudo isso o que faz o valor de troca e a forma-mercadoria?” (*Idem*, p. 213). Afirmando não querer “negar a existência de um valor de uso ou a necessidade de referir-se a ele” - no que se pode entrever uma relevância e uma atualidade atribuída por Derrida ao pensamento de Marx⁵⁰ -, mas sim “pôr em dúvida sua rigorosa pureza” (*Ibidem*), ele suspeitará que “a fantasmagoria [o espectro da mercadoria] começou antes do dito valor de troca, no limiar do valor em geral, ou que a forma-mercadoria começou antes da forma-mercadoria” (*Ibidem*):

O “caráter místico” da mercadoria se inscreve antes de se inscrever, ele se traça, antes de escrever-se com todas as letras na frente ou sobre a tela da mercadoria. Tudo começa antes de começar. Marx quer saber e fazer saber *onde, em que* momento preciso, em que *instante* o fantasma entra em cena, e se trata de uma forma de exorcismo, um modo de mantê-lo sob a mira de uma arma: antes desse limite, ele não estava presente, ele não tinha poder. Nós, sugerimos, ao contrário, que, antes da encenação desse instante, (...) o fantasma havia feito sua aparição, sem aparecer em pessoa, (...) mas já tendo escavado no valor de uso (...) a repetição (portanto, a substituição, o intercâmbio, a iterabilidade, a perda da singularidade como experiência da singularidade mesma, a possibilidade do capital) sem o que um uso mesmo não se determinaria jamais (*Idem*, p. 215).

O alcance que essa última crítica nos oferece reafirma nossa suspeita sobre a impossibilidade de sustentar a prática do Teatro da Laje como estando inscrita além dos limites do modo de produção capitalista. E isso não respeita a negar sua importância, sua originalidade, seu sentido de resistência, mas antes de percebê-la tanto mais atual e complexa. Derrida nos ensina que, se podemos remeter à singularidade daquela experiência estética e comunitária é porque a apreendemos no instante em que ela avança para além desse limite. É inegável que a visibilidade adquirida pelo trabalho para além da sua relação umbilical com a favela, sua imaterialização por meio da mídia capitalista, sua inserção, mesmo que episódica, em circuitos mais amplos de circulação artística, seu devir mercadoria, fortaleceu e definiu as relações entre seus produtores e desses

⁵⁰ “A forma mercadoria, certamente, *não é* valor de uso, é preciso reconhecer que Marx observa corretamente e considerar o poder analítico que essa distinção nos dá” (*Idem*, p. 214). Derrida dirá ainda, de forma muito bela, que “Marx ainda não foi recebido (...) Marx continua sendo, entre nós, um imigrado, um imigrado glorioso, sagrado, maldito, mas ainda clandestino, como o foi toda a sua vida” (*Idem*, p. 232).

últimos com seus públicos, participou dos diálogos com o próprio território, que se supõe tão cerrado, imiscuiu-se nas propriedades “originais” de suas obras. Sobre o risco alegado de que a mercadoria corrompa a arte, Derrida (*Idem*, pp. 216-7) infere que “o tornar-se mercadoria já atestava o valor que ele põe em perigo”, de modo que “se uma obra de arte pode tornar-se mercadoria, e se esse processo parece fatal, é também que a mercadoria começou por empregar, de um modo ou de outro, o princípio de uma arte”.

Mas a imagem da experiência do Teatro da Laje contra o capitalismo, como evocada por Veríssimo Júnior, também não deixa de estar correta. Talvez não precisamente correta, já que não se trata de estar em oposição frontal, em antagonismo direto, como num ringue de MMA. Ela se opõe ao capitalismo não apenas porque resiste a ele, mas porque sub-existe a ele, relacionando-se com algo maior do que a forma mercadoria que assedia ao menos uma parte do grupo com suas promessas de sucesso e universalização. Algo que está “além”, “embaixo” e “anterior” à privatização da vida, um *subcomum* (“*the undercommons*”), para nos referirmos ao conceito cunhado por Stefano Harney e Fred Moten (2013, p. 17)⁵¹.

A metáfora desenvolvida por esses autores decorre de uma crítica empreendida por Michael Parenti à tradicional imagem de fortificações coloniais difundidas em filmes de Hollywood. Em tal imagem, a cidadela dos colonizadores aparece como circundada pela natureza selvagem e pelos nativos, que são tidos como parte dela. Dá-se, segundo Parenti, nesses casos, uma inversão da imagem da colonização, como se a violência inerente a ela, que os muros e cercas buscam conter, fosse uma violência perpetrada em autodefesa quando dirigida aos primeiros habitantes da terra. Sem discordar da imagem invertida da agressão colonial proposta pelo crítico, Harney e Moten (*Ibidem*) argumentam, entretanto, que “a imagem da fortaleza circundada não é falsa”, ao passo que “a

⁵¹ Agradeço ao Prof. Dr. Kaciano Gadelha por me apresentar a tais autores, durante o exame de qualificação desta tese, e por ter me estimulado a conhecer a obra de Denise Ferreira da Silva, que será citada adiante.

imagem falsa é aquela que emerge quando a crítica da vida militarizada baseia-se no esquecimento da vida que a circunda”⁵².

Nesta perspectiva, sublinham a existência de um comum ampliado que situa a fortificação colonial em seu centro. Esse “subcomum” está além, embaixo e permeia a existência da fortaleza erguida pelos invasores, perturbando a pretensa autossuficiência da vida entre muros, principalmente pela incessante capacidade daqueles que estão fora articularem seus “planos ilegais” (*outlaw planning*) (*Ibidem*). Fred Moten (*Idem*, p. 110) ressalta que essa capacidade dos nativos, subjugados, escravizados e rebelados planejarem diz respeito às mais diversas “práticas intelectuais comuns” que são exercidas cotidianamente por eles e que os autores compreendem sob a designação de “estudo” (“*study*”). Mas eles ampliam os sentidos desse último termo para além do seu uso mais convencional, referindo-se à “incessante e irreversível intelectualidade” de atividades como “falar e passear com outras pessoas, trabalhar, dançar, sofrer, às vezes numa irreduzível convergência entre essas três últimas”, incluindo ainda a prática artística de “tocar numa banda”, a convivência de “velhos sentados numa varanda” ou de “pessoas trabalhando juntas em uma fábrica”⁵³ (*Ibidem*). Relacionando essas formas de coexistência ao horror inominável da experiência daquelas populações que foram tornadas coisa, “containerizadas”, armazenadas em porões de navios para atravessar o oceano, Harney e Moten (*Idem*, p. 98) aludem à capacidade de seus descendentes de “sentir (por) outros” [“*feel (for) each other*”], uma espécie de desprendimento de si na direção do comum, que é uma herança daqueles que, na antessala do capitalismo, foram expropriados de si mesmos como mercadoria (*Idem*, p. 99). Sua força e seu legado é então poder “estar entre os seus na expropriação, estar entre aqueles que não podem possuir, estar com quem não tem nada e que, não tendo nada, tem tudo”⁵⁴ (*Idem*,

⁵² No original: “the image of a surrounded fort is not false. Instead, the false image is what emerges when a critique of militarised life is predicated on the forgetting of the life that surrounds it”.

⁵³ No original: “the incessant and irreversible intellectuality of these activities”, “talking and walking around with other people, working, dancing, suffering, some irreducible convergence of all three (...) playing in a band, or old men sitting on a porch, or people working together in a factory”.

⁵⁴ No original: “to be among his own in dispossession, to be among the ones who cannot own, the ones who have nothing and who, in having nothing, have everything”.

p. 96). Trata-se, em suma, segundo Stefano Harney (*Idem*, p. 112) de “um tipo de comportamento ou de um experimento contínuo em torno de e como um *antagonismo geral*, um certo modo de estar com os outros e que seria praticamente impossível conciliar com formas particulares de vida institucional”⁵⁵.

Fazendo coincidir a ideia da fortificação - e, por consequência, da mercadoria ou da institucionalidade - com as formas de produção e de subsistência teatrais tidas como “viáveis” em nosso tempo, a experiência do Teatro da Laje manifesta também um tipo de antagonismo a essa forma de privatização da prática cultural. Não que o acontecimento singular da fundação e dos desdobramentos deste grupo teatral na vida cultural carioca contenha exclusivamente esforços de oposição ao jogo excludente do campo e que possa ser tomado como um protótipo de antagonismo radical. Aqui estamos nos referindo a algo que caracteriza, mas que também ultrapassa a vivência do coletivo, sendo mais amplo do que ela, ligando-se, por exemplo, a formas de vida experienciadas por Veríssimo Júnior na favela de Peixinhos, em Olinda, onde cresceu e viveu “ternas alegrias e dolorosas tragédias que me fizeram buscar desesperadamente a vida porque foi ali que ela me colocou em confronto com seu antagonismo” (JÚNIOR, 2019, p. 08), como ele escreve em sua autobiografia ainda inédita e que tão gentilmente compartilhou comigo.

Vivências de uma cultura popular, negra e subalterna que se encontram - a despeito do intervalo de gerações - com aquelas da juventude favelada da Vila Cruzeiro, território também povoado pela ancestralidade negra e que é parte das histórias de resistência dos ex-escravizados e de seus descendentes, alcançando as lutas e as construções do tempo presente⁵⁶. A riqueza dessas vivências subalternas, clandestinas é maior e mais complexa do que a poética e a empreitada do Teatro da Laje, na medida em que elas não se permitem

⁵⁵ No original, “the undercommons is a kind of comportment or ongoing experiment with and as the *general antagonism*, a kind of way of being with others, it’s almost impossible that it could be matched up with particular forms of institutional life”.

⁵⁶ Vide: REIS, William. “Vila Cruzeiro: um legado da cultura negra no Rio” In: **Veja Rio**, 09 jul. 2020. Disponível em: <<https://vejario.abril.com.br/blog/william-reis/vila-cruzeiro-legado-rio/>> Acesso em 08 jul. 2021.

capturar totalmente, não se dão a mapear, a conhecer e a catalogar por mercadores, pesquisadores, exploradores. Por mais assediadas que sejam, elas resistem a se objetivar completamente, mesmo porque não deixam de se mover, sendo o ato continuado de dismantlar as próprias “posições e fortificações” atitude de “autodefesa combinada com auto-preservação”: “Nós corremos buscando por uma arma e continuamos correndo na iminência de largá-la”⁵⁷ (HARNEY & MOTEN, 2013, p. 19). A atenção a esse complexo cultural e existencial perene permite, portanto, reverter aquela imagem da mercadoria como algo que tende a encapsular a experiência do grupo teatral para então pensá-lo rivalizando com a perspectiva aparentemente inescapável da capitalização, expressando antes uma resistência, uma recusa, uma exterioridade, do que uma cooptação.

Durante esta pesquisa, me propus a contribuir organizando a escrita de projetos para buscar financiamento para o Teatro da Laje e me espantei com a proliferação de chamados que ecoam ao redor desses artistas, lançados por fundações e faculdades de comunicação e marketing, mas também por profissionais da cultura, convidando-os a melhorar o seu desempenho, a aprender alguma técnica, a realizar algum workshop, a acelerar e a monetizar sua vivência individual e coletiva. Se, por vezes, esse tipo de convite pode soar inspirador, indicando, como já indicou para mim, um caminho inevitável para a sustentação do grupo; logo surgem ponderações sobre o trabalho extra que esses “encontros” passam a gerar e dúvidas sobre a sua efetiva contribuição para o trabalho artístico que foi construído à revelia de tais instituições.

Desta forma, aquele aparente desinteresse do grupo por instrumentos de registro e de difusão ampliada de sua obra - que me surpreende enquanto alguém situado onde vê como as iniciativas teatrais são agenciadas no presente - ecoa, talvez por minha experiência prévia junto à juventude da Rocinha, uma espécie de indiferença que desconcerta e que os autoriza a recusarem a captura

⁵⁷ No original: “Taking down our critique, our own positions, our fortifications, is self-defense alloyed with self-preservation. (...) We run looking for a weapon and keep running looking to drop it”.

pelo ritmo acelerado da informação e das trocas econômicas, com relação às quais muitos de nós nos sentimos permanente atrasados.

A atitude desses artistas parece corresponder assim a uma desobediência ao que Harney e Moten (2019, p. 119) definiram como o trabalho da “governança”, a qual nos é apresentada enquanto modo de extração de valor pelo capitalismo global em sua etapa pós-fordista, “estratégia para a privatização do trabalho social produtivo”, “nova maneira de roubar dos roubados” (*Idem*, p. 118). De acordo com eles, o *slogan* da governança é “onde há política há trabalho” e, conseqüentemente, valor, sendo seu principal objetivo “prospectar” não mais petróleo ou gás, como já foi um dia, mas sim “trabalho imaterial” (*Ibidem*). Entendem que ela “opera por meio da aparente autogeração de interesses” (*Idem*, p. 119) e assim consideram que o trabalho das ONGs, por exemplo - muitas delas associadas ao surgimento de coletivos teatrais nas favelas - “é o braço de pesquisa e desenvolvimento da governança encontrando novas maneiras de trazer para a pretitude aquilo que dizem que lhe falta, aquilo que não pode ser trazido, interesses” (*Idem*, p. 120).

Desse modo, a governança intenta explorar toda forma de planejamento que promova a “autossuficiência no nível do social” (“*self-sufficiency at the social level*”) (HARNEY E MOTEN, 2013, p. 76), julgando como suspeita e talvez até mesmo ameaçadora a ideia de pessoas que “planejam” juntas de maneira não oficial, que se movimentam ou permanecem paradas como se fossem “algo em particular” já que, do ponto de vista das “polícias” (“*policy*”) da governança “nada é particular” (*Idem*, p. 78). E esse amplo e difuso aparato de controle precisa lidar, em primeiro lugar, com o fato de que as multidões globais são produtivas por si mesmo, que aproveitam “cada instante de paz, cada pôr-do-sol (...) para planejar em conjunto, para compor (no) seu tempo surreal⁵⁸” (*Idem*, p. 77). Resistindo à “compulsão de escassez” (“*compulsion of scarcity*”) imposta pela gestão econômica do trabalho, à privatização dos serviços públicos e às tentativas de “expropriação dos meios de reprodução social” (“*seizing the means of social reproduction*”), coletividades como aquela que fundou o Teatro da Laje

⁵⁸ No original: “every quiet moment, every sundown (...) to plan together (...) to compose (in) its surreal time”.

em 2003 provam ser possível reiteradamente inventar os meios da “experiência comum desde qualquer cozinha, quintal, porão, corredor, banco de praça, festa improvisada, todas as noites⁵⁹” (*Idem*, p. 74).

Desse modo, a preferência declarada pelos ex-atores do grupo em representar para sua comunidade em detrimento do resto do mundo ou a ineficiência que podemos ser levados a atribuir à sua gestão ressaltam uma outra dimensão, bastante importante e passível de criminalização por um olhar de mercado (e de controle) que pode estar sendo levado até eles. Esse olhar é carregado da intencionalidade que os autores atribuem à “polícia” da governança, “uma nova arma nas mãos dos prepostos da cidadania (...) apontada para o fugitivo, para aquele que perambula pelas zonas do subcomum⁶⁰” (*Idem*, p. 75), uma arma que se confunde com a tentação de “pensar pelo outro” (“*thinking for others*”), aquilo que se faz quando “se pensa que os outros não podem pensar” e “que há algo de errado” com eles, quando alguém que já se considera “corrigido pensa que tem o direito de dizer aos outros que eles precisam ser corrigidos⁶¹” (*Idem*, p. 112), entendendo ser necessário dizer-lhes que “há algo profundamente errado com eles” e que “eles precisam ver que mudar é a sua única opção⁶²” (*Idem*, p. 76). Quando Daivson Garcia diz “eu larguei um emprego em que eu ganhava quase dois mil e quinhentos reais por mês em prol do grupo” (GAMBOA & GARCIA, 2021, p. 19), espera-se, portanto, que a sua opção tenha em vista um novo empreendimento mais lucrativo, mais loquaz e não uma vivência comunitária que se recuse a se comunicar com o mundo de uma determinada maneira:

Quando a governança é entendida como a criminalização do ser sem interesses uma certa fragilidade emerge, um certo limite, uma imposição incerta por um impulso maior, a mera enunciação daquele

⁵⁹ No original: “the plan is to invent the means in a common experience launched from any kitchen, any back porch, any basement, any hall, any park bench, any improvised party, every night”.

⁶⁰ No original: “a new weapon in the hands of these citizen-deputies (...) aimed into the fugitive, ambling neighbourhoods of the undercommons”.

⁶¹ No original: “thinking that you’ve fixed yourself somehow, and therefore that gives you the right to say someone else needs fixing”.

⁶² No original: “something deeply wrong with them. (...) They need to see that change is the only option”.

cujo nome tornou-se uma vez mais, e completamente, muito preto, muito forte (HARNEY & MOTEN, 2019, p. 120).

Essas considerações dialogam com alguns rumos e atitudes que se manifestaram e se confrontaram, durante um período de crise vivido pelo Teatro da Laje, nos idos de 2013, curiosamente após uma temporada de sucesso em um prestigiado teatro da zona sul do Rio de Janeiro. A conquista de uma pauta de algumas semanas no Teatro Maria Clara Machado, situado entre os bairros da Gávea e do Leblon, para apresentarem seu espetáculo *A viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema numa página do Facebook* pode ser classificada, desde um olhar externo, como um dos ápices da trajetória do grupo. Contudo, ela ensejou o aparecimento de divergências entre os integrantes e revelou contradições inerentes ao projeto artístico do coletivo. A atriz Camila Gamboa, que se desligou do Teatro da Laje naquele momento, dá sua versão sobre os acontecimentos e me fala um pouco sobre cobranças feitas pelo diretor a partir do entendimento de que o grupo havia atingido um novo estágio no seu desenvolvimento e que precisava mudar:

O que aconteceu? Primeiro que as responsabilidades começaram a bater na porta, a gente precisava de dinheiro e o sábado a gente tinha um compromisso muito sério com o grupo Teatro da Laje. Era algo que a gente não abria mão. (...) às vezes apareciam compromissos durante a semana. E aí, chegou a um ponto em que o Vero pedia coisas pra gente que a gente também não tava conseguindo. Começou a bater com nosso horário de trabalho, com a nossa vida fora do teatro. Não dava pra viver de teatro. Porque a gente sabe que é muito difícil, ainda mais um grupo vindo de comunidade, com uma forma diferente de fazer teatro, com uma história pra poder lutar por ela, não deixar ninguém chegar e mudar. E aquilo ali já começou a virar um pequeno empecilho. Depois, a gente começou a bater cabeça em questão de opiniões. Como eu falei, a gente gostava muito de estar juntos e o Vero sempre pediu: “Daivson, vai sozinho pra tal lugar! Camila, vai sozinha pra tal lugar!”. E, quando isso começou a acontecer, quando ele começou a cobrar mais da gente responsabilidade em cima do teatro, em relação a estreitar parcerias... Ele falava: “Gente, sai um pouquinho do meu pé! Vai procurar outras pessoas! Vamos abranger mais o grupo Teatro da Laje! E tal...” (...) Ele cobrava muito isso da gente: “Gente, vai articular! Vai falar com outras pessoas!”. Eu, particularmente, não conseguia. (...) A gente era muito unido. Tinha um evento, era a patotinha do grupo, todo mundo ali conversando, e o Vero conversando com outras pessoas. E, assim, esse também foi um ponto forte. E acabou que teve um pouco de discussão porque a gente tava estudando muito, fazendo pouca peça. Aí veio muita cobrança e eu falei: “Não dá mais pra mim. Com o coração apertado, tô pedindo pra sair pela questão financeira e pelas questões das cobranças (...)” Eu entendo o que ele tava pedindo. Só que, assim, era meu limite. Eu não conseguia fazer o que ele tava pedindo. Eu só funcionava com o grupo (GAMBOA & GARCIA, 2021, p. 16).

Daivson Garcia, ator que rompeu com Veríssimo Júnior e também deixou o Teatro da Laje, naquela mesma época, vindo a se reaproximar e a colaborar com o grupo mais recentemente, corrobora a resistência que tinha à proliferação de reuniões de planejamento e aos debates:

A gente não queria se reunir. Óbvio que a gente tinha que sentar e estudar, tinha. A gente tinha que debater determinadas coisas? Tinha. Mas a gente esqueceu o maior... Acho que o que aglutinou todo mundo, que foi fazer teatro, estar no palco, experimentar, fazer outras coisas, fazer coisas novas. E eu acho que o grupo se tornou isso, depois dessa temporada. A gente ficava muito dentro de sala, debatendo coisas, isso e aquilo, e não ia pra ação. A gente sabe a importância que tudo isso tem, de debater a teoria. É muito legal. Ela tem que estar junto. Mas, a gente, enquanto atores, a gente queria estar no palco, a gente não queria ficar sentado, conversando e debatendo nada. Eu acho que o palco é uma forma de debater também, né? Você tá ali, você expõe as suas opiniões, debate determinados assuntos, no palco. Era isso que a gente queria fazer. (*Idem*, p. 19).

Eu consigo muito facilmente me colocar no lugar de Veríssimo Júnior. Ambos somos pessoas que, em determinado momento, fomos movidos pelo ideal de desenvolvimento de um projeto teatral e fizemos desse sonho ponte de relação com as juventudes habitantes das favelas. Por mais críticos que sejamos ao campo, somos movidos também pelo desejo de reconhecimento propriamente teatral e compartilhamos alguns entendimentos com os agentes em disputa. Talvez seja isso que nos distancie daqueles jovens artistas menos iniciados nas condições de concorrência, por mais que estejam, por sua vez, comprometidos com a imanência do conjunto de relações que compõem uma experiência teatral, como atesta a fala de Daivson: “Eu acho que o palco é uma forma de debater também, né?”.

A relação com os teatros, com as plateias da zona sul e as matérias de jornal que podem decorrer daí configuram pontos de chegada ambiciosos e estratégicos no vocabulário comum dos entes teatrais cariocas. Mas o que esses prêmios representam para quem esteve durante tanto tempo indiferente a eles? Quando se apresentaram no Teatro Maria Clara Machado, ocupando o horário nobre da programação, os integrantes do Teatro da Laje tinham que proceder a uma verdadeira maratona para alcançar a estação de metrô mais próxima antes que ela fechasse. Só assim conseguiriam atravessar parte considerável da cidade até chegar ao ponto final das vans que levavam à Vila Cruzeiro. No dia

em que ousaram aceitar um convite para comer uma pizza depois da apresentação, tiveram que pernoitar em um ponto de ônibus. Essa não é uma experiência incomum para quem habita as periferias do Rio de Janeiro e de tantas outras metrópoles. Contudo, ela requer um grau considerável de interesse que pode estar associado, por exemplo, ao salário de que se depende para viver, à praia onde se passou o dia de folga ou à noitada de festa que foi vivida junto aos seus.

Então, todo aquele sacrifício - que soa mais pesado do que o tempo livre que os artistas dedicaram por tantos anos ao grupo - poderia ser visto como algo em vias de ser recompensado, a depender da disposição dos jovens artistas. O posterior recebimento de um relevante patrocínio oferecido pelo edital municipal de fomento às artes⁶³ atesta a ideia de que o Teatro da Laje rumava para um novo estatuto no que tange à respeitabilidade da comunidade teatral e ao poder de competição com seus agentes, ainda que pudesse estar investido também daqueles esforços de captura da subjetividade e da agência dos subalternos, tal como divisado por Harney e Moten. É, portanto, muito significativo que a crise entre os integrantes surja em um momento de aparente prosperidade, hora de colher os frutos de tantos anos de dedicação voluntária ao teatro, reconhecimento que talvez inspirasse Veríssimo Júnior a acreditar que encontraria condições mais vantajosas para criar e impor sua contranarrativa ao campo. O gesto de recusa constrange a perspectiva de extração de capital a partir do trabalho artístico ou imaterial daquela comunidade, insinuando o potencial desperdiçado daquilo que “se torna abundante ou em abundância”⁶⁴ (HARNEY & MOTEN, 2013, p. 74). Esbanjando o que constitui objeto de cobiça para muitos outros, os artistas da Vila Cruzeiro não compartilharam a sede de mudanças expressa pelo diretor do coletivo em chamados como o que Daivson Garcia recupera em entrevista: “Sejam mais independentes! Procurem fazer outras coisas fora da comunidade pra ganhar mais visibilidade pra o grupo e

⁶³ Através de uma parceria com a ONG Observatório de Favelas, o Teatro da Laje realizou uma residência artística na Arena Carioca Dicró, patrocinada por recursos do Edital de Fomento às Artes da Secretaria Municipal de Cultura, que durou entre os anos de 2014 e 2016.

⁶⁴ No original: “The problem is nothing other than the way the difference between labor and capital remains prior to its remainder and is made abundant or into abundance”.

conseguir mais pessoas pra se juntar (...) e ser parceiros” (GAMBOA & GARCIA, 2021, p. 20).

Desse ponto de vista, conseguimos enxergar o diretor comprometido sim com a capitalização do grupo, com a sua circulação enquanto mercadoria, na medida em que parece vislumbrar, nesse devir, prenúncios positivos para a continuidade e para o fortalecimento da experiência cultural que se dedicou a construir. Enquanto isso, os jovens artistas não viam as atividades de comunicação, de socialização, a oficialização da leitura, do estudo e do debate como uma continuidade dos jogos e das ficções que estavam acostumados a encenar todos os sábados em espaços improvisados no território em que viviam. Há que se considerar certamente, além das diferentes atitudes em relação ao campo teatral, a intervenção de um conflito complexo entre gerações. São fatores que fermentam, no grupo, uma disputa política travada diante da mala cheia de dinheiro representada pela chegada do tão esperado patrocínio⁶⁵ e que parece corresponder ao que Rancièrre (2018, p. 10) definiu como um “desentendimento”, isto é, uma situação “em que um dos interlocutores ao mesmo tempo entende e não entende o que o outro diz”. O desentendimento expressa-se, por exemplo, no “conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz branco mas não entende a mesma coisa, ou não entende que o outro diz a mesma coisa com o nome de brancura” (*Ibidem*). No caso em questão, está em jogo o desejo de prolongar ao máximo aquele sentimento extraordinário de um tempo-espaco afetivo sustentado por um pacto muito precário entre os sujeitos e que inevitavelmente se desfez ali:

Através desse atrito, foi que tudo aconteceu. E a gente ganhou o edital e, na hora da gente começar a residência artística, eu lembro que o atrito explodiu, por conta disso. Não foi por conta da grana do edital, não foi por conta de nada. Foi porque ele batia o pé firme e dizia que só ia continuar no grupo se a gente fosse mais independente. E a gente bateu também o pé e falou: “Então, a gente não tem mais como ir à frente com isso”. E foi aí que acabou que todo mundo, noventa por cento, oitenta por cento do grupo se esvaiu aí (GARCIA & GAMBOA, 2021, p. 20).

⁶⁵ Com evasão da maior parte do elenco, quando do início do recebimento do recurso para execução do projeto, o Teatro da Laje abriu uma convocatória para novos participantes que lhe permitiu cumprir as ações previstas.

Meu objetivo, ao apresentar algumas nuances da crise do Teatro da Laje de 2013, tal como me foi relatado por seus participantes, não é atribuir algum tipo de culpa ou projetar alternativas para o rompimento que se deu entre alguns dos seus artistas naquele ano. Também gostaria de não me prender demasiadamente ao fato polêmico de que aquela deserção ocorreu em um momento inédito em que uma soma importante de dinheiro afluía para o projeto do grupo. Queria voltar a pensar na cena de constituição do valor, no momento em que o mundo ao redor reclama do grupo uma atitude correta para com as oportunidades que aparecem para ele e para o potencial que a sua experiência comunitária inspira. O próprio Veríssimo Júnior está consciente de que as criações da favela, como entende que seja o Teatro da Laje, inscrevem-se em uma zona de interesse e de apropriação. Rejeitando a imagem de que os jovens da Vila Cruzeiro representem meramente “exércitos de reserva” do capital e fazendo um trocadilho, transpondo essa imagem para um time de jogadores de futebol excluídos do jogo para o banco de reservas, ele provoca:

Se é para continuar nessa metáfora, então eu vou desdobrar. Sabe o que provavelmente eles fariam? “_ Tudo bem, a gente vai aqui para a lateral do campo e vai inventar um jogo nosso aqui”. E inventariam. (...) Provavelmente, quando o jogo ali começasse a ficar bacana, o capital ia ali e se apropriaria daquilo (SANTOS JÚNIOR, 2017, pp. 21-2).

A valorização incomensurável da vivência artística comunitária contrasta assim com certo desprezo pela rentabilização anunciada pela vitória na seleção do edital público de financiamento e me parece convergir com o que Denise Ferreira da Silva (2019, p. 156) denomina a “figuração da escassez como excesso”. A autora alude ao modo pelo qual populações “negras e latinxs da classe trabalhadora e classe média baixa” estadunidense foram levadas, para fins de habitação, a investir nos “empréstimos *subprime*”, isto é, com taxas de juros acima do normal em razão de sua incapacidade de oferecer garantias aos seus credores. Isso fez com que elas tivessem suas hipotecas executadas, perdendo suas casas e sendo ainda “culpabilizadas pela crise financeira que transformou drasticamente o cenário econômico global” (*Idem*, p. 155), entre os anos de 2007 e 2008.

Percebendo o capital financeiro como “configuração mais recente da matriz moderna de poder” (*Ibidem*), Ferreira da Silva infere que populações afro-

americanas e latinas são vistas “como instrumentos financeiros e não como entidades morais, isto é, pessoas”, sendo que “sua incapacidade de obter empréstimos fez de suas hipotecas instrumentos financeiros valiosos” (*Idem*, p. 157). Voltando-se então para a cena de constituição do valor, tal como oferecida pelo materialismo histórico, a que nos referimos acima, ela argumenta que “o capital global vive do valor total expropriado do trabalho escravo e das terras indígenas” (*Idem*, p. 155). Isso porque “o arsenal da racialidade, através da dialética racial, executa esse colapso da violência colonial na cena ética do valor” transformando “o que foi submetido à expropriação violenta (territórios e corpos) em significantes de um déficit moral” (*Idem*, p. 165). Rejeitando do materialismo histórico o argumento de que a acumulação primitiva por meio da tomada de terras e da escravização seria etapa já superada no desenvolvimento capitalista, a autora defende que “a acumulação primitiva nunca deixa de acontecer” (*Idem*, p. 171).

Denise Ferreira da Silva (*Idem*, p. 178) investe então na perspectiva de figurar “a dimensão econômica da subjugação racial”, interpretando a “trajetória pós-escravidão dos negros nas Américas” como uma “acumulação de expropriação” ou como uma “acumulação negativa”. Revisa, deste modo, a equação do marxismo clássico que informa o valor da mercadoria como sendo composto do valor dos meios de produção acrescido do custo dos salários e do lucro. Na análise do valor produzido pelo trabalho escravo, o valor dos salários é substituído pelo valor do próprio trabalhador, acarretando assim “um excesso”, quando comparado ao modelo anterior, que decorre da aplicação da “força vital” das populações afrodescendentes na geração de mercadorias (*Idem*, p. 179). Assim, ela conclui que “o excesso retido pelo proprietário de escravos corresponde à defasagem econômica herdada pelos descendentes dos escravos” (*Idem*, p. 180). Esse déficit que quantifica, ao menos parcialmente, o roubo colonial é atualizado, a partir da abolição, graças à “violência científica produtora das ferramentas do conhecimento moderno”, em “déficit natural, isto é, racial” (*Idem*, p. 169). Um dos muitos aspectos que demonstra como essa dívida acumulada ainda subjuga as gerações descendentes de populações escravizadas é a violência mortífera que ameaça e estigmatiza a existência de moradores da Vila Cruzeiro, comunidade pobre e racializada, convertida em

mercado “para a venda de armas e inúmeros serviços e bens fornecidos pela indústria da seguridade” (*Idem*, p. 181).

Muitas são as formas como essa “dívida impagável” é cobrada de sujeitos como aqueles que integraram e integram o Teatro da Laje, dentre as quais culpabilizá-los pelo fracasso da sua inserção nos mesmos circuitos culturais que, como nos ensina Bourdieu, foram estabelecidos para excluí-los⁶⁶. Segundo o próprio Daivson:

Agora parando pra analisar, depois da briga, porque na época da briga, a gente achava que o Vero é que era culpado. Mas aí depois a gente botou a cabeça no lugar, respirou e começou a pensar sobre tudo o que aconteceu. Eu acho que a gente como um todo. Não só ele. Nossa atitude também. A gente pegou a bacia com a criança dentro e jogou fora. Ao invés de jogar só a água fora, a gente jogou com a criança e tudo. Entendeu? A sensação que eu fico é essa (GAMBOA & GARCIA, 2021, p. 21).

Essa dívida impagável, como nos ensina Ferreira da Silva (*Idem*, p. 153), assume assim o aspecto naturalizado de uma “obrigação moral” que a pessoa carrega, mas que “não lhe cabe (economicamente) pagá-la” já que se trata de uma dívida não contraída por ela, mas de um “valor total criado pelo trabalho escravo” extraído de seus antepassados pelo “uso da violência total”, “violência que funda o capital global”. O ônus dessa dívida expressa-se também, como o exemplo do Teatro da Laje reforça, nas barreiras interpostas ao conhecimento e à prática artística, demandando a travessia de um tormentoso e sobretaxado “mar de problemas”, ao fim do qual não é oferecida qualquer garantia de liberdade ou de estabilidade. E sabemos como é injusto que as filhas e filhos do genocídio e da expropriação tenham que herdar a medida da sua exclusão e a carga extra das adversidades que lhes é imposta, uma vez que, como nos lembra Achille Mbembe (2017, p. 36):

Foi graças ao dinheiro acumulado pelos plantadores das Índias Ocidentais que a Inglaterra do século XVIII pôde financiar a cultura

⁶⁶ Relacionando o sistema de ensino ao acesso aos meios de produção e difusão da “cultura legítima”, em *A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino*, afirma-se, por exemplo, que: “um dos efeitos menos percebidos da escolaridade obrigatória consiste no fato de que ela consegue obter das classes dominadas um reconhecimento do saber e do saber-fazer legítimos, levando consigo a desvalorização do saber e do saber-fazer que eles efetivamente dominam, e estabelecendo assim um mercado para as produções simbólicas cujos meios de produção são quase o monopólio das classes dominantes” (BOURDIEU & PASSERON, 2014, p. 64).

emergente do gosto, as galerias de arte e os cafés, lugares por excelência de aprendizagem da civilidade.

As experiências de Veríssimo Júnior, Daivson Garcia, Camila Gamboa e demais artistas do grupo Teatro da Laje expressam o contraste entre a criação continuada dos meios de reprodução da cultura e da vida social a partir de muito pouco ou quase nada e as mais difusas e insuspeitas formas de perpetuação do roubo e da exploração no presente. Entretanto, a despeito de uma repulsa mútua que acomete esses sujeitos e os espaços, as instâncias e autoridades de consagração propriamente teatral e que se explicita no elevado preço, nos limites de uma “dívida impagável”, que lhes é cobrado não só a título de colocação, mas de autorização para conseguir praticando a arte ao seu modo, algo maior e mais profundo continua a persistir. Segundo Camila Gamboa:

Naquela época, eu achei que iria morrer fazendo teatro, né? Querendo ou não, o teatro ainda não sumiu de mim, né? Eu trabalho num projeto, ajudo o professor lá de teatro. Com as minhas crianças - que agora, eu sou professora de educação física -, eu sempre faço um jogo teatral, eu uso muitas brincadeiras que o Vero me ensinou, eu faço com as minhas crianças. (GAMBOA & GARCIA, 2021, p. 18)

1.6. Quem fala nas peças do Teatro da Laje?

We cannot represent ourselves. We can't be represented.

Stefano Harney & Fred Moten, *The undercommons*

Analisando o nome do espetáculo *A viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema numa página do Orkut / Facebook*, percebemos a Vila Cruzeiro como ponto de partida da peregrinação, mas também como sujeito da ação, como sujeito da viagem. É da Vila Cruzeiro que se parte em direção à zona sul, mas é também a própria Vila Cruzeiro que viaja, que aporta em Ipanema para ser capturada em instantâneos e difundida pelas redes sociais. Mas como isso é possível?

Uma reportagem do Canal Futura, de 2008, mostra uma intervenção artística na rua que, muito provavelmente, é um antecedente do espetáculo *A Viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema*⁶⁷. No vídeo, vemos Veríssimo Júnior e o elenco do Teatro da Laje chegando à Rua dos Romeiros, na Penha, em um dia de comércio movimentado, desembarcando no calçadão do subúrbio uma série de objetos similares àqueles utilizados na cena, os quais descrevemos anteriormente. Sendo esta rua central ao bairro, localizada muito próxima à estação de trens, o ato desses artistas hiperboliza um gesto realizado cotidianamente pelos moradores da região, que é aquele de se deslocar com um arsenal de provisões em direção às praias da cidade. Mas, ao invés de seguir para a Central do Brasil, os artistas aterrissam no calçadão, estendendo uma faixa em que se lê o nome do grupo e demarcando o espaço com uma placa em que está inscrito “Posto 8”, referência a um dos postos de salva-vidas da Praia de Ipanema, justamente aquele mais próximo à Praça General Osório, que abriga a estação de metrô e a parada final dos pontos de ônibus. Os jovens abrem cangas, cadeiras e se instalam confortavelmente, agindo como os “playboys” que acessam a praia facilmente, caminhando desde seus apartamentos. O clima de despreendimento colide com o utilitarismo daquela área ocupada por lojas de departamento, agências bancárias, lanchonetes, camelôs e transeuntes que vão e vêm apressados. Atores e atrizes jogam futebol, simulam mergulhos no calçamento bruto, interagem com os passantes, quebrando a atmosfera cotidiana, angariando, aos poucos, atenção e sorrisos.

Nessa ocupação, os artistas estão, ainda que muito próximos, fora das fronteiras de sua comunidade. O pequeno, mas agitado centro comercial, sob o Santuário da Igreja da Penha, é caminho de passagem deles e de tantos outros moradores das favelas e asfaltos adjacentes. O registro é interessante pois insinua, de maneira mais direta, as diferenças urbanísticas e humanas presentes no espaço em que eles vivem e destaca sua capacidade de instaurar um acontecimento singular no território. Dirigindo-se jocosamente aos transeuntes ou performando algum jogo entre si, esses artistas expandem

⁶⁷ TEATRO DA LAJE. “Grupo Teatro da Laje – Canal Futura 2008”. **Youtube**, 17 jun. 2010. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=9C7hmi6ZfB4> > . Acesso em 30 dez. 2017.

momentaneamente o seu campo de existência, já que estão crescidos e, pela “ordem” das coisas, deveriam estar “trabalhando” para a subsistência de suas famílias como aparentam estar fazendo os demais sujeitos retratados pelas imagens. Sua atitude de desobediência à divisão social do trabalho é capaz de contagiar, mesmo que provisoriamente, a rotina do entorno, flagrado na desaceleração ou na parada dos passantes, nos olhares curiosos de vendedores, balconistas e consumidores.

A viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema não é ambientada na favela, mas coloca em tensão o pertencimento ao território e o direito à cidade. Nessa peça, o grupo deixa as fronteiras da comunidade familiar e vive o desafio de ser aceito pela *pólis* desigual. O fato de se deslocar em bando reforça a dimensão coletiva e a capacidade de compartilhar os gozos resultantes da travessia, numa duplicação poética da experiência de ser parte do grupo teatral: “eu não conseguia fazer nada sozinha, pela questão de querer sempre estar junto e de querer sempre estar com o grupo. (...) A gente era muito unido. Tinha um evento, era a patotinha do grupo (...) Eu só funcionava com o grupo. Eu não sei por quê” (GAMBOA & GARCIA, 2021, p. 16). Mas essa disposição também amplia os obstáculos para o usufruto do espaço comum, na medida em que faz recrudescer o preconceito. Um grupo que manifesta o fenótipo e a cultura da favela, no trânsito pela cidade, no espaço privilegiado da praia, mas também no excludente tablado do teatro, assume um caminho oposto ao do esforço individual para superar suas condições de origem, bastante caro aos discursos de meritocracia e sucesso pessoal.

Esse pertencimento tem, portanto, conotações positivas quando é exaltado em produtos artísticos como são as peças do Teatro da Laje, mas gera efeitos deletérios, nos momentos em que prejudica oportunidades de inclusão social através da educação ou do trabalho, por exemplo. É recorrente o relato de moradores de favelas que dizem omitir o seu local de residência a fim de evitar serem dispensados em processos de recrutamento para vagas de emprego.

A propósito, lembro-me de uma cena do espetáculo *Qual é a nossa cara?*, que a Cia. Marginal, sediada no Complexo de Favelas da Maré, estreou no ano de 2007. Nela, a atriz Priscila Monteiro vasculhava sua caixa de objetos

peçoais, comentando suas lembranças associadas a eles. Nesse contexto, confidenciava ao público que, em muitas circunstâncias, costumava dizer que morava no bairro de Bonsucesso por sentir vergonha de morar na Maré. Mas, ao participar de um protesto de moradores da favela em que fecharam a Avenida Brasil, a atriz percebeu a força do coletivo, transformando em ato o sentimento de indignação que consumia a todos. Isso despertou nela uma forte identificação com a comunidade, desencadeando seu orgulho pelo lugar onde havia nascido e crescido, fazendo com que ela se perguntasse: “Maré, por que não?”.

Em sua etnografia sobre o Teatro da Laje, Ana Maria Miguel (2018, p. 27) lembra que o nome do grupo remete a “um dos atos fraternos mais significativos da favela, que é a virada da laje”. De acordo com ela, além de ser um espaço que se presta a múltiplos e insuspeitos usos - “local de trabalho, de diversão, uma alternativa de lazer para quem quer se bronzear e não pode ir à praia” -, a laje, durante a sua construção, dá a ver “um momento de horizontalidade”, de “trabalho colaborativo, (...) trabalho de solidariedade (...) pois só com amizade é possível fazer essas construções” (*Ibidem*). A partir de um relato do ator Airton Ferreira da Silva, Miguel consegue então recuperar as linhas gerais dos mutirões para a “virada da laje”. No relato, fica evidente a importância dos elos solidários entre moradores de comunidades de baixa renda, os quais têm de contar com apoio mútuo para sanar as necessidades mais prementes, o que lhes permite ir além das relações intermediadas pelo dinheiro:

Combina-se com alguns amigos, que recebem como pagamento pela empreitada um almoço no final da virada, geralmente um churrasco ou uma feijoada, mas segundo ele, na verdade, o que querem mesmo é a cerveja e a cachaça que sempre sai no final da virada (*Ibidem*).

Esse aspecto solidário da vida nas favelas foi bastante explicitado, durante a pandemia da Covid 19 e a concomitante crise econômica, quando a situação de moradores daqueles territórios se agravou, devido à perda de renda e à maior vulnerabilidade ao vírus - em termos de sua capacidade de isolamento social, higienização e acesso a tratamentos de saúde. Dentre as formas desenvolvidas, à revelia do Estado, para enfrentar essa situação de precariedade, podemos citar o ativismo na arrecadação e distribuição de itens básicos empreendido por coletivos cariocas de comunicação popular como *A Voz das Comunidades*, no Complexo do Alemão, *Fala Roça*, na Rocinha, *A Voz*

do Lins, no Complexo de Favelas do Lins de Vasconcelos, e a rede *Presidentes de Rua*, da favela de Paraisópolis, em São Paulo⁶⁸. De modo similar, Ana Maria Miguel considera que a “construção cotidiana” do grupo Teatro da Laje pauta-se “na solidariedade e no real, matéria bruta do dia a dia da periferia” e infere que assim como “não se pode afirmar o que será feito com uma laje depois de pronta, qual o destino será dado a ela, apenas se sabe que foi criado um espaço com possibilidades reais de transformação” (*Idem*, pp. 116-7). Nesse sentido, a existência do grupo explica-se desde a capacidade dos seus sujeitos de produzir coletivamente os recursos que lhes têm sido historicamente negados e expropriados.

Se no espetáculo *Montéquios, Capuletos e nós*, a favela era espelhada pelos tiroteios, pela venda indiscriminada de drogas, pela audiência ao jornalismo sensacionalista, ela também se fazia presente pelas suas rádios comunitárias, por seus grafiteiros, pela linguagem da juventude. “Quando a gente fomos”, “tu tinha que ver”, “mó esculacho” são algumas das expressões que permeiam as falas desses jovens, dando a ver a liberdade com que atuavam em contraste com o texto clássico que inspirara a peça, a obra de William “Xeikisper”.

A respeito desses usos da linguagem pela juventude favelada e periférica, Adriana Facina e Adriana Carvalho Lopes (2012, p.197) ressaltam a dinâmica com que as gírias se transformam e mudam de sentido conforme o contexto em que são emitidas. Pesquisadoras do estigmatizado ritmo musical do funk e de toda uma cultura construída em torno dele, ressaltam sua enorme capacidade de comunicação popular e sua influência junto à juventude pobre, bem como seu impacto em muitas outras áreas da cidade. Segundo as autoras, essa comunicabilidade deriva muito fortemente da transformação da linguagem da

⁶⁸ De acordo com Gilson Rodrigues, presidente da associação comunitária G10 Favelas: “em Paraisópolis, nós criamos uma grande rede de solidariedade chamada Presidentes de Rua, onde a cada 50 casas temos um morador voluntário cuidando de 50 famílias (...) Foi uma forma que nós encontramos para que chegasse alguma ajuda para a população que mais precisa”. Fonte: CARRANÇA, Thaís & CASTOR, Caio. “A favela que está combatendo a covid-19 e o desemprego de jovens ao mesmo tempo”. In: **Correio Braziliense**, 22 jun. 2021. Disponível em: <<https://www.correiobraziliense.com.br/brasil/2021/06/4932886-a-favela-que-esta-combatendo-a-covid-19-e-o-desemprego-de-jovens-ao-mesmo-tempo.html>> Acesso em 26 jul. 2021.

favela em registro artístico. “Expressando realidades múltiplas, servindo como diversão, transmitindo mensagens”, o funk atua como um “mediador entre as diferentes línguas da cidade”, enriquecendo o português que é falado na cidade do Rio de Janeiro como os inventivos falares do morro. De modo semelhante, as peças do Teatro da Laje, ao perseguirem um espaço privilegiado de expressão para seus criadores, trabalham a mediação entre os diferentes códigos linguísticos presentes na cidade, dando ênfase a um português pouco praticado nos teatros. Disso dá testemunho o estranhamento que os públicos habituais, conforme depoimento de Veríssimo Júnior, experimentam frente aos espetáculos do grupo:

É engraçado porque as pessoas cobravam que a gente desse comunicabilidade aos signos. E a gente dizia: a gente tá dando, o problema é que a cidade precisa conhecer melhor essas outras geografias, a cidade precisa se conhecer, precisa se olhar. Conhecer a semiótica, as semiologias dessas outras geografias. Estamos dando uma oportunidade a elas de fazer isso (SANTOS JÚNIOR, 2017, p. 18).

Já ressaltamos, anteriormente, como a materialidade do funk perfura a malha dramática das peças do Teatro da Laje, por meio de gravações, coros, coreografias, frequentemente desencadeando furor no seu jovem elenco. Já nos referimos também ao fato do grupo não fazer dessa expressão musical uma bandeira, como o fizeram e fazem outros artistas e produtores culturais ligados à dança, em seus circuitos mais eruditos ou industriais⁶⁹, furtando-se, assim, à chance de pegar carona na capacidade do funk de arregimentar polêmicas, mas também de promover visibilidade e sucesso comercial. Isso me parece significativo porque não significa que o funk esteja excluído dos interesses de seus artistas, mas talvez que ele esteja ligado a algo mais difuso no âmbito de suas existências, na ordem de uma mera preferência musical, ou do seu contrário, da capacidade ou da incapacidade de performar suas intrincadas e virtuosas coreografias. De um lado, o acolhimento sem reservas nos seus espetáculos daquelas versões mais massificadas pelas rádios ou pelas paisagens sonoras da cidade e que informa respeito e intimidade; de outro, a flagrante indisposição para apostar nos produtos do funk como síntese da

⁶⁹ Não há aqui nenhuma espécie de juízo moral sobre as práticas desses agentes. Apenas ressalto e procuro compreender a opção do Teatro da Laje em não investir mais massivamente na relação com essa manifestação artística poderosa.

existência de todo habitante daqueles territórios populares. O funk é muita coisa, é nosso, mas ele não nos resume - é o que me parece dizer a dramaturgia do grupo. Não obstante, ele inspira metáforas abrangentes em torno da riqueza cultural, da tenacidade e do *ethos* da população favelada, a despeito de sua invisibilidade e do seu silenciamento, o que permite inclusive o estabelecimento de pontes com o teatro:

Quando eu vejo o funk e o diálogo dele com as festas dionisíacas – eu não estou falando do lado mais superficial que é o da orgia, eu estou falando de tudo aquilo que Nietzsche chama de um modo dionisíaco de vida, que é dor e sofrimento ao mesmo tempo juntos. O mesmo funk que fala de sexo, drogas, orgia, é o mesmo que fala de dor, a dor das pessoas morrendo naquele local, a dor da negação de direitos. Está tudo ali. Quando eu vejo a luta do funk para provar que é um ritmo brasileiro, que não é um ritmo forasteiro. É a mesma luta de Dionísio em Tebas. “Eu sou um deus local, eu sou um deus daqui, eu não sou um estrangeiro, eu apenas estou voltando agora, mas eu nasci aqui”. Quando eu vejo o funk lutando para ter o seu lugar no panteão das músicas aceitas, assim como Dioniso fez, tudo isso pra mim é absolutamente fantástico (SANTOS JÚNIOR, 2017, pp. 13-4).

O funk enfrenta preconceitos para ser respeitado como linguagem artística tanto por ser um ritmo externo, “alienígena”, ofendendo aos defensores do nacionalismo cultural, quanto por ser acusado de incitar a violência, de fazer apologia do crime e de corromper menores (FACINA & LOPES, 2012, p. 195). Também o Teatro da Laje, para se afirmar como experiência cênica inovadora, precisa cotidianamente lidar com a tradição teatral que, sobrevivendo à prevalência dos produtos de entretenimento de massa como o rádio, o cinema, a tevê e agora a internet, se acomodou enquanto prática restritiva a que a maior parte dos sujeitos é indiferente. O já mencionado fato da maioria dos teatros do Rio de Janeiro estar localizada em bairros de classe média e classe alta é agravado pela incompatibilidade entre o horário noturno das sessões e a indisponibilidade ou irregularidade das opções de transporte público entre as diferentes regiões da cidade e municípios da área metropolitana, o que reforça a ideia, como me apontou um colega, morador da Baixada Fluminense, de que esses circuitos não se destinam às populações suburbanas, prescindindo completamente da sua adesão. Assim, não espanta que os artistas do Teatro da Laje que residem na Vila Cruzeiro, sejam unânimes em dizer que não tinham informações sobre teatro ou acesso aos espaços onde ele é realizado, mesmo com a prevalência do teatro comercial na cidade e do investimento desse último

na direção daqueles poucos teatros instalados no subúrbio. O contato desses sujeitos com aquela linguagem, sua oportunidade de identificar-se com ela, dependeu da interferência da escola e do acaso dele ter se dado pela ação de um professor interessado em investir no estreitamento daquela relação. Foi importante, nesse sentido, ter podido atestar, em visitas ao grupo entre os anos de 2017 e 2019, a participação de moradores de bairros próximos à Vila Cruzeiro nas oficinas da Escola de Teatro da Laje, projeto que o grupo tem desenvolvido desde 2015 com vistas a difundir esta linguagem artística e aprofundar a sua proposta político-pedagógica. Eram moradores do asfalto daquela região do subúrbio que acorriam ao interior da favela, no período noturno, a fim de realizar um curso de teatro sem terem que enfrentar as mencionadas dificuldades de deslocamento para as outras opções existentes, praticamente exclusivas da região central ou da zona sul da cidade.

Mas é preciso reconhecer também que a ambição enunciada pelo projeto artístico do Teatro da Laje no tocante ao desenvolvimento da linguagem tem uma elaboração acadêmica, mesmo disfarçada, que se relaciona de forma mais pronunciada com o tipo de teatro praticado nos bairros mais abastados do que com os lucrativos e despreziosos shows de humor que lotam os teatros da zona norte da cidade. Do primeiro modelo, o grupo parece herdar a intenção de adensar sua visada crítica da realidade e a reflexividade de suas representações, ao passo que, do segundo, anseia reter a forma mais desenvolvida de se dirigir às plateias e de angariar mais rapidamente sua resposta e seu afeto, além, é claro, da maior heterogeneidade social de seus públicos. As raízes do grupo, tal como expresso por Veríssimo Júnior, comportam críticas àqueles dois modelos mais genéricos de produção teatral que se aproximam da separação esquemática feita por Bourdieu (2007, p. 105) entre produção erudita (ou produção para produtores) e produção industrial (produção para não-produtores):

Eu estava buscando caminhos que escapassem ao que tinha para mim, que era ser o cangaceiro do *Auto da Compadecida*, ser nordestino, que era o que as pessoas queriam me dar. Ou então fazer aquele teatro *blasé*, aquele teatro ensimesmado, que a gente vê muito ainda na zona sul da cidade (SANTOS JÚNIOR, 2017, p. 01).

Assim, é interessante notar que a constituição da linguagem do grupo passará por um estreitamento da relação de seus integrantes com formas

historicamente consolidadas pelo teatro e com particularidades de um ofício que soam tão distantes das realidades dos moradores da Vila Cruzeiro. A adesão ao teatro, ao estudo da dramaturgia (muitas vezes de textos clássicos) e das formas de criação coletiva prevalecem, portanto, quanto a uma eventual intencionalidade de se tornarem porta-vozes do funk e de sua cultura, algo que pode surpreender quando se pensa na novidade daquela expressão sobretudo aos olhos do asfalto e do mercado internacional das artes cênicas. Uma tal quebra de expectativas quanto à juventude habitante das favelas remete ao que foi expresso por Gayatri Chakravorty Spivak (2010, p. 73) em seu ensaio *Pode o subalterno falar?*, quando ela nos lembra que “o *sujeito* subalterno colonizado é irremediavelmente heterogêneo”.

Tal afirmativa, no contexto de uma obra que discute “como o sujeito do Terceiro Mundo é representado no discurso ocidental” (*Idem*, p. 24), problematiza a capacidade de intelectuais do chamado Primeiro Mundo - nomeadamente Gilles Deleuze e Michel Foucault - atribuírem às mulheres subalternas (às quais, paradoxalmente, eles não podem representar), um espaço no qual lhes seja assegurado falar “o texto da exploração feminina”⁷⁰ (*Idem*, p. 90). Isso porque, de acordo com a autora, tomando como exemplo o seu próprio país, “os intelectuais do Primeiro Mundo interessados na voz do Outro” conhecem, “na melhor das hipóteses”, apenas “certas variedades da elite indiana” que funcionam para eles como “informantes nativos” (*Idem*, p. 73).

As favelas e periferias do Rio de Janeiro comportam níveis desiguais de negação de direitos. Portanto, quando afirmamos que o Teatro da Laje contempla moradores, sabemos que esses são alguns indivíduos, não a totalidade dos seus sujeitos, nem significa que sejam aqueles que se encontram mais violentamente alijados de seus direitos. Isso nos permite questionar aqueles esforços de totalização enunciados pelo diretor com grandes objetivos do grupo: “dar dimensão universal à poesia, aos mitos, à epopeia do seu território

⁷⁰ A autora se refere a um diálogo entre os dois filósofos. Nele, em determinado momento, Foucault (2004, pp. 77-8) diz: “As mulheres, os prisioneiros, os soldados, os doentes nos hospitais, os homossexuais iniciaram uma luta específica contra a forma particular de poder, de coerção, de controle que se exerce sobre eles. Estas lutas fazem parte atualmente do movimento revolucionário, com a condição de que sejam radicais, sem compromisso nem reformismo, sem tentativa de reorganizar o mesmo poder apenas com uma mudança de titular”.

(...) enfiar a mão no âmago daquele território, puxar as entranhas e trazer toda a força da poesia daquelas sarjetas” (SANTOS JÚNIOR, 2017, p. 11). O próprio Veríssimo Júnior nos lembra das descontinuidades que se escondem sob a designação genérica de Vila Cruzeiro, quando comenta:

O fulano mora na Rocinha, como assim? Em que Rocinha ele mora? A Rocinha não tem classe média? Claro que tem. Mora na Vila Cruzeiro. Para começo de conversa, a Vila Cruzeiro é um nome genérico. Ali tem a Vila Cruzeiro, tem Mirindiba, as Quatro Bicas, o Caracol, a Chatuba, a Caixa D'Água, Fé, Sereno, Parque Proletário (*Idem*, p. 17).

Assim, quando expressa o projeto artístico do Teatro da Laje nos termos de uma questão - “Como fazer cada poste, cada meio-fio, cada muro da Vila Cruzeiro falar, narrar?”, Veríssimo Júnior (2017, p. 12) aproxima-se da perspectiva de Marina Henriques Coutinho, em sua tese dedicada à trajetória do grupo Nós do Morro, intitulada *A favela como palco e personagem e o desafio da comunidade-sujeito*, e, conseqüentemente de algumas questões quanto à referência ao território na dramaturgia. Ao investigar o trabalho do Nós do Morro, Coutinho (2010, p. 07) busca compreendê-lo enquanto “emersão de *narrativas alternativas*, capazes de oferecer às comunidades o direito de voz (...) com poder para resistir ao pensamento único”, entendendo esse último como resultado das tendências neoliberais e globalizantes da contemporaneidade.

Abordando o espetáculo *Noites do Vidigal*, criação do grupo Nós do Morro do ano de 2002, Coutinho (*Idem*, p. 172-4) percebe “o morro (...) não apenas como um cenário, mas como um personagem vivo, povoado por personalidades e pela tradição da comunidade”. A dramaturgia escrita por um morador, Luiz Paulo Corrêa e Castro, expressaria, assim, “o passado, o presente, os conflitos, as alegrias, as pessoas do Vidigal”, elevando “a realidade da comunidade do campo do concreto ao terreno da fantasia, brincando com o seu imaginário” e concluindo que, neste espetáculo, “a vida na favela, suas práticas e hábitos estão presentes o tempo todo”, representando a favela do Vidigal, o papel de “personagem principal”.

Victor Hugo Adler Pereira também aborda esse mesmo espetáculo em seu artigo *Encenando identidades - reforçando estereótipos?*, no qual demonstra preocupação com encenações baseadas na vida das comunidades e se pergunta: “será que a representação continuada de uma situação marginalizada

e inferiorizada socialmente não é um mecanismo paralisante das possibilidades de superação das barreiras sociais, ‘naturalizando’ a condição a que estão submetidos?” (PEREIRA, 2009, p. 34). E, quando mais especificamente aborda o espetáculo do Nós do Morro, ao qual assistira no Teatro Maria Clara Machado, tem impressões distintas das de Marina Henriques Coutinho, afirmando o seguinte:

Essas propostas, embora transformadas em um espetáculo com bom ritmo e alguns momentos criativos, conduziram a uma exploração um tanto caricatural de tipos consagrados no folclore urbano e de aparição frequente na cultura midiática, considerados característicos das velhas rodas da boemia carioca - os malandros de antanho -, e a situação de convivência muito clichêizadas. Parece ter havido uma confusão entre universalidade, raízes culturais e clichês (PEREIRA, 2009, p. 38).

Partindo das importantes contribuições de Marina Henriques Coutinho e de Victor Hugo Adler Pereira, dois pesquisadores que oferecem visões diferenciadas sobre a cena de *Noites do Vidigal*; reconhecendo o bom desenvolvimento técnico e estético de espetáculos posteriores àquele, que pude acessar presencialmente, como *Os dois cavalheiros de Verona* (2006) e *Machado a 3 x 4* (2008); e entendendo o Nós do Morro como modelo de experiência comunitária de teatro que “deu certo”⁷¹, noto, curiosamente, as referências diretas à favela minguaem nessas últimas obras.

Um desafio vislumbrado por Coutinho (*Idem*, p. 180-1), na trajetória do grupo do Vidigal, advém do reconhecimento obtido como projeto artístico, mas também como projeto social, fazendo com que seus “acordos e negociações” não sejam “mais firmados apenas com a comunidade vidigalense, mas também com patrocinadores, diferentes plateias, mídia, crítica, organizações, empresas, marketing, mercado”. Ao ampliar a diversidade de parceiros, incluindo grandes corporações e instituições públicas, o grupo passava a enfrentar o “desafio de garantir o lugar da comunidade-sujeito, enfrentando o risco de se tornarem um exemplo de comunidade-objeto” (*Idem*, p. 192).

⁷¹ Entenda-se a expressão “que deu certo” sob o ponto de vista do reconhecimento social deste trabalho, a diversidade de fontes de financiamento que obteve em certo momento de sua história, sua presença no circuito “oficial” da cultura da cidade, a inserção profissional de seus artistas, o retorno de mídia e o acesso a palcos internacionais. Indício importante desse *status* é a indicação do diretor do grupo, Gutí Fraga para a presidência da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), em 2013, durante a gestão de Marta Suplicy no Ministério da Cultura.

Assim, devemos entender se, em seu desenvolvimento, o trabalho estaria trabalhando para romper com aqueles estereótipos identificados por Pereira e que poderiam ser vistos como limitadores do potencial da diversidade de habitantes do Vidigal; ou, em sentido contrário, conforme risco apontado por Coutinho, se o crescente sucesso comercial teria implicado em um maior desenraizamento comunitário de suas obras. Entendo, nesse caso, que a sentença do “deu certo” atribuída a esse grupo implica um risco político importante pois, se por um lado sugere que ele se profissionalizou e venceu possíveis estereótipos; por outro, pode sugerir que o trabalho tão particular por ter nascido no território menos esperado, dialogando com códigos culturais menos incorporados pela cena teatral carioca, teve de reinscrevê-los em formas e linguagens mais reconhecidos pela indústria cultural, com a qual interage com proeminência, reafirmando, por consequência, uma ordem política subjacente.

Obviamente muitos anseios dos integrantes do grupo Teatro da Laje e de outros grupos teatrais sediados em periferias da cidade são contemplados em conquistas do Nós do Morro. A propriedade de uma sede própria localizada em um belo casarão no morro do Vidigal e de um teatrinho na parte baixa do morro correspondem a um desejo antigo do grupo da Vila Cruzeiro. Também o patrocínio de uma instituição importante como a Petrobrás - que, chegando em 2001, fez, segundo Coutinho (*Idem*, p. 179), o grupo estreiar em “âmbito profissional” - constitui um sonho e uma expectativa nutridos por muitos grupos, especialmente por representar uma possibilidade de dedicação remunerada à experimentação e à criação artística. Mas até que ponto o Nós do Morro, nascido “do diálogo estabelecido entre alguns artistas residentes no Vidigal e jovens considerados pertencentes à comunidade ‘favelada’” (*Idem*, p. 160), e que promoveu o “encantamento” dos moradores do Vidigal “pela novidade da magia teatral, e da surpresa de reconhecer a sua realidade retratada no palco” (*Idem*, p. 162), até que ponto esse grupo tem contribuído para que as questões emergentes de sua “comunidade-mãe” e de outras comunidades com características similares sejam colocadas em primeiro plano? Até que ponto o invejável acabamento visual e sonoro das peças do grupo não implica uma sujeição e um esforço de correspondência a padrões aceitáveis, sendo essa a fonte do seu sucesso mais ampliado, além do fato de não trazer a essas

audiências nenhuma notícia incômoda ou posicionamento político capaz de tensionar a atmosfera de consenso? E, quando falo em notícia incômoda, penso menos na “estética da favela” explorada enormemente pelo cinema, pela indústria da música e dos musicais, pela tevê, e mais na contestação de privilégios, na denúncia da cumplicidade silenciosa que os teatros, com seu apartamento das populações subalternas, de certo modo, prefiguram? Em que medida a prática de seus artistas logra transformar as seletivas regras para ingresso no campo das artes cênicas carioca e em que medida se conformam a elas, anulando o que poderia haver de mais crítico em seu discurso? Em que medida o bom resultado dos seus trabalhos não transmite a impressão de que tudo vai muito bem na cidade, do ponto de vista da integração das favelas e das políticas públicas para a juventude, por exemplo? Não penso que uma resposta única seja possível.

E, por outro lado, como negar a importância de uma iniciativa duradoura que colocou um número considerável de artistas residentes em favelas no mercado cultural (mais na esfera da televisão e do cinema) e que também tem fomentado a criação de outros projetos e outros coletivos teatrais, inspirando tantos outros grupos como inspirou o Teatro da Laje? Uma iniciativa que mantém atividades continuadas de formação em teatro e audiovisual e oferece apresentações teatrais no interior da favela, garantindo a permanência de um equipamento artístico naquele território. Não será exagero requerer desses agentes, desses artistas, um compromisso político com a causa social que não costuma ser cobrado de forma tão veemente dos artistas egressos da classe média ou da elite? E se esse compromisso se der de outro modo, na esfera da trajetória individual? Não seria, nesse caso, uma transformação social obtida?

Em artigo escrito com Marisa S. Mello, Victor Hugo Adler Pereira analisa, dentre outras obras literárias, o *Manual Prático do Ódio*, de 2003, do escritor Ferréz. Nela, um rapaz favelado se identifica com referências culturais consagradas por classes mais favorecidas e nutre desprezo pelas manifestações culturais da periferia. A respeito disso, os autores comentam: “Será essa diferenciação do ‘habitus’ um caminho que conduz a uma solução coletiva para as condições adversas da comunidade favelada? Ou uma saída possível

franqueada apenas para aqueles que conseguirem ter acesso aos bens culturais?” (2013, p. 132). Nesse sentido, inferem que:

A busca de ‘saída’ dos personagens é restrita à procura da porta de saída do gueto - e não de uma etapa histórica ou de uma conjuntura mais ampla de exploração do trabalho humano. Até mesmo porque a questão para muitos dos protagonistas é conseguir sair da condição de lumpens e ingressar no mercado de trabalho (PEREIRA & MELLO, 2013, p. 128).

Essa última hipótese aponta para uma dimensão micropolítica de atuação, pressupondo uma espécie de inclusão pelo consumo, “alardeado como a filosofia de uma sociedade sem classes”, que Spivak (*Idem*, p. 87) afirma preparar “o terreno para a política de coligação” defendida por Foucault. Mas essa progressão é defasada quando se considera que “o crescimento do consumismo” vem sendo impedido nos países de Terceiro Mundo, a partir da “divisão internacional do trabalho” enquanto “deslocamento do campo dividido do imperialismo territorial do século 19” (*Idem*, p. 86), que busca “manter o suprimento de trabalho barato nos países compradores” (*Idem*, p. 87). Nessa perspectiva, o abandono daquelas representações mais abrangentes da coletividade favelada, por parte da poética teatral do Nós do Morro, priorizaria a realidade mais atomística e mais diversa de seus moradores, os quais, na medida em que se afirmam como agentes “com acesso aos bens culturais”, logram desvencilhar-se daqueles estereótipos associados à sua comunidade de origem, sendo, portanto, capazes de mais adequadamente representar a si mesmos, ou de concorrer com outros coletivos cariocas na encenação de obras mais “universais”. Essa seria uma alternativa bastante louvável se não implicasse na captação ainda muito estigmatizada desses sujeitos pela indústria da televisão, da publicidade e do cinema.

A relevância do Nós do Morro ficou destacada com a participação do ator Babu Santana no *reality show* Big Brother Brasil, produzido e transmitido pela Rede Globo de Televisão, no ano de 2020. Babu é ator conhecido do cinema nacional e eternizou seus vínculos afetivos com o Nós do Morro, tatuando sua logomarca no antebraço. Esse dado reflete a importância decisiva daquele projeto para que um homem negro e favelado como ele tivesse na atuação uma carreira viável. Mas o programa televisivo também oportunizou ao ator externar

a dificuldade enfrentada para superar a espessa camada de estereótipos envolvendo a imagem pública do seu trabalho, possível de ser identificada, segundo ele, a partir de uma busca rápida na internet. Essa provocação ensejou a discussão sobre alguns dos nomes como eram referidos os personagens vividos pelo ator em 43 filmes, 15 novelas e mais de 20 peças teatrais: “Chefe do Morro do Careca, Homem Mal Encarado, Arrombador, Assaltante, Carniça, Traficante de Armas, Coisa Ruim, Bêbado”⁷².

O fato da trajetória de um conhecido expoente do Nós do Morro ser resumida, por um dos principais sites de informações da internet, a uma série de tipos anônimos identificados apenas por sua associação com o crime e a violência, informa sobre as práticas perversas e sistemáticas das seleções de elenco em cinema e televisão, assim como permite também inferir sobre a insuficiência daqueles esforços de caráter mais individualizantes quando se trata de vencer o racismo estrutural nos campos artísticos e no mercado cultural.

Guti Fraga, o fundador e diretor artístico do Nós do Morro, afirmou a respeito da constituição do elenco de sua versão de *Os dois cavalheiros de Verona*: “A gente não entra nesse mérito na hora de montar, não se considera a cor da pele”⁷³. A fala, bastante oportuna para a hegemonização do discurso da democracia racial, não é um posicionamento incomum na esfera do campo teatral brasileiro, especialmente se considerarmos que ela é anterior às contestações que se intensificaram desde o ano de 2015 e que abordaremos no próximo capítulo. Embora sua fala permita entrever uma tentativa de instaurar um ambiente sem hierarquizações raciais nos processos da companhia, ela sugere despreocupação em sublinhar a defasagem histórica de protagonistas negras e negros nos palcos brasileiros.

⁷² GOMES, Laís. “Carniça, assaltante, traficante: o que os papéis de Babu Santana têm a nos dizer sobre o racismo?” In: **Colabora**, 13 mar. 2020. Disponível em: <<https://projecolabora.com.br/ods10/carnica-assaltante-trafficante-o-que-os-papeis-de-babu-tem-a-nos-dizer-sobre-o-racismo/>> Acesso em 30 jul. 2021.

⁷³ In: BELUSI, Soraya. “Torná-lo negro”. In: **Portal O Tempo**, 18 out. 2006. Disponível em: <<http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/torn%C3%A1-lo-negro-1.319516>> Acesso em 04 fev. 2018.

Em que medida essa evasiva a um discurso mais afirmativamente dirigido às condições materiais de existência a que estão submetidos grande parte dos moradores da comunidade do Vidigal - mesmo quando, do ponto de vista das trajetórias individuais, estejam se dando relevantes conquistas - não contribui, de algum modo, para a reprodução de um sistema produtivo discriminatório que corresponde, em última instância, à lógica ditada por patrocinadores e seus escritórios de marketing? Assim, se o poder de barganha do Nós do Morro parece se pronunciar quando se trata de garantir inserção mais destacada para alguns sujeitos oriundos da favela, ele parece pouco efetivo quando se trata de contrariar as bases de uma estrutura racista e excludente, como revela o depoimento do ator Micael Borges, quando se compara ao colega de grupo e de comunidade, Babu Santana: “Nós saímos do mesmo lugar, do Vidigal, e tenho plena consciência de que, para trabalhar na TV ou no cinema, o meu perfil [ser branco? ser mais atlético?] me ajudou a ter mais oportunidades”⁷⁴.

Sabemos que o Nós do Morro, a despeito de sua importância inegável, não reúne condições para reverter sozinho esse quadro de desigualdades que temos buscado iluminar. As sementes do grupo, uma iniciativa especialmente original para o contexto em que foi criada, estão disseminadas entre muitos dos seus alunos que fazem e refazem o campo teatral e o mercado cultural do país, mas dão a ver também posicionamentos que parecem descolados de importantes conquistas políticas dos movimentos sociais, como deu a ver o depoimento do ator Thiago Martins sobre cotas raciais em universidades⁷⁵. Quais as condições de concorrência têm enfrentado esses agentes e quais as oportunidades têm encontrado de sustentar a sua crítica a todo esse processo, se é que o desejam? São questões complexas que não cabem no recorte da presente pesquisa. O recurso ao Nós do Morro fez-se necessário, contudo, dada

⁷⁴ In: CARVALHO, Diana. “Nós do Morro nos permitiu sonhar”: conheça o grupo teatral que formou Babu”. In: **Ecoa Uol - Por um mundo melhor**, 28 abr. 2020. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2020/04/26/nos-do-morro-nos-permitiu-sonhar-conheca-o-grupo-teatral-que-formou-babu.htm>> Acesso em 30 jul. 2021.

⁷⁵ Vide: MARÇAL, Gabriela. “Thiago Martins se explica após ser criticado por dizer ser contra cotas”. In: **O Estado de São Paulo**, 17 jan. 2020. Disponível em: <<https://emails.estadao.com.br/noticias/gente,thiago-martins-se-explica-apos-ser-criticado-por-dizer-ser-contra-cotas,70003163174>> Acesso em 30 jul. 2021.

a proeminência do seu nome e das suas conquistas no eixo de discussão assumido neste capítulo, características que fazem dele uma espécie de “informante nativo” para as zonas de influência cultural situadas fora das favelas. Embora se configure um agente relevante na esfera das políticas culturais da cidade do Rio de Janeiro e tenha se tornado um interlocutor, mesmo que de menor estatura, das indústrias do cinema e da televisão, o Nós do Morro sustenta um discurso conciliador (na cena e na militância), quando comparado àqueles do Teatro da Laje e de um coletivo negro como o Legítima Defesa, de que trataremos no capítulo seguinte. Certamente, essa postura está atrelada a muitas das suas conquistas, mas inevitavelmente se associa também a alguns dos maiores obstáculos enfrentados cotidianamente por seus atores e atrizes e, conseqüentemente, por muitos moradores da sua favela.

Pode-se argumentar que muitos artistas e produtores estabelecidos no mercado cultural são nascidos em favelas e em outros bairros de baixa renda, muitos são provenientes (como eu) de desconhecidos interiores ou de outras periferias. Antonio Gramsci (*apud* COUTINHO, 1981, pp. 215-6) observava a propósito dos intelectuais italianos que, embora muitos deles fossem provenientes da classe dos camponeses, eles atuavam preponderantemente para dar coesão e consciência às classes economicamente superiores. Em seu texto *Alguns temas da questão meridional*, Gramsci descreve o papel desempenhado pelo que chama de “extratos médios de intelectuais”, os quais recebem “da base camponesa os impulsos para sua atividade política e ideológica” (GRAMSCI, 2011, p. 114). Esse intelectual mediano é um intermediário entre os camponeses e os grandes proprietários - “democrático, quando se dirige aos camponeses, mas (...) reacionário, politiquero, corrupto e desleal quando se relaciona com o grande proprietário e com o governo” (*Idem*, p. 115). Gramsci faz duras críticas a esses personagens: “Sua única finalidade é conservar o *status quo*. Em seu seio, não existe nenhuma luz intelectual, nenhum programa, nenhum impulso no sentido de melhoramentos e progressos” (*Idem*, p. 117).

Com isso, não pretendo debater se os artistas do Nós do Morro e outros agentes estabelecidos no campo teatral do Rio de Janeiro estão em posição

equivalente aos intelectuais intermediários do sul da Itália do início do século passado. O conceito de intelectuais, na obra de Gramsci, inclusive, não se restringe aos indivíduos dedicados à produção de teoria ou aos profissionais da cultura, mas inclui “toda a massa que exerce funções organizativas (...) no campo da produção, (...) da cultura, (...) [ou] no campo administrativo-político” (*apud* VACCA, 2016, p. 108). O que o pensamento do autor sardenho nos possibilita suspeitar é que, em uma produção cultural e tecnicamente especializada como a do teatro, por trás de uma fachada de aparente autonomia e de independência com relação ao grupo social dominante, podem estar escondidas “funções subalternas” de manutenção da “hegemonia social”. Essa função rasteira contrasta com os objetivos elevados que se atribuem os produtores culturais cariocas, mas torna-se um tanto familiar quando pensamos nessa exigência de “comunicabilidade” que é requerida de obras como a do Teatro da Laje, o que pode ser traduzido como a demanda para que essas obras se sujeitem ao “bom gosto” e ao hábito de plateias já constituídas na cidade.

Mas, ao comparar as experiências do Nós do Morro e do Teatro da Laje, que, a despeito da filiação comum ao propósito de narrar e de representar suas favelas, aparentam se opor tão diametralmente, muitas questões devem ser consideradas, inclusive porque a reivindicação por uma maior equidade racial no teatro e na arte não está também entre as principais frentes de atuação do segundo grupo. Talvez, por tudo o que tem sido dito até aqui, a característica do Teatro da Laje que mais mereça ser destacada seja sua capacidade de se afirmar enquanto antagonismo a um sistema produtivo que, nos moldes de um cobertor bastante curto, acolhe com primazia os sujeitos e os hábitos que se firmaram ao sul do túnel Rebouças e da Avenida Brasil.

Nesse sentido, um aspecto fundamental a ser sublinhado são as diferenças entre os contextos das favelas do Vidigal e da Vila Cruzeiro. Se a primeira favela, por sua localização privilegiada junto aos bairros mais ricos da cidade, abrigava na década de 1980, conforme Coutinho (*Idem*, p. 159), grupos de artistas, “galera cabeluda”, “cabeça anos 70” que residia nos prédios localizados na base do morro, a Vila Cruzeiro está localizada no bairro da Penha, de classe média e média-baixa, bastante afastado dos principais equipamentos

culturais da cidade e que, em uma reportagem do site UOL⁷⁶, aparece como o segundo bairro com maior número de tiroteios na cidade - 200 tiroteios em um ano. Os bairros com os quais o Vidigal faz fronteira, Leblon e São Conrado, ocupam respectivamente as posições 2 e 8, enquanto a Penha ocupa a posição 86, em uma tabela comparativa de Índices de Desenvolvimento Social dos 153 bairros da cidade do Rio de Janeiro⁷⁷. Isso ajuda a explicar o fato dos fundadores do Nós do Morro serem moradores do Vidigal, local frequentado e habitado por artistas de teatro profissionais, enquanto o diretor do Teatro da Laje nunca residiu na Vila Cruzeiro, mas em bairros intermediários das zonas norte e oeste, como Vila Isabel e Jacarepaguá. Explica também o percurso mais solitário de Veríssimo Júnior e de seus jovens atores e atrizes, sem a presença de outros profissionais formados e minimamente inseridos no circuito cultural da cidade, como foi o caso dos fundadores do Nós do Morro.

Em comum entre as duas comunidades, o fato de terem sido objeto da política de “pacificação” iniciada pela Secretaria de Segurança Pública do Governo do Estado do Rio de Janeiro em 2008. No caso do Vidigal, conforme sua localização geográfica privilegiada, esse processo intensificou a gentrificação e a exploração indiscriminada do turismo, ameaçando a permanência de moradores bem como a sobrevivência da cultura da favela - ativo tão relevante para as experiências dos dois grupos de teatro aqui enfocados⁷⁸. Miranda & Fortunato (2016, p. 11), em análise do turismo

⁷⁶ BIANCHI, Paula. Do Alemão a Copacabana: ranking revela os 10 bairros com mais tiroteios no Rio. In: **UOL Notícias Cotidiano**, 08 ago. 2017. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2017/08/08/do-alemao-a-copacabana-ranking-mapeia-bairros-com-maior-numero-de-tiroteios-no-rio.htm>> Acesso em: 04 fev. 2018.

⁷⁷ CAVALLIERI, F. & LOPES, G. P. **Índice de Desenvolvimento Social: comparando as realidades microurbanas da cidade do Rio de Janeiro**. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Urbanismo, Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos, abr. 2008. Disponível em: <http://portalgeo.rio.rj.gov.br/estudoscariocas/download/2394_%C3%8Dndice%20de%20Desenvolvimento%20Social_IDS.pdf> Acesso em 04 fev. 2018.

⁷⁸ Se as “viradas de laje” referendam o nome e os modos de produção do grupo da Vila Cruzeiro, a atriz e fundadora do Nós do Morro Luciana Bezerra lembra que: “De 1990 a 1992, quando entrei na companhia, ficamos pulando de lugar em lugar. Ocupávamos alguns espaços, dentro de escolas, mas logo tínhamos de sair. Até que o Guti decidiu se ‘abrigar’ em um anexo da Escola Municipal Almirante Tamandaré. Era um espaço sob pilotis, em um barranco, e ele disse: ‘Vamos construir um teatro aqui’. Até hoje, o Guti costuma dizer que a gente ensaiava e quebrava pedra. Tenho certeza que muitas pessoas pensam que isso é no sentido figurado, mas não é. Era a mais pura verdade”. In: CARVALHO, Diana. “Nós do Morro nos permitiu sonhar”: conheça o

exploratório no Vidigal, relatam que, se antes os moradores lutavam contra o perigo da remoção, agora enfrentam a especulação imobiliária e a elevação do custo de vida na favela. Junto com a valorização dos imóveis, especialmente aqueles com vista para o mar, surge a pressão para que esses moradores deixem suas casas e se mudem para uma área da cidade com custo mais baixo. Emblemática a história do suposto “Emerson do cachorro-quente”, narrada por Miriane da Costa Peregrino. De acordo com ela, aquele morador pendurou uma placa em uma praça da favela com a frase “O Vidigal é nosso”, mas logo em seguida teve que se mudar para Xerém, por não poder mais pagar o aluguel.⁷⁹

Com a “pacificação” e a elevação do Vidigal ao status de “favela chic” advêm mudanças na dinâmica cultural, como a proibição dos bailes *funk*, principal opção de lazer da juventude local, por sua suposta associação com o tráfico de drogas. Contraditoriamente, proliferam festas eletrônicas promovidas e frequentadas por pessoas de fora da favela a um preço inacessível para a maior parte dos moradores. A Polícia Militar impõe a lei do silêncio e, com isso, passa a vigiar e a constranger as práticas domiciliares e familiares e, ao mesmo tempo, segundo os moradores, ela não interfere nas festas eletrônicas, realizadas no alto do morro.

A respeito da influência da Unidade de Polícia Pacificadora do Complexo do Alemão, território adjacente à Vila Cruzeiro, Adriana Facina (2014, p. 2) comenta que a mídia hegemônica encarregou-se de difundir a ideia de que a vida teria voltado à normalidade após a ocupação, “como se nada ocorresse ali antes disso”. De acordo com a autora, representações produzidas por programas de tevê e telenovelas, a partir da lógica da “pacificação”, “invisibilizam iniciativas que existem há décadas nessas favelas: pré-vestibulares populares, veículos de comunicação comunitária, coletivos de grafiteiros, oficinas de audiovisual, artistas e grupos culturais diversos”. Além disso, contrariando a noção de que a

grupo teatral que formou Babu”. In: **Ecoa Uol - Por um mundo melhor**, 28 abr. 2020. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2020/04/26/nos-do-morro-nos-permitiu-sonhar-conheca-o-grupo-teatral-que-formou-babu.htm>> Acesso em 30 jul. 2021.

⁷⁹ PEREGRINO, Miriane. “Vidigal: vidas e memórias em movimento parte I”. In: **Agência de Notícias das Favelas**, 23 fev. 2015. Disponível em: <<http://www.anf.org.br/vidigal-vidas-e-memorias-em-movimento-parte-i/>> Acesso em 04 fev. 2018.

presença de militares no território teria representado maiores garantias de paz e de segurança para os moradores, os índices de violência apresentaram crescimento na região do Alemão e da Penha após a instalação da Unidade de Polícia Pacificadora, como revela reportagem do Jornal O Estado de São Paulo⁸⁰ de 2014, sendo destaque o aumento de 250% no índice de tentativa de homicídios.

Na epígrafe deste subcapítulo, Harney e Moten apropriam-se de famosa sentença de Marx, em *O 18º Brumário de Luís Bonaparte*, onde ele afirma que os pequenos proprietários camponeses da França oitocentista “não podem representar a si mesmos; devem ser representados” (*apud* SPIVAK, 2010, p. 45). Spivak vislumbra neste texto de Marx “não apenas uma crítica ao sujeito como agente *individual*, mas também uma crítica à subjetividade de um agenciamento coletivo” (*Idem*, p. 46). Isso porque a filósofa distingue dois sentidos de representação presentes na língua alemã e empregados pelo autor - *darstellen*, que teria sentido de representação poética [teatral] ou filosófica, e *vertreten*, que tem caráter mais forte de substituição, como uma procuração ou como um cargo de representação política (*Idem*, p. 41). Ela lembra que os dois termos “são relacionados, mas agrupá-los, especialmente com o objetivo de dizer que além desses termos se situa o lugar no qual os sujeitos oprimidos falam, conhecem e agem *por si mesmos* [como defendem Deleuze e Foucault] leva a uma política utópica e essencialista” (*Idem*, p. 44). Ao optar pelo segundo termo, Marx teria sido feliz em “observar como a encenação do mundo em representação - sua cena de escrita, sua *Darstellung* - dissimula a escolha e a necessidade de ‘heróis’, procuradores paternos e agentes de poder - *Vertretung*” (*Idem*, p. 54).

O espetáculo *Posso falar?*, que o Teatro da Laje estreou em 2016, na Arena Carioca Dicró, começava com os atores imiscuídos aos espectadores nas arquibancadas da plateia. Aqueles simulavam descontração, vestindo uniformes escolares, carregando mochilas e sustentando um clima de zoação muito afim a grupos de alunos a caminho ou retornando da escola. Em determinado

⁸⁰ ROGERO, Tiago. “Crimes no Alemão e na Penha estão mais altos que antes de ocupação por forças armadas”. In: **O Estado de São Paulo**, 04 fev. 2014. Disponível em: <<https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/13279/estadaocrimesalemao.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Acesso em 04 fev. 2018.

momento, o mote dessas brincadeiras consistia em debochar daqueles e daquelas que moravam na parte mais pobre da comunidade, áreas chamadas de “a favela da favela”. Isso era feito de maneira bem-humorada, sem culpabilização ou ressentimento e com autoironia da parte de quem era o alvo momentâneo da zoação. Menciono aquela brincadeira porque no momento em que aqueles jovens começavam a enunciar os nomes das diversas localidades, os risos pululavam entre os espectadores que tinham familiaridade com aquelas referências, ao passo que se convertiam num enigma para quem vinha de fora, como eu. Aqueles nomes jocosamente trocados entre aqueles jovens desintegravam, mesmo que provisoriamente, a massa homogênea entendida como Vila Cruzeiro ou Complexo de Favelas da Penha, tão utilizadas pela grande mídia no momento de cobertura jornalística das constantes ocupações policiais e militares dessas áreas⁸¹.

A possibilidade de o espetáculo sustentar aquela brincadeira despreziosa, mas que também comporta certa violência, passível de ser identificada como *bullying*, aponta caminhos pelos quais as encenações do Teatro da Laje me parecem mais porosas às contribuições espontâneas daquela juventude diversa que habita a Vila Cruzeiro, inclusive porque se recusa a higienizá-la, ou a “pacificá-la”. Um jogo como esse dificilmente poderia ser proposto pelo diretor Veríssimo Júnior já que, não sendo morador da favela, ele não teria liberdade para performar as pequenas violências simbólicas locais. Revela-se assim um *savoir-faire* construído ao longo dos anos da prática cênica do grupo que tange ao acolhimento das discursividades dessa juventude no âmbito dos processos criativos e que se acumulam em formas teatrais mais loquazes e mais politicamente insurgentes do que aquelas do Nós do Morro. Trata-se de um diálogo que teria sido assumido de forma mais efetiva durante a criação de *A viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema*, espetáculo que representa “momento muito feliz, quando a gente conseguiu encontrar, ou pelo

⁸¹ Em novembro de 2010, uma operação de guerra foi montada pelas polícias e Forças Armadas para estabelecer uma ocupação nas favelas da Penha e do Complexo do Alemão. A ação foi transmitida ao vivo, ao longo do dia na tevê aberta e consolidou a narrativa sobre o Complexo de Favelas da Penha estritamente associado à violência. Fonte: <<https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/ocupacao-do-alemao-em-2010-contou-com-600-homens-blindados-da-marinha-9001633>> Acesso em 16 set. 2020.

menos se aproximar, de uma forma teatral que contemplasse, que abrigasse essas questões” (SANTOS JÚNIOR, 2017, p. 06). Forma teatral que “consagrou, que celebrou esse jogo que já existe entre a rapaziada” (*Ibidem*):

O que interessa aqui (...) é detectar a contribuição específica de cada um dos jovens integrantes do elenco e da comunidade como um todo para a articulação dessa teatralidade, bem como para a elaboração da fábula (...). Busco aqui pôr em relevo o denso e rico conjunto de signos revelados pelos comportamentos desses sujeitos em cena; seu complexo sistema de relações, suas redes sociais, seu universo simbólico e cultural, suas formas de perceber e expressar o mundo, de produzir sentidos e, principalmente, a contribuição que trazem para o engendramento de uma prática cênica e de uma teatralidade situada na contemporaneidade (SANTOS JÚNIOR, 2013, p. 102-3).

Mas não devemos ser ingênuos no sentido de afirmar que esse último grupo expressaria uma espécie de “consciência pura” da favela da Vila Cruzeiro. É importante ressaltar aqui o papel desempenhado por Veríssimo Júnior na qualidade de agente que internalizou mais fortemente as disposições do campo teatral do seu tempo e que imprimiu essa vivência na tessitura da trajetória do grupo. Sua atuação teve ainda, como sugerem os relatos da crise de 2013, o papel de desencorajar uma tendência narcisista de fechamento do grupo sobre si mesmo, que parece ter se pronunciado de maneira mais definitiva durante o surgimento e a circulação do espetáculo que é considerado até hoje o mais importante do coletivo. Essa exterioridade quanto àquele substrato que são as lutas, as memórias e os afetos das duas favelas e que podemos enxergar no inusitado dos projetos dos grupos teatrais, sua narrativa, a ficção particular de cada um deles, revela que tanto Teatro da Laje quanto Nós do Morro correspondem a duas mitologias das favelas do Rio de Janeiro. Ambos correspondem a encenações ampliadas que resultam do desejo de investir de sentidos a materialidade subalterna de suas comunidades, mas que também abrigam a lacuna que enseja a emergência de lideranças, de agenciamentos, atravessadores, de vozes autorizadas que inevitavelmente falarão, em alguma medida, e sem poder fazê-lo totalmente, em nome dos moradores. O Teatro da Laje me parece, contudo, pelo que pudemos ver até aqui, apostar mais firmemente na capacidade de diferenciação de seus produtos quanto ao que é esperado ou tido como aceitável em um campo da produção simbólica até então adestrado nas visões de mundo e no “bom” gosto de uma dada categoria de consumidores. Por isso, considero que seu projeto artístico, ainda que não tenha

alcançado a capacidade de articulação de um Nós do Morro, contenha uma maior radicalidade, no sentido de perseguir, desde uma maior consciência do antagonismo que sua prática representa, uma ampliação da equivalência social, isto é, uma nova construção hegemônica, um ensaio de hegemonia, que se expressa nas formas que percebe disponíveis para um teatro de crítica e de construção de linguagem no seu tempo.

CAPÍTULO II: A GUERRA VAI AO TEATRO: COLETIVO LEGÍTIMA DEFESA E A CRÍTICA NEGRA AO CAMPO DAS ARTES CÊNICAS

2.1. O dia em que sequestraram a plateia do Theatro Municipal

Mais cedo ou mais tarde, recolhe-se em casa aquilo que se semeou fora dela.

Achille Mbembe. *Políticas da inimizade.*

No dia 07 de março de 2016, transcorria o quarto dia da 3ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp) e o coletivo suíço-alemão Rimini Protokoll apresentava o espetáculo *100% São Paulo*, no Theatro Municipal da cidade. Eis a sinopse disponível no site da Mostra⁸²:

100% São Paulo é uma criação cênica elaborada a partir da realidade vivida pela população de São Paulo. A peça será representada por cem moradores da capital paulista. Cada participante foi escolhido de acordo com critérios estatísticos que refletem a demografia da cidade, com base em dados do censo. Esses cem cidadãos formam um retrato vivo e pulsante da cidade: parte teatro, parte realidade e 100% São Paulo.

O espetáculo se insere no projeto *100% City* e busca criar “um jogo lúdico de fricção entre estatística e presença, abstração numérica e corporificação” (GUIMARÃES, 2016, p. 65). Nele, o coletivo europeu que se tornou “mundialmente conhecido por reconfigurar a linguagem teatral deste início de século” (*Idem*, p. 64), trabalhava com não atores, uma amostragem de moradores de São Paulo que buscava reproduzir determinadas características do perfil demográfico da população, conforme último Censo, tais como

⁸² Disponível em: < <https://mitsp.org/2016/portfolio/100-sao-paulo/>> Acesso em 31 mai. 2019.

distribuição por gêneros e por zona de habitação na cidade mais populosa do Brasil.

Sobre o palco do Theatro Municipal, essa centena de indivíduos, pretensa representação da totalidade da população de São Paulo, essa “estatística viva” (*Idem*, p. 66) respondia a uma sequência de perguntas lançadas pelo dispositivo da encenação. Para cada resposta a questões como “quem já traiu o parceiro?”, “quem pagaria por sexo?”, “quem já fez um aborto?”, os participantes deviam se mover e se agrupar em diferentes partes do palco, conforme sua resposta fosse sim ou não. Outras formas de respostas também eram propostas, como, por exemplo, levantar cores diferentes de cartazes ou acender uma lanterna. Desse modo, a disposição do coletivo para cada uma das questões podia ser verificada visualmente, o que materializava uma confrontação física entre tais presenças e os dados estatísticos da cidade. O número de 100 participantes era significativo por permitir uma rápida associação com esquemas percentuais, consistindo a obra numa espécie de sondagem das tendências políticas, morais e dos hábitos culturais da população.

100% São Paulo era a versão paulistana de um espetáculo que, conforme catálogo da MITsp, teve versões anteriores em cidades como Londres, Paris e Melbourne. Tratava-se, portanto, de um produto cênico de circulação internacional que inscrevia a cidade de São Paulo no rol de espaços privilegiados de apresentação dos trabalhos mais inovadores e mais renomados da cena global. Como eu, diversos agentes culturais de diferentes Estados e regiões do Brasil acorríamos a São Paulo para assistir trabalhos como aqueles, para travar contato com estéticas e reflexões vindos de outros continentes, em especial da Europa. Desse modo, esperávamos acessar tanto aquilo que não se faz presente em outros palcos do país quanto algo que interliga nossa metrópole mais rica aos principais eixos de produção artística do mundo. Frequentar os concorridos espetáculos da MITsp responde a um desejo de atualizar-se, de conhecer o que há de mais relevante no contexto internacional.

A MITsp nasceu em 2014 sob assumida influência dos Festivais Internacionais de Teatro produzidos pela atriz e produtora Ruth Escobar nas décadas de 1970, 1980 e 1990. Dentre os feitos memoráveis desses festivais,

cabe lembrar a vinda pela primeira vez ao Brasil do encenador polonês Jerzy Grotowski e do estadunidense Robert Wilson, que apresentou também no palco do Theatro Municipal, em 1974, o espetáculo *The life and times of David Clarke*. A obra, que tinha duração de 12 horas, foi acontecimento teatral da maior importância, tendo mobilizado, conforme palavras de Sábato Magaldi “todas as personalidades do nosso teatro, ávidas de encontrar um artista maior” (*apud* RODRIGUES, 2015, p. 191). Ao promover o acesso a obras como aquela, por meio de seus festivais internacionais de teatro, Ruth Escobar tornou-se, nas palavras de Éder Rodrigues (2015, p. 192), “uma fonte irradiadora de novas concepções cênicas que serviram de modelos a grupos brasileiros”.

Nas páginas do catálogo da primeira edição da MITsp, Antônio Araújo, idealizador e diretor artístico da Mostra, destaca que parte importante de sua formação artística se dera como espectador daqueles históricos festivais. E Guilherme Marques, idealizador e diretor de produção da Mostra, aponta que essa última pretende suprir uma lacuna deixada pelos festivais internacionais, fazendo jus à dinâmica e à diversidade cultural da cidade de São Paulo, conhecidas internacionalmente. Dada a relevância desse evento para a classe artística paulistana e nacional, mas também para a manutenção do status de metrópole cultural global de São Paulo, é bastante esperado que alguns desses encontros passassem pelo mais emblemático equipamento cultural da cidade.

A pesquisadora Maria Elena Bernardes (2004, p. 55), em sua tese de doutorado, descreve a importância que o Theatro Municipal teve para o coroamento da cidade de São Paulo como ambiente “civilizado” e “de bom gosto”, “uma casa de espetáculo à altura do status que a capital ostentava”. De acordo com ela, a construção “teve um sentido simbólico para a cidade” e assinalou etapa importante na marcha rumo ao desenvolvimento e à civilização. Disso, dá testemunho uma matéria de seis páginas do jornal O Estado de São Paulo, da época da inauguração do teatro, onde se lê: “O Municipal, marco representativo do caminho já feito, será também um farol a facilitar a marcha futura” (*Ibidem*).

Com sua inauguração, em 12 de setembro de 1911, “a elite paulista sentia-se partilhando o mundo civilizado, pois via São Paulo inserida no mundo

cultural das principais capitais da Europa” (*Idem*, p.08). De acordo com a autora, as temporadas de óperas no Municipal funcionavam como momentos de exibição daquela elite, permitindo que homens e mulheres mostrassem suas *toilettes*, compostas por vestimentas, joias e acessórios adquiridos nas lojas mais prestigiadas da cidade. Pouco versadas na cultura das óperas, no entanto, a maior parte dessas pessoas dependia dos chamados clagues, isto é, pessoas especialmente contratadas para aplaudirem ou gargalharem em determinadas passagens das obras, de modo a instruírem aos demais sobre as reações apropriadas mediante o desenrolar do espetáculo.

Mas Bernardes também ressalta que, se a construção daquele empreendimento cultural mobilizou “o trabalho de muita gente e as expectativas da cidade inteira”, grande parte da população foi excluída desde a noite de lançamento, só podendo acessá-lo em ocasiões de visita pública (*Idem*, p. 06). Sendo assim, nas noites consideradas “de gala”, em que ocorriam apresentações de espetáculos, uma multidão vinha às portas do Theatro para vislumbrar essa gente elegante descer de suas limusines (*Idem*, p. 08). Desse modo, aos populares ficava assegurado um outro espetáculo, estrelado pelas elites pomposamente vestidas que chegavam para assistir às óperas.

A instalação de um monumento cultural no centro da pretendida metrópole moderna brasileira é sintomática de uma tendência de resumir o avanço da industrialização e do capitalismo global a uma “definição minimalista que identifica o termo [modernidade] simplesmente com a consciência da novidade do presente” (GILROY, 2012, p. 368). Segundo o historiador britânico Paul Gilroy (*Ibidem*), esta narrativa simplista toma como exclusivas e absolutas “mudanças nas esferas públicas urbanas de Londres, Berlim e Paris”, aspirando assim ao estabelecimento da “narrativa heroica da civilização ocidental”, evidenciando um conjunto de esforços para romper com os terrores ainda muito recentes da escravidão, buscando estimular o seu apagamento. Ainda de acordo com Gilroy (*Ibidem*), esta produção hegemônica teria sido enfrentada por autores “particularmente os mais próximos da experiência escrava”, os quais formularam “uma abordagem filosófica da escravidão a fim de minar o tempo monumental” da modernidade. Um dos legados de autores como W. E. B. Du Bois, Frederick

Douglass e Richard Wright teria sido, portanto, uma figuração de maior complexidade desta nova temporalidade, revelando-a fragmentada “ao longo de eixos constituídos pelo conflito racial” e podendo “acomodar modos de vida social assíncronos e heterogêneos em estreita proximidade” (*Ibidem*).

Esta contra-narrativa ou esta suplementação do discurso unívoco da modernidade pode ser verificada, no contexto brasileiro, como lembra Leda Maria Martins (2007, p. 56), por exemplo, na lavra de Machado de Assis, o qual, em seu conto *Pai contra mãe*, reinscreveu e fez perpetuar a lembrança incômoda da existência da “máscara de flandres”, instrumento “que silenciava o escravo” e “lhe tolhia os movimentos”, metonimicamente figurando “as perversas relações de força e de poder entre senhores e escravos”. Ainda segundo a autora (*Ibidem*):

Referida pela sua literalidade de objeto desprovido de qualificativos, a máscara vaza nosso olhar, por feito da magistral escritura, da descrição minimalista, quase óssea, que a faz colar-se à retina do leitor, num efeito de transferência dramático, aterrorizante e aterrador.

Voltando ao Theatro Municipal de São Paulo, transcorridos mais de 100 anos da sua inauguração, as desigualdades entre grupos sociais tornavam-se menos marcadas, durante a apresentação do espetáculo do Rimini Protokoll, principalmente por sua iniciativa de colocar no palco, cidadãos comuns, habitantes de diferentes regiões da cidade, e temas ligados ao seu universo cotidiano. Diferente da ópera *Hamlet*, do francês Ambroise Thomas, que inaugurou o teatro para a alta sociedade paulistana, *100% São Paulo* colocava em cena pessoas de classe média vestidas com suas roupas triviais, realizando ações repetitivas, pressupondo uma ocupação do palco pelos verdadeiros habitantes da cidade. E com relação aos espectadores, era nítido um maior despojamento no que se refere às suas indumentárias e aos seus modos, dissolvendo a percepção de que se tratassem de possíveis representantes de elites financeiras. Eram gente de teatro e intelectuais, além de representantes das empresas e instituições patrocinadoras⁸³. A despeito disso, é um exercício

⁸³ De acordo com o catálogo da 3ª edição da MITsp, o seu patrocinador, via Lei de Incentivo à Cultura, é o Banco Itaú. Na qualidade de correalizadores, figuram o Governo do Estado de São Paulo, a Prefeitura de São Paulo, o Centro Internacional de Teatro Ecum, Goethe Institut, o instituto polonês Adam Mickiewicz Institute, Prefeitura de Varsóvia, Consulado Geral da França em São Paulo, Institut Français, Theatre National e agência de relações internacionais Wallonie-

interessante pensar até que ponto o intervalo de um século e as especificidades daquela apresentação da MITsp foram capazes de reconfigurar algumas disposições cristalizadas quanto ao uso, à função e ao sentido público daquele espaço. E, mais objetivamente, até onde tal evento tem alguma pretensão de redistribuir as posições de produtores e consumidores da produção mais erudita ou mais elitizada das artes cênicas.

O movimento teatral paulistano, o mais fortalecido financeira e institucionalmente do país, tem ligações estreitas com o Modernismo brasileiro, formalmente inaugurado entre as paredes daquele mesmo Theatro Municipal. Obras de Oswald de Andrade e de Mário de Andrade, dois pilares daquele acontecimento histórico, deram origem a duas montagens teatrais consideradas paradigmáticas da historiografia da encenação brasileira contemporânea, a saber, respectivamente, *O Rei da Vela*, dirigida por José Celso Martinez Corrêa, em 1967, e *Macunaíma*, dirigida por Antunes Filho, em 1978. Não por acaso, tanto Modernismo quanto essas últimas produções se inserem num contexto de sublimação da autoridade de sujeitos paulistanos como indutores da emancipação cultural e artística nacional.

Para Bernardes (*Idem*, p. 132-4), a Semana de Arte Moderna, realizada em 1922, é marcada pelo mesmo elitismo que caracterizava o Theatro desde a sua inauguração uma década atrás. Segundo ela, intelectuais e artistas brasileiros de renome que idealizaram e se apresentaram naquele evento, tais como Mário e Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Villa-Lobos, Brecheret e Anita Malfatti, viviam “protegidos dentro das mansões oligárquicas” e “sem grandes preocupações materiais pela sobrevivência”, os quais costumavam se reunir “em lugares sagrados pelo *status quo* como os salões artístico-literários, ou no Trianon, na Avenida Paulista, local reservado a banquetes e confraternizações políticas da alta sociedade”.

Mário de Andrade, refletindo sobre esse evento emblemático, 20 anos depois, lembra que “as modas que revestiram” o espírito do modernismo brasileiro “foram diretamente importadas da Europa” e que, a despeito da cidade

do Rio de Janeiro ser mais internacional, “capital do país, porto de mar”, esse movimento eclodiu na cidade de São Paulo, por ser essa “muito mais moderna”, em razão “da economia do café e do industrialismo”. De acordo com ele, “São Paulo (...) estava, pela sua atualidade comercial e sua industrialização, em contato, se menos social, mais espiritual e técnico com a atualidade do mundo” (ANDRADE, 2012, p. 03). Ele destaca ainda um caráter predominantemente aristocrático desse movimento:

O movimento renovador era nitidamente aristocrático. Pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela gratuidade antipopular, era uma aristocracia do espírito (*Idem*, p. 04).

Para o autor, os intelectuais e artistas que fizeram esse movimento eram provenientes de uma aristocracia abastada, “inculta” e já decadente. Provavelmente, de uma classe capaz de investir fortunas em belos *toilettes* para frequentar um evento artístico que não compreendiam, bem como apoiar o surgimento de um movimento iconoclasta como o dos modernistas brasileiros, tanto antenado com o espírito das renovações estéticas europeias quando veiculador de um discurso nacionalista que tinha no latifundiário pós-abolição, o seu sujeito mais ou menos oculto. Contra o modernismo e suas principais obras, protestava a “burguesia semiculta”, “essa espécie de intelectualidade réptil que abastece as cidades e acaba onde as cidades acabam” (*Idem*, p. 04).

Bernardes (*Idem*, p. 131) afirma ainda que, muito encerrada ao horizonte estético, a Semana de 1922, “se absteve de qualquer reflexão acerca do momento político que o país vivia”, a saber, “as sequelas da Primeira Guerra Mundial e da Revolução Russa, assim como da greve geral de 1917, da qual tomaram parte setenta mil operários” e da realização do primeiro congresso comunista no Rio de Janeiro, que culminaria na fundação do Partido Comunista Brasileiro. Realizava-se, desse modo, “divorciada da vanguarda política” e das “lutas reivindicatórias proletárias” que eclodiam Brasil afora.

Essa tendência de encerramento ao horizonte estético não é um privilégio daquele contexto específico. Em uma crítica a uma exposição recente da pintora modernista brasileira Tarsila do Amaral, no Museu de Arte Moderna de Nova

York, por exemplo, Sara Roffino⁸⁴ lamenta que a curadoria tenha preferido enfatizar a resposta original e formalista da pintora brasileira à arte europeia do que investigar melhor as nuances políticas do movimento.

Sobre a tela *A negra*, por exemplo, que Tarsila do Amaral pintou em 1923, Roffino sublinha o fato pouco problematizado pela curadoria da referida exposição no MoMA dela retratar “uma mulher que trabalhava para a família latifundiária de Tarsila e que provavelmente nascera escravizada”. Isso porque, como sabemos a partir da biografia assinada por Aracy Amaral, apesar da sua rara inclinação para o mundo das artes, a pintora também encarnaria, inevitavelmente, uma espécie de “Sinhá da fazenda, bem-dotada e alfabetizada em francês” (*apud* FERREIRA, 2017, p. 03). Citando uma entrevista de 1972, presente no catálogo da exposição, Roffino revela que Tarsila teria admitido se inspirar, para a obra, em empregada de sua família, a qual, como outras mulheres em condição semelhante, costumavam amarrar pedras aos seios para esticá-los e assim mais facilmente levá-los à boca das crianças que ficavam em suas costas.

Thaís dos Reis Ferreira (*Idem*, p. 07), ao ressaltar que Tarsila não corresponde a apenas uma artista do Modernismo brasileiro, mas que se insere em “um fluxo artístico internacional”, lembra que a artista, ao desenvolver a sua obra, buscava “atender uma demanda da crítica parisiense, que estava encantada pela Arte Negra”, permitindo supor sua filiação a uma “corrente europeia encabeçada por grandes artistas que buscavam pelo exótico” (*Idem*, pp. 05-06). Assim, mesmo reconhecendo a importância da crítica de gênero manifesta pela pintora ao retratar uma personagem feminina no lugar do “mestiço” que generalizaria o “coletivo masculino” (*Idem*, p. 07) e também por sua iniciativa de mostrar que “as dissonâncias nacionais e as tradições populares tinham chance e visibilidade quando integradas à modernidade” (*Idem*, p. 08), a

⁸⁴ ROFFINO, Sara. “Why MoMA’s Exhibition of Towering Brazilian Modernist Tarsila do Amaral Misses the Mark”. In: **Artnet News**, 01 mar. 2018. Disponível em: <<https://news.artnet.com/opinion/moma-tarsila-amaral-review-1234778>> Acesso em 27 mai. 2019.

autora examina as implicações políticas do quadro à luz do feminismo negro brasileiro, em sua emergência a partir da década de 1970.

De acordo com ela, então, a “empatia” manifesta pela artista com relação às ex-escravizadas com quem conviveu em sua infância “carrega certa ironia” e “não esconde o lugar de privilégio em que ela se encontrava em relação às negras de sua fazenda” (*Idem*, p. 09), permitindo supor inclusive, no cerne do Modernismo, uma perigosa nostalgia quanto ao passado escravagista. Essas questões levam Ferreira a considerar, por exemplo, na nudez exposta da figura - que contrasta com os padrões morais da época -, indícios do status social subalterno de que gozava a modelo, a qual possivelmente não era vista como sujeito (*Idem*, p. 15). O quadro comporta, além disso, pouca consciência crítica da “maternidade compulsória” que era exigida dessas mulheres, sob a égide de sua contribuição benevolente e servil para “a formação da família brasileira”, mulheres “a quem foram negadas o convívio com os próprios filhos, mas que com resignação, fidelidade e amor materno, teriam aceitado amamentar as crianças brancas dos patrões” (*Ibidem*).

Não por acaso, o Teatro Experimental do Negro, desde sua fundação, em 1944, no Rio de Janeiro, apresentava, entre seus objetivos principais, a refutação desse tipo de exploração estereotipada e reificada de mulheres negras, tão comum na dramaturgia brasileira e que parece ter se pronunciado no quadro modernista produzido vinte anos antes. Abdias do Nascimento (1978, p. 129), fundador daquela experiência histórica, explicitou a intenção de “tornar impossível o costume de usar o ator negro em papéis grotescos ou estereotipados: como (...) negras lavando roupa ou esfregando o chão, mulatinhas se requebrando, (...) lacrimogêneas Mães Pretas”.

Voltando ao Theatro Municipal de São Paulo, sabemos por tudo o que foi dito até aqui que ele representa mais do que um edifício teatral, ele é um monumento de hegemonia cultural, marcado pela segregação e pela expropriação não assumida do trabalho material e imaterial de populações social e economicamente subjugadas. Isso faz com que ele se preste a reatualizar as formas de dominação por meio da produção simbólica, mas que seja também, por tudo o que representa, um ponto focal para levantes como o que deu origem

ao Coletivo Legítima Defesa, de que trataremos adiante. Sobre esse último episódio, ocorrido em 2016, é relevante assinalar que ele tem como antecedente, no ano de 1978, o lançamento público do Movimento Unificado Contra a Discriminação Racial, posteriormente conhecido como Movimento Negro Unificado (MNU), que se deu nas escadarias externas do Theatro, em plena vigência da ditadura civil-militar.

De acordo com Milton Barbosa, uma das lideranças do MNU, diferentes movimentos civis se uniram naquele dia e marcharam pelo centro da cidade de São Paulo, para protestar contra a “discriminação racial sofrida por quatro garotos do time infantil de voleibol do Clube de Regatas Tietê e a prisão, tortura e morte de Robinson Silveira da Luz, trabalhador, pai de família, acusado de roubar frutas numa feira”⁸⁵. O ato mobilizou cerca de duas mil pessoas e é considerado histórico tanto pela dimensão que alcançou quanto pelo fato de provocar o ressurgimento do debate racial em um contexto em que as esquerdas se uniam pelo fim da ditadura. Refletindo a importância do MNU para as lutas antirracistas do presente, o rapper Emicida, prestou sua homenagem a algumas de suas lideranças, durante show realizado no mesmo Theatro Municipal, e documentado no filme *AmarElo - É tudo pra ontem*, de 2020:

Algumas pessoas, no auge da ditadura militar, tiveram a coragem de se levantar contra o Estado brasileiro e seu racismo assassino, e dizer que aquele país precisava reconhecer o protagonismo das pessoas de pele escura na sociedade brasileira. (...) Muito obrigado, sem os sonhos de vocês, sem a luta de vocês, nada disso seria possível....⁸⁶

Naquela noite em 2016, *100% São Paulo*, trabalho de um prestigiado coletivo artístico internacional, célebre pela produção de dispositivos que privilegiam elementos da realidade em detrimento da ficção, era realizado no âmbito de um evento teatral de renome, em um equipamento cultural marcado

⁸⁵ BARBOSA, Milton. “Movimento Negro Unificado: 39 anos de luta”. In: EXPRESSÃO POPULAR. **Medium**, 30 mai. 2017. Disponível em: <<https://medium.com/@expressaopopular/movimento-negro-unificado-39-anos-de-luta-7a639de67c93>> Acesso em 10 ago. 2021.

⁸⁶ In: RODRIGUES, Paula. “Há 43 anos, MNU nascia para unificar a luta contra o racismo no Brasil”. In: ECOA, 07 jul. 2021. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2021/07/07/ha-43-anos-mnu-nascia-para-unificar-a-luta-contra-o-racismo-no-brasil.htm?cmpid=copiaecola>> Acesso em 10 ago. 2021.

por um histórico de pretensão cosmopolitismo estético, mas também de colonialismo, de beletrismo e de forte hierarquização social.

Ao fim do espetáculo de uma hora e quarenta minutos, o público se levantava, ainda um pouco anestesiado, das confortáveis poltronas de veludo vermelho e aplaudia de pé, como tem sido uma tradição em nossos teatros, não necessariamente relacionando-se às qualidades da obra assistida. Essas pessoas já impulsionavam o corpo na direção do corredor central ou dos corredores laterais que margeiam as fileiras para enfim alcançar a saída do teatro. Lá fora, encontrariam seus pares, teceriam comentários sobre a peça, tomariam um veículo de transporte e partiriam para, em casa ou num bar, falar um pouco mais sobre a obra ou nem isso. Antes que a iniciativa de evacuar o espaço contaminasse a maioria dos espectadores e que seus corpos relaxados pela imersão no espetáculo bastante contemplativo se reajustassem aos gestos sociais mais banais, seu impulso foi interrompido por um “arrastão” de corpos negros que impediam a saída e ocupavam, numa espécie de “sequestro”, o avião que acabava de aterrissar. “Senta e escuta!”, “Senta que quero falar!”, “Agora vocês vão me ouvir”, são algumas das sentenças que me recordo de ter ouvido.

Homens e mulheres negros e negras, vestidos de negro, e cujo número não sei precisar exatamente - as matérias na imprensa vão falar em 52 participantes -, ocuparam o corredor central e as laterais esquerda e direita da plateia. Posicionavam-se voltados para o público, guardando-nos com olhar firme. Sua presença ativa nos impedia de acessar diretamente a saída principal. Mas eles também cobriam as saídas laterais, posicionavam-se na entrada do palco, sobre o fosso da orquestra e nos mezaninos no alto. A atitude e o semblante severos desses homens e mulheres e sua presença distribuída pelo espaço fizeram com que o público voltasse a se sentar e o fato de observá-los do assento, enquanto eles se mantinham de pé, fazia com que sua autoridade fosse ressaltada. Os alto-falantes lançavam sons de bombas sobre os presentes e um trecho em *looping* da música *Capítulo 4, Versículo 3* do grupo Racionais MC's: “A cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras”.

A crítica Luciana Romagnoli⁸⁷ enfatiza o tensionamento que esse ato estabelecia com a obra que o coletivo suíço-alemão apresentara minutos antes, a partir de dados demográficos da cidade de São Paulo:

Indescritível o alto contraste com o que havia sido encenado antes no palco do teatro. A representatividade agora ganhava peso e sentido: os performers contaram quantos negros havia na plateia; em 1.739 poltronas, mal chegavam a 15.

A respeito de *100% São Paulo*, a crítica Beth Néspoli⁸⁸ questionara a pretensa arbitrariedade como método para seleção dos moradores da cidade que participaram da obra. De acordo com ela, o fato de um participante ser selecionado e, em seguida, indicar outro, que indicava um terceiro e assim sucessivamente aposta na aleatoriedade das redes de relacionamento, o que mascara o fato de que tais redes prezam por “critérios de afinidade e rechaçam dissonância”. Desse modo, ela verifica uma homogeneidade problemática no conjunto: “não havia um participante sequer situado abaixo da linha de pobreza e nenhum das classes A e B”. Além disso, percebe que a movimentação sobre o palco como forma de responder às perguntas feitas pelo roteiro do espetáculo - “quem tem um animal de estimação?”; “quem come carne?” - exigia agilidade física, o que tanto dificultaria a participação de pessoas com dificuldade de locomoção quanto exigira a presença de “corpos dóceis”, eliminando a possibilidade de resistência ao dispositivo por um “ativismo mais radical”.

A irrupção de uma coletividade negra que assume o controle do espaço de reprodução da cultura dominante instituído pelo edifício teatral imponente e também pela performance teatral que se desmobilizava emprega uma das formas da violência nas sociedades contemporâneas. Comparando o poderio bélico das potências globais que promovem a morte e a destruição fora de suas fronteiras com a agência dos homens-bomba, Mbembe (2018a, pp. 62-3) se pergunta: “Qual a diferença fundamental entre matar usando um helicóptero de

⁸⁷ROMAGNOLI, Luciana. “Território de disputa por voz e escuta: crítica escrita a partir da 3ª Mostra de Teatro de São Paulo – MITsp”. In: **Horizonte da Cena**. Disponível em: <<https://www.horizontedacena.com/tag/arte-negra/>> Acesso em 25 abr. 2019.

⁸⁸ NÉSPOLI, Beth. “Acontecimento ou mais um evento?”. In: **Teatrojornal**. Disponível em: <<https://teatrojornal.com.br/2016/03/acontecimento-ou-mais-um-evento/#more-16623>> Acesso em 25 abr. 2019.

mísseis, um tanque ou o próprio corpo”? A respeito da estratégia e da filosofia desses homens e mulheres, na qual “minha morte anda de mãos dadas com a morte do outro”, ele entende que:

O candidato a mártir persegue seus alvos; o inimigo é uma presa para quem ele arma uma armadilha. A esse respeito é significativo o local em que a emboscada é colocada: o ponto de ônibus, a cafeteria, a discoteca, o mercado, a guarita, a rua - em suma, os espaços da vida cotidiana. (...) Ao contrário do tanque ou do míssil, que é claramente visível, a arma contida na forma do corpo é invisível. (...) O corpo não esconde apenas uma arma. Ele é transformado em arma, não em sentido metafórico, mas no sentido verdadeiramente balístico (*Idem*, p. 63).

A narrativa do atentado terrorista, embora parte inerente da geopolítica global desde 11 de setembro de 2001, é menos significativa para a conjuntura brasileira do que outros episódios de violência televisionada como o emblemático sequestro ao ônibus 174, no Rio de Janeiro, os frequentes assaltos e latrocínios que alcançam bancos, veículos, residências e estabelecimentos comerciais, as imagens dos chamados “arrastões” nas praias cariocas, os quais inspiram robustos investimentos nas empresas de segurança e servem de pretexto para a política de terror e de morte perpetrada pelo Estado nas favelas e periferias do país. Mas tal como aquela expressão mais vanguardista de reação às formas contemporâneas de perpetuação do saque colonial, os episódios da nossa violência doméstica autorizam a criminalização antecipada dos indivíduos e das comunidades não brancas.

O preconceito e o pânico nutridos pelas classes médias e pelos estratos mais abastados da população a respeito da iminência de um levante sangrento dos expropriados impõe uma clivagem racial que tem uma história, como nos ensina Frantz Fanon (1968, p. 28), quando afirma que as zonas habitadas por colonizadores e colonizados não se tocam, mas antes “se opõem”, obedecendo a um princípio de “exclusão recíproca”, onde “não há conciliação possível, um dos termos é demais”. Assim, podemos presumir que o ingresso não calculado dos performers no Theatro Municipal reativa a memória colonial, onde nossa sociedade e nossa cultura mergulham suas raízes, e que é trabalhada cotidianamente pelo noticiário policial e internacional. Uma memória que declara que aquele outro representado pelo negro, pelo indígena, pelo amarelo etc.:

É impermeável à ética, ausência de valores, como também negação dos valores. É, ousemos confessá-lo, o inimigo dos valores. Neste sentido, é o mal absoluto. Elemento corrosivo, que destrói tudo o que dele se aproxima, elemento deformador, que desfigura tudo o que se refere à estética ou à moral, depositário de forças maléficas, instrumento inconsciente e irrecuperável de forças cegas (FANON, *Idem*, p. 31).

Assim, Achille Mbembe considera que Gilles Deleuze foi feliz ao inferir que “há sempre um negro, um judeu, um chinês, um grão-mogol, um ariano no delírio” (*apud* MBEMBE, 2018, p. 13). Isso porque identificou que “aquilo que faz fermentar o delírio são, entre outras coisas, as raças” (*Ibidem*). Talvez o temor experimentado por espectadores brancos, instalados nas poltronas do Theatro, diga menos respeito a uma insegurança quanto à sua integridade física, já que se sabem protegidos pelo arcabouço cultural da cidade de São Paulo representado pela MITsp. Mas talvez se trate muito mais de um temor ao constrangimento, um medo de não saberem responder quando interpelados sobre os próprios privilégios legados pela história suja de que são inevitavelmente produto. Ora, o signo que desencadeia essa reação é o signo da negrura. Três anos depois, participando de uma residência artística com esses artistas, eu escutaria do seu diretor que basta a um grupo de performers negros se deslocar conjuntamente por uma rua ou um centro cultural, para que o sentido de alerta das pessoas no entorno seja acionado, para que algo mude na ambiência. Essa consciência foi mobilizada, durante o referido ato no Municipal, e o seu uso calculado permite inferir que esses artistas souberam, naquela ocasião, administrar, mesmo que provisoriamente, essa coisa irracional e inegável que é o racismo antinegro contra os próprios sujeitos racistas.

Não quero sugerir, com isso, que o aparecimento do racismo no episódio descrito seja responsabilidade daqueles artistas, o que significaria inverter perversamente o agente histórico do preconceito. Tampouco quero atribuir àqueles sujeitos uma força extraordinária e inumana que lhes possibilite entregar-se em sacrifício a uma situação geradora de profundo sofrimento. O que me interessa assinalar enquanto capacidade de agência ou de ação transformadora dos performers, e nisso me auxilia Judith Butler (1997, p. 19), é que sua capacidade de citar, de reencenar a injúria, a despeito da dor que ela

provoca, perpetra uma fratura, uma espécie de falha naquele discurso de ódio que é então recuperado e aberto a uma resposta crítica.

Esta ação não pressupõe, contudo, um controle absoluto por parte desses sujeitos - reafirmando a imprevisibilidade do efeito de uma obra de arte sobre seus receptores defendida por Rancière - pois do contrário seria necessário admitir sua capacidade de reverter todas aquelas situações em que o racismo se pronuncia. Mas à medida que o sujeito não é soberano quanto ao seu ato e às consequências dele, também determinado gesto ou discurso que vetoriza o ódio e o preconceito não é soberano. Ao contrário, a fala e o gesto racista afirmam-se enquanto repetição, dada sua capacidade de carregar um conteúdo traumático que vem sendo transmitido através da história. Mas a sua dependência de um sujeito e de um contexto que os atualizem é também a sua fragilidade, a sua capacidade de ser corrompido. Butler (*Idem*, p. 37) então se pergunta:

A repetição pode ser tanto a maneira como o trauma se repete quanto a maneira pela qual ele rompe com a historicidade que o escraviza? O que produz uma citação reversa da cena do trauma? Como o discurso do ódio pode ser citado contra si mesmo?⁸⁹

É, portanto, a capacidade dos artistas de promoverem as circunstâncias favoráveis à quebra da efetividade do olhar racista dos espectadores da MITsp que é importante ressaltar. Butler nos recorda da famosa cena da interpelação descrita por Louis Althusser em *Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado*, na qual um policial chama pelo passante: “_ Ei, você!”, fazendo com que ele se vire e se reconheça, desse modo, como alguém subjugado pelo poder, adquirindo sua identidade ao custo de um sentimento antecipado de culpa (*Idem*, p. 25). Desnecessário acrescentar qualquer comentário aqui sobre a relação dessa cena paradigmática com episódios de racismo policial nas cidades brasileiras e da desigual insegurança que indivíduos brancos e negros experimentam ao se deparar com esse tipo de agente do Estado. Na performance que discutimos, dá-se uma inversão dessa abordagem, com indiscutível redução dos riscos

⁸⁹ No original: “Can repetition be both the way that trauma is repeated but also the way in which it breaks with the historicity to which it is in thrall? What makes for a reverse citation in the scene of trauma, how can hate speech be cited against itself?”

envolvidos. Segundo Butler (*Idem*, p. 33), para aquela interpelação althusseriana - que funda a identidade do sujeito como indivíduo subjugado pela ideologia - ser efetiva, ela depende “de alguém que se vire e reflexivamente assuma o termo pelo qual está sendo chamado”⁹⁰. Independente do racismo ser estruturador daqueles espectadores sentados em cadeiras e fitados pelos performers, é preciso que eles se reconheçam na interpelação que lhes é endereçada. Será ingenuidade argumentar que indivíduos se autoidentificaram como racistas a partir daquele ato? Mas, à medida que a força do ódio e da discriminação que marcam, mesmo alegoricamente, aquela cena excede o momento da sua recuperação pelos artistas, dissipando-se na historicidade que a sua encenação traz à tona, também os novos sujeitos que podem estar sendo inaugurados por aquele ato não precisam se restringir às posições identitárias a que aquela interpelação se refere⁹¹. É preciso então não resumir aqueles artistas aos papéis injuriantes a que aquele episódio remete e busca conjurar, sendo também necessário admitir a possibilidade de sua ação mobilizar novas compreensões, novas atitudes e, conseqüentemente, novas identidades por parte dos espectadores.

Quando assumem a palavra, ação materializada pela posse de microfones, os sequestradores enunciam textos de ativistas, pensadores, artistas negros tais como Malcolm X e Angela Davis, e evocam pelos nomes alguns dos sujeitos negros mortos pela ação violenta do Estado, tais como Amarildo de Souza⁹² e Cláudia Ferreira da Silva⁹³. Em entrevista, Eugênio Lima, o diretor da ação, me conta sobre a decisão de empregar esses discursos históricos e do modo como colocou essa necessidade aos demais artistas:

⁹⁰ No original: “For Althusser, there must be a one who turns around, who reflexively appropriates the term by which one is hailed”.

⁹¹ A partir da seguinte afirmativa de Butler: “If the one who delivers it does not author it, and the one who is marked by it is not described by it, then the workings of interpellative power exceed the subjects constituted by its terms, and the subjects so constituted exceed the interpellation by which they are animated” (*Idem*, p. 34).

⁹² Vide: CARNEIRO, Júlia Dias. “Cinco anos após morte de Amarildo, família ainda aguarda indenização: ‘Estado tem que pagar por seu erro’”. In: **BBC News Brasil**, 11 jul. 2018. Disponível em: < <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-44790123>> Acesso em 25 abr. 2019.

⁹³ Vide: ANJOS, Anna Beatriz. “Como se fosse um saco”, 30 mar. 2014. In: **Geledés**. Disponível em: < <https://www.geledes.org.br/como-se-fosse-um-saco/>> Acesso em 25 abr. 2019.

A gente tem que falar não só o que a gente pensa, mas a gente tem que encontrar na nossa voz as outras vozes que estão contidas. Então como a gente vai fazer isso? Eu tenho uma sugestão que é alinhar a nossa voz com os discursos que vieram antes de nós, pensadores, pensadoras, performers, artistas negros e negras que vieram antes de nós. É isso que a gente vai falar, junto com a nossa voz. E todo mundo vai assinar embaixo do que fala. Não tem representação. Se você não der conta do que você tá falando, você não vai falar. É você que tá assinando embaixo (LIMA, 2018, p. 15).

Em alusão à música *É tudo no meu nome*, de Rappin’Hood, Lima então afirma ter declarado aos atores e atrizes: “Você tá com o microfone, é tudo no seu nome” (*Ibidem*). Esta informação reafirma a dimensão citacional da performance, no seu recurso às experiências do racismo e do genocídio da população negra no país, mas também na reencenação de discursos e de textos históricos, os quais se referem a uma tradição de combate às desigualdades e ao extermínio e respeitam um legado epistêmico e cultural erigido a despeito da mais profunda expropriação. A ética que orienta a escuta e a responsabilidade de ser portador destas vozes corresponde àquela responsabilidade que o enunciante assume, segundo Butler (*Idem*, p. 27), enquanto alguém que repete, que cita um discurso, condição que define, de maneira mais ampla, os usos que fazemos da linguagem também fora de uma situação de representação teatral: “A responsabilidade do enunciatador não consiste em refazer a linguagem *ex nihilo*, mas sim em negociar os legados de uso que restringem e autorizam a sua fala”⁹⁴.

Após um breve, mas expressivo silêncio que interrompe a emissão da trilha pelos alto-falantes, a performer Tatiana Rodrigues Ribeiro interroga os presentes, com a fala e o olhar: “Tá todo mundo ouvindo? Você tá ouvindo?”⁹⁵. Após cada pergunta, a artista faz uma pausa, na qual explora expressivamente o silêncio que sufoca, intimida e que envergonha os presentes. Imprime assim uma força interpelativa contundente à sua fala, impingindo à escuta que é tanto individual quanto pública⁹⁶. Com olhos fixos sobre os ouvintes, mas também

⁹⁴ “The responsibility of the speaker does not consist of remaking language *ex nihilo*, but rather of negotiating the legacies of usage that constrain and enable that speaker’s speech”.

⁹⁵ Um registro sucinto da ação pode ser verificado em: “Invasão no teatro municipal pelo grupo legítima defesa”. In: **Youtube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=A8Xlmy5eNAc&feature=youtu.be>> Acesso em 25 abr. 2019.

⁹⁶ Em 2018, quando o grupo ensaiava a performance para repeti-la em um contexto específico, foi-me concedido acompanhar esse processo. Além do diretor e de um colaborador, eu era a

ciente de que estes não teriam respostas, o ator Jhonas Araújo lhes dirige a questão: “Vocês sabem qual é o maior combate para todo homem negro brasileiro?”. Explorando novamente a expressividade de um curto, mas constrangedor silêncio, ele mesmo responde em seguida: “Ser chamado pelo próprio nome”.

“_ Preto?”, alguém grita, com o tom de quem faz uma chamada em uma sala de aula. Todos os performers erguem o braço em resposta. “_ Pobre?”, ecoa nova interpelação a que os braços erguidos dos artistas são seguidos pelos de alguns espectadores sentados. Esse espelhamento é desencorajado por uma resposta curta e sonora: “_ É parecido, mas não é igual!”.

Essa última injunção é importante porque conclama um primeiro plano de figuração do racismo antinegro e do seu enfrentamento tático e estratégico no debate sobre a economia política do campo teatral, fazendo-o em um dos espaços máximos de consagração, no centro financeiro (e especulativo) do Brasil. Naquele momento histórico, uma ação mais conciliadora, como a entrevista na práxis do grupo carioca Nós do Morro, citado no capítulo anterior, não é considerada. Mesmo que a ação esteja inserida em um evento artístico *mainstream* como a MITsp, ela performatiza uma deserção do discurso “da salvação cultural utilizando a linguagem da graça” (BOURDIEU & DARBEL, 2016, p. 17), uma vez que evidencia a matriz racista e segregacional que compõe o campo da produção cultural erudita. Também se diferencia das injunções que são realizadas pelo grupo Teatro da Laje, já que priorizam sublinhar a imanência da discriminação racial antinegra no conjunto mais difuso de violências que estruturam as realidades brasileiras. Retomam, desse ponto de vista, o legado de Abdias do Nascimento que, com seu legendário Teatro Experimental do Negro, de 1944, empreendeu uma resposta no âmbito das artes cênicas para o “genocídio do negro brasileiro”, “convocando para seus quadros pessoas originárias das classes mais sofridas pela discriminação: os favelados, as

única pessoa fora da cena e era a única pessoa branca no ambiente. Nesse momento, experimentei novamente a forte marca questionadora impressa nessa fala pela atriz e o seu decorrente efeito desestabilizador.

empregadas domésticas, os operários desqualificados, os frequentadores de ‘terreiros’” (NASCIMENTO, 1978, pp. 129-0).

Em livro publicado mais de trinta anos depois daquela data, em que empreende uma oposição incisiva à ideologia da “democracia racial”, Nascimento retoma argumento do Núcleo Cultural Afro-Brasileiro, fundado em Salvador, em 1976, o qual afirma que: “O preconceito não é econômico, como muita gente afirma, pois até nas classes mais baixas os brancos discriminam os pretos de igual posição econômica” (*apud* NASCIMENTO, *Idem*, p. 132). Importante lembrar ainda que o TEN também registra o feito histórico de ter ocupado, como o seu elenco de artistas negros, o palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com sua montagem de *Imperador Jones*, de Eugene O’Neil, no ano de 1945 - numa demonstração da importância política, mas também simbólica, do investimento na direção desses monumentos erigidos pelas classes dominantes. Em debate recente em um evento online⁹⁷, o ator Haroldo Costa, integrante do TEN, lembrou que a estreia daquele espetáculo se deu na noite de 8 de maio, data em que o mundo celebrava o fim da Segunda Guerra Mundial - momento em que a vitória sobre o nazifascismo certamente inspirava auspícios de um novo porvir.

Na ação de 2016, os performers, fitando os espectadores na qualidade de inimigos, de algozes subjugados, dão início a um dos momentos mais perturbadores do ato, quando decidiram buscar pelo número de indivíduos negros entre os espectadores. Em uma plateia de 1.200 pessoas, apenas 14 indivíduos erguem a mão. Esse fato, capaz de atravessar a cultivada plateia da MITsp como uma espada, leva a discussão sobre a violência e o racismo do âmbito das ações policiais diretamente para a esfera da produção e da reprodução da cultura erudita. A constatação - já esperada - de que esse número era bastante reduzido presentificou, de maneira brutal, “o racismo

⁹⁷ *Ciclo de Conversas: Cenas da Cultura Imaterial*, em 29 de julho de 2021, promovido pelo Museu de Arte Moderna do Rio e pelo Centro Cultural Vale Maranhão. Mesa 2 - Haroldo Costa (sambista e escritor) e Lauande Aires (ator e pesquisador do Boi-bumbá), mesa moderada por Ubiratã Trindade (coordenador do Núcleo Educativo do CCVM).

institucionalizado na sociedade brasileira, presente inclusive nos campos ditos progressistas da cultura” (PRADO, 2017).

“Violentas são apresentadoras, Paquitas e plateias de teatro”, brada Gilberto Costa, um dos participantes, no corredor central da plateia, devolvendo para o público, sequestrado, a possível interpelação de que aquele ato artístico, aquele ato de protesto, então chamado *Em Legítima Defesa*, teria algo de violento. O extermínio deixava de ser uma prática restrita às periferias, às prisões, aos hospitais públicos e adentrava aquele bastião da cidade letrada. Quem poderia ignorar ou contradizer seus argumentos? E quem iria assumir a responsabilidade e o compromisso de operar para a reversão do quadro crítico que os artistas apresentavam?

A ação durava cerca de meia-hora e era encerrada com os participantes deslocando-se para frente, pisando o fosso da orquestra convertido em proscênio, mas sem adentrar o palco - “a gente não vai entrar no palco, sabe por quê? Porque o palco foi vetado pra gente” (LIMA, 2018, p. 15) -, os punhos cerrados e em riste, o olhar altivo. Poucos foram os espectadores que ousaram repetir o gesto, talvez porque a ação já havia demarcado precisamente as distâncias que separavam os presentes naquele espaço. Ainda assim, conforme fotografia abaixo, surpreendeu-me a capacidade de sujeitos brancos, após sofrerem aquela “violenta” interpelação, terem sido capazes de tão rapidamente comungarem daquele gesto de resistência que, ainda que associado a movimentos de esquerda, aparecia ali numa citação explícita ao Partido dos Panteras Negras norte-americano. Da minha parte, lembro-me da emoção de ter presenciado aquele evento, mas também de certo desconcerto que me impedia de tomar parte do gesto de vitória perpetrado por aqueles artistas.

Feito isso, o grupo descia, atravessava a sala e saía sob aplausos efusivos do público de pé, o que, de certa forma, possibilitava extravasar o clima de sufocamento e de angústia previamente instalado, quando espectadores de teatro foram conduzidos ao papel de algozes ou, no mínimo, de cúmplices com o genocídio do povo negro.

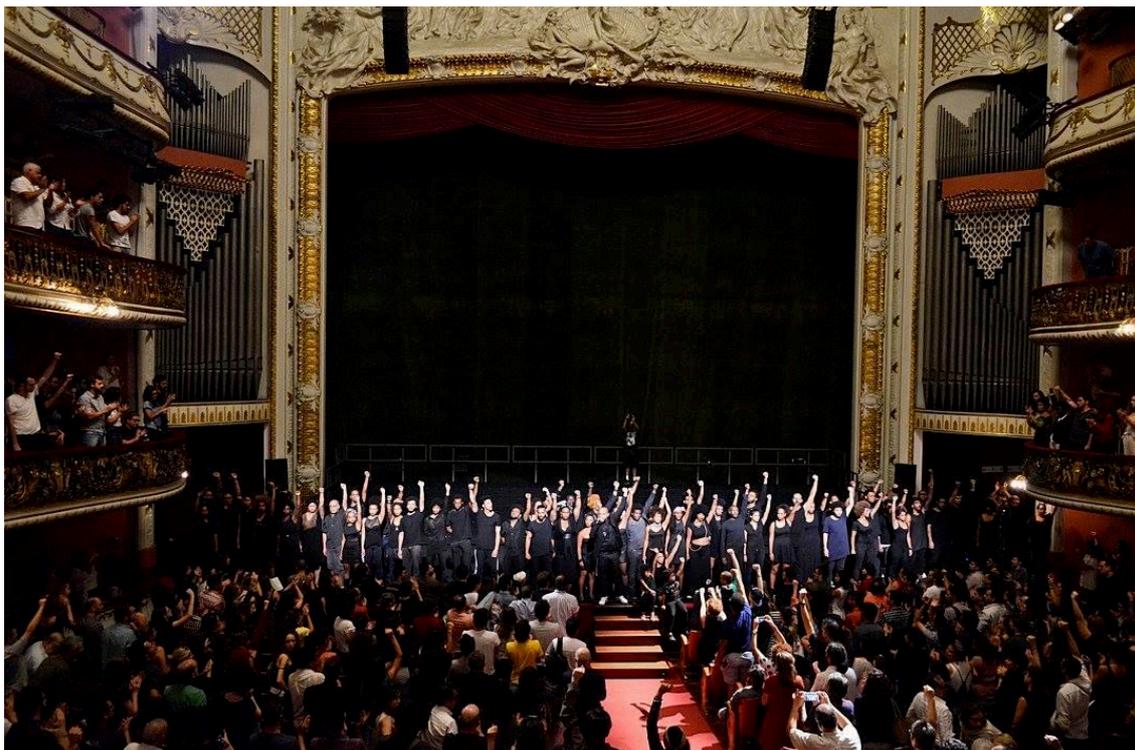


Figura 20 Em Legítima Defesa (2016. Theatro Municipal de São Paulo. Foto: Patrícia Cividanes.

Ainda que impactante, a ação não foi uma surpresa para mim, que havia lido através de compartilhamentos nas redes sociais a matéria do jornalista Miguel Arcanjo Prado para a Folha de São Paulo, publicada no dia 06 de março, com o seguinte título: “Atores negros protestam ao fim de espetáculo sobre o apartheid na MITsp”⁹⁸. Nela, o autor contava que:

Um grupo de cerca de 20 artistas negros protestou na plateia da Sala Jardel Filho, no Centro Cultural São Paulo, na noite de sexta-feira (4). A manifestação surpreendeu o público que havia terminado de assistir ao espetáculo-show "Revolting Music - Inventário das Canções de Protesto que Libertaram a África do Sul", do músico sul-africano Neo Muyanga, parte da MITsp (Mostra Internacional de Teatro de SP).

O que eu presenciei na segunda-feira, dia 07, era, portanto, uma repetição de algo realizado na sexta-feira, em outro espaço cultural da cidade, que também recebia um espetáculo da Mostra Internacional. Luiz Felipe Reis, escrevendo

⁹⁸Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/03/1746983-atores-negros-protestam-ao-fim-de-espetaculo-sobre-apartheid-na-mitsp.shtml>> Acesso em 25 abr. 2019.

para O Globo⁹⁹, entretanto, compara as duas intervenções, no Centro Cultural São Paulo e no Theatro Municipal, percebendo substantivas diferenças entre elas:

Em ambos os casos, a ação surpreendeu parte do público, que se preparava para deixar os locais. Mas a diferença entre as duas era evidente. Além da disparidade na magnitude dos espaços, se a primeira fora devidamente programada e constava no catálogo do festival, a incursão do coletivo negro no Municipal foi decidida ao longo do fim de semana, em comum acordo entre o diretor Eugênio Lima, 15 dos performers e os organizadores da MITsp.

Desse modo, mesmo que a entrada do grupo no Theatro Municipal pudesse aludir ao ato realizado anteriormente para os que acompanham as reverberações da MITsp na imprensa e nas redes sociais - e a cobertura de dois dos maiores jornais do país, Folha de São Paulo e O Globo, atesta a capacidade da Mostra pautar as discussões não apenas no campo teatral, mas mais ampliadamente, na esfera pública -, esse *reenactment* era inesperado e investido de diferenças. Em entrevista, Eugenio Lima me revelou que a realização da performance no Centro Cultural São Paulo deixou os diretores da MITsp, Antônio Araújo e Guilherme Marques, bastante entusiasmados e que surgiu deles a proposição de repeti-la. Seu relato sugere que houve negociações em torno do local onde se daria a segunda intervenção, tendo ele indicado que teria de ser “num lugar de racismo mais institucional de São Paulo”, possivelmente já pensando no Theatro Municipal, mas a decisão final teria sido de Antônio Araújo, confirmando essa possibilidade (LIMA, 2018, p. 16).

Outra informação importante repetida pelos textos de Luciana Romagnoli, Miguel Arcanjo Prado e Luiz Felipe Reis é a de que a maioria dos participantes da performance nomeada *Em Legítima Defesa* eram atores e atrizes que participariam da polêmica instalação do artista sul-africano Brett Bailey, *Exhibit B*, que havia sido cancelada da programação da 3ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo e sobre a qual falaremos a seguir. Mas o que é importante assinalar é que *Em Legítima Defesa* marca o início da existência de um coletivo

⁹⁹ REIS, Luiz Felipe. “‘Guerrilha’ contra o racismo toma o Teatro Municipal de São Paulo”. In: **O Globo**, 08 mar. 2016. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/teatro/guerrilha-contra-racismo-toma-teatro-municipal-de-sao-paulo-1-18831319>> Acesso em 25 abr. 2019.

artístico com esse mesmo nome, cujo projeto estético e político se apresenta da seguinte forma:

Um grupo de artistas/atores/atrizes de poética, portanto política, da imagem da “negritude”, seus desdobramentos sociais históricos e seus reflexos na construção da “persona negra” no âmbito das linguagens artísticas. Constituindo desta forma um diálogo com outras vozes poéticas que tenham a reflexão e representação da “negritude” como tema e pesquisa. Este ato de guerrilha estética surge da impossibilidade, surge da restrição, surge da necessidade de defender a existência, a vida e a poética. Surge do ato de ter voz. Ser invisibilizado é desaparecer, desaparecer é perder o passado e interditar o futuro, portanto não é uma opção¹⁰⁰.

Os trabalhos do coletivo têm sido dirigidos, desde a sua fundação, por Eugênio Lima, artista mais experiente e mais reconhecido no campo teatral da cidade de São Paulo, que começou sua carreira como artista de dança de rua, em um grupo chamado Unidade Móvel, e como DJ, nos anos 1990, tocando no *SubClub*, “primeiro baile de hip hop fora da periferia” (LIMA, 2018, p. 05). Entre 1999 e 2000, Lima funda com a encenadora e dramaturga Cláudia Schapira, o premiado Núcleo Bartolomeu de Depoimentos¹⁰¹, considerado o primeiro coletivo brasileiro a desenvolver o teatro hip-hop, “linguagem surgida a partir da junção de elementos do teatro épico (mais precisamente o difundido pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht) e da cultura hip-hop” (D’ALVA’, 2014, p. XX). Lima é também um dos fundadores, no ano de 2004, da Frente 3 de Fevereiro, surgida da intencionalidade de abordar “o racismo policial na cidade de São Paulo”, perseguindo a realização de “intervenções urbanas como uma espécie de agente catalisador transdisciplinar, sempre extrapolando as fronteiras dos suportes artísticos (artes plásticas, vídeo, música, teatro), bem como a suposta divisão entre arte e política”¹⁰².

¹⁰⁰ “Quem somos nós”. In: **Coletivo Legítima Defesa**. Site. Disponível em: <<https://coletivolegitimade.wixsite.com/meusite/copia-bem-vindxs>> Acesso em 13 ago. 2021.

¹⁰¹ O coletivo foi indicado ao Prêmio Shell de Teatro, na categoria inovação, e vencedor do Prêmio Governador do Estado de São Paulo, pelo espetáculo *Antígona Recortada- Contos Que Cantam Sobre Pousos Pássaros*, de 2014. Vencedor do prêmio da Cooperativa Paulista de Teatro de melhor projeto sonoro em 2012 e indicado ao Prêmio Shell de melhor música em 2011 por *Orfeu Mestiço- Uma Hip-Hópera Brasileira*. Vencedor do Prêmio Shell de melhor música em 2006 por *Frátria Amada Brasil- Pequeno Compêndio de Lendas Urbanas*.

¹⁰² Em: LIMA, Eugênio. “Frente 3 de Fevereiro, um olhar individual para uma trajetória coletiva”. In: **O Menelick 2º ato**, fevereiro de 2012. Disponível em: <<http://www.omenelick2ato.com/mais/frente-3-de-fevereiro>> Acesso em 13 ago. 2021.

Por sua participação nesses eventos de relevância para o campo cultural da cidade de São Paulo, nos últimos 20 anos, o artista foi convidado a mediar um debate que já é considerado um divisor de águas do fazer teatral brasileiro contemporâneo: *Arte e Sociedade: A Representação do Negro*, realizado pelo Itaú Cultural, em 2015, que discutiremos detalhadamente mais adiante. O seu posicionamento, durante esta ocasião, chamou a atenção da jornalista Eliane Brum, que transcreve, em seu artigo *No Brasil, o melhor branco só consegue ser um bom sinhozinho*, sua fala de apresentação: “Eu não sou um mediador no sentido de que eu vou tentar atingir a média. Eu não estou equidistante entre as duas posições. Eu tenho uma história, uma história política, artística, que fala pelo meu posicionamento”¹⁰³.

Mas o que talvez também mereça ser sublinhado é a relação crítica que Eugênio Lima, a despeito do reconhecimento de que seu nome usufrui, mantém com a linguagem teatral ou, mais especificamente, com as relações de poder que sustentam a sua realização. Isso se expressa no exercício dessa atividade de maneira fortemente híbrida, atravessada por outros domínios artísticos, em especial a música e as danças afrodiáspóricas. O próprio modo como ele aparece nos espetáculos em que atua ou dirige - instalado nas suas *pick-ups* de DJ, em geral em área contígua ao espaço cênico, sem ocultar-se - já explicita uma apropriação inusual da linguagem da encenação e da figura do encenador. Em entrevista, ele me falou um pouco sobre a sua chegada ao campo teatral, ainda nos anos 1990, e no modo como ela dependeu de sua maior afinidade com outras expressões artísticas:

Eu achava o teatro muito autorreferente. Era uma visão minha. Eu ia no teatro, mas não era a coisa que eu mais gostava de fazer. Particularmente, não gostava tanto de teatro assim, por uma série de coisas. Achava que tinha conteúdo muito melhor na música, no cinema, até nas artes plásticas. Porque eu chegava nas plateias de teatro, eram majoritariamente brancas. Você tinha a ideia do grande encenador, aquele que organiza toda a cena. Era um momento de uma presença pós-moderna muito forte. Os anos 80 tinham um racismo implícito das manifestações de São Paulo. E hoje eu consigo identificar isso (LIMA, 2018, p. 02).

¹⁰³ BRUM, Eliane. “No Brasil, o melhor branco só consegue ser um bom sinhozinho”. In: **El País**, 25 mai. 2015. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2015/05/25/opinion/1432564283_075923.html> Acesso em: 06 set. 2017.

Sobre a performance *Em Legítima Defesa*, é importante dizer que ela passa a ser requerida por outras instituições e realizada em espaços culturais de relevo, como Sesc São Paulo e Itaú Cultural, evidenciando a urgência com que a autocrítica racial foi tardiamente assumida no pretense centro cultural do Brasil. Se pisar no palco do Theatro Municipal foi gesto calculadamente recusado pelos artistas, que assumiram posição intersticial entre a área cênica e as cadeiras do público, numa alusão à interdição desses dois espaços aos sujeitos negros, o mesmo não se deu após apresentação de espetáculo do coreógrafo e bailarino congolês Faustin Linyekula, no teatro do Itaú Cultural: “Eu falei... ‘O palco agora é diferente. O palco é de um ator negro. Então, o palco é um lugar sagrado. Então, nesse daí, a gente vai entrar’” (LIMA, 2018, p. 17).

2.2. *Exhibit B* e a possibilidade de enunciação

Exhibit B é uma instalação do encenador sul-africano Brett Bailey, que estreou em 2010, em Viena, Áustria. O site do grupo dirigido por Bailey, Third World Bunfight, a descreve como:

"Uma instalação humana" que mapeia um rio de racismo que atravessa as exibições etnográficas, os zoológicos humanos e o racismo científico do final do século XIX e início do século XX e as atuais políticas desumanas em relação aos imigrantes em várias partes do mundo. Através de uma série de instalações, apresentando artistas que se identificam como negros, EXHIBIT B apresenta um catálogo das atrocidades cometidas – e ocultadas – pelas potências europeias na África em nome da “civilização”. A obra rememora homens e mulheres que foram destituídos de dignidade nesse processo. O público passa de uma instalação para outra em silêncio, observado pelos artistas imóveis¹⁰⁴.

¹⁰⁴ No original: “A ‘human installation’ charting a river of racism that runs through the ethnographic displays, human zoos and scientific racism of the late 19th and early 20th centuries, and the current dehumanizing policies towards immigrants in various parts of the world. Through a series of installations, featuring performers who identify themselves as black, EXHIBIT B presents a catalogue of the atrocities that were committed – and concealed – by European powers in Africa in the name of ‘civilization’. It commemorates the men and women whose dignity was stripped away in this process. The audience moves from one installation to another in silence, observed by the motionless performers”. Fonte: <<http://thirdworldbunfight.co.za/exhibit-b/>> Acesso em 25 abr. 2019.

A descrição informa ainda que, com exceção de um quarteto de cantores namíbios que acompanham a produção, todos os performers são selecionados nas próprias cidades nas quais a instalação é realizada. E acrescenta que o processo de ensaios e de apresentação pública busca promover a autoconsciência, o empoderamento e a transformação desses artistas.

A página traz também uma justificativa para algumas controvérsias em torno da obra. De acordo com o texto, a partir de “um artigo sensacionalista” publicado pelo jornal britânico *The Guardian* que classificou *Exhibit B* como um zoológico humano, uma petição foi lançada no ano de 2014, estimulando o boicote e resultando no cancelamento da performance em Londres. A polêmica chegou até Paris, onde a instalação era apresentada naquele mesmo ano, mobilizando intensos protestos, sem que a obra fosse, contudo, interditada. De acordo com o site, tal controvérsia é resultado de uma incompreensão do trabalho por parte de pessoas que não o assistiram.

O referido artigo do *The Guardian*, escrito por John O’Mahony¹⁰⁵, aborda os preparativos para *Exhibit B*, no Festival de Teatro de Edinburgo, na Escócia, em agosto de 2014. A produção chegaria a Londres no mês seguinte. Nele, o jornalista afirma que a instalação já acumulava algumas polêmicas pela Europa, particularmente na cidade de Berlim, onde motivara protestos por parte de ativistas antirracistas. Em Edinburgo, ele identifica um clima de revolta e de contestação surgindo dos próprios performers locais, que ajudariam a construir a obra. “Como você sabe que nós não estaremos entretendo da mesma forma que os zoológicos humanos faziam?”, “Como você pode estar certo de que não serão apenas pessoas brancas curiosas para ver pessoas negras?”, “Como pode ser diferente?”, são algumas perguntas lançadas pelos artistas a Bailey.

A respeito da prática dos zoológicos humanos, experiência histórica a que a obra faz referência, O’Mahony lembra que eles eram disfarçados de exposição etnográfica, com objetivos pretensamente científicos, lançando mão de cenários tribais realisticamente reconstituídos, ou eram explicitamente apresentados

¹⁰⁵ O’MAHONY, John. “Edinburgh’s most controversial show: Exhibit B, a human zoo”. In: **The Guardian**, 11 ago. 2014. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/stage/2014/aug/11/-sp-exhibit-b-human-zoo-edinburgh-festivals-most-controversial>> Acesso em: 20 jul. 2017.

como *freak shows* no contexto de feiras locais, tendo sido bastante comuns entre o fim do século XIX e a Primeira Guerra Mundial. Como casos exemplares, cita Saartjie “Sarah” Baartman, sequestrada onde hoje é a África do Sul e trazida à Europa, no século XIX, onde era exibida como Vênus Hotentote, podendo ser tocada por espectadores interessados em sua forma física “exótica”. Francielly Rocha Dossin (2016, p. 83) acrescenta que as “más condições de vida fizeram com que a saúde de Saartjie se deteriorasse rapidamente, vindo a falecer com vinte e seis anos”. Mesmo depois de sua morte, o corpo dela continuou a ser explorado até muito recentemente, de modo que “seus restos mortais e o molde de seu corpo podiam ser vistos no Museu do Homem em Paris até meados da década de 1970” (*Ibidem*). O’Mahony e Dossin lembram também a história de Ota Benga, um pigmeu sequestrado no Congo belga, que, no ano de 1906, foi exibido no zoológico do Bronx, em Nova York, juntamente com macacos e girafas.

Dossin (*Idem*, p. 82) informa que os zoológicos humanos ganharam seu contorno definitivo durante as Exposições Universais (1851-1958), em especial as Exposições Coloniais, realizadas na França, Alemanha, Bélgica, Reino Unido, Itália, Estados Unidos, Austrália e Japão. Além disso, considera que embora esse tema venha sendo pouco abordado pela historiografia, ele é “fundamental para compreensão da construção do outro pelo ocidente, pois nesses eventos convergiam o poder colonial, o racismo científico e a superioridade estética, elementos que subsistem no olhar ocidental” (*Ibidem*).

A autora nos permite saber também que *Exhibit B* se inicia em uma sala de espera, que abriga o número máximo de 28 pessoas, onde alguém da produção dá orientações sobre o percurso e pede para que o mesmo seja feito em silêncio. Cada espectador recebe um número e passa a ser chamado por ele, para que, individualmente, se posicione diante de cada um dos quadros. De acordo com Dossin (*Idem*, p. 81), “no trajeto, lê-se placas com dizeres como: ‘Os negros foram alimentados’ ou que se deve ‘civilizar os indígenas’”. Sobre os *tableaux vivants* (quadros vivos), constituídos por atrizes e atores locais, ela afirma que eles “olham fixamente o público com o objetivo de se criar um olhar inquisidor, gerando mal-estar. A ideia é de inverter o objeto e o sujeito do olhar,

sendo essa uma questão importante no discurso do artista” (*Ibidem*). Ao final do percurso, há uma galeria de retratos com fotos dos artistas participantes e seus depoimentos acerca de situações de racismo vividas, além de espaço para que os espectadores deixem registradas suas impressões.

Lembrando que o termo *Exhibit* sugere, além de exibição ou mostra, também uma evidência demonstrativa em um processo judiciário, Dossin (*Idem*, p. 83) entende que “Bailey tem a intenção de trazer provas das violências coloniais”. Como exemplo, ela cita o quadro chamado *A place in the sun*, que traz uma atriz acorrentada à cama pelo pescoço e que, de costas para o público, o observa através de um espelho. O’Mahony, em seu artigo supracitado, considera esse um dos quadros mais angustiantes de *Exhibit B* pelo fato de aludir ao caso real de um colonizador francês que manteve uma mulher colonizada acorrentada a uma cama, obrigando-a a trocar serviços sexuais por alimentos. No cenário desse quadro, há “fotografias e artigos ligados ao período colonial, como cabeças de antílopes”, além das botas e dos objetos do oficial, “sugerindo a presença do ‘colonizador’”. Além de quadros como esse, que buscam reproduzir situações históricas reais de racismo e de tortura, *Exhibit B* apresenta também representações contemporâneas de indivíduos em campos para refugiados ou pessoas em busca de asilo em países estrangeiros, sugerindo que as formas de racismo se atualizam e assumem novas feições no presente.

A respeito daquele que assina a obra, O’Mahony diz que Brett Bailey ostenta o epíteto de ser “o mais destemido encenador africano”, mas lembra também que ele nasceu de uma família sul-africana branca e rica e que o único contato que teve com seus conterrâneos de pele negra, antes do fim do *apartheid*, foi por meio dos empregados da casa de seus pais. Esse último dado remete ao referido aproveitamento das experiências e das memórias das escravizadas na produção artística de Tarsila do Amaral, o qual tem sido menos referido (ou menos discutido) pela história e pela crítica do que a sua antropofagia dos mestres e movimentos europeus.

Para Francielly Rocha Dossin (*Idem*, p. 88), a despersonalização dos performers e a exigência de que os mesmos apenas cumpram determinados

requisitos físicos sob orientação de Bailey e de sua equipe tornam-se fatos mais significativos do que uma possível crítica à imagem do “regime de representação racializado”:

O diretor acaba por repetir quase como uma paródia a relação entre senhor branco e escravo negro, e a divisão capitalista do trabalho; divisão que consiste na separação entre trabalho intelectual e trabalho manual na qual o trabalho intelectual é desempenhado por poucos que tem acesso a formação e cuja recompensa é incomparavelmente superior ao do trabalhador manual que desempenha tarefa repetitiva, de pouco treino e baixo pagamento, pois sua mão-de-obra pode ser facilmente substituída.

Além disso, entende que a manutenção das temporadas de *Exhibit B* no Teatro Gérard-Philippe, em Saint-Denis, e no teatro Le Centquatre, em Paris, e a falta de repercussão na mídia do aparecimento de um coletivo chamado *Contre Exhibit B*, defendendo a interdição da obra, correspondem a “uma espécie de lacuna no debate francês que suprimiu deliberadamente a crítica” (*Idem*, p. 81). Nesse sentido, cumpre lembrar que os protestos quanto à chegada de *Exhibit B* ao Brasil associa-se a uma consciência internacional das lutas antirracistas, que permitiu que ativistas brasileiros estivessem cientes das disputas estabelecidas em Europa. Mais do que um simples efeito da era da comunicação sem fronteiras, o fato pode consubstanciar o projeto do pesquisador inglês Paul Gilroy (2012, p. 57), que defende “assumir o Atlântico como uma unidade de análise única e complexa em suas discussões do mundo moderno e utilizá-la para produzir uma perspectiva explicitamente transnacional e transcultural”.

A realização de *Exhibit B* no âmbito da 3ª Mostra Internacional de São Paulo (MITsp), em 2016, estava incluído em um contexto de atividades, dentre as quais o ciclo de debates internacional *Discursos sobre o não dito*, com curadoria de Eugênio Lima, José Fernando Peixoto de Azevedo e Leda Maria Martins; e o espetáculo *Revolting Music – inventário das canções de protesto que libertaram a África do Sul*, de Neo Muyanga.

Em matéria da Folha de São Paulo do dia 02 de fevereiro¹⁰⁶, Antônio Araújo, diretor artístico da MITsp, afirma que o cancelamento de *Exhibit B* na

¹⁰⁶ FIORETTI, Gustavo. “Com programação reduzida, Mostra de Teatro de SP terá racismo como tema”. In: **Folha de São Paulo**, 2 de fev. 2016. Disponível em:

programação deu-se em função de uma crise orçamentária decorrente principalmente da alta do dólar e do euro, implicando numa redução do repertório internacional. Mas em matéria do dia 16 de fevereiro¹⁰⁷, na qual Brett Bailey acusava o festival de ceder à pressão dos ativistas, Araújo admitiu que havia sido informado de que grupos de ativistas ameaçavam “usar o próprio corpo” contra quem tentasse entrar no teatro. Segundo ele: “eu não bancaria o risco de ver a polícia reprimindo negros com violência. Acho que essa é uma das tragédias desse país. E ter qualquer chance de ameaça policial contra negros era um limite para mim”.

Ao que parece, os curadores do seminário *Discursos sobre o não dito* atuavam como interlocutores juntos à coordenação da MITsp para a vinda de *Exhibit B* ao Brasil, compondo uma espécie de conselho de artistas e intelectuais negros imbuídos do papel de orientar ou até mesmo cancelar as decisões do corpo executivo. Este é um papel que pode ser problematizado, quando assumimos que pessoas vitimadas pelo racismo antinegro, herdeiras das desigualdades legadas pela escravização são convocadas a instruir indivíduos que, mesmo involuntariamente, beneficiam-se da superioridade que institui a branquitude. O Teatro Experimental do Negro, de 1944, também precisou assumir entre suas tarefas, “educar a classe dominante ‘branca’, recuperando-a da perversão etnocentrista de se autoconsiderar superiormente europeia, cristã, branca, latina e ocidental” (NASCIMENTO, 1978, p. 129). Em uma sociedade e em um campo cultural organizados sob o privilégio de indivíduos brancos ocuparem posições de influência e de autoridade, desvela-se a farsa e a inversão explicitadas no poema pró-imperialista de Rudyard Kipling, *The white man’s burden*¹⁰⁸, quando podemos inferir sobre o fardo incomensurável que tem sido

<<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/02/1735898-com-programacao-reduzida-mostra-de-teatro-de-sp-tera-racismo-como-tema.shtml>> Acesso em: 25 abr. 2019.

¹⁰⁷ FIORETTI, Gustavo. “Antes de cancelar peça acusada de racismo, mostra propôs troca a autor”. In: **Folha de São Paulo**, 19 de fev. 2016. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/02/1740795-mitsp-propos-trocar-peca-acusada-de-racismo-antes-de-cancelar-realizacao.shtml?origin=folha>> Acesso em: 25 abr. 2019.

¹⁰⁸ *O fardo do homem branco* (poema de Rudyard Kipling, 1899): Tomai o fardo do Homem Branco / Enviei vossos melhores filhos / Ide, condenai seus filhos ao exílio / Para servirem aos vossos cativos; / Para esperar, com chicotes pesados / O povo agitado e selvagem / Vossos cativos, tristes povos, / Metade demônio, metade criança. / Tomai o fardo do Homem Branco / Continuai pacientemente/ Ocultai a ameaça de terror / E vede o espetáculo de orgulho; / Ao

imposto sobre as pessoas não brancas e que é pensado por Denise Ferreira da Silva (2019, p. 154) sob os termos da perpetuação de uma “dívida impagável”.

“Eu não ia participar. Eu fui chamando pra conversar”, me disse Eugênio Lima (2018, p. 13), a respeito de seu envolvimento com a performance no contexto da MITsp. O artista havia visto um vídeo com registros da montagem de *Exhibit B* em Viena, o qual, segundo ele, lhe tinha provocado enjoo:

Eu não achava, diferente de hoje, que o espetáculo poderia dar conta das demandas que ele apresentava. Hoje eu tenho certeza de que ele não dá. (...) Pra mim, a ideia de colocar aquelas questões era relevante num país que é extremamente escravocrata como o nosso – coisa também que hoje eu acho diferente (*Ibidem*).

Outra das curadoras de *Discursos sobre o não dito*, Leda Maria Martins (2016, p. 94), em entrevista à atriz Lucélia Sérgio, também revela ter acessado à instalação por vídeos e ter tido a impressão de que ela enfatizava sobremaneira a dor e o sofrimento do povo negro, em detrimento de outros aspectos de sua existência:

Eu disse pessoalmente para o Brett, o que eu sinto é que há de novo uma narrativa da representação da dor, de sofrimento, do horror, da violência; essa representação para ali. Eu gostaria que essas narrativas também incluíssem tudo o que nós criamos, que nós somos. Eu reconheço esse defeito na narrativa dele, porque todas aquelas representações estão na TV brasileira, todos os dias, e nós não fazemos nada; elas estão no Imaginário brasileiro e nós não fazemos nada, não nos comovemos.

A reprodução de cenas que associam as imagens de pessoas negras com episódios de dor e sofrimento, mesmo que inserida em uma pretensa crítica à perpetuação do racismo e em uma reinterpretação da história, implica uma nova subtração do ser desses sujeitos, como assinalam os depoimentos de Leda Maria Martins e de Eugênio Lima. Nesse sentido, é possível compreender porque

discurso direto e simples, / Uma centena de vezes explicado, / Para buscar o lucro de outrem / E obter o ganho de outrem. / Tomai o fardo do Homem Branco / As guerras selvagens pela paz / Enchei a boca dos famintos, / E proclamai o cessar das doenças / E quando o vosso objetivo estiver próximo / (O fim que todos procuram) / Assisti a indolência e loucura pagã / Levai toda sua esperança ao nada. / Tomai o fardo do Homem Branco (...). Fonte: “O fardo do Homem Branco”: exaltação do imperialismo. In: **Blog Ensinar História - Joelza Ester Domingues**, 06 ago. 2020. Disponível em: < <https://ensinarhistoria.com.br/o-fardo-do-homem-branco-exaltacao-do-imperialismo/>> Acesso em 13 ago. 2020.

esse último procura trabalhar a perspectiva do Afrofuturismo¹⁰⁹ junto aos atores e atrizes negros e negras do Coletivo Legítima Defesa, em seu espetáculo *Black Brecht: E se Brecht fosse negro?*, que estreou em 2019. Em entrevista, Lima (2018, p. 23) me fala sobre “a necessidade de construir imaginação sobre futuro” e, nesse sentido, ele revela estar trabalhando na construção de “avatars” futuristas junto aos artistas do Coletivo, por meio de fotografias que, durante uma determinada intervenção artística, foram projetadas em proporção gigantesca nas fachadas de edifícios do centro da cidade de São Paulo. Isso porque, segundo ele: “A máquina de matar tá muito potente. Então a gente precisa criar capacidade de imaginação de futuros muito intensa, se não, a gente vai ser dragado por essa distopia branca” (*Idem*, p. 26). E assim revela que o mote do seu novo espetáculo é: “Eu quero meu futuro de volta, com todas as matrizes de possível” (*Idem*, p. 25), pelo que busca “acionar as sabedorias pra poder enfrentar o que virá. E também para evocar outras coisas desse tempo que virá, que não é só a desgraça” (*Idem*, p. 26).

Assim como aqueles autores e autoras negros e negras que testemunharam os horrores da escravidão e as suas consequências nas vidas de homens, mulheres e comunidades, e que têm contribuído com uma dupla consciência da modernidade, denunciando “formas de racionalidade que se tornaram implausíveis por seu caráter racialmente exclusivo” e explorando “sua cumplicidade com o terror sistemática e racionalmente praticado como forma de administração política e econômica” (GILROY, 2012, p. 409), os artistas do Legítima Defesa buscam reinscrever novas perspectivas temporais, menos alienadas, aprisionantes e mais promissoras, no campo cultural brasileiro, em um presente fortemente marcado pela escassez e pela violência.

¹⁰⁹ Afrofuturismo é um “movimento pluridisciplinar que utiliza a música, as artes plásticas, a moda, entre ‘atrás cositas más’, e que estabelece o encontro entre a história, o resgate da mitologia e cosmologias africanas com a tecnologia, a ciência, o novo e inexplorado”. Surgiu nos anos 1960, tendo entre seus pioneiros o compositor de jazz e poeta Sun Ra. Em 1994, o Afrofuturismo consolidou-se enquanto movimento cultural, a partir do ensaio *Black To The Future: ficção científica e cybercultura do século XX a serviço de uma apropriação imaginária da experiência e da identidade negra* do escritor americano Mark Dery. Fonte: BRASIL, Luiza. “Dossiê Afrofuturismo: saiba mais sobre o movimento cultural”. In: **Portal Geledés**, 24 set. 2015. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/dossie-afrofuturismo-saiba-mais-sobre-o-movimento-cultural/>> Acesso em 13 ago. 2015.

Uma tal perspectiva de futuro afrocentrada é enfatizada na última parte do espetáculo *Black Brecht*¹¹⁰, que marca a chegada do “tempo dos não-nascidos, dos futuros que carregamos conosco, muitas vezes em silêncio, trabalhando diariamente” (CARLOS, 2020, p. 48). Tal cena envolve palco e plateia em uma ambiência atravessada por iconografias africanas, fotos e vídeos que registram movimentos políticos, culturais e religiosos em África e nas Américas, música em alto volume recortando e justapondo instrumentos, vozes, estilos, autorias e temporalidades, movimentos coreográficos e projeções sobre os mais diferentes suportes assinadas por Bianca Turner. A voz da atriz e MC Roberta Estrela D’Alva, enunciará então a chegada do Não-Nascido, o “Abiku”, em versos escritos pela dramaturga Dione Carlos (*Idem*, p. 46):

Eu quero nascer, me deixa nascer
 Eu sou aquele que não vai embora
 Somos muitos
 Invocando futuros
 Vamos nascer
 Sim, vamos nascer
 Eu sou como um baobá
 Minhas raízes são expostas
 Me ergo diante do mar
 Rodeado de conchas e ossos

A invocação de um futuro de possibilidades iluminadas - “Entregamos nossos corações à escuridão, com os olhos focados na luz” (*Idem*, p. 51) - que transfigure um passado definido pela dor, pela violência e pela resistência, ressignificando e honrando o legado da ancestralidade, reveste os corpos dos artistas do Coletivo Legítima Defesa, buscando esquivar-se de uma tendência cristalizadora e empobrecedora de suas existências e subjetividades que hoje pode ser percebida em *Exhibit B*.

Sobre a realização dessa última performance no Brasil, Eugenio Lima (*Idem*, p. 13), menciona os enfrentamentos que testemunhou enquanto um dos agentes que esteve envolvido neste processo. O artista revela que, em um momento específico, quando ocorre um debate intenso, “praticamente uma

¹¹⁰ Tive oportunidade de assistir ensaios do espetáculo, no início de 2019, e acompanhar algumas apresentações em sua temporada de estreia, no teatro do Sesc Pompeia, em São Paulo, em abril de 2019.

batalha campal” no campus da Universidade de São Paulo (USP), momento em que o diretor Brett Bailey estaria em Atenas, ele teria se perguntado:

O que eu tô fazendo aqui falando sobre esse espetáculo? Por que ele não tá aqui? Por que alguém da produção não tá aqui? Por que eu tô aqui tomando tanta bordoadada? Pra que exatamente mesmo? Ah, tá! Pra garantir que os jovens negros se expressem. E é pra garantir que os jovens negros se expressem enquanto os jovens negros estão sendo punidos pela polícia?

Essa percepção teria contribuído para que ele mudasse definitivamente sua posição quanto à realização da obra no país. Contudo, seu gesto não foi seguido por aqueles artistas que permaneciam interessados em fazer a performance, sujeitos negros que, em desacordo com a militância que sublinhava o caráter racista da obra e intentava coibir o acesso do público, optaram por aderir à sua realização. Leda Maria Martins sublinha o contraditório que se estabelece em tal episódio:

Aí há uma dicotomia entre aqueles muito inteligentes e politizados que não só não quiseram fazer como queriam impedir que outras fizessem, mas alguns querem ter o direito de fazer. Chegamos ao lugar de impedir que o outro faça. Isso é uma reprodução de todo o sistema do racismo na Arte, e que está sendo repetido, a forma é a mesma. Por que cem ativistas que querem fazer são menos negros do que cem que acham que não se deve fazer? Não é necessário desqualificar o outro para impor minhas ideias. Em vários lugares do Brasil vários atores e atrizes queriam fazer a intervenção (*Idem*, p. 93).

Nesse contexto, dá-se o anúncio do cancelamento de *Exhibit B* na programação, presumidamente por questões de orçamento - o que é corroborado por Eugênio Lima, que revela que os constantes adiamentos da contratação e o cancelamento da agenda da performance em Nova York (que provavelmente dividiria com São Paulo os custos da vinda da instalação ao continente americano), elevaram excessivamente os custos da produção, tornando-a inviável. Com *Exhibit B*, cancelou-se também grande parte da programação do seminário *Discursos sobre o não dito*. Leda Maria Martins comenta que: “é muito interessante perceber o que se cortou, o que os patrocinadores não quiseram patrocinar; não quiseram patrocinar a vinda do Brett e também não quiseram patrocinar a nossa reflexão sobre as nossas questões” (*Idem*, p. 96-7).

Independente do real motivo ou da conjunção de fatores que determinou o cancelamento de *Exhibit B*, a militância comemorava a sua vitória em

postagens nas redes sociais, como informa a reportagem da Folha de São Paulo supracitada. Nesse momento, a respeito da situação daqueles artistas que haviam se mantido empenhados em realizar a performance, Eugenio Lima comenta:

E o que acontece? No outro dia, ou no próximo, o movimento negro comemora organizadamente pela vitória. O espetáculo racista não vem mais. O Brett faz a prima-dona, fala: Fui censurado. (...) Então, um lado canta vitória, o outro lado canta vitória. Quem é que tá no centro do bagulho pra queimar? Os negros vendidos, os negros que não tinham opinião. Foram rifados. Os moleques foram rifados. E eu vi isso acontecendo (*Idem*, p. 15).

Essa conclusão de Eugênio Lima, corrobora o pressentimento que lhe adveio durante o debate na USP, quando ele se viu sendo usado para abrir caminho junto à militância negra para a realização de uma obra que não lhe dizia respeito. Esse seu último depoimento endereça-se, assim, a um conjunto de forças, exercidas, por exemplo, pela coordenação da Mostra, pelos patrocinadores, pelo artista de vanguarda renomado em Europa, pela imprensa, por figuras do mundo político - o ex-senador e atual vereador Eduardo Suplicy é evocado em algum momento (LIMA, 2018, p. 15) -, as quais sugerem um espaço de gerência para além dos dois grupos de sujeitos nomeados e automeados negros que aparecem divididos quanto à realização do evento.

Isso não significa que aqueles artistas que haviam se manifestado favoráveis à realização de *Exhibit B* e dispostos a atuar na performance reconhecida mundialmente, logrando assim uma inserção mesmo que periférica na vitrine privilegiada da mostra de teatro internacional, tenham se contentado com a condição de subalternidade, em permanecer “à margem da História”, como sugerido por Gramsci (2002, p. 135), em seu caderno 25, *História dos grupos sociais subalternos*. A intervenção narrada no subcapítulo anterior - a performance *Em Legítima Defesa*, que eu pude assistir no Theatro Municipal de São Paulo - corresponde a um direito de resposta requerido por tais sujeitos, já que “o trabalho [*Exhibit B*] foi cancelado e, dentre todos os envolvidos, eles [os performers] foram os únicos que não foram ouvidos” (LIMA, 2016, s/n).

A impressão mais geral, expressa nos textos críticos sobre a performance que foram mencionados acima¹¹¹ e com a qual comungo, é a de que a performance gerou impacto ao fazer ressoar nos teatros paulistanos, os discursos negros historicamente interditados daqueles espaços, e provocou estupor e entusiasmo pelo inusitado de ocupar o cronótopo entre o fim de uma peça e o esvaziamento da sala, situando-se, com originalidade, nos interstícios existentes entre palco e plateia. Mas será importante alertar que não se trata de uma recepção unânime, já que o dramaturgo, ator e encenador Jé Oliveira, que se tornaria o primeiro diretor teatral negro a receber o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA), pela obra *Gota D'Água Preta*, em 2020¹¹², expressou incômodo mediante a performance, em texto intitulado *Sobre o privilégio de ceder o puxadinho ou reflexões acerca da presença negra na MITsp*. Publicado pelo blog de Miguel Arcanjo Prado¹¹³ e pela edição eletrônica da revista *O Menelick 2º Ato*¹¹⁴, o artigo questiona a posição marginal da performance com relação aos espetáculos oficiais da Mostra, espécie de “puxadinho” cedido como um favor pela curadoria branca. Ecoando questões colocadas por Leda Maria Martins sobre opções de cortes na programação do evento, as quais transcrevemos acima, Jé Oliveira criticava o fato de aquela edição da MITsp pretender “pensar as relações raciais no mundo”, sem que tivesse, em sua programação nenhum “grupo brasileiro que se dedica política e esteticamente acerca desses conteúdos”. A esse respeito, ele se ressentia da ausência de coletivos negros como o baiano Bando de Teatro Olodum, da carioca Cia dos Comuns e da companhia paulistana Os Crespos, com, respectivamente, 20, 15 e 11 anos de existência, no ano de 2016. Sem desmerecer a mostra internacional, que ele considera importante para a cidade,

¹¹¹ Vide também: SANTOS, Valmir. “Consciência em ressonância”. Disponível em: <<https://mitsp.org/2016/consciencia-em-ressonancia/>> Acesso em 30 abr. 2019.

¹¹² CARVALHO, Igor. “Jé Oliveira se torna o primeiro diretor negro a vencer maior prêmio do teatro de SP”. In: **Brasil de Fato**, 18 fev. 2020. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2020/02/18/je-oliveira-se-torna-o-primeiro-diretor-negro-a-vencer-maior-premio-do-teatro-de-sp>> Acesso em 25 set. 2021.

¹¹³ Vide: < <http://www.miguelarcanjoprado.com/2016/03/08/negro-na-mitsp-sobre-o-privilegio-de-ceder-o-puxadinho/>> Acesso em 30 abr. 2019.

¹¹⁴ Vide: < <http://www.omenelick2ato.com/artes-da-cena/teatro/sobre-o-privilegio-de-ceder-o-puxadinho-ou-reflexoes-acerca-da-presenca-negra-no-mitsp>> Acesso em 30 abr. 2019.

ele questiona especialmente a distância dos artistas de *Em Legítima Defesa* do palco principal, o que percebe como racismo.

Na réplica a essa crítica, publicada também pelo blog de Miguel Arcanjo¹¹⁵, Eugênio Lima repudia o que chama de “desqualificação do outro”, lembrando que a performance consta na programação oficial da Mostra e que a iniciativa “não é uma questão de benesse, mas fruto de uma negociação, de uma conquista de espaço. Estes atores/atrizes propuseram uma ação, uma fala”. Pergunta ainda a Oliveira, que lê a performance como meramente um favor e como uma oportunidade de expiação por parte da direção da Mostra, quem são, para ele, “os atores e atrizes negros que performaram?”. E, antecipadamente, responde: “Negras e negros que não são sujeitos de sua abolição, ou seja, negros alienados de sua própria história”. O argumento de Lima reafirma a hipótese de que os artistas que constituíram o Coletivo Legítima Defesa tiveram de lutar por ingerência sobre a composição da narrativa em que se encontravam enredados e que ameaçava engolfá-los.

O termo “legítima defesa”¹¹⁶ assume aqui uma ambivalência de sentidos, sendo emprestado pelo próprio Jé Oliveira para defender e requerer uma presença que considera mais digna e substantiva de artistas negros nas agendas “oficiais” dos festivais de teatro no Brasil. Por outro lado, ele também é utilizado para nomear a performance, expressando a capacidade de ação dos artistas que haviam sido silenciados desde a impossibilidade de atuarem em *Exhibit B*. O confronto entre as duas posições aparentemente antagônicas permite entrever ainda um espaço de dissensões que tende a se dilatar e a disputar a esfera pública do campo teatral paulistano, para espanto da maior parte dos agentes nele estabelecidos. Mesmo divergentes, as opiniões e intervenções incorrem em

¹¹⁵ Vide:< <http://www.miguelarcanjoprado.com/2016/03/11/negro-na-mitsp-em-legitima-defesa-ou-eu-nao-vou-me-calar-por-eugenio-lima/>> Acesso em 30 abr. 2019.

¹¹⁶ Lembrando que o mesmo faz referência à revista *Légitime Defense*, publicada em Paris, em 1932 por um grupo de estudantes martiniquenses, valorizando e promovendo a identidade do povo negro caribenho frente à sua assimilação violenta pela cultura e pelos interesses da metrópole francesa. Uma versão digitalizada dessa edição histórica pode ser visualizada em: < <https://wp.ufpel.edu.br/grupoicaro/files/2016/05/Legitime-defense.pdf>> Acesso em 30 de abr. 2019. Importante ressaltar que “Legítima Defesa” é também uma revista de teatro negro publicada, desde 2014, pelo coletivo paulistano Os Crespos, os quais se ressentem de que o nome tenha sido utilizado para nomear o coletivo dirigido por Eugênio Lima.

proveito principalmente dos sujeitos negros, que ensaiam estratégias para avançar sobre o adversário comum, a partir de suas trincheiras.

Eugênio Lima conta ter sido convidado a dirigir o grupo, formado em sua maioria por artistas que ele não conhecia. De início, afirma ter colocado ao grupo que o direito de resposta só seria válido se fosse oficial, se estivesse integrado à programação do festival. Teria expressado ainda que não tinha interesse em debater protagonismo negro, mas que desejava abordar o que considerava mais urgente, o genocídio da juventude negra. Assumir a letalidade do racismo como matéria prioritária é opção coerente com a trajetória do artista e seu desvio, mesmo que provisório, de questões de ordem exclusivamente cultural - “não me interessa falar sobre a Barbie negra” (LIMA, 2018, p. 15) -, aponta para uma arte que se propõe a intervir mais diretamente sobre a realidade. Algo que o surgimento da Frente 3 de Fevereiro, em 2004, ilustra bem. De acordo com ele:

O caso que detona o surgimento da Frente 3 de Fevereiro, e isso é importante anotar, é o assassinato de um jovem negro chamado Flávio Ferreira Santana, que mamãe¹¹⁷ convoca - ela convoca mesmo - uma reunião e fala: _ “Olha, vocês precisam fazer alguma coisa! (...) Meu, vocês não são artistas? Vocês não fazem porra nenhuma, vocês não fazem nada. Pra que serve essa arte de vocês?” E a gente não tava entendendo qual era o motivo da ira. E aí ela vai, pega o jornal e começa a explicar. E pra ela por que era emblemática a morte do Flávio? Porque ela era a revelação da hipocrisia da democracia racial brasileira. Por quê? O Flávio era um menino negro que era mórmon, portanto, ele não bebia. Depois, ele tinha se formado em odontologia, (...) era um querido da comunidade. O pai dele era ex-policia militar, seu Jonas. A mãe dele morreu muito cedo, ele foi criado pelas tias. Ele namorava uma menina estrangeira, branca. Ele tinha um carro. E, mesmo assim, ele foi assassinado com dois tiros à queima roupa, “confundido” com um ladrão. Se você falava que se você estudasse, não ia acontecer isso... Se você fizesse isso, não ia acontecer... Era hipocrisia completa! A gente precisava fazer alguma coisa (*Idem*, p. 08).

A consciência de que o assassinato de Flávio Ferreira Santana teria sido provocado por racismo antinegro exige dos artistas que formarão, a partir dali, a Frente 3 de Fevereiro, um compromisso que invade e constrange aquelas suas preocupações propriamente culturais. O sentido de urgência que é extraído do tempo presente desautoriza vereditos sobre uma eventual ineficácia dos esforços de conscientização e de transformação dos indivíduos e da sociedade

¹¹⁷ Maurinete Lima (1942 - 2018), socióloga, poeta e ativista.

pela arte e se insurge perante a alegada impotência ou autonomia do campo artístico: “Vocês não são artistas? Vocês não fazem porra nenhuma, vocês não fazem nada”. A interpelação feita por Maurinete Lima declara a inutilidade e a indignidade de um exercício da arte que não se ocupa de intervir numa realidade em crise. Sua posição me parece assim contrastar com o que defende Jacques Rancière (2012, p. 80), quando, ao abordar o que chama de “arte política” na contemporaneidade, fala da inelutável “separação estética” das formas artísticas, isto é, de sua dependência de um espaço próprio, singular, tal como a “superfície plana de uma tela”, o espaço de um museu ou de um teatro, espaços de inevitável indiferença com relação ao mundo prático da desigualdade socioeconômica. Embora sagaz, do ponto de vista de uma correta observação sobre o *modus operandi* dos objetos da arte institucionalizada, entendo que a análise de Rancière pode consubstanciar uma tendência conservadora na esfera da criação, da recepção e da crítica em artes no Brasil que se nutre de um oportuno estado de indiferença com relação às urgências sociais, expressa na tradição artística e intelectual que foge sistematicamente de enfrentar o racismo antinegro, como veremos adiante, e no senso comum de que arte nada tem a ver com a política partidária e de que os artistas devem se eximir de se posicionar publicamente sobre o tema. Por outro lado, será importante também reconhecer que o filósofo franco-argelino admite as possibilidades dos objetos artísticos, à despeito de sua indiferença e da “imprevisibilidade” de seus efeitos, abrirem “passagens possíveis para novas formas de subjetivação política” (*Idem*, p. 81). Assim, ao mesmo tempo em que renega uma esfera de pura fruição desinteressada, a fala que inaugura a Frente 3 de Fevereiro também não descarta os recursos próprios que a arte tem a oferecer. O trabalho de seus integrantes implicará, desse modo, na eleição de formas, linguagens e suportes que concretizem um modo de intervenção sensível, corroborando, portanto, o diagnóstico de que todo processo de denúncia social através da arte leva a cabo “‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2009, p. 17).

A prioridade em tematizar o genocídio da juventude negra estabelecida por Eugênio Lima como condição para aceitar dirigir o direito de resposta dos

performers negros que resultaria na obra *Em Legítima Defesa*, recupera, portanto, a interpelação feita anos antes por sua mãe, que, por sua vez, se liga às mesmas questões sociais - prisão, tortura e morte de um sujeito negro - que motivaram os protestos do Movimento Negro Unificado (MNU), em 1978, nas escadas do Theatro Municipal de São Paulo, que citamos acima. Ainda sobre o assassinato de Flávio Ferreira Santana e o surgimento da Frente 3 de Fevereiro, Lima (*Idem*, pp. 08-09) conta que:

A partir dessa história, a gente traça uma ação, baseado muito numa relação que a gente tinha com uns movimentos da Argentina, principalmente com o H.I.J.O.S.¹¹⁸, que é o movimento lá dos filhos da ditadura, e tinha um grupo chamado G.A.C., Grupo de Arte Callejero, que faziam monumentos horizontais do mapeamento da violência. A gente resolve fazer um monumento horizontal no lugar onde o Flávio foi morto. E, num primeiro momento, a gente ainda tá na chave das grandes manifestações. Então a gente começa a ligar, pede apoio de vereadores, deputados, a gente acha que vai ter uma multidão com a gente lá pra fazer isso. Só que, quando a gente chega, não tinha ninguém, só tinha a gente e a família. (...) Então a gente viu, primeiro, que não ia ter apoio, que não ia ter multidões marchando junto com a gente, então aquela ideia já cai; dois, que era a gente na fita e a gente tinha que dar conta das coisas que estava fazendo.

O episódio narrado revela a dimensão ética que orienta essa primeira ação artística da Frente 3 de Fevereiro, tanto em seu compromisso com os sujeitos intimamente atingidos por aquela situação determinada de violência do Estado, quanto na perspectiva de propor e executar um gesto artístico em um contexto que se distancia de qualquer visibilidade privilegiada instituída pelo campo propriamente cultural, junto a pessoas e instituições e em um contexto completamente indiferente aos agentes e às premiações daquela esfera determinada da produção simbólica.

O *Monumento Horizontal* representou, em palavras de Francielly Rocha Dossin (2016, p. 32), “o enterro simbólico de Flávio Ferreira Sant’Ana”, o qual “lembra como o racismo marca princípios de circulação em espaços que estão ligados à liberdade de locomoção”. A autora entende que o “poder da branquitude está ligado a essa liberdade, facilmente observável em locais de trânsito e policiamento como nos aeroportos em todo o mundo” (*Ibidem*). Eugênio Lima (2018, p. 09) lembra, neste sentido, que: “Por incrível que pareça,

¹¹⁸ Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio. Para mais informações, vide: < <http://www.hijos.org.ar/> > Acesso em 20 ago. 2021.

ele não foi morto na periferia. Foi morto num espaço central. Foi morto em Santana. Foi morto em frente ao Campo de Marte”. A obra, realizada neste mesmo lugar e dois meses após o fato, é assim descrita por Dossin (*Idem*, pp. 376-7):

Uma placa onde uma silhueta, tal qual as presentes em cenas de crime, foi desenhada. Dentro do corpo preto lia-se os escritos “AQUI! FLÁVIO F. SANT’ANA FOI MORTO PELA POLÍCIA MILITAR DE SÃO PAULO”. Na exterioridade da placa, criando um baixo-relevo no cimento fresco usado para fixar a placa ao chão, o mesmo onde Flávio tombou morto pelas forças de segurança do Estado, foi escrito: “RACISMO + VÍTIMA” e a data “03 FEV 2004”.

Ainda inacessível aos espaços especializados de circulação e consumo de artefatos artísticos, essa obra, contudo, exerce algum impacto: “E logo, na primeira vez, a polícia arranca o monumento. Aí depois a gente faz outro com concreto. A polícia vai lá e risca. E depois a gente faz outro. Fizemos três monumentos” (LIMA, *Idem*, p. 09). De acordo com Dossin (*Ibidem*), o *Monumento* “foi o começo de uma série de outras intervenções, com as mais variadas linguagens artísticas e recursos de pesquisa do grupo, que tem a interdisciplinaridade no cerne de sua formação”, incorporando, além de artistas, profissionais como “historiador, sociólogo e advogado”.

Lima (*Ibidem*) me conta que a segunda ação da Frente se chamou *Quem policia a polícia?*: “São mil cartazes que a gente coloca na cidade de São Paulo, quer dizer, nada. Mil cartazes numa cidade de dez milhões de habitantes, nada, mas... São em pontos estratégicos”. A obra consistia numa série de cartazes com a frase título da intervenção e com a foto espelhada de dois policiais, tendo sido os cartazes espalhados no entorno do “terceiro batalhão que mais mata na cidade de São Paulo” (*Ibidem*), situado no Jardim São Luís, área periférica na zona sul da cidade. Lima recorda ainda que os ativistas foram chamados de “vagabundos” pelo Secretário de Segurança do Estado à época e que sofreram ameaças, tendo ainda descoberto a presença de dois policiais militares infiltrados entre os participantes de uma oficina de confecção de cartazes ministrada pela Frente, o que dá uma dimensão do incômodo e da desconfiança que sua atuação despertou.

Outras ações emblemáticas da Frente 3 de Fevereiro são as imensas bandeiras, trazendo uma delas uma inscrição profundamente atual para o momento histórico em que o Coletivo Legítima Defesa aparece na cena teatral paulistana: “Onde estão os negros?”. Essa última bandeira aparecerá em diversas exposições artísticas e manifestações políticas recentes, dentre elas, uma passeata em homenagem a Marielle Franco. Sobre esses objetos monumentais - “As primeiras, eram pesadas e elas tinham 21m x 12m. Era tipo gigante. Pra você abrir, você tinha que ter 60, 70, 100 pessoas” (*Idem*, p. 11) - e sobre estratégias para sua aparição pública televisionada, Lima (*Idem*, pp. 10-11) me conta que:

A gente faz bandeira e leva nos estádios [de futebol]. A gente printa bandeira e leva para os estádios. A primeira é “Brasil Negro Salve”, a segunda é “Onde Estão os Negros?” e a terceira é “Zumbi Somos Nós”. A gente construiu, a gente pintou, a gente negociou com as torcidas. É negociação. Diferentes torcidas. Tinha que ser pelas cores. A primeira era tricolor. “Brasil Negro Salve” era preta, branca e vermelha. A gente conversou pra abrir na final da Libertadores. São Paulo e Atlético Paranaense no Morumbi. E foi uma loucura. (...) A gente teve que ir na sede da Independente negociar como, quando e o quê ia estar escrito na bandeira. Não é assim, vou abrir uma bandeira no estádio. Tem que negociar com todo mundo, desde a Polícia Militar até a torcida organizada. (...) A única pessoa que parece que não sabia era a Globo. Porque, na hora, como a gente sabia como o racismo é estrutural... Como é um jogo de futebol? A hora que tiver um gol, ela vai filmar o quê? Vai filmar a torcida. Então, a gente combinou com a torcida que, se tivesse um gol, no gol, ela abria a bandeira. Não teve erro. (...) ela abriu e foi bem quando teve gol do São Paulo. E, quando abriu, a Globo foi lá e filmou. Então, a ação que já tinha uma visibilidade de, sei lá, 90 mil pessoas, passava pra 4 milhões e meio.

Como se pode ver, a Frente 3 de Fevereiro¹¹⁹, enquanto grupo multidisciplinar dedicado à pesquisa e à intervenção artística de caráter antirracista, consistiu em importante laboratório de impulsão da explicitação do racismo na esfera pública, no cotidiano de determinadas áreas da cidade, na mídia e nos circuitos propriamente artísticos e culturais: “O MAR [Museu de Arte do Rio de Janeiro] comprou parte do acervo da Frente. A bandeira ‘Onde Estão os Negros?’, os cartazes, uma série de coisas que a gente vendeu pra eles”

¹¹⁹ Para conhecer melhor a atuação da Frente 3 de Fevereiro, atuante entre 2004 e 2012, recomendo o filme documentário: **Zumbi somos nós**. Ano: 2007. Direção: Frente 3 de Fevereiro. Coprodução: Frente 3 de Fevereiro, Gullane Filmes, Fundação Padre Anchieta (TV Cultura), Associação Brasileira das Emissoras Públicas, Educativas e Culturais (Abepec). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iVHmoqHciD8>> Acesso em 07 nov. 2021.

(LIMA, *Idem*, p. 10). Sua intervenção antirracista ultrapassou os limites da cidade de São Paulo, chegando a outras cidades brasileiras, da América Latina e na Copa do Mundo da Alemanha, “na *fan party*, em Berlim, 2006, sistema de segurança mais treta da Europa. E a gente abre uma bandeira também” (LIMA, *Idem*, p. 11).

A inscrição da experiência da Frente 3 de Fevereiro em espaços de autonomia da arte como galerias e museus, através do seu registro em suportes propriamente artísticos como filmes, livros e discos confirma algumas considerações de Jacques Rancière (2012, p. 71) sobre a economia política da arte, de acordo com as quais “a produção de subversões tópicas e simbólicas do sistema” como as propostas pelo chamado “ativismo” dependerá, inevitavelmente, daqueles espaços restritivos, autônomos e apartados da vida cotidiana da maior parte da população. Também na esteira das reflexões daquele autor, pode ser observada estratégia de “monumentalização da imagem” (*Idem*, p. 72) e um alargamento da “visão tradicional do artista como virtuose e estrategista” (*Idem*, p. 74), nas imensas bandeiras antirracistas infiltradas nos eventos esportivos de massa. Mas essa apropriação dos meios que são também os meios de reprodução das relações desiguais de poder, visível na bandeira que cobre a fachada dos museus de arte contemporânea ou na performance que ocupa o evento teatral elitizado, persegue uma eficácia política que não se contenta com uma já dada repartição dos fazeres propriamente culturais. A disputa que se estabelece pelos lugares de autonomia da arte e por aquilo que esses lugares dão a ver e a ouvir não me parece, assim, corresponder ao objetivo principal ou exclusivo desses agentes. Sua atuação desnuda a falsa imagem daqueles espaços como esferas da fruição desinteressada e da convivialidade tolerante, sublinhando a sua dependência de processos de violenta hierarquização social. Sendo assim, embora dependente de recursos oferecidos pelo arcabouço da cultura institucionalizada, sua prática alimenta-se muito fortemente da recusa à autossuficiência dessa esfera da produção, suas representações e formas de sociabilidade, principalmente porque elas se constituem da exclusão das populações em nome de quem ela fala.

Esta consciência orienta o engajamento que é expresso na mais recente *Carta Proposta da Coalizão Negra Por Direitos*¹²⁰, lançada em 2020, no contexto das desigualdades raciais reafirmadas pela pandemia da Covid 19 e da visibilidade internacional dos protestos pelo assassinato de George Floyd pela polícia estadunidense¹²¹: “Estamos por nossa própria conta. Sempre lutamos. E venceremos!”. Constituída em reação às ameaças do governo de extrema direita de Jair Bolsonaro à democracia e à sobrevivência dos mais pobres e das minorias, a Coalizão terá em Eugênio Lima um de seus articuladores.

O movimento elege como seu primeiro princípio: “Lutar por um país justo, com igualdade de direitos e oportunidades que, para se concretizar, exige um longo e profundo processo de reparação histórica à população negra brasileira”. Defende, assim, que, sem enfrentamento efetivo ao racismo, as causas mais progressistas da política brasileira jamais poderão avançar. Na referida reportagem do jornal *El País*, Lima firmou sua posição de que: “Tem se falado muito em repactuar, de criar um novo pacto democrático no Brasil. Mas não existe possibilidade nenhuma de pensar a democracia real no país se o racismo não for um ponto central”.

Assim como a gênese da performance *Em Legítima Defesa* se faz permeada pelas lutas antirracistas travadas na cidade de São Paulo com as quais a trajetória de Eugênio Lima se encontra, também é preciso lembrar que ela se dá no ano seguinte a um evento de grande importância para o campo teatral. É sobre esse acontecimento que iremos nos deter a seguir.

2.3. A crítica negra ao campo das artes cênicas

¹²⁰ Disponível em: <<https://coalizaonegrapordireitos.org.br/sobre/>> Acesso em 20 ago. 2021.

¹²¹ Vide: MERCIER, Daniela. “Não se pode pensar a democracia real no Brasil se o racismo não for um ponto central”. In: **El País**, 14 jun. 2020. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/brasil/2020-06-14/nao-se-pode-pensar-a-democracia-real-no-brasil-se-o-racismo-nao-for-um-ponto-central.html>> Acesso em 20 ago. 2021.

Quando nós falamos de arte, de teatro, nós falamos também de lugar de poder.

Leda Maria Martins. *Entrevista a Lucélia Sérgio.*

Quem se desse ao trabalho de proceder ao exame e de fazer a história da inteligência brasileira teria que fatalmente chegar ao resultado de que tudo não passa de um dossiê assustador do racismo mais impenitente.

Abdias do Nascimento. *Considerações não-sistematizadas sobre arte, religião e cultura afrobrasileiras.*

É curioso pensar como o ano de 2015 está próximo. Poucos anos o separam do tempo da escrita desta tese. E quanta mudança é possível perceber desde que alguns enfrentamentos se destacaram no campo das artes cênicas da cidade de São Paulo, reverberando para outros territórios! Se o que muda não é tanto o aumento de projetos artísticos protagonizados por artistas e criadores negros – posto que esses talvez já estivessem sendo realizados com menor destaque –, mas certamente a maior visibilidade sobre tais iniciativas, decorrente de sua presença mais expressiva em equipamentos e circuitos culturais legitimados. Uma reportagem publicada pelo Jornal O Globo no dia 04 de setembro de 2018 destacava o fortalecimento da cena negra do Rio de Janeiro¹²², apresentando diversos artistas, produtores e seus respectivos projetos e espetáculos em cartaz em diferentes equipamentos culturais da cidade. Em um depoimento, a atriz Sol Miranda, do Grupo Emú, lembra que o presente de conquistas resulta das lutas que o antecederam. Diz ela:

A luta é antiga. O que é novo é a proporção desse movimento. Se estamos num grande momento é porque o que acontece nas artes é consequência de uma rede maior de movimentos sociais e políticos que, há anos, têm lutado e ampliado o número de pessoas negras em espaços de liderança.

¹²² REIS, Luiz Felipe. “Conheça a nova geração que está revolucionando o teatro negro no Rio”. In: **O Globo**, 04 set. 2018. Disponível em: < <https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/conheca-nova-geracao-que-esta-revolucionando-teatro-negro-no-rio-23024515>> Acesso em 01 mai. 2019.

A presença negra mais afirmativa nos palcos oficiais de cidades como Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte é acompanhada de uma notável mudança de postura, que contrasta com aquela manifesta por grande parte da classe artística paulistana no ano de 2015, em um evento público, postura corroborada por colegas atuantes na área, como eu mesmo pude testemunhar. Seria ingenuidade, frente aos quadros políticos atualmente eleitos no país, supor uma efetiva mudança de mentalidade com superação de algumas das nefastas influências do colonialismo em nossa sociedade. No entanto, parece ter se precipitado nos agentes inseridos no meio teatral um maior cuidado e uma maior reflexividade nos posicionamentos pessoais e uma menor arrogância na defesa da inviolabilidade da arte com relação a críticas externas.

Se nos permitirmos lançar mão de um dispositivo teórico como o de “campo”, cunhado por Pierre Bourdieu (1968, p. 105) para interpretar a realidade, o qual, como um “campo magnético” é composto por forças que se dispõem e que se opõem e assim “lhes conferem sua estrutura específica num dado momento do tempo”, poderemos falar em campo cultural, em campo artístico e mesmo em campo das artes cênicas. Assim, acredito que tais noções podem contribuir para a interpretação do que se deu na cidade de São Paulo naquele ano não distante de nós. Diz Bourdieu (2005, p. 31):

O efeito de campo exerce-se, de certo modo, em resultado da confrontação com as tomadas de posição de todos, ou de alguns apenas, dos que também estão empenhados nele [no campo] (...): o espaço dos possíveis realiza-se em indivíduos que exercem uma “atração” ou uma “repulsão” que depende do “peso” que possuem no campo, quer dizer, da sua visibilidade.

Vamos aos fatos! O que ocorreu no referido ano foi que um espetáculo em cartaz no teatro do Instituto Itaú Cultural, pertencente ao Banco Itaú, em São Paulo, foi acusado de praticar racismo. Em texto publicado no site *Blogueiras Negras*, a escritora Stephanie Ribeiro acusava o espetáculo *A Mulher do Trem*, do coletivo Os Fofos Encenam, de realizar *blackface*¹²³, procedimento oriundo da cultura estadunidense em que um ator ou atriz pinta o rosto de preto para

¹²³ RIBEIRO, Stephanie. “Negro não é piada pra branco: chega de fofura seletiva”. In: **Blogueiras Negras**, 05 mai. 2015. Disponível em: <<http://blogueirasnegras.org/2015/05/05/negro-nao-e-piada-para-branco-chega-de-fofura-seletiva/>> Acesso em 19 nov. 2018.

caricaturar a imagem de indivíduos negros e suplantando sua presença em cena. A respeito dessa prática, Ana Maria Gonçalves, em texto também publicado no site *Blogueiras Negras*, diz que:

O assunto é abrangente e bem mais complexo do que imaginam, e já vem, há tempos, sendo discutido por alguns núcleos de movimentos negros; e ficando restritos a eles, como acontece com quase tudo que é considerado “assunto de negros”. A não ser quando convém¹²⁴.

Com isso, Gonçalves e Ribeiro produzem uma interpelação importante, já que revelam que uma prática cultural discriminatória historicamente demarcada e debatida amplamente era reproduzida de forma mais ou menos inconsciente pelo movimento teatral de São Paulo. Essa atitude contrasta com a posição intelectual eminente de indivíduos e grupos estabelecidos no mercado cultural da cidade e com o fato de que os mesmos dispõem de considerável facilidade para acessar informações e conhecimento. Impossível não perceber refletido na *intelligentsia* paulistana, sob cuja ascendência se deu minha formação, quando penso em como demorei a me interessar, por exemplo, pela experiência do Teatro Experimental do Negro, que já era de meu conhecimento. Tivéssemos lido Abdias do Nascimento (1978, p. 129), saberíamos que um dos principais objetivos daquela experiência histórica protagonizada por ele desde 1944 era “erradicar dos palcos brasileiros o ator branco maquiado de preto, norma tradicional quando o personagem negro exigia qualidade dramática do intérprete”, assim como “tornar impossível o costume de usar o ator negro em papéis grotescos ou estereotipados”.

Leda Maria Martins (1995, p. 62) nos lembra que a prática do *blackface* tem origem nos shows de menestréis negros, surgidos nas grandes plantações do sul dos Estados Unidos. Tratava-se de um espetáculo cômico, no qual “os negros carnalizavam o sistema escravista e as relações sociais, parodiando a sociedade branca, expondo suas mazelas, estigmas e limitações” (*Ibidem*). Ainda de acordo com a autora, o fato de sujeitos negros pintarem o próprio rosto

¹²⁴ GONÇALVES, Ana Maria. “Blackface: quando as máscaras caem”. In: **Blogueiras Negras**, 18 mai. 2015. Disponível em: <<http://blogueirasnegras.org/2015/05/18/blackface-quando-as-mascaras-caem/>> Acesso em 19 nov. 2018.

de negro “propiciava a liberdade de expressão e a enunciação de um discurso auto-reflexivo”, o qual “encobria o escravo e liberava o negro” (*Idem*, p. 63):

O negro pintado de negro expunha, assim, no anverso da felicidade forjada pela escravidão, virando pelo avesso, no intervalo do riso, o sistema no qual se cruzavam brancos e negros e a própria relação dominador / dominado que o sustentava (*Ibidem*).

Martins nos conta ainda que, no final do século XVIII, este procedimento foi apropriado por atores brancos, os quais “passaram a representar, comercialmente, os espetáculos de menestréis, pintando-se de preto e imitando o que já era em si uma imitação” (*Ibidem*). Esse tipo de atração passou a fazer grande sucesso mediante plateias brancas, tornando-se uma empresa lucrativa e “um veículo de fixação e disseminação de alguns estereótipos do negro” (*Ibidem*). Os negros eram excluídos desse tipo de evento, mas segundo a autora, retornam a atuar em espetáculos como esses ao fim da Guerra Civil, incidindo num “remascaramento que obliqua a concepção original” e, “perdido o sentido burlesco dos espetáculos tradicionais, o próprio negro passa a reproduzir a caricatura de negro veiculada pelo branco” (*Idem*, p. 64). A autora localiza processo semelhante ocorrendo no carnaval brasileiro, onde “o negro, gradativamente, vem sendo ofuscado, na medida em que os desfiles se descaracterizam como uma forma lúdica despojada de sentido e se transforma em um tipo de diversão e transação promocionais” (*Ibidem*).

Para Paul Gilroy (2012, p. 184), os *minstrels shows*, que eram “realizados inicialmente por prazer, passaram a ser uma atividade lucrativa quando se tornaram diversão de massa”. Mas esse autor é cauteloso quanto às origens desse tipo de espetáculo, inferindo que “historiadores e críticos não chegaram a um acordo quanto ao fato de essa mimese racista ser também uma mimese subversiva ou antirracista” (*Ibidem*). Gilroy nos conta ainda que quando o coro de cantores negros chamado Cantores do Jubileu, da Universidade Fisk, nos Estados Unidos, iniciaram uma turnê internacional, em fins do século XIX, por meio da rota transatlântica, tiveram de lidar com uma fama gerada pelos shows de menestréis brancos, tornando-se alvos de violência e preconceito das plateias brancas, que esperavam se divertir vendo brancos com rosto pintado de negro (*Ibidem*).

O atraso do campo brasileiro das artes cênicas, desde sua metrópole mais cosmopolita, em conhecer a história infame da prática do *blackface* e o modo como ela vinha sendo publicamente criticada, desde pelo menos os anos 1940, como estratégia racista de exclusão de artistas negros dos palcos brasileiros reforça um evidente distanciamento de temas e questões relevantes das lutas políticas internacionais (lembramos novamente do isolamento “estético” dos artistas da Semana de 22), como o combate ao racismo em suas diferentes expressões.

No episódio de 2015, a autora da crítica, Stephanie Ribeiro, não havia assistido à peça teatral, mas visto um registro fotográfico da mesma que revelava a personagem da empregada doméstica com o rosto pintado de preto. Em seu texto no blog, Ribeiro chamava a atenção para o fato de um grande banco brasileiro como o Itaú ser o patrocinador ou o contratante do espetáculo e se perguntava:

O que leva uma marca a promover sem titubear espetáculos como esse? É possível pensar que não há nenhum tipo de avaliação, curadoria ou preocupação da instituição ao promover e vincular expressões artísticas e culturais racistas, machistas, homofóbicas à sua imagem de marca? (*Ibidem.*)

Com a organização de um evento via rede social do Facebook então chamado “Terça sem Teatro” em alusão ao projeto institucional “Terça Tem Teatro”, dentro do qual o espetáculo se apresentaria, Stephanie propôs uma manifestação diante do Itaú Cultural, na Avenida Paulista, contra a realização da peça. Ela reforçava que: “1- Black Face é racismo, queiram pessoas brancas ou não, e nós não vamos mais tolerar isso; 2- A peça A mulher do Trem é racista. Mesmo que as pessoas brancas acreditem que não”. Com isso, ela rebatia retaliações e agressões de internautas que, em defesa da “liberdade de expressão” dos artistas de teatro, teriam escrito a elas e a outros ativistas, chamando-os de “limitados”, “antas”, ou ainda enviando fotografias de capas de livros sugerindo “mais leitura” (*Ibidem*).

O sociólogo Florestan Fernandes, em seu texto *Aspectos políticos do dilema racial brasileiro*, aponta como o estabelecimento de um regime de classes em uma sociedade de capitalismo tardio como o Brasil instala determinados privilégios no que ele chamou de “conflito axiológico”. De acordo com ele:

A ordem legal e política funda-se numa ideologia democrática, enquanto o sistema de produção organiza-se com base em relações econômicas que institucionalizam a expropriação e requerem o privilégio de expropriar, de acumular e de mandar (ou dominar). Esse conflito axiológico (...) não impede, por si mesmo, a continuidade do privilégio, negado em um plano, mas confirmado em outro (FERNANDES, 1972, p. 261).

Em direção semelhante, afirma Abdias do Nascimento (1980, p. 138):

Mesmo os chamados progressistas, na sociedade 'branca' brasileira, ou foram afetados pela mentalidade escravocrata do latifúndio ainda vigente, ou estão comprometidos, como beneficiários, na exploração do nosso crescente capitalismo, que tem no povo afro-brasileiro seu exército de mão-de-obra desqualificada e massa marginal crescente, assim mantido à sua disposição e sujeição mais intensiva que aquela sofrida pelos trabalhadores de modo geral.

Contradições como essa são evidentes quando constatamos que, no Brasil do século XIX, uma ideologia liberal burguesa, inspirada por ideais de liberdade, igualdade e fraternidade coexistiu pacificamente entre os intelectuais brasileiros com um sistema de produção oligárquico e escravagista, configurando o que Roberto Schwarz (2012, p. 09) chamou “ideias fora de lugar”¹²⁵. Essa alegada peculiaridade do liberalismo no Brasil merece, contudo, ser revisada quando se considera o modo limitado como foram postos em prática determinados princípios de liberdade, fraternidade e igualdade pelos sujeitos históricos da Revolução Francesa, como veremos mais detidamente a seguir, em nossa análise da peça *A missão*, encenada pelo coletivo Legítima Defesa a partir de dramaturgia de Heiner Müller. Também o demonstram autores como Jones Manoel e Gabriel Landi, ao afirmarem, a partir de Domenico Losurdo, que aquela alegada ambivalência de valores informa caráter mais intrínseco do liberalismo desde seu nascedouro e em contexto global:

¹²⁵ Segundo Schwarz (*Idem*, pp. 17-18): “No processo de sua afirmação histórica, a civilização burguesa postulava a autonomia da pessoa, a universalidade da lei, a cultura desinteressada, a remuneração objetiva, a ética do trabalho”, ao passo que a cultura do favor subsistente entre nós, “pratica a dependência da pessoa, a exceção à regra, a cultura interessada, remuneração e serviços pessoais”. Sendo assim, “prevaleciam com facilidade, ou melhor, adotávamos sofregamente os [argumentos] que a burguesia europeia tinha elaborado contra o arbítrio e a escravidão; enquanto, na prática, geralmente dos próprios debatedores, sustentado pelo latifúndio, o favor reafirmava sem descaso os sentimentos e as noções em que implica”. Será importante, contudo, lembrar que o modo de produção colonial não está apartado das condições de vida ditas civilizadas na Europa, mas antes sustentou o avanço do capitalismo e o surgimento dos ideais liberais no Velho Mundo, como o pensamento crítico e as epistemologias negras vêm nos lembrar.

É fundamental lembrar que existe uma lenda muito popular de que o liberalismo, no Brasil, seria mais autoritário e antidemocrático do que o “verdadeiro liberalismo”, o da Europa Ocidental e dos Estados Unidos. Os que divulgam essa visão, cobrando um “verdadeiro liberalismo” no Brasil ou uma imitação do liberalismo dos países imperialistas, parecem esquecer, ou ignorar propositalmente que, com a Revolução Americana, a escravidão não foi extinta. A Constituição Americana sanciona a escravidão e o regime presidencialista do país esteve organicamente ligado a essa instituição de máxima opressão e exploração (MANOEL & LANDI, 2020, pp. 19-20).

Esses argumentos, que acabam por se complementar sob o ponto de vista da contestação da igualdade nas ditas sociedades democráticas, iluminam as atitudes daqueles indivíduos cultos que replicaram às publicações de Stephanie Ribeiro e de outros manifestantes, lançando mão de comentários racistas em nome da “liberdade artística”. Conforme Leda Maria Martins (2016, p. 93): “Alguns têm direito à liberdade de expressão, outros não têm sequer a liberdade de debater a liberdade de expressão”. Em 2015, eu ouvi colegas da área artística, que tampouco haviam assistido ao espetáculo, repudiando abertamente as críticas ao seu caráter racista, considerando que elas instituíam uma inadmissível censura ao fazer cultural. Essas pessoas buscavam colocar o privilégio de produzir, veicular ou acessar produtos artísticos acima do direito de indivíduos subalternizados se defenderem de (mais) uma violência lançada contra eles. Entendo que, a partir de 2015, esse tipo de posição ficou mais difícil de ser sustentado, bem como de ser indiscriminadamente exposto.

Diante da grande repercussão, o Itaú Cultural cancelou a apresentação do espetáculo, realizando no mesmo horário e no mesmo palco onde se daria a peça, o debate público *Arte e sociedade: a representação do negro*¹²⁶. Entre os debatedores sentados em cadeiras sobre o palco, encontravam-se Stephanie Ribeiro; Fernando Neves, diretor do espetáculo; Roberta Estrela D’Alva, atriz do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos; Dennis Oliveira, professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP); Mario Bolognesi, professor de teatro da Universidade Estadual Paulista (Unesp); Aimar Labaki, dramaturgo, roteirista, diretor, tradutor e ensaísta; e Salloma Salomão, educador, músico e representante eleito pela Cia. Os Crespos. Eugênio Lima,

¹²⁶ ITAÚ CULTURAL. “Arte e sociedade: a representação do negro (2015)”. In: **Youtube**, 15 mai. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LG_cRXBsKfE>. Acesso em: 17 jan. 2018.

que no ano seguinte dirigiria a performance *Em Legítima Defesa* foi o mediador do debate.

O que se vê durante as mais de duas horas de debate é um claro enfrentamento entre aqueles que, situados sobre o palco ou na plateia, buscam criticar o cancelamento do espetáculo, em nome da suposta liberdade de expressão, taxando-o como censura, e aqueles, também representados no palco e na plateia, que sublinham a existência de racismo não apenas no espetáculo em questão, mas entranhado nas estruturas da classe teatral paulistana. Em entrevista que realizou com Leda Maria Martins, a atriz Lucélia Sérgio lembra, em alusão a esse episódio, que “mesmo o grupo [Os Fofos Encenam] dizendo que não faria a peça porque queria rever o procedimento, a classe teatral bradava dizendo que era censura, numa tentativa de proteção dos seus privilégios” (2016, p. 93).

O argumento mais flagrante para criticar o cancelamento de *A mulher do trem* era o de que seus acusadores não haviam assistido à obra presencialmente, o que contrariava um famoso pressuposto da arte teatral, de acordo com o qual ela só pode ser devidamente percebida quando experienciada integral e presencialmente. A esse argumento, era acrescentado aquele de que a máscara negra da tradição circense, presente no referido espetáculo, não sofria influência do *blackface* estadunidense e que, portanto, não reproduzia racismo. A uma das manifestações contrárias ao cancelamento da peça, Eugênio Lima questiona se as pessoas querem, desse modo, que as pessoas negras venham assistir ao espetáculo e sofrer o racismo para só depois então estarem no direito de protestar. Sua resposta interpela os indivíduos contrários ao cancelamento, dando-lhes oportunidade de assumir que a violência que eles percebem na interrupção da peça é desproporcional à violência e à ridicularização que sujeitos historicamente subjugados afirmam sentir naquela forma artística determinada. Além disso, ressalta a importância do debate estabelecido naquela noite em detrimento de mais uma repetição do espetáculo, importância essa que pretendemos reafirmar aqui. Assim como a determinação dos produtores e autoridades francesas em não cancelarem a realização de *Exhibit B* em Paris, um ano antes, a despeito dos protestos, é vista por Dossin

(2016, p. 81) não como uma vitória da liberdade de expressão, mas como um retrocesso no debate provocado pela imagem pública da obra, creio que a realização do debate público em 2015 já se constitui num episódio central do teatro brasileiro deste século.

Nos anos 1970, Florestan Fernandes já se referia ao “privilégio” como elemento estruturante da sociedade brasileira. Para ele, “o privilégio é tão ‘justo’ e ‘necessário’, para as camadas dominantes, e também para as suas elites culturais, que as formas mais duras de desigualdade e de crueldade são representadas como algo *natural* e, até, *democrático*” (*Idem*, p. 265). Ele havia apontado ainda como a ideologia da democracia racial podia interceptar o reconhecimento das desigualdades e do sofrimento alheio por parte dos beneficiários dos privilégios: “a exposição intensa e duradoura a tais ideologia e utopia oficiais (...), acaba criando socializações profundas e distorções crônicas na percepção e na explicação da realidade” (*Ibidem*). De acordo com ele, “as ‘mentiras convencionais’ e as ‘inconsistências de valores’ estão tão enredadas com o desfrute de privilégios, que tocar nelas é o mesmo que ferir diretamente o privilégio” (*Idem*, p. 266).

Leda Maria Martins (*Idem*, p. 93) também aborda a surpreendente dificuldade que impediu que determinados agentes culturais percebessem o fato social evidenciado pelas contestações que vieram à tona em 2015:

A gente muitas vezes demora para identificar quando estamos face a uma coisa que não é natural, que é uma construção ideológica. O que faz com que o racismo e todas as práticas de exclusão permaneçam com tanta força é que elas são replicadas sem a consciência da replicação no discurso, no ato, no fato racista e discriminatório. E aí como é que você lida com uma classe artística quando ela não demonstra consciência racial, ou vontade de lidar com a questão racial e de discriminação racial? Há uma denegação da classe artística em relação a essa questão. A liberdade de expressão, nesse caso, é uma preservação da prática racista. (...) Isso tem a ver também com a questão do poder, poder de envolver a mídia, a crítica, os donos do teatro, a produção teatral. Quando nós falamos de arte, de teatro, nós falamos também de lugar de poder.

Talvez o que tenha contrariado com tanta veemência a classe artística paulistana e seus pares em outras cidades, como o Rio de Janeiro, dado suas expressões de indignação e de perplexidade, tenha sido o fato de que todos os seus argumentos tenham se mostrado insuficientes para circunscrever e para

anular o preconceito racial que estava sendo apontado. Episódios como esse que agitou o campo das artes cênicas levantam uma questão que se tornou recorrente e controversa no país nos últimos anos, a questão do "lugar de fala". Esse termo, bastante rapidamente, veio a se tornar comum no meio cultural e acadêmico, sendo possível ouvi-lo para legitimar a enunciação de sujeitos em situação de opressão histórica, como negros, mulheres, transsexuais, indígenas etc. e desse modo requerer sua presença ou reclamar sua ausência em programas artísticos, referenciais teóricos, processos de gestão e de tomada de decisão. Mas a noção de "lugar de fala" também tem sido rejeitada ou tido sua importância minimizada por aquelas e aqueles que julgam que sua observância elimina a possibilidade de dissenso e silencia qualquer contradição, sendo, portanto, a expressão de um pensamento unívoco.

Em *O que é lugar de fala?*, livro que se tornou célebre, tendo sido reeditado e traduzido para outros países, a filósofa Djamila Ribeiro interpreta o termo "lugar de fala" como derivado da teoria norte-americana do ponto de vista feminino, o "feminist standpoint". Citando Patrícia Hill Collins, ela afirma que tal teoria não busca "afirmar as experiências individuais, mas (...) entender como o lugar social que certos grupos ocupam restringe oportunidades" (RIBEIRO, 2017, p. 61). Esse *lócus* vem sendo estruturado socialmente e tende a se estratificar por meio de outras variáveis, como aquela de gênero, que insere a mulher negra numa situação de dupla vulnerabilidade. Kimberle Crenshaw (2004), conhecida pelo desenvolvimento do conceito de interseccionalidade, utiliza a metáfora do acidente em um cruzamento do tráfego para ilustrar esse processo:

Se você está no caminho de múltiplas formas de exclusão, você provavelmente será atropelada por todas elas (...) e quando a ambulância da raça e a ambulância do gênero chegam à cena do acidente, eles olham para a mulher de cor, caída no cruzamento e dizem: "Bem, nós não podemos identificar se foi discriminação racial ou sexual e, a menos que você nos mostre qual das duas foi, nós não podemos ajuda-la"¹²⁷.

¹²⁷ No original: "Intersectionality simply came from the idea that if you're standing in the path of multiple forms of exclusion, you are likely to get hit by both. These women are injured, but when the race ambulance and the gender ambulance arrive at the scene, they see these women of color lying in the intersection and they say, "Well, we can't figure out if this was just race or just sex discrimination. And unless they can show us which one it was, we can't help them".

Isso faz com que a voz da mulher negra seja silenciada mesmo no interior de movimentos reivindicatórios importantes como o das feministas. Citando mais uma vez Collins, Ribeiro (*Idem*, p. 45-6) chama a mulher negra de “a estranha de dentro” (“outsider within”) e lembra que, em uma posição sobredeterminada por diferentes opressões, ela tem uma perspectiva social privilegiada: “este espaço proporciona às mulheres negras um ponto de vista especial por conseguirem enxergar a sociedade através de um espectro mais amplo”.

Também a ativista e intelectual norte-americana Angela Davis entende que a incorporação das demandas de camadas da população mais severamente submetidas à opressão, como são as mulheres negras, torna a luta mais substantiva e o caminho da emancipação mais amplo e efetivo. Em sua obra *Mulheres, raça e classe*, ela examina historicamente alguns retrocessos no âmbito de lutas sociais como a das sufragistas e a de socialistas norte-americanas, demonstrando como muitos de seus obstáculos e de seus insucessos ocorreram por desconsiderar, ou por colocar em segundo plano, as inaceitáveis condições particulares de opressão e de exclusão vividas por milhões de mulheres negras naquele país.

Em artigo publicado em setembro de 2017, na Revista Piauí, intitulado *Pureza e poder: paradoxos da política identitária*, o sociólogo Antonio Engelke contesta a validade política da noção de “lugar de fala”. Embora reconheça a necessidade de “radicalização da ideia de democracia”, ele também responsabiliza esse tipo de ativismo por somar “forças à crescente onda de contestação a alguns dos pressupostos dos regimes democráticos”. Para o autor, o lugar de fala “transforma vivência pessoal em sinônimo de conhecimento absoluto”, pretende o “monopólio da legitimidade do discurso” e incorre em homologia com o poder estabelecido já que, se antes esse último se valia de “pretensão universalista para afirmar a incapacidade do subalterno de representar a si próprio (...), agora os subalternos recorrem ao essencialismo particularista para negar a outrem a legitimidade do que quer que tenham a dizer sobre eles”.

Engelke considera problemático que muitas das contestações dos grupos subalternos, muito de sua energia, seja dirigida “contra a própria esquerda”, num

movimento de “excomunhão dos impuros”. O autor se pergunta ainda se a instauração de um “lugar de escuta”, como requerem os ativistas, não implicaria em “paternalismo” ou “condescendência”, no lugar de “respeito genuíno” e de “atenção interessada e crítica”. Por fim, atribui ao ativismo identitário uma adesão muito intensa ao princípio de “pureza”, o que contribui para sua visibilidade pública como luta “autoritária, logo ilegítima”, estimulando que a grande “maioria [da população] que decide eleições” enxergue tais reivindicações políticas e, com elas, as reivindicações de toda a esquerda, como “frescura sem razão de ser”. Desse modo, tende a acreditar que essa atitude “radical” prejudica a própria luta contra o racismo, que passa a ser vista como “falsa” ou “manipulação” e enfraquece lutas políticas mais amplas que investem contra o “problema em si” e não apenas contra os “sintomas”.

Menciono esse artigo a título de demonstração de reações à emergência da noção de “lugar de fala” na esfera pública brasileira. Certamente, quaisquer posições políticas merecem ser debatidas, sendo importante que contestações sejam explicitadas e que o debate avance. No entanto, vejo no artigo de Engelke a expressão de um determinado preconceito que, acredito, transparece no debate realizado no Itaú Cultural. O autor destaca tão fortemente as reações mais extremadas do ativismo que teria sido importante que tais situações tivessem sido descritas no texto. Como exemplos apresentados por ele, apenas a menção ao vereador de São Paulo, Fernando Holliday, o qual, mesmo sendo negro, de origem pobre e homossexual, sustenta uma posição política conservadora e de reação às políticas afirmativas e aos direitos da população LGBTQIA+. Ele menciona também as recentes críticas ao uso de “turbantes, cocares, quimonos e *hijabs*” no carnaval. Acredito que são fatos sociais muito limitados para justificarem uma crítica tão incisiva à reivindicação do “lugar de fala”, bem como para sustentarem a alegação de que essa nova perspectiva vai dividir a esquerda e contribuir com o avanço da direita conservadora e, com ela, a restrição de direitos sociais. Sua restrição ao “lugar de fala” me parece, assim, precipitadamente eclipsar o aspecto mais importante desta noção que é a possibilidade de valorizar perspectivas pouco reconhecidas sobre o social, as quais são particularmente relevantes porque emitidas desde posições

notavelmente interessadas na transformação da realidade problemática que apontam.

Voltando ao evento de 2015, se a interpretação da máscara negra de *A mulher do trem* como *blackface* decorria de um erro do ativismo negro, que desconhecia a tradição circense em que a peça se inspirava, a escritora Ana Maria Gonçalves (*Ibidem*) revela ter pesquisado e não localizado, em nenhuma das fontes citadas pelos participantes do debate ao vivo e na internet, qualquer referência a tal máscara. No texto supracitado, a escritora refere-se com preocupação à posição manifesta pelo professor Zecarlos Andrade pelo fato de ele ser um formador de opinião e de novos profissionais na área teatral. Ele teria dito que:

Se você for portador de um mínimo de inteligência, lute sempre contra o preconceito, mas não faça disso uma bandeira que se erga em qualquer terreno, muito menos naquele que é de todos o mais libertário, como no caso do tablado de um teatro, onde cabem todas as paixões humanas e que, durante milênios, tem ele próprio sido alvo de incontáveis preconceitos, muito embora tenha sempre se oposto a qualquer um deles (*apud* GONÇALVES, *Ibidem*.)

A posição do professor evidencia a tendência expressa por um agente inserido no campo teatral paulista de tentar blindar este espaço da interferência da crítica social, requerendo, para ele, o estatuto impossível de uma arena isolada das hierarquizações e discriminações que estruturam a sociedade. De acordo com Patrícia Schor e com o professor Salloma Salomão:

Combater as formas negativas de representação significa levar o embate antirracista para um campo onde predominam as sutilezas e complexidades. Esse lugar marcado por subjetividades e formas aparentemente inofensivas de discriminação, tem sido explorado pela psicologia social do racismo, que nos informa sobre o desdobramento do sofrimento psíquico em adoecimento mental e físico (SALOMÃO & SCHOR, 2016, p. 78).

Nesse sentido, Ana Maria Gonçalves compreende que a defesa da manutenção da figura do negro como uma caricatura, como um tipo ao lado de outros como “a ingênua, o galã, a patroa megera” significa que o negro representa nesse teatro uma categoria étnica passível de ser simplificada, exagerada e, conseqüentemente, de provocar o riso. A respeito do humor, Salomão e Schor (*Idem*, p. 73) lembram que ele escapa mais facilmente “à qualificação de racista”. De acordo com eles:

O humor, uma eficaz ferramenta de cristalização da hegemonia através da solidificação da categoria do “normal” e portanto, aceitável ou passável, sugere, insiste, impõe a ideologia do racismo antinegro em todos os quadrantes geográficos decorridos da cultura colonial.

Ana Maria Gonçalves (*Ibidem*) afirma ter lido a tese de doutorado do citado professor Zecarlos de Andrade, *O teatro no circo brasileiro – Estudo de caso: circo-teatro Pavilhão Arethuzza*, que trata exatamente da companhia originária do diretor Fernando Neves, e constatado que “não há nenhuma menção à ‘máscara tipificadora da criada negra’ ou mesmo à ‘máscara do negro’ ou da negra”. Desse modo, ela se pergunta:

Não deveria haver, já que foi forjada por todos os circos e, segundo os defensores do uso do blackface, faz parte de uma tradição importante? A “máscara tipificadora da criada negra” ou a “máscara do negro” foi omitida na tese (se sim, por quê?), ou surgiu agora, para justificar o blackface?

Mais recentemente, em março de 2018, quando convidada pela 5ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp), para, no mesmo palco do teatro do Itaú Cultural, debater o espetáculo “sal.” da artista britânica Selina Thompson, Ana Maria Gonçalves retomou a questão de três anos atrás. Referiu-se particularmente à posição do professor Mário Bolognesi, que, durante o debate, afirmara que “o circo brasileiro, na sua versão teatral, desde o início, acoplou a causa dos abolicionistas” e ainda “o circo brasileiro não sabe o que é esse negócio de *blackface*”. Gonçalves, citando algumas fontes, dentre as quais a pesquisadora Ermínia Silva, contradisse o argumento de que o circo brasileiro nunca teria praticado racismo, mencionando ocasiões em que o palhaço negro Benjamim de Oliveira teria sido obrigado a fugir de maus tratos de seus patrões circenses. Mais uma vez, a escritora ressaltou que não existem fontes históricas que possam sustentar os argumentos de Bolognesi de que não há racismo na estilização das máscaras teatrais europeias, maior influência do circo brasileiro. Sobre a tensão entre racismo e tradição, que passa então a pairar sobre a máscara circense, Salomão e Schor (*Idem*, p. 83-4), lançam a seguinte interpelação:

Em sendo uma tradição, deve por isso ser perpetuada? Ao se manter tais tradições e alimentarmos formas de representação racializadas, estamos dispostos a admitir que, efetivamente, somos sociedades racistas?

Em determinado momento do debate, em 2015, o ator Gilberto Costa, que mais tarde atuaria na performance *Em Legítima Defesa*, pede a palavra desde a plateia. Com o livro *A pedagogia do teatro*, de Flávio Desgranges, nas mãos, ele lê um trecho referente a um debate posterior a uma apresentação de *A mulher do trem*, 11 anos antes:

Na ocasião, em 2004, participávamos do *Projeto Formação de Público*, que vinha sendo desenvolvido pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. No palco, os atores acabavam de apresentar a peça *A Mulher do Trem* que, inspirada na linguagem do circo-teatro, trazia uma característica própria a essa forma teatral: os atores que representavam os personagens negros apareciam fortemente maquiados, com o rosto pintado de preto, mesmo que fossem atores naturalmente negros, como era o caso desse espetáculo. A peça apresentava uma trama amorosa um tanto rocambolesca e divertida que se passava com uma família de aristocratas, aos quais os negros serviam. A encenação, entre outras tantas propostas, *valia-se do seguinte recurso cômico, que provocava muitos risos na plateia: cada vez que um personagem branco cruzava com um dos personagens negros, tomava um susto escandaloso ou tapava os olhos com as mãos, como se a presença e a proximidade visual daquele negro fosse demasiado incômoda*. Terminado o espetáculo, como era costume nesse projeto, foi proposto um debate entre atores e espectadores. Foi nesse momento que surgiu minha espectadora, uma senhora negra, que perguntou a um dos atores – também negro, como foi dito – que fazia o papel de empregado da família, como ele se sentia representando um personagem que era tratado daquela forma pelos patrões. O ator, por sua vez, saiu do assunto, começou a falar de outros trabalhos teatrais que já tinha realizado que se assemelhavam àquele personagem, demonstrando não ter compreendido muito bem a pergunta daquela espectadora, que, é bem da verdade, teve muita dificuldade em formulá-la (DESGRANGES, 2011, pp. 152-3, grifos meus).

A citação lida em voz alta por Gilberto Costa surge como prova em um processo acusatório, onde os trechos grifados, lidos em enunciação interrogatória pelo ator, reforçaram a ideia de um emprego ridicularizante do signo da negrura pela encenação, visando explorar a empatia do público a partir de recurso ao humor racista. Mas, sobretudo, por recuperar a impressão manifesta por uma espectadora negra, a fala informou que o ano de 2015 não era a primeira ocasião em que o conteúdo da peça teria sido posto em questão, contrariando sentimento de surpresa mediante as críticas, expresso há poucos minutos pelo diretor do espetáculo. A obra de Desgranges, escrita anos antes, sugeria que os artistas haviam tido chance de saber o potencial ofensivo de seu trabalho ao menos para uma parte de suas audiências.

De fato, a montagem de *A mulher do trem* estreou em 2003, tendo recebido o Prêmio Shell de melhor figurino naquele ano. Embora o grupo tenha podido saber, em 2004, sobre o incômodo causado a uma espectadora pelo tratamento das personagens pela encenação, aquilo não foi, naquele momento, percebido como uma questão relevante ou, no mínimo, não foi visto como algo capaz de exigir o cancelamento ou a revisão do trabalho. Nesse sentido, Ribeiro (*Idem*, p. 79), parafraseado a autora Grada Kilomba, em seu texto “A máscara: colonialismo, memória, trauma e descolonização”, infere que:

Uma vez confrontados com os segredos coletivos e verdades desagradáveis da “história muito suja”, os sujeitos brancos, geralmente, argumentam não saber, não conhecer, não lembrar, não acreditar ou não ter sido convencido. Essas expressões seriam parte desse processo de repressão de manter essas verdades esquecidas.

O novo elemento apresentado para discussão soma peso a um dos lados da balança que reivindica a intervenção na obra e que reclama uma mudança de postura por parte de agentes inseridos no campo teatral (artistas, públicos, críticos, programadores etc.) presentes àquele debate, bem como daqueles que, de algum modo, contribuíram para a impunidade e a consagração de uma obra marcada por racismo antinegro. A manifestação de Gilberto Costa é uma das que se soma aos argumentos das autoras que iniciaram, desde a internet, o levante contra a peça e que aos poucos contribuíram para minar as estratégias arregimentadas pelos agentes do campo teatral paulistano com vistas a defender sua autonomia.

Esta esfera específica da produção artística especializada já não era mais a mesma, ao fim daquele evento. Muitos de seus agentes, contrariados e envergonhados, não conseguiram se defender de estarem desempenhando - a despeito da conhecida indigência e precariedade de recursos em que subsiste o setor, ao menos na maior parte do Brasil - o papel de prepostos do *status quo* autoritário e racista. Na ocasião, tivemos uma nova oportunidade para escutar e aprender aquilo que foi explicado de maneira muito didática pelo professor José Fernando Peixoto de Azevedo, sentado em uma cadeira na plateia do teatro: “O negro é outra coisa além da sua cor. O negro não se representa [sobre a cena]. O negro tem que estar lá”.

Passados seis anos, tornaram-se insustentáveis, ao menos no âmbito mais restrito do teatro de pesquisa¹²⁸, a defesa irrestrita da “liberdade de expressão”, a interdição à crítica de uma representação ofensiva a determinado grupo social difundida por programação artística que não se tenha acessado presencial e integralmente, a exigência de conhecimentos técnicos e historiográficos especializados, quando o que está em jogo é justamente a dificuldade de lidar com fatos sociais e históricos documentados. São argumentos esvaziados em seu anacronismo e em sua perversidade, uma vez que desnudados enquanto estratégias de perpetuação do privilégio, mesmo que diluídas em um campo da produção que, muitas vezes, assume em suas obras discursos de justiça social, diversidade e tolerância.

Dialogando com Bourdieu (1968, p. 105), podemos inferir que o ataque produzido pela mobilização nas redes sociais, pelo debate institucionalizado e por suas reverberações alterou a distribuição das forças daquela “estrutura específica num dado momento do tempo” que constituía o campo das artes cênicas na cidade de São Paulo. A crítica negra ameaçou o que o sociólogo chama de “autonomia do campo”, ou seja, a legitimidade que os agentes desse campo historicamente adquiriram para “legislar em matéria de cultura”, protegidos da intromissão de poderes externos. Desde que as autoras daquela crítica se desvencilharam do pressuposto de um saber especializado para julgar discursos racializados presentes em artefatos culturais raros como são as peças teatrais e conquistaram a anuência de artistas, pesquisadores e educadores negros já inseridos no campo, foram esvaziados os argumentos em defesa da pureza da tradição teatral e da boa intenção dos artistas em geral. Com isso, o sujeito da enunciação mudou, mesmo que provisoriamente.

Aquele episódio complexificaria pelos anos seguintes - e um tanto tardiamente, é preciso que se diga - o que Stuart Hall (1997, p. 225) chama de “repertórios de representação da ‘diferença’ e da ‘alteridade’”, a poética dessas

¹²⁸ A respeito do teatro de pesquisa no contexto da cidade de São Paulo, recomendo a leitura de: MACHADO, Bernardo Fonseca. **Iluminando a cena: um estudo sobre o cenário teatral nas décadas de 1990 e 2000 em São Paulo**. Dissertação de mestrado. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Departamento de Antropologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012.

representações nas artes cênicas e as relações de poder que lhes são correlatas. Como consequência, a autoconfiança de agentes, desde os mais aos menos influentes naquele campo, viu-se ameaçada já que a tradição em que seus modos de representação se baseavam não se sustentaria como um repositório neutro de determinações preconceituosas e racistas.

Os criadores com um mínimo de consciência política e social têm se revelado inseguros frente à possibilidade de que camadas de autoritarismo e violência se precipitem inconscientemente em seus artefatos e têm sido levados a entender que são aqueles sujeitos que vêm sofrendo diariamente a prevalência social do racismo é que são tendencialmente mais capazes de saber e de expressar de que formas e em que ocasiões a injúria é reiterada. Isso não significa que os sujeitos que se sabem brancos não precisam se instruir, se quiserem romper com a reprodução do racismo, já que estão histórica e inextricavelmente implicados na sua gênese. Mudar a conjuntura depende de que esse trabalho não seja terceirizado, mas assumido com a seriedade que demanda.

Em tal contexto, muitos produtores, ao se deparar com novas demandas assim como uma nova discursividade sendo articulada pelas instituições patrocinadoras e contratantes, preocupadas com a imagem pública de seus negócios, entenderão a necessidade de rever os seus processos. A crítica negra ao campo das artes cênicas pode, portanto, ser assumida como uma oportunidade de revisão das bases políticas e ideológicas e de reparação histórica pelo próprio setor dominado pela autoridade branca. Mas também, considerando que o sujeito histórico dessa crítica não tem se mostrado disposto a ceder posição, ela instaura um espaço de reconfiguração de forças.

Atender a uma interpelação, como já referimos anteriormente, depende, entre outros fatores, da capacidade do indivíduo se reconhecer interpelado. Desse modo, a referida crítica pode consistir em oportunidade para que produtores se reconheçam em interação com forças sociais mais amplas que sustentam a existência de suas obras e de sua inserção naquele campo de produção simbólica especializada. Mesmo aqueles que discordaram dos argumentos e fatos apresentados naquela noite em 2015 e que não se

identificaram como reiteradores da ideologia racista, souberam que não estariam imunes àquele movimento de resistência que se afirmava com relação a uma prática teatral que se julgava absolutamente independente em matéria de criação. Tiveram de reconhecer que, a partir dali, teriam suas obras e a imagem pública de seus trabalhos também julgadas por sujeitos instalados fora do seu círculo reconhecível de interlocutores.

Vincular as formas artísticas e os modos de produção teatrais ao racismo antinegro tem consequências nefastas ao vinculá-lo ao que há de mais retrógrado na conjuntura política brasileira, mas principalmente, ao associá-lo ao crescente genocídio da população negra no país. O *Atlas da Violência 2018*, assinado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública, revela que, no Brasil, é como se, “em relação à violência letal, negros e não negros vivessem em países completamente distintos” (2018, p. 41), assinalando que a chance de um indivíduo negro ser assassinado é duas vezes e meia maior do que um indivíduo branco e que a taxa de homicídios de mulheres negras é 71% superior à de mulheres não negras. O documento lembra ainda que:

Os negros, especialmente os homens jovens negros, são o perfil mais frequente do homicídio no Brasil, sendo muito mais vulneráveis à violência do que os jovens não negros. Por sua vez, os negros são também as principais vítimas da ação letal das polícias e o perfil predominante da população prisional do Brasil (*Idem*, p. 41).

Para Salomão e Schor (*Idem*, p. 84), “há aqui uma reprodução daquela mesma fobia antinegra que transborda na linguagem, emerge na máscara, e expulsa a bala da arma”. De acordo com esses autores:

Não há como dissociar a violência cognitiva da física. (...) A morte simbólica dos negros no teatro coincide com sua morte física e social pelas forças de segurança pública e privada, efetivadas por milícias e grupos de extermínio (*Idem*, p. 82).

Nesse sentido, Djamila Ribeiro (*Idem*, p. 43) ressalta que “quando pessoas negras estão reivindicando o direito de ter voz, elas estão reivindicando o direito à própria vida”, o que remete à já citada e contundente acusação do ator Gilberto Costa, entre as poltronas luxuosas do Theatro Municipal de São Paulo, durante a performance *Em Legítima Defesa*, em 2016: “Violentas são plateias de teatro!”.

A crítica negra ao campo das artes cênicas reforçou as desigualdades existentes - tal como em outros setores da produção econômica e simbólica - na inserção artística profissional daqueles sujeitos cujos antepassados foram desprovidos de oportunidades de integração social através do trabalho, desde a abolição da escravidão¹²⁹. Assim, quando a atriz e pesquisadora Soraya Martins (2021) revela que, ao iniciar, em 2014, sua colaboração com o site de crítica teatral belorizontino Horizonte da Cena, decidiu apenas escrever “críticas a partir de espetáculos pensados, produzidos e encenados por artistas negros(os)”, ela manifesta sua percepção sobre tais exclusões e ausências que, acredito, tenham se tornado mais indissimuláveis a partir de 2015:

Qual estética tem feito parte das agendas dos festivais de teatro? E quais estéticas não? O que é qualidade em teatro? O que não é? Quais grupos e/ou coletivos fazem temporadas nos teatros das cidades? Quais não fazem? Os críticos assistem a quais peças? E a quais não assistem? Elas(es), críticas(os), escrevem sobre quais peças? E sobre quais não escrevem? Quem está “dentro”? E quem permanece fora? (*Ibidem*).

Não coincidentemente, a 3ª edição da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp), no ano seguinte, trazia o racismo, se não como o tema principal, pelo menos como uma pauta presente. O catálogo do evento, que ocorreu em março de 2016, traz a seguinte declaração:

Também importante é a discussão sobre o racismo e a representação do negro nas artes (...). Entre os estereótipos – que reforçam a exclusão – e a ausência daquilo que deveria ser dito, mas é sempre omitido, *a cena coloca-se como um local possível de manifesto poético e de testemunho político*. Canções de protesto, corpos em revolta e

¹²⁹ A respeito dessa última afirmação, que atribui o advento do racismo antinegro, para além da escravização, ao processo de estigmatização e de exclusão que a sucedeu, Salloma Salomão (2018, p. 119), reforça que: “Hoje se compreende que embora os fundamentos do racismo antinegro tenham origem na escravidão, foi a luta pela manutenção do poder, prestígio e mando por eurodescendentes que cunhou novíssimas formas de discriminação racial nos países derivados de colônias nas Américas e no mundo”. Em direção semelhante, o sociólogo Florestan Fernandes (1972, p. 267) argumenta que: “A destituição do escravo se processou no Brasil de forma tão dura, que ela representou a última espoliação que ele sofreu, muito mais que uma dádiva ou uma oportunidade concreta”. E, para Abdias do Nascimento (1980, p. 68): “Todos os trabalhadores não-negros, os imigrantes procedentes de vários países europeus, se beneficiaram do precário estado da existência negra. Muito depressa muitos desses trabalhadores não-negros se tornaram membros da classe média, enquanto alguns outros atingiram os níveis econômicos e de status social da burguesia; e a mobilidade vertical de todos eles baseou-se firme e irremediavelmente sobre a miséria e a desgraça do povo negro”.

arquiteturas fraturadas nos fazem perceber, para além dos ressentimentos catárticos, o nosso imbricamento e a nossa responsabilidade por um passado (colonial) que nunca deixou de estar presente. (2016, p. 10-1, grifos meus).

Tanto quanto esfera capaz de reiterar a violência racial e de reproduzir a exclusão de artistas e outros profissionais subalternos, a cena teatral é, portanto, também assumida como “local possível de manifesto poético e de testemunho político”. Esse pode ser considerado um ponto de convergência entre as disposições e interesses dos sujeitos e das coletividades que sustentam a visada crítica sobre a racialidade na produção contemporânea e nas historiografias da cena e as instituições e os agentes dotados de maior autoridade e influência no campo teatral. Enquanto crítica profissional, por exemplo, Soraya Martins (*Ibidem*) se revelará interessada “na retessitura da História e da Crítica do Teatro Brasileiro”, a qual “além de elaborar as ausências e as presenças nos palcos, está implicada em redimensionar e produzir outras histórias e teorias do teatro”, buscando assim “sistematizar e dar a ver modos e discussões estéticas para além das concepções eurocentradas da cena, rompendo (...) com visões ‘universais’ que excluem e tratam como ‘outras’ as poéticas produzidas por artistas negras(os)”.

Em episódio menos repercutido, mas não menos importante, também em 2015, foram lançadas oficialmente indagações pelo coletivo de dança negra Treme Terra, às políticas de fomento à dança da cidade de São Paulo. Em uma audiência pública obtida na Câmara de Vereadores, o diretor Firmino Pitanga reivindicou que as bancas julgadoras dos editais de fomento tivessem representantes qualificados nos códigos da dança negra contemporânea, a fim de que projetos como os da sua companhia não continuassem a ser reiteradamente preteridos. Pitanga denunciava o fato de a dança de matriz africana ser política e institucionalmente desqualificada, sendo classificada como manifestação tradicional, o que tanto a folclorizava como a destituía das qualidades requeridas pela arte/dança contemporânea, um requisito para obtenção do apoio naquele tipo de edital. Nas palavras de Pitanga, “os que participam das bancas julgadoras não conhecem os códigos da dança que

fazemos para saber se é reprodução ou se ela é fruto da pesquisa continuada que o edital propõe. Nós fazemos dança negra contemporânea¹³⁰”.

Olhando para as instituições, assim como o Itaú Cultural atentou para os protestos antirracistas e encontrou ocasião para sediar um debate decisivo para o setor cultural, não se pode dizer que a MITsp tenha ignorado as demandas do ativismo negro que confrontavam o fazer teatral no país. Pode-se contestar o primeiro como uma tentativa de captura, por parte de um poderoso agente financeiro, do levante de um grupo subalterno, mas também não há como não reconhecer que consistiu numa postura assertiva e inovadora do ponto de vista da gestão cultural no país. A realização do debate fortaleceu substancialmente a visibilidade e a penetração da luta antirracista no campo das artes cênicas. Quanto à 3ª MITsp, ela igualmente apoiou a emergência do Coletivo Legítima Defesa, aproximando-se de uma tendência política emancipatória, mais coerente com sua estreita relação com a vanguarda artística, sobretudo teatral, do que seria se permanecesse atada a tendências conservadoras ainda tão presentes na produção artística nacional e internacional. Atuando como profissional de teatro em uma grande entidade como o Serviço Social do Comércio, sou testemunha e partícipe de iniciativas e debates que culminariam em um olhar mais atento à produção cênica negra, ao diálogo com criadores e plateias negras, à busca de maior representatividade negra e de uma presença mais pronunciada, mas ainda bastante tímida, de curadores e programadores negros. Estes exemplos podem sugerir um processo de autocrítica e de transformação, na esfera cultural, que reluta em ser contido.

Em seus *Cadernos do Cárcere*, Antonio Gramsci (1981, p. 183), frisa, entretanto, que “nenhuma sociedade se coloca tarefas para cuja solução não existam já, ou estejam em vias de aparecimento, as condições necessárias e suficientes”. Ou seja, mesmo que se considere uma relativa autonomia das equipes especializadas em cultura atuantes no Itaú Cultural, é impossível não atentar para os interesses de seu principal mantenedor, empresa forte do capital

¹³⁰ Vide: KATZ, Helena. “Questão racial é colocada em discussão na área de dança”. In: **Estado de São Paulo**, 27 jul. 2015. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca.questao-racial-e-colocada-em-discussao-nas-areas-de-danca-e-teatro.1732361>> Acesso em: 05 set. 2016.

financeiro, a quem Stephanie Ribeiro inclusive interpelou diretamente em suas primeiras manifestações contra *A mulher do trem*. É preciso admitir então que o banco esteja efetivamente pouco interessado na mudança de uma conjuntura de desigualdade social que lhe permite ultrapassar anualmente suas metas de lucros¹³¹, não sendo sua ocasional escuta à causa antirracista derivada principalmente de seu comprometimento com o sucesso dessa luta. Está envolvido, sem sombra de dúvidas, uma dose grande de interesse no fortalecimento da sua imagem pública, um gesto de autodefesa, seguindo a lógica apontada por Gramsci, com vistas a responder a pressões vindas de baixo, dos grupos subalternos, que muito possivelmente já vinham sendo esperadas. Devemos assumir, com isso, o conflito instaurado como relevante, mas não decisivo, considerando a grave contradição social sobre a qual ele se assenta.

Sobre as estratégias ativistas mobilizadas em 2015, podemos inferir, a partir de Gramsci, que foi empreendida uma “guerra de movimento” ou “guerra frontal”. Esse tipo de guerra conta com a abertura de uma “brecha na defesa inimiga, depois de ter desorganizado e feito o inimigo perder a confiança em si, nas suas forças e no seu futuro” (*Idem*, p. 203). O uso pouco refletido ou seguramente irrepreensível da expressão do *blackface* e a fragilidade da sua defesa mediante a audiência do debate constrangeram alguns agentes seguros em suas posições mais ou menos estabelecidas no campo cultural da cidade. A resposta a esse ponto fraco por parte dos ativismos foi um “organizar de modo fulminante as próprias tropas”, “criar os quadros, ou, pelo menos, (...) pôr os quadros existentes, de modo fulminante”, além de “criar fulminantemente a concentração ideológica da identidade do fim a alcançar” (*Ibidem*). Sob esse ponto de vista e considerando os resultados do confronto, é possível dizer que aquele momento correspondeu a um marco histórico.

Entretanto, Stuart Hall (2013, pp. 354-5), entende que a noção gramsciana de “guerra de posições”, diferente da “guerra de movimento”, tem

¹³¹ A despeito da grave crise econômica intensificada pela pandemia da COVID 19, o Banco Itaú segue mantendo seus elevados níveis de lucros. Vide: BOLZANI, Isabela. “Lucro do Itaú cresce 55,6% no 2º trimestre e atinge R\$ 6,5 bilhões”. In: **Folha de São Paulo**, 02 ago. 2021. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2021/08/lucro-do-itaú-cresce-556-no-2o-trimestre-e-atinge-r-65-bilhoes.shtml?origin=folha#>> Acesso em 01 out. 2021.

maior efetividade por se relacionar, no presente, à “multiplicação e proliferação das várias frentes políticas”, de modo que o autor recorrerá a ela para afirmar que a crítica cultural tal como realizada pelo ativismo negro é poderosa e relevante à medida que abre “a cultura para o jogo do poder”, estabelecendo um lugar de “contestação estratégica” (*Idem*, p. 378-9).

Neste sentido, Gramsci (*Idem*, p. 204) nos lembrará que “as superestruturas da sociedade civil são como o sistema das trincheiras na guerra moderna”. As superestruturas, ou seja, esferas da vida social que, como a arte, se ligam à produção da ideologia e do consenso em interação com o jugo das classes dominantes, exercem mediações no sentido da preservação do território atacado e seus correlatos e distintos favorecimentos e privilégios. Assim, após movimentos aparentemente vitoriosos, como aquele que ocorreu no Itaú Cultural, em 2015, ou como o sequestro do Theatro Municipal, em 2016, quando o ataque “parecia ter destruído todo o sistema adversário”, ele pode ter, na verdade, destruído “apenas a superfície exterior”. Assim, quando se empreende novo ataque e novo avanço, é possível deparar-se com “uma linha defensiva ainda mais eficiente” (*Ibidem*). Gramsci (*Idem*, p. 201) lembra, desse modo, que a guerra mais complexa, cotidiana e que “uma vez vencida, é decidida decisivamente” é a “guerra de posição”, “guerra de trincheira”, ou “guerra de assédio”, resolvida no “corpo-a-corpo, difícil, na qual se exigem qualidades excepcionais de paciência e de espírito inventivo”.

Tal guerra de posição segue se desenrolando a partir de então e pode ser percebida na proliferação de iniciativas no campo da cultura que se reconhecem na afirmação da identidade negra, as quais, a despeito de suas individualidades e diferenças, ensaiam produzir hegemonia em torno da relevância do legado dos africanos e de seus descendentes, da necessidade de reparação histórica e da urgência de combate ao racismo. Tais eventos possibilitam que assumamos as atuais disputas de narrativa, segundo palavras de Stuart Hall (*Idem*, p. 376), como “luta pela hegemonia cultural”. Segundo ele, a hegemonia cultural “nunca é uma questão de vitória ou dominação pura”, “sempre tem a ver com a mudança no equilíbrio de poder nas relações de cultura”, com “mudar as disposições e configurações do poder cultural e não se retirar dele” (*Ibidem*). Trata-se, enfim,

de uma “guerra de posições” pelo fazer cultural, onde se busca avançar mais e mais em uma visibilidade que ainda é um tanto “regulada e segregada”, acompanhada de um crescimento inaudito do reacionarismo, da “resistência agressiva à diferença” (*Ibidem*).

As iniciativas protagonizadas por sujeitos e coletividades negras e que alcançam nova visibilidade em distintos campos culturais irmanam-se, sob diferentes aspectos, no tocante à “memória histórica socializada” (GILROY, 2012, p. 413), repercutindo tanto na lembrança viva do sofrimento e da exclusão legados pela escravização e pelo racismo quanto numa oportunidade de reconhecimento de modos originais de resistência e de transmissão. Para Gilroy (*Idem*, p. 410), as expressões culturais negras são capazes de oferecer uma “reconceitualização” da modernidade, na medida em que assumem a “escravidão racial capitalista” como interna àquela e não como longínquos “sistemas pré-capitalistas de produção e dominação”.

Ademais, o autor defende que as formas culturais desenvolvidas pelos sujeitos e comunidades afrodiáspóricas que transcendem fronteiras nacionais e códigos linguísticos, perfazendo o que chamou de “Atlântico Negro”, oferecem “um discurso filosófico que rejeita a separação moderna, ocidental, de ética e estética, cultura e política” (*Idem*, p. 98). Isso ocorre porque os escravizados conheceram desde muito cedo a cumplicidade existente entre a racionalidade e “a prática do terror racial” implementado na estrutura da *plantation* e dos regimes coloniais (*Ibidem*). E, ao preservarem, em suas políticas culturais subalternas - “muitas vezes por meio de sua espiritualidade” -, a “memória da escravidão” como “recurso intelectual vivo”, essas coletividades - em toda sua dispersão e heterogeneidade - têm contribuído com indagações sobre “quais seriam as melhores formas possíveis de existência social e política”, oferecendo “um novo conjunto de respostas para essa indagação” (*Idem*, p. 99).

Se chegamos a esse ponto da discussão ao tratarmos da crítica negra ao campo das artes cênicas é porque essa última tem demandado e pode estimular profícuas revisões e distensões de historiografias e conceitualizações de termos como personagem, dramaturgia, performance, espetáculo, encenação e qualidade, dentre outros. Esses elementos embasam discursos e

hierarquizações que estruturam o campo teatral e correspondem, como Peter Szondi (2004, p. 77) nos mostrou, a partir da análise de peças teatrais do século XVIII, a produtos históricos permeados de “ideologia burguesa” mediada por formas e temas tais como “sentimentalidade” (*Idem*, p. 83), “privatização da vida” centrada na “pequena família patriarcal” (*Idem*, pp. 114-5), além da “propagação da ideia de dever profissional ascética e protestante” (*Idem*, p. 77). Mesmo as incursões teatrais inspiradas pelo marxismo, enquanto uma das mais importantes críticas da modernidade e do capitalismo, precisam ser reconsideradas sob a crítica negra, uma vez que nelas o trabalho aparece como instância de consciência e libertação, ao passo que, para os descendentes de escravizados, representa inelutavelmente mais um espaço de “servidão, miséria e subordinação”¹³² (GILROY, *Idem*, p. 100).

A crítica negra como contracultura expressiva da modernidade e guerra de posição sustenta e socializa a memória da escravização e do racismo no âmago de sociedades democráticas como a brasileira, podendo contribuir com a circulação de compreensões menos parciais e alienadas daquela última e, conseqüentemente, com a sua transformação. Em *A missão em fragmentos: 12 cenas de descolonização em legítima defesa*, peça que debateremos a seguir, temos um exemplo de como as potências da musicalidade, das presenças e das danças negras confrontam a iminência da obra dramaturgica europeia, desnovelando sua originalidade. Explorando o caráter fragmentário daquele texto contemporâneo, a performance negra aprofundará o hibridismo étnico e cultural do arsenal estético, político e epistemológico secular de que o dramaturgo lança mão, à medida em que também a cultura negra se expõe enquanto mosaico, repositório móvel de tradições e significados plurinacionais.

Não se trata, portanto, de afirmar uma pureza expressiva singular das poéticas negras, como se se tratasse de manifestação uniforme e homogênea, em oposição a uma tradição teatral e dramaturgica estritamente plasmada pelas

¹³² Referindo-se ao marxismo, Abdias do Nascimento (1980, pp. 169-0) afirmou: “A comparação do africano escravizado com as máquinas e o crédito fala por si mesma da objetificação do negro e de sua total desumanização (...) Marx substituiu a categoria humana dos africanos pela categoria econômica. Não aceitamos que uma pura mágica conceitual possa apagar a realidade terrível da opressão dos brancos europeus contra todo o continente e sua raça negra”.

formas hegemônicas da cultura. Gilroy (*Idem*, p. 208) defende, neste sentido, a “complexidade sincrética das culturas expressivas negras, contra a ideia de “uma africanidade intocada, imaculada (...) operando uma poderosa magia de alteridade a fim de acionar repetidamente a percepção da identidade absoluta”. Ele entende que “a reprodução das tradições culturais” não se dá conforme a “transmissão tranquila de uma essência fixa ao longo do tempo, mas nas rupturas e interrupções que sugerem que a invocação da tradição pode ser uma resposta ao fluxo desestabilizante do mundo pós contemporâneo” (*Ibidem*). Acrescenta ainda que o conceito de diáspora assume centralidade “no enfoque da dinâmica política e ética da história inacabada dos negros no mundo moderno” (*Idem*, p. 171) ao contribuir sobremaneira com a ponderação entre similaridades e diferenças nas identidades e tradições negras internacionalmente.

Nesse sentido, a crítica negra ao campo das artes cênicas permite ver que, nas múltiplas manifestações das artes da cena, tal como nas performances e nas expressões da “cultura popular negra (...) não existem formas puras” (HALL, *Idem*, p. 381):

Todas essas formas são sempre o produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais pré-existentes (*Ibidem*).

Deste modo, ao requerer o espaço para a diferença historicamente recusado e sublimado nos palcos e dramaturgias, aquela crítica negra oportuniza desenredar a arbitrariedade de formas, identidades e hierarquizações constituídas a partir do etnocentrismo, exigindo que a cena se reconheça enquanto cruzamento híbrido e que assuma uma nova importância política. Essa possibilidade passa pela capacidade de se pensar a produção cultural dos sujeitos e das coletividades autodenominadas negras de agora e de antes, evitando o seu encapsulamento em identidades simplificadoras e homogeneizantes ligadas ao orgânico ou ao primitivo, mas também ao intrinsecamente original e messiânico. Incorrer nessas armadilhas, que são

dísparos, mas igualmente mistificadoras e empobrecedoras, e não pensar em tais produções como processos plurais e históricos significa reiterar o racismo.

Autores como Gilroy (2012, p. 415) e Mbembe (2018, pp. 19-20) têm apontado a cultura política desenvolvida pelos sujeitos afrodiáspóricos globalmente como de uma importância mais geral, não se restringindo aos indivíduos e comunidades autodenominados negros, no que se refere ao enfrentamento ao capital especulativo, predatório e necropolítico. Abdias do Nascimento (1980, p. 42) também lembrou oportunamente, no contexto das lutas pela descolonização do continente africano, que:

A restituição aos africanos daquilo que era antes unicamente seu, neste momento histórico de crise aguda do capitalismo, apresenta necessariamente implicações de relevante função ecumênica. Pois uma vez mais a redenção do oprimido, em sua plena consciência histórica, torna-se em instrumento de libertação do opressor encurralado nas prisões a que foi conduzido pela ilusão da conquista.

Acredito, neste sentido, que, mais do que acirrar as disputas por recursos e representatividade em um cenário de retração do investimento público em cultura e de criminalização do exercício profissional desta última, a crítica negra pode abrir o campo das artes cênicas para uma atuação política mais comprometida com questões pertinentes à subsistência de mais ampla proporção da coletividade. Esta é uma tarefa que não compete e não pode ser realizada solitariamente, contudo, apenas pelos sujeitos negros. Sua urgência é expressa pela performer Luz Ribeiro, no limbo arquitetônico que antecede a chegada ao palco do Theatro Municipal de São Paulo, durante a performance *Em Legítima Defesa*: “Se vocês querem mesmo que nós mudemos o mundo algum dia, nós ao menos precisamos estar vivos”.

2.4. “O teatro da revolução branca chegou ao fim”: perspectivas de A missão em fragmentos - 12 cenas de descolonização em Legítima Defesa

Fatores exteriores a um dado conjunto econômico em movimento podem influenciar mais ou menos significativamente o processo de desenvolvimento das classes, acelerando-o ou até provocando nele

regressões. (...) A estas transformações bruscas operadas no interior do processo de desenvolvimento das classes como resultado de mutações no nível das forças produtivas ou no regime de propriedade, convencionou-se chamar, em linguagem econômica e política, revoluções.

Amílcar Cabral. *A arma da teoria.*

Fique registrado, entretanto, que a consciência negra do negro não se rende; ela se constituiu, na peripécia do seu sofrimento e nas vicissitudes históricas, em arma e armadura, em forças espirituais que sustentam os passos e a vitalidade de nossa raça.

Abdias do Nascimento. *Revolução cultural e futuro do pan-africanismo.*

a-) Primeiras impressões, hipóteses e contextualização

Teatro com mais de 800 lugares. Palco italiano. Boca de cena de 20 metros de altura. A assinatura do renomado arquiteto brasileiro e comunista Oscar Niemeyer. O Auditório Ibirapuera, no coração da cidade de São Paulo, em sua monumentalidade...

Ao entrar na sala, o público ouve um coro ritmado de vozes e de pés numa marcação sincrônica sobre a madeira do palco. A cortina está timidamente erguida, a poucos centímetros do chão e uma luz vermelha dá a ver um conjunto de pés pulsando. A vista apenas alcança os tornozelos dos sujeitos que os encimam. Esses tornozelos e pés, fragmentos de pessoa, mas também de grupo, movimentam-se em conjunto rapidamente, de um lado para outro. Estão de perfil para a plateia e bastante próximos entre si. É difícil saber ao certo quantos são. Uma linha de cerca de sete pessoas na frente, uma ou duas linhas paralelas ao fundo com mais ou menos o mesmo número de pessoas. Não são filas regulares, mas também não se amontoam. Existe uma regularidade em manter a mesma distância entre si, mesmo quando se movem. Deslocam-se em quatro tempos em direção ao centro do palco e voltam em quatro tempos para frente, bem atrás da cortina que fecha a boca de cena. Passos curtos. Os quatro tempos têm uma marcação firme e vigorosa. O quarto tempo tem a marcação

mais forte. É essa marcação que traz os pés na direção do ponto inicial. Eles estão dançando, portanto.

À medida que o nome da peça é anunciado nos alto-falantes, o som e o movimento sobre o palco continuam e é possível perceber que os pés não estão meramente indo e voltando, mas que eles estão “abrindo”, ou seja, cada vez que vão em direção ao centro do palco, seu deslocamento é um pouco maior. Há, portanto, um avanço espacial, uma conquista progressiva da imensa área cênica, famosa por receber orquestras, corpos de balé e outros espetáculos grandiosos. Percebe-se finalmente que o grupo, cujas faces dos integrantes - é possível perceber - estão voltadas para a esquerda, está realizando uma rotação de noventa graus, virando-se de frente para o público. Mas a maior parte dos corpos, à exceção dos pés e dos tornozelos, é ainda ocultada pela imensa cortina. Como se expandiram, já ocupam uma porção importante do primeiro plano do palco. O som das vozes tem a mesma pulsação dos pés, mas não é possível saber se vem das pessoas sobre a cena, sendo parte do movimento, ou se vem de uma gravação. Trata-se de uma espécie de urro monossilábico. Grave. Uma voz que provém do ventre. Ainda se veem apenas os pés.

Uma batida eletrônica começa. Um *sample* da introdução de uma música do grupo pernambucano Nação Zumbi. A luz vermelha passa a contrastar com a luz de um estrobo latejante. Seu brilho dá a ver agora grandes tênis, tênis de basquete, tênis de *street dance*, tênis brancos, a barra de uma calça branca. A batida eletrônica acelera. Essa proliferação de signos permite a referência ao fragmentado e hipnótico bailado de uma cena comunitária ancestral - a África mítica e pré-moderna ou os ditirambos dionisíacos na Grécia, por exemplo -, mas também às danças urbanas das metrópoles pós-modernas e multiculturais - Madureira, São Bento, Bronx... A súbita coincidência desses referenciais apartados no tempo e no espaço, o ranger das madeiras do palco, o balanço dos pés atados entre si pela proximidade física e pelo ritmo, a musicalidade, bem como a aparição do personagem de um marinheiro que a peça nos fará conhecer na sua primeira cena fazem faiscar também reminiscências do mar. Faíscas essas que a encenação corrobora, como por exemplo na rápida passagem da

canção a ser entoada plangentemente pelo coro: *Marinheiro lá no mar relampeou...* “Água. Mares. Travessias. Diáspora” (MARTINS, 1997, p. 24).

Paul Gilroy (2012, p. 38) nos lembra a “importância do navio - um sistema vivo, microcultural e micropolítico em movimento” nas culturas expressivas negras da modernidade. Essas estruturas responsáveis por estabelecer a comunicação, o sequestro e a guerra em extensão internacional, nos primórdios do capitalismo, são fortemente associados à chamada *Middle Passage*, referência ao trecho mais longo e de maior sofrimento na travessia do Oceano Atlântico pelos navios negreiros, conduzindo os escravizados ao Novo Mundo, em condições de inimaginável crueldade (*Ibidem*). Mas tais elementos, contraditoriamente, revestem-se também de sentidos utópicos e transformadores “nos projetos de retorno redentor para uma terra natal africana, na circulação de ideias e ativistas, bem como no movimento de artefatos culturais e políticos chave: panfletos, livros, registros fonográficos e coros” (*Ibidem*). Assim, o autor considera os navios, no contexto da modernidade capitalista, “microssistemas de hibridez linguística e política” (*Idem*, p. 52) e defende que enquanto “elementos móveis”, eles representavam “os espaços de mudança entre os lugares fixos que eles conectavam (...) um meio para conduzir a dissensão política e, talvez, um modo de produção cultural distinto” (*Idem*, p. 60). Heiner Müller, no texto que inspirou a presente encenação, reforça, de modo breve, a percepção peculiar do marinheiro, situado no entrecruzamento de nações e culturas: “Sou um marinheiro, não acredito em política. O mundo é diferente em cada lugar” (MÜLLER, 2017, p. 18).

O estrobo, acendendo e apagando em *flashes*, não permite ver o momento preciso em que a cortina se abre. E, de repente, o palco vermelho está aberto e é possível ver um grupo de 10, 12, 15 pessoas. Homens e mulheres, torsos masculinos nus, cabelos *black power*, uma mulher com cabelos azuis, roupas pretas justas ou esvoaçantes. O referente às comunidades negras urbanas e ocidentais contemporâneas se adensa, praticamente ocupando um determinado *locus* enquanto presença plena a si mesma. É preciso cuidar para não incidir em associações estereotipadas entre negrura, espontaneidade, homogeneidade, organicidade, com a qual a encenação parece se relacionar. “O racismo opera

com uma teatralidade própria, relativizando a arbitrariedade do signo, embora segundo a arbitrariedade de uma lógica mítica”, nos alerta José Fernando Peixoto de Azevedo (2018, p. 20). Será necessário, portanto, em um processo de letramento racial, acredito eu, valorizar principalmente aquilo que a obra nos apresenta como imprevisível, contraditório, descontínuo, escapante, capaz de constranger um conhecimento antecipado, um preconceito sobre seus agentes.

Mas a cortina não está completamente aberta. Mais aberta em baixo e menos aberta no alto, ela forma um grande “V” invertido, uma fenda através da qual olhamos e que ainda oculta as laterais esquerda e direita do palco. Não sei se propositadamente, ou se por um delírio com imagens primordiais, o desenho da luz do palco contra a cortina semiaberta faz lembrar uma grande oca indígena. Uma oca incandescente, vermelha, festiva e esfumaçada, atravessada por relâmpagos de estrobo. A pulsação dos pés é agora uma dança fortemente ritmada que toma os corpos inteiros e ocupa o centro do palco. Leva o grupo de um lado para o outro. Um grupo de homens negros e mulheres negras. O movimento ainda em quatro tempos converte-se numa corrida, que traça uma diagonal no palco. Os passos largos. Os braços estirados recortam o ar, impulsionando o movimento. Um feixe de luz estreito se acende no meio do grupo e uma batida da cantora Karol Conka se sobrepõe à batida anterior, sem anulá-la. Os corpos negros, o hip-hop e o movimento coreografado compõem uma cena de baile, que os espectadores espiam pela fresta.



Figura 21 A cortina entreaberta em *A missão em fragmentos*. Foto: Cristina Maranhão.

A lembrança de que estamos em uma apresentação da Mostra Internacional de São Paulo, pelo que foi dito em subcapítulos anteriores, permite inferir que este trabalho está sendo apresentado para uma plateia predominantemente branca e de classe média. Isso já instala grande parte de seus espectadores numa condição semelhante à de Penteu, na tragédia grega *As Bacantes*, escrita por Eurípides no século IV antes de Cristo. Naquela peça, o rei Penteu, após condenar os cultos a Dioniso, deus estrangeiro e não estabelecido no panteão da cidade-Estado de Tebas, vai disfarçado até a floresta espiar os rituais extáticos realizados por mulheres em honra ao deus pagão. Sua relação concomitante e contraditória de repúdio e de interesse quanto aos ritos não reconhecidos lembra Frantz Fanon, que no seu *Peles negras, máscaras brancas*, sentenciou: “Para os brancos (...), os negros asseguram a confiança na

humanidade. Quando os brancos se sentem mecanizados demais, voltam-se para os homens de cor e lhes pedem um pouco de nutrientes humanos” (FANON, 2008, p. 118). Sendo descoberto, Penteu será esquartejado pelas bacantes, dentre as quais se encontrava sua própria filha, Agave, sob transe dionisíaco. Apartado da experiência coletiva intensa que ocorre sobre o palco, o espectador de *A missão em fragmentos: 12 cenas de descolonização em legítima defesa*, provavelmente já sabe que será também esquartejado¹³³.

Não é por acaso, portanto, que a cortina não se abre reverente aos seus olhos. Esse segundo trabalho do Coletivo Legítima Defesa que apareceu no ano de 2017, mesmo que instalado no palco principal de um teatro suntuoso em um evento teatral importante, compartilha de certa repugnância pelo teatro em sua configuração atual, em sua branquitude. Abdias do Nascimento (1980, p. 125) informa que enquanto, no passado, o teatro foi "considerado na escala social atividade mais baixa e infamante que a de prostituta e criminoso profissional", era concedido aos mulatos "considerados amantes do exibicionismo, a oportunidade de aparecerem no palco". Contudo, "assim que o teatro ganhou *status* e prestígio, o mulato e o negro se viram escorraçados dos palcos brasileiros" (*Ibidem*). Deste modo, o Coletivo Legítima Defesa, em sua afirmação negra, não renuncia a ocupar este espaço que considera expropriado e reiterador do racismo estruturante da sociedade brasileira, de modo que esta sua obra, no contexto específico do seu aparecimento, confere sentido literal e libertador à sentença tomada de empréstimo a Heiner Müller (2017, p. 30): "O teatro da revolução branca chegou ao fim".

O encenador Eugênio Lima (2018, p. 19), falando sobre a relação da peça com o histórico de violências raciais que subsiste no campo teatral brasileiro, sobre a resistência de seus agentes em reconhecê-lo e, conseqüentemente, de sua cumplicidade com as desigualdades sociais, me disse: "Como esse teatro tem muito, muito dinheiro, muitas posses, ele demora muito para morrer. E, como ele não consegue morrer, ele mata tudo à sua volta". Já nos referimos, no

¹³³ Além de ter assistido presencialmente a este espetáculo durante temporada no Centro Cultural São Paulo, em maio de 2017, também pude contar com o registro audiovisual de sua estreia, gentilmente compartilhado comigo pelo Coletivo.

subcapítulo anterior, como o assassinato simbólico por meio da ridicularização e do apagamento associa-se à prevalência do racismo e sua letalidade. Ao associar a prática do teatro à prerrogativa do extermínio, ao “direito de matar”, o artista entende-o associado ao Estado, entidade que teve, segundo Michel Foucault (*apud* MBEMBE, 2018a, p. 19), no “Estado nazista”, o seu “mais completo exemplo”, o qual “tornou a gestão, a proteção e o cultivo de vida coextensivos ao direito soberano de matar” (*Ibidem*). De acordo com Mbembe (*Ibidem*), “organizando a guerra contra os seus adversários e, ao mesmo tempo, expondo seus próprios cidadãos à guerra”, o Estado nazista consolidou o direito de matar, elemento estruturante dos Estados modernos, tornando-se um protótipo do “Estado racista, Estado assassino e Estado suicidário” (*Ibidem*). Deste modo, podemos inferir que quando Lima se refere à morte do teatro, ele está se referindo à desestabilização definitiva de formas de representação institucionalizadas e das correlatas posições de poder que reiteram iniquidades raciais que redundam em sofrimento e morte de populações racializadas e que se confundem com a definição e o *modus operandi* do próprio Estado brasileiro. De acordo com Abdias do Nascimento (1980, p. 69):

Nosso país desenvolveu uma cultura baseada em valores racistas, institucionalizando uma situação de características patológicas: a *patologia da brancura*. Sociologicamente falando, esta moldura e conteúdo de interação racial se chama simplesmente de *genocídio*, tanto na forma como na prática.

Ainda tratando da relação entre os sentidos de sua dramaturgia e as políticas do campo das artes cênicas no país, Eugênio Lima continua:

Já notou o quanto o procedimento técnico, o procedimento técnico de excelência – o ator de excelência, a filmagem de excelência, a projeção de excelência, o recurso inimaginável que o teatro propõe, o alargamento dos palcos, tudo isso voltou à tona, os recursos hiper-técnicos dos espetáculos que só o grande capital pode proporcionar, não é uma coisa sintomática de quem não quer morrer e tá matando tudo ao seu redor? Por que quem pode fazer esse teatro? Quem tem grana pra fazer esse teatro? E de onde vem essa grana pra fazer esse teatro? (LIMA, *Ibidem*).

Nesse sentido, o limite físico da cortina que interpõe cena e plateia será apenas uma primeira metáfora armada pela encenação a fim de instalar o espectador teatral mediano - frequentador da MITsp e interessado no cânone dramaturgicamente europeu tão bem representado pela obra de Heiner Müller - num

estado de espanto, de estranhamento, de ignorância e de angústia suscitado pela proliferação de referências à cultura, à história e ao pensamento negros que serão postos em marcha diante de seus olhos, quando o pano finalmente se abrir. Não são presenças, personagens, episódios e narrativas comuns a transitarem pelos palcos brasileiros. Diante deles, como fora diante da explicitação do racismo no teatro dois anos antes, esse espectador mediano tem muito pouco a dizer.

José Fernando Peixoto de Azevedo (2018, pp. 28-9) chama de “vínculos de imaginação” os elos que uniram grupos teatrais brasileiros de inclinação política do final dos anos 1990 e início dos anos 2000 aos subalternos, parcela da população tomada de assalto pelo “saque do fundo público operado pela razão neoliberal”. Ele se utiliza do termo “desmanche” cunhado por Roberto Schwarz para caracterizar esse processo histórico da política brasileira e mundial, creditando-o também a “uma destituição de toda fala organizada de oposição, conformando um processo de esvaziamento da vida política do país, que a trajetória do lulismo não desmentiu” (*Ibidem*).

Da cooptação pelo “acesso a bens de consumo e vida cultural” que atinge diversas classes sociais e agentes políticos, mas também “da luta por reparação”, Azevedo (*Ibidem*) percebe o surgimento do teatro negro no cenário cultural brasileiro do século XXI. Sua aparição marca a dissolução dos referidos “vínculos de imaginação” entre representantes (os agentes teatrais enquanto intelectualidade branca de classe média) e representados. É essa “implosão” que a peça em questão, em 2017, no seio do campo teatral paulistano, está colocando (ou, ao menos, tentando colocar) em marcha, principalmente ao se afirmar uma peça negra: “há sem dúvida uma vantagem no gesto pautado pelo esforço de explicitação. Não há igualdade possível onde nenhuma correspondência foi garantida” (*Idem*, p. 20).

Contudo, mesmo cientes de que esse tempo forte de afirmação de um teatro negro que repudia os discursos universalistas empreendidos por uma classe média branca ou embranquecida, será preciso também reconhecer que a chegada mais substantiva dessas e desses artistas aos palcos teatrais brasileiros implica ainda num novo pacto de representação. Por mais que a

representatividade aportada pela presença de artistas negros e negras implique os palcos brasileiros em configurações mais justas quanto ao perfil demográfico da população e assinale um comprometimento do campo com a necessária reparação histórica dos sujeitos violentados pelos legados da escravidão e pelo racismo, é inegável que esses espaços de produção do simbólico e de privilégio do sensível ainda permanecem inegavelmente distantes das massas extirpadas de seus direitos civis e políticos. A escolha por um meio cultural elitizado como o teatro, suas fundações e seus festivais, já incorpora a ideia de uma arena restrita e restritiva de debates, a qual implicará num risco inevitável de “perspectiva populista” por parte de representantes formados por uma espécie de “elite negra” movidos a falar “em nome da clientela-fantasma do povo negro em geral”, como nos alerta Gilroy (2012, p. 88).

Defender essa nova e atrasada recepção desse sujeito histórico racializado no campo teatral brasileiro implica uma nova oportunidade de consciência para agentes engajados nessa esfera de produção simbólica especializada, mas implica também em considerar contradições inerentes a esse sujeito histórico, se não quisermos defender um fim ou uma suspensão do processo dialético no qual ele se insurge. Assim, a urgência de reparação e a exigência de uma maior igualdade de oportunidades de sobrevivência e desenvolvimento não impedirão que a cena do Legítima Defesa anteveja uma futura universalidade a ser partilhada por uma multiplicidade de diferentes, após a travessia do presente pesadelo racial. Este seu gesto teatral não é simples, tampouco unívoco. Sua recepção gerou respostas variadas, dentre as quais, o apagamento e a indiferença.

Ansioso pela nova criação de um coletivo que realizara performance tão impactante um ano antes e sem ainda ter podido ver esta nova peça, conversei com dois diretores teatrais de outras grandes cidades brasileiras que foram a São Paulo aquele ano para assistir à MITsp e o que ambos me disseram foi que *A missão em fragmentos* era demasiadamente longa e enfadonha. Embora considere importante que esses dois artistas, que não se autodeclararam negros, tenham podido manifestar seu desagrado com relação à obra, num momento em que a crítica negra ao campo ressoava forte e desconcertante, me espantou que

eles não tivessem mais nada a dizer sobre o que haviam assistido. Poucos meses depois, fui à cidade de São Paulo para finalmente assistir ao espetáculo, que cumpria temporada na Sala Jardel Filho, no Centro Cultural São Paulo, um teatro que, se não era grande como o Auditório Ibirapuera em que a obra estreara, tampouco era uma sala pequena, comportando 321 espectadores sentados. Embora tenha podido compreender as impressões dos meus colegas, uma vez que a obra, em termos de contenção ou de uso renovado dos signos, escapava a modelos mais paradigmáticos de eficácia teatral, ela despertou em mim um sentimento escandaloso de profundo atraso com relação às contribuições políticas, epistemológicas e estéticas de sujeitos e coletividades negros. Nesse sentido, me senti convidado a duvidar do meu próprio aborrecimento mediante o incansável desfile de referências e da verborragia incessante do espetáculo, que, em sua erudição, reclamava de minha ignorância.

Dentre muitos aspectos que incomodaram, por exemplo, o jornalista Miguel Arcanjo Prado nesta *A missão em fragmentos*, sobre os quais falaremos adiante, estava a “gritante ausência de percussão” dentre os instrumentos musicais empregados em cena, dada sua importância histórica para as culturas negras¹³⁴. A crítica de Prado, como de outras pessoas engajadas nas artes negras que tive oportunidade de ouvir, são importantes pois trazem *A missão em fragmentos* para a encruzilhada dos debates sobre autenticidade, cooptação, subversão e resistência, que atualizam a relevância estética e política das performances negras na contemporaneidade. Pensar essa obra tornou-se relevante para mim desde que eu me senti interpelado a seguir as pistas das múltiplas referências e das narrativas desveladas por ela, ao passo que também me senti constrangido pela incapacidade ou indisposição que percebi em alguns colegas de aprofundar sua análise e sua crítica àquele trabalho, para além do seu manejo bem-sucedido da carpintaria teatral. Não acho que é essa indiferença, tampouco a complacência ou o paternalismo, que artistas e agentes da crítica negra demandam do campo. Também não compreendo que sejam

¹³⁴ PRADO, Miguel Arcanjo. **Um discurso negro (des)colonizado**. Disponível em: <http://centrocultural.sp.gov.br/site/dossie_missao/> Acesso em: 21. jul. 2017.

essas posturas e sentimentos que criações como esta que agora debatemos inspirem.

A contundência da crítica negra ao campo das artes cênicas, assim como outras críticas subalternas que têm sido articuladas a partir do seu exemplo, reclama um trabalho intenso de revisão e de reparação, se quisermos que a produção teatral e todas as suas epistemologias se reconstituam de maneira mais justa a partir do seu estremecimento. Mas dada a natureza de processos estruturais contra os quais se insurge, essa crítica também enseja a articulação de uma série de respostas e de esquemas táticos que insinuam gestos e atitudes de reparação, mas também esforços que parecem trabalhar pela manutenção da inércia, do equilíbrio de forças, com decorrente preservação de privilégios de agentes e instituições.

Assim, a 4ª edição da MITsp, em 2017, trouxe o Legítima Defesa para o palco principal, respondendo de certo modo à crítica de Jé Oliveira, que denunciou, como visto, que a performance *Em Legítima Defesa* estaria ocupando posição marginal - uma espécie de “puxadinho” cedido pela curadoria branca - com relação aos espetáculos oficiais da Mostra, no ano anterior. Contudo, a curadoria também admitiu, naquela mesma edição, a presença de um controverso espetáculo de autoria de dois artistas brancos discutindo a questão racial, *Branco: o cheiro do lírio e do formol*, de Alexandre Dal Farra e Janaína Leite. Nada errado em implicar também esses sujeitos no debate racial que, afinal, diz respeito a todos, sobretudo aos brancos. Entretanto, em um momento onde a presença negra foi tão enfaticamente cobrada nos palcos e em que a crítica ao racismo foi tão fortemente protagonizada por intelectuais, artistas e militantes negros, causa certo desconforto que o debate enquanto expressão teatral tenha sido tão rapidamente assumido por aqueles dois artistas, expoentes promissores da tradição do teatro de pesquisa paulistano que fora tão recentemente confrontado. Essa opção da MITsp contribuiu para que *A missão em fragmentos* figurasse, na imprensa e perante as audiências, de modo fortemente polarizado com relação ao espetáculo de Leite e Dal Farra. A novidade de um texto alemão canônico encenado por um grupo formado

exclusivamente por artistas negros acabaria eclipsada pela “ousada” empreitada do segundo espetáculo.

Mais tarde, quando aquelas duas peças cumpriram temporadas concomitantes no Centro Cultural São Paulo, essa instituição publicou em seu website dois dossiês críticos sobre elas¹³⁵. Contrastando os dois conjuntos, nota-se que a peça do Legítima Defesa mereceu seis artigos, ao passo que a peça *Branco* recebeu treze textos, alguns desses últimos escritos por nomes de peso da crítica teatral como Luiz Fernando Ramos, Daniel Schenker, dentre outros. Em todo o dossiê, há 04 menções a Eugênio Lima como diretor de *A missão em fragmentos*, sendo que o texto escrito pela jornalista Helô D’Angelo, para a Revista Cult, não menciona o nome de qualquer artista do espetáculo, mas não deixar de citar nominalmente os curadores da MITsp e do Centro Cultural São Paulo. A título de comparação, o diretor de *Branco*, Alexandre Dal Farra, é citado 37 vezes, no seu respectivo dossiê. Em seu artigo, Luiz Fernando Ramos chega a comparar o trabalho de Dal Farra e Leite a um “drone (...) a voar sobre o panorama da questão racial no Brasil”.

Como analisar essa recepção? Como avaliar a disparidade entre esses números? Seria meramente o receio da crítica especializada de se aventurar no campo minado da discussão racial? Se for isso, por que então o sucesso da produção crítica acerca de *Branco*? As citadas desigualdades na recepção crítica dos dois espetáculos contrastando com uma suposta isonomia entre os espaços legitimados acessados por eles revelariam algo sobre a formação dos juízos e dos consensos na cena paulistana? Críticos brancos escrevendo sobre obras de artistas brancos, ao passo que críticos negros escreverão sobre obras de artistas negros? É uma tal divisão que esperamos?

¹³⁵ O dossiê de *A missão em fragmentos* está disponível em: <<http://centrocultural.sp.gov.br/2020/03/04/a-missao-em-fragmentos-12-cenas-de-descolonizacao-em-legitima-defesa/>>, e o dossiê de *Branco: o cheiro do lírio e do formol*, em <<http://centrocultural.sp.gov.br/2020/03/04/branco-o-cheiro-do-lirio-e-do-formol/>>. Acesso em 05 nov. 2021.

b-) *Horizonte histórico-político em A missão em fragmentos*

Dialogar com as proposições estéticas e políticas contidas em *A missão em fragmentos: 12 cenas de descolonização em legítima defesa* exige considerar a natureza de sua relação com a obra dramatúrgica que a inspira, no caso *A missão: lembranças de uma revolução*, escrita por Heiner Müller em 1979. O recurso ao cânone teatral alemão, em um momento em que repercute com força, no campo teatral paulistano, as denúncias de apagamento das presenças e das contribuições históricas dos sujeitos e coletividades negras às linguagens da cena, não passará despercebido. O crítico Miguel Arcanjo Prado (*Ibidem*) registrou “susto e desconforto” mediante uma representação que considerou “dilatada”, “menos potente” e “condescendente” com a ideologia da “sofisticação europeia teatral”, sobretudo quando comparada à performance *Em Legítima Defesa*, realizada pelo grupo um ano antes.

Heiner Müller inspirou-se para a escrita de sua peça em argumento presente na novela *A luz sob a força*, publicada em 1961 pela também alemã Anna Seghers. Nessa obra, baseada em episódio histórico, três emissários do governo revolucionário francês, no inverno de 1798-1799, são enviados à Jamaica, então uma colônia britânica, para organizarem uma revolta de escravizados. Caribe e Paris, América e Europa, Colônia e Metrópole, Revolução Negra e Revolução Francesa e suas respectivas contradições entrecruzam-se, portanto, no pano de fundo daqueles textos. Neles, o exemplo histórico da Revolução Haitiana ocupa lugar de destaque, sendo a “única revolta de escravos bem-sucedida da História”, ocorrida na “maior colônia do mundo, o orgulho da França e a inveja de todas as nações imperialistas”, em uma luta que tendo se iniciado em 1791, “se estendeu por doze anos” e que derrotou “os brancos locais e os soldados da monarquia francesa”, debelando ainda “uma invasão espanhola, uma expedição britânica e (...) uma expedição francesa” (JAMES, 2010, p. 15).

Cyril Lionel Robert James, mais conhecido como C. L. R. James, intelectual nascido em Trinidad e Tobago, fundador do pan-africanismo marxista revolucionário e referência nos estudos pós-coloniais, legou importante

documento sobre a Revolução Haitiana, em sua obra *Os jacobinos negros*, escrita em 1938, auge do nazismo e dos discursos da supremacia branca. Valter Zanin (2020, p. 203) afirma que, com *Os jacobinos negros*, James ofereceu uma “inversão de perspectiva” ao atribuir “papel de protagonistas” aos escravizados afro-americanos nas “transformações da modernidade”. Aqueles figuravam até então “como sujeitos passivos e meras vítimas ou nem sequer apareciam nas narrativas e análises do mundo moderno” (*Ibidem*). C. L. R. James lembra assim que, num contexto posterior à tomada da Bastilha, em 1789, os burgueses franceses redigiram a Declaração Universal dos Direitos do Homem e do Cidadão, “afirmando que todos os homens nasciam livres e iguais e abolindo a distinção de castas do feudalismo”, mas que parcelas dessa mesma burguesia dedicadas ao comércio marítimo e ao tráfico de escravizados, “temerosa pelos seus milhões em investimentos e pelo seu comércio, corava, mas colocava os Direitos do Homem no bolso sempre que a questão colonial vinha à baila” (*Idem*, p. 76).

O autor considera ainda que os escravizados em São Domingos (atual Haiti), pelas condições de exploração do seu trabalho a que estavam submetidos - “para amedrontá-los e torná-los dóceis era necessário um regime de calculada brutalidade e de terrorismo” (*Idem*, p. 26) -, situavam-se “mais próximos de um proletariado moderno do que qualquer outro grupo de trabalhadores daquela época”, tendo o seu levante, em 1791, sido “um movimento de massas inteiramente preparado e organizado” (*Idem*, p. 91). Esse movimento teve como base a iniciativa de “quilombolas”, homens e mulheres que escaparam à escravidão fugindo para as montanhas e formando bandos de homens livres. Seus levantes, que representavam iminente ameaça para os objetivos da colônia, sucederam-se “durante os cem anos que antecederam 1789” (*Idem*, p. 34), culminando em uma guerra anticolonialista que, confluindo, nos anos da Revolução, com o “desejo impetuoso que percorria toda a França de acabar com a tirania e a opressão em todos os lugares” (*Idem*, p. 140). Esses fatores levaram a Convenção Nacional, em 1794, a declarar abolida a escravidão em todas as colônias francesas.

Sobre os líderes da Revolução, no tocante à abolição da escravidão, James (*Idem*, p. 140) afirma que: “Robespierre não esteve presente àquela sessão e não aprovou a medida. Danton sabia que a Convenção havia sido arrebatada por um excesso de sentimentalidade e achava que ela deveria ter sido mais cautelosa”. Nesse sentido, o diretor Eugênio Lima, ao discutir a importância da peça de Heiner Müller, no contexto de acusações de rendição ao cânone colonialista, defende sua importância mediante a “exposição do pensamento colonial da Revolução Francesa, coisa que ninguém fala” (LIMA, 2018, p. 18) e acrescenta que:

A gente fala muita coisa da Revolução Francesa, menos que ela nunca abdicou do direito de ser colonial. (...) O texto de *A Missão* tem a grande novidade... Claro que não é ele que faz isso, quem faz isso na verdade é *A luz sobre a força*, mas de colocar como um *sample*, como um recorte, a questão dos jacobinos negros. Heiner Müller sabia que jacobino de verdade é o Haiti. A Revolução Francesa é um negócio meio genérico. Eles quase chegaram lá. Se lutassem um pouco melhor, entendessem um pouquinho mais de humanismo, eles chegariam lá, mas eles não lutaram (*Ibidem*).

Lima ressalta ainda que não se trata simplesmente de uma peça histórica, mas que toca em temas políticos delicados na contemporaneidade: “é um texto problemático para ele [Müller]. Tanto é que ele só montou duas vezes. Ele mesmo não deu conta porque o couro comia pra o lado dele” (*Idem*, p. 19).

Na novela de Anna Seghers, os três emissários do governo revolucionário de Paris a chegar às Antilhas são Debuissou, um homem branco, filho de um senhor de escravos jamaicano, Galloudec, camponês da Normandia, e Sasportas, um judeu espanhol. Já em sua peça, Heiner Müller, como que a reforçar os liames entre a fábula e a experiência das revoltas negras e da Revolução de São Domingos, transforma o personagem de Sasportas em um negro revolucionário haitiano, que traz impressas em sua íris as imagens da violência libertadora da revolução. De modo que, logo ao chegar à Jamaica e assistir à cena de um escravizado com seu corpo riscado de sangue, preso em uma jaula, esse personagem comenta: “Quando eu sair daqui, outros estarão pendurados nas jaulas, de pele branca, até que o sol a queime preta. Aí teremos ajudado muitos” (MÜLLER, 2017, p. 21).

Essa mudança efetuada por Müller é o elemento que mais interessa Eugênio Lima (*Idem*, p. 20) e, segundo ele, cumpre uma questão central naquele texto: “*A Missão* só tem essa dialética toda pelo fato do Sasportas ser negro”. O diretor me revela ter se surpreendido com a força do texto, desde que assistiu uma montagem brasileira dirigida pelo encenador alemão Frank Castorf¹³⁶, em 2006, de modo que propôs trabalhar sobre ele, quando as atrizes e atores do Legítima Defesa o convidaram para a continuidade do trabalho iniciado com a performance de 2016. Lima afirma ainda julgar “sintomático” que nenhuma montagem do texto no Brasil tenha abordado “o fato de o Sasportas ser negro e o porquê dele ser negro” (*Ibidem*), questão que o instiga a discutir, na montagem que estreia em 2017, as razões que levaram o dramaturgo alemão a substituir o personagem do judeu espanhol pela figura do negro haitiano.

Por meio de uma interlocução com Wolfgang Storch, especialista na obra de Müller, Eugênio Lima pôde ter acesso a arquivos do dramaturgo alemão do período em que ele escrevia *A missão: lembranças de uma revolução*. Tais documentos evidenciam um notável interesse por Frantz Fanon, Malcolm X e pela experiência do Partido dos Panteras Negras¹³⁷ nos Estados Unidos:

Quando Heiner Müller viajou para os Estados Unidos pela primeira vez, em outubro de 1975, foi convidado para realizar uma série de palestras em Austin (...). As discussões foram dominadas pela questão da violência. Heiner Müller buscava o confronto. Era sua sonda da sociedade americana (STORCH, 2017, p. 58).

O próprio autor admitirá, inclusive, em sua autobiografia, que só pudera “escrever a peça depois de uma estadia no México e em Porto Rico” (MÜLLER, 1997, p. 217). De acordo com ele:

Antes eu não tinha a dramaturgia necessária. No México achei a forma. A segunda parte do texto do elevador na peça é o protocolo de um sonho, o sonho resultante de uma caminhada noturna de uma aldeia afastada até uma rodovia principal em direção à Cidade do México, passando por um caminho rural entre campos de cactáceas, sem lua,

¹³⁶ A montagem, apresentada entre novembro e dezembro de 2006, no Teatro do Sesc Vila Mariana, em São Paulo, encenava o texto de Heiner Müller e *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues. In: SANTOS, Valmir. “Castorf discute racismo na visão de dois autores”. **Folha de São Paulo**, 30 nov. 2006. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac3011200601.htm>> Acesso em 17 out. 2021.

¹³⁷ O portal Geledés publica uma matéria atribuída ao site Pragmatismo Político que traz um histórico sucinto dos Panteras Negras, em: <<https://www.geledes.org.br/historia-dos-panteras-negras-em-27-fatos-importantes/>> Acesso em 13 jul. 2019.

nenhum táxi. Às vezes, surgiam vultos como nos quadros de Goya, passavam por nós, algumas vezes com lanternas de pilha, também com velas. Uma viagem do medo pelo Terceiro Mundo (*Ibidem*).

O trecho da peça a que Müller se refere e que estaria respaldada na sua experiência como um viajante pelo Terceiro Mundo corresponde à famosa cena do elevador. Nela, um longo fragmento em prosa rasga o “teatro da revolução” setecentista, impondo a presença daquele instrumento de locomoção extemporâneo: “Estou em pé entre homens desconhecidos, num elevador velho cuja armação de metal estala quando sobe” (MÜLLER, 2017, p. 31). Trata-se de uma narrativa na primeira pessoa do singular, em que um funcionário do partido - indubitável referência ao Partido Comunista -, vestido “como um trabalhador no feriado”, sobe desde o subsolo até o escritório do chefe, o “Número Um”, a fim de receber uma missão que não pôde ser transmitida por um subordinado. Mas esse encontro não acontecerá porque o funcionário perde completamente o domínio sobre o tempo: “vejo no meu relógio, do qual os meus olhos não conseguem mais desviar, que os ponteiros giram numa velocidade crescente, de modo que, de piscada em piscada, mais e mais horas passam” (*Idem*, p. 33). E, quando da abertura da porta do elevador, é a própria unidade espacial que se desintegra: o personagem está em um vilarejo no Peru, “sem missão, a gravata, não mais necessária, ainda ridícula amarrada debaixo do meu queixo” (*Idem*, p. 35).

A passagem que evoca os recursos da escrita fantástica ou surrealista tem o mérito de romper os limites do espaço e do tempo em torno do tema da revolução, mas ela não chega a se distanciar do contexto temático da novela original de Anna Seghers, que o próprio Müller manteve em sua dramaturgia. Isso porque, mal desembarcam na Jamaica, os três emissários da Revolução Francesa munidos da missão de liderar uma rebelião de escravizados na colônia britânica, recebem a notícia do Dezoito Brumário na França, o golpe de Estado que dissolveu o governo revolucionário e colocou Napoleão Bonaparte no poder. A mensagem recebida ordena que a missão seja abortada: “A França se chama Napoleão. O mundo volta a ser o que era, uma pátria para senhores e escravos” (*Idem*, p. 38).

Esses homens se veem então diante de uma abertura no tempo histórico. Isolados na colônia tropical, têm diante de si a possibilidade de dar continuidade aos trabalhos de libertação dos escravizados, sabendo que não têm mais a metrópole europeia em sua retaguarda, o que intensifica os perigos que já não eram poucos. Por outro lado, existe a possibilidade mais reconfortante de preservar o próprio futuro, que, no caso, é bastante desigual para cada um dos três. “Cada um com sua própria liberdade ou escravidão” (*Ibidem*), é o que diz Debuissou, seus olhos em Sasportas, que, dentre os três, certamente encontraria menores possibilidades de continuar servindo ao governo francês, em um posto burocrático em Paris, por exemplo. Para o branco Debuissou, abre-se a tentadora possibilidade de usufruir da posse da *plantation* jamaicana a ser herdada de sua família: “Talvez eu estivesse mesmo esperando por esse general Bonaparte. Assim como metade da França esperava por ele. A revolução cansa” (*Ibidem*). Ele então incorrerá na traição e entregará seus parceiros à Coroa Britânica.

Essa recuperação do episódio histórico em um registro fabular, ressoando feridas e questões do tempo presente, ecoa as *Teses sobre o conceito de história*, de Walter Benjamin (2018, p. 18), o qual definiu a história como a construção de “um tempo preenchido pelo Agora”. Segundo ele, Robespierre teria olhado para “a Roma antiga” como “um passado carregado de Agora”, devendo a própria Revolução Francesa ser entendida como “uma Roma que regressa” (*Ibidem*). Contudo, Benjamin não deixa de advertir que “o salto do tigre para o passado” se dá “numa arena onde quem comanda é a classe dominante”, motivo pelo qual acentua que a revolução, como Marx a definiu, corresponde a esse “mesmo salto, mas sob o céu livre da história” (*Ibidem*). Nesse sentido, o negro Sasportas, representante extremo da “classe lutadora e oprimida”, assumirá o lugar de homem revolucionário por excelência, o herói da “última classe subjugada”, da “classe vingadora” (*Ibidem*).

Este é um aspecto que Eugênio Lima se considera mais apto a libertar das amarras do texto de Heiner Müller, já que este, pelo seu próprio pertencimento político e cultural, não teria sido capaz de assumir totalmente: “ele não vai até o final” (LIMA, 2018, p. 20). Prova disso é o fato de que, na peça

original, o protagonismo recai sobre o branco Debuissou, o traidor, uma espécie de metáfora dos partidos comunistas europeus, o qual teria abandonado o verdadeiro sentido da revolução:

No final das contas, qual é a história? 'Ah, meu Deus! A felicidade do mundo, eu não consigo ter. Eu traí, oh, meu Deus! A traição'... Ah, para, mano! Ele não consegue entender. Porque o grande final é a voz do Debuissou. É isso, os traidores passam bem. Os traidores passam bem. (...) É o único que sobrevive. Tá lá no bem bom. (..) Agora eu terminar uma peça inteira com ele falando pra caramba sobre como tá difícil pra ele. Não. Isso eu tive que confrontar, eu tive que retornar, eu tive que colocar *A luz sobre a força* no texto (*Ibidem*).

O final alternativo, que, nesse caso, implicou em retornar à novela escrita por Anna Seghers que inspirara a escrita de Müller, explica o título daquela obra, destacando o facho de luz que Galloudec acredita ver brilhar sobre a força em que Sasportas era executado enquanto último e mais inflexível revolucionário: “Podíamos ter feito muito mais se Debuissou não tivesse desistido. (...) Olhou na direção de Port-Royal; pensou: Ann disse que Sasportas devia ser hoje enforcado. Teve a sensação que de cima da força uma luz vinha até ele” (SEGHERS, 1984, p.92).

Em um mundo polarizado pela Guerra Fria, que é o contexto de surgimento das peças de Heiner Müller - o qual era um cidadão da República Democrática Alemã (RDA), porção oriental e comunista do país ligada diretamente a Moscou -, o chamado Terceiro Mundo desperta interesse especial no autor. Em uma entrevista concedida em 1981, ele assinala que todas as “mudanças e reformas que são necessárias em nossos países dependem do Terceiro Mundo” e define a situação geopolítica daquele tempo como “uma grande sala de espera esperando pela história. E história é agora a história do Terceiro Mundo com todos os problemas de fome e superpopulação” (MÜLLER, 2003, p. 69). Assim, o autor permite considerar que, em sua visão, o comunismo, que era ainda “a única chance para a humanidade” (STORCH, 2017, p. 70) dependia de assumir as violências e privações vividas pelas populações dos países periféricos como forma de reconciliar-se com a revolução. Contudo, seu olhar para o Terceiro Mundo encontra-se, obviamente imbuído do homem europeu que ele é. Seus comentários pouco confortáveis com “a superpopulação” e o terror que afirma ter sentido ao caminhar por uma estrada

no México, no processo de pesquisa para escrever *A missão*, são sintomáticos dessa tendência. Significado semelhante emerge no episódio recuperado a seguir, no qual a menção à grandeza do Império Romano evoca as teses de Benjamin e em que o embaraço com a presença dos sujeitos provenientes das periferias globais é notável:

Eu visitei Moscou pela primeira vez há alguns meses atrás. Era algo muito estranho. No elevador de meu hotel – uma construção enorme da era stalinista – havia pessoas de todas as províncias da Ásia. Toda a cidade parecia um campo de nômades – um campo napoleônico. Lembrou-me da última fase de Roma antiga, legislando os gregos, mas permeada interiormente pela cultura grega (*Idem*, p. 83).

Ao mesmo tempo em que reconhece a ruína da burocratização e do centralismo do Partido Comunista Soviético, apontando para o emergente problema das migrações forçadas e espontâneas e da precária sub-cidadania que ela instaura no seio das nações centrais, Müller parece pouco à vontade ao lidar com a questão do Terceiro Mundo. É por isso que Eugênio Lima (2018, p. 19) infere que, tal como “Debuisson e a Revolução Francesa”, Müller também é colonial, de modo que “quando ele vai pra o México e se depara com os medos dele, ele se depara que ele também é colonial. A visão dele sobre a Revolução da Nicarágua também é colonial”. Contudo, ele teria também “a coragem”, segundo Lima (*Ibidem*), “ao invés de todo o arcabouço da branquitude, de falar isso”.

Quando, já durante o doutorado, em 2017, produzi dois artigos a propósito de *A missão em fragmentos* e os compartilhei com Eugênio Lima, ele me fez algumas correções, dentre elas uma referência a Karl Marx, em *O Dezoito Brumário de Luís Bonaparte*, que eu entendera sustentar a seguinte fala de Sasportas: “Quando os vivos não conseguirem mais lutar, os mortos lutarão. A cada vez que a revolução pulsa, a carne volta a crescer nos ossos deles, o sangue a correr nas veias, a vida em sua morte” (MÜLLER, 2017, p. 45). Em minha leitura, esse apelo entusiasmado ao sangue e à história dos antepassados que a revolução seria capaz de honrar e restituir, encontrava-se com a definição de revolução que Marx entendeu como válida para o seu tempo. Na obra referida, ele lembrava que “não é do passado, mas unicamente do futuro, que a revolução social do século XIX pode colher a sua poesia” e defendia que tal

revolução precisaria “deixar que os mortos enterrem os seus mortos para chegar ao seu próprio conteúdo” (MARX, 2011, pp. 28-9).

Lima argumentou que a referência mais justa para aquele determinado pronunciamento de Sasportas era, na verdade, Malcolm X e não Marx. Mais tarde, ele compartilharia comigo um trecho de *Message to Grass Roots*, discurso proferido por Malcolm X, em Detroit, em novembro de 1963, traduzido para o português. Naquele pronunciamento histórico, o líder negro estadunidense admoesta sua audiência negra sobre o real sentido da palavra revolução, opondo-a às estratégias pacifistas colocadas em prática pelo movimento pelos direitos civis. Recorrendo aos exemplos das revoluções Americana, Francesa e Russa, lembra que todas se pautaram na luta pela terra, “a base da independência” e que “o único caminho para chegar lá foi o derramamento de sangue”: “Sem ter pena de ninguém, sem compromisso, sem negociação”¹³⁸ (X, 1990, p. 07). Acusando seus pares de não saberem “o que é uma revolução”, ele os conclama a “investigar os métodos históricos empregados por outros ao redor do mundo quando tiveram que solucionar problemas semelhantes” aos dos negros estadunidenses¹³⁹ (*Idem*, p. 08):

Eu cito todas essas revoluções, irmãos e irmãs, para lhes mostrar, que vocês não têm uma revolução pacifista. Vocês não podem ter uma revolução do “ofereça a outra face”. Não há uma revolução pacifista. A única revolução pacifista é a revolução preta. A única revolução em que o objetivo é “ame os seus inimigos” é a revolução preta. É a única revolução que tem por objetivo restaurante não segregado, um teatro não segregado, um parque não segregado, um banheiro público não segregado, onde você poderá se sentar ao lado de gente branca - na privada. Isso não é uma revolução. Uma revolução é pela terra. Terra é a base de toda independência. Terra é a base da liberdade, da justiça e da igualdade¹⁴⁰ (*Ibidem*).

¹³⁸ No original: “the basis of independence. And the only way they could get it was bloodshed. (...) Was no love lost, was no compromise, was no negotiation.”

¹³⁹ No original: “examine the historic method used all over the world by others who have problems similar to yours”.

¹⁴⁰ No original: “So I cite these various revolutions, brothers and sisters, to show you that you don't have a peaceful revolution. You don't have a turn-the-other-cheek revolution. There's no such thing as a nonviolent revolution. The only kind of revolution that is nonviolent is the Negro revolution. The only revolution in which the goal is loving your enemy is the Negro revolution. It's the only revolution in which the goal is a desegregated lunch counter, a desegregated theater, a desegregated park, and a desegregated public toilet; you can sit down next to white folks -on the toilet. That's no revolution. Revolution is based on land. Land is the basis of all independence. Land is the basis of freedom, justice, and equality”.

É óbvio que a alusão a Marx não é totalmente absurda, posto que sua obra, como a de Benjamin, constitui referencial já reconhecido na obra de Müller, não acrescentando, portanto, uma novidade. Mas a intervenção de Eugênio Lima é importante porque ressalta a atualidade política com a qual o dramaturgo se relacionava, no momento de produção de seu texto, e recupera o seu movimento para fora do conservadorismo da tradição intelectual e partidária. Ao chamar minha atenção para Malcolm X, que ele sabe que estava no radar do escritor nos anos 1970, Lima demanda reparação e sublinha possibilidades de ruptura com o racismo e com a colonialidade, possibilidades latentes na dramaturgia de Heiner Müller, o qual, como vimos, demonstra nutrir com relação ao Terceiro Mundo, a expectativa de que ele possa redirecionar o Partido Comunista novamente no rumo da revolução:

O que eu fiz foi recolocar na boca o que o Heiner Muller colocou como proposição poética, recuperar e mostrar o original onde ele copiou. É importante dizer que o pensamento é do [Stokely] Carmichael e não do Heiner Muller, é importante dizer que aquele pensamento é do Malcolm X e não Heiner Muller. Não que eu queira desmerecer o Heiner Muller, mas é só para dizer que esse pensamento ele não tirou da cartola, e não foi de dentro do humanismo branco, e não foi de dentro do teatro dele que ele foi buscar porque esse pensamento ele não tinha. Ele teve que ir para outro lugar. Ele teve que sair (LIMA, 2018, p. 18).

Ao se questionar sobre o modo como a paisagem caribenha, os acontecimentos históricos e os personagens dos três emissários da Revolução Francesa se organizam na peça de Müller, Florian Vaßen (2000, p. 259) investiga se o dramaturgo, através do recurso à intertextualidade, perpetua “o discurso de poder colonial e a pretensão de universalidade do Primeiro Mundo” e identifica uma ruptura com a perspectiva europeia universalista, pois, embora o olhar de Müller seja “um olhar europeu”, “um olhar masculino”, ele “conhece essa diferença, e não a deixa desaparecer na pretensão de universalidade”:

Portanto também Debuissou, Galloudec e Sasportas em *A missão* revelam-se figuras da alteridade e não da identidade. O primeiro representaria uma alteridade interior do psiquismo; o último, a alteridade exterior, estranha ao indivíduo, e o camponês da Bretanha desempenharia uma instância intermediária para a alteridade social (*Idem*, p. 262).

A maior e inevitável proximidade entre Müller e Debuissou (“alteridade interior do psiquismo”) do que com relação a demais personagens explica, portanto, o espaço que sua dramaturgia oferece àquele personagem e que

Eugênio Lima, embora seduzido pela obra, não consegue tolerar e que se propõe a revisar em sua encenação. Para Florian Vaßen (*Idem*, p. 277), Müller não teria buscado se distinguir da figura do branco, a qual corresponde, em última instância, ao funcionário ou ao intelectual gozando de privilégios perante o comunismo no Primeiro Mundo, personagem que incorre na traição de seus companheiros e da revolução, em proveito da própria felicidade. “Não me deixem só com a minha máscara, que já cresce na minha carne e já não dói mais. Matem-me antes que eu os traia. Eu tenho medo, Sasportas, da vergonha de ser feliz neste mundo” (MÜLLER, 2017, p. 46). Pelo contrário, ao garantir espaço para os argumentos contrarrevolucionários de Debuisson, abrindo o final da peça para seus embates intrassubjetivos, Müller se reconheceria em sua “recusa à Revolução” - que nada mais é do que “A MÁSCARA DA MORTE” (MÜLLER, 2017, p. 24), como seu texto não se cansa de gritar -, vendo, portanto, em seu gesto, uma atitude “completamente explicável, quase compreensível” (Vaßen, *Ibidem*).

Portanto, de acordo com Lima (2018, p. 18), Müller “mostra não o que o pensamento diaspórico tava pensando porque ele não podia falar. Eu falo”. Em sua encenação, por exemplo, a figura original do “camponês da Bretanha”, Galloudec, “instância intermediária para alteridade” nas palavras de Vaßen, é chamada o “quase-branco” - “isso é uma ideia da nossa montagem” (*Idem*, p. 20). O Legítima Defesa aborda, desse modo a figura paradigmática da “democracia racial brasileira”, o mulato, que, nas palavras de Abdias do Nascimento (1980, p. 258) representa os “negros de pele clara assimilados pela classe dominante”, sujeitos que “vivem uma existência ambígua” não porque possuem “sangue do branco opressor”, mas porque internalizaram “como positiva a ideia do embranquecimento” e, deste modo, “se distanciam das realidades do seu povo e se prestam ao papel de auxiliares das forças repressivas do supremacismo branco” tal como vemos nas polícias e no exemplo histórico dos capitães do mato. Como teatro afirmativo da diferença de um sujeito histórico expropriado em seus direitos, movido por uma vontade revolucionária que as palavras supracitadas de Malcolm X inflamam, a política do Legítima Defesa enfatiza sua posição aversa ao “quase-branco” por razões objetivamente expostas por Abdias.

A despeito das diferenças, contudo, Müller confere presença expressiva a Sasportas em seu texto, enfrentando-o como “alteridade exterior, estranha ao indivíduo”, conforme interpretação de Vaßen supracitada. Ilumina, deste modo, aquele que mais anseia pela transformação do mundo, justamente porque suporta a proporção mais brutal do seu peso, sendo, portanto, o menos disposto a renunciar à revolução. Através dele, Müller revela-se atento às lutas perpetradas pelo movimento negro estadunidense, às lutas de descolonização travadas em África e às demandas políticas do Terceiro Mundo de um modo geral, ressaltando a forte ligação entre elas: “Eu, isto é, África. Eu, isto é, Ásia. As duas Américas sou eu” (MÜLLER, 2017, p. 46). O dramaturgo rendeu àquele personagem algumas das linhas de maior força em seu texto, como o monólogo a seguir, que, não por acaso, é o preferido de Eugênio Lima:

Nós o condenamos à morte, Victor Debuissou. Porque sua pele é branca. Porque seus pensamentos são brancos debaixo da sua pele branca. (...) Porque você é um proprietário, um senhor. Por isso o condenamos à morte (...) A desgraça de vocês é que não conseguem morrer. Por isso matam tudo o que está ao redor. Em nome de ordens mortas nas quais o êxtase não tem lugar. Em nome da sua revolução sem sexo (...) Quem nada possui morre mais facilmente. O que mais te pertence. Diga logo, nossa escola é o tempo, ele não volta atrás e não há fôlego para a didática, quem não aprende também morre. Sua pele. De quem você a arrancou. Sua carne, nossa fome. Seu sangue esvazia nossas veias. Seus pensamentos, não é. Quem é que transpira em nome da filosofia de vocês. Até a sua urina e a sua merda são exploração e escravatura. Para não falar do seu sêmen: destilado de corpos mortos. Agora, nada mais é seu. Agora você não é nada. Agora você pode morrer. Enterrem-no. (*Idem*, pp. 30-1).

A violência que Sasportas reivindica e que, como Malcolm, entende ser o único remédio para libertar aqueles que representa é, portanto, uma violência reparadora, capaz de restituir a imensa parte roubada. Violência da descolonização, como aquela que Frantz Fanon, durante a guerra de libertação da Argélia, enxergou como sendo a única resposta possível à “lei de ferro do colonialismo”, consistindo em oferecer “uma implacabilidade e uma força perfurante na mesma medida” (MBEMBE, 2018, p. 280). Como ex-escravizado haitiano que testemunhou a Revolução naquele país, Sasportas presentifica aquele tipo de levante que C.L.R. James (2010, pp. 93-4) descreve e associa com outras formas de revoltas histórica contra a violência de classe e do capital:

Os escravos destruíram sem cansar. Como os camponeses na Jaqueria ou os destruidores Ludditas, buscavam a salvação da

maneira mais óbvia: pela destruição daquilo que causara o seu sofrimento; e se destruíram muito era porque muito haviam sofrido. Eles sabiam que enquanto essas fazendas permanecessem em pé o seu destino seria trabalhar nelas até o esgotamento. A única coisa a fazer era destruí-las. De seus senhores, eles haviam recebido a violação, a tortura e, à menor provocação, a morte. Pagaram na mesma moeda. Por dois séculos, a civilização mais evoluída mostrou-lhes que o poder era usado para descarregar a sua vontade sobre aqueles que controlava. Agora que detinham o poder, fizeram como haviam sido ensinados.

De maneira semelhante, Achille Mbembe (*Idem*, p. 278) lembra que a violência que Fanon conceituou em sua obra é aquela que seria capaz de responder à brutalidade do colonialismo, como a que ele testemunhou, quando atuava como médico na Argélia. Nesse país, Fanon viu que a França, pela qual lutara e quase morrera na Segunda Guerra, “cuidava agora de reproduzir os métodos nazistas na condução de uma guerra selvagem e anônima contra um povo ao qual negava o direito de autodeterminação” (*Ibidem*). Neste sentido, o autor enfatiza que “a violência na obra Fanon é um conceito tão político quanto clínico” (*Idem*, p. 281): “Era preciso escutar os órfãos ‘que circulam espavoridos e famintos’, de ‘um marido levado pelo inimigo e que volta com o corpo coberto de equimoses, a vida vacilante e o espírito inerte’” (*Idem*, p. 287). Para Mbembe, portanto, a violência, “termo estratégico do léxico fanoniano”, assume caráter de “dever” e acompanha “o dever da sublevação e da insurreição”, os quais têm em vista “a possibilidade de cada ser humano e de cada povo se erguer, de caminhar com os próprios pés”, consistindo, em suma, num “projeto de elevação coletiva em humanidade” (*Idem*, p. 281).

É interessante observarmos, como assinala Deivison Faustino (2021, p. 471) o caráter de “práxis revolucionária” que o pensamento de Fanon comporta, derivado da perspectiva de que as guerras de libertação em África descortinavam “possibilidades de superação, tanto do racismo como da *exploração do homem pelo homem* em geral, inaugurando um novo tempo histórico”. A violência do colonizado tem como efeito superar o seu estado de “rebaixamento” brutal, de “*inumanidade coisificada*” (*Idem*, p. 467) a que foi relegado pelo regime colonial e, desse modo, superar a “interdição do reconhecimento” de sua consciência livre, porque estaria desse modo em condições de aceder ao encontro, em termos de paridade, com o Outro, como pressupõe a dialética do servo e do senhor de Hegel.

É esse confronto que *A missão* de Heiner Müller consegue colocar em cena de forma agonística e que tem no espírito de fúria de Saspertas o seu principal elemento catalisador. Mas, se esse movimento insurgente capitula, em tal peça dramatúrgica, perante o excessivo poderio das forças coloniais com as quais Debuissou se irmana, é sua centelha que a montagem do Legítima Defesa se propõe a ativar.

Faustino defende assim que a “descolonização radical, como *terapia revolucionária*” proposta por Fanon teria uma “função catártica”, capaz de afirmar a certeza subjetiva que o colonizado tem sobre o seu próprio valor, superando o que chamou de “duplo narcisismo”, isto é, visava “libertar tanto o negro de sua negrura quanto o branco de sua brancura” (*Idem*, p. 476).

E se as guerras descoloniais travadas em África que inspiraram e que sucederam Fanon resultaram, no presente, em “ditaduras corruptas e genocídios fratricidas”, o autor lembra que ele já advertia, em *Os Condenados da Terra*, que “a independência política, realizada sob manutenção da estrutura econômica colonial, dificultava uma saída verdadeiramente independente e resultaria em novas formas de colonialismos” (*Idem*, p. 474). Faustino admite ainda que “os caminhos teocráticos e ditatoriais da Argélia pós-independência; o genocídio em Ruanda; a guerra civil em Angola; o surgimento do Boko Haram e do Daesh, evidenciam os arriscados limites de um nativismo identitário” (*Ibidem*). Deste modo, entende ter sido “justamente a derrota do humanismo e suas aspirações universais concretas”, perspectivas presentes no pensamento de Fanon, o que impediu que tais experiências “superassem a dimensão particular, ao qual foram relegadas, e não se elevassem, portanto, em direção a uma consciência de si aberta à alteridade” (*Ibidem*).

Com palavras intempestivas que lembram Malcolm X supracitado, Abdias do Nascimento (1980, p. 138) igualmente declarou:

Acreditamos que a civilização do universal jamais poderá ser atingida enquanto a ação do colonialismo ou do neocolonialismo permanecer corroendo as bases econômicas e políticas de povos e países, e a pura declamação cultural vazia, conforme se tornou a negritude do Presidente Senghor, mostrou na prática sua carência de eficácia.

A violência como instância de “mediação régia” (FANON, 1968, p. 66), práxis que orienta “os fins e os meios” da libertação dos sujeitos colonizados, e também o anseio por um horizonte de universalidade não racializada que a sucederia, tal como apontado por Faustino supracitado, são perspectivas que se afirmam em *A missão em fragmentos: doze cenas de descolonização em legítima defesa*. Essa orientação que se nutre dos legados de Malcolm X, de Fanon e de Abdias pode ser entendida tanto na percepção do teatro e da arte enegrecidas como instâncias implicadas, mas não autossuficientes, no processo mais amplo de descolonização e de reparação que a obra tematiza, quanto no amanhã não-racializado que seus artistas vislumbram e que se mostra ainda demasiado distante da distopia social, política e ambiental em que se converteu o Brasil. Desse modo, é preciso assumir que parte dos anseios que essa montagem afirma são também frustrados do ponto de vista da resposta de sua audiência branca e mal informada, mas também de seus pares na militância negra, que olharam com desconfiança para a ousada abertura de uma fenda imaginária de fraternidade interracial em um momento onde as exigências de assunção da diferença e da desigualdade ainda estão tão longe de ser acatadas.

c-) *Identidade, alteridade e identificação*

O título da montagem do Legítima Defesa remete ao documentário sueco *Concerning violence: nine scenes from the anti-imperialistic self-defense*, de 2014, escrito e dirigido por Göran Olsson, que, por sua vez, assume o nome do primeiro capítulo da obra *Os Condenados da Terra*, do já referido Frantz Fanon. Trechos desse livro são enunciados pela cantora estadunidense Lauryn Hill, neste filme que é ainda prefaciado por Gayatri Chakravorty Spivak¹⁴¹. Esta última lembra que Jean-Paul Sartre, “um forte anticolonialista entre os colonizadores”, compreendia a já discutida posição de Fanon em *Os Condenados da Terra*

¹⁴¹ O texto do prefácio pode ser acessado em: < <https://filmquarterly.org/2014/10/29/preface-to-concerning-violence/>> Acesso em 09 mai. 2019.

como um aval para a violência. Autor de um famoso prefácio para essa obra, Sartre teria falhado em ler as entrelinhas, segundo Spivak, não percebendo que Fanon insistia que “a tragédia é que os muito pobres estão reduzidos à violência porque não há outra resposta possível a uma absoluta ausência de respostas e um absoluto exercício da violência legitimada por parte dos colonizadores”¹⁴².

Wolfgang Storch, em seu posfácio à edição brasileira da peça *A missão*, lança a mesma crítica ao prefácio de Sartre, partindo de Alice Cherki, biógrafa de Fanon, que trabalhou como psiquiatra ao lado dele na Argélia e na Tunísia. Cherki percebe que Sartre reduz uma série de proposições de Fanon, entendendo que ele justificava não apenas a violência, mas o assassinato individual em si. Diz ela:

Estamos [no texto de Sartre] no terreno da criminalidade, e não mais no da violência inerente a todo ser humano, que é um apelo para vir a ser como um possível de si mesmo. Isso certamente revela a própria relação de Sartre com a violência: escrevendo a partir de um lugar seguro, protegido de circunstâncias externas, Sartre desloca o conflito em outro registro, nomeadamente a linguagem. A violência que Fanon evidencia, no entanto, é outra. Aqueles que acusam Fanon de deslocar um fato existencial para o campo da política se esquecem de que a violência de que ele fala é uma violência infligida aos indivíduos pela sociedade, que os impede de ser, que extirpa sua humanidade. A violência é a marca da impotência em todo lugar. [...] A violência é um apelo, um desejo de mudança à espera de uma resposta (*apud* STORCH, 2016, p. 60).

Hal Foster (2017, pp. 166), por sua vez, lança mão do referido prefácio de Sartre para alertar sobre os riscos de “idealização da condição do outro”, que ele percebe nas inúmeras incursões do artista/intelectual engajado contemporâneo em sua luta em nome de um “outro cultural e/ou étnico” (*Idem*, p. 161). Ele alerta para a possibilidade de seus discursos e suas obras “consumirem” os sujeitos históricos que defendem “antes de eles se tornarem historicamente efetivos” (*Idem*, p. 167). Ao requerer de forma masoquista que o colonizado redobre sua vingança contra o colonizador¹⁴³, o filósofo francês “desmonta o argumento de

¹⁴² No original: “the tragedy is that the very poor is reduced to violence, because there is no other response possible to an absolute absence of response and an absolute exercise of legitimized violence from the colonizers”.

¹⁴³ “Abater um europeu é matar dois coelhos de uma só cajadada, é suprimir ao mesmo tempo um opressor e um oprimido: restam um homem morto e um homem livre”, diz Sartre (1968, p. 14)

Fanon, segundo o qual a colonização também desumanizou o colonizador” (FOSTER, *Ibidem*). Sartre (1968, p. 16) chega a dizer sobre a obra de Fanon: "Este livro não precisava de prefácio, tanto menos porque não se dirige a nós. Contudo, eu lhe fiz um para levar a dialética até ao fim". E, a partir disso, Foster (*Ibidem*) questiona se tal “alterização” do sujeito, neste caso representado pela empatia como os colonizados, não estaria conservando “o eu por meio da apropriação dialética”, afirmando uma “posição de poder com o pretexto da sua rendição”, mantendo a “centralidade do sujeito por meio do outro”? Estas são questões que precisam ser levadas em conta por alguém que, resguardado em uma determinada exterioridade, se ocupe de cancelar gestos de autodeterminação empreendidos por grupos subalternos.

Ao me deter sobre as poéticas e as políticas do Coletivo Legítima Defesa, preciso resistir a assumir a transparência de quem compreende de uma vez as condições e os sentidos de sua crítica ao campo teatral, mas ao mesmo tempo estar atento ao perigo de incidir numa separação absoluta entre a minha experiência e a deles, incorrendo no risco que Foster (*Idem*, p.162), a partir de Walter Benjamin, define como “mecenato ideológico”. Em 2018, tive oportunidade de participar de uma residência artística com o grupo no Centro Cultural São Paulo, no contexto dos processos de criação de seu espetáculo *Black Brecht*. A primeira ação do diretor Eugênio Lima, que conduzia aquele processo de que participavam as atrizes e atores do grupo, mas também pessoas de fora, foi colocar todos em exercício físico, no interior da sala preparada para treinamentos práticos. Para além da surpresa de ser retirado do lugar mais ou menos confortável de observador distanciado, essa experiência me lançou em um sentido de horizontalidade e de partilha com aqueles artistas, que passava pelo engajamento e pelo esgotamento físico, pela insegurança de buscar corresponder com o movimento corporal mais adequado, pelo atravessamento coletivo pela pulsação musical e pela comunhão momentânea pelo ritmo. Esses sentimentos e atitudes deslocaram minha impressão de distância e segregação derivadas da cortina entreaberta e de outros elementos que pareciam separar artistas e audiência em *A missão em fragmentos*.

Mas a experiência mais marcante que tenho para contar daqueles dias se deu quando foi proposto um exercício que só poderia ser empreendido por pessoas que se autodeclarassem negras. O que me tirou do lugar não foi a interdição, algo com que eu já esperava me deparar naquele encontro, mas foi a percepção de como eu vinha fetichizando a afirmação daquela diferença. Qual não foi minha surpresa quando uma pessoa sobre a qual eu não era capaz de identificar qualquer sinal fenotípico de negrura adentrou a arena para participar do referido exercício e eu então não vi qualquer sinal de reprovação se esboçar nos semblantes dos artistas do Coletivo. Essa experiência me interrogou sobre qual era a diferença que eu via me separando daquelas pessoas, ao me interessar pelo seu trabalho e ao me propor escrever sobre ele. Naquele momento, o adjetivo negro ou negra que eu acrescentava de forma muito automática aos substantivos, às funções e ocupações intelectuais e artísticas, passou a acumular uma tensão, até mesmo uma hesitação. Qual intencionalidade me leva a distinguir um sujeito ou uma determinada produção simbólica como negro ou negra?

Não pretendo dar a entender que os artistas do Legítima Defesa sejam conciliadores ou que estejam pouco atentos aos marcadores da diferença que são tão fundamentais em um campo social que ainda resiste tão fortemente às ideias de reparação. Não me senti encorajado a me afirmar negro a partir daquele encontro, embora tenha considerado que a negrura também me constitui. Aprofundar-me um pouco mais nos processos, nas escolhas estéticas e políticas do Coletivo não me tornou indiferente aos meus privilégios de sujeito não racializado na sociedade brasileira. A vivência enfatizou para mim a complexidade imanente da identidade negra e o modo como alguém que se sabe branco implica-se neste conceito ao enunciá-lo.

O que tento exprimir e o faço com ajuda de Hal Foster (*Idem*, p. 163) é que a residência artística me fez questionar “a codificação automática da diferença como identidade manifesta”, “a condição do outro como exterioridade”. Esse autor nos alerta sobre dois pressupostos que tendem a acompanhar o artista e o intelectual em sua interação com o outro, como se dá em minha pesquisa sobre o trabalho do coletivo negro: a) o “pressuposto realista”, segundo

o qual este outro situa-se no real, “na verdade, não na ideologia”; e b) o pressuposto da “fantasia primitivista”, segundo a qual, esse outro teria “acesso a um psiquismo primário e a processos sociais dos quais o sujeito branco é de alguma forma excluído” (*Ibidem*). Esses pressupostos mascaram, talvez, uma falsa relação com o outro, através da essencialização problemática de sua identidade, comprometendo sua complexidade e sua possibilidade de diferenciação, e também confundindo esse outro como uma possível idealização de si mesmo, cumprindo uma demanda de originalidade e de posição política inovadora (*Idem*, p. 173). Essas tendências comportam o risco de minar uma contestação mais efetiva do presente, comprometendo as chances de “identificação”, “filiação cultural” e de “aliança política” (*Idem*, p. 163), aspectos que se manifestaram, por exemplo, em 2017, na relação polêmica entre um coletivo negro brasileiro e um texto dramaturgico alemão, em um palco teatral legitimado.

Na encenação do Coletivo Legítima Defesa, percebo que o texto de Müller consiste numa base estável a partir da qual poderá ser empreendido um *tour de force* a fim de garantir espaço privilegiado para a atualidade do pensamento político e revolucionário negro, bem como para o legado das populações afrodiáspóricas, em toda sua complexidade e no seu contraditório. Eugênio Lima (2018, p. 20) informa sobre essa batalha travada com a peça europeia, que acumula intenso capital cultural e que, portanto, como uma espécie de meio de produção simbólica valioso, interessa desapropriar, desalienar:

É como um exercício. *A Missão* é um grande exercício de resistência. Só que isso só é possível fazer com dramaturgias muito sólidas, muito fortes, do ponto de vista da técnica, por causa de seu passado colonial. Elas são muito sólidas porque a história as confirma. É diferente. Mas é um texto muito sólido. Então, você pode bater bastante mesmo que ele não vai esfarelar. Não vai desmilinguir na sua mão.

Hans-Thies Lehmann (2009, p. 136) lembra que a peça escrita por Heiner Müller “mistura cenas dialogadas com imagens oníricas surrealistas e simbólicas, e com pantomimas, mudando muitas vezes do drama, já fragilizado, para longos textos em prosa”. O uso do fragmento e da intertextualidade, marcas de sua dramaturgia que vieram a torná-lo célebre internacionalmente, possibilita a Müller, segundo Ruth Röhl (1997, p. 119), obter no texto de *A Missão*, “uma

ampliação do tempo e do espaço numa reflexão sobre a história que abrange o tempo hegemônico e o periférico – o trabalho de memória, através do olhar político do presente, chega até nós”. Além da inspiração conhecida na obra de Seghers, a peça dialoga ainda com a obra *A decisão*, de Bertolt Brecht, e *A morte de Danton*, de Georg Büchner, *Os negros*, de Jean Genet, dentre muitas outras referências.

Mas se o uso de citações, de fragmentos múltiplos utilizados pela encenação de Eugênio Lima com intervenção dramaturgica de Cláudia Schapira corresponde a uma tendência da dramaturgia de Heiner Müller, ele também é derivado da trajetória desses artistas. Eugênio e Cláudia são fundadores do *Núcleo Bartolomeu de Depoimentos*, companhia teatral que surge em 1999, em São Paulo, com uma “formulação inédita dentro do universo do teatro brasileiro, o *teatro hip-hop*, linguagem surgida a partir da junção de elementos do teatro épico (...) e da cultura hip-hop” (D’ALVA, 2014, p. XX). Nascida na cultura hip-hop, a técnica do *sample* será largamente empregada e experimentada pelo grupo. De acordo com Roberta Estrela D’Alva (*Idem*, p. 15), também integrante do Núcleo Bartolomeu, o *sample* “consiste em extrair de uma gravação algum trecho da construção musical e utilizá-lo para a construção de uma nova gravação a partir de um processo de colagem musical”. O desenvolvimento da pesquisa de linguagem pelo grupo resultou no conceito de “samples dramaturgicos”. Para D’Alva (*Idem*, p. 82):

O conceito é estendido não só à criação da música, mas a todos os elementos que constituem a dramaturgia cênica: texto, cenários, figurinos, vídeo, interpretação, expressão corporal e vocal, dança, iluminação. Os recortes são utilizados com a consciência da existência do todo ao qual fazem parte e isso influencia toda a sequência da dramaturgia que o precede e que vem depois dele ou sobre o qual ele é aplicado em sobreposição. Nesse caso, a utilização de textos de outros autores deixa de ser uma simples “citação” ou “referência” e é usada conceitualmente como *sample*, na medida em que evoca o contexto original de onde foi *sampleado*, e isso interfere constitutivamente na nova configuração que se forma a partir de sua inserção.

A partir daí, compreende-se que a estética do fragmento, da colagem, da citação que transparece nesse novo trabalho do Coletivo Legítima Defesa tem raízes naquilo que Stuart Hall (2013, p. 51) chama de “modernidades vernaculares”, produções culturais procedentes de múltiplos centros e, muitas

vezes, a partir dos mais pobres, dos excluídos. Se é verdade que muito dessa estética dialoga com a estrutura do texto de Heiner Müller, irregular, multifacetado, repleto de lacunas, é preciso também reconhecer que há um peso incomensurável da influência do hip-hop nova-iorquino enquanto uma inovação produzida por povos da diáspora africana. Sobre as tradições musicais negras que têm se estabelecido por meio de migrações e cruzamentos, ao longo do que chamou o Atlântico Negro, Paul Gilroy (2012, p. 204) afirma que:

Mesmo onde as formas africano-americanas são emprestadas e postas em ação em novas locações muitas vezes têm sido deliberadamente reconstruídas em novos padrões que não respeitam os direitos de propriedade de seus criadores ou as fronteiras de estados-nações discretos e as comunidades políticas supostamente naturais que elas expressam ou simplesmente contêm (*Idem*, p. 204).

Nessa perspectiva, o *sample* transportado da música para a dramaturgia, reafirma o espaço deste novo teatro negro como terreno de hibridismos, assumindo-o como derivado de “cruzamentos transnacionais, multiétnicos e multilinguísticos” (MARTINS, 2006, p. 69), estimulando um reconhecimento mais justo da multiplicidade de fontes culturais (incluídas aí as rebaixadas e suspeitas manifestações das chamadas indústrias culturais) que nutrem a experiência teatral contemporânea.

Em seus estudos sobre as performances culturais afrobrasileiras, Leda Maria Martins (*Idem*, p. 69) cunhou relevante “operador conceitual” nomeado “encruzilhada”, o qual, conforme concepção filosófica nagô-iorubá, corresponde ao “lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimento diversos”. Deste modo, as culturas negras, enquanto “lugar das encruzilhadas”, ensinam sobre o próprio princípio constitutivo do “tecido cultural brasileiro”, derivado de sistemas simbólicos diversos, “processos de cruzamentos transnacionais, multiétnicos e multilinguísticos” (*Ibidem*). Ainda de acordo com a autora:

No âmbito da encruzilhada, a própria noção de centro se dissemina, na medida em que se desloca, ou melhor, é deslocada pela improvisação. Assim como o jazzista retece os ritmos seculares, transcribando-os dialeticamente numa relação dinâmica, retrospectiva e prospectiva, as culturas negras, em seus variados modos de asserção, fundam-se dialogicamente, em relação aos arquivos e repertórios das tradições africanas, europeias e indígenas, nos volteios das linguagens, nos ritos e em muitas outras práticas performáticas que instauram (*Idem*, p. 70).

As culturas musicais negras, como o jazz que referenda a citação acima, ocupam inegável centralidade nas dramaturgias do Núcleo Bartolomeu e do Legítima Defesa e comportam, segundo Gilroy (*Idem*, p. 198), extraordinária capacidade de ligar África, América, Europa e Caribe, de modo que suas “linhas de afiliação e associação” permitem levar “a ideia de diáspora para além de seu estatuto simbólico, como o oposto fragmentário de alguma suposta essência racial”. Ainda de acordo com este autor, a “complexidade sincrética das culturas expressivas negras” repelem a ideia mais conservadora de “uma africanidade intocada, imaculada (...) no interior dessas formas, operando uma poderosa magia de alteridade a fim de acionar repetidamente a percepção da identidade absoluta” (*Idem*, p. 208). “Nada temos a ver com a palavra *negro* em rigor biológico, de raça pura. Nosso *negro* se movimenta culturalmente, em termos de história”, diz Abdias do Nascimento (1980, p. 134).

As formas muito particulares com que as músicas negras, em suas expressões mais diversas, têm se desenvolvido por meio de rupturas e continuidades, remetendo de maneiras mais ou menos conservadora à ideia de origem étnica, cultural, de pertencimento socioeconômico, trabalhando à sua maneira a memória socializada da escravização, em seu diálogo secular com o mercado e com as massas, burlando as fronteiras nacionais, oferecem, para Gilroy (*Idem*, p. 209), “um modelo pelo qual a identidade não pode ser entendida nem como uma essência fixa nem como uma construção vaga e extremamente contingente a ser reinventada pela vontade e pelo capricho”. Ele considera, entretanto, que esta capacidade da música negra promover uma experiência viva da identidade, logrando escapar do essencialismo racial sem incorrer no atomismo pós-moderno, é ainda pouco explorada nas discussões da política cultural negra (*Idem*, p. 205).

Estas considerações lembram que a identidade negra não é derivada de uma fonte “natural e espontânea”, mas de atividades práticas como “linguagem, gestos, significações corporais, desejos” (*Idem*, p. 209). E estimulam o entendimento de que, mesmo colocando em questão particularidades dos racismos vigentes no contexto paulistano ou brasileiro, projetos teatrais como o do Legítima Defesa podem se ligar a aspirações mais amplas de uma cidadania

global, mesmo que utópica. Tal hipótese é reforçada, por exemplo, pela convergência internacional de lutas contra a instalação *Exhibit B* e pelas cooperações internacionais em que tomou parte a Frente 3 de Fevereiro, a que Eugênio Lima e as artistas do Núcleo Bartolomeu estiveram ligados.

Assim como o tráfico de africanos através do Oceano Atlântico, entre os séculos XVI e XIX - ilustrado graficamente no videodocumentário *Entenda o processo colonial em 5 minutos*, dirigido por Ana Júlia Travia, e apresentado dentro da peça *Black Brecht*, de 2019 -, desempenhou papel decisivo para o advento do capitalismo em escala mundial; as formas de resistência desenvolvidas por essas populações e sua descendência contra tão violento sistema e suas profundas e multifacetadas consequências informam, no presente, sobre um horizonte mais amplo de lutas contra a degradação produzida pelo capitalismo em escala planetária. Nessa perspectiva, é mister reconhecer que a poética do Legítima Defesa orienta-se por disputas políticas que emanam da luta contra o racismo no Brasil, nutrindo-se de saberes e experiências históricas das comunidades negras estadunidenses, caribenhas e europeias, lutando por uma comunicação mais efetiva com o continente africano e marcada por uma tenacidade em debater a complexidade histórica e geopolítica que a questão envolve.

Como um reflexo desse internacionalismo e dessa polissemia, os campos visual, sonoro e verbal em *A missão em fragmentos* constituem um entrecruzamento coabitado por idiomas - com notável prevalência de idiomas africanos menos conhecidos dos públicos teatrais no país -, pelos corpos e movimentos de atrizes e atores, por projeções sobre o imenso ciclorama do fundo da cena, por pictogramas pintados em branco sobre o chão negro do palco, por uma banda com piano, instrumentos de cordas e metais, e pelas *pick-ups* do diretor e DJ Eugênio Lima, que também assina a direção musical junto ao sul-africano Neo Muyanga¹⁴⁴. Este último é autor do espetáculo *Revolting Music*, apresentado na Mostra Internacional de Teatro (MITsp), em 2016. Foi ao fim de uma das apresentações desse espetáculo, no Centro Cultural São Paulo,

¹⁴⁴ Será importante lembrar que Muyanga compôs a música do filme *Concerning Violence* supracitado.

que se deu a primeira aparição da performance *Em Legítima Defesa*. Desde então, Lima e Muyanga inauguraram uma parceria transnacional que se expressa na construção de trilhas sonoras para as peças do Coletivo Legítima Defesa *A missão em fragmentos* e *Black Brecht* e na performance *A Maze in Grace*, concebida por Muyanga e apresentada no Pavilhão da Bienal de São Paulo, em 2020¹⁴⁵.

Esses artistas, com seus corpos e experiências singulares, com suas expressividades e com o apoio de múltiplos suportes e recursos descarregam na cena referências diversificadas a autoras e autores, ícones da cultura, lideranças em processos de luta antirracista e de libertação colonial nas Américas e na África. As presenças físicas desses atores ancoram-se desse modo em outras presenças virtuais, evocadas, citadas, inflando a cena de personagens e personalidades negras, agenciando experiências e conhecimentos que comportam uma indiscutível marca da diferença em um palco teatral brasileiro. Para José Fernando Peixoto de Azevedo (2018, p. 11):

O corpo de um ator preto é tema, é testemunho, é forma, é palco, é cena. Perguntarão: mas não é assim com qualquer corpo? Talvez. A diferença é que um corpo branco, na cena de teatro, se mistura com ela. Um corpo preto, em cena, também a de teatro, impõe a pergunta: que cena é essa?

O corpo negro no palco teatral recupera a cena racial que, a despeito da já conspurcada ideia de democracia racial brasileira, se pronuncia quando da presença de sujeitos negros em ambientes de elevado capital cultural, onde não estejam para servir, bem como na violenta e repetitiva abordagem “aleatória” de suspeitos por forças de segurança ou por ditos cidadãos de bem, em ruas, lojas, supermercados. Um teatro negro, portanto, porque requer a explicitação dessa diferença e dessa desigualdade ainda irreduzível, que muitos tendem a sublimar ou a negar, se faz com presenças negras. Leda Maria Martins (1995, p. 83), em suas reflexões sobre formas de dramaturgias negras no Brasil e nos Estados Unidos, defende que a diferença produzida enquanto identidade naquelas obras, não é apreendida “como uma marca absoluta que elide a semelhança. Ela se

¹⁴⁵ Vide: <<http://www.bienal.org.br/agenda/7318>> Acesso em 16 out. 2021.

tece, em verdade, nos vazios da semelhança, que ofusca o *mesmo* e faz fluir o *outro*". Ainda de acordo com a autora:

A análise desse teatro reserva, de imediato, a constatação de que sua distinção não se prende, obrigatoriamente, à cor, ao fenótipo ou à etnia do dramaturgo, ator ou diretor, como marcas externas, mas que se assenta nessa cor, nesse fenótipo, nessa etnia, além de considerar a experiência, a memória cultural e histórica e o lugar social desse sujeito, erigidos esses elementos como signos que se projetam e se articulam no discurso que os representa e os faz representarem-se simbólica e figurativamente (*Idem*, p. 84).

Vozes, sonoridades, textos, imagens e expressões corporais, fazendo convergir espaços e temporalidades diversos, materializam na cena do Legítima Defesa, um "bordado" e um "entrelaçamento" que enfatiza "a própria natureza da atividade teatral, uma modalidade artística intrinsecamente dialógica e intersemiótica" (*Idem*, p. 27). Por meio de tais recursos, a encenação presentifica aquelas e aqueles que, para além dos artistas designados em sua ficha técnica, reconhece como "participantes": Angela Davis, Anna Seghers, Sojourner Truth, Malcolm X, Amílcar Cabral, Chimamanda Ngozi Adichie, Cláudia Schapira, Aimé Césaire, Achille Mbembe, Racionais MC's, Frantz Fanon, Marcus Garvey, Maurinete Lima, Lélia Gonzalez, Abdias do Nascimento, Francis M. Beal, João Cabral de Melo Neto, James Baldwin, Stokely Carmichael, Carolina Maria de Jesus¹⁴⁶.

d-) Figuras da descolonização

¹⁴⁶ Programa do espetáculo *A missão em fragmentos - 12 cenas de descolonização em legítima defesa*. Prefeitura de São Paulo, Secretaria de Cultura, Centro Cultural São Paulo: 04 de abril a 17 de maio de 2017.

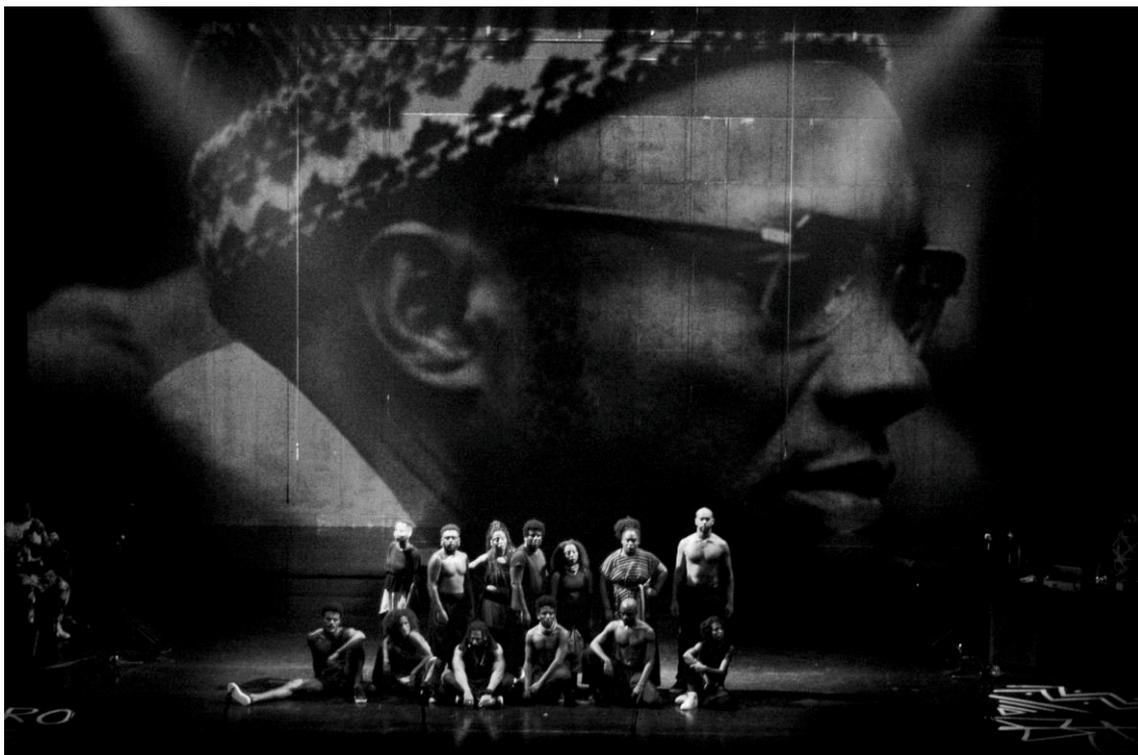


Figura 22 Perfil de Amílcar Cabral em *A missão em fragmentos* (2017). Foto: Cristina Maranhão.

Ao assumir a referência à descolonização, aqueles sujeitos históricos que embasam a metáfora do regime soviético e da RDA em Heiner Müller - Danton, Robespierre, Saint Just - diluem-se, na encenação do *Legítima Defesa*, em proveito de exemplos que soam menos familiares ao público letrado brasileiro - falo a partir da minha própria experiência. Assim, quando a música do baile *black* que marca o início do espetáculo diminui, uma voz nos alto-falantes anuncia a “mensagem de ano novo de 1973 do camarada Amílcar Cabral”. Os corpos ofegantes dos intérpretes dispõem-se em posição de escuta, em face da plateia, uns sentados, outros de pé, formando um agrupamento no centro do palco. A voz de Amílcar Cabral inicia a mensagem, trazendo palavras e expressões como “camaradas”, “compatriotas”, “luta”, “combate”, “independência”, “povo africano”, “militantes”, “combatentes”, “a hora é de ação”. À medida que sua voz ressoa, nossa atenção se divide entre o teor do seu texto e o acento pouco familiar do português falado por ele, diferente daquele que falamos no Brasil, mais próximo, mas também diferente daquele de Portugal. Sem que seu pronunciamento seja encerrado, sua voz começa a ser envolvida por acordes de guitarra e de trompete, vindos do lado esquerdo do palco, onde se localizam os músicos Neo

Muyanga e Luan Charles. A cortina se abrirá completamente. Vemos os intérpretes no centro, os dois músicos à esquerda e Eugênio Lima em suas *pick-ups* de DJ à direita. À medida que a música engole a mensagem de Cabral, privando-nos mais e mais da compreensão do seu texto, o rosto de um homem negro em preto e branco estoura no ciclorama. É provavelmente Cabral, cintilando no fundo do grande palco, à medida que sua voz desaparece e é sobreposta pelos timbres da guitarra e pelo marcante trompete que traz inequívocas alusões ao jazz. Palavras, música, imagem e presença tornam negro o palco teatral.

É notável como a menção a Amílcar Cabral aparece mediada pela teatralidade, sua voz surgindo como um sample na trilha sonora costurada por Eugênio Lima, mas também submergindo na música tocada ao vivo pelos dois instrumentistas, sua imagem contrastando com a iluminação colorida, sua face negra refletindo-se nos corpos, nas peles dos intérpretes também todos negros. O revolucionário surge como uma aparição, dispensando comentários explicativos, ou quaisquer outros didatismos. Sua passagem pela cena, nos primeiros minutos da peça, é um acontecimento poético que interpela os espectadores. Ela é um breve aceno, capaz de gerar reconhecimento, assombro, mas também indiferença. *Quem é esse homem? Quais são as lutas a que ele se refere? Quem é o seu povo? O que foi feito dele?* São questões que chegaram a mim, que não tinha maiores informações sobre a sua história.

Quando procuro saber um pouco mais sobre esse personagem do Terceiro Mundo, sou obrigado a me lembrar que sei muito pouco sobre as histórias dos países africanos, ainda que os processos históricos brasileiros tenham profundas relações com as deles. Nesse sentido, Abdias do Nascimento (1980, p. 61) me lembra de nosso Estado colonizador português, o qual “tendo sido o primeiro a invadir a África, pilhando suas riquezas, estuprando povos e terras do continente, foi o último a se retirar depois que lhe arrancaram a presa das garras e dos dentes”. Ele ainda acrescenta que: “Formalmente independente, o Brasil continuou seguindo orgulhosamente o modelo português, tendo sido um dos primeiros a escravizar os africanos no Novo Mundo e sendo o último a 'libertá-los' do cativeiro” (*Ibidem*).

Nascido na Guiné-Bissau, em 1924, Amílcar Cabral mudou-se com a família ainda criança para a ilha de Cabo Verde. Interessado em transformar um “contexto socioeconômico de aridez geográfica e miséria social” naqueles países e também “indignado pela indiferença e desprezo da administração colonial” portuguesa, transferiu-se para Lisboa, em 1945, a fim de estudar agronomia (VILLEN, 2013, p. 126). Como único estudante negro em seu grupo, mas em contato com outros estudantes vindos de colônias portuguesas, ele protagonizará diversas iniciativas de caráter cultural. Essas últimas dialogam com aquelas realizadas por estudantes martiniquenses, franco-guianenses e senegaleses, tais como René Mênil, Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor e Alioune Diop, em Paris, nas décadas de 1930 e 1940, e que deram origem às revistas *Légitime Défense*, *L'étudiant noir* e *Présence africaine*. De acordo com Villen (*Ibidem*), Cabral e seus companheiros inspiraram-se nos ideais de “*reafricanização dos espíritos* do movimento da *negritude*¹⁴⁷ dirigido por Léopold Sédar Senghor, com suas proclamações sobre o necessário *redespertar da civilização negra e a reapropriação da história e da identidade africanas*”

De volta a Guiné, Cabral fundaria o Partido Africano da Independência (PAI), mais tarde chamado Partido Africano da Independência de Guiné-Bissau e Cabo Verde (PAIGC), o qual lançaria mão de greves, bem como de tentativas de acordo com Portugal por uma libertação pacífica dos dois países. Do fracasso dessas estratégias, mas também estimulado pela Revolução da Argélia, “fato histórico que provocou concomitantemente a intensificação da repressão por todos os sistemas coloniais contra os movimentos africanos de libertação nacional” (*Idem*, p. 128) -, o PAIGC iniciaria, em 1963, a luta armada contra o colonialismo português. O conflito se desenvolveu por dez anos e resultou na

¹⁴⁷ Sobre o movimento *Negritude*, mais particularmente sobre o legado de Aimé Césaire, mas também Senghor, Achille Mbembe (2018, p. 271) dirá que eles colocaram em julgamento “o racismo e o colonialismo, duas formas modernas desse estupro e desse ato de supressão, duas figuras da animalidade presentes no homem, da união do humano com o bestial que nosso mundo está longe de ter abandonado por completo”. Para Mbembe (*Idem*, p. 273), “Césaire se inscreve plenamente numa tradição crítica intelectual negra encontrada tanto entre os afro-americanos quanto em meio a muitos outros pensadores anglófonos caribenhos e também africanos. Em Césaire, contudo, a preocupação como o ‘homem negro’ não desemboca na *secessão* do mundo, mas na afirmação de sua *pluralidade* e na necessidade de sua declosão. Afirmar que o mundo é plural, militar por sua declosão, significa dizer que a Europa não é o mundo, mas apenas uma parte dele”.

vitória do Partido e na libertação daqueles territórios africanos. Amílcar Cabral, contudo, “foi assassinado em circunstâncias obscuras em 20 de janeiro de 1973, sendo, portanto, impedido de estar presente na declaração de independência da Guiné-Bissau e de Cabo Verde” (*Idem*, p. 129). A mensagem de Ano Novo que ouvimos, ou que tentamos ouvir, em *A missão em fragmentos*, é provavelmente, um dos últimos testemunhos desse líder revolucionário. Sua morte guarda semelhanças com a de Sasportas, tornado negro por Heiner Müller e enaltecido pela montagem do Legítima Defesa, personagem que é traído por um companheiro e executado na antessala de uma revolução.

A luta pela libertação de Guiné e Cabo Verde também lança luzes sobre particularidades do racismo na história do Brasil, na medida em que ela enfatiza “estratégia do discurso colonial português para manutenção da invisibilidade do regime racista e da violência perpetrada nos territórios africanos, por meio da consagração do mito da fraternidade multirracial” (*Idem*, p. 132). Tal como Fanon atestou a separação irreconciliável dos mundos do colonizado e do colonizador, Cabral falava de “apartheid à portuguesa”, que implicava na “exclusão dos africanos dos ambientes da vida social, das escolas e hospitais, pela distribuição de habitações em lugares indignos, pela proibição de frequentar lugares de cultura ou de recreação” (*Idem*, pp. 136-7). De orientação marxista, seu pensamento político tinha na cultura uma das instâncias mais estratégicas para a libertação, de modo que em um discurso nomeado *A arma da teoria*, define as lutas de libertação descolonial como o processo de “negar a negação do seu processo histórico”, sendo a “libertação nacional de um povo” compreendida como “a reconquista da personalidade histórica desse povo, (...) o seu regresso à história, pela destruição da dominação imperialista a que esteve sujeito” (CABRAL, 2019, p. 142).

Questões sobre uma efetiva emancipação daqueles países africanos pelos quais Cabral lutou impingem a ideia de que o ideário político desenvolvido por ele não teve chance de ser posto em prática integralmente, sucumbindo à imanência do capitalismo internacional e das divisões que ele exacerba. Conhecer o seu legado e seu percurso histórico, pouco conhecidos e difundidos no Brasil, parece nos tornar um pouco mais próximos daquilo que ele chamou

de negação de nossa história. Ao reinvestir de brilho as imagens esmaecidas das revoluções na África portuguesa sob o bronze dos ídolos da Revolução Francesa, a encenação do Legítima Defesa parece propor, nesse sentido, certo adensamento da experiência de nós mesmos, os brasileiros.

Outras projeções no fundo da cena ou nas laterais do monumental teatro do Auditório Ibirapuera perfazem esse movimento de adensar, de perseguir nova profundidade da experiência histórica e a aderência ao presente das palavras, personagens e situações tomadas de empréstimo à dramaturgia de Heiner Müller. A chegada dos três emissários da Revolução Francesa à Jamaica, “vergonha das Antilhas, navio negreiro no mar do Caribe” (MÜLLER, 2016, p. 20), por exemplo, é enunciada pelo coro de intérpretes, à medida que surge, no fundo, pintura famosa de Jean-Baptiste Debret retratando mercado de escravizados, na Rua do Valongo, centro da cidade do Rio de Janeiro. São gestos pelos quais a encenação reforça os elos entre os episódios encenados na França ou na Jamaica setecentista e os atuais debates raciais que o campo teatral procura assumir com urgência e com atraso.

A chegada à *plantation* dos pais de Debuissou, na dramaturgia de Müller, é representada como uma espécie de paródia da fábula do filho pródigo, repleta de referências ao regime escravagista: “Olhe para os meus escravos, para os seus, para a nossa propriedade. A vida toda eles foram animais. Precisam ser homens, agora, só porque na França isto está escrito num papel. Quase ilegível de tanto sangue derramado” (*Idem*, pp. 25-6). Na encenação do coletivo paulistano, à medida que essas falas são proferidas aceleradamente, sua crueza e violência são explicitadas, sendo difícil para os que não conhecem de antemão o texto em que a obra se inspira, apreender o seu sentido dramático. Tentando reter alguma coisa desse fluxo verborrágico que os intérpretes intercambiam entre si ou o enunciam de modo coletivo, o espectador tem oportunidade de se relacionar com as projeções desvelando mulheres e homens negros retratados por José Christiano Júnior e Marc Ferrez, no século XIX, no Brasil. Pesquisadas no Arquivo Nacional e no Instituto Moreira Salles, tais fotografias retratam “pessoas de origem africana, escravas ou libertas, enfocando características faciais ou simulando suas atividades profissionais em

estúdio”¹⁴⁸, entre os anos de 1866 e 1875. Essas fotografias eram utilizadas como *cartes-de-visite*, espécie de souvenir que os viajantes poderiam levar daquele que foi o último país do mundo a abolir a escravidão. Representados em sua coisidade, em sua exterioridade, num processo que lembra o dos zoológicos humanos referendados em *Exhibit B*, esses sujeitos são evocados pela encenação na qualidade de testemunhas do processo histórico que se busca sublinhar.

Durante a residência que participei com o Legítima Defesa, em 2018, fico sabendo que cada integrante do grupo elegeu um daqueles indivíduos retratados como um antepassado imaginário seu, devendo atribuir-lhe um nome, uma história, de modo a negar a desumanização que lhe fora dedicada. A fotógrafa e artista gráfica Cristina Maranhão me conta que, durante o processo de *A missão*, foi convidada por Eugênio Lima a empreender um processo de ressignificação das *cartes-de-visite* de Christiano Júnior, com o intuito de reparar, visualmente, o processo de destituição de humanidade e dignidade a que foram submetidos esses homens e mulheres do século XIX. Examinando muito detidamente cada uma dessas fotografias, perscrutando-as, ela me revela ter perguntado a alguns dos sujeitos fotografados, anônimos de um passado já distante: “O que você quer de mim?”. Por meio da técnica da colagem digital, este trabalho estabeleceria pontes com o uso dos *samples*, que, como vimos, caracteriza a dramaturgia e a música do espetáculo. Inspirada pela estreita relação do candomblé com a natureza, Maranhão imiscuiu às imagens dos retratados, fragmentos de imagens feitas por ela e que retratavam o mar da Bahia, as rochas do monte Roraima, uma árvore frondosa em Diamantina, o fogo de uma queima de cerâmicas etc. Reinvestidos de significados e, principalmente, ligadas por elos de respeito e familiaridade imaginária com os integrantes do coletivo, os retratados foram então “divinizados”, aproximando-se “da relação ancestral e mítica dos povos de origem Iorubá”, conforme a artista declara em seu filme

¹⁴⁸ Fonte: **Enciclopédia Itaú Cultural.** Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21637/jose-christiano-junior>> Acesso em 02 jun. 2019.

*Orilè*¹⁴⁹, de 2021. Essas imagens, nas quais a relação de subalternidade dos retratados foi subvertida, foram então novamente disseminadas, tendo sido distribuídas ao público, durante a estreia do espetáculo.

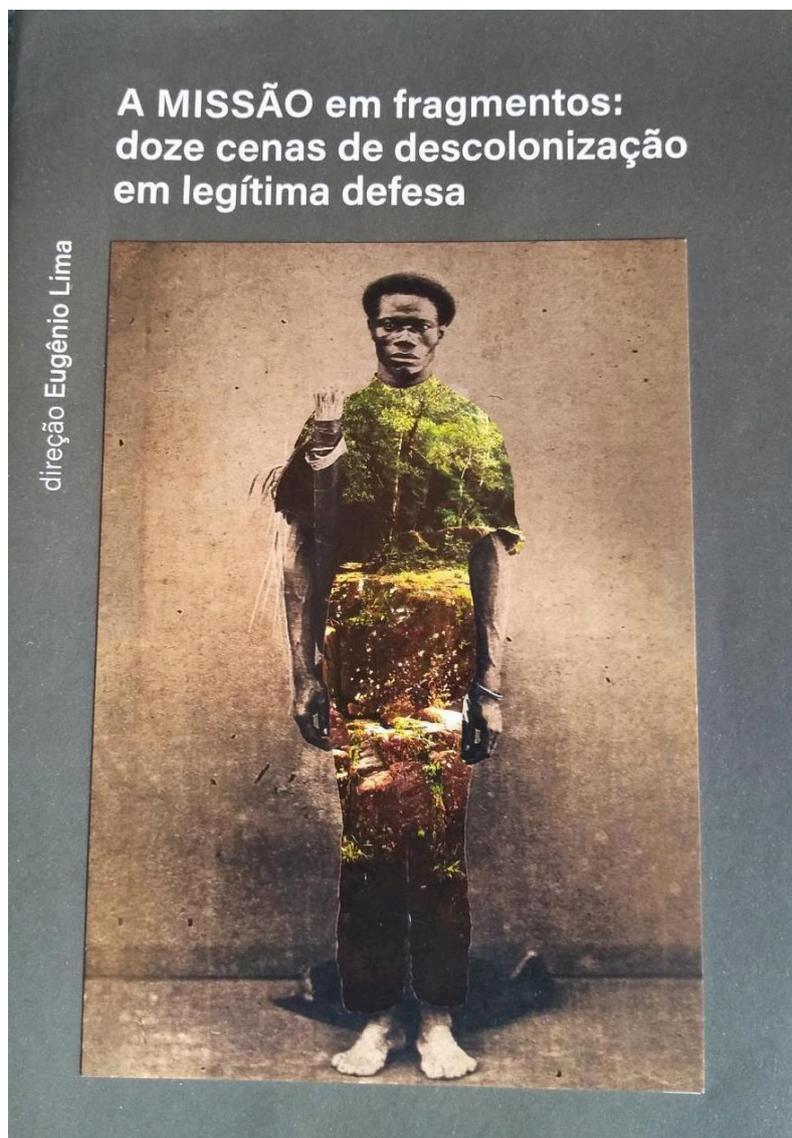


Figura 23 Carte-de-visite retratando ancestral e ressignificado por Cristina Maranhão ilustra a capa da dramaturgia de *A missão em fragmentos*.

¹⁴⁹ **Orilè**. Direção: Cristina Maranhão. Mostra Sesc Cariri de Culturas. Sesc Ceará. Youtube, 09 nov. 2021. Disponível em; <https://youtu.be/6Y5MJfvi2_0> Acesso em 14 nov. 2021.



Figura 24 Projeção de ancestral à esquerda do palco em *A missão em fragmentos* (2017). Reparar no manto ressignificado com fragmentos de natureza. Foto: Cristina Maranhão.

e-) Atos de fala e a possibilidade de uma recepção antirracista

A enunciação das vozes de antepassados e de contemporâneos negros por parte das atrizes e dos atores é parte fundamental do processo do Legítima Defesa. No trabalho de estreia do coletivo, Eugênio Lima já lembrava aos integrantes: “Você tá com o microfone, é tudo no seu nome”. Desse modo, despertava no performer a importância de se conectar ao que era dito, não porque havia sido uma demanda do diretor, mas porque precisava enxergar sentido em dizer aquelas palavras no momento presente. “Aqui ninguém faz leitura branca”, provocou o diretor em um processo que teve oportunidade de assistir. Referia-se a uma técnica usual de leitura de textos dramáticos que evita o emprego de qualquer intenção (ou qualquer cor) quando do

pronunciamento do texto. Nos processos do Legítima Defesa, ao contrário, o que se solicita é que os performers sustentem o discurso nas suas próprias histórias, explicitando suas intenções, seu posicionamento. Ensaçando atitudes para a enunciação, o ritmo das frases, a sonoridade das palavras, esses artistas ensaiam ao mesmo tempo a performatividade mais coerente às intencionalidades políticas de tais discursos. Esse é um método que podemos supor como tendo raízes no Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, mais especificamente no exercício chamado “depoimento”, que deu nome ao grupo. De acordo com Roberta Estrela D’Alva (2014, p.69):

O depoimento consistia em uma espécie de “roda-viva”, um tribunal figurativo onde cada atriz representava uma personagem que “defendia” seu ponto de vista. (...) Assim, eram interpeladas pelos demais que tinham o papel de testá-las com perguntas, numa espécie de “sabatina” que revelava até que ponto o discurso em forma e conteúdo era suficientemente coeso e embasado para a sua sustentação.

Assim, quando, em 2016, o grupo de performers invade o teatro e me interpela, torna-se evidente, para mim, algo que o filósofo inglês J. L. Austin abordou em seu livro *How to do things with words*, de 1962: que algumas enunciações, mais do que declarar ou descrever uma realidade, constituem em si uma ação (ou parte de uma ação). São os casos dos enunciados performativos, quando dizer algo é fazer algo. Ao ordenar que eu fique, que eu me sente, que eu os escute, esses artistas atuaram diretamente sobre minhas atitudes e as de outros espectadores. Sua linguagem era dotada de uma força, a qual comunicava antes uma ação do que um significado e - embora Austin (1962, pp. 09-10) exclua do performativo as frases ditas em um contexto ficcional, como um poema ou uma peça de teatro -, naquele momento, as palavras utilizadas em um ato artístico soaram como ordens e quebraram a minha inércia e a de muitos outros.

A obra de Austin caminha na direção da completa indistinção entre a linguagem constativa e a linguagem performativa, com privilégio desta última, identificando a linguagem mais com uma ação do que com uma significação. Curioso é que, para ele, uma das características de um enunciado performativo é o fato de que, por não ser uma descrição, uma declaração ou uma constatação, ele foge às categorias de verdadeiro e falso (*Idem*, p. 05). Tal enunciado

simplesmente opera. Independente de eu estar jurando em falso ou com intenção de verdade, eu estou jurando. Contudo, no teatro, costumamos nos referir a uma performance bem-sucedida, dizendo que tal atriz ou tal ator agiu “com verdade”. Ao dizer isso, pensamos num sentido de correspondência entre os sentimentos e a atitude de tal sujeito, os quais se unem no todo indivisível de uma ação, de uma fala no tempo presente. E aqui é interessante trazer a crítica de Jacques Derrida (1991, p. 351) à obra de Austin, quando ele nota que o uso de uma metáfora para trazer a ideia de movimento ao performativo carrega tal conceito (que se quer operativo) com significação. Além disso, Derrida questiona a distinção que Austin faz entre uso “sério” da linguagem e seu uso ficcional. Para Derrida, o uso da linguagem no teatro, que Austin considera “anomalia”, “não-sério”, “citação”, é regido pelas mesmas condicionantes que uma enunciado “performativo puro”, percebendo nesses últimos também a citação, a iterabilidade, elementos que rompem com a singularidade, com a “pureza” de um ato de fala, o qual se dá, não pela passagem de conteúdo ou de sentido, mas sob a forma de “força por impulsão de uma marca” (*Idem*, p. 363).

Na comparação entre ato de fala “sério” e ato de fala por “parasitagem”, “citação” (caso da fala no teatro), o que Derrida detecta é não a diferença entre um ato original e um ato citacional, mas “marcas diferenciais” (*Idem*, p. 359). A fala teatral, com maior ou menor força, maior ou menor verdade, revela, nessa perspectiva, o modo de funcionamento da língua enquanto marca, rastro, citação. Impossibilidade de uma consciência plena de si em uma performance “pura” ou absoluta, impossibilidade de um sujeito “transparente a si próprio e aos outros”, sua fala traz sempre essa condição de uma citação, representação, metáfora, que cinde com a suposta “singularidade pura do acontecimento”.

A técnica do depoimento implica em encontrar materiais e apropriar-se deles num contexto intersubjetivo, envolvendo aquele que fala e aquele que escuta. Ao fazê-lo, os performers buscam romper com a pura textualidade e restituir um movimento àquelas palavras no presente, de um modo que consigam obter efeitos imediatos ou retardatários sobre os ouvintes. Exemplos desse procedimento se fazem ver, em *A missão em fragmentos*, quando o ator Gilberto Costa enuncia discurso feito por Stokely Carmichael na Universidade de

Berkeley no ano de 1967, em determinado momento do espetáculo. Aqui, o artista é levado a assumir uma atitude e um tom que sejam capazes de sustentar as palavras do Primeiro-Ministro Honorário dos Panteras Negras. Ele está de frente do público, diante dele o microfone em um pedestal, tendo sobre seus ombros, a face altiva de Carmichael dilatada no ciclorama:

As sociedades brancas do Ocidente roubaram a humanidade do mundo. Nossa missão é nos unir para salvar a humanidade do mundo. (...) creio que nós, mais do que outros, odiamos o Ocidente branco. Um tipo de ódio - como Che diz - que vai nos transformar em máquinas de matar frias e eficazes. Nós enxergamos a natureza imperialista do Ocidente como um cachorro treinado. Não há inimigo mais perigoso do dono do que seu próprio cachorro, porque este conhece seu dono melhor do que qualquer outra pessoa (LEGÍTIMA DEFESA, 2017, p. 05).

Há aqui, nesta citação teatral, uma notável diferença de contextos, tanto com relação às falas dirigidas diretamente aos espectadores na performance *Em Legítima Defesa*, quanto à performance original de Carmichael. A enunciação de Gilberto Costa está, sem dúvidas, imbuída da intencionalidade de provocar certas reações na audiência - espanto, curiosidade, respeito, medo... Seu resultado, entretanto, será menos visível e, por consequência, menos mensurável do que o efeito de obrigar um espectador branco a ficar sentado em sua cadeira e a ouvi-lo, desistindo de deixar a sala do Theatro Municipal. Além disso, o contexto de convenção teatral instalado arrefece a possibilidade de que, conforme ocorreu na ocasião em que o discurso foi primeiramente proferido, a fala do ator esteja imbuída de real ameaça quanto ao uso político da violência, a qual recairia inevitavelmente sobre os espectadores brancos. Acontece que a ameaça de levante, de revide transmitida pelo pronunciamento original contamina a enunciação do ator desde os motivos para sua seleção como dramaturgia até a seriedade que é impressa cenicamente naquela atualização. Esses gestos atuam sobre os ouvintes. *Como branco devo temer pela minha segurança? Por que eles me odeiam?*

Evocar pronunciamentos históricos radicais como esse fortalece, portanto, a importância do que está em jogo naquela representação teatral. A violência e o assassinato, tal como visto em Fanon, só se tornam recursos antirracistas e anticoloniais porque aquilo com que se defrontam excede uma compreensão e uma solução por meios racionais. A cena do Legítima Defesa

recupera, então, na qualidade de uma citação, esses gestos de levante, esses impulsos revolucionários factuais para sublinhar a brutalidade do fenômeno que estão buscando confrontar. Obviamente, tomar conhecimento de tais experiências ou se sentir contaminado por esses discursos pode motivar ouvintes a exercer determinadas atitudes em suas vidas cotidianas e isso não podemos mensurar. Mas o que é interessante notar aqui é que a menção a Carmichael e aos Panteras Negras, embora se dê por uma apropriação e por uma reencenação do discurso, aparece de forma alusiva, fragmentária, efêmera. É pouco provável que espectadores teatrais brasileiros consigam decodificar facilmente tais referências, para além de experimentar certo constrangimento sensorial que a força do discurso impinge. Há, nesse sentido, um dever de casa que a obra reclama e que excede, mas também suplementa, os efeitos mais instantâneos daquele ato de fala. A cena abre picadas na mata, evoca provocadores, conclama questões no que parece ser um intuito de ampliar a adesão ao debate, atrair novos indivíduos ou grupos, instilar reconhecimentos. O teatro interessa assim pela capacidade de escuta que oferece, mas também pelos efeitos, mesmo imprevisíveis, que pode produzir.

Igualmente exemplar é o gesto da atriz Palomaris Mathias ao pronunciar um fragmento do discurso *As mulheres negras na construção da nova utopia*, feito por Angela Davis na cidade de São Luís (MA), em 1997. Em determinado momento do espetáculo, sua voz suave encontra as condições para lançar no microfone uma pergunta com forte entonação interpelativa que praticamente sintetiza o sentido da explanação de Davis: “O que aconteceu com a mulher negra, pobre, da classe trabalhadora? O que aconteceu com as mulheres que não escreviam? Existe alguma forma de retomar a contribuição dessa mulher?”. Ao dizê-la, Palomaris destaca-se de um coro perfilado, o qual entoava uma canção em idioma africano e faz percussão com os pés. Ela pega o microfone e repete algumas vezes a pergunta: “O que aconteceu com a mulher negra?”, olhando para os parceiros de cena e na direção dos espectadores, em busca de uma resposta. A imensa projeção do rosto de Angela Davis surge ao fundo em *fade-in* como uma espécie de resposta à sua pergunta, mas também como uma assinatura que será reafirmada com a menção do seu nome ao fim do discurso. À medida que a atriz fala, o coro continua com a percussão dos pés e há notas

de piano que parecem dançar ao ritmo da sua fala. Esses elementos oferecem uma base para o que é dito. Quando ela termina, a voz de Neo Muyanga, que está ao piano, inicia uma canção e todo o coro se dirige para perto dele. Eles cantam em coro a canção africana, num idioma que não conseguimos identificar. O palco é inundado por uma luz azul que remete a um luar, a uma noite estrelada. À medida que cantam, os artistas começam a dançar e em seguida a acompanhar com palmas, até que se dispersam dançando pelo palco. Assim, as palavras de Davis traduzidas para o português parecem emergir de um movimento vocal e corporal coletivo mais amplo, sublinhadas pela imagem e pela música. A palavra negra do ícone intelectual e político é embalada em performance corporal e musical, sublinhando aquela incapacidade denunciada por ela da escrita e da história, na qualidade de instrumentos das classes dominantes, assegurarem às descendentes recuperar a maior parte das contribuições de suas ancestrais|:

Por isso, passei a olhar e analisar o blues, observei as mulheres cantoras de blues e me dei conta de que elas encontraram maneiras de conversar sobre o feminismo, falando, por exemplo, de sexualidade. Às mulheres de classe média não era permitido falar sobre sexualidade em público. Isso era um tabu. No contexto do blues, contudo, podia-se explorar qualquer tema relacionado à sexualidade. (...) Essa liberdade em relação à sexualidade incorpora muitas outras aspirações por liberdades. Já que não se tinha liberdade política nem econômica, havia um certo grau de liberdade nas suas vidas sexuais. (DAVIS, 2011, *online*).

Mas a fala performativa, o depoimento, durante a encenação, não se resume às incorporações de discursos políticos emancipadores realizados por personalidades do movimento negro estadunidense que o campo teatral brasileiro desconhece ou conhece mal. Ela alcança também as falas emitidas por personagens da dramaturgia de Heiner Müller, dentre eles Debuissou. O lócus do branco traidor, no momento histórico daquele espetáculo, paira muito tendencialmente sobre a plateia, coincidindo com a classe teatral tão recentemente desmascarada em seu racismo. Mas o elenco do Legítima Defesa muitas vezes se divide e uns, dentre eles, passam a também incorporar o antagonista Debuissou, aquele que pensa antes em si do que na revolução: “Começou mal. Vamos colocar nossas máscaras” (MÜLLER, 2017, p. 21).

É o caso das atrizes Tatiana Rodrigues Ribeiro e Mawusi Tulani e do ator Luiz Felipe Lucas, que, em determinado momento, descem do palco e se imiscuem aos espectadores, assumindo uma postura de antagonismo e de derrisão face ao discurso mais afirmativo e mais combativo de parte do elenco, que sobre a cena, representam Sasportas. Antes de começarem a se dividir em um longo solilóquio de Debuissou, os performers avisam a audiência que estão citando integralmente o texto de Heiner Müller. Contudo, esse recurso não é suficiente para municiar a plateia de informações que lhe permita apreender as sutilezas do conflito inter e intrasubjetivo que é encenado, sobretudo quando um texto marcadamente polifônico é atomizado entre o elenco.

Andando entre as fileiras de cadeiras, o ator Luiz Felipe Lucas lança seu texto ora na direção do palco, então convertido em território de Sasportas, ora na direção do público em geral, ora se dirige a algum espectador em particular. Sinto que ele persegue corporalmente as condições de pronunciamento do discurso, uma verdade, mesmo que farsesca, no indivíduo que não deseja abdicar dos prazeres da existência em nome de um amanhã, agora mais incerto, em que impere a justiça social. O texto é um aparelho elétrico em pane que ele sacode para funcionar, um carro que ele empurra para pegar no tranco. Ele persegue um efeito.

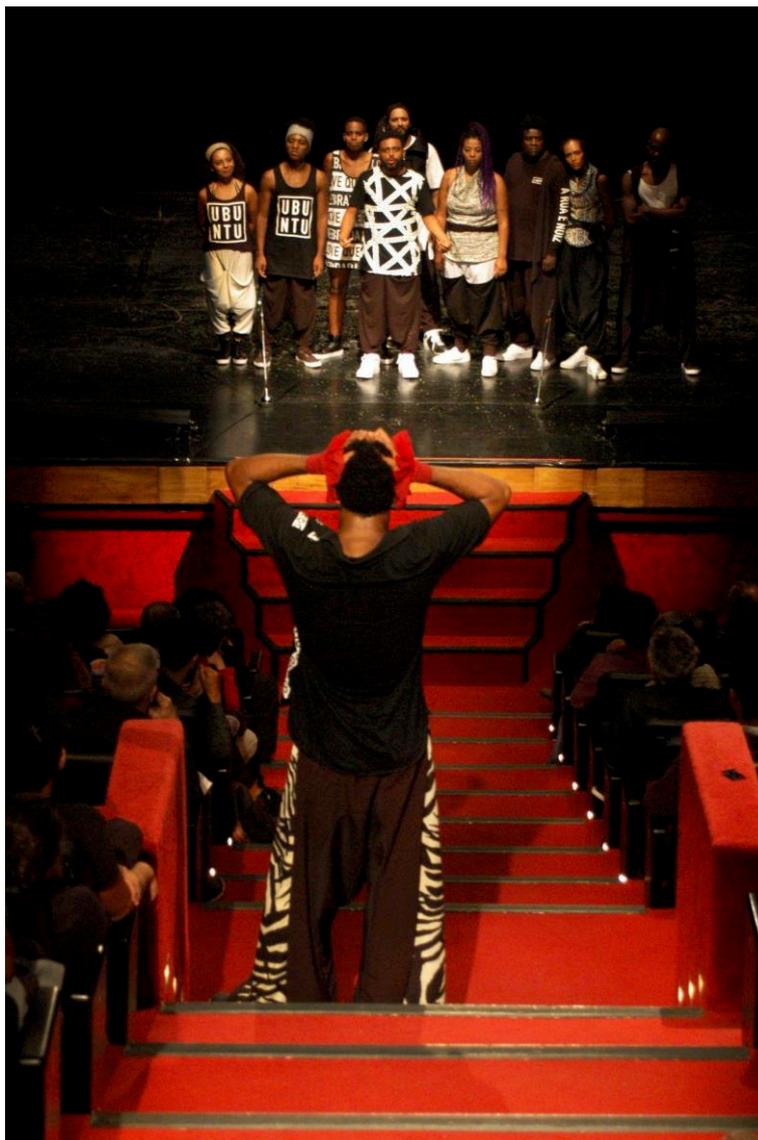


Figura 25 Debuissou versus Sasportas. Foto: Cristina Maranhão.

A fala de Debuissou se encerra com a seguinte frase: “Quero minha fatia do bolo do mundo. Vocês, vocês não têm faca” (*Idem*, p. 45). Na ocasião em que assisti à peça, acredito que Lucas tenha buscado inserir um comentário após a enunciação desta frase, pois lembro-me dele se dirigir a mim especialmente e me questionar se eu dividiria com ele minha “fatia do bolo do mundo”. Evidentemente, esta pergunta vai na direção oposta do discurso recém-pronunciado. Em Debuissou, o acesso a um quinhão de felicidade não tem caráter de distribuição, mas de direito de acesso aos privilégios que a história colonial lhe reservou. A pergunta a respeito da própria felicidade, imbuída de

egoísmo no texto original, ganha, porque lançada por um jovem negro a um espectador branco, o estatuto de uma dívida, de uma reparação, torna-se uma marca da desigualdade racial. Lucas derruba rapidamente a máscara de Debuisson ao me fitar. É um Sasportas furioso que me localiza na plateia de teatro. Contudo, a tentativa de distanciamento crítico do texto de Heiner Müller não é bem-sucedida porque, como visto, o público não consegue acompanhar a acelerada troca de papéis perpetrada pelo elenco. Como resultado, o pronunciamento do branco desertor deixa de antagonizar com o discurso de Sasportas, mártir e guerrilheiro, representado no palco por outra parte do elenco. A revolução, seja lá o que ela for, parece então ser complementada, ou quiçá substituída, pelo seu oposto, ou seja, a realização individual, a conquista de uma parte do bolo do mundo, o que parece convergir com certo niilismo pós-moderno presente no texto de Müller.

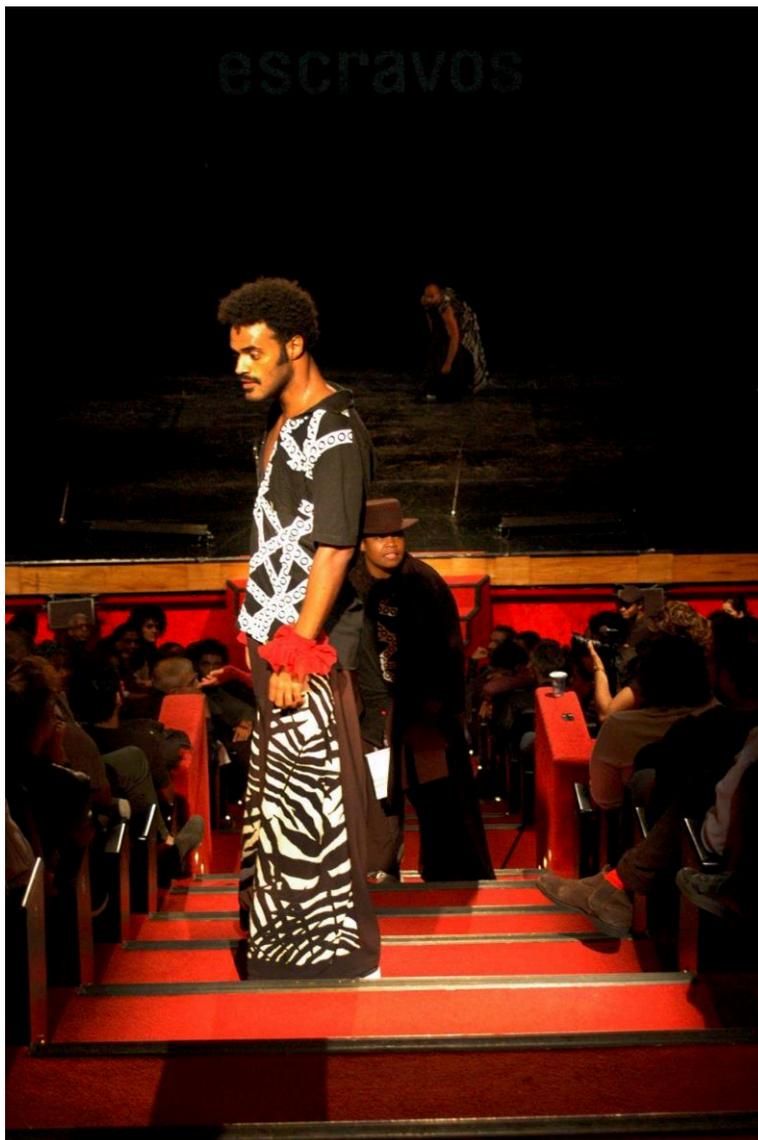


Figura 26 A interpelação a um espectador: “Você dividiria sua fatia do bolo do mundo comigo?”.
Foto: Cristina Maranhão.

Essa experiência muito particular de espetação me possibilita interpretar uma tendência reacionária presente na dramaturgia de Müller, de que a atual encenação não conseguiu se libertar totalmente, que sugere que toda eclosão revolucionária não seja mais do que um intercâmbio de máscaras, no qual cada um esteja, a despeito das diferenças que os separem, sempre à procura da realização ampliada do próprio desejo, o que coincide com a própria falência da ideia de revolução enquanto agenciamento coletivo. A meu ver, isso se dá por uma confiança excessiva naquela dramaturgia, em detrimento da exploração da imanência de instâncias do presente teatral, quais sejam, os atos de fala e a

pluralidade de efeitos que eles ensejam, a capacidade de escuta e de atenção e, sem dúvidas, a cena de encontro interracial que este teatro negro atualiza.

f-) O gênero como modo de viver a raça

Será importante acrescentar que a encenação do Legítima Defesa também se propõe a confrontar a linguagem explicitamente machista utilizada por Heiner Müller, tendo Eugênio Lima (2018, p. 20) se manifestado sobre a misoginia manifesta pelo alemão. Esses artistas confrontam, portanto, a “representação conflituosa da sexualidade”, que, para Gilroy (2012, p. 176) rivaliza com “o discurso da emancipação racial” e pode ser vislumbrada, por exemplo, no “tom misógino” e na “tendência masculinista do *hip-hop*”. Assim, será em versos cantados pela atriz, poeta e *slammer* Luz Ribeiro, que a montagem irá interrogar aspectos problemáticos do texto original.

Em uma cena em que o corpo de uma escravizada é oferecido a Debuissou e que a revolução é pejorativamente designada como “sua puta” (MÜLLER, 2017, p. 27), a dramaturgia do espetáculo acrescenta uma personagem que nomeia “A Puta Revolução”. Ribeiro dá voz a ela e, de posse do microfone, desce ativa na direção da plateia, cantando um *rap* e assumindo o tom de contestação que permeia essa cultura musical: “Eu sou a revolução que te pariu eu sou a revolução que alimenta teu gozo eu sou a revolução que parirá teus rebentos eu sou a revolução pós-intento cuspidada no chão como excremento sou aquela a fulana avesso da outra” (LEGÍTIMA DEFESA, 2017, p. 14).



Figura 27 Luz Ribeiro canta *A puta revolução*. *A missão em fragmentos* (2017). Foto: Cristina Maranhão.

Ali onde o termo “puta” é utilizado para difamar a revolução: “Eu disse, ela é uma puta. A cobra com a vagina sedenta de sangue” (MÜLLER, *Idem*, p. 25), a encenação também introduzirá comentários críticos, como uma citação performada pela atriz Mawusi Tulani da abolicionista e ex-escravizada norte-americana Sojourner Truth. Por sua vez, as palavras de Truth contra a construção racista do conceito de mulher, no contexto em que é recuperado pela atriz, acabam também repercutindo a baixa representatividade e empregabilidade de artistas negras pelo campo teatral: “Eu poderia trabalhar tanto quanto qualquer homem – desde que eu tivesse oportunidade para isso – e suportar o trabalho braçal também! Como já o faço, e não sou uma mulher?” (LEGÍTIMA DEFESA, 2017, p.12).

Também o solilóquio final de Sasportas pelo qual Eugênio Lima preteriu o discurso autoindulgente de Debuissou incorre no termo “puta” para depreciar a traição praticada por esse último. Na versão impressa da dramaturgia (LEGÍTIMA DEFESA, 2017, p. 29), a expressão “entre as coxas da tua puta branca” aparece entre parentes com um sinal de interrogação, o que indica

possível julgamento crítico com relação a ela. No vídeo do espetáculo, é possível perceber que Gilberto Costa suprime a expressão e salta direto para o *sample* dos Racionais MC's que a dramaturgia de Eugênio Lima e Cláudia Schapira costura ao texto. Trata-se de um trecho da mesma música *Capítulo 4, Versículo 3*, que dizendo “A cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras” aparecera repetidamente na performance *Em Legítima Defesa* e que retorna em *A missão em fragmentos* e em trabalhos posteriores do coletivo, tornando-se uma espécie de assinatura do mesmo, uma assinatura tomada de empréstimo, assinatura sampleada. Mas o trecho da música de que o grupo se utiliza para intertextualizar o discurso de Sasportas é outro, endereçado a uma cena de privilégio branco:

Seu carro e sua grana já não me seduz
E nem a sua puta de olhos azuis
Eu sou apenas um rapaz latino-americano
Apoiado por mais de cinquenta mil manos
Efeito Colateral que o seu sistema fez
(RACIONAIS MC'S, 2018, p. 56).

Mas ocorre que, nos versos de Mano Brown, o ato de libertação do sujeito enunciante negro da inveja que o ata às posses e às possibilidades do homem branco precisou eivar de ódio a mulher, objetificando-a, e desqualificar a prostituta que, exatamente como em Müller, é a representação da falta de confiança, a ausência de interesse sincero, figura reduzida à pura genitalidade. Os artistas do Legítima Defesa eliminaram, então, a metáfora sexista e reconfiguraram os versos do seguinte modo: “seu carro e sua grana já não me seduz / e nem seus olhos azuis” (LEGÍTIMA DEFESA, *Ibidem*). Fatos como esses nos permitem constatar uma atitude de repúdio quanto ao “silêncio das mulheres negras” de que nos fala Angela Davis (2011), silêncio com relação às violências sofridas mesmo de seus parceiros, que, em determinado momento, chegou a ser defendido, segundo a autora, em nome de uma maior “solidariedade racial entre homens e mulheres negras”.

Assim, o Anjo do Desespero, referência ao Anjo da História de Walter Benjamin¹⁵⁰, que surge representado por uma mulher, no início da peça de

¹⁵⁰ “Há um quadro de Klee chamado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Voltou o rosto para o

Müller, abrindo a lembrança de Antoine dos episódios ocorridos na Jamaica, é apresentado pelo Coletivo como um canto feminino coletivo falando de futuro – “Eu sou o anjo do amanhã, aquele que será. Eu sou lá na frente o amanhã do amanhã. Meu voo é o levante, meu céu, o abismo do amanhã” (LEGÍTIMA DEFESA, 2017, p. 05). E é também uma voz feminina anônima e certamente negra, vinda dos alto-falantes, que afirma, aparentemente no contexto das manifestações contra o impeachment da presidente Dilma Rousseff, seu desejo de escrever em um cartaz “violência obstétrica¹⁵¹ também é golpe”. Ela testemunha então sobre a violência de que foi vítima, em sua adolescência, atendida com negligência pelo Estado no momento do parto de sua filha, o que resultou na morte do bebê e em sequelas físicas e psicológicas, fontes em intenso sofrimento.

A voz subalterna ganha espaço ampliado de ressonância, contrastando com a narrativa macropolítica de golpe de Estado que, no contexto do pós-2016, ocupa a maior parte dos discursos e atos da esquerda no país. É notável que sua sentença proponha um aparente desvio da causa política tida como mais urgente e que coincide com o roubo orquestrado da autoridade política da primeira e única mulher eleita presidente do Brasil, em quase 130 anos de República. A questão vista como particular consiste, contudo, numa realidade inadiável para as mulheres negras, da qual depende muito diretamente a sua

passado. A cadeia de fatos que aparece diante de nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo que chamamos o progresso é este vendaval.” (BENJAMIM, 2018, p. 14).

¹⁵¹ De acordo com Silvia Badim Marques (2021, p. 98), “a violência obstétrica caracteriza-se como uma violência de gênero, por ser cometida contra mulher em todas as etapas da gravidez e do pós-parto, incluindo os casos de abortamento”. A autora reconhece que “não são apenas mulheres que passam pelo ciclo gravídico-puerperal, pois homens transgêneros também podem engravidar, e vivenciar situações de abortamento, parto e puerpério e, portanto, também serem alvo de violência obstétrica” (*Idem*, p. 102). Marques ressalta, por fim, que “a questão racial é muito importante de ser considerada quando se fala de violência obstétrica, pois sua incidência é ainda maior em relação às mulheres negras”, uma vez que estudos comprovam que “as mulheres negras recebem menos anestesia na hora do parto em comparação às mulheres brancas”, além de estarem submetidas, pela condições socioeconômicas, a “maior risco de terem um pré-natal inadequado, falta de vinculação à maternidade, ausência de acompanhante e menos orientação na hora do parto” (*Idem*, p. 105).

saúde e a sua sobrevivência. Isso nos permite inferir que a fala anônima, trazida pelo Legítima Defesa, enquanto visão que atemoriza o Anjo da História benjaminiano, convocando, como em Müller, a lembrança aterradora da masculina revolução, corresponde a uma voz que suplementa a narrativa das perdas e assaltos que assolam as políticas mais progressistas no país, desde o referido golpe de Estado. Seu sofrimento, tal como a luz sobre a força em que morre Sasportas, é farol que ilumina a dupla consciência do tempo histórico.

g-) O quilombo e a utopia pós-racial



Figura 28 “Quilombo se faz onde nós estamos”. Foto: Cristina Maranhão.

No epílogo da peça, após a morte emblemática de Sasportas, que espelha o genocídio do jovem negro brasileiro como problema político fundamental, três ancestrais serão reverentemente invocados por seus nomes: Zumbi dos Palmares, Luíza Mahin e Nelson Mandela. A menção a esses nomes ajuda a

instilar a formação de um “quilombo” sobre o palco, por meio do convite à presença dos “aliados”, ou seja, companheiras e companheiros negros que cada integrante do Legítima Defesa é estimulado a trazer, multiplicando a presença negra contra a sua exclusão generalizada dos teatros. A menção ao quilombo faz alusão aos episódios históricos de deserção e de resistência ao regime colonial escravocrata, base econômica do capitalismo transnacional. De acordo com Abdias do Nascimento, no Brasil:

Desde o século XVI, os escravos agrícolas, em sua maioria de origem banto, souberam articular táticas de evasão das plantações e das senzalas; conceberam estratégias de resistência na forma de quilombos e organizaram comunidades bem estruturadas sob modelos trazidos da África e adaptados ao novo meio e circunstância (*Idem*, p. 144).

Abdias, referência na luta antirracista e maior referência no tocante a um teatro de expressão negra no país, é ancestral também lembrado e evocado. Este autor defende que, no Brasil, o fator racial é “contradição primária da estrutura sócio-econômica e psicocultural” (*Idem*, p. 141) e que o seu enfrentamento não tem sido protagonizado senão pelos sujeitos negros, únicos “conscientes da extensão e profundidade dos problemas” que enfrentam (*Idem*, p. 261). Desse modo, em seus textos pan-africanistas, propôs o quilombo como referencial capaz de despertar a necessária revolução por parte da população afrodescendente, “capaz de mobilizar disciplinadamente as massas negras por causa do profundo apelo psicossocial cujas raízes estão entranhadas na história, na cultura e na vivência dos afro-brasileiros” (*Idem*, pp. 255-6). De acordo com ele:

O negro já compreendeu que terá de derrotar todas as componentes do sistema ou estrutura vigente, inclusive a sua *intelligentsia* responsável pela cobertura ideológica da opressão através da teorização ‘científica’ seja de sua inferioridade biossocial, da miscigenação sutilmente compulsória ou da criação do mito da ‘democracia racial’” (*Idem*, p. 261).

Desse modo, remetendo às pesquisas de autores como Clóvis Moura e Beatriz Nascimento, Abdias recupera o “modelo quilombista” como uma “idéia-força”, uma “energia que inspira modelos de organização dinâmica desde o século XV” e que, segundo uma dinâmica “quase sempre heróica, (...) está em constante reatualização, atendendo exigências do tempo histórico e do meio geográfico” (*Idem*, p. 256). Afirmando que “a revolução quilombista é

fundamentalmente antirracista, anticapitalista, antilatifundiária, antiimperialista e antineocolonialista” (*Idem*, p. 277), o autor informa que o quilombo corresponde a uma “sociedade criativa”, onde não há “nem propriedade privada da terra, dos meios de produção e de outros elementos da natureza. Todos os fatores e elementos básicos são de propriedade e uso coletivo” (*Idem*, pp. 264-5). “Democracia autêntica, fundada pelos destituídos e os deserdados deste país”, o quilombo, enquanto forma de revolução, se propõe a romper com “tipos e formas caducas de instituições políticas, sociais e econômicas” e persegue “reconstruir no presente uma sociedade dirigida ao futuro, mas levando em conta o que ainda for útil e positivo no acervo do passado” (*Idem*, pp. 262-3).

Na sala principal do Auditório Ibirapuera, as portas do fundo do palco abrem-se para o parque no exterior, de modo que a apresentação de *A missão em fragmentos* naquele espaço possibilitou, nesta cena final, que os aliados acessassem a área cênica tanto pela plateia quanto vindo de fora. Quando ocorre a abertura, uma multidão adentra com faixas nas mãos e pessoas do público sobem pela dianteira a partir do chamado do ator Renato Caetano: “Quem é que vem caminhar do nosso lado / É / desbravando e brandindo ódios contidos // Conosco todos / Negros, Pobres, estudantes / Mulheres, mulheres negras / gays e trans / destituídos” (LEGÍTIMA DEFESA, p. 30). Todos que pisam o palco são levados a dançar um passo simples, mas coletivo, enquanto uma canção em idioma africano é entoada. Uma das últimas falas de Sasportas é pronunciada em coro pelos artistas: “Enquanto houver senhores e escravos, não estaremos dispensados de nossa missão” (MÜLLER, 2017, p. 40). A palavra “Quilombo” surge imensa, projetada no fundo. As frases “cada coração de negro é um quilombo pulsante”, “quilombo se faz onde nós estamos” e a expressão “re-existir” são repetidas algumas vezes sob gritos entusiasmados dos participantes.

Quando assisti ao espetáculo presencialmente, já na Sala Jardel Filho, no Centro Cultural São Paulo, como não havia a possibilidade de abertura do fundo da cena para o exterior, os “aliados” puderam acessar o palco apenas pela frente, a partir da plateia. Mais tarde, Eugênio Lima me explicou que a proposta de instauração do quilombo surgiu ao fim de uma das apresentações da performance *Em Legítima Defesa*, no teatro do Itaú Cultural. Como ela ocorrera

ao final do espetáculo de um artista negro, os performers concluíram-na subindo ao palco e de lá convocaram espectadores para aderirem àquele movimento. Considerando o clima de tensão que aquela ação produzia, podemos supor que o afluxo para junto dos artistas, para o suposto quilombo, correspondeu a uma irrupção corporal, tentativa de escape da aporia e do sufocamento que o confronto com a realidade da questão racial provoca, choque de consciência no país da dita democracia racial. Eu mesmo, que, conforme relatado, em minha brancura, não me senti em absoluto encorajado a me manifestar, ao fim da performance no Theatro Municipal, vi no chamado para o quilombo de *A missão*, um convite para me deslocar até o palco e confirmar minha disposição favorável ao discurso do Coletivo. Ao fazê-lo, pretendia menos me afirmar um homem negro do que me distinguir dos homens brancos que questionam a realidade do racismo ou a importância do seu enfrentamento no teatro.

Segundo Lima (2018, p. 17), contudo, a expectativa dos artistas era de que, por tudo o que havia sido exposto, reclamado, indagado em sua performance, apenas indivíduos que se autodeclarassem negros se sentissem aptos para integrar o grupo, ou seja, para afirmar, com eles, a divisão racial existente na sociedade e nos palcos. Mas essa expectativa foi frustrada: “O quilombo. Só que não tinha quilombo, mas... Terminou o espetáculo do Itaú, mais de metade da plateia entra no palco. Um equívoco que vai se repetir na *Missão...*” (*Ibidem*). De todo modo, o grupo não se inclinou a constranger essa tendência, permitindo que ela se reiterasse no novo espetáculo e ao longo da sua temporada, como pude atestar. Essa prática, essa recusa a endurecer uma restrição ao impulso dos brancos, agregou ainda mais controvérsia à recepção do espetáculo, de modo que ouvi de artistas negros sinalizações de que algumas coisas na encenação precisavam ser revistas.

O fracasso na instauração do quilombo - fosse ele por falta de consciência do público branco, fosse por inclusivismo estratégico do Coletivo - passou a mensagem para alguns de que o Legítima Defesa pudesse estar relativizando as disparidades raciais brasileiras, algo que deporia contra o ideário de seus artistas. Esse sentimento era inflamado por um incômodo letreiro vermelho, que, brilhando ao longo de todo o espetáculo, ganhava ênfase no final. Nele estava

escrito: “Todxs somos negrxs”. Com relação a tal inscrição, o crítico Miguel Arcanjo Prado (2017) protestou com veemência: “Não, não somos. E o racismo só começa a ser combatido de fato quando enxergamos as diferenças que existem entre negros e brancos em nossa sociedade”.

Todxs somos negrxs. A frase faz referência às promessas mais radicais de liberdade e igualdade presentes na revolucionária Constituição do Haiti¹⁵², primeira nação independente da América Latina, “primeiro Estado independente construído por ex-escravos e negros libertos” (QUEIROZ, 2017, p. 67). Promulgada pelo ex-escravizado e então Imperador Jacques Dessalines, em 20 de maio de 1805, a Constituição Imperial do Haiti estabelecia, em seu artigo 12, que: “Nenhuma pessoa branca, qualquer que for sua nacionalidade, poderá ingressar neste território na qualidade de amo ou proprietário, nem poderá no futuro adquirir aqui propriedade alguma” (*Idem*, p. 73). E, em seu artigo 14, firmava: “De aqui em diante, todos os haitianos serão conhecidos pela denominação genérica de negros”¹⁵³.

De acordo com Marcus Vinícius Lustosa Queiroz (2017, p.72), as constituições produzidas no Haiti após o seu período revolucionário, refletem uma “modernidade heterogênea” face a um mundo “em que o colonialismo, a escravidão e a ‘desigualdade entre as raças’ eram a norma”. Atentando para o modo paradoxal como tais documentos articulam universalismo e particularismo e citando a filósofa Sibylle Fischer, ele compreende que “diante do passado e do presente permeado pelas relações do colonialismo, a igualdade racial não é possível sem argumentos particularistas” e que, portanto, “o particularismo se afirma justamente pela afirmação da igualdade racial universal” (*Idem*, p. 73).

¹⁵² A relação entre a frase presente no espetáculo e a Constituição do Haiti me foi sugerida por artigo de Daniel Lima, irmão de Eugênio Lima, por ocasião da exposição “Agora Somos Todxs Negrxs?”, da qual foi curador. In: LIMA, Daniel. “Ativistas usam bandeiras para cobrar museus sobre ausência de negros”. In: **Folha de São Paulo**, 03 set. 2017. Disponível em: <<https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/09/1914852-onde-estao-os-negros-perguntava-faixa-estendida-em-museu-do-rio.shtml#>> Acesso em 26 out. 2021.

¹⁵³ “Constitution Imperiale d’Haiti (1805)”. **El pensamiento constitucional hispanoamericano hasta 1830**. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1961, v. 42, t. III, pp. 159-170. Disponível em: <<constitucion-imperial-de-haiti-1805-biblioteca-ayacucho.pdf> (wordpress.com)> Acesso em 26 out. 2021.

Desse modo, ao se referir à categoria de cidadão, é o negro ali que adquire status de universalidade.

Uma reparação fundamental à população negra, na antessala de uma nova universalidade, também é requerida por Achille Mbembe (2018, p. 309), autor do conceito de “devir negro do mundo”, outra referência fundamental na montagem do Legítima Defesa. Essa nova repartição se faz urgente principalmente porque “o processo histórico” tem sido “para grande parte da nossa humanidade, um processo de habituação à morte do outro - morte lenta, morte por asfixia, morte súbita, morte delegada” (*Idem*, p. 314). E, desde a modernidade, o sujeito negro foi “o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa e o espírito em mercadoria – a cripta viva do capital” (*Idem*, p. 21). Mas ele também lembra, recorrendo a Aimé Césaire e a Leopold Sedar Senghor, referências do movimento cultural da *négritude*, que a “preocupação com o ‘homem negro’ só tem sentido porque abre caminho a uma outra imaginação da comunidade universal” (*Idem*, p. 274). Nova universalidade essa que deve ser compreendida como “comunidade das singularidades e das diferenças”, valores ainda a ser construídos, “nesta era de guerra infinita e de múltiplos retornos do colonialismo”, permeada por amplas “questões ligadas à cidadania, à presença de estrangeiros e de minorias entre nós, às figuras não europeias do devir humano” (*Ibidem*).

Devir negro do mundo. Esta ideia de Mbembe atenta para o sentido assumido pelo termo “negro”, durante a história da modernidade ocidental, sempre correspondendo a “uma forma de coisificação e de degradação” (*Idem*, p. 264), forma de designar o indivíduo a “ser colocado na zona de indistinção entre o homem e o animal (...) até o ponto em que já não se sabe o que do animal é mais humano do que o homem e o que do homem é mais animal que o animal” (*Idem*, p. 266). Este termo tem sido recuperado e reinvestido de sentidos por muitos expoentes das tradições transnacionais negras da cultura, do pensamento e da política. Mas atentando para o fato de que a figura do “escravo negro” representa, em última instância, a “possibilidade de uma violência sem freios e de uma precariedade sem redes de proteção”, e lembrando que “o capitalismo sempre precisou de *subsídios raciais* para explorar os recursos do

planeta” (*Idem*, p. 309), Mbembe vislumbra a possibilidade de que “o substantivo negro” e toda a cadeia de sentidos e de violência que ele carrega, pode estar deixando, em nosso presente, “de remeter unicamente à condição atribuída aos povos de origem africana” (*Idem*, p. 19) para alcançar “inúmeras figuras inéditas de precariedade e comprometendo a capacidade de muitos de continuarem a ser senhores da própria vida” (*Idem*, p. 280).

Desse modo, ele também ressalta que, a exemplo dos “movimentos operários do século XIX”, “das lutas das mulheres” e das “grandes lutas pela descolonização”, a modernidade tem sido assaltada pelo “*desejo de abolição*, outrora sustentado pelos escravos” (*Idem*, p. 298). Assim, compreende que os significados dessas lutas sempre ultrapassaram o seu significado local ou nacional, dando a ver “solidariedades forjadas numa escala planetária e transnacional” e objetivaram, em última instância, “a ampliação ou a universalização de direitos que, até então, se mantiveram como apanágio de uma raça” (*Ibidem*).

O leiteiro *Todxs somos negrxs* lembra, portanto, da persistência das condições que possibilitaram a desumanização e a mercantilização de seres humanos e acaba ressoando como uma promessa de aliança por parte daqueles que, a despeito das diferenças, tenham na luta e na resistência as únicas possibilidades de sobreviver à expropriação e à degradação ilimitada. Ao empregá-la em seu espetáculo, o Coletivo Legítima Defesa tem em vista um amanhã de luta em comum que sucederá um presente de justa partilha e reparação. É neste sentido que José Fernando Peixoto de Azevedo (2017, p. 04) vê, em *A missão em fragmentos*, uma “arqueologia do futuro”, entendendo que seus artistas, sem apagarem as marcas de “luta encarnada em corpos que se recusam à anulação de sua humanidade”, buscam enfatizar o lado luminoso do signo negro, aquilo que supostamente teria atraído a atenção de Heiner Müller e que o encenador Brett Bailey parecia desconsiderar ou minimizar em *Exhibit B*.
A saber:

A evidência de que o negro é, depois disso, sujeito de uma posição no mundo. A palavra Negro não designa apenas a vítima, mas também aquele que se converteu em sujeito de luta, forma radical de uma consciência em expansão. Antes reificada num processo de destituição

dos corpos e das almas, essa consciência projeta-se no tempo, agora, usando a memória contra a história (AZEVEDO, 2017, p. 08).

Por fim, a frase do leiteiro se liga, na dramaturgia, ao último pronunciamento de Sasportas: “Mas a morte não tem significado, e na força saberei que meus cúmplices são *os negros de todas as raças*, cujo número cresce a cada minuto” (MÜLLER, 2017, p. 45, grifos meus). Este alargamento inclusivo do termo negro, bastante afim ao sentenciado por Mbembe, foi assim sublinhado pelo Legítima Defesa (2017, p. 29): “eu falo para os negros que são negros e para os negros que não são”. O texto, enunciado de modo coral pelo elenco, acrescentou ainda mais desconfiança em quem empreende esforços para desmentir e superar o mito da democracia racial.

Desse modo, *A missão em fragmentos* parece ter tocado em feridas expostas ao assumir um acento universalizante, revelando aspirações estimuladas pelo texto de Müller, mas também por Césaire e por Mbembe, no sentido de uma aliança entre os diferentes subalternos. Ainda que o surgimento do Coletivo e sua presença no palco principal da MITsp sejam expressão de reclames por igualdade fundados na explicitação da diferença, é possível que tenham soado muito precoces suas visões de um horizonte mais equitativo de luta. A isso se soma, obviamente, a ansiedade de uma comunidade teatral ainda demasiadamente branca, bem nutrida e privilegiada, interessada em aliviar seu terror e sua tensão numa comunhão apoteótica de corpos e vozes pouco relacionada ao engajamento político que o devir negro do mundo prenuncia, sobretudo quando é sabido que a classe mais brutal dos destituídos, mutilados e expropriados, em nome dos quais o Legítima Defesa toma a palavra, ainda está longe, mesmo que ameaçadoramente próxima, daquilo que se passa entre um palco e uma plateia de teatro.

CAPÍTULO III: LAUANDE AIRES: UM TEATRO NA FISSURA

3.1. Sobre a importância de deixar o Sudeste ou sobre alargar a noção de periferia

Quando se trata do poder, é sempre a partir das margens que mais costuma ser vista, e mais cedo, porque entra em questão, a totalidade do campo de relações e de sentidos que constitui tal poder.

Aníbal Quijano. *Colonialidade do poder e classificação social.*

Tratamos no capítulo anterior da guerra desencadeada desde a crítica emitida por autoras negras, inicialmente, a um espetáculo teatral determinado e, na sequência, ao campo teatral paulistano de maneira mais ampla, devido principalmente ao caráter das respostas que esse último ofereceu àquela primeira interpelação, negando-a e trabalhando para sua desqualificação. Atribuir centralidade àquele episódio ocorrido em 2015 possibilitou-nos sublinhar a hipótese de um novo momento, de maior penetração das disputas antirracistas na esfera desta produção artística determinada. Contudo, não deixamos de intuir também que tal hipótese reforça uma disposição hegemônica que se consolidou desde as primeiras décadas do século XX e que atribui à cidade de São Paulo o status de vanguarda da modernidade brasileira, com destacado protagonismo nas artes e no pensamento¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Em seu *Panorama do teatro brasileiro*, Sábato Magaldi (s/d, p. 194) afirma que “pelas condições excepcionais que oferecia”, a cidade de São Paulo “assumiu, na década de cinquenta, uma liderança teatral, agora dividida com a antiga metrópole”, a saber, o Rio de Janeiro. Mencionando as iniciativas de Alfredo Mesquita, com o Teatro Experimental, e Décio de Almeida Prado, com o Grupo Universitário de Teatro, mas, sobretudo, do industrial italiano Franco Zampari, criador do Teatro Brasileiro de Comédia, “verdadeiro nôvo-rico do teatro”, o qual “reuniu o maior número de talentos que já pisaram simultaneamente um palco brasileiro”, Magaldi (*Idem*, p. 195) lembra que “a cidade que mais crescia no mundo não havia ainda incluído o teatro entre os seus hábitos quotidianos”, pelo que “o cosmopolitismo de São Paulo” reclamava “uma atividade cênica semelhante à de Paris, Londres ou Nova Iorque”.

Admitir a relevância daquele acontecimento e a influência que ele exerceu em diversas partes do país graças à agência de pessoas negras, em sua luta para impingir como pauta prioritária a discussão racial no âmbito dos palcos e, principalmente, nas políticas de fomento e visibilidade teatrais não pode obliterar o fato de que ações de afirmação da negritude, de contestação da e de conspiração contra a ordem racista nas artes cênicas vêm ocorrendo, com maior ou menor continuidade, em outros territórios que não aquele da cidade mais populosa e economicamente mais rica do país.

É indispensável destacar, neste sentido, o contexto de Salvador, na Bahia, “a cidade negra brasileira” (ALEXANDRE, 2017, p. 115), que abrigou em 1990, o surgimento do Bando Olodum de Teatro, “um dos grupos que mais tem se dedicado ao trabalho de valorização do negro e da sua cultura na sociedade e no teatro brasileiro” (*Idem*, p. 128). Sob a direção de Márcio Meirelles e de Chica Carelli, coreografia de Zebrinha e direção musical de Jarbas Bittencourt, o Bando, como lembra Evani Tavares Lima (2010a, p. 154), surgiu “a partir da iniciativa de uma das agremiações políticas afrocarnavalescas mais retumbantes da história da Bahia, o Grupo Cultural Olodum”. Nessa perspectiva, buscou, desde suas primeiras criações, explorar “a teatralidade dos rituais sagrados e das festas de rua da Bahia”, comprometendo-se com a representação de uma determinada realidade social, “contemplando a temática negra na medida da sua presença enquanto contingente e cultura desse universo geral denominado popular” (*Idem*, p. 164). A autora ressalta que o espetáculo *Cabaré da Rrrrraça*, de 1997, marca o ponto alto do enegrecimento do discurso do Bando, com a assunção das discussões sobre o “preconceito e a discriminação contra o negro no Brasil” de forma mais combativa (*Idem*, p. 174). De acordo com ela, naquela obra, que explorou por meio de “aparato luxuoso e imponente” a beleza negra de seus intérpretes, esses últimos enunciaram de forma direta “experiências que não eram desconhecidas para nenhum negro”, como o fato de serem confundidos com criminosos ao cruzar com pessoas brancas pelas ruas (*Idem*, p. 175). Além disso, como estratégia de contrariar o rótulo de democracia racial de que se beneficiava a cidade de Salvador, “o Bando divulgou na imprensa que todo aquele que chegasse à bilheteria e se identificasse como negro pagaria metade do ingresso” (*Ibidem*).

Proveniente da cidade de Alagoinhas, interior da Bahia, mas com progressiva penetração na capital Salvador, também deve ser mencionado o NATA - Núcleo Afrobrasileiro de Teatro de Alagoinhas. Surgido em 1998, com o nome de Núcleo Amador de Teatro e Artes, o coletivo assumiu sua designação atual, em 2009, ressaltando o propósito de fazer de “alguns pontos nevrálgicos que integram o teatro negro”, “elementos basilares” em seus processos de criação espetacular (*Idem*, p. 116). Obras como *Shirê Obá - A festa do rei*, de 2009, *Ogum - Deus e Homem*, de 2010, e *Exu, a Boca do Universo*, de 2014, trazem para primeiro plano, ritos de matriz africana, buscando cumprir, segundo palavras da encenadora e fundadora do NATA, Fernanda Júlia (*apud* ALEXANDRE, *Idem*, p. 118), a “união do sagrado do candomblé com o artístico do teatro, mostrando que tanto um quanto o outro são sagrados e artísticos”. Em 2015, quando *Exu, a Boca do Universo* integrou o circuito nacional do Palco Giratório, projeto de difusão das artes cênicas em que atuo, testemunhei a sensação que este trabalho provocava em cada cidade que aportava, convocando um público negro, com destacada presença de praticantes e representantes de religiões afrobrasileiras, com os quais as administrações dos teatros estavam pouco familiarizadas.

Em entrevista concedida a Alexandre (*Idem*, p. 321), em 2008, Fernanda Júlia lembrou que duas edições do Fórum de Performance Negra¹⁵⁵ realizadas no Teatro Vila Velha, em Salvador, já cadastraram “mais de 200 grupos de teatro negro em atividade no país”, mas reconheceu que uma ainda precária articulação econômica e política prejudicava maiores avanços no tocante à “criação de políticas públicas para arte e cultura negra no Brasil”.

¹⁵⁵ A primeira edição do Fórum Nacional de Performance Negra foi realizada em Salvador, em 2005, por iniciativa da Cia. dos Comuns, do Rio de Janeiro, dirigida pelo ator Hilton Cobra, e pelo Bando de Teatro Olodum. A esses coletivos, outros se juntaram, provenientes de diferentes estados brasileiros. De acordo com o programa do evento, esses agentes “compartilham uma série de realizações e valores, comprometidos com uma prática artístico-cultural que, nos seus modos de criação e de reflexão, reafirma a dimensão dinâmica das matrizes afro-brasileiras (...) Todos têm em comum a disposição e o empenho de viabilizar manifestações artísticas autônomas. Ou seja, livres das imposições culturais e financeiras que privilegiam ideais e valores eurocêtricos, os quais tentam negar e restringir o pleno direito de expressão da identidade negra e de nossa cidadania” (*apud* LIMA, 2010, p. 03). Em 2021, acontece a quinta edição do Fórum.

Outro contexto brasileiro onde o teatro tem destacada proeminência negra é o de Belo Horizonte, onde, segundo Alexandre (*Idem*, p. 47), “os temas relacionados ao negro se fazem presentes em distintos trabalhos e atividades que são desenvolvidos na cidade e em todo o estado”, a despeito de serem ainda pouco estudados pela academia. O autor cita o FAN - Festival de Arte Negra, realizado na cidade, desde o ano de 1995, no contexto das comemorações do tricentenário da morte de Zumbi do Palmares, buscando “estabelecer uma ponte entre os diversos caminhos que a arte negra percorre na nossa contemporaneidade, estabelecendo acordos e parcerias entre Brasil, África e os povos da diáspora” (*Ibidem*). Dentre as experiências cênicas negras e belorizontinas mais longevas, Alexandre cita Maurício Tizumba e o grupo Tambor Mineira, o grupo de dança afrobrasileira Aruê das Gerais, os artistas da dança Marlene Silva, Evandro Passos e Rui Moreira, ao passo que, enquanto nova geração de renovadores da cena, o autor elenca os coletivos Espaço Preto, Grupo dos Dez, NEGR.A, e artistas como Alexandre de Sena, Anderson Feliciano, Danielle Anatólio, Felipe Soares e Grace Passô.

Resultado desse histórico territorial de afirmação, mas também de diálogo com outros contextos, como em sua assumida inspiração no projeto Terças Pretas, do Bando de Teatro Olodum, acontece desde 2017 e soma 09 temporadas desde então, o evento *Segunda Preta*, que promove no Teatro Espanca, no centro da capital mineira, uma programação de “trabalhos de artes cênicas feitos por artistas negras e negros”, debates e produção escrita “sobre essas cenas/espetáculos/performances”, onde “o questionamento sobre o racismo estrutural (...) atravessa o campo da criação e reflete na estrutura produtiva”¹⁵⁶. Conscientes da dimensão histórica da sua iniciativa e da importância daquelas personalidades femininas negras que atuaram desde contextos anteriores (“Ruth de Souza, Zora Santos, Leda Maria Martins, Ana Maria Gonçalves, Conceição Evaristo e Pedrina de Lourdes”), os agentes desta ação declaram: “somos aquelas sementes plantadas por Abdias do Nascimento brotando e gerando estranhos frutos. Aquele bando de gente preta descobriu

¹⁵⁶ In: **Segunda Preta** (site). Disponível em: <<http://segundapreta.com/quem-somos2/>> Acesso em 09 dez. 2021.

que juntos somos mais fortes e armou seu quilombo” (SEGUNDA PRETA, 2017, p. 03).

Assim, as formas mais originais e inovadoras de teatro negro no país, que nos oferecem uma contraface dos discursos hegemônicos sobre a modernidade capitalista não se encontram necessariamente circunscritos à esfera pública da megalópole sul-americana, tampouco são obrigatoriamente acessíveis à sua *intelligentsia* e aos seus espaços de visibilidade. Os poucos exemplos citados acima informam sobre processos artísticos dissensuais descentralizados, que dialogam com eixos de poder regionais sem deixarem de se contaminar por fluxos mais ampliados de informação, conforme já citadas considerações de Paul Gilroy (2012, p. 96) a respeito das formas de trânsito e de influência desenvolvidas pelas culturas negras diaspóricas, burlando fronteiras nacionais e nem sempre sendo transmitidas pelos signos e pelos modos de expressão dominantes, mas muitas vezes subvertendo esses últimos. Nos exemplos elencados acima, restringi-me, ainda assim, por questões das minhas próprias limitações e também do escopo desta pesquisa, a expoentes de teatros negros estabelecidos em outras grandes e dinâmicas cidades do país, o que permite presumir que sejam também representantes privilegiados, minimamente reconhecidos pelo campo, os quais não devem ofuscar a certeza de um número consideravelmente mais amplo de realizadores cujos nomes e feitos não circulam com facilidade.

Isso corrobora a ideia expressa por Tânia Brandão (2010, p. 339) de que uma História do Teatro Brasileiro tem sido escrita a partir de “esforços que em geral não alcançam a totalidade do território nacional”, correspondendo assim, a uma abordagem ainda “parcial”, “não exaustiva” e que “não dimensiona o vasto continente a que se dedica”. Assim, de acordo com ela, “a História do Teatro Brasileiro permanece por ser escrita, não foi escrita ainda”, de modo que um tal vazio, já repetido por outros autores, parece corresponder à própria “carne” de uma tal pesquisa e de uma tal escrita (*Ibidem*).

Este estudo não tem por pretensão preencher aquele vazio de que nos fala Brandão, mas considera importante olhar para ele a fim de não se deixar iludir por totalizações que possam denegar a inevitável parcialidade de nossa

abordagem. É nesta perspectiva que julgamos fundamental não nos resignarmos com reafirmar o eixo das duas maiores cidades brasileiras quando nos lançamos a tratar de tensionamentos políticos que vêm se estabelecendo àquela matriz de autoridade branca, metropolitana e de classe média que sustenta uma discursividade sobre o que seja o teatro brasileiro contemporâneo. A deserção desta tendência hegemônica já está posta em prática por um crescente número de estudos produzidos, sobretudo, nos âmbitos locais¹⁵⁷. Nossa intenção é, portanto, aderir a este movimento e reforçar a importância de se deixar aquele Sudeste mais restrito às duas cidades no sentido de valorizar novas complexidades da cena contemporânea, considerando, sobretudo, sua capacidade de heterogeneizar a experiência teatral: seus públicos, seus temas, suas temporalidades, sua localização.

Durval Muniz de Albuquerque Júnior, em sua tese *O engenho anti-moderno: a invenção do Nordeste e outras artes*, defende que um discurso de unidade nacional - que se manifesta, por exemplo, em uma concepção mais restritiva de teatro brasileiro - deriva quase sempre da “hipertrofia” de uma das regiões do país (1994, p. 93). Ele lembra, assim, que os agentes da Semana de Arte Moderna de 1922, no Theatro Municipal de São Paulo, lograram “firmar” a imagem de tal evento como “grande corte com o passado”, “momento fundante de uma nova arte, de uma nova cultura para o país” (*Idem*, p. 29). Contudo, a despeito da feição internacionalista mais conhecida daquele movimento, o autor também localiza nele aspectos provincianos como, por exemplo, a presunção de que o sentido de industrialização, progresso técnico, fluxo de imigração europeia

¹⁵⁷ Em 2016, tive oportunidade de conhecer algumas dessas pesquisas, ao participar da realização, pelo Departamento Nacional do Sesc, do *Seminário HistóriaS do Teatro Brasileiro*, que teve curadoria das professoras e pesquisadoras Ângela Castro Reis (UNIRIO) e Ana Luísa Lima (IFRJ). De acordo com elas, a multiplicação de cursos de graduação e de programas de pós-graduação pelo país tem estimulado a realização de pesquisas focadas nas realidades locais, analisando práticas culturais e artísticas pouco difundidas, o que representa uma alternativa face à carência de fontes bibliográficas enfocando tais experiências. O seminário consistiu em cinco mesas de discussão, realizadas em cidades de cada uma das regiões geográficas brasileiras, com apresentações de trabalhos de pesquisadores de diferentes Estados que se haviam debruçado sobre trajetórias e experiências teatrais passadas e presentes situadas nessas realidades. Os artigos produzidos por cada um dos participantes do Seminário pode ser consultado em: <http://www.sesc.com.br/portal/site/PalcoGiratorio/2018/Ensaios+e+Criticas/Historias+do+Teatro+Brasileiro/> Acesso em 27 abr. 2020. Em 2017, o projeto teve continuidade com o seminário *Historiografias da Dança Brasileira* e, em 2021, com *Historiografias do Circo no Brasil*.

e urbanização irrefreável constitutivos da paisagem em movimento da cidade de São Paulo representariam verdade inelutável a ser espraiada para outras regiões do país: “O regionalismo paulistano mascara-se de nacionalismo porque sua estratégia era constituir a nação como um espaço unificado pela modernidade, a partir de São Paulo” (*Idem*, p. 141).

Com relação ao teatro especificamente, Tânia Brandão (2010, p. 337) afirma que, durante o século XIX e parte considerável do século XX, “*o grosso de nossa cena* aconteceu no Rio de Janeiro, capital do país” (grifos meus), motivo pelo qual a cidade tende a monopolizar estudos e pesquisas sobre “o conjunto do processo histórico”, permitindo inclusive “supor o engano de que o teatro só acontecia no Rio de Janeiro e que quase todo o resto do território não conhecia o que poderia ser tal atividade, salvo indicações isoladas e episódicas”. Apenas a partir dos anos 1950, as historiografias “incluem São Paulo, novo centro de poder teatral”, de modo que é possível dizer que a construção de “uma ideia de teatro brasileiro” se deu pela adoção de “um lugar e uma cena de referência”, fazendo da “história de um fato nacional”, apenas “o teatro feito no Rio de Janeiro, em São Paulo e o teatro do *resto* do país reconhecido como significativo por esses dois centros hegemônicos” (BRANDÃO *apud* LIMA FILHO, 2017, p. 23). Ainda de acordo com a autora:

O território da exclusão é extenso: remete ao conceito de um tempo pouco problematizado, à definição restrita de teatro adotada e ao contorno arbitrário do nacional, este último identificado como brasileiro mecanicamente, mas essencialmente carioca e por vezes também paulista, como uma forma de referendo ao centro de poder e comando, eco da história econômico-política (BRANDÃO, 2010, p. 338).

Com relação ao processo que permitiu a São Paulo se afirmar como alavanca do ímpeto modernista e burguês no Brasil, Albuquerque Júnior (*Idem*, p. 108) considera que ele também se apoiou no antagonismo com regiões que foram apresentadas como o avesso do seu espírito desenvolvimentista. Neste sentido, Bahia e Pernambuco foram os territórios que primeiro se firmaram, por obra de políticos e intelectuais, como “totalidade político-cultural” capaz de reagir à “perda de espaços econômicos e políticos por parte dos produtores tradicionais de açúcar e algodão, dos comerciantes e intelectuais a eles ligados” (*Ibidem*). A identidade concorrente deste “novo recorte regional”, logo identificado como

Nordeste, assentou-se, por sua vez, na “tradição” e na “saúde do período fausto da área da produção canavieira, a nostalgia do escravo, do Império e do engenho” (*Idem*, p. 109). Duas ideias-forças, cunhadas localmente e ainda produzindo influências no presente, permitiram àqueles Estados disputar, desde discursos históricos, sociológicos e artísticos, sentidos divergentes acerca da identidade brasileira (*Idem*, p. 158). Sobre esse processo, o autor lembra que:

Historicamente, as regiões podem ser pensadas como a emergência de diferenças internas à nação, no tocante ao exercício do poder, como recortes espaciais que surgem dos enfrentamentos que se dão entre os diferentes grupos sociais, no interior da nação. (...) *A região é produto de uma batalha, é uma segmentação surgida no espaço dos litigantes* (*Idem*, p. 07, grifos meus).

A citação ressalta o componente discursivo, cultural e histórico que compõe a imagem e os sentidos atribuídos a uma região, sendo esses últimos sujeitos a reiteraões e confirmações, mas também desvios, revisões e transformações, indissociáveis, por sua vez, de processos de caráter político e econômico. Dessa forma, mesmo quando pensamos em sabotar, por meio desta pesquisa, a pretensão de São Paulo e Rio de Janeiro ao monopólio das formas de maior relevância em termos de teatro no Brasil, corremos inevitavelmente o risco de reafirmarmos a sua centralização e, conseqüentemente, reiterarmos a marginalidade de outros territórios. Essa tendência transparece na citação de Brandão, grifada acima, onde a fim de assinalar sua consciência sobre os limites da nacionalidade definida a partir da ascendência da então capital federal, a autora parece reforçar o argumento de que os eventos mais decisivos estiveram circunscritos à sua zona de influência.

Deixar o Sudeste, como ensaiamos fazer a partir deste capítulo, torna-se, portanto, indissociável da necessidade de lidar com dificuldades e limites que a ideia de “nação” comporta. Albuquerque Júnior (*Idem*, p. 88) entende que uma política de “nacionalização”, de “unificação”, de superação das distâncias e diferenças entre as regiões brasileiras, como se deu ao longo do século XX, nunca ocorreu como um “processo neutro”, pressupondo sempre inevitável “hegemonia de uns espaços sobre outros”. Por exemplo, o pesquisador Dênis Bezerra, (2013, p. 35) entende que a preocupação em delinear e defender *uma ideia de teatro brasileiro* expressa por autores influentes como Décio de Almeida

Prado e Sábato Magaldi, deu-se como uma “unificação do sentimento” com relação ao país. Assim, Bezerra (*Idem*, p.34) verifica que os esforços daqueles autores¹⁵⁸ para afirmar um discurso nacionalista na dramaturgia brasileira, principalmente a partir do Romantismo, incorrem numa “valoração, mesmo idealizada, em alguns casos, da cor local”, isto é, incidem numa representação estereotipada e pitoresca dos sujeitos e dos grupos não coadunados com as identidades também tipificadas das duas metrópoles do Sudeste. Veja-se, por exemplo, a violência do seguinte comentário de Magaldi (s/d, p. 249) sobre o protagonista da peça *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, de 1960, externando uma posição infelizmente ainda não superada entre nós:

Não se considere ingênuo ou inverossímil a trama, porque assenta num episódio estranho aos nossos hábitos civilizados. Zé-do-Burro é homem primário (simplório, se se quiser), natural do sertão da Bahia e pagando a promessa numa igreja de Salvador. Toda a sua psicologia (se se deve chamar psicologia, sem pedantismo, às suas reações de criatura essencialmente popular e destituída de raciocínio complexo) se define pela crença na intervenção sobrenatural, que não permite depois, da parte dêle, recuo estratégico ou argumento sofista.

Naquelas legitimadas versões da história do teatro brasileiro foram, portanto, segundo Bezerra (*Ibidem*), excluídas ou tipificadas as realizações ocorridas fora do contexto em que se situavam seus autores e que eles ajudaram a construir, aparecendo “no máximo, Salvador, Nordeste brasileiro”. O fato leva-o a concluir que, em tais obras, “não há espaço para o Norte brasileiro, porque há o desconhecimento e, muitas vezes, a desvalorização de uma arte feita fora do Centro-Sul do país” (*Idem*, p. 33). A região amazônica, por consequência, “ficou e, em alguns casos ainda está, à margem da história” (*Idem*, p. 35).

Aquela discursividade, tornada hegemônica, aliena o fato de que “outros centros de poder socioeconômico brasileiros mantinham intensas atividades culturais, que refletiam os modos de vida de cada lugar” (BEZERRA, 2018, p. 382). Sem deixar de também reiterar a noção de uma matriz eurocêntrica no teatro que se faz na Amazônia, o autor salienta que, na região, “desde a época da colonização, o teatro faz parte das práticas sociais e do movimento cultural das cidades” (BEZERRA, 2013, p. 30). Além disso, lembra que Belém e Manaus

¹⁵⁸ As obras citadas são *Panorama do Teatro Brasileiro*, de Sábato Magaldi, e *História Concisa do Teatro Brasileiro*, de Décio de Almeida Prado.

passaram por intensa urbanização durante o período da economia da borracha, entre os séculos XIX e XX, mantendo intensas relações de troca com a Europa, o que possibilitou a construção de importantes edifícios teatrais e um dinâmico circuito de espetáculos nacionais e estrangeiros, em especial o teatro musicado e a ópera (BEZERRA, 2018, p. 382). Fatos como esses são omitidos e quando muito subestimados em grande parte da produção historiográfica do teatro brasileiro. Desse modo, Bezerra detecta, em autores como aqueles citados, um anseio por defender a existência de uma produção cênica nacional autônoma, mas que, em geral, não dá conta de abarcar a diversidade de práticas existentes no país, acabando por denegá-la.

Além da disputa por justa representatividade em publicações especializadas, as críticas ao centralismo do Sudeste nas artes cênicas alcançam políticas e processos de distribuição de recursos e de espaços de visibilidade por parte de instituições de abrangência nacional. Recentemente, reivindicações pela inclusão de experiências teatrais amazônicas na concepção e na gestão de políticas culturais desenvolvidas pelo poder público e pela iniciativa privada elegeram como principal objeto de discussão o tema do “custo amazônico”, dando a entender que a disputa por investimentos capazes de reverter as condições desfavoráveis de sua produção é estratégia fundamental de resistência à invisibilidade.

Paulo Ricardo Nascimento (2011, p. 23) conta que o assunto teria sido apresentado por uma comissão de artistas cênicos de Porto Velho (RO), durante o encontro nacional *Próximo Ato*, promovido pelo Instituto Itaú Cultural, na Escola de Dança da Universidade Federal do Pará, em 2009, e que o mesmo logo “foi escolhido por consenso” pelos demais representantes como principal mote para debate. A partir de então, “o Custo Amazônico entrou nas pré-conferências de vários setores artísticos e culturais e chegou a ser amplamente reconhecido e defendido na II Conferência Nacional de Cultura, em 2010, em Brasília” (*Ibidem*).

Para explicar este conceito, ele afirma ser necessário ter em mente que “a Amazônia brasileira é constituída por sete estados da Região Norte, parte do

Maranhão e parte do Mato Grosso, o que constitui 59% do território do país, e tem 5,1 milhões de quilômetros quadrados de bacias hidrográficas” (*Ibidem*).

Fábio Fonseca de Castro e Marina Ramos Neves Castro (2015, p. 266) lembram que o debate sobre o custo amazônico, na II Conferência Nacional de Cultura, tomou como base “o art. 3º, inciso III, da Constituição Federal, por meio do qual se estabelece o compromisso da União com a redução das desigualdades sociais e regionais” e explicam que:

Os fatores de desigualdade evocados para justificar o custo amazônico foram a carência de infraestrutura e a fragilidade logística existente na região; as condições de acessibilidade e a dependência do transporte fluvial; as dificuldades de fazer circular as matérias-primas e os bens industrializados; a oneração constante dos preços de serviços e produtos em função da variação socioeconômica interna da região; as limitações de durabilidade sujeitas ao clima quente, úmido e chuvoso próprios da floresta equatorial; e as limitações de capital social, em especial no que tange à formação em nível superior, que enfrentam dificuldades históricas referentes à carência de recursos em ciência e tecnologia e à oferta de vagas no ensino de graduação (*Idem*, p. 267).

Para esses autores, as discussões promovidas na II Conferência Nacional de Cultura tiveram importante “dimensão qualitativa”, no qual a reflexão pautou as implicações de um “custo periférico” a incidir sobre as realizações dos agentes culturais atuantes no território: “era a Amazônia, enquanto espaço regional, que era conceituada enquanto periferia” (CASTRO & CASTRO, 2015, p. 269). De acordo com eles, “havia, nesse momento, um esforço grande em considerar o custo amazônico *do ponto de vista de uma reparação histórica*” (*Ibidem*, grifos meus).

Neste sentido, eles lamentam que, na passagem para a III Conferência Estadual de Cultura, em Belém, no ano de 2013, as discussões sobre o custo amazônico tenham se enveredado muito pronunciadamente para “um parâmetro de objetividade”, como se a questão pudesse ser resolvida com “a adição numérica, direta ou percentual, ou quando possível, a mera isenção ou bonificação de taxas” (*Ibidem*). Naquele contexto, os autores flagram o aparecimento de um “número mágico”, equivalente a 30%, a ser somado a tudo que dissesse respeito ao custo amazônico: “30% a mais de editais, de bonificações, de investimentos, etc.” (*Ibidem*). E entendem que, nesta configuração, “o custo amazônico acabou por se tornar um fim em si mesmo, um

mero quantitativo, não qualificado enquanto estratégia estruturante, em médio e longo prazo, de correção da desigualdade amazônica” (*Idem*, p. 274).

Do ponto de vista dos autores, a objetificação do tema do custo amazônico em uma precificação compensatória acaba por minar a complexidade da questão política que a referenda. Sem negarem a necessidade e a importância de ampliação de recursos financeiros destinados a projetos ali estabelecidos, em sua perspectiva, ela não deveria resumir uma gama mais ampliada e interdependente de problemas e desigualdades decorrentes da divisão regionalista, silenciando as chances de um debate mais polivalente. Além disso, podemos aventar em que medida, ao ser defendida isoladamente, essa redistribuição reforça um fluxo unidirecional desses investimentos, no sentido de uma concessão do centro à periferia e, conseqüentemente, reafirma a subalternidade do território e de seus sujeitos. Corre o risco, portanto, de trabalhar para a estigmatização da Amazônia e de seus artistas, como o problema da seca, desde o século XIX, vem trabalhando para a contínua reposição da marginalidade daqueles Estados que viriam a se desmembrar do Norte, constituindo a Região Nordeste:

A seca de 1877-79, a primeira a ter uma grande repercussão nacional pela imprensa e a atingir setores médios dos proprietários de terra, trouxe um volume considerável de recursos para as “vítimas do flagelo” e fez com que as bancadas “nortistas”, no Parlamento, descobrissem a poderosa arma que tinham nas mãos, para reclamar tratamento igual ao dado ao “Sul”. A seca torna-se a partir daí o problema de todas as províncias e depois dos Estados do Norte (ALBUQUERQUE JÚNIOR, *Idem*, pp. 112-3).

Alçada a valiosa moeda de troca da política partidária, a seca passará a ser associada, no plano cultural, a fator causal de eventos generalizados como miséria, fanatismo religioso e violência, influenciando em imaginários e subjetividades, impondo-se sobre as representações de indivíduos, coletividades e suas respectivas produções. De maneira semelhante, a ênfase economicista no custo amazônico, para além de algumas vantagens eventualmente conquistadas por uma minoria, não enfrenta suficientemente o preconceito e a exclusão incidentes sobre as trajetórias de artistas baseados na região. Ao perder o caráter abrangente e complexo da sua crítica política, segundo processo identificado por Castro e Castro, a reivindicação arrisca conciliar cedo

demais, minando as chances de o campo cultural ter de oferecer respostas mais consistentes à problemática pautada por artistas e produtores amazônicos. Isso não significa que as condições para que essa pauta seja recuperada com urgência não estejam dadas, como se pode perceber na atualidade dos discursos de muitos criadores baseados na região.

É importante assinalar, contudo, o risco de enredamento numa distribuição do poder estabelecida por determinada imagem de país, quando se recupera o discurso da divisão regional para contrastar e comparar aqueles territórios. Albuquerque Júnior (*Idem*, p. 03) rejeita, por exemplo, a assertiva de Rachel de Queiroz quando ela “afirma que a mídia não vê o Nordeste como ele é”, pois isso significaria “pleitear a existência de uma verdade para o Nordeste, que não existe”. Em termos ligados à ideia de “dispositivo” presente em Michel Foucault, ele percebe os indivíduos como constituídos pelos discursos de poder a que estiveram submetidos e sendo capazes de atuar para sua reprodução:

Nós, os nordestinos, costumamos nos colocar como os constantemente derrotados, como o outro lado do poder do Sul, que nos oprime, discrimina e explora. Ora, não existe esta exterioridade às relações de poder que circulam no país, porque nós também estamos no poder, por isso devemos suspeitar que somos agentes de nossa própria discriminação, opressão ou exploração (*Idem*, p. 04).

Considero essa última assertiva problemática, sobretudo por sublimar uma disparidade de forças, isto é, culpabilizar o produtor teatral periférico na mesma proporção que os sujeitos com maior autoridade sobre os meios de difusão propriamente artísticos e culturais pela reiteração do estereótipo e da exclusão. Assegurada essa restrição, compreendo a sua pertinência, uma vez que ela ressalta a dificuldade de apontar para o desnível da relação sem acomodar-se numa defesa do mais fraco, mais desassistido e continuar seguindo pelos balizadores que reiteram a segregação. Essa tem sido, por exemplo, a maior dificuldade em empreender esse movimento que procuro iniciar aqui de me dirigir a trabalhos produzidos fora do eixo do Sudeste. A princípio, a justificativa de falar de tais trabalhos é porque eles estão “distantes”, porque, por algum motivo, eles “não chegam”, porque eles estão demasiado próximos da tão ameaçada reserva de vida que corresponde à Amazônia, atributos que atuam para reafirmar a onipotência absoluta do campo de

visibilidade artística do Centro-Sul. Mas, se a sensação de insuficiência das práticas e dos discursos com maior penetração nesse último espaço de poder para referendarem um entendimento mais contemporâneo do teatro que se produz no país impõe a necessidade de ampliar o recorte geográfico desta pesquisa, esta iniciativa precisa também conspirar contra esta hierarquia que ela critica, mas que também a sustenta.

Paulo Ricardo Nascimento (*Idem*, p. 25) afirma que o custo amazônico interfere “na criação, na estética, na linguagem, acaba por instigar uma ‘fala’ regional, uma identidade, que, mesmo diversa, localiza a origem dentro do país”. Essa determinante é também sinalizada por Francis Madson¹⁵⁹, profícuo artista e produtor rondoniense residente em Manaus, em entrevista que me concedeu no contexto de realização desta pesquisa. Naquela ocasião, ele me falou um pouco sobre uma dupla atribuição que recai sobre os artistas da Região Norte, sendo a primeira, lutar contra obstáculos de extrema grandeza ao exercício da produção teatral, e a segunda, tornar esse fazer insubordinado às precariedades estruturais, instilando uma discursividade artística que nega a escassez:

(...) eu acho que fazer teatro no Norte, a gente sempre tem que estar, não vou falar provando, mas a gente tem um esforço em fazer boas obras com o material que nós temos porque tem muitas dificuldades que estão em volta do ofício lá. Uma delas é a formação. Nós temos poucos cursos livres, a universidade tem pouco mais de dez anos. (...) E nós estamos sempre na resistência, sempre na briga, tentando se manter vivos, sobreviventes, na verdade. E tentar criar espaço também para fazer uma produção artística que seja instigante, reveladora, do nosso tempo, da nossa cultura, das rupturas, das dinâmicas que nós sofremos, ao longo do tempo, dentro do nosso contexto amazônico, para que a gente não fique num estado delirante, de uma obra que não dialoga com nosso próprio lugar (MADSON, 2019, p. 10).

Como alguém que teve oportunidades de participar de comissões de seleção e de curadoria em artes cênicas pelo Brasil, durante a última década, identifico no depoimento do artista a consciência de uma dúvida ou de uma tensão que em geral aparece entre pares, quando se trata de vislumbrar e discutir produções da Região Norte e da região amazônica. Isso, quando algum

¹⁵⁹ Dramaturgo, diretor, ator, bailarino e produtor, Francis Madson nasceu em Porto Velho (RO), onde integrou a Companhia Fiasco, desde 2002. Em 2008, mudou-se para Manaus (AM), onde se estabeleceu como um dos fundadores da Cia. Cacos de Teatro e, posteriormente, da Soufflé de Bodó Company.

produto artístico da região se encontra disponível para análise em comissões estabelecidas fora dela, o que já reflete o elevado nível de mediação de que essas obras dependem para alcançar um mínimo de visibilidade nacional. Mesmo a circulação entre os Estados da Região Norte é extremamente complexa e altamente dispendiosa, quando se considera a sua geografia ocupada pela floresta e entrecruzada por rios.

Assim, por mais que - coerente com o espírito do capitalismo - seja detectável uma expectativa no campo teatral pela descoberta de obras com insuspeitas qualidades estéticas vindas dos territórios que figuram, por tudo que já foi dito até aqui, como “menos propícios” para a criação teatral, o trabalho prévio da regionalização faz com que essas produções tenham que lutar antecipadamente contra uma suspeita de precariedade técnica e conceitual nos espaços de curadoria em que aportam. Por experiência própria, reconheço que há um misto de espanto e de admiração quando se conhece um trabalho dessas grandes periferias brasileiras concorrendo por uma vaga em uma mostra ou em um festival. A partir daí, pelo menos naqueles processos de seleção que requerem imparcialidade, estabelece-se uma interação entre obra e observador em que entra em jogo as capacidades recíprocas de surpreender e de se deixar surpreender, de burlar o estereótipo, onde estão em concorrência as faculdades e a história de todos os envolvidos. Não que haja simetria de forças, mas é preciso reconhecer que existe também um trabalho de regionalização sendo cumprido pelos artistas locais, retroalimentando o preconceito e a marginalidade. Como Madson confirma, existe um risco e uma sedução prevalentes que induzem produtores amazônicos a se encontrarem no lugar esperado para a fala nativa. Nesse sentido, as expectativas mais genéricas do campo teatral podem se converter em objetivos que inspiram a criação:

Eu aprendi que tipo de teatro eu faço na Região Norte e que tipo de teatro as pessoas querem que a gente faça. Então a gente vive essa dualidade. E isso é muito forte. Como a gente é da Região Norte, a gente tem a floresta muito presente nas nossas vidas, os grupos originários. Então existe uma perspectiva exógena sobre a Amazônia que afeta o campo da linguagem, que afeta a produção artística. Não só os artistas de lá, mas a recepção também. Então a pessoa vai pra lá já com um imaginário do que é a floresta, do que é Manaus etc. (*Idem*, p. 09).

O impasse produzido pela impossibilidade de um conhecimento mais profundo dos artistas amazônicos pelo campo é, por sua vez, retroalimentado pela sua baixa representatividade nos espaços consolidados de visibilidade teatrais no país. Superá-lo parece ser uma demanda já intuída pelo campo artístico, como demonstram ações empreendidas por instituições privadas como Itaú Cultural¹⁶⁰, Sesc, Fundação Bienal de São Paulo¹⁶¹, Prêmio Pipa¹⁶², mesmo que as respostas para o seu enfrentamento ainda inspirem relevantes críticas por parte daqueles artistas que são os principais interessados numa reversão deste quadro.

Um dos alvos dessa crítica pode ser percebido no trecho acima citado de Francis Madson, na percepção de que a produção artística da região passa sempre por pré-concebidas referências à floresta e à relação com as diferentes etnias de povos originários ali estabelecidos. Se, por um lado, parece importante que o campo cultural assuma posição nos debates em torno da destruição da Amazônia e do genocídio de populações indígenas; por outro, ainda persiste um olhar que homogeneiza e romantiza os artistas da região. Este mesmo olhar que, num momento histórico específico, encontra valor nesses trabalhos pela expectativa de que, como “informantes nativos”, eles possam inaugurar uma certa responsabilidade socioambiental do campo, é também o olhar que impõe maiores condicionantes e dúvidas àquela produção, pelo mesmo motivo dela estar estabelecida “longe” demais. Não custa lembrar que a maior parte desses artistas habita grandes cidades e lida com questões bastante comuns às periferias de outras metrópoles brasileiras. Suas relações com a floresta, as culturas e os modos indígenas de subsistência têm certamente uma imanência

¹⁶⁰ De acordo com Castro & Castro (2015, p. 268), “o Programa Rumos, do Itaú Cultural, lançou em 2011 três editais nas áreas das artes visuais, de educação, cultura e arte e do jornalismo cultural, com incentivo financeiro extra para os projetos propostos pela região amazônica”.

¹⁶¹ A 34ª Bienal de São Paulo, realizada em 2021, teve notável participação de artistas da região amazônica, o que está diretamente relacionado ao fato daquela edição contar com “a maior porcentagem de artistas indígenas de todas as edições”, cerca de “10% dos artistas anunciados são indígenas”. Vide: <<https://bitly.com/jKMcy>> Acesso em 05 jan. 2022.

¹⁶² A edição do Prêmio Pipa 2021 premiou, dentre outros artistas visuais, Denilson Baniwa, amazonense estabelecido no Rio de Janeiro, e Marcela Bonfim, paulista estabelecida em Rondônia. Vide: <<https://www.premiopipa.com/artistas-selecionados-de-2021/>> Acesso em 14 jan. 2021.

específica, mas que dificilmente será única, tampouco se confunde com a ideia que dela fazemos desde o Centro-Sul.

Isso demanda conciliar a certeza de interferências comuns sobre os processos criativos de tais artistas, como requer a tese do custo amazônico, e, ao mesmo tempo, perseguir um olhar e uma escuta individualizada para a produção de cada um desses agentes, percebendo a historicidade própria que ela inaugura, minando a tendência ao estereótipo que vincula seu trabalho seja ao exótico, ao orgânico, ao étnico, ao primitivo, seja ao já visto, ao plágio, a inautêntico, ao inestético.

Meu contato com a produção artística da região amazônica foi facultado pela oportunidade de atuar no projeto *Sesc Amazônia das Artes*, entre os anos de 2014 e 2018. Esta ação, promovida pela chamada Regional Norte do Sesc¹⁶³, que integra os 07 estados da Região Norte, além de Mato Grosso, Maranhão e Piauí, busca contribuir com o desenvolvimento cultural da região, fomentando a circulação de artistas entre esses Estados e o seu contato com os públicos locais. Acompanhar o mapeamento e a seleção dos trabalhos de artes cênicas, artes visuais, audiovisual, música, literatura, realizados pelas equipes do Sesc atuantes naqueles territórios me permitiu encarar uma pluralidade de sujeitos e de fazeres que dificilmente estariam acessíveis a alguém sediado no Centro-Sul do país. Além de participar das discussões plenárias sobre essas obras, sobre as trajetórias dos seus artistas e sobre as estratégias de programação, pude acompanhar *in loco* algumas das chamadas Mostras Regionais do projeto, quando ocorrem as apresentações e intercâmbios com os públicos nas capitais amazônicas.

Por tudo o que já foi dito, entendo que é preciso ser coerente com tal oportunidade que tive de melhor intuir a diversidade artística e cultural do país,

¹⁶³ Serviço Social do Comércio (Sesc) é uma empresa privada mantida por contribuições compulsórias de empresários dos setores do comércio de bens, serviços e de turismo. Criado pelo Decreto de Lei 9.853 de 13 de setembro de 1946, tem a missão de promover ações socioeducativas que contribuam para o bem-estar social e a qualidade de vida dos trabalhadores do referido setor produtivo, de seus familiares e da comunidade, para uma sociedade justa e democrática. Seu Departamento Nacional localiza-se no Rio de Janeiro e seus Departamentos Regionais estabelecem-se em todos os Estados brasileiros. Para mais informações, vide: <<https://www.sesc.com.br/>> Acesso em 04 jan. 2022.

possibilidade essa que sabemos ser ainda muito restrita, especialmente quando ainda se reafirma tão amplamente o senso comum de que a relevância do teatro brasileiro está contida na cidade de São Paulo. Por isso, buscarei, neste capítulo e no próximo, me dedicar a artistas e coletivos cujas práxis criativas são desenvolvidas geograficamente distantes das velhas metrópoles culturais do país, num esforço para distender meu olhar sobre modos de produção, interesses, preocupações e relações que estejam sendo postos em prática no país atualmente. Falarei de artistas que, como muitos outros, pude conhecer em minhas andanças pelo Norte, Nordeste, Centro-Oeste, região amazônica do país. Dentre tantos trabalhos interessantes, disruptivos, inquietantes que poderia ter selecionado, optei por dois que me instigam particularmente, tanto pela tenacidade do processo criativo de seus artistas quanto porque eles lidam com temas e questões que acredito oferecem relevância e atualidade para o campo.

Neste sentido, é importante ressaltar que não apenas a floresta, a compulsoriedade dos debates sobre aquecimento global ou direitos dos povos originários constituem temas apropriados por artistas da região amazônica, assim como artistas atuantes do contexto do Nordeste brasileiro não estão impingidos a tratar da seca, do cangaço ou da riqueza de suas matrizes culturais populares, ou que artistas e coletivos autodeclarados negros tenham que falar sobre luta antirracista e tradições afrodiáspóricas em suas criações. Artistas, gestores e produtores culturais a que nos referimos ou sobre os quais iremos falar estão engajados a trabalhar para a viabilidade de um teatro de pesquisa no território brasileiro, desenvolvendo linguagem, debatendo e construindo políticas públicas, dedicando-se a qualificar o relacionamento com seus públicos e a pluralizar os grupos sociais que constituem esses últimos, temas de inegável urgência quando pensamos no fortalecimento da prática cênica e de sua presença nas cidades. É sobre pluralidade e sobre potência que estamos interessados em tratar aqui.

3.2. Preâmbulo de um artista periférico

Conheço Lauande Aires desde 2013, primeiro ano em que participei do projeto Palco Giratório do Sesc, mesmo ano em que ele circulou por todo o Brasil com seu monólogo *O miolo da estória*. Desde então, seu nome se tornou para mim um ponto de contato com o Estado do Maranhão, que ele vinha representando. Confesso que, naquela época, a presença muito crua de elementos do mundo do trabalho em sua peça, como as indumentárias e ferramentas da construção civil, incomodou-me um pouco e me impediu de ter uma identificação mais imediata. Lembro-me de ter me interessado pelo protagonismo do personagem pedreiro em sua cena, talvez em razão daquele mesmo sentimento que me afastava de muitas criações do teatro carioca, um certo aburguesamento pouco afim à multifacetada realidade social da cidade, e que me levava justamente a estabelecer uma forte empatia com o Grupo Teatro da Laje alguns anos antes. Mesmo sem ter podido assistir sua obra presencialmente, naquele momento, intuí que havia ali uma iniciativa inusitada, estabelecendo pontes com a questão da brutal exploração do trabalho racializado nas cidades. Paradoxalmente, o que me distanciava do espetáculo era justamente uma impressão de mediação estética insuficiente, ou seja, uma aparente falta de elaboração formal do universo laboral do peão, o que correspondia a um preconceito meu, como espero demonstrar com a minha análise desse trabalho adiante.

O miolo da estória me trazia à memória o show *Jogos de Armar*, de Tom Zé, que eu assistira em Londrina, em 2001. Nele, o músico baiano e sua banda trajavam-se como operários da indústria, vestindo uniformes azuis e equipamentos de segurança como óculos e capacetes. Serrotes, serras elétricas, barras de ferro, ruídos de máquinas eram manipulados pelos músicos, introduzindo nos arranjos das canções a paisagem sonora do trabalho fabril. Lembro-me do momento em que um agogô era inserido em um esmeril e produzia o peculiar som das serralherias (tão presentes nos interiores e nos subúrbios) à medida que vertia para o alto um jato resplandecente de faíscas. Lembro-me do palco convertido numa espécie de chão da fábrica e do discurso fortemente político, anti-imperialista, que se imiscuía às canções, aos comentários, à performance. Eram meus primeiros anos de graduação em teatro e o modo como aquela realidade social invadia a cena parecia-me pouco

elaborado, desagradava-me. Era um momento em que me atraía mais fortemente o simbólico, o conceitual, e até mesmo o irracional. Talvez fosse aquele um momento em que eu julgava pertinente a existência de um espaço autônomo e isolado de experimentação de linguagem, ao qual as urgências da conjuntura social e política deveriam pagar o pedágio de uma pronunciada transmutação poética para aceder. Assim como construí uma nova relação com a poética do artista maranhense, também passei a admirar e a conhecer melhor a obra de Tom Zé mais recentemente.

Meu interesse pelo trabalho de Lauande Aires se acentuou durante minha primeira visita ao Estado do Maranhão e à cidade de São Luís, em 2015. Os gestores culturais e artistas com os quais me relacionei nessa viagem repetiam a relevância do seu trabalho, sobretudo a seriedade e importância de sua pesquisa teatral e de sua ação cultural autônoma e voluntária em uma determinada periferia da cidade, citadas como um diferencial no contexto da capital. Notei que ele era uma referência para aquelas pessoas, sob o ponto de vista da redistribuição do sensível, integrando jovens e crianças de uma área de baixo desenvolvimento humano ao fazer artístico mais especializado.

Lauande Aires é cria do Coroadinho, bairro pobre e com fama de violento que a imprensa designa como a “maior favela do Norte e Nordeste”¹⁶⁴ do país, em virtude de seus estimados 53,9 mil moradores. No Coroadinho, aos 14 anos, Lauande começou a fazer teatro “de igreja”, como revela em entrevista que me concedeu:

Que eu saiba, eu sou o primeiro artista [da família]. Artista, nesse sentido da palavra. E, profissional, com certeza. Alguém que escolheu isso como ofício. E aconteceu de forma curiosa, né? Eu moro nesse bairro. Eu estou fazendo 41 anos e moro nesse bairro há 37 anos. Nessa rua, há 35 anos. Então, a minha vida foi toda aqui. A minha construção poética, a minha construção política foi aqui. E aos 14 anos eu fui convidado a participar de um grupo mirim de uma igreja católica. E lá uma das atividades iniciais, determinadas na primeira reunião - era tipo meados de setembro - era “vamos montar uma pecinha de Natal”. Então, eu entrei nessa pecinha aos 14 e tô até hoje. Em paralelo a isso, eu tava querendo ser padre, querendo ser jogador de vôlei, cantava

¹⁶⁴ LIMA, Wilson. “Maior favela do Norte e Nordeste é campeão em violência no MA”. In: **Último Segundo**, 21 dez. 2011. Disponível em: < <https://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/maior-favela-do-norte-e-nordeste-e-campea-em-violencia-no-ma/n1597418181647.html> > Acesso em 28 abr. 2020.

numa banda de rap, queria ser DJ de rap. Então eu estava me descobrindo (AIRES, 2019, p. 01).

A igreja católica como porta de entrada para o fazer teatral, em um contexto desprovido de maiores oportunidades de formação e iniciação artística, é ponto comum a outro realizador nascido na periferia de outra grande cidade amazônica. Cria do bairro Juscelino Kubistchek, na dinâmica zona leste de Porto Velho, em Rondônia, Francis Madson também me contou que, a despeito de ser de uma família “politeísta”, frequentadora de candomblé, ingressou no teatro graças ao convite de um amigo, “muito envolvido sempre com a igreja”, o qual “cuidava do grupo de jovens coroinhas e do curso de teatro” (MADSON, 2019, p. 01).

As conversas com esses artistas sugerem a instituição da igreja - tal como a escola no contexto da Vila Cruzeiro e do Teatro da Laje, no Rio de Janeiro, discutido em nosso capítulo I - como um canal de abertura para o mundo desde os territórios periféricos, podendo ter (caso de Lauande) ou não (caso de Francis) um caráter religioso, mas com proeminente caráter socializante. Lauande, que ressaltou sua inclinação, em dado momento, ao sacerdócio, conta que seus pais “eram católicos (...) não praticantes”, e que “estavam mais ligados à umbanda, aos Tambores de Mina¹⁶⁵” (AIRES, *Idem*, p. 03), e sugere que a legitimidade da igreja católica - uma das poucas instituições cuja presença costuma ser garantida nos bairros populares - proporcionou pretexto seguro para inaugurar sua circulação pela cidade:

Eu comecei a sair de casa, de fato... Eu fiquei nesse lugar aqui, por ser um espaço de muita violência, sempre. Desde que vim morar pra cá já era violento. Depois foi aumentando e tal. Então meus pais sempre tiveram um cuidado da relação com a rua. Então: “Evita a rua! Evita certas amizades! Escolhe bem”. Então, aos 14 anos, quando eu começo a entrar na igreja, eu começo a ter autonomia de sair. Gerar

¹⁶⁵ O Tambor de Mina é uma religião de matriz africana que, de acordo com Ferretti (1996, p. 03), “surgiu na capital do Maranhão, se expandiu pelo Pará, Amazonas, outros Estados do Norte e para as capitais que receberam grande número de migrantes do Norte, como Rio de Janeiro e São Paulo. Embora hegemônico no Maranhão, o Tambor de Mina - Jeje, Nagô, Cambinda, foi sincretizado no passado com manifestação religiosa de origem indígena denominada Cura/Pajelança e com uma tradição religiosa afro-brasileira, surgida em Codó (MA), denominada Mata ou Terecô”. O autor informa ainda que “dois terreiros mais antigos dessa denominação religiosa” localizam-se no bairro de São Pantaleão, no Centro de São Luís, sendo “a Casa das Minas - Jeje, consagrada ao vodum Zomadonu, e a Casa de Nagô, consagrada ao orixá Xangô - abertas em meados do século passado por africanos” (*Idem*, p. 02).

conflito em casa também, mas sair tinha objetivos. Era fazer gincana, era fazer teatro, era encontrar pessoas (*Ibidem*).

As reminiscências de Lauande e Francis Madson nos falam de um teatro periférico, suburbano, à margem dos diferentes centros regionais do poder pelo país, tal como aquele produzido pelo Teatro da Laje, em uma favela do Rio de Janeiro. Artistas e pesquisadores como Rodrigo Dourado (2017, p. 21), na região metropolitana de Recife, e Altemar di Monteiro (2018, p. 19), na periferia de Fortaleza, vão se referir, por exemplo, aos seus primeiros passos no ofício teatral dados ainda na infância, em um contexto em que a influência das telenovelas ou dos desenhos animados supria a ausência de qualquer contato com uma representação teatral instituída.

Dourado (*Idem*, p. 22) conta que as encenações que produzia no terraço de sua casa, a partir de histórias vistas na tevê ou contadas pelo irmão mais velho, “eram um sucesso de público, famílias inteiras de vizinhos com suas crianças traziam bancos e cadeiras para nos assistir, sentados no pátio”. E lembra, na sequência, o curso de teatro que ele e o irmão, “sem nunca havermos assistido a uma peça”, resolveram oferecer aos vizinhos: “Nós colocamos uma placa em frente à casa e conseguimos alguns alunos” (*Idem*, p. 23). Altemar Di Monteiro (*Idem*, p. 22), por sua vez, relaciona a sua formação pessoal e artística à atitude de menino criado em “casa sem quintal”, a quem as ruas da periferia da capital cearense ofereciam um “terreno a ser explorado, lugar para praticar o meu ímpeto lúdico”. Ele infere então que o “enredo de amores e paixões novelescos” encenado por ele e por um grupo de crianças em “uma rua mal iluminada” teria sido inspirado “não somente no fetiche representativo do que se via na tevê, mas também, quem sabe, numa trama que se revelava inscrita, desde cedo, naquelas arquiteturas vivenciadas” (*Ibidem*).

Revelando, portanto, a possibilidade de uma relação menos restritiva, em sua infância, com as ruas do Grande Bom Jardim, em Fortaleza, do que a descrita por Lauande Aires em relação ao Coroadinho, em São Luís, Di Monteiro (*Idem*, p. 130), ao aludir à sua periferia, assinala que “o paradoxo habita inelutavelmente esses lugares”. Isso porque, segundo ele, “grande parte dos moradores dos bairros periféricos de Fortaleza ainda vieram do interior do Estado”, o que implica que as imagens e os discursos ali não cessam de se

reinventar e de se contradizer impulsionados “ora pela totalização de uma visão de mundo absorta pelo que a comunicação em massa propõe e, outras vezes, fincada num sentimento de pertença e resistência territorial, simbólica, afetiva e comunitária” (*Ibidem*). Nessa perspectiva, entende que “o capitalismo também está instaurado nos modos de viver e habitar o subúrbio”, mas ressalta o caráter de “dissenso” que esse último oferece ao “projeto higienizador de cidade” (*Ibidem*). Assim, busca reforçar, por meio da poética do seu coletivo Nós de Teatro¹⁶⁶, a ideia de que “a construção dos sentidos sobre a cidade não acontece somente numa linha vetorial *centro-periferia*, mas também valida-se na contramão *periferia-centro*” (*Idem*, p. 132) - assertiva que corresponde ao nosso propósito de ler atravessamentos políticos singulares na produção de artistas teatrais ditos periféricos.

Voltando a Lauande Aires e a Francis Madson, se o exercício do teatro no ambiente não especializado das igrejas estimulou ambos a buscarem a profissionalização artística, os caminhos subsequentes apresentaram, para cada um, implicações diversas. Madson se deparou, em determinado momento da sua trajetória, com a necessidade de se transferir para uma metrópole regional, Manaus, a qual representava “um espaço de formação e de criação um pouco maior do que Rondônia” (MADSON, 2019, p. 01). Lauande, por sua vez, teve no Centro de Artes Cênicas do Maranhão - uma escola técnica mantida pela Secretaria de Cultura do Governo Estadual, oferecendo um curso com “duração de dois anos e meio, uma carga horária de 1.400 horas” (AIRES, 2019, p. 03) - um incentivo para que ele ficasse e estabelecesse uma trajetória vinculada ao

¹⁶⁶ De acordo com o site do grupo, o *Nóis de Teatro* “é um grupo de teatro profissional atuante desde 2002 em Fortaleza - CE”, com “pesquisa e produção continuada”, residentes no território do “Grande Bom Jardim, tornando-se uma das referências nacionais de trabalho artístico desenvolvido em periferia. A sede do grupo tem sido espaço de circulação e produção de bens culturais, lugar onde os oito participantes realizam noites culturais e oficinas para a comunidade”. A página informa ainda que “a pesquisa poética do grupo tem como matriz um olhar político sobre a cena teatral, investigando os espaços públicos como lugares de encenação e descobertas” e que “as vertentes do teatro performativo e suas interfaces com a performance do ator/atriz de rua contemporâneo tem sido o mote” para a sua construção poética presente em espetáculos como: *Todo Camburão Tem Um Pouco de Navio Negreiro*, *Despejadas* e *Ainda Vivas - Três Peças do Nóis de Teatro*. Disponível em: <<http://noisdeteatro.blogspot.com/2011/04/quem-somos.html>> Acesso em 04 jan. 2022.

alargamento das possibilidades de uma experiência teatral autônoma em São Luís.

O fato de ter encontrado chance de continuar residindo na cidade e no bairro onde foi criado, fundando nele o seu espaço de criação, deu a Lauande Aires ocasião de tentar diretamente contribuir para o desenvolvimento cultural do seu território, mantendo em seu quintal, entre 2011 e 2015, a Casa Artes das Bicas, espaço onde aconteceram apresentações artísticas e atividades formativas. Esta iniciativa, capaz de rivalizar naquele bairro, ao menos provisoriamente, com as igrejas enquanto janelas de acesso à produção artística e à dedicação ao sensível, foi possivelmente o que inspirou os comentários elogiosos que pude ouvir de agentes culturais maranhenses, quando da minha estada na cidade. Eis como o blog *Coroadinho em Foco* anunciou a abertura da Casa Arte das Bicas, em junho de 2011:

A partir deste ano a Santa Ignorância irá realizar atividades mensais incluindo oficinas, espetáculos solos, espetáculos de rua, contadores de histórias e cessão do espaço para atividades culturais de grupos da comunidade. Situada em uma rua com extrema dificuldade de acesso e graves problemas de infra-estrutura, a Casa Arte das Bicas pretende ser um sopro de poesia em meio à brutalidade, apontando novos caminhos de desenvolvimento cultural e exercício de cidadania¹⁶⁷.

De acordo com o que o artista me conta, em conversa por telefone, a iniciativa teve início quando ele atuou como coordenador do Teatro Alcione Araújo, ligado à Secretaria Estadual de Cultura. Nesta posição, ele se viu em condições de pressionar o poder público pelo desenvolvimento do Laboratório de Iniciação Artística no Coroadinho, com oferecimento de oficinas gratuitas de teatro, música, fotografia e cerâmica para crianças e jovens entre 07 e 25 anos. Significativamente, devido à falta de equipamentos culturais adequados, essas ações foram realizadas em salões paroquiais e em uma unidade policial do bairro. Quando deixou a coordenação do teatro, em 2009, Lauande conseguiu financiamento, em um edital público, para continuidade das ações e decidiu investir em uma sede própria para que o projeto contasse com maior autonomia. Até 2015, o quintal de sua casa propiciou programação artística incomum para

¹⁶⁷ “Sobre a Casa Arte das Bicas”. In: **COROADINHO EM FOCO**. Disponível em: <<https://coroadinhoemfoco.blogspot.com/2011/>> Acesso em 07 jan. 2022.

o contexto da região do Coroadinho, mas ele dá a entender que o trabalho excessivo que a gestão do projeto demandava e o nível de intervenção sonora em sua residência não eram condizentes com o reconhecimento que a comunidade manifestava pela ação. Além disso, ele se viu em um momento decisivo, onde investir no projeto social representaria abrir mão da carreira artística, que, para ele, era mais importante. Esses fatores levaram ao encerramento daquela experiência.

Na entrevista que realizei com Lauande, pergunto-lhe sobre os desafios para sobreviver do ofício de teatro, tendo uma origem tão humilde como a sua [estamos em 2019, primeiro ano do governo Bolsonaro, o Ministério da Cultura já foi extinto e se sabe que muito provavelmente haverá agressivo contingenciamento de recursos federais para a cultura]. Ele me confirma se tratar de uma “equação difícil (...) por conta de criança, por conta de toda uma desestrutura econômica, numa realidade local e regional que não favorece o meio da produção artística, que não reconhece” (AIRES, *Idem*, p. 08). Contudo, me assevera confiança no campo de produção teatral, apontando como o exercício dessa linguagem artística transformou a sua vida e destacando um compromisso firmado com seu desenvolvimento que não se constrange face à iminência de um futuro de maiores restrições:

“O que que eu tenho a dar pra o teatro?” Então, eu tô o tempo todo... E eu fico vendo nos mais jovens que vêm fazendo teatro, que têm uma perspectiva acadêmica, que querem ocupar outros espaços, da sala de aula, no ensino médio, fundamental, ou na universidade principalmente. Querem seguir uma carreira acadêmica pra poder fazer teatro. Eu fico sempre pensando: mas o que que você tem pra dar pra o teatro? Porque parece sempre que você está querendo buscar alguma coisa do teatro, que você quer manter um status social pelo teatro, você precisa pagar suas contas pelo teatro - que é importante, precisa se manter vivo, mas... A minha grande questão tem sido: o que é que eu apresento pra o teatro? Porque o teatro já me deu tanta coisa. O teatro já me deu filho, me deu amigos, me deu esposas, me revelou uma atriz dentro da própria esposa. Sabe, são alegrias... Me deu oportunidade de conhecer grupos fantásticos, o Brasil todo. Isso o teatro já me deu. Mas o que é que eu posso dar pra o teatro? (*Ibidem*).

Esse tipo de contribuição a que ele se refere se localiza menos na noção de teatro como instrumento de transformação social e mais na ideia de “teatro como ofício, teatro como religião mesmo” (*Ibidem*). Daí, a opção por preterir a solitária coordenação do projeto sociocultural no Coroadinho pelo investimento

em um novo espetáculo, *Atenas, Mutucas, Boi & Body*, que, tomando anos de pesquisa e ensaios, estrearia em 2017. Desse modo, é principalmente pela pesquisa, pela inquietação de um processo criativo bastante pessoal, que ele persegue contribuir com a linguagem teatral. No contexto “de uma conjuntura como essa”, quando não há “nenhuma perspectiva de edital, com os espetáculos perseguidos”, a mobilização se dá, para ele, nos seguintes termos: “que tipo de espetáculo eu vou ter de fazer pra dizer o que eu quero e resistir, confrontar essa dada realidade?” (*Ibidem*).

Encerrando esse rápido preâmbulo do artista maranhense, penso em como foi preciso que eu estivesse presencialmente no território de São Luís, que eu me acercasse da cidade e de suas narrativas, de modo que essa vivência pudesse suprir uma lacuna em meu conhecimento, para que eu então pudesse me interessar por sua obra, atentando para sua relevância e singularidade, superando expectativas formais que se imiscuíam a preconceitos. O mesmo posso falar sobre Francis Madson, que eu conheci tingindo o próprio corpo com o impregnante suco do jenipapo, realizando sua performance *Curuminzado* em uma praça pública no centro de Porto Velho, em 2014, ocasião em que estive pela primeira vez na Região Norte. Tais episódios me transmitiram a certeza de como é difícil falar em teatro brasileiro, quando o que temos de mais acessível e constantemente reiterado por instituições reprodutoras do capital cultural não dá conta da diversidade de condições impostas à prática artística especializada no país. Tive confirmada uma impressão que me acompanhava desde fins da graduação em teatro e confronto mais direto com o restritivo campo da produção que me alertava para uma certa regularidade, uma certa homogeneidade socioeconômica por detrás de tudo o que era histórica e teoricamente referendado ou surgindo como predestinado à ocupação de um lugar de destaque em função do seu talento e tenacidade artística extraordinários.

Foi preciso que eu tivesse vivências concretas às quais me dirigir quando pensar em São Luís, de modo a constranger a superficialidade das noções de Nordeste ou de Amazônia, quando me lembrar da tessitura complexa que pude perceber no Maranhão. A liminaridade daquele Estado, situando-se na transição do semiárido nordestino para a floresta amazônica, complexifica a constituição

de uma sua identidade. Magela Lima (2017, p. 16) nos lembra, por exemplo, que quando a Região Nordeste foi desmembrada da chamada Região Norte brasileira, no governo de Epitácio Pessoa (1919-1922), “Maranhão e Piauí permaneciam vinculados ao Norte”. E, se hoje o Maranhão está regionalmente classificado como Nordeste, ele também integra a chamada Amazônia Legal, região instituída em 1953 voltada à promoção do desenvolvimento econômico dos nove Estados brasileiros que abrigam a floresta amazônica brasileira: Acre, Amapá, Amazonas, Maranhão, Mato Grosso, Pará, Rondônia, Roraima e Tocantins, alcançando as regiões geográficas do Norte, Nordeste e Centro-Oeste. Localizado, portanto, na fronteira geográfica e simbólica que divide duas grandes periferias do país, o Maranhão abriga matrizes culturais diversas e singulares.

Abdias do Nascimento (1980, pp. 49-0) lembra que, após a fase de grande concentração de africanos nas plantações de cana-de-açúcar das províncias de Pernambuco e Bahia, nos séculos XVI e XVII, “primeiro ponto focal do mercado de escravos” no país; foi no Maranhão, durante a Revolução Industrial, que a produção de algodão alcançou um apogeu equivalente ao daquela outra monocultura, a fim de suprir a crescente demanda das indústrias têxteis inglesas. Isso implicou em uma “forte concentração de escravos naquela região do norte do país, enquanto fenômeno semelhante ocorria em Minas Gerais por causa das atividades da mineração” (*Ibidem*). Rafael Serra de Resende (2017, p. 30) acrescenta que a inserção do Estado no “cenário do progresso e do desenvolvimento” se deu a partir da implantação da Companhia Geral de Comércio do Grão-Pará, na segunda metade do século XVIII, e confirma que a manutenção de imensos latifúndios de algodão, capazes de assegurar “aos senhores de terra grandes prestígios entre seus pares no começo do século XIX”, dependeu da acentuada presença de escravizados africanos (*Idem*, p.28).

Desse modo, se as elites brancas maranhenses se afirmaram, no século XIX, como grandes negociadoras de matérias primas com a Europa e figuram nos relatos de cronistas viajantes como possuidoras de “raro gosto” pela leitura, sendo valorizadas por sua “elegância e educação diferenciadas” e por sua capacidade de mimetizar hábitos culturais europeus (*Ibidem*); a forte presença

afrodescendente, resultado da exploração de trabalho escravo, possibilitou um outro tipo de dinamismo cultural, aquele produzido pela classe dos pobres e destituídos, significativa no trabalho e na trajetória de Lauande Aires, de que falaremos mais detidamente adiante.

Na esfera da cultura legitimada, as condições históricas de “opulência econômica e ilustração intelectual” possibilitaram o aparecimento do chamado “Grupo Maranhense”, atuante entre 1832 e 1868, formado por escritores de “ímpeto vanguardista” tais com Gonçalves Dias e Joaquim de Sousa Andrade, o Sousândrade (*Idem*, p. 35). Rodrigo França Silva (2018, p.57) afirma que o epíteto “Atenas brasileira” é atribuído, desde então, à capital São Luís, em alusão ao referido grupo, formado, em sua maioria, por filhos de latifundiários que realizaram estudos em Europa e que estabeleceram na cidade “um dos poucos centros de intensa atividade intelectual do primeiro e segundo período imperial brasileiro”. Este autor defende que aquela tradição ainda repercute no imaginário local, sustentando a pretensão a “certa autonomia do campo artístico” (*Ibidem*), de que dá exemplo o investimento de Lauande Aires na profissionalização pelo teatro. Contudo, Resende (*Idem*, p. 39) salienta que as últimas gerações do Grupo Maranhense mal ensaiavam “os primeiros versos, crônicas ou comédias” e já migravam para “as metrópoles maiores do sul, (...) indo confirmar lá fora a fama de Atenas brasileira”.

Atenas é como é chamado o microcosmo da peça *Atenas, Mutucas, Boi & Body* que Lauande Aires estreia em 2017 e que tive oportunidade de assistir em uma apresentação pelo projeto Sesc Amazônia das Artes, realizada na Usina de Arte João Donato, na cidade de Rio Branco, no Acre. Ali, a referência à cidade-Estado grega, que também nomeia São Luís, designa uma comunidade pobre sobre palafitas, e a metáfora artística une as duas pontas da cidade que é simultaneamente capital das letras eruditas (do que dá exemplo a figura de José Sarney, liderança proeminente da política partidária e escritor bissexto reconhecido pela exclusivíssima Academia Brasileira de Letras) e espaço onde

até mesmo a condição mais precária de sobrevivência é objeto de disputa com o capital¹⁶⁸.

No tocante à institucionalização das artes cênicas, é também do auge do ciclo do algodão maranhense, em 1817, a construção, em São Luís, do Teatro União, atual Teatro Arthur Azevedo, tendo sido ocupado, durante a primeira metade do século XIX, principalmente por turnês de companhias europeias. Considerado um dos edifícios teatrais mais antigos do Brasil, foi “inaugurado em 1º de junho de 1817, dois anos após a inclusão do Brasil ao Reino Unido de Portugal e Algarves, fato que originou o nome do prédio”, numa época em que a capital maranhense “era a quarta maior cidade do Brasil e os 800 lugares do teatro representavam 5% da população local”¹⁶⁹.



Figura 29 - Interior do majestoso Teatro Arthur Azevedo, um dos mais antigos do país, durante minha primeira visita a São Luís, em 2015.

¹⁶⁸ Vide, neste sentido: FELIPE, Sabrina. “Negócio da China: como a grana da China desaloja pobres no Maranhão”. In: **The Intercept**, 17 fev. 2020. Disponível em: <<https://theintercept.com/2020/02/17/governo-flavio-dino-china-maranhao/>> Acesso em 10 jan. 2022.

¹⁶⁹ Vide: <<http://casas.cultura.ma.gov.br/taa/index.php?page=historia>> Acesso em 10 jan. 2022.

Contrastando com aquela opulência dos períodos colonial e imperial, Gisele Vasconcelos e Lauande Aires (2020, p. 10) referem-se a uma situação de grande defasagem de equipamentos culturais hoje no Maranhão, sobretudo quando se considera o interior do Estado. Ressaltando a existência de cidades onde “a presença da manifestação da cultura fundada na tradição oral” convive com uma completa “ausência de equipamentos culturais”, os autores afirmam que, de acordo com o Sistema de Indicadores e Informações Culturais 2007-2018, do IBGE, o Estado apresenta “a pior situação em relação ao acesso potencial a teatros ou salas de espetáculos”, acrescentando que, de seus 11 teatros, 72,73% localizam-se na capital (*Ibidem*).

Em atenção a essa ausência, Vasconcelos e Aires (*Idem*, p. 08) referem-se ao “desejo do teatro no espaço do político”, quando abordam as circulações do Grupo Xama Teatro¹⁷⁰ pelo interior do Maranhão, realizadas nos anos de 2009, 2015 e 2018, convocando os públicos “de zonas rurais, longínquas, de territórios remanescentes de quilombos (...) vilas de pescadores” para apresentações de seus espetáculos. De acordo com eles, o carro de som que divulgava a sessão da peça *A carroça é nossa*, na comunidade quilombola de Santa Rosa dos Pretos, no município de Itapecuru Mirim (MA), anunciava-o como “teatro ao vivo” no intuito de ressaltar a sua diferença dos programas de televisão, “única forma de representação dramática acessível por meio da comunicação de massa” (*Idem*, p. 09):

Entre as duas formas de representação, a da reprodução industrial que se dá na sala de casa, e aquela que se anuncia ao vivo, da produção artesanal que se dava embaixo de árvores ou terreiros em portas de igrejas, verifica-se o problema do acesso à cultura teatral e a ausência de projetos que insiram novos circuitos artísticos fora do eixo das capitais (*Ibidem*).

São Luís, localizada sobre a ilha de Upaon-Açu, guarda a singularidade de ser a única capital brasileira fundada por franceses e possui um dos maiores

¹⁷⁰ “Fundado em 2008 e com sede em São José de Ribamar (MA), é um grupo formado predominantemente por mulheres e coordenado por mulheres. Contemplado em projetos importantes como Sesc Palco Giratório, Sesc Amazônia das Artes, Circulação Petrobrás e outros, o Xana Teatro circulou por todos os estados brasileiros. É um grupo de repertório de oficinas, espetáculos teatrais, narração de histórias e programa de rádio, cuja pesquisa centra-se na arte de narrar, na figura do ator e da atriz-contadora e atriz-curandeira” (VASCONCELOS & AIRES, 2020, pp. 03-04).

conjuntos de arquitetura colonial do país, onde se destaca o conjunto de fachadas de casarões recobertas por azulejos portugueses. Esses elementos ensejaram a inclusão da cidade, em 1997, na lista de Patrimônios da Humanidade da UNESCO, processo que traz a marca da dinastia Sarney¹⁷¹, entre as décadas de 1960 e 2010, quando se dá a monumentalização do conjunto de casarões do Centro Histórico “como símbolo de uma memória e ao mesmo tempo um produto do mercado turístico, que precisaria ser preservado” (CARVALHO, 2009, p. 89).

Para Elaine Aires (2007, p. 15), o título é contestável, uma vez que “os bens inscritos na lista da UNESCO são exemplares de apenas uma parte da camada social maranhense, a elite”. Desse modo, ela vê no “processo de patrimonialização mundial de São Luís” um “sentido de autopromoção e afirmação política governamental”, bem como “polo de canalização de verbas” para políticas públicas de patrimônio oriundas da União e de organismos internacionais. Por fim, ressalta um intuito nítido de “nobilitação pessoal” e “culto à personalidade” dos Sarney.

Essa desigualdade em termos da distribuição de investimentos e reconhecimentos em cultura informa sua inserção na realidade socioeconômica do Estado, que convive com graves problemas de infraestrutura, os quais reatualizam o tão difundido “subdesenvolvimento” das regiões Norte e Nordeste. Em 2021, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), ao divulgar um novo indicador de desenvolvimento social, o Índice de Perda de Qualidade de Vida (IPQV), que “leva em conta moradia, acesso aos serviços de utilidade pública, saúde e alimentação, educação, acesso aos serviços financeiros e padrão de vida e transporte e lazer”, revelou que o Maranhão foi o Estado brasileiro com a pior avaliação¹⁷².

¹⁷¹ Vide: JERONIMO, Josie. “Dinastia Sarney tem fim melancólico”. In: **IstoÉ**, nº 2352, 24 dez. 2014. Disponível em: < https://istoe.com.br/397379_SAIDA+PELA+PORTA+DOS+FUNDOS/ > Acesso em 14 mai. 2020.

¹⁷² CABRAL, Umberlândia. “Perda na qualidade de vida é quase duas vezes maior nas áreas rurais”. In: **Agência IBGE**, 26 nov. 2021. Disponível em: <<https://censos.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/32331-perda-na-qualidade-de-vida-e-quase-duas-vezes-maior-nas-areas->>

A obra de Lauande Aires, a qual este capítulo é dedicado, é percorrida, a meu ver, por respostas a um leque variado de questões impostas ao fazer artístico contemporâneo na periferia. O fato de o artista partilhar, em registros escritos e comunicações orais, detalhes e reflexões sobre os caminhos percorridos para sistematização do seu trabalho favorece uma leitura sobre as implicações de sua práxis singular nas opções estéticas vislumbradas em sua cena. No contexto desta tese, a obra de Lauande, enquanto produção de um artista e de uma cena, é valiosa por perseguir – como acredito que ela faça – a mediação da produção simbólica mais especializada com públicos e produtores mais indiferentes a essa última e menos propensos a influenciá-la. Penso que o valor artístico e cultural intrínseco de seu trabalho inclui sua contribuição particular ao movimento de descentramento do campo teatral que este estudo tem procurado destacar como a mais importante atualidade política de nossas cenas.

3.3. Lauande Aires: o texto como argamassa ou um ator entre o “teatro de encomenda” e o “teatro de referência bibliográfica”

Na trajetória de Lauande, o monólogo *O miolo da estória*, que estreia em 2010, no Teatro Alcione Nazareth, na capital maranhense, aparece como um divisor de águas, resultante de um processo de transmutação, de mudança de trajetória, simultaneamente aculturação¹⁷³ e encontro com as próprias raízes, vivência e sonho que culminaria em “novo homem e artista” (AIRES, 2012, p. 45). Este espetáculo pode ser compreendido como um redirecionamento do

[rurais#:~:text=O%20%C3%ADndice%20de%20perda%20de%20qualidade%20de%20vida%20\(IPQV\)%20leva,melhor%20a%20qualidade%20de%20vida.>](#) Acesso em 07 jan. 2021.

¹⁷³ Eugênio Barba (2012, p. 228) difere a “aculturação” da “inculturação” como dois modos diferentes de trabalhar a presença cênica mediante o espectador enquanto técnica. Grosso modo, a inculturação parte da espontaneidade, elaboração do comportamento natural, cotidiano de uma cultura. O que se vê no teatro realista, por exemplo. Por outro lado, a aculturação tem em vista “a utilização de técnicas específicas do corpo que são diferentes das técnicas usadas na vida cotidiana”. Lauande Aires, ao construir a presença de seus personagens sobre o estudo dedicado e a incorporação dos diferentes passos e ritmos do bumba-meu-boi, vai desenvolver um processo técnico de aculturação.

trabalho do ator em um sentido mais autoral. Não que ele já não desenvolvesse dramaturgias próprias para seus trabalhos, mas, escrevia até então, como declara, “teatro por encomenda” (*Idem*, p. 31), movido por demandas de outros artistas e/ou patrocinadores, atendendo muitas vezes a objetivos extra-artísticos. Com *O miolo*, Lauande celebra 18 anos de atuação teatral e decide se dar de presente um trabalho investigativo, movido pela intuição de que tinha algo a expressar com sua arte, algo, entretanto, sobre o que ele não tinha clareza *a priori*.

Desde seu ingresso no curso técnico de ator, passando pela graduação e pelo mestrado, concluído em 2021, a formação de caráter mais institucional guarda relativa independência quanto aos seus projetos artísticos, o que não impede que um profícuo diálogo se estabeleça entre aquelas duas áreas:

A universidade para mim era mais o contato, as relações, as leituras, as dúvidas dos colegas, as minhas dúvidas compartilhadas e tal. Eu não via ingerência direta da universidade me proporcionar um olhar para o treinamento ou para a dramaturgia. “Eu vou fazer por conta da universidade”. Nunca foi isso. Eu tinha necessidade de realizar as montagens, como continuo tendo, né? Tendo as angústias, descobrindo o que eu quero dizer nessa montagem. E aí, em paralelo, você vai pinçando as coisas, né? (AIRES, 2019, p. 03).

Seu envolvimento, desde a juventude, com a atuação, com o hip-hop, mas também com o esporte, flagrado no desejo de ter se tornado cantor ou jogador de vôlei, sugerem o perfil de alguém que tem no corpo, no jogo, na memória e na oralidade as disposições predominantes de sua performance. Nas diferentes vezes em que pude ouvir Lauande falar sobre si, senti sua firmeza em se afirmar primeiramente “ator”. É nesse lugar que parece situar o seu centro de interesse: “Eu faço teatro pra ser intérprete. Então, quais são as estratégias de fazer teatro pra ser intérprete? É fazer o teatro comercial, fazer teatro infantil, fazer o drama, chorar em cena, contar piada. É escrever pra cena, é fazer o cenário” (AIRES, 2019, p. 21). Em uma publicação que reúne alguns dos seus textos dramatúrgicos, ele então se define como “alguém que se tornou ator por *vocação*, diretor por *intuição* e autor só por *necessidade*” (AIRES, 2012, p. 16).

Mesmo que essas três funções teatrais sejam esquematicamente divididas pelo artista, em sua reflexão sobre o próprio percurso, será difícil separá-las, durante um processo de análise de uma de suas peças, como aqui

empreenderemos. A escrita dramatúrgica, no sentido mais restrito de elaboração de enredo, personagens e seus enunciados, e a direção, como olhar externo e crítico sobre a totalidade da cena, parecem antes suplementar o processo de construção de um ator engajado na viabilidade do seu ofício do que dele se distinguir. A capacidade de manejo da artesanaria do texto para teatro sobre a folha de papel permite resgatar experiência inaugural de espetáculo que esbarrava em sua própria impossibilidade. Posteriormente, ela possibilitará, em *O miolo da estória*, a emergência teatral de um novo sujeito, (re)definido em sua posição na esfera produtiva, na reprodução e na expropriação de riquezas econômicas e também simbólicas, sujeito para o qual Lauande não encontrava dramaturgia correspondente, vindo a ter de cria-la ele mesmo.

Desprende-se de relatos e publicações de Lauande Aires, a noção do texto como uma espécie de alicerce fundamental na elaboração de um espetáculo. O texto enquanto “argamassa” (*Idem*, p. 21), como ele mesmo se refere, alude à importância deste elemento para tornar mais consistente um dado projeto teatral que se esboça, capaz de aguçar a credibilidade de contratantes e dos próprios artistas envolvidos, espaço de convergência das experimentações, podendo “costurar as relações entre os personagens” e “juntar o grupo em um projeto mais ousado e de maior visibilidade” (*Ibidem*).

Esse privilégio ao textual em Lauande, que a metáfora da “argamassa” associa a concepção mais materialista que transcendental, colide com noções bastante legitimadas pelo campo teatral brasileiro, desde a influência dos ideários de Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, da *performance art* e do *happening* a depreciar esta hierarquia, este “textocentrismo”, em proveito da arte de atadores ou da textualidade de outros elementos, como a luz e o espaço. O artista maranhense revela, contudo, ciência de que esta inflexível opção de seu teatro pode vinculá-lo a posições menos valorizadas no campo da arte contemporânea, implicando risco de ser visto como defasado: “Pra mim, o sentido da representação ainda é representação. O sentido teatral ainda se dá de uma forma artesanal. Tô fora das propostas mais contemporâneas, né? De rompimento com a atuação” (AIRES, 2019, p. 22).

Sua inclinação a escrever a dramaturgia dos próprios trabalhos é algo que se afirma inicialmente como tendo um caráter emergencial, “por necessidade”, a fim de salvar o projeto de um grupo de atores pouco experientes que improvisava a partir de um tema encomendado, incapazes de aglutinar as criações individuais num produto final (AIRES, 2012, p. 21). Ela tem uma forte relação, portanto, com certo tino de empresário teatral que o artista desenvolveu, no sentido de tornar viável sua opção de viver exclusivamente desta atividade artística numa cidade e numa região brasileira a que se refere como “periferia teatral”, lugar em que quando “você fala ‘teatro’, as pessoas, quando muito, vão saber do prédio” (AIRES, 2019, p. 13).

A escrita dramática torna-se assim uma estratégia fundamental na realização de seus objetivos teatrais - ser ator, mas não qualquer ator, a despeito de poder fazer qualquer teatro - e também uma atividade em que Lauande conseguiu se desenvolver com relativa facilidade, a despeito do fato de ter começado “a fazer teatro, sem ter a mínima noção da escrita, com um déficit de leitura terrível” (*Idem*, p. 03). Mesmo assim, ele aponta que, já no contexto da Igreja, “acumulava também as funções de roteirista e diretor, e nunca mais parei de brincar disto” (AIRES, 2012, p. 35).

O imperativo do “teatro de encomenda”, como ele descreve o tipo de obra que produziu em quase duas décadas de profissão, estimulou, portanto, o surgimento e a profissionalização de um dramaturgo que esteve instigado a buscar a viabilidade de diferentes tipos de teatro em que pudesse atuar. A habilidade dramática, estando relacionada à sua capacidade de concretizar os projetos artísticos em que se envolveu - a despeito do demérito, em termos estéticos, com que o artista julga essa fase de sua trajetória -, fez com que ele passasse a ser reconhecido em sua cidade. E, ao ter de dar conta da exigência de uma dessas encomendas em tempo recorde, ele dá alguns indícios de seu método de trabalho: “fui forçado a desenvolver um olhar atento a tudo que estava próximo, às características dos tipos populares, e recorrer, sem culpa nenhuma, a situação e personagens de montagens anteriores” (*Idem*, p. 28).

Guardadas as devidas diferenças, podemos estabelecer um paralelo entre esse *modus operandi* do jovem autor dileitante maranhense que perseguia

a profissionalização com as análises de Beti Rabetti (2007, p. 14) sobre o teatro ligeiro carioca da década de 1920. Especialmente, pela percepção de um modo de produção que se permite conhecer menos por suas discrepâncias ou similaridades “frente aos modelos dramaturgico-literários europeus” do que pelas conexões da “escrita dramaturgica, efetiva e continuamente, com as demais instâncias teatrais com as quais muito concretamente se enlaçava, no complexo de relacionamentos existentes”.

O fato de homens como o também maranhense Arthur Azevedo e Armando Gonzaga produzirem uma escrita teatral tão consciente da totalidade da maquinaria cênica, com seus múltiplos elementos concretos, em diálogo com uma pluralidade de referências literárias revela o que Rabetti (*Idem*, p. 15) chama de “um querer autoral explicitado”. Para ela, a grande eficácia desses autores, sobretudo na sua comunicação com o público, fazendo de suas obras, muitas vezes, grandes sucessos comerciais, pressupõe um “incessante processo de deglutição do outro: ingestão de *tradição teatral brasileira* onde houver e transfiguração de *modelos externos*, para fins de carnavalesca e vital reelaboração do *outro*” (*Ibidem*).

Lauande Aires se lança a desafio semelhante, quando se propõe a mobilizar, em nome de um nascente “querer autoral explicitado”, a pletora de referenciais que acumulara com suas incursões pelo rap, pelo teatro amador, as leituras e técnicas aprendidas no curso técnico, mas também a cultura popular com que convivia enquanto descendente de família rural, residente em populosa periferia urbana. Tudo isso é articulado, segundo criteriosa empiria, em uma dramaturgia que tem ritmo de urgência, peculiar a projetos patrocinados onde o teatro tem explícita função instrumental. A despeito desse caráter, o sentido de produzir trabalhos, como os daqueles autores supracitados, pautados pela capacidade de estabelecer empatia e comunicação com o público, propiciam um laboratório relevante para as obras realizadas posteriormente pelo artista, com ambição autoral mais assumida.

Nesse sentido, a descoberta do teatro investigativo, do teatro de pesquisa, que irá se afirmar em *O miolo da estória*, embora preencha um sentido de realização mais definitivo para o artista, não se desliga completamente da

experiência adquirida naquele “teatro por encomenda”, compreendido como um espaço de aprendizagem e profissionalização:

Na ausência de mecanismos públicos e privados de financiamento de processos de “pesquisa teatral”, a experiência com o teatro de encomenda possibilitou-nos resistir aos apelos do funcionalismo, desenvolver um teatro preocupado com um público e, ainda, pagar dívidas criadas em montagens investigativas (AIRES, 2012, p. 30).

A adesão a um modo de produzir teatro segundo uma lógica que tende a se tornar hegemônica dentre os coletivos teatrais mais legitimados no campo teatral brasileiro não representará, portanto, um descolamento definitivo daqueles modos de produção alternativos, que marcaram o início da trajetória do artista. Ao tomar esse caminho, Lauande direciona-se para o que Bernardo Fonseca Machado (2012, p. 154), na esteira de Pierre Bourdieu, compreende como a convenção estética que permitiu ao sistema teatral da cidade de São Paulo tornar-se, desde os anos 1990, cada vez mais autônomo. Nas novas relações colocadas em prática pelo teatro, na metrópole sudestina brasileira, destaca-se “o compromisso com a pesquisa”, algo anteriormente mais restrito ao âmbito das universidades de artes cênicas que passa a não mais depender de uma filiação a essas últimas, sendo assumido também por grupos de periferias, de escolas alternativas etc. (*Ibidem*).

Esse teatro de pesquisa, teatro “de referencial bibliográfico”, como diz Lauande Aires (2019, p. 19), aludindo à necessidade de estudos sistematizados que ele pressupõe, corresponde a uma novidade que traz grande satisfação ao artista, figurando mesmo como um ponto de chegada, como o alcance de uma satisfação profissional e existencial:

Eu fiquei assim tão encantado com aquela possibilidade de me encontrar. Agora eu encontro um caminho artístico que me interessa trilhar, que me traz dignidade, que me faz eu me reconhecer naquilo que eu quero dizer, na importância de você definir o que quer dizer, ou de buscar algo pra dizer (AIRES, 2019, p. 02).

A assunção de uma nova relação com o fazer teatral supre os anseios do artista maranhense de firmar-se como autor, como veiculador de um discurso próprio e ligado aos seus interesses pessoais. Mas, se a convenção estética do teatro de pesquisa afirma uma maior autonomia dos modos de produção e também da recepção das obras, liberando-os, por exemplo, de julgamentos de

vieses econômicos, morais ou religiosos (ou, pelo menos aliviando o peso deles), os grupos teatrais alcançam-na em maior ou menor grau, em conformidade com as condições objetivas de sua existência.

É assim que Machado (*Idem*, p. 139) verifica “afastamentos significativos” entre as trajetórias e modos operativos dos coletivos paulistanos Teatro da Vertigem e Cia. de Teatro Os Satyros, ambos vinculados ao discurso do “teatro de pesquisa”. Enquanto o primeiro nasce como “grupo de estudos”, constituído por jovens universitários que se reuniram “para estudar o corpo do ator no teatro”, o segundo iniciou-se a partir da “expectativa de que o teatro oferecesse aos seus membros o provento financeiro”. Desse modo, “as decisões posteriores dos grupos foram mediadas tanto pelas condições materiais de seus membros, quanto pelas expectativas que cada grupo oferecia na manutenção de seus quadros” (*Idem*, p. 140).

Enquanto o Vertigem é formado, em sua maioria, por filhos de “uma classe média mais intelectualizada”, com pais que cursaram universidades, Os Satyros são igualmente oriundos da classe média, sendo filhos de profissionais de menor escolaridade ou de perfil mais técnico como contador, costureira e pedreiro. Machado (*Idem*, p. 141) constata assim que havia, no caso do primeiro, um suporte financeiro familiar “para que os filhos pertencessem a um grupo de teatro dedicado ao estudo da linguagem”, sendo que “o grupo nunca foi pensado como fonte primeira de recursos”. Com relação ao segundo, “a família não oferecia suporte material”, sendo, portanto, necessário “que o grupo fosse capaz de remunerar o quadro de agentes envolvidos”. Essa disposição interfere sensivelmente na produção de cada um dos coletivos, comportando o primeiro um número muito inferior de espetáculos que o segundo, dadas as realidades distintas em que um podia despender o máximo de tempo em suas criações, ao passo que o outro precisava combinar a “expectativa do suporte financeiro” com a inquietação do trabalho de pesquisa.

Essas características, derivadas das condições materiais de cada grupo, interferem no estabelecimento de uma visibilidade pública para cada um deles e se pronuncia na recepção e na influência que cada um exerce sobre o campo. Machado (*Idem*, p. 152) nota que o Teatro da Vertigem “impera” entre os

pesquisadores acadêmicos, figurando em publicações especializadas e sendo objeto de muitas pesquisas de mestrado e doutorado. Os Satyros, por sua vez, a despeito de ter uma trajetória com pontos em comum à do Vertigem, em especial a tendência a provocar desconforto e repercussão social com suas montagens (*Idem*, p. 140), desperta pouco interesse da academia, sendo seu trabalho difundido com mais força em jornais, blogs e redes sociais (*Idem*, p. 154).

Circunscrito a uma condição socioeconômica mais próxima àquela dos Satyros, de quem precisa subsistir de seu teatro, Lauande Aires igualmente depende da realização de trabalhos sob encomenda a fim de sustentar o projeto principal das montagens investigativas que inaugura em 2010. Essas duas vertentes da prática, entretanto, contaminam-se e a realização de um auto natalino pode representar, por exemplo, tanto uma encomenda, um contrato sob a recompensa de dois salários-mínimos, necessidade de “escrever mais um texto ‘nas carreiras” (AIRES, 2012, p. 36), quanto pode também corresponder a sentimento de “saudade de reviver e discutir o sentimento natalino” (*Idem*, p. 35), tal como em suas primeiras experiências teatrais, em contexto religioso.

A criação dramatúrgica do referido auto, com funções predominantemente comerciais, acaba por ser investida do estudo e da sistematização que caracterizam o teatro de pesquisa: “O processo de treinamento e composição física realizava-se paralelamente à criação dramatúrgica e servia-me dos ensaios para simular possibilidades” (*Idem*, p. 37). É também feita em diálogo com referências conceituais e metodológicas, revelando o aproveitamento dos conhecimentos adquiridos no curso técnico e na universidade, através de uma “melhor compreensão sobre procedimentos de composição de dramaturgia de ator através de treinamentos que tomam por referência a antropologia teatral” (*Ibidem*). A experiência implica, ao mesmo tempo, uma “volta às origens” (*Idem*, p.35), já que se investe de um entusiasmo religioso que remete ao teatro que Lauande fazia em sua comunidade de origem, atividade que, paradoxalmente, o desterritorializara, permitindo-lhe trilhar um caminho diferenciado ao da maioria dos moradores de seu bairro.

As circunstâncias informadas acima não implicam numa ausência de visada crítica sobre a práxis, já que o *insight* que desencadeia o processo que culminaria em *O miolo da estória* associa-se à percepção de que “fazia um teatro que não era teatro para ganhar um dinheiro que não era dinheiro”¹⁷⁴. Portanto, não existiam elementos suficientes que o resinassem a se contentar com um teatro que já não satisfazia completamente seus anseios, os quais são descritos da seguinte maneira:

No final de 2009 a Santa Ignorância Cia de Artes [o coletivo ao qual se integrara] chegava aos doze anos de constituição e atuação no cenário maranhense, numa caminhada que transitava entre espetáculos infantis, teatro empresarial ou de encomenda, intervenções e performances poéticas, sem, no entanto, ter incursionado em um só projeto de pesquisa cênica. Como componente mais jovem e encarregado, além da atuação, da produção de dramaturgia e música para a cena, comecei a operar na sensação de vazio, na ausência de grupo, de procedimentos de criação e pesquisa de linguagem (CUTRIM, 2019b, p.01).

Trata-se de um período em que, conforme transparece com frequência em seu discurso, fazia uma análise severa de sua trajetória no teatro: “Havia realizado inúmeros projetos para empresas e continuava sem dinheiro. Havia produzido uma série de textos e a maioria continha discursos alheios” (AIRES, 2012, p.43-4). Nessa fase, colocava em xeque se suas realizações podiam ser de fato compreendidas como realizações artísticas: “Foi crescendo essa angústia de ‘o tempo tá passando e eu não sou artista’. ‘O que eu preciso fazer?’ ‘Eu preciso me descobrir’. ‘Eu preciso fazer algum processo de pesquisa’” (AIRES, 2019, p. 10).

A opção, portanto, por se dedicar de maneira mais definitiva a um teatro de investigação, que mobiliza alguns interesses e intuições do artista, mesmo que o seu resultado ainda seja bastante difuso, manifesta o coroamento de uma maturidade teatral num sentido que lhe soa mais verdadeiro, afirmando sua contribuição individual para o desenvolvimento daquela linguagem artística. Livre do compromisso com um contratante que interfira sobre o resultado e sobre o tempo do trabalho, Lauande agora se entrega a uma escuta mais dedicada de

¹⁷⁴ Frase enunciada nos primeiros minutos de CUTRIM, Lauande Aires. “Demonstração técnica ‘O ator brincante nos passos do boi’”. In: **Youtube**, 09 abr. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ldORMLu9HKs>> Acesso em 29 abr. 2020.

si, percorrendo o caminho da vertente teatral a qual ambiciona se integrar. O teatro de pesquisa configura, nesse cenário, uma filosofia e também uma metodologia através das quais o artista aprofunda sua experiência e busca construir e sistematizar conhecimento. Nessa nova via, converte-se, a um só tempo, em experimento e experimentador.

A dissertação de Machado, citada acima, restringe a um grupo limitado de agentes culturais de São Paulo, o desenvolvimento de condições que tornaram viável a existência do teatro de pesquisa naquela cidade, desde os anos 1990. Embora ele assente sua hipótese na tradição teatral europeia que resultou na eminência da figura do encenador no século XX, bem como no fortalecimento das graduações em artes cênicas, seria precipitado e etnocêntrico entender que as experiências daquele contexto estudado pelo pesquisador inspiraram decisivamente as investigações teatrais de Lauande Aires. O percurso deste artista-pesquisador, como podemos apreender por seus depoimentos, esteve desde cedo enredado em um cruzamento complexo de referências, abrangendo seus estudos e intercâmbios culturais, onde se destaca a interação com intelectuais e artistas populares atuantes no território maranhense.

Devemos considerar, portanto, que práticas teatrais experimentais e autorais, perseguindo uma relativa independência, possam ser localizadas em diferentes territórios e períodos, ainda que não estejam contabilizadas nos registros históricos mais difundidos. Como ressaltado anteriormente, o Brasil vive a lacuna de uma historiografia teatral mais abrangente que assuma as contribuições das experiências de suas diferentes regiões. A hegemonia cultural paulistana opera, como visto, para consolidar a ideia de ruptura com o passado e de instauração de nova sensibilidade, de modo que é preciso ter cautela com uma automática assunção das mudanças na sua esfera pública como causa primeira dos mais diversos processos culturais.

É inegável, contudo, que, em razão da centralidade econômica daquela cidade, as práticas dos coletivos estudados por Fonseca, dentre outros, inspiraram as políticas públicas e privadas para o setor e influenciaram o modo de valoração de um amplo leque de experiências cênicas. O próprio Lauande salienta que, durante o período de gestação de ideias que culminariam em O

miolo da estória, o grupo Lume, núcleo de investigação teatral associado à Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), “começa a divulgar muito as suas pesquisas e começa a vir para o Maranhão” (AIRES, 2019, p. 06). Nesse sentido, podemos assumir que a investida de Lauande na direção do teatro de pesquisa é influenciada pela ideia de autonomia artística enquanto construção histórica, a qual é apropriada por muitos coletivos teatrais paulistanos. Mas, ao que parece, é também um olhar crítico para a realidade em que está inserido que motiva um sentimento de insuficiência, de descontentamento com o teatro que vem realizando.

O artista permanece até o presente ligado à Santa Ignorância Cia. de Artes, coletivo que o representa juridicamente mesmo em seus trabalhos de ênfase mais pessoal e, afirma que, apesar de ter se distanciado dos espetáculos cômicos desenvolvidos pelo grupo, conhecidos pelo estrondoso sucesso que fazem junto aos públicos do Estado, ele goza de excelente relação com os demais integrantes. A propósito, Lauande conta, com ironia, sua suspeita de que o convite para ingressar naquela companhia, em 2006, tenha se dado em retribuição à encomenda que lhe fora feita de escrita de um texto dramático que não pôde ser remunerada (AIRES, 2012, p. 33).

Mas com *O miolo*, que nasce em 2010, e *Pão com ovo*, que nasce em 2011, há um rompimento assim de procedimentos. Eu não quero trabalhar com vocês, vocês não querem trabalhar comigo porque eu vou pular, vou rolar chão, vou demorar cinco anos numa peça (AIRES, 2019, p. 20).

Na entrevista que me concedeu, ele me diz um pouco sobre o modo como vê o trabalho de seus colegas, em especial o seu lucrativo e aclamado espetáculo *Pão com ovo*, baseado na representação estereotipada de tipos populares do interior, da chamada Baixada Maranhense:

Pão com ovo tem um impacto de representação muito forte. Hoje, oito anos de espetáculo. É um espetáculo da minha companhia que eu decidi não fazer parte, na época. (...) Eu acho que são processos importantes no que tange à democratização do teatro, em aproximar as pessoas. Inclusive, em fazer o teatro de grupo se perceber na distância de comunicação em determinados formatos de teatro com o público em geral. Às vezes nós fazemos um teatro que é pra pesquisadores, que precisa de referencial bibliográfico. Eu acho que isso distancia muito. Por outro lado, na ausência de mecanismos de fomento, esses espetáculos se enquadram dentro da lógica de eventos. E aí eles atendem ao Estado, de forma que você cria uma

ilusão de que você tá fomentando teatro e as artes cênicas. (...) Mas me preocupa essa hegemonia desse tipo de teatro comercial que ele mascara a fragilidade que as cidades têm em dialogar com a diversidade, em dialogar com perspectivas que sejam além do cabo eleitoral. E a gestão pública fica pensando no cabo eleitoral (AIRES, *Idem*, pp. 19-20).

Este comentário flagra tensões que povoam o pensamento do artista e que se relacionam não apenas com sua trajetória pessoal, com seu modo de inserção no campo da produção teatral, ou com as opções teatrais disponíveis para um ator maranhense, em seu momento histórico. Tais tensões dialogam com circunstâncias mais amplas que envolvem os caminhos da linguagem teatral, em um presente altamente midiaticizado, definido por um recuo do político em proveito do econômico (MOUFFE, 2015, p. 12) ou da cidadania em proveito do consumo (COCCO, 2009, p. 23). Nesse contexto, um espetáculo de forte apelo popular como *Pão com ovo* desperta-lhe receio porque, a seu ver, não se propõe a intrometer-se em valores e relações cristalizadas, como são os preconceitos de classe, raça e gênero ou o absenteísmo político. Por outro lado, aquela obra não lhe estimula um absoluto desinteresse, já que ela aponta para uma capacidade existente no teatro de promover socialização. Ressente-se assim de que há, nos modos de produção teatrais que o inspiram, os quais pressupõem uma aprendizagem mais estendida posto não se contentar com processos de interpretação mais simplificados, com leituras de mundo já dadas e com sentimento mais automático de empatia dos públicos, uma tendência à erudição excessiva, a uma especialização exacerbada que conduz ao isolamento especialmente com relação às massas alijadas de opções.

O artista persegue então que suas encenações se beneficiem de técnicas desenvolvidas e difundidas pelo chamado teatro de pesquisa, sem descuidar de sua capacidade de comunicação popular, ainda que determinadas restrições do formato como a disposição do cenário, as sutilezas da atuação e a artesanaria do texto exijam um número reduzido de espectadores: “Se você abrir um edital em que eu possa apresentar em 20 terreiros de Bumba-meu-boi o espetáculo *Atenas*, que é complexo, que é demorado, vai ter um apelo popular” (AIRES, 2019, p. 20). Constata, contrariado, contudo, que aqueles espetáculos que considera seus melhores produtos artísticos não soam atrativos para as programações culturais promovidas pelo poder público, posto que, para

governos locais, a “perspectiva do popular” tem sido “trabalhada em cima do imediatismo, do que já tá pronto e deu certo”, acrescentando que “é como se você contratasse, no teatro, uma banda de forró. E no caso de *Pão com ovo*, tem arrastado mais gente do que banda de forró” (*Ibidem*).

Estes dois tipos de teatro, produzidos por agentes de uma mesma companhia teatral maranhense, parecem, num primeiro momento, condenados a se apartar e o modelo de negócios daquela versão mais lucrativa parece mesmo contribuir com a falência da segunda vertente de produção. Nessa concorrência, o valor social dessas duas possibilidades é minimizado, já que uma se recusou a interferir criticamente no mundo e a outra, instigada a aguçar novas perspectivas por parte dos indivíduos, enfrenta obstáculos estruturais para dialogar com a coletividade que a circunda.

No diagnóstico que procede de tal realidade, Lauande Aires situa a si mesmo na encruzilhada daqueles dois modos de produção teatrais, tanto que, em 2016, ele passa a atuar na versão infantil daquela comédia popular da Santa Ignorância, o chamado *Pãozinho com ovo*. Esse retorno, que pode ter objetivo financeiro, dá-se, principalmente, segundo ele, devido à preocupação de sair de uma zona de conforto - o isolamento, a incomunicabilidade -, sobretudo, enquanto intérprete, seu projeto artístico prioritário. Trata-se, assim, de uma inquietação quanto à potencialidade do humor como ferramenta de agenciamento político, na perspectiva de possibilitar a comunicação com os mais diversos públicos, tal como testemunhou em suas experiências com o teatro de rua, “onde as pessoas precisam ser captadas rapidamente por um instante para poder querer sentir interesse em acompanhar a tua ideia” (*Ibidem*):

Então, eu fico sempre tentando voltar a esse lugar, que se cruza com o popular e também, nesse momento, tem uma outra lógica pra mim que é “como que eu me desconstruo?”. Eu tô muito preocupado com a não repetição de fórmulas, que é muito sedutor. Você achar que tem um caminho, que vai... Eu tô sempre pensando. Por isso que eu fui fazer o *Pãozinho*, o infantil. Por isso que há muito tempo eu fico “como que eu me desconstruo? Como que eu vou fazer outras coisas?” Tudo isso pra me salvar enquanto intérprete (*Idem*, pp. 20-1).

Por isso, considero que a práxis teatral de Lauande, incluída essa sua consciência dos limites das experiências artísticas com que se relaciona, é um teatro que se faz nas fissuras. É perseguindo o objetivo maior de ser um ator e

de qualificar-se enquanto tal que ele põe em jogo sua própria aderência a um campo de produção especializado, tal como o privilegiado “campo de produção erudita” da França, estudado por Pierre Bourdieu (2007, p. 106). Segundo este autor, “o grau de autonomia” das produções artísticas, ou seja, sua capacidade de fechamento ao redor de suas próprias leis e da autoridade dos seus próprios representantes, estabelecendo, assim, “as normas de sua produção, os critérios de avaliação de seus produtos” é tanto maior quanto maior sua capacidade de escapar à “intervenção do ‘grande público’” (*Idem*, pp. 106-7). Trata-se de disposição que pode ser verificada na investida dos coletivos paulistanos da década de 1990 para o modo produtivo do teatro de pesquisa e na capacidade que desenvolveram de angariar a atenção e o respeito de diferentes esferas do poder constituído, a partir dos ditames de seus inquietos processos de investigação estética. Veja-se, nesse sentido, o relato da enorme repercussão gerada pela estreia do primeiro espetáculo do Teatro da Vertigem, *Paraíso Perdido*, em uma igreja da capital paulista, em 1992, capaz de mobilizar, no inusitado de sua proposição, autoridades religiosas, a polícia, a grande mídia, onde “a força das manifestações” favoráveis ao projeto do grupo repercutiu para a justificativa e para a continuidade da “estética da pesquisa” naquela cidade (MACHADO, 2012, p. 77).

Essas tendências à autonomia percebidas em França e que lograram ser reafirmadas no contexto muito específico da cidade São Paulo repercutem pelo país e estimulam coletivos a apostarem na autossuficiência de seus processos, a despeito das condições sociais e financeiras menos favoráveis com que se relacionem. Francis Madson me revela, em depoimento, por exemplo, a apropriação pela Cia. Cacos, companhia de teatro contemporâneo que ele integrou, na cidade de Manaus, de determinado sentido atribuído a uma fala da crítica de dança e pesquisadora carioca Helena Katz, que teria dito que “tem obra que é pra muita gente, tem obra que é pra pouca gente”:

Eu fiquei matutando. Talvez possa ter entendido errado, mas eu falava isso no grupo: “Gente, tem obra que é pra muita gente, tem obra que é pra pouca gente”. Então a Cacos entrou, na época, nesse lugar. (...) Ninguém precisava pensar em bilheteria, em adesão, recepção de público, nada. Tinha cinco pessoas, a gente apresentava. “Gente, é isso”. Hoje eu já penso um pouco diferente. Já penso muito diferente em relação a isso. Eu acho que, quando eu tô subsidiado pelo Estado

ou qualquer outro meio, eu preciso ter o maior número de público possível. Porque eu acho que a briga é outra hoje no Brasil. (...) as pessoas estão indo menos ao teatro (...). Então, como é que nós artistas podemos pensar um contrafluxo disso? (MADSON, 2019, p. 11).

As circunstâncias que Lauande Aires dá a conhecer sobre a sua trajetória me permitem conjecturar que sua aderência menos resignada a um campo de produção simbólica restrita, representado pelo teatro de pesquisa, ainda que se oriente por muitos dos seus pressupostos e se beneficie de muitas das suas postulações, seja determinada por uma autoconsciência crítica acerca de sua posição no interior das relações produtivas, isto é, por uma sua posição de classe em que está incluída, de maneira interseccional, a localização regionalizada de sua produção. E, nesse sentido, é preciso considerar que a assertiva de Francis Madson de que ele e sua trupe teriam se contentado, em determinado momento, em interagir com uma elite intelectual e artística predestinada a conhecer o valor do seu trabalho é bastante contextual, se lembrarmos que ela se refere a um período relativamente próspero em investimentos públicos no setor. Refiro-me aqui ao que o próprio artista nomeou o “grande *boom* dos editais no Brasil” (*Idem*, p. 06), de fonte federal, sobretudo, durante os Governos Lula e Dilma Rousseff, entre os anos de 2006 e 2015, momento em que “companhias que eram mais organizadas ganharam muito dinheiro ou relativamente um dinheiro” (*Ibidem*). A consciência do amplo trabalho a ser assumido, sob a condição de evitar o seu desaparecimento enquanto artistas, depois daquele contexto episódico, corrobora o sentido de perspectiva bifurcada de que depende a existência criativa desses e de tantos produtores periféricos.

Nos trânsitos de Lauande Aires entre o teatro de pesquisa e o teatro comercial, coexistem dimensões materiais e ideológicas mutuamente implicadas. Esta conjunção arrefece a força centrípeta do campo teatral, impedindo-a de, em sua tendência ao insular, afastar demasiadamente o artista do solo do continente, ou seja, da realidade econômico-social problemática onde se situam as possibilidades, mas também as impossibilidades de efetivação do seu desejo de ser ator em um tipo de teatro específico. Essa capacidade de habitar a fissura entre, por um lado, a especialização intensiva e, por outro, a indistinção no terreno das iniciativas, lutas e coligações pelo sentido e pelos

destinos do campo social de maneira ampliada me parece indispensável para pensar o teatro e suas condições de existência no Brasil de hoje.

3.4. O complexo cultural do bumba-meu-boi e o teatro de pesquisa: caminhos e problemas de uma prática artística autônoma na periferia

Em entrevista e também na publicação sintética de sua biografia, Lauande assinala a importância decisiva para suas opções profissionais, para o enveredamento pelo teatro de pesquisa, de um episódio vivido, entre os anos de 2001 e 2005, quando ele se dedicava a um projeto teatral “com características educativas, motivacionais e destinado para público específico” (AIRES, 2012, p. 27). Ele era então contratado para criar a dramaturgia de quatro espetáculos e os apresentar “em municípios de baixo desenvolvimento humano” do Estado do Maranhão, com intuito de incentivar o desenvolvimento local sustentável e o cooperativismo (*Ibidem*). Referindo-se àquele contexto, ele enfatiza a lembrança de uma palestra em que teria ouvido: “O que vocês têm aqui que se estraga?” De acordo com ele, a resposta da audiência teria sido: “Ah, coco babaçu, buriti, manga...” A isso, a palestrante teria respondido: “Pois isso que está se estragando é a riqueza de vocês. Então nós precisamos beneficiar a manga, beneficiar o babaçu, beneficiar o buriti” (AIRES, 2019, p. 07).

Desse modo, a palestrante indicava caminhos possíveis para a superação do subdesenvolvimento, nas regiões economicamente mais conflagradas do Estado, pautando-se no aproveitamento do recurso natural abundante e na introdução de inovações técnicas como caminhos para formação de um excedente¹⁷⁵ que possibilitasse a melhoria das condições de vida naquele local.

¹⁷⁵ A ideia de excedente é proveniente da economia e pressupõe uma disponibilidade de recursos para além daqueles destinados à estrita subsistência de determinada coletividade. Celso Furtado (*apud* BOLAÑO, 2015, p. 104) aponta que o excedente pode ser expropriado de uma população de maneira autoritária (como na escravidão) ou mercantil (através do aumento da produtividade pela técnica e pelo intercâmbio) e faz referência ainda, na esteira de economistas clássicos e de Karl Marx, à ideia de excedente social. No entanto, Furtado teria dado um passo além, ao associar aquele conceito ao processo de mudança social. Uma vez que o excedente pressupõe distintas formas de distribuição do recurso acumulado, ele permite uma

Esse chamamento, que deveria simplesmente possibilitar ao dramaturgo a apreensão de conteúdos específicos a serem veiculados pelo teatro, estimula um olhar ampliado, para além daquela finalidade profissional imediata, permitindo-lhe nova perspectiva do setor produtivo da cultura, no qual se encontrava inserido:

Então, quando eu ouvi isso, eu pensei na cultura popular. O que que se estraga no Maranhão? É Bumba-meu-boi, é cultura popular. São os folguedos. É Tambor de Crioula, é Cacuriá, é Dança do Lelê, são danças populares. Muitos grupos já fazem isso há um tempo aqui ou perderam a pesquisa no meio do caminho, né? Mas... É isso que se desperdiça aqui e que a gente não sabe o que fazer (*Ibidem*).

Contudo, a perspectiva econômica, ensejada naquela ocasião, não se reduziria a olhar instrumental, com mera intencionalidade de lucro, sobre a cultura popular maranhense, que já é tão fortemente explorada pela indústria do turismo. Com relação ao bumba-meu-boi, um dossiê do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN, 2011, p. 45-6) informa que:

Ao vislumbrar o potencial do Boi para atrair turistas para o Estado, os poderes públicos passaram a dar especial atenção ao folguedo, destinando grande volume de recursos para as programações juninas que têm o Bumba-meu-boi como principal atração e criando uma demanda para o mercado de bens culturais. Os recursos empregados em campanhas na mídia interna e externa, em pagamento de cachês aos grupos integrantes das programações e na montagem de infraestrutura para as apresentações foram elevados de forma vultosa nas duas últimas décadas. Esse investimento influenciou na dinâmica dos grupos, sobretudo no tocante ao ciclo do Bumba-meu-boi, de modo geral, e à musicalidade, indumentária e crescimento dos grupos de Bumba-meu-boi de orquestra, de modo particular.

Nesse sentido, Maria Michol Pinho de Carvalho (1995, p. 73) identifica o bumba-meu-boi como “um produto de exportação maranhense”, lembrando que na sua “condição de porta-voz”, “o bumba *precisa* tornar-se um espetáculo digno de ser apreciado e aplaudido” e que aquele que o pratica “*precisa* honrar o nome do Estado”, sendo “bem comportado e responsável (...) em sintonia com certos padrões de conduta vigentes” (grifos meus). A autora, entretanto, recusa uma visão de “passividade” da parte dos produtores dessa tradição, afirmando que, ao se engajarem às dinâmicas da indústria do turismo, eles expressam o

determinada gama de possibilidades, dentre as quais aquelas que conduziram a modos de desenvolvimento mais equitativo (*Ibidem*, p. 98).

“entendimento” de que precisam lidar com a transformação capitalista a fim de garantirem “a sobrevivência da tradição” (*Idem*, p. 126).

Ao se apresentarem em espaços privilegiados da capital maranhense e mesmo em outros Estados, os grupos de bumba compreendem “desempenhar um papel específico junto a pessoas situadas numa posição social diferente da sua. Eles entendem que estão num ambiente ao qual não têm acesso, senão naquela ocasião especial” (*Idem*, p. 127). Mais do que uma mercadoria, persiste, entre os brincantes, o reconhecimento de que o bumba, enquanto matriz da identidade maranhense, é um “veículo de saber do grupo, que possui uma linguagem própria para ser entendida” (*Ibidem*). Carvalho (*Idem*, p. 129) afirma a coexistência de uma “visão doméstica” e uma “visão do espetáculo” por parte daqueles sujeitos, como atesta o depoimento do líder de um dos grupos, seu Apolônio Melônio: “quando a brincadeira se apresenta para o povo é muito mais livre, os locais são mais amplos, todo o ambiente é mais nosso e a gente fica mais à vontade. Aí eu solto mais os brincantes para dançarem como sabem e como gostam” (*apud* Carvalho, *Ibidem*).

Lauande Aires reflete então sobre o contraste entre o período esplendoroso das festas juninas, a exuberância do bumba para os turistas assistirem e compreenderem a “legítima cultura maranhense”, e a situação de indigência das políticas públicas para as artes no Estado. Estranha, desse modo, o seu próprio distanciamento, enquanto artista teatral, daquilo que os forasteiros viam com maior interesse e que lhe parecia comum, banal:

Então eu fiquei pensando: tem alguma coisa aqui que as pessoas veem, que eu não consigo ver. E eu acho que tá na hora de eu conhecer um pouco mais disso que tá no meu entorno. Aí surge a ideia de trabalhar com as coisas que estão no entorno. O que está ao meu entorno? O Bumba-meu-boi, a perspectiva do brincante... (AIRES, 2019, p. 07).

A reflexão desencadeada pela fala da palestrante no momento do “teatro por encomenda” faz com que o artista considere as bases materiais do subdesenvolvimento maranhense e perceba a contradição explicitada nas chamadas indústrias culturais. Para além de chamar a atenção para a cultura que sobeja ao seu redor, esta percepção estimula ao artista localizar tal produção humana num quadro mais abrangente, onde se situam as causas da

dependência econômica de seu Estado. Assim como os frutos que amadurecem de forma espontânea e que apodrecem em função da falta de vontade e de recursos técnicos que os beneficiem, também a cultura popular constitui riqueza subaproveitada já que é registrada uma elevada demanda externa por ela, apenas em um período do ano: “no período junino, a gente sempre vê artistas, pesquisadores, de outros eixos, querendo entender isso” (*Ibidem*).

O *insight* permitiu correlacionar a exploração predatória da tradição cultural sob a forma do evento, num caráter semelhante ao do “fomento teatral” baseado na contratação de comédias populares que levam “sete mil pessoas para a praça” (*Idem*, p. 19), com o subaproveitamento da abundância vegetal do Estado. Essa riqueza adormecida perece às margens das ferrovias que cruzam o Maranhão, levando minérios da Amazônia para o porto privado Ponta da Madeira, em São Luís, de onde são exportados, sobretudo para a China. São frutos como o coco babaçu, matéria-prima da indústria alimentícia e da indústria de cosméticos e cujas palmeiras se encontram muitas vezes encerradas no interior de grandes latifúndios, sob ameaça de devastação pelo avanço da indústria agropecuária.

A presença de uma das maiores empresas nacionais é exemplar desse viés exploratório, sendo grande parte do território do Maranhão atravessada pela Estrada de Ferro Carajás, administrada pela Vale. A mineradora brasileira é responsável por alguns dos maiores desastres ambientais do planeta desde o rompimento de suas barragens de rejeito de minério em Mariana, em 2015, e Brumadinho, em 2019¹⁷⁶, com saldo superior a 290 mortes. Em fevereiro de 2020, um navio contratado pela Vale para transportar “quatro milhões de litros de óleo diesel e uma quantidade de minério de ferro não precisada” naufragou a 100 quilômetros da costa de São Luís¹⁷⁷. Privatizada pelo Governo Fernando

¹⁷⁶ Vide: CÂMPERA, Francisco. “Vale, exemplo mundial de incompetência e descaso”. In: **El País**, 28 jan. 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/27/opinion/1548547908_087976.html> Acesso em 07 jun. 2020.

¹⁷⁷ Vide: ALESSI, Gil. “Navio com minério encalhado no Maranhão ameaça envolver a Vale em nova tragédia ambiental”. In: **El País**, 27 fev. 2020. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/sociedade/2020-02-27/navio-com-minerio-encalhado-no-maranhao-ameaca-envolver-a-vale-em-nova-tragedia-ambiental.html>> Acesso em 07 jun. 2020.

Henrique Cardoso, em 1996, já havia sido considerada, em 2012, a pior empresa do mundo pelo *Public Eye Awards*¹⁷⁸. De acordo com o depoimento do jornalista Emílio Azevedo, no filme *Luíses – Solrealismo Maranhense*, de Lucian Rosa¹⁷⁹, a Vale “é um enclave econômico no Maranhão”:

Ela não está inserida na economia maranhense. Vive de exportações, não paga imposto municipal, não paga imposto estadual, lucra absurdamente aqui dentro, emprega muito pouco e existem problemas de ordem rotineira como, por exemplo, a passagem do trem da Vale pelo interior do Maranhão, é fazendo desgraça, atropelando criança, matando animal, atropelando adulto. O carvão vem aberto, poluição, zoada. Imagina que, em algumas cidades, o trem fica parado no meio da cidade. A população, para passar de um lado para outro, tem que passar por baixo do trem. Nessa brincadeira, às vezes, acontecem acidentes graves, inclusive fatais.

As reflexões de Lauande Aires sobre as condições do baixo desenvolvimento material de determinadas zonas do interior do Estado levam-no a perceber mútuas implicações entre a incapacidade de qualificação, pelo trabalho intelectual e pelo uso da técnica, daqueles recursos naturais que sobrevivem à extração predatória pelo mercado externo, e os obstáculos a uma inserção mais autônoma da riqueza cultural popular nos circuitos de difusão e mesmo nas indústrias culturais e do turismo. Esse é um olhar em que o artista leva em conta muito particularmente o seu próprio trabalho, já que ele observa as circunstâncias de possibilidade, mas também os limites, da constituição de uma prática artística autônoma na periferia. Esse olhar flagra, de maneira quase alegórica¹⁸⁰, mais do que as suas próprias condições de sucesso, mas as linhas gerais da inserção do Brasil na economia internacional, na perspectiva de certos autores.

¹⁷⁸ Conforme site da ONG Justiça Global: <<http://www.global.org.br/blog/vale-vence-o-public-eye-awards-premio-de-pior-empresa-do-mundo/>> e site do movimento Xingu Vivo: <<https://xinguvivo.org.br/votevale/>>, acesso em 08 mai. 2020.

¹⁷⁹ LUÍSES - SOLREALISMO MARANHENSE. Direção: Lucian Rosa. Produção independente. Brasil, 2013. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=qCoVsMQOPFQ>>. Acesso em: 01 mai. 2020.

¹⁸⁰ Em *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*, Ismail Xavier (1993, p. 11) percebe “a alegoria do Brasil” como uma tendência à totalização presente em certos filmes nacionais dos anos 1960 e 1970, uma “vontade de um diagnóstico geral da nação”. De acordo com ele: “A alegoria apresenta uma textura de imagem e som descontínua, mas pensa a *história como teleologia*, assume o tempo como movimento dotado de razão e sentido, supõe o caminhar rumo a um *telos*” (*Idem*, p. 12).

O renomado economista brasileiro Celso Furtado, por exemplo, participante ativo dos debates internacionais sobre as condições de desenvolvimento latino-americano no pós-Segunda Guerra, considera que o subdesenvolvimento seja “processo histórico autônomo, e não uma etapa pela qual tenham, necessariamente, passado as economias que já alcançaram grau superior de desenvolvimento” (*apud* BOLAÑO, 2015, p. 85). O autor refuta, desse modo, o argumento de que aquela condição seria uma etapa necessária em direção ao progresso e ao bem-estar social pelo qual passariam todas as sociedades, no curso da modernização capitalista, compreendendo-a mesmo como condição estrutural que cumpriria funções específicas no tocante à manutenção do grau de privilégio das nações e dos grupos dominantes.

O sociólogo Florestan Fernandes (1974, p. 290) vai nessa mesma direção ao desmentir a “ideia de que a dependência e o subdesenvolvimento seriam estágios passageiros, destinados a desaparecer graças ao caráter fatal da autonomização progressiva do desenvolvimento capitalista”. Partindo da teoria geral da acumulação capitalista de Rosa Luxemburgo, Fernandes lembra que “a expansão capitalista da parte dependente da periferia estava fadada a ser permanentemente remodelada por dinanismos das economias capitalistas centrais e do mercado capitalista mundial” (*Ibidem*). Além disso, acrescenta que “a autonomização do desenvolvimento capitalista exige, como um pré-requisito, a ruptura da dominação externa (colonial, neocolonial ou imperialista)” (*Idem*, p. 291), tarefas propriamente burguesas, das quais - como sustenta o autor - nossa elite vem historicamente se omitindo à medida que se acomoda à dominação em uma “economia capitalista dependente e subdesenvolvida”.

Para Furtado (2012, p. 45), a compreensão de desenvolvimento é indissociável da ideia de criatividade, fator que considera decisivo no tocante à destinação do excedente produzido pelas diferentes sociedades. Mas ele entende que, durante o desenvolvimento industrial capitaneado por nações europeias, a racionalização dos meios de gestão do excedente acumulado prevaleceu sobre as finalidades sociais em que tais recursos poderiam ser aplicados. Ao longo deste processo, ele julga que a criatividade tenha sido canalizada, sobretudo no nível das nações capitalistas centrais e de seus

asseclas da periferia, para as formas racionalizadas de organização da reprodução do excedente, bloqueando a emergência de processos políticos emancipatórios, prejudicando desse modo “a tomada de consciência de grupos e classes” (*Idem*, p. 46).

Em países como o Brasil, “a difusão da civilização industrial foi uma consequência de sua inserção no sistema de divisão internacional do trabalho” (*Ibidem*), onde a fase “primário-exportadora” foi sucedida por uma nacionalização da indústria apoiada em técnicas transplantadas de “sociedades que se encontram numa fase mais adiantada do processo de acumulação” (*Idem*, p. 48). Furtado avalia que esse tipo de industrialização dependente, com sua ênfase nos processos de acumulação e baixo estímulo às diferentes formas de criatividade social, com sua crônica ausência de estímulos à ciência e à arte, é responsável por agudas contradições sociais, firmando-se mesmo como uma sociedade “que pretende reproduzir a cultura material do capitalismo mais avançado privando a grande maioria da população de bens e serviços essenciais” (*Idem*, p. 33). O distanciamento entre elite e povo é, segundo ele, “traço característico do quadro cultural produzido pela modernização dependente” (*Idem*, p. 38) e o principal obstáculo a um desenvolvimento endógeno do país. Aludindo ao contexto cultural do século XIX no Brasil, ele infere que:

As elites voltam-se, como que hipnotizadas, para os centros da cultura europeia. A visita de uma companhia teatral a uma cidade do país podia ser o acontecimento marcante na vida de toda uma geração. O povo era reduzido a uma referência negativa, símbolo do *atraso*. Ignorado das elites, esse povo segue seu curso próprio, reforçando sua autonomia criativa e diferenciando-se regionalmente (*Idem*, pp. 38-9).

Nessa perspectiva, ele considera que o processo social mais relevante da história do Brasil no século XX tenha sido “a descoberta, casual ou buscada, do país real pelas elites”¹⁸¹ (*Idem*, p. 39), processo que podemos localizar no reconhecimento, mesmo que problemático, empreendido por elites maranhenses do patrimônio cultural do bumba-meu-boi, conforme aludido

¹⁸¹ As causas de tal processo ele atribui às “Grandes Guerras, que reduzem o país a relativo isolamento, a ascensão dos Estados Unidos, a crise da economia primário-exportadora conduzindo a uma industrialização tardia apoiada exclusivamente no mercado interno” (*Ibidem*).

acima. Mas sua hipótese, formulada em meados da década de 1980, de que a emergência de uma classe média no país, que, mesmo tendo sua força criativa drenada pela indústria cultural - “instrumento da modernização dependente” -, mobilizaria “a força criativa do povo”, do qual ainda “está demasiado próxima”, para “o aprofundamento do processo de democratização e a redução da heterogeneidade social” (*Idem*, pp. 39-0) parece menos realista, se encarados os processos eleitorais da última década. Interessante salientar que, para este autor, a criatividade cultural das classes populares, de que o bumba maranhense nos dá testemunho, é tido como via de um desenvolvimento brasileiro mais autônomo, investimento nas finalidades coletivas da coexistência social, representando o anverso da “concentração de renda”, expressão aguda da modernização dependente (*Idem*, p. 40).

O recurso a esses autores pode parecer um pouco deslocado já que os mesmos procederam às referidas análises em um contexto histórico onde ganhava relevância a perspectiva da inclusão pelo desenvolvimento capitalista, sendo o pensamento mais progressista do presente muito marcado pela ênfase nos aspectos mais danosos, sobretudo de caráter socioambiental, dessa concepção hegemônica de desenvolvimento. Mas suas análises do processo histórico brasileiro, aludidas aqui brevemente, revelam-se relevantes, no âmbito de nossa discussão, ao contribuírem com interpretações das fissuras que constroem a pretensão a um campo cultural autônomo no país, principalmente porque tendem a sublinhar o fato de uma revolução social que não se cumpriu. São análises atuais em um contexto político que recupera discursos pautados nos mitos do progresso e desenvolvimento baseados numa inserção subalterna nos mercados internacionais, mediada pela dissolução da estrutura do Estado no que tange ao atendimento às necessidades básicas da população.

O discurso da economia que não pode parar a despeito do seu preço em vidas humanas - assustadoramente atual durante a pandemia da Covid-19¹⁸², em 2020 - dá a ver o que Furtado (*apud* BOLAÑO, 2015, p. 123) chama de

¹⁸² Vide: “Economia não pode parar por causa do coronavírus, diz Bolsonaro”. In: **CCN BRASIL**, 20 mar. 2020. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/politica/economia-nao-pode-parar-por-causa-do-coronavirus-diz-bolsonaro/>> Acesso em 18 jan. 2021.

“subordinação dos fins aos meios”. Trata-se de uma inversão operada pelo capitalismo, que perversamente oblitera o fato de que a economia, a racionalização do trabalho, deve suprir finalidades mais amplas dos indivíduos e das sociedades, deve atender a anseios expressos pelas coletividades e não corresponde a algo que necessite ser levado adiante pela sua própria lógica: “Se o homem cria no plano dos meios – com vistas à eficácia na ação – é porque na busca de um sentido para a própria vida ele é compelido a criar no plano dos fins, realizando dessa forma suas virtualidades” (*Ibidem*).

O recente acordo entre Brasil e Estados Unidos para o lançamento de foguetes a partir de centro espacial na ilha de Alcântara¹⁸³ reafirma a exploração do Estado do Maranhão como território periférico e dependente, atributo que, por extensão, aplica-se a todo o Brasil. O pacto selado por nossas elites políticas torna os lançamentos de foguetes estadunidenses mais baratos já que a localização da base sobre a linha do Equador reduz o gasto de combustíveis. Além disso, o Brasil se compromete a não utilizar os recursos obtidos no acordo para desenvolver tecnologia que permita ao país efetuar seus próprios lançamentos de satélite. É a objetivação da dependência brasileira pelo viés da dependência tecnológica. Não por acaso, esse fato figura nos planos futuros de criação de Lauande Aires, como ele me revelou em entrevista: “eu acho que quero falar sobre a Base de Alcântara, numa perspectiva de comédia, discutir territorialidade, terra, mar, espaço” (AIRES, 2019, p. 03).

Em sentido oposto à alienação dos fins (dos objetivos sociais maiores) pela lógica dos meios, os ideários do “desenvolvimento local sustentável” e da “economia solidária”, presentes no projeto em que Lauande Aires desenvolvia o seu teatro por encomenda e no qual obteve uma iluminação para o caminho do teatro de pesquisa, procuram vincular a produção e o consumo “exclusivamente às necessidades ou demandas reais vividas localmente pelas populações”, ao “desejo de atendimento das reais necessidades/demandas exprimidas pelos grupos locais” (FRANÇA FILHO, 2002, p. 14). Trata-se de alternativa que ensaia

¹⁸³ Vide: AGÊNCIA CÂMARA. “Câmara aprova acordo entre Brasil e EUA sobre uso da base de Alcântara”. In: **EXAME**, 23 out. 2019. Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/economia/camara-aprova-acordo-entre-brasil-e-eua-sobre-uso-da-base-de-alcantara/>> Acesso em 06 mai. 2020.

romper com um vínculo subalterno, dependente à economia enquanto “mito do desenvolvimento”, linguagem abstrata do capitalismo mundial que exige um engajamento voluntário e incondicional das populações periféricas, apresentado como única forma de subsistência, ao passo que esconde o circuito de dominação e de miséria que reproduz. “A ideia de economia solidária reflete assim a própria ação desses grupos locais na sua tentativa de autogeração de riqueza, ou seja, de tentativa de resolução das suas problemáticas sociais” (*Ibidem*).

Os ideais de uma economia popular influenciam, portanto, mesmo que indiretamente, o fazer teatral de Lauande Aires, num momento em que ele se inquietava com os rumos que sua carreira artística vinha tendencialmente tomando e no seu anseio por maior autonomia autoral. Aquela vivência parece então redirecionar a aplicação do conhecimento conquistado empiricamente e por uma formação institucionalizada. Nesse processo, a realidade cultural circundante figura como matéria capaz de resultar num enraizamento mais decisivo no seu contexto sociocultural (suprindo seu referido anseio por uma comunicação popular pelo teatro), bem como favorecer sua participação, de maneira menos dependente, no campo teatral brasileiro. Tal estímulo transmutará a relação cotidiana que o artista, filho das classes populares maranhenses, tinha, desde a infância, com a tradição do bumba-meu-boi:

O boi se fazia presente nas histórias de meu pai, nas minhas primeiras investigações do mundo, nas primeiras brincadeiras e até na morte de familiares. Mas passei a maior parte da infância e da juventude, negando-as, sentindo-me obrigado a participar de festas populares em companhia de meus pais, que faziam questão de estarem ali com a família. Eu preferia o algodão doce e a roda gigante do Parque Folclórico da Vila Palmeira (AIRES, 2012, pp. 39-0).

A incapacidade de a criança estranhar e extrair encantamento da manifestação cultural já naturalizada, mesmo considerando sua curta trajetória de vida, preterindo-a em nome da novidade representada pelo parque de diversões, precisou, naquele novo momento, ser reparada, sendo o artista levado a retroceder seu raio de visão para as qualidades do solo sob seus pés. Neste novo contexto, o ator passará a compreender o bumba como conhecimento, como linguagem, a investigar seus sentidos e valores, dimensões partilhadas por seus realizadores na materialidade de suas relações, mas que

nem sempre se oferecem a uma fácil e imediata leitura, pressupondo um caminho de aprendizagem.

Ao atender ao chamado da educadora versada em economia popular, em desenvolvimento local sustentável, a experiência do bumba-meu-boi surge quase de forma espontânea, como algo que tivesse estado, desde o início, ao alcance de suas mãos. Mas a menção a uma outra vivência, ocorrida pouco tempo antes, permite saber que aquela tradição já estivesse figurando, desde antes, no seu campo de interesses.

A festa de São Pedro é, segundo Lauande, uma das mais tradicionais do calendário do bumba-meu-boi, “talvez a mais importante do calendário junino” (*Idem*, p. 11), e marca a devoção dos grupos e dos brincantes ao santo protetor dos pescadores, realizada diante de uma igreja em sua homenagem. Uma festa que une o sagrado e o profano – “as pessoas entram bebendo, entram já bêbadas. Tem os bares fora. Música alta, reggae. É um grande balaio de gato (...) mas pra reverenciar o santo” (*Idem*, p. 12). Ele entende inclusive que, por conta dessa mistura e da liberdade de que gozam os participantes, a festa não corresponde a uma atração turística mais convencional, sendo que, por ela, “os grupos não recebem” (*Ibidem*). Na festa de São Pedro de 2000, Lauande recebe uma iluminação que seria decisiva para o projeto teatral que ele só empreenderia quase dez anos depois:

Nas primeiras horas da manhã, umas seis horas, seis e meia, chegou um boi e eu vi um miolo, eu vi um miolo brincando, mas ele estava muito tomado. Ele dançava muito bonito (...). E ele começou a subir a igreja - são 47 degraus pra chegar até lá -, ele começou a subir de joelhos com o miolo, né? Só que a energia dele era tão grande que as pessoas começaram a ficar em volta assim, a abrir pra ele passar e eu fiquei observando. Aí fiquei na dúvida se ele estava daquela forma porque ele estava tomado de uma outra força espiritual, se ele estava só embriagado (...) eu fiquei muito impressionado com a qualidade de energia que ele tinha ali, que fazia um terreiro todo se voltar pra ele, num momento em que está um turbilhão de festa, de sonoridades, pessoas, né? (...) E me perguntando: quem é esse homem? (...) Quem é esse homem que está no centro da festa de joelhos? Tomado por uma emoção... Que tipo de redenção ele veio fazer aqui nesse dia? (AIRES, 2019, p. 12).

O fato dos pais de Lauande serem provenientes do interior maranhense - “eram meio que refugiados para que eu não nascesse no interior, né? Tivessem um filho que pudesse nascer na cidade. Então são agricultores, pescadores...”

(*Idem*, p. 01) - explica a grande proximidade, pouco valorizada durante a infância e a adolescência, com a manifestação cultural. Conforme Carvalho (1995, p. 66), o bumba tem sido produzido por “uma gente que vive um duro cotidiano de luta pela sobrevivência, debatendo-se em meio a grave problemática vigente nos bairros periféricos da cidade de São Luís ou em localidades do interior da Ilha”.

A periferia da cidade, onde Lauande nasceu e viveu grande parte de sua vida, é marcada pela transição de um modo de vida rural para o urbano, desde as expectativas da melhoria das condições de vida até uma mais evidente exclusão que se acentua no presente. De acordo com Zelinda Lima (2019, p. 16), historicamente, “nessas comunidades os moradores reproduziam seus costumes e nos dias de folgas e feriados congregavam e encenavam suas brincadeiras trazidas de suas comunidades de origem”, dentre elas o bumba-meu-boi.

Tácito Borralho (2012, p. 26) nos lembra que os diferentes ritmos e variações regionais encontradas no folguedo maranhense têm sido comumente divididas pela categoria “sotaque”, que corresponde a uma “determinação letrada, conceituação dos estudiosos e não dos nativos”, a qual, a despeito de já ter sido “assimilado pelos participantes do folguedo”, parece não dar conta de expressar toda a sua complexidade. De acordo com o pesquisador, o sotaque costuma adotar o nome do lugar onde se originou, mesmo que, por vezes, não mais esteja domiciliado naquela região, fenômeno que se observa quando da transferência de muitos grupos do interior para a capital (*Idem*, p. 33):

No processo de identificação territorial do conjunto, nesse novo lugar, um complexo mecanismo cognitivo foi ativado envolvendo as tradições trazidas. Esse aspecto territorial extrapola aí o conceito ou condição de lugar físico e alcança outro nível de entendimento que se mescla ao de estado psicológico, onde o território das produções estéticas ficam melhor entendidas. Nesse território lúdico-conjuntural-artístico, o brincante não se dilui, mas ao contrário se re-inventa e se torna como um amálgama disponível, um ser “entre” que comporá com os outros (antigos ou novos) brincantes, uma nova condição de espetáculo que em si não se completa, pois estará sempre aberto a mudanças (*Idem*, pp. 34-5).

A citação aponta para os complexos trânsitos geográficos e temporais cumpridos por uma tradição imemorial que se perpetua, mas que também não se fecha às transformações. Marcada por processos compulsórios de transição

do rural para o urbano, essa tradição, ao mesmo tempo em que se caracteriza pela capacidade de responder aos apelos da indústria cultural, é também fruto da resistência a uma homogeneização modernizante. Isso se expressa, conforme o autor, por meio de uma relação um pouco ambígua com a cidade, revelada pela reverência e pelos constantes retornos (sobretudo para "cumprimento de alguns rituais") aos seus lugares de origem (*Idem*, p. 35), mas, sobretudo, pela capacidade de configuração de uma espécie de território psicológico ou espiritual, mais independente das contingências do trânsito geográfico, no interior do qual a expressão mnemônica segue sendo investida de sentidos. O agente desses processos culturais complexos são os chamados "brincantes", para quem a tradição representa simultânea e indissociavelmente brincadeira e ato de fé (*Idem*, p. 62).

Assim, o que inquieta Lauande Aires durante a festa de São Pedro é um desses artistas pelos quais a tradição se perpetua e que responde por uma das funções estruturantes da brincadeira: o seu miolo. De acordo com Carvalho (*Idem*, p. 144), o miolo é "o elemento humano que dança debaixo do boi e que, com sua energia, dá vida ao animal, por cujos movimentos é responsável". A autora consubstancia essa informação com citação de um brincante anônimo que entrevistou em seu estudo etnográfico: "Quando o miolo é um cara que sabe fazer bem o seu papel, então a coisa é muito mais bonita. Ele leva o boi pra lá e pra cá, pro centro e pros lados, de um modo quente, febril, alvoroçado, mas tudo concatenado" (*apud* CARVALHO, *Ibidem*).

De acordo com Lima (*Idem*, p. 43), o miolo é, "sem dúvidas a alma do Boi". A autora informa que, durante o ritual de morte do animal, que tem uma longa duração e em torno da qual a festa se estrutura, dois ou três rapazes costumam se revezar na função do miolo, sendo necessário muito cuidado no momento da troca, já que a pessoa "fica muito suada e exausta" (*Ibidem*). Nessas ocasiões, o miolo "é atendido por uma senhora especialmente destacada para cobri-lo com um lençol, evitando que adoença" (*Idem*, p. 44). Ela acrescenta ainda que muitas vezes viu "o miolo chorando copiosamente quando deixava o cavername para dar lugar a seu substituto na brincadeira" (*Ibidem*). O miolo é, portanto, substrato

humano e força motriz de um ritual que envolve forte componente corporal e afetivo, sendo marcante sua orientação religiosa.



Figura 30 Miolo de bumba-meu-boi registrado em mural do artista Edi Bruzaca em conjunto habitacional de São Luís, em 2021. Fonte: Instagram.

Borrvalho (*Idem*, p. 128), ao nos informar que esta função do bumba-meu-boi é também nomeada “alma”, “espírito”, ou ainda “mulher do boi” indica, simultaneamente, sua relevância e o acento masculinista da tradição, uma vez que as duas primeiras alcunhas se referem ao fato do miolo ocupar o interior daquele que é o personagem central do folguedo, o boi, mas a terceira designação, com o intuito de zombar dos atuantes, acentua o fato dele ficar embaixo do animal, numa posição de suposta subordinação sexual.

O autor refere-se ao miolo como “brincante/animador-dançarino”, salientando o fato de que esse artista, a despeito de ter “energia própria, vida racional” não é, ele mesmo, personagem da brincadeira. O Boi, por sua vez, é “elemento animado”, que “não tem vida nem existência real mas é sim a personagem durante todo o tempo” (*Idem*, p. 130). Isso implica perceber “encantamento mágico” nas atitudes e “desenvolvimento gestual” do miolo durante a “animação do boneco Boi” (*Ibidem*):

O público jamais duvida de que o boi é um objeto que está sendo animado por um sujeito às vezes bem oculto, mas não esboça surpresa, nem demonstra sinais de desencantamento quando o Miolo se mostra durante a função levantando o boi acima de sua cabeça, fazendo-o mover-se como se flutuasse ou como se sua figura fosse projetada por um alongamento descomunal de suas pernas (*Ibidem*).

Essa constatação permite ao autor inferir que boi e miolo “se confundem ao ponto do público aceitá-lo como um ser duplo” (*Ibidem*) e, na trilha do pensamento de Deleuze e Guattari, entender que eles operam em “uma linha de devir bastante clara” (*Idem*, p. 132). Isso porque considera que a performance do miolo, tal como ressaltado por Lauande no episódio da noite de São Pedro, caracteriza-se por um estado “que transcende qualquer domínio da técnica que ele possa ter adquirido e/ou construído durante sua preparação”, instalando sua presença “num espaço ‘entre’, numa existência molecular que o capacita a realizar todos os gestos e movimentos do boneco-máscara, revelando sua essência sem imitar o animal de que aquele é um simulacro” (*Ibidem*).

O bumba-meu-boi é manifestação cultural tão abrangente e polissêmica, constituída por diversidade de componentes e matrizes históricas, que é designada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional como “Complexo Cultural do Bumba Meu Boi” (IPHAN, 2011). Reconhecido como um folguedo ou uma dança dramática que aglutina contribuições de diferentes povos formadores da população brasileira – sendo percebidas variações locais, desde a Região Sul até a Região Norte do país -, é bastante acentuada sua ascendência africana, para além das influências europeia e indígena. Os registros históricos mais antigos sobre a sua presença nas cidades dão conta de uma forma de divertimento dos escravizados, caracterizando, deste modo, o protagonismo das populações negras na sua realização. E, uma vez que “a

manifestação é vista como própria dos negros, recebe pesadas críticas e ameaças” (Carvalho, 1995, p. 36):

A recuperação desses enfoques históricos aponta para o fato de que o Bumba-meu-boi era uma das brincadeiras prediletas dos escravos no Brasil que, colocados à margem da sociedade, desafogavam no folguedo a sua agressividade e o seu protesto. Isso era visto pelas autoridades como baderna, atentado à ordem pública, daí as perseguições e proibições sofridas (...). O seu caráter de sátira e de reivindicação era difícil de ser tolerado ou permitido, pois trazia à tona as contradições presentes na realidade brasileira. Por isso é que o boi demonstra ser “uma expressão de violência também interclasse”¹⁸⁴ (*Idem*, p. 37).

A progressiva aceitação do bumba pelas elites no século XX e sua exploração mercantil pela indústria do turismo, sob o status de principal expressão da identidade maranhense, não oblitera evidências de suas raízes africanas. Assim, Maria Michol Pinho de Carvalho (*Idem*, p. 34) e o dossiê do IPHAN (2011, p. 16) destacam o viés totêmico de assinalada origem bantu do culto à imagem do boi, cuja cabeça é feita com uma caveira de gado e o corpo com cipós e fibra de buriti, sendo recoberto por lona e por couro ricamente bordado, tendo a barra feita em tecido de chita ou cetim. Abdias do Nascimento (1980, p. 124) percebe evidências de teatralidade negro-africana na estrutura do espetáculo e também na “inteligência negro-escrava” de seus personagens-tipo como “Mateus” e “Bastião”. De acordo com ele, esses últimos são convenientes e contribuíram para uma aceitação social mais ampla da tradição, já que representam “os ‘negros engraçados’, pitorescos, permitidos até mesmo no teatro convencional, já que sua função é fazer o branco rir” (*Ibidem*). Contudo, ele ressalta a existência de “elementos culturais mais profundos” sob essa “capa folclórica”, inferindo que “o sentido de morte e ressurreição” manifesto em seu auto dramático são “inegavelmente projeções de antigas crenças africanas, originadas em mitos ou nos mistérios de Osiris” (*Ibidem*).

Borrvalho (2012, p. 40) utiliza a designação “Teatro do Boi” para se referir às “formas de encenação constantes desse fenômeno espetacular” e nos conta

¹⁸⁴ A expressão entre parênteses resulta de uma citação de PRADO, Regina de Paula Santos. **Todo ano tem: as festas na estrutura social camponesa**. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1977. (Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRJ).

que os modos como ele é desenvolvido no presente em São Luís e interior do Estado dão a ver dois momentos distintos de representação que convivem “durante o ciclo anual da brincadeira”. Alude assim a um “Teatro Ritualístico”, “repleto de ancestralidade em seus rituais e forma dramática de executá-los” e um “Teatro Artístico (à falta de uma denominação mais específica)”, que se assemelha ao “Teatro Rústico, os Autos Pastoris, as Comédias (e seus gêneros) e a Revista Musical” (*Ibidem*). O autor distingue, portanto, uma “comédia apresentada durante as brincadeiras”, a que corresponderia o nome “Matança”; de uma “teatralização da morte do Boi por meio de rituais”, a que denomina, “Morte do Boi” (*Idem*, p. 46).

As Matanças registram a reelaboração anual de uma dramaturgia, ou de um poema, que “jamais foi escrito”, sendo constituído por “ecos poéticos ou fragmentos desses ecos que se formatam em versos ou em contos e que vão servir de referência ou suporte poético” (*Idem*, p. 49). A presença desse elemento narrativo sustentado por tradição oral teria levado, segundo Borralho (*Idem*, p. 23), folcloristas importantes como Mário de Andrade e Luís da Câmara Cascudo a interpretá-lo como “fragmento de auto ou folguedo”, chegando o primeiro a mencionar que o “núcleo básico” desta narrativa teria se dispersado com o tempo. Para o autor, essas leituras perdem de vista o “espetáculo teatral completo” e singular que o bumba-meu-boi maranhense constitui, principalmente porque lidam com “a escassez de definições conceituais para um teatro popular, principalmente de rua, no Brasil”, ficando restritos às noções de “autos ibéricos medievais” ou em “comparações com a Commedia dell’Arte, as praças do teatro de revista e os dramas circenses” (*Ibidem*). Sua perspectiva condiz, portanto, com a intuição que guiou Lauande Aires na direção de estudos, treinamentos e elaboração de dramaturgias que aprofundassem a relação entre a pesquisa e a criação teatral especializada com aquele complexo cultural ainda mal compreendido pelas categorias conceituais privilegiadas pelo campo cultural brasileiro.

Sobre o roteiro mais convencional que se apresenta nas Matanças ou Comédias, Borralho (*Idem*, p. 49) evoca o conto do “Vaqueiro que não mentia”, registrado pelo pesquisador Theo Brandão, mas acrescenta que o mesmo

corresponde a “uma categoria letrada que só é conhecido na brincadeira a partir do século XX” e cujo resumo é o seguinte:

Pai Francisco e Mãe Catirina, grávida, chegam a uma roda de brincadeira de Boi. Ele pede emprego e lhe é negado. Catirina brinca na roda e se encanta com o barbatão e deseja comer-lhe a língua. Exige ao marido que lhe dê a língua do boi e Chico convencido, mesmo contra a vontade, para a mulher não perder o filho, rouba e mata o boi e tira a língua. É descoberto, preso e obrigado a confessar. O castigo é providenciar um pajé/curandeiro ou um doutor para curar ou ressuscitar o boi. O boi urra, levanta, Chico é perdoado e a brincadeira retoma até a despedida (*Ibidem*).

A presença dos personagens de Chico e Catirina, negros, famintos e desempregados, burlando as restrições impostas pelo fazendeiro e seus agregados, enquanto representantes das classes abastadas e das forças da ordem, reforçam aquele componente de violência interclasse supracitado. Nessa perspectiva e a partir de relatos de brincantes recolhidos pela antropóloga Luciana Carvalho, Borralho (*Idem*, p. 50) ressalta a relação da fábula com o desejo, em sua acepção a mais diversa, podendo o “desejamento” de uma mulher prenhe que se explode” ser percebido no “desejo de possuir o objeto festejado”, “desejo subreptício de igualação de poder”, “desejo de poder garantir a vida do rebanho que virá” etc. Desejo de um modo de produção teatral independente e autoral, no caso de Lauande Aires.

Em sua dissertação de mestrado, Gisele Soares de Vasconcelos (2007, p. 20) conta ter replicado muitas vezes a história de Chico e Catirina, em sua atuação como atriz e arte-educadora na cidade de São Luís, dando a ver como se trata de narrativa bastante conhecida localmente. Contudo, ela revela que, apesar disso, nunca havia assistido sua dramatização no contexto das festas do bumba-meu-boi, afirmando que “atualmente, assistir a essas representações dramáticas que acontecem durante as apresentações do bumba-meu-boi na ilha de São Luís, é caso raro” (*Idem*, p. 21). Seguindo, então, os passos da citada antropóloga Luciana Carvalho, a qual afirma que tais dramatizações, no âmbito dos rituais do bumba, ainda se fazem presentes no interior do Estado, a autora irá se deslocar para a região da Baixada Maranhense¹⁸⁵ a fim de empreender

¹⁸⁵ A Baixada Maranhense é uma Área de Preservação Ambiental (APA) localizada no extremo norte do Estado do Maranhão, que abrange 21 municípios e tem 1.775.035,6 hectares de

pesquisa etnográfica centrada na hipótese de um teatro cômico popular na festa de bumba-meu-boi.

No município de Santa Helena, a pesquisadora conhecerá Seu Lourenço Pinto, trabalhador rural, brincante do bumba desde a infância, mas que tem seu próprio boi há dez anos (*Idem*, p. 24). A possibilidade de ainda assistir às representações cômicas na brincadeira de Seu Lourenço, representações essas que já não existem mais na capital, deve-se, acredita a autora, ao tempo próprio do interior, onde “há uma organização comunitária centrada num trabalho mais ‘artesanal’, trabalho na roça, um tempo onde ainda se tem tempo para contar”, mas, sobretudo, pela preocupação a respeito de quem vai continuar contando essas histórias ancestrais (*Idem*, p. 78). Assim, quando perguntado sobre o boi que lhe serve de referência, Seu Lourenço teria citado determinado conjunto de boi local, o qual, no entanto, não encena mais a comédia, posto “quem fazia morreu e não ficou com ninguém” (*Idem*, p. 80).

Vasconcelos (*Idem*, p. 96) lembra que a encenação da comédia é um “acontecimento extraordinário” na festa de bumba-meu-boi, o qual se processa nos dias consagrados ao batismo e à morte do boi¹⁸⁶: “No instante da comédia, tudo para, instaura-se um novo tempo, um *metateatro* dentro da própria festa, uma interrupção que leva ao riso, ao *estranhamento*, à admiração” (*Ibidem*). Mesmo que perceba aspectos dramáticos originais, relacionados a episódios reais acontecidos na região, nas encenações de 2005 e de 2006, a autora entende que sua ação ocorre sempre no contexto de uma fazenda, tendo por mote “a perda e a recuperação do boi”, sendo que as variações da fábula sempre se revelam tentativas originais de “resolver o problema fundamental: *de que forma o boi vai sumir?*” (*Idem*, p. 103).

extensão. Fonte: <https://www.gov.br/mma/pt-br/assuntos/ecossistemas-1/areas-umidas/publicacoes/baixada_maranhense.pdf> Acesso em 19 jan. 2022.

¹⁸⁶ O batismo e a morte do boi dizem respeito ao ciclo de vida do bumba-meu-boi. De acordo com Zelinda Lima (2019, p. 67): “Sua chegada é trabalhada como uma ‘gestação’, até a hora do nascimento, simbolizada pelo batismo. Depois, o Boi tem um tempo curto de vida, que antigamente durava mais do que o período junino, chegando a hora de sua morte, afinal essa é a única certeza que o vivente tem”. Ainda de acordo com esta autora, o batizado ocorre no dia 23 de junho, “véspera do dia de São João, santo reverenciado por todos os grupos” (*Ibidem*), ao passo que a morte do boi, “marca o final da brincadeira. Fecha o ciclo de festejos” (*Idem*, p. 69).

O trabalho de campo permitirá à pesquisadora conhecer a capacidade de continuidade, mas também de inovação das comédias encenadas por Seu Lourenço Pinto, no âmbito da festa de seu boi nomeado Capricho da União. De acordo com ela, a criação da sua dramaturgia tem início a cada novo mês de maio, iniciando-se, comumente, por meio de sonhos, “sonhos de revelação”, que indicam ao criador temas passíveis de surpreender a comunidade (*Idem*, p. 102). As ideias são formuladas na cabeça e, a seguir, transmitidas aos brincantes, em reuniões com esta finalidade específica, mas não chegam a ser ensaiadas, sendo as comédias improvisadas, “após o entendimento do roteiro, da história, de cada papel com sua determinada função e relação” (*Ibidem*). A autora lembra ainda que a representação lança mão de personagens-tipo, com os quais o público já possui uma relação (*Ibidem*) e acrescenta a importância do chamado “abismo”, elemento inserido na trama, em geral, constituído por grandes alegorias representando animais ou seres fantásticos e manipuladas pelos brincantes, com o intuito de produzir espanto, admiração e considerado um dos elementos chave de uma comédia bem realizada (*Idem*, p. 106).

Do ponto de vista da atualização do conteúdo imemorial da brincadeira, de buscar no fato jornalístico cotidiano a condição para que o invariável se diferencie, para que o boi possa mais uma vez desaparecer e novamente ser recuperado, a encenação de um mestre como Seu Lourenço Pinto guarda semelhanças com a práxis que Lauande Aires empreenderá no processo de construção de seu *O miolo da estória*, do qual trataremos a seguir. Tal capacidade do bumba-meu-boi dialogar com eventos contemporâneos a cada encenação autoriza o paralelo feito acima por Tácito Borralho com a forma do teatro de revista¹⁸⁷, mas, em sua imanência, também dá conta do enraizamento do bumba-meu-boi em tradição satírica levada a cabo por escravizados e seus descendentes, polemizando contra a ordem instituída. Aspecto esse que se fortalece mediante comentário de Vasconcelos (*Idem*, pp. 82-3) de que o boi de Seu Lourenço Pinto é classificado como boi de sotaque de zabumba,

¹⁸⁷ O *Dicionário do teatro brasileiro* explica que os espetáculos do chamado teatro de revista, “misto de prosa e verso, música e dança” caracterizam-se por passar “em revista, por meio de inúmeros quadros, fatos sempre inspirados na atualidade”, sendo esse último aspecto uma das feições “típicas e quase sempre presentes, em suas várias épocas e nos diferentes países que conquistou” (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009, p. 296).

“considerado pelos *baiantes* e também pelo meio intelectual como o mais antigo de todos os *sotaques*”, sendo marcado por “forte presença africana nos toques, nas indumentárias e nos bailados”. Trata-se de uma prática cultural polifônica, portanto, capaz de cruzar referências plurais e de reinscrever o passado e o presente.

Podemos supor, desse modo, que os múltiplos significados culturais depositados ao longo da história no interior desse complexo cultural manifestem o que Leda Maria Martins compreende como *afrografias*, modos singulares com que os povos da diáspora africana dialogaram com distintas matrizes culturais, sem se desligarem das heranças mnemônicas que a condição de expatriado insistia em operar, reinscrevendo-as em novos conjuntos de sentido, em articulações originais que singularizaram sistemas simbólicos nas Américas. Segundo ela:

As culturas negras que matizaram os territórios americanos, em sua formulação e *modus* constitutivos, evidenciam o cruzamento das tradições e memórias orais africanas com todos os outros códigos e sistemas simbólicos, escritos e/ou ágrafos, com que se confrontaram (1997, p. 26).

As *afrografias* materializam, assim, formas sofisticadas de transmissão e de atualização de um legado cultural, a despeito das transformações mais violentas impostas pelo capitalismo, na sua longa duração histórica. Esses modos de interação e de sobrevivência manifestam-se, por exemplo, nas relações atuais entre os artistas do bumba-meu-boi, as indústrias culturais e o poder público no Estado do Maranhão. Nesse sentido, ainda que seja inegável a ação daquelas esferas para inserir a tradição nos fluxos desterritorializantes de troca capitalista, rendendo proventos a seus mantenedores ao mesmo tempo em que a ameaça com riscos de padronização e descaracterização, a permanência de tal legado enseja modos complexos com os quais seus produtores articulam passado e presente, identidade e diferença. Uma espécie de saber, mais relacionado a uma capacidade de mediação historicamente constituída do que à ideia de resistência ou oposição direta face aos processos de mudança impostos pelo tempo histórico dominante, foi condição de estabelecimento de um complexo cultural singular nos territórios de chegada do Atlântico Negro.

Desde os primeiros desembarques, segundo Abdias do Nascimento (1980, p. 123), a “sociedade colonial-escravocrata” e a decorrente “sociedade de classes baseada no capitalismo” tem atuado para cortar “os liames do africano e seus descendentes com as raízes de sua origem e da tradição de sua cultura”. Desse modo, ao totemismo bantu que está na base do bumba-meu-boi impõe-se a religião católica com o culto aos santos, fazendo com que aquela produção cultural seja tradicionalmente realizada na intenção de São João (CARVALHO, *Idem*, p. 40), bem como celebre outros “santos juninos” como Santo Antônio, São Pedro, São Marçal. Sobreposições como essas dão a ver a necessidade de numerosos “processos de readequação”, de que nos fala Martins (2021, p. 46), percebidos como caminhos pelos quais se empreendeu a recusa ao epistemicídio colonial e a continuidade de sistemas culturais plasmados em formas e expressões que alcançam o presente: “substituição de matérias-primas típicas de África por materiais similares regionais, pela fabricação de instrumentos com restos reciclados, pela produção de pigmentos com as plantas naturais” (*Ibidem*). Em tal perspectiva, a autora nos fala também sobre a capacidade de “reinterpretação” por parte dos sujeitos negros “dos ícones religiosos cristãos”, investindo a sua devoção de novos e “instigantes significados”, de modo que “as divindades cristãs tornam-se transmissores de religiosidade africana, barrada pelo sistema escravocrata e pela interdição aos deuses africanos” (MARTINS, 1997, p. 40). Fatos como esses levam-na a constatar que:

A cultura negra nas Américas é de dupla face, de dupla voz, e expressa, nos seus modos constitutivos fundacionais, a disjunção entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deviam dizer e fazer e o que, por inúmeras práticas, diziam e faziam (MARTINS, 2021, p. 46).

O desaparecimento completo das Matanças ou Comédias nas festas do bumba-meu-boi de São Luís é visto como resultado direto da apropriação desta tradição pelas instâncias da indústria cultural local. De acordo com Carvalho (1995, p. 118), a progressiva desaparecimento da representação completa daquele enredo - cuja duração é estimada em mais de três horas – dá-se por motivos financeiros, já que os grupos “precisam adequar suas apresentações à exigência de um aproveitamento mais rentável do tempo, de modo a utilizá-lo para cumprir

um número maior de ‘contratos’”. Vasconcelos (*Idem*, p. 107) ressalta uma outra característica daquelas encenações, além da sua duração estendida, que pode ter contribuído para o desinteresse com relação a elas por parte das instituições promotoras e dos turistas, que é a dificuldade de ouvir e entender o que está sendo dito por seus personagens:

As *comédias* são apresentadas no contexto da festa, no qual bebida, falatório, ruídos de todo tipo são sonoridades presentes junto às dramatizações cômicas. Além do fator silêncio ser um obstáculo para entender os risíveis falados nas comédias do bumba-meu-boi, as *caretas* utilizadas pelos palhaços também são um impedimento para a palavra falada, pois ao cobrir a boca com a máscara de borracha ou papel, as falas acabam chegando muito baixas até a assistência, que não escuta boa parte dos diálogos (*Ibidem*).

Essas constatações reforçam a ideia já sublinhada por Lauande de que, a despeito da pujança cultural e estética daquela tradição ancestral, capaz de reverter num plano simbólico e numa duração anual episódica, as desigualdades sociais e a condição periférica que caracterizam o Estado, existe nítida precariedade dos meios materiais pelos quais o bumba tem logrado se reproduzir. De acordo com esta ideia, instâncias do mercado cultural favorecem a fragmentação daquilo que na tradição se destaca pela sua capacidade espetacular, desmerecendo outros dos seus componentes, tidos como irrelevantes, talvez pela resistência que impõem à desterritorialização e à homogeneização. Essa é uma perspectiva que possibilita melhor compreender os esforços empreendidos por nosso ator, encenador e dramaturgo para conhecer os sentidos depositados naquela tradição, os quais tendem a ser ignorados por gerações como a sua, cultivadas sob o signo da superioridade dos valores da urbanidade. Seu intuito é recuperar e desenvolver alguns desses sentidos, em um modo de produção teatral que percebe capaz de valorizar e promover aquele conhecimento, contribuindo com a sua continuidade e com a dignidade de seus agentes.

A investida para o teatro “de referencial bibliográfico” será justamente iniciada pela organização e pelo estudo de uma bibliografia teórica sobre o bumba meu boi, abarcando etnografias como aquelas citadas aqui e estudos sobre o folclore, como demonstra seu caderno de direção (AIRES, 2010). Além disso, ele estabelece laboratórios práticos com intuito de aprender a dança do

Caboclo de Pena, um personagem do folguedo. Esses laboratórios são guiados pelo amigo e brincante experiente Leonel Alves: “seis encontros que eu tive com ele. E o resto era tudo só. Tentando levantar material” (AIRES, 2019, p. 11). A ideia do primeiro produto a que se dedicar ainda é difusa, mas já é percorrida pelo intuito de apropriação e de melhor compreensão das dinâmicas da tradição: “entender essa brincadeira que pulsa e explode em nossos pés, mas que nem sempre temos consciência das partes que a compõem” (AIRES, 2010, p. 01):

Aí isso já era finalzinho de 2009. E aí eu comecei. Disse: “Ah, eu vou fazer um espetáculo experimental, investigativo, processual. Então em quatro meses eu termino isso aqui”. Aí eu comecei, me dediquei exclusivamente pra fazer isso (AIRES, 2019, p. 11).

Mas enquanto projeto experimental, *O miolo* iria impor sua própria temporalidade. Tanto em função das especificidades do projeto criativo em si, que envolveu etapas como laboratório com brincante, pesquisa bibliográfica, entrevistas, criação do texto dramático e ensaios, quanto de paradas no processo “por demandas de trabalhos, [para] ganhar dinheiro pra fazer a montagem” (*Ibidem*), o tempo da criação acabou se estendendo por nove meses. Um processo que ensinou que autonomia implicava muito de solidão: “Percebi que se tratava de uma busca muito pessoal, que nem eu mesmo sabia direito o que estava procurando e, portanto, deveria pôr o sonho nas costas tal como filho, protegê-lo e criá-lo” (AIRES, 2012, p. 45).

3.5. “Quem é esse homem que está no centro da festa de joelhos?”

Levar adiante a visão do promesseiro na Boiada de São Pedro - “eu fiquei com aquilo dez anos, eu fiquei dez anos pensando naquele homem (...). ‘Quem é esse homem? O que ele faz? O que ele sonha?’” (AIRES, 2019, p. 03) -, fazer cumprir as intuições que interpelavam os dezoito anos de vivências teatrais, o apoio de amigos, mas também a recusa dos mesmos a integrar um projeto de caráter muito pessoal empurraram Lauande para a condição do trabalho individual e solitário, uma condição que ele associa à infância:

Eu brinquei muito só. A minha coisa de ser só, de trabalhar só. Os meus colegas dizem: Tu é muito disciplinado, não sei o quê... Não. Eu brinquei só. Eu vivi só. (...) eu fiquei sete anos brincando só. Porque eu não ia pra rua. Então, eu furava lata, cortava pneu, não sei o quê... Me cortava. O tempo todo eu tentando fabricar brinquedos. Beleza, normal. Criança antiga, né? Que não tem *tablet*. E aí isso tudo vem pra o meu trabalho (AIRES, 2019, p. 15).

Ainda que a experiência da infância contribua para o retiro criativo que precisou empreender para a gestação do projeto artístico, a solidão advinda do trabalho complexo e da incerteza constante com relação ao resultado ainda tão nebuloso é uma marca dolorosa do processo. A referência a ela aparece em diferentes passagens dos cadernos de criação do espetáculo, que Lauande tão gentilmente compartilhou comigo. Assim, em 20 de janeiro de 2010, ele se refere em sentido positivo à “solidão quase completa”, quando pôde se apoiar nos vídeos e fotografias que um colega fizera do treinamento, para experimentar e se aprofundar em cada movimento, sem a preocupação “de fazer correto” (AIRES, 2010, p. 11). Já em 25 de agosto, reclama: “A solidão tem me consumido muito e tenho sentido muita necessidade de alguém na plateia” (*Idem*, p. 42). Em 12 de setembro, quando já contava nove meses de ensaios, constata quanto tempo foi necessário para um resultado ainda tão pequeno, o que não lhe desanima já que se mostra feliz com relação ao próprio esforço e conclui: “Pois assim é o teatro e assim é minha solidão nesse teatro” (*Idem*, p. 52). E finalmente, no último dia de registro no diário, em 27 de outubro, mais de um mês após a estreia do espetáculo, conclui: “Estou cansado, tenso e liso, sem dinheiro para resolver as emergências, mas não estou frustrado! Estou dentro do meu processo de solidão e irregularidades” (*Ibidem*, p. 61).

O local onde se dá a imersão criativa e laboriosa - o estúdio, a oficina, o ateliê - não poderia ser outro senão a própria casa, no bairro do Coroadinho, periferia de São Luís, onde viveu desde a infância e do qual só se mudou recentemente, em 2021. Permanecer no bairro é apontado por Lauande (como testemunhei, durante um bate-papo com outros artistas amazônicos) como o preço que pagou por fazer teatro, atividade profissional que não lhe permite acumular muito mais do que o necessário para sua subsistência.

A rua onde ficava aquela sua residência não tem pavimentação, conforme pude testemunhar ao visitá-lo, em 2019, tendo ouvido relatos de que suas

condições de urbanização já melhoraram. A casa de Lauande fica em um grande terreno, cuja maior porção é ocupada por um espaço livre cimentado que funciona como garagem, mas que em outros tempos já abrigou celebrações e atividades culturais, no projeto Casa Artes das Bicas. À direita, sobre uma elevação, fica sua residência, onde vive com a esposa e o filho mais novo e ao fundo encontra-se sua oficina de trabalho que ele descreve como: “um roupeiro adaptado e posteriormente ampliado, definido como insalubre, com infiltrações, paredes e pisos inadequados à prática de atividades corporais” (CUTRIM, 2019c, p. 08).

Em minha visita ao espaço, onde realizei a entrevista que consta como anexo desta tese, fiz os registros que compartilho abaixo. Embora o acesso à sua residência tenha sido complexo já que poucos motoristas de fora do bairro têm habilidade para se encontrar dentro dele, tendo sido necessário que Lauande viesse a nosso encontro, e tenha constatado que a urbanização de sua rua ainda deixa muito a desejar em termos de acessibilidade, compreendi a importância desse espaço para o artista. De fato, a instalação da sua oficina é bastante modesta e um tanto quente sob o sol escaldante da cidade. No entanto, fica nítido que se trata de um espaço já totalmente adaptado às necessidades do seu processo criativo, abrigando seus objetos cenográficos, produzidos para diferentes espetáculos, apresentando um chão liso, embora ainda rígido e frio, para o treinamento do ator. Trata-se de um espaço próprio, uma garantia importante de estabilidade em meio às incertezas econômicas da vida artística, acomodado e permanentemente disponível para a rotina e a inquietação do processo criativo.



Figura 31 Terreno que abriga a oficina de Lauande, ao fundo à esquerda, e sua residência, em primeiro plano à direita.



Figura 32 Visão frontal da oficina de trabalho de Lauande Aires com objetos de suas montagens.



Figura 33 Entrada da oficina de trabalho com Lauande Aires à esquerda.

Conforme já mencionado, as experiências ligadas ao curso técnico de teatro foram decisivas por ampliarem a visão de mundo de Lauande Aires e para estimulá-lo a uma nova relação com aquelas matrizes culturais populares em que estivera envolvido desde a infância. No contexto destas vivências, a visão do miolo na festa de São Pedro e o contato com algumas noções de economia popular e desenvolvimento local sustentável substanciaram a ideia da pesquisa teatral de longo prazo, configurando seus primeiros passos em um percurso teatral que ele considera mais autoral e mais autoconsciente.

Os trabalhos de Tácito Freire Borralho (2012) e de Gisele Soares Vasconcelos (2007), supracitados, dão conta da dificuldade de circunscrever as representações presentes no bumba-meu-boi maranhense, muitas delas aparentemente em fase de desaparecimento, em categorias e modelos criados para designar experiências históricas específicas do continente europeu. Esses autores reclamam conceitos e modos de aproximação que deem conta de uma análise mais arguta da imanência daquela tradição que se firmou e se transformou em interação, muitas vezes conflituosa, com processos históricos

das diferentes realidades regionais brasileiras. Sua perspectiva insinua alguns desafios que se apresentam para alguém que, como Lauande, procura empreender conexões entre um crescente academicismo no trabalho do ator e as complexas culturas vernaculares em processo de cotidiana transformação inseridas num contexto de severas desigualdades estruturais.

Reiterando a perspectiva agonística que define a sobrevivência possível de culturas tradicionais no Brasil face à crescente urbanização e homogeneização modernizante, o chamado que o artista recebe para desenvolver técnicas de teatro de pesquisa que lhe permitam beneficiar a riqueza simbólica do seu entorno demora-se na tentativa de conciliar a qualidade de pensamentos e de sensações despertados pela visão do miolo com a via de aprofundamento e de diferenciação dos processos de atuação que ele persegue. Num primeiro momento, esses dois elementos parecem indicar direções opostas de desenvolvimento, mas, aos poucos, a apropriação de um vocabulário especializado e de correlatos esquemas conceituais parece contribuir com as chances de articulação da força da espetação da performance do brincante:

Da mesma forma, eu observava que a brincadeira lá, ela me apresentava um corpo com uma qualidade de energia, com uma qualidade que, depois eu fui descobrir, de estados de presença. Fisicidade, disponibilidade. Que eu não conseguia ver na cena teatral. Então foi basicamente a partir do corpo que eu disse: “Mas como é que se dá isso? Como é que eu tenho um ator profissional que não sabe se mexer, não sabe falar, não sabe aplicar um gesto e eu tenho um brincante da cultura popular semianalfabeto, embriagado, que tá ali inteiro” (*Ibidem*).

O chamado para a pesquisa teatral imersiva tendo como matéria os saberes e práticas do bumba-meu-boi relaciona-se também, neste sentido, com a percepção de uma falta no teatro profissional em que se vinha iniciando. O ator profissional que os caminhos da institucionalidade profissionalizante lhe apresenta¹⁸⁸ e no qual ele vislumbra precariedades que são as suas próprias contrasta com a densidade da performance do brincante da tradição ágrafa,

¹⁸⁸ Lauande revela ter pouca noção, naquele momento, de que um trabalho com características similares já possuía um histórico no campo teatral brasileiro, o qual dispõe de referências com as quais ele irá posteriormente dialogar em suas pesquisas: “Então, eu não sabia na época que essa pesquisa já estava andando há tempos. Eu não sabia do [Antônio] Nóbrega, da própria maranhense Juliana Manhães, ou do Zeca Ligiero. Eu não tinha referência alguma. (...) Mesmo já estando na universidade, eu ainda fui descobrindo essas coisas depois” (*Ibidem*).

vernacular, homem sem método, sem erudição, ébrio, entregue à devoção espiritual. É o saber corporificado daquele homem que o artista será então motivado a desvendar e a tentar incorporar, em um processo sistemático de trabalho sobre si mesmo que culminaria na sua contribuição continuada para a relevância e para a autonomia do campo teatral da cidade de São Luís. Nessa perspectiva, então, mais do que o interesse pela manifestação cultural em si, pelo bumba em abstrato, era aquele sujeito em especial que o interrogava: “não queria falar do bumba-meu-boi e sim do anônimo que o realizava” (AIRES, 2012, p. 44).

É a partir de uma religiosidade popular intensa, complexa, mas também impura, sincrética, que ocorre, comumente, a participação dos brincantes no ciclo anual do bumba-meu-boi, cumprindo promessas em retribuição a graças alcançadas, “veículo de comunicação espiritual, como ponto de ligação entre o Santo e os devotos” (CARVALHO, *Idem*, p. 77). Esse fervor impressionara Lauande na movimentação performada por Geovani (era esse o nome do miolo), que levava a armação do boi sobre as costas e, de joelhos, subia os 47 degraus da escada da igreja, chorando copiosamente, na intenção da saúde de sua enteada, que sofria com determinado problema de saúde. No ano seguinte, o artista afirma ter voltado à festa e que “lá estava o miolo cumprindo seu ritual com a mesma intensidade. Sua energia preenchia todo o interior da igreja, seus gemidos suaves e precisos comoviam a todos os presentes” (AIRES, 2012, p. 40).

Os cadernos de direção de *O miolo da estória* revelam ter sido em pesquisa bibliográfica, mais especificamente na leitura da obra *Todo ano tem*, de Regina Prado, que Lauande Aires chegou à profissão de servente de pedreiro para composição do seu personagem. Contrastando com a importância que Borralho, como visto, atribui à atuação do miolo no Teatro do Boi, mas também confirmando certo estigma de inferioridade que, segundo aquele autor, leva aqueles brincantes a também serem conhecidos como “a mulher do boi”, Regina Prado, segundo Aires (2010, p. 05), associa aqueles brincantes à função mais subalterna da construção civil. Assinalando o baixo reconhecimento social que acomete os indivíduos que se dedicam a animar o boi, a autora aponta para

algumas ideias difundidas entre os próprios participantes, segundo as quais “o miolo não é personagem”, é “papel unicamente instrumental”, sendo que “o que faz, não o faz por ele, mas pelo boi” (*Ibidem*). Como o servente ou ajudante de pedreiro, indivíduo que desempenha a função mais pesada em uma obra, o miolo “executa a tarefa mais extenuante da noitada”, “função mais desprestigiada da brincadeira”, sendo, portanto, segundo palavras do próprio Lauande, “o mais subalterno dos empregados” (*Ibidem*). Trata-se de profissão que o artista conhece bem já que, como me conta, tem experiência de circular pelos canteiros de obras da cidade enquanto locais de trabalho de seu pai:

Eu tive essa vivência na infância. De acompanhar obras. Eu ia com meu pai a obras desde muito cedo. E, numa fase da minha infância, eu entregava comidas. A minha mãe preparava comidas para a equipe de trabalho dele e eu ia, deixava a comida, e de lá ia pra escola (AIRES, 2019, p. 14).

No processo de levantamento de materiais para o espetáculo, o artista sente necessidade, contudo, de “reouvir esses homens” (*Ibidem*), o que lhe impõe uma rotina de observação dos pedreiros que trabalhavam na sua vizinhança, bem como de efetuar pesquisas em depósitos de construção, como forma de melhor conhecer os instrumentos de seu trabalho. Isso conduz à percepção dos canteiros de obras como base material da tradição, como fonte de sustento dos seus agentes, mas também como espaço onde o trabalho divide os indivíduos, classifica-os, percepção que o obriga a considerar a sua própria inserção no campo especializado da produção teatral como um processo de distinção dos seus familiares e de outros indivíduos de posição social semelhante à sua:

Por que é um pedreiro o protagonista da minha cena? Porque meu pai foi pedreiro a vida toda. Eu consigo fazer teatro porque meu pai não me levou pra obra, pra que eu pudesse estudar um pouco e fazer teatro. E ele acreditou que eu podia fazer teatro, que era melhor do que bater massa de cimento e tal. Então eu trago esse personagem e descubro que entre os miolos, muitos são pedreiros, ajudantes de pedreiro. É do universo comum, né? O serviço braçal dentro do quilombo urbano, né? (AIRES, 2019, p. 07).

A analogia expressa por Regina Prado informa, portanto, um dado real. A profissão pesada que garante a subsistência de muitos brincantes e que, como salientado por Lauande, tem marcada presença negra, atestando a divisão racial do trabalho, é a mesma profissão que possibilitou ao seu pai preservá-lo do

destino indesejável de um trabalho desgastante e de baixo prestígio, assegurando-lhe a possibilidade de uma dedicação mais vocacionada aos estudos e ao intangível das artes. A proximidade do artista com os canteiros de obras deverá ser, portanto, recuperada durante a escrita do texto e a criação das ações físicas do personagem, implicando percorrer em sentido inverso o caminho da mobilidade social que o distanciou daquele universo laboral, impondo uma rotina de observações do cotidiano daqueles trabalhadores e dos objetos do seu trabalho.

As necessidades materiais que, como resultado do ciclo de expropriação e de exploração fundado no regime colonial e escravagista, base do capitalismo contemporâneo, prendem determinados grupos de indivíduos a uma das mais pesadas e indesejáveis formas de trabalho é dimensão de suas existências que possibilita uma via de aproximação e de conhecimento ao ator e dramaturgo. Seu encerramento compulsório à realidade brutal daquele dado trabalho torna-se, assim, em *O miolo da estória*, metáfora abrangente, capaz de informar sobre outros processos vividos por esse sujeito e não necessariamente ligados às circunstâncias imediatas daquele ofício. É como se a sua subordinação pela subsistência oferecesse também as maiores evidências acerca do ponto onde lhe apertam as algemas e, na linha do pensamento marxista, oferecesse também indícios do sujeito político em potencial que ele abriga. Assim, é notável que a linha de ações físicas que inscreve o personagem no corpo de Aires tenha demandado decupagem e análise dos gestos maquinais desses homens invisíveis que erguem as cidades, sendo inclusive seu humor e sua ludicidade supostamente inatos, em grande parte, estratégia e esforço para resistir à brutalização:

Como que você, pra suportar uma labuta diária, você passa o dia brincando, fazendo piada, com jocosidade, com estímulos do grotesco, pra que você possa estar, ao fim do dia, um pouco mais leve e poder encarar a jornada pesada do dia seguinte (AIRES, 2019, p. 14).

Ao vislumbrar a coincidência do operário da construção civil com o operário da tradição e ao buscar apreender o agir deste sujeito no mundo de maneira mais íntegra, englobando suas dimensões econômicas, afetivas e culturais mutuamente implicadas, Lauande nos confirma fato detectado por

Maria Michol Pinho de Carvalho (1995, p. 66), quando perseguia as memórias de determinados grupos de bumba-meu-boi. Em sua pesquisa etnográfica, aquela autora constatou que os “guardados do boi” (fotografias, recortes de jornais, pedaços de “couro”, vestimentas, pedidos de licença ao poder público para brincar etc.) misturam-se a objetos da vida pessoal do brincante e de sua família (*Ibidem*). Essa inseparabilidade entre as vidas familiar e comunitária, flagrada na coexistência dos rastros da experiência doméstica com aqueles que são legados pelo exercício da tradição ancestral, permite inferir uma complexa sobre-determinação entre as diversas esferas sociais habitadas por esses sujeitos: “Com a dramaturgia, eu vi que eu tinha dois homens. O homem brincante e o homem operário. O mesmo homem operário em duas instituições diferentes. Subalterno nas duas situações. Em conflito com as duas situações” (AIRES, 2019, p. 13).

“O ser social determina a consciência”, diz um enunciado famoso e polêmico de Marx (*apud* WILLIAMS, 1979, p. 79), enunciado que, ao ser parcialmente interpretado pela tradição, incorreu na conhecida hipótese do economicismo, segundo a qual toda a produção social, desde as leis até as obras de arte, são mero reflexos das condições materiais de produção de uma sociedade, ou seja, da esfera econômica, e, portanto, estritamente determinada por essa última. Segundo essa perspectiva determinista, a exploração da força de trabalho do servente nos canteiros da construção civil fornece dado mais objetivo sobre a presença daquele sujeito no mundo, servindo esta sua posição subordinada no trabalho para explicar a mais ampla variedade de sujeições em sua existência e sendo o investimento contra ela, caminho inelutável para acesso a uma vida mais justa. Essa perspectiva sustentou a ideia do trabalhador industrial como agente privilegiado da mudança: “O proletariado, a camada mais baixa da sociedade atual, não pode erguer-se, pôr-se de pé, sem fazer saltar todos os estratos superpostos que constituem a sociedade oficial” (MARX & ENGELS, 2005, p. 50). E a necessária elevação daquela classe política à categoria de dirigentes das forças econômicas, suplantando o poder de mando dos industriais, dissolvendo a propriedade privada e o Estado burguês, é condição para emergência de novas formas societárias, novos imaginários, novos indivíduos:

Será preciso grande inteligência para compreender que, ao mudarem as relações de vida dos homens, as suas relações sociais, a sua existência social, mudam também as suas representações, as suas concepções e conceitos; numa palavra, muda a sua consciência? (*Idem*, pp. 56-7).

Ao referir-se ao miolo como operário da tradição do bumba-meu-boi, numa espécie de espelhamento do extenuado trabalho físico e da prolongada duração de sua existência que lhe é extraída nos canteiros de obras, Lauande está estendendo as considerações de Marx e Engels ao conjunto de relações que reproduz a cultura popular rural em um contexto urbano como o da cidade de São Luís. Por conexão, podemos supor que também as estenda à qualidade de seu próprio vínculo com o campo da produção teatral, em que estão implicadas as dificuldades para uma inserção produtiva e criativa autônoma desde a periferia. Como nos autores do *Manifesto Comunista*, os conflitos de interesses entre aqueles que trabalham e não lucram e aqueles que lucram, mas não trabalham (*Idem*, p. 54) movem a consciência e a ação do protagonista de *O miolo da estória* em direção à quebra desse ciclo de enriquecimento e miséria. Acontece que os frutos que são expropriados pelos donos da brincadeira de bumba-meu-boi não se resumem ao capital econômico, ao trabalho materializado em dinheiro. O que é roubado ao personagem é a oportunidade de exercer uma nova função no interior da tradição cultural para a qual se julga capaz: ele quer deixar de ser miolo e passar a ser cantador. Ocupar aquela nobilitada função, na visão dele, comporta as possibilidades de uma vida menos vil e assegura um modo mais qualificado de intervenção sobre o mundo pelo exercício da arte. Contudo, por mais que a trajetória e a dramaturgia de Aires afirmem o caminho de uma progressiva especialização do trabalho criativo, permitindo supor uma determinada hierarquização dessas práticas, elas também reforçam uma necessária reavaliação dos fazeres, em que está implícita uma visão renovada de um trabalho tido como secundário. Conforme essa perspectiva, o que precisa ser reapropriado pelo miolo – não sem luta, sem revolta e insubordinação - é a consciência acerca da importância do seu papel, um devido reconhecimento do seu trabalho e do seu saber, a partir de onde então seria possível transformar a sua realidade mais imediata.

Raymond Williams (1979, p. 81) reconhece, nesse sentido, que a tese do determinismo econômico, ou seja, que da exploração econômica do trabalho deriva todas as formas de vida nas sociedades contemporâneas burguesas, ignora argumento contido no próprio Marx de que as superestruturas, ou seja, aqueles aspectos imateriais da existência coletiva (leis, religião, política, arte) são espaços de tomada de consciência, locais onde são produzidos “seus modos constitutivos de ver-se a si própria no mundo”. São esferas que estabelecem relações complexas com a realidade de expropriação e de desigualdade econômica, mas não são simples reflexo dessa última, consistindo, em última instância, também em espaços onde se reproduzem as condições materiais de existência.

Ernesto Laclau e Chantal Mouffe (2015, p. 143) contestam inclusive esse isolamento e essa independência que determinado marxismo atribuiu ao plano econômico, dotado de leis de funcionamento próprias, capaz de produzir a “unidade e a homogeneidade dos agentes sociais”, como no caso dos proletários, e conseqüentemente, dotá-los de idênticos “interesses históricos”. De acordo com esses autores, tal concepção do econômico, que eles desacreditam, não corresponde simplesmente “a uma esfera social determinada”, mas representa “o ponto de ancoragem de uma perspectiva globalizante sobre a sociedade” (*Ibidem*). Para eles, o âmbito das práticas econômicas, composto prioritariamente pelas relações do mundo do trabalho, não admite tal descricionismo naturalista, mas se caracteriza, como demais âmbitos da existência coletiva, como “espaço político” (*Ibidem*). Essa hipótese é sustentada pela convicção de que a extração de valor não remunerado do trabalho pelo capitalista, nas sociedades contemporâneas, dependerá não apenas da coerção exercida pela dependência que o trabalhador tem de subsistir, mas também do desenvolvimento de técnicas de dominação e controle, fazendo do espaço de trabalho “o terreno de uma luta” (*Idem*, p. 147).

Obviamente, podemos argumentar que essa possibilidade de resistência por parte dos trabalhadores tende a ser menos cerceada em nações capitalistas centrais, de onde falam os autores. Nessa perspectiva, a coerção econômica e simbólica exercida sobre o ajudante de pedreiro maranhense pode estar

assustadoramente próxima à do operário da revolução industrial inglesa tematizado por Marx ou, até mesmo pouco distante, da realidade de um escravizado na *plantation* algodoeira daquele mesmo território, dois séculos antes. Conforme Denise Ferreira da Silva (2019, p. 153):

A forma jurídica do título que rege a relação econômica (propriedade) senhor-escravo autoriza o uso da violência total de modo a extrair o valor total criado pelo trabalho escravo, o que resulta em descendentes de escravos vivendo na escassez ou defasagem econômica.

Devemos desconfiar, portanto, de uma fácil e precipitada inscrição do conflito vivido pelo personagem de *O miolo da estória* na chave de interpretação marxista, pelo menos em uma chave de interpretação que não reconheça o “valor total expropriado do trabalho escravo e das terras nativas”, de que depende a transformação das “categorias do materialismo histórico em ferramentas intelectuais que finalmente sirvam à decolonização” (*Idem*, p. 151). Ainda que elementos do mundo do trabalho no primeiro plano da cena nos convide a essa rápida associação, é mister não perder de vista a insistência da obra sobre o componente imaterial dos saberes acumulados naquele corpo e naquele ser por longa tradição cultural e de resistência, elementos improdutivos, mas dotados de capacidade de revestir o indivíduo de valor e restituir-lhe de um sentido de importante inscrição histórica.

Aí, será possível apreender traços daquela desconfiança manifesta por Paul Gilroy (2012, p. 100) e Abdias do Nascimento (1980, pp. 169-0) de que a participação pelo trabalho produtivo na economia capitalista possa oferecer, como requer a tradição materialista, aos sujeitos racializados, uma via segura de consciência, solidariedade e libertação, posto ter sido historicamente instância pela qual se vem perpetuando a trapaça, a violência e a desumanização. É importante recuperar, portanto, o comentário reparador de Achille Mbembe (2018, p. 298) sobre ter sido o sonho vívido de uma abolição ainda não cumprida, acalentado por escravizados e seus descendentes, há pelo menos quinhentos anos, responsável por inspirar, desde o século XIX, levantes operários, feministas e lutas pela descolonização. Ora, vimos no capítulo anterior, a importância de um determinado levante negro para um reinvestimento decisivo da política em um âmbito mais extensivo das relações propriamente teatrais no

país. Ao privilegiar o artífice, o ajudante de pedreiro maranhense como donatário de um saber incomensurável, Aires parece nos indicar o caminho de uma necessária transvaloração de nossas práticas artísticas especializadas, localizando-as comprometidas em longa cadeia de injustiça e alienação. A luta do miolo do bumba-meu-boi pela sua própria relevância é indicadora dos limites da dependência pelo trabalho criativo, mas também oferece ocasião para que se projetem as condições de uma participação mais autoral, isto é, mais consciente sobre as possibilidades de (re)direcionamento de energia para a intervenção sobre o mundo.

3.6. Um retorno ao nacional-popular?

Ao se perguntar por aquele homem, trazendo essa inquietação para sua criação teatral, Lauande Aires está fazendo sua pesquisa encarar a complexa realidade cultural à sua volta, mas está também, inevitavelmente, recuperando perspectiva assumida por uma geração bastante reconhecida de dramaturgos, diretores, roteiristas e cineastas, líderes de movimentos artísticos como o Teatro de Arena, os Centros Populares de Cultura (CPC) e o Cinema Novo. Seus agentes encararam a ausência das classes populares nos espaços artísticos especializados e ensaiaram caminhos de encontro com aquelas, seja enquanto temas para suas obras ou assumindo o desafio de incorporá-las como receptoras de seu trabalho.

Sua possibilidade de identificação com as massas era resultado, segundo Edélcio Mostaço (2016, p. 61), de um clima de pronunciado nacionalismo, mas também de liberdade de expressão e de populismo, derivados do governo desenvolvimentista de Juscelino Kubistchek, a que se somava a atenção às reivindicações dos movimentos políticos populares dos subsequentes governos de Jânio Quadros e João Goulart. Fatores como esses contribuíram para que o início da década de 1960 tenha dado a ver, na perspectiva do autor, o “mais formidável movimento, não só quantitativo como qualitativo, no sentido de enraizar uma cultura de caráter participante e popular no Brasil” (*Idem*, p. 69).

Para que se acentue certa afinidade entre o ideário manifesto em muitas obras daquele período com a dramaturgia de *O miolo da estória*, que analisaremos a seguir, basta lembrar sua semelhança com o enredo da peça *O pagador de promessas*, de Dias Gomes. A obra não se enquadra em nenhum dos movimentos supracitados, mas, tendo sido encenada pelo Teatro Brasileiro de Comédia, em 1960, e levada ao cinema com grande sucesso por Anselmo Duarte, em 1962, está embebida na hegemonia cultural daquele período. Será por essa remissão a um arquivo dramático tão legitimado quanto superado, tão conhecido quanto já datado, tão politizado quanto apropriado pela indústria cultural, fazendo ecoar imagens e discursividades repetidas ao longo da história cultural mais recente, que a obra de Lauande Aires me despertou, num primeiro momento, certa reserva, como relatei anteriormente?

De orientação política de esquerda, aqueles produtores culturais dos anos 1960 eram influenciados pela chamada “frente nacionalista” (*Idem*, p. 77) imposta pelo Partido Comunista Brasileiro, o qual, como lembra Roberto Schwarz (1978, p. 63), tinha como principal característica uma forte militância anti-imperialista, o que lhe permitia pactuar com a burguesia industrial nacional em oposição aos retrógrados setores agrários brasileiros pró-Estados Unidos. A luta de classes era protelada, no contexto de tal frente nacionalista, sendo o “aspecto combativo (...) reservado à luta contra o capital estrangeiro, à política externa e à reforma agrária”, configurando o que o autor nomeou “uma espécie desdentada e parlamentar de marxismo patriótico” (*Ibidem*). Esse caráter “muito mais anti-imperialista que anti-capitalista” da frente, confiante na aliança nacionalista entre empresariado, sindicalistas, políticos e intelectuais - “razão do desastre futuro de 64” (*Idem*, p. 65) - justificava menor ênfase nas diferenças e antagonismos de classes e uma identificação com os mais pobres que não suplantava uma visão ainda idealizada de quais fossem seus problemas reais e seus anseios.

Durval Muniz de Albuquerque Júnior (1994, p. 347), percebe, por exemplo, na produção cinematográfica de Glauber Rocha até 1964, incluindo seu célebre longa-metragem *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o impulso de “construir uma visão totalizante da sociedade brasileira, que queria buscar sua

essência miserável e esfomeada, subdesenvolvida”. Fala então do elemento “povo” presente nessa obra como “uma ausência e uma presença sempre invocada”, parecendo se situar “num futuro” que coincidiria com sua capacidade de desalienação (*Idem*, p. 349). Mas as circunstâncias em que a sua consciência atrasada e intemporal seria finalmente agitada pela “história em movimento” parecem depender da intervenção de alguém “de fora”, o “intelectual de vanguarda” que o cineasta representa (*Idem*, p. 346).

O autor perceberá ainda, na versão fílmica de *O pagador de promessas*, expressão de estereotipada “dicotomia entre a cultura rural e a urbana”, representadas pela “ingenuidade do camponês que em tudo acredita e o espírito arguto, a esperteza do cidadão que dele tenta se aproveitar” (*Idem*, p. 335). Essa dimensão seria afirmada, dentre outros elementos, pelo contraste entre “o espaço do sertão significado pelas imagens de cactos, terra gretada, vaqueiros” e “imagens de chuva, dos pés pisando em terra encharcada, os coqueiros e o mar” (*Ibidem*). Nessa perspectiva, a cultura popular representada pela religiosidade sincrética do personagem Zé do Burro é tida como elemento “mais nacional, mais autêntico”, a qual deve ser levada a acessar “espaços institucionais”, representados pelo templo católico onde ele deseja entrar para cumprir promessa feita a Iansã (*Idem*, p. 336). Albuquerque Júnior acredita que aquele personagem atue como uma metáfora da Região Nordeste observada pelo cinema industrial paulista, figurando “como esta área culturalmente atrasada que precisava ser integrada à cultura nacional, aproveitando o potencial de sua cultura popular e de ‘brasilidade’ de suas manifestações culturais” (*Ibidem*).

Tão logo o entusiasmo nacionalista e a pretensa aliança com a burguesia, que apoiou o golpe de 64, se veem frustrados, também aqueles impulsos em direção ao reconhecimento do que fosse o povo brasileiro se mostraram arbitrários e pouco realistas. Em depoimento em que faz um balanço sobre erros e acertos de sua atuação no CPC, um dos seus integrantes constata o fracasso daquela iniciativa, reconhecendo que a cultura popular, instância pela qual julgaram poder se comunicar com o povo, “é algo mais complexo, diversificado, abrangente, misterioso, do que a nossa vã utopia poderia perceber” (ARMANDO

COSTA *apud* MOSTAÇO, *Idem*, pp. 79-0). Roberto Schwarz (*Idem*, p.79) também fala de um contato frustrado com os explorados e infere que, em espetáculos “a que não comparecia a sombra de um operário, a inteligência identificava-se com os oprimidos e reafirmava-se em dívida com eles, em quem via a sua esperança”, firmando a cultura uma “procuração revolucionária” consigo mesma.

A despeito de sua incapacidade de influenciar processos políticos como, por exemplo, impedir a vitória das forças reacionárias contra as conquistas políticas e econômicas favoráveis à maioria da população, as iniciativas de tais artistas apontam para um impulso que Carlos Nelson Coutinho (2005, p. 59), a partir de Gramsci, identifica como o “nacional-popular”. Pelos mencionados equívocos em sua idealização do povo, mas também por enganosa conciliação com certa elite industrial em lugar do acirramento da luta entre classes, aquele rótulo ficou bastante estigmatizado, passando a ser reconhecido como modelo estético de esquerda hegemônico pelo PCB (MOSTAÇO, *Idem*, p. 100). Iná Camargo Costa (2017, p. 70), por exemplo, ao localizar a peça *O pagador de promessas* como produto cultural permeado por aquela ideologia entende que a resolução do conflito com a heroização do homem do povo e o cumprimento da sua promessa tende a minar a alternativa política mais radical, não logrando abalar nenhuma estrutura, insinuando que é possível preservar o sistema fazendo “pequenas concessões”, possibilidade de um “capitalismo menos selvagem, mais tolerante”. Ela considera que a obra assume uma “função de advertência”, expressando, em última instância, o mote “façamos reformas antes que o povo faça a revolução” (*Ibidem*).

Mas, ao estigmatizarmos as respostas aos processos ideológicos imperantes naquele período histórico, corremos talvez o risco de minar o que os gestos daqueles artistas, em sua diversidade e a despeito de eventuais equívocos, tenham de mais relevante. O conceito do nacional-popular, como nos informa Coutinho (*Idem*, p. 60), indica a possibilidade de quebra de um distanciamento entre os intelectuais e o povo, “distanciamento que está na raiz do florescimento da cultura 'intimista' ou do elitismo cultural e que, no mais das vezes, não resulta de uma escolha voluntária do intelectual”. Além disso, o autor

defende que o nacional a que o termo se refere não deve subentender oposição ao universal, “como simples afirmação de nossas pretensas raízes culturais ‘autônomas’, contra a penetração do ‘cosmopolitismo alienado’” (*Ibidem*). Nesse sentido, ele ressalta que, por ser a cultura brasileira parte do “patrimônio cultural universal”, uma postura nacional-popular é aquela que é capaz de receber influências de uma corrente cultural universal, não de maneira abstrata, mas concretizando-a e enriquecendo-a “no confronto com a realidade brasileira” (*Idem*, p. 61).

A menção a essas experiências artísticas que alcançaram status paradigmático graças a certa historiografia teatral brasileira tem a intenção de dialogar com universos de referência acessíveis a um artista cênico em fase de formação e, portanto, capazes de influenciar o curso de seu desenvolvimento. Como fizemos, no caso do teatro de pesquisa, cabe lembrar que não se pretende reiterar uma via de mão única que considera que eventos restritos ao Sudeste brasileiro, ou que o campo assinale como os mais representativos, ditam com exclusividade os caminhos para a evolução cultural em todo o país. Isso implica reafirmar a singularidade da produção teatral que estamos analisando, especialmente na sua liberdade de recuperar certos problemas que “uma historiografia literária pautada ora numa sucessão de períodos estilísticos, ora na mimesis da história político-econômica” (SÜSSEKIND, 1998, p. 72) possa julgar resolvidos ou “fora de lugar”. É importante assinalar, neste sentido, que aqueles exemplos também atuam como forças com as quais uma experiência como a de Lauande, que pleiteia relevância histórica para o seu teatro, precisa lidar. Desse modo, entendo que a desconfiança que experimentei em 2013 com relação à estética de seu trabalho não seja um sentimento pessoal, mas resulte da capacidade daquelas obras icônicas colonizarem uma zona de possíveis composta por imagens, posturas, temas e questões. Tais referências, com base na discursividade que se construiu para elas, conformam uma base epistemológica e compõem jargão comum aos agentes instituídos no campo teatral, podendo delimitar, por consequência, as fronteiras da irrelevância e da originalidade.

Olhando para a atualidade da política nacional, nota-se que o contexto em que o pensamento de esquerda - hegemônico no campo cultural, à despeito da ditadura militar (SCHWARZ, *Idem*, p. 62) - se vê atropelado por inesperada ascensão da direita e do conservadorismo é também um momento em que grupos sociais minoritários, como vimos demonstrando, questionam as políticas de representação e de participação colocadas em prática por artistas da cena contemporânea. Embora “historicamente a repetição não existe” (*Idem*, p. 86), somos facilmente levados a crer que o novo golpe desferido pelo patrimonialismo contra nova fase de supostos ganhos sociais (política de distribuição de renda, cotas de acesso às universidades etc.) é alimentado pela incapacidade dos intelectuais e artistas de esquerda hegemonizarem mais do que a sua própria bolha. Nessa direção, parece importante não perder de vista o reiterado intervalo entre intelectualidade e classes populares que o conceito de nacional-popular traz à tona, tema longe de estar esgotado, e que a trajetória de Lauande Aires recupera.

Diversos aspectos da trajetória de Lauande já apresentados diferenciam o contexto de suas pesquisas do contexto de artistas supracitados, sendo o mais importante um sentido de identidade de classe entre o intelectual que observa e o sujeito e a experiência comunitária que são percebidos como possibilidade e combustível da transformação. Em Aires, o acesso a um campo mais restritivo da produção intelectual não se dá sem que se prove das privações da riqueza econômica concretizada em bem-estar social. Suas aspirações por um futuro mais vivível englobam, assim, as condições que tornem possível um direcionamento mais independente das energias criativas dos subalternos para as finalidades da sua existência coletiva e individual. Ao assumir uma vocação para o modo privilegiado do teatro de pesquisa, ele não deixa de se inquietar com a estrutura que separa este modo de produção especializado, seus temas, suas temporalidades e suas relações daqueles artistas e públicos das formas de teatro popular em seu Estado. A interação com o campo da produção teatral desde uma sua reafirmada posição de sujeito é, portanto, um primeiro elemento que o distingue daquela geração de criadores que supostamente fracassou na superação do seu distanciamento das massas.

A progressiva conquista de autonomia para seu trabalho depende de fazer retroceder as fronteiras do econômico, como nos sugere Bourdieu (2007, p. 275), em sua análise da autonomia do campo cultural francês, já que ele se propõe a suportar maior contingenciamento financeiro como condição para criar com independência. Contudo, na contramão do que infere o sociólogo quanto à tendência dos artistas autônomos franceses a preservar o seu trabalho do julgamento do grande público, do não-especialista (*Idem*, p. 107), Lauande, coerente com o que parece ser uma problemática atual para a classe artística e acadêmica brasileira, interroga-se sobre o que interdita sua capacidade de diálogo com os não-públicos, trazendo essa questão para o interior da sua obra.

Essa inquietação flagra seu interesse em obter aquilo que era proibido também aos teatros da chamada “cultura confinada”, produzida por jovens burgueses e universitários no pós-64: “o contato político com o povo” (SCHWARZ, *Idem*, p. 79). Ora, em dramaturgias que considera de raiz nacional-popular, como *O pagador de promessas* e *Eles não usam black-tie*, Costa (*Idem*, p. 169) localiza “direção rigorosamente mercadológica”, uma vez que o mercado não podia ser posto em questão pela aliança nacionalista do PCB e também porque era preciso defender “‘trincheiras’, dado que o ‘inimigo’ (o teatro importado e o esteticista) continuava atacando e disputando a preferência do público” (*Idem*, p. 172). Portanto, se não é possível falar de orientação político-partidária nos processos criativos de Lauande Aires, parecendo haver uma maior aderência às políticas ligadas ao próprio fazer cultural, ao ofício do artista, fica nítida sua busca por uma posição de maior influência para o seu teatro no campo social, o que depende de uma relação renovada com os sujeitos que partilham com ele de uma mesma inscrição no tecido econômico e social.

A análise da dramaturgia e da encenação de *O miolo da estória*, com a qual finalizaremos, a seguir, o presente capítulo, apontará para minúcias do processo criativo deste artista que estimulam a compreensão de uma atitude autoral que não se esgota na remissão unívoca às problemáticas e às soluções desenvolvidas por criadores situados num contexto espaço-temporal distinto do seu. Contudo, a consciência de que esta obra não surge no vácuo, mas, antes, inscrita em relações de poder, com as quais se relaciona e se define, induz a

não restringir o paralelo com diferentes eventos históricos, mesmo aqueles consolidados por uma historiografia dominante, sob o risco de comprometer a capacidade de hegemonia da produção periférica, sua capacidade de diálogo, antagonismo e aliança. O reencontro com a peça, sob essa perspectiva, busca rever um primeiro gesto de recepção etnocêntrico pois dela desdobra impressões que constroem discursividades e temporalidades construídas para definir e para valorar, com autoridade, o que seja teatro brasileiro contemporâneo, assim como uma sua já decretada capacidade ou incapacidade de ação sobre o mundo.

3.7. Estória, metonímia e limites à abstração

A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota. A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência.

João Guimarães Rosa, *Tutameia - terceiras estórias*.

O miolo da estória. O título escolhido para a peça, antes mesmo da sua concretização, privilegia o brincante, entendido como o agente que atualiza, em seu corpo, a tradição. Ao mesmo tempo, esse título também percebe aquele homem como sujeito enredado no conteúdo simbólico, fabular, que o seu trabalho constrói. Assim, a atenção concedida à capacidade humana de transformação, a despeito das mais desfavoráveis condições em que o agente se situa, não tem o caráter de separar o indivíduo da fantasia cultural ou da crença religiosa que o envolvem para apresentar essas últimas como pura ideologia ou como instâncias da sua suposta alienação. Diferente do materialismo histórico que, para Quijano (2009, p. 77), constitui “a mais

eurocêntrica das versões da heterogênea herança de Marx”, e que simplifica todas as dimensões da vida em sociedade enquanto determinadas pelo “controle do trabalho e de seus produtos”, a ênfase no substantivo “estória” vem reconhecer a relevância dos elementos imateriais do bumba-meu-boi.

Ao interrogar Lauande Aires sobre o porquê da opção pelo uso pouco convencional da palavra estória iniciada com a letra “e”, ele me diz:

Sobre por que da estória com ‘e’, então é mais uma questão antiga, na época, pra mim, né? Eu não tinha essa percepção e dividia ainda o que era estória com ‘e’ e história com ‘h’, coisa que no português brasileiro já é superado há algumas décadas. Mas eu acabei permanecendo assim porque estória com ‘e’ me dava mais um círculo, no meio da palavra estória. Por isso também a gente permaneceu com ela (...). Que Miolo tem um círculo no meio da palavra e Estória tem um círculo no meio da palavra. Como eu tava tratando de circularidade, achei mais apropriado também por conta disso (AIRES, 2019, p. 10).

À medida que a centralidade do sujeito histórico da tradição comparece como tema do espetáculo a ser criado, o depoimento de Lauande sublinha a atenção dedicada pelo artista ao construto ficcional que o significado da palavra começada com “e”, mesmo em desuso, vem reforçar. Essa também parece ter sido a intenção de Guimarães Rosa, ao nomear suas coletâneas de contos *Primeiras Estórias* (1962), *Tutameia - Terceiras Estórias* (1967) e *Estas Estórias* (1969). Como a epígrafe deste subcapítulo dá a ver, estória ressalta o aspecto ficcional, mas também problematiza o conceito de “História, entendido como um discurso marcado por um elevado grau de objectividade e imparcialidade” (PETROV, 2004, p. 103), a que se acrescenta “uma *origem* popular, um aproveitamento da *tradição oral* e uma certa *visão metafísica* da realidade” (*Idem*, p. 104). A insistência de Lauande em empregá-lo, mesmo depois de saber que o vocábulo não tem mais procedência no Brasil, é justificada pela disposição visual do significante, pelo fato de reiterar a centralidade do círculo, no caso, da letra “o”, que se faz então comum aos dois principais substantivos presentes no título, não por acaso, o homem e o seu trabalho simbólico.

A circularidade referida por Aires está presente nas dinâmicas específicas das danças e movimentações de determinados personagens-tipo do bumba-meu-boi maranhense que ele se esforça para aprender, mas ela também se relaciona, em nível mais profundo, conforme nos conta Borralho (2012, p. 189),

com a singularidade da forma de teatro popular que denomina Teatro do Boi. De acordo com ele, o círculo caracteriza o espaço cênico por excelência desse teatro, já que a espacialidade da sua representação “demonstra conhecer apenas dois espaços estabelecidos: o dentro (dentro da roda) e o fora (fora da roda)” (*Ibidem*). Ele avança em sua explicação:

O espaço dentro é onde são desenvolvidas as ações cênicas e o espaço fora é onde se realizam as ações e atitudes de recepção. Esse círculo, essa roda, é a representação simbólica mantida por um consciente ancestral do arquétipo do anel, do espaço sagrado ritual que se reproduz inconscientemente e quebra paredes, dilui as barreiras do olhar (*Ibidem*).

Ao destacar a presença dos círculos no nome de seu trabalho, Lauande está então reconhecendo a importância do formato de arena, presente nos terreiros de boi, forma, portanto, indissociável das encenações do assim chamado Teatro do Boi, mesmo quando seus brincantes são levados a ocupar um espaço de privilegiada frontalidade como um palco italiano, por exemplo (*Ibidem*). O círculo expressa os valores de comunidade, compartilhados com outras formas de teatro popular e teatro de rua, uma vez que, no interior dele, os atuantes são convidados a virar-se e a mostrar-se em direção a todos os pontos, de modo a interagir com toda a audiência (*Ibidem*). Os círculos ressaltam, dessa forma, o sentido de partilha ampliada do conteúdo sensível produzido por aquele, que, de maneira empírica, numa formação comunitária e/ou familiar, foi levado a especializar-se no desempenho de uma função que acumula um saber.

Já o sentido fisiológico da palavra miolo, sugerindo interioridade do bicho ou do fruto, implica virar do avesso o couro de veludo e fibra de buriti que constituem a figura totêmica central do bumba-meu-boi, revirar a superfície da pele e fitar as entranhas, as vísceras, mas também a massa encefálica, a alma orgânica da tradição. Por debaixo desse manto, construído com devoção artesanal, afetiva e religiosa, não se descobre outra coisa senão o indivíduo humano, agora sim, percebido em sua dimensão histórica com “h”, dotado de capacidade de diálogo e transformação, movido por sua inteligência e por seu elo com o imaterial, mas também por múltiplas e contraditórias leituras de uma realidade movente que não cessa de o desafiar e o constranger.

O bordado do couro do boi, com seu luxo e exuberância, reflete a espetacularidade do folguedo maranhense, sendo um elemento relevante para a indústria do turismo. Sobre sua constituição, o dossiê do IPHAN (2011, p. 28) informa que:

Se nas demais manifestações da brincadeira do boi no Brasil o boi-boneco se apresenta de forma simples, coberto de pano pintado ou estampado, no Maranhão é coberto de veludo bordado com dedicação - o couro do boi. Com miçangas, canutilhos e lantejoulas, o couro apresenta e representa o universo simbólico do Bumba. Lindos desenhos multicoloridos, de uma riqueza que só pode ser mensurada pela devoção ao santo protetor da brincadeira, retratam temas diversos como a religiosidade católica e de matriz africana dos maranhenses e homenagens a personalidades da vida política e cultural locais, dentre outros.

Essa exterioridade preciosa do boi converte-se então num “signo metonímico da festa” (CARVALHO, 2009, p. 124), à medida que passa a ser largamente aproveitado na identidade visual dos eventos juninos, convertendo-se numa espécie de estandarte da memória e da identidade maranhenses, artificialmente produzidas, como mencionado acima, a partir da incorporação pelas elites e pelos políticos de uma tradição negra estigmatizada e combatida no passado.

Tal apropriação pode ser mesmo compreendida enquanto “refuncionalização das produções culturais dos dominados” (CARVALHO, 1995, p. 59), privilegiando uma dimensão estética da manifestação cultural em detrimento de seus componentes mais contestatórios, os quais expressam a crítica das condições de vida de seus produtores e da sociedade em que estão inseridos. O bumba pode se prestar, de acordo com essa tendência, à “reprodução do capital e da cultura hegemônica” (*Ibidem*), como aparece, por exemplo, na referência ao nome “Paz do Brasil” concedido ao boi de seu Apolônio Melônio, em 1964, em comemoração ao golpe militar, percebido como “processo revolucionário de restabelecimento da ordem e da paz”, numa evidência do “pensamento contraditório dos setores populares no processo social” (*Idem*, p. 69).



Figura 34 - Couro do bumba-meu-boi do Maranhão. Fonte: Grupo Folclórico Sarandeiro (UFMG).

É interessante notar, nesse sentido, que, nos dois espetáculos criados por Lauande Aires enfocando o ciclo do bumba-meu-boi, *O Miolo da Estória e Atenas, Mutucas, Boi & Body*, o boi totêmico não aparece em sua versão mais luxuosa, tal como explorada pelo governo e pela indústria do turismo. Na primeira obra, interessa ao artista o operário que subjaz artística e laboralmente ao esplendor do couro, ao passo que na segunda, a produção artesanal daquele artefato surge como objeto de devoção e de esforço da personagem Rosário, interpretada por Dênia Correia: “Prometi há muitos anos / Pela saúde de um filho / Que enfeitaria estes panos / Com o brilho dos canutilhos / E seguiria em cortejo / Cantando seus estribilhos...” (AIRES & NASCIMENTO, 2016, p. 52). Em *O Miolo*, conforme trataremos adiante, o boi é representado por um prosaico carrinho de mão, ferramenta de trabalho empregada nos canteiros de obras da construção civil. Em *Atenas*, não apenas o couro em vias de produção, inacabado, é destruído num rompante de fúria ante à desdita, bem como uma

versão do couro em jornal é queimada ao fim do espetáculo, do lado de fora do teatro, enquanto se emite um texto-manifesto contra os rituais de justiçamentos populares que a peça denuncia.



Figura 35 Couro incendiado ao final de *Atenas, Mutucas, Boi & Body* (2017). Foto: Beto Pio.

Se o couro ferragem, ferramenta de trabalho, em *O Miolo da Estória*, politiza o totem, ao vinculá-lo inequivocamente a uma categoria profissional explorada; o couro rasgado e o couro incinerado em *Atenas* recuperam, a seu modo, a ação que é o ápice, a hora mais bonita e também a mais triste das Matanças do bumba-meu-boi: o momento da morte do boi (CARVALHO, 1995, p. 146). Nesta hora, após uma série de fugas e desaparecimentos, o animal é finalmente recuperado e entregue para o sacrifício, revelando-se o cumprimento de um ritual comunitário “onde há um acordo tácito entre sacrificado e sacrificante, pelo qual cada um desempenha o seu papel” (*Idem*, p. 145). Durante o ato, o Amo (o dono da fazenda) ou o Negro Chico cortam o pescoço do bicho e seu sangue, “representado por um vinho tinto muito popular vendido em

garrafão” (LIMA, 2019, p. 71), jorra em uma bacia, sendo repartido entre os participantes, que o bebem. O couro do animal também é estraçalhado e repartido. Contudo, não se procede à destruição do couro oficial, ricamente bordado, já que isso inviabilizaria a repetição da brincadeira para além daquela única noite (*Idem*, p. 147). O que ocorre de fato é uma substituição discreta do boi original por um “boi menor e bem mais simples que o ‘verdadeiro’”, este sim retalhado e distribuído, restando inteira apenas a sua cabeça (*Ibidem*).

Borrvalho (2012, p. 140) destaca o desempenho do miolo nas ocasiões em que representa “o papel de objeto sagrado, o símbolo do ‘Boi-Oferenda’ a ser vitimado para o cumprimento do voto, da promessa”. Nesse momento, o brincante “faz movimentar o boneco-máscara simulando a vida de um animal destinado para morrer, em função de um ritual que garante a renovação da brincadeira ou mesmo a reinauguração do mundo” (*Ibidem*). Num momento em que “todos os olhares convergem para o boneco-máscara”, o miolo “como que se desmaterializa e desaparece como homem, tornando-se para a assistência como uma ‘alma’, um espírito, uma energia que anima o ‘boi-vítima’ sacrificial” (*Idem*, p. 141).

A dramaturgia de *O miolo da estória*, desenvolvida concomitantemente com os estudos teóricos e laboratórios práticos de bumba-meu-boi, incorpora aquela que é considerada a estrutura básica do folguedo: “Comecei a organizar o roteiro utilizando-me da própria estrutura do auto: Guarnicê; Lá vai; Toadas de cordão; Urrou e Despedida” (AIRES, 2012, p. 46). Reproduz, dessa feita, a trajetória de captura, morte e ressurreição, que ainda ocupa, pelo menos em algumas regiões do interior do Estado, espaço importante da brincadeira. Na capital São Luís, como visto, aquele elemento textual tende a ser suplantado, em proveito da beleza das canções, das danças, das indumentárias, de um ritmo mais célere e mais vendável de apresentação, marcando o contrato das classes populares com a elite política e com o capital.

Assim, se, nas encenações de Lauande Aires, o manto do boi, na contramão da indústria de eventos local, comparece de forma menos espetacularizada, o manto narrativo da tradição é perseguido e reinvestido de importância, sendo o auto que preenche a brincadeira, mesmo esquecido,

percebido como receptáculo de relevantes significações, das quais o artista não permite se privar. Essa textualização do saber popular pela via do teatro é uma das chaves da pesquisa teatral empreendida e talvez seja por isso que o adjetivo épico tenha sido empregado pelo próprio artista (AIRES, 2012, p. 151), a fim de qualificar a sua dramaturgia.

A “literalização” do teatro de Brecht, como nos lembra Benjamin (1987, p. 83), foi alcançada, dentre outros recursos, pela adoção de projeções e cartazes que “ilustravam” os “números” desempenhados pelos atores. Consistia na apropriação pelo encenador de elementos e efeitos do domínio do livro: “As notas de pé de página e a prática de folhear um livro (...) também devem ser introduzidas na obra dramática” (*Idem*, p. 84). Desse modo, ocorria que as “ideias platônicas” constituídas pelas ações de personagens, já que esses últimos representam, em última instância, “mandatários de forças mais poderosas”, podiam ser confrontadas, por meio de tais legendas, com “ideias materialistas, ideias de ‘condições’ reais” (*Ibidem*).

Ora, sabemos que o conteúdo textual com que se relaciona Lauande Aires é proveniente de tradição oral, de modo que a comparação com o livro soa insuficiente. Contudo, a perspectiva de epicização manifesta pelo artista tem evidente intencionalidade de, conforme apontado acima, decifrar na beleza do gestuário e da simbologia do bumba-meu-boi, sua contínua interação com forças e circunstâncias históricas e sociais, o que não significa menosprezar aqueles elementos materiais e criativos em nome de abstrações. A recuperação desses elementos na cena do ator maranhense - principalmente porque objeto de observação e estudo sistemático - tem função similar àquela do gesto no teatro épico brechtiano. Eles são valiosos por suas qualidades intrínsecas, pelo prazer e pelo encantamento que propiciam aos seus públicos. Mas, ao se apresentarem como produzidos e reproduzidos (“citáveis”) por sujeitos reais, eles também aludem ao que há de cognoscível e incomensurável em seu agente humano, informando, por exemplo, “que ele é modificável por seu ambiente e (...) que pode modificar esse ambiente, isto é, agir sobre ele, gerando consequências” (*Idem*, p. 89).

Desde o início de *O miolo da estória*, seu protagonista, nomeado João Miolo, encontra-se revoltado com sua posição na brincadeira do bumba-meu-boi. Está cansado de participar como miolo e deseja atuar como “cantador”, função que julga mais nobre e para a qual já se considera preparado. Devido ao seu “fanatismo” pelo boi, Rosa, a esposa, o deixou e, em seu estado de insatisfação, ele chega mesmo a considerar que as críticas dela à brincadeira tinham razão de ser: “A maior prova é que hoje eu tô aqui, cada dia mais velho, mais só, mais liso, sem Rosa, sem os filhos, e ainda, sem conseguir cantar no boi” (AIRES, 2012, p. 158).

O nome da esposa é mais um elemento que sugere a influência de *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, na dramaturgia de Lauande. Como nos lembra Iná Camargo Costa (2017, p. 66), Rosa é também o nome da esposa de Zé do Burro, “mulher que cede facilmente às investidas do primeiro rufião que aparece”, enquanto seu marido permanece tenazmente à porta da igreja em Salvador, dado seu intuito de depositar no seu altar imensa cruz de madeira que trouxera sobre os ombros desde o sertão, em promessa feita a Santa Bárbara/lansã pela saúde do animal de estimação sinalizado em seu nome.

A aparição de João Miolo ocorre por meio de ações físicas que referendam simultaneamente o universo do pedreiro ou ajudante de obras e o universo do brincante de bumba-meu-boi. A corporeidade do ator manifesta a copresença do operário da construção civil e do artista popular, aliando-os na partitura de ações do papel, dando a ver particularidades, singelezas, fazendo com que as duas dimensões se interpenetrem, se integrem, sem, contudo, anular-se. Seguindo os passos de Leda Maria Martins (1997, p. 30), constato que o conceito de sincretismo não dá conta de definir esse processo. A autora compreende sincretismo como “efeito de fusão e aglutinação de diversos registros simbólicos, distintos em sua origem mas aglutinados em um novo código e em uma nova sintaxe significantes” (*Ibidem*). De acordo com ela, a Umbanda seria expressão sincrética, à medida que reúne “elementos de outros sistemas religiosos (...) numa reformatação *sui generis*”, entretanto, seu conceito não é suficiente para descrever os “signos de significância e processos

constitutivos, derivados das encruzilhadas dos saberes e engendrados por relações de aproximação e distanciamento diferenciadas” (*Ibidem*).

Martins diferencia a aglutinação sincrética de outros dois processos que ela percebe operar sob a perspectiva da encruzilhada: a analogia e o deslocamento. O primeiro desses processos dá-se por meio da “convivência parelha de códigos e sistemas em si diversos que convivem simultaneamente em um terceiro registro, mascarando-se de forma mútua, sem que haja, no processo, o ofuscamento total de sua individualidade originária” (*Ibidem*). O Candomblé baiano é, segundo a autora, exemplo da analogia posto que sustenta visíveis “dois panteões e dois códigos religiosos distintos, o nagô (africano-iorubá) e o católico (cristão-ocidental)” (*Idem*, p. 31). Esse “jogo duplo significativo”, segundo a autora, remonta às irmandades de solidariedade e de devoção mantidas entre os escravizados no Brasil colônia e toleradas pela Igreja Católica e pela ordem escravista, as quais, conforme Muniz Sodré (2005, p. 124), eram utilizadas “como trampolim e álibi para o estabelecimento de circuitos sociais paralelos (...) para fins de alforria e outros”, ao modo de “uma faca de dois gumes”. No processo analógico, “os sistemas encostam-se por meio de um espelhamento que produz imagens duais, de dupla face, sendo sempre possível vislumbrar no novo sítio de significância não apenas uma imagem através da outra, mas ambas simultaneamente” (MARTINS, *Idem*, p. 31).

O outro processo operado pela lógica da encruzilhada seria a contiguidade, a qual dá a ver “um deslocamento sígnico que possibilitaria traduzir (...) a devoção de determinados santos católicos por meio de uma *gnosis* acentuadamente africana em sua concepção, estruturação simbólica e na própria visão de mundo” (*Ibidem*). Essa lógica informa sobre “as cerimônias do Reinado de Nossa Senhora do Rosário, popularmente conhecidas como Congados”, as quais configuram objeto de estudo da autora e nas quais os “santos católicos são festejados africanamente” (*Ibidem*).

Analogia e contiguidade, com suas respectivas diferenças e complexidades, mas em seu referente afrobrasileiro, performativo e popular, soam mais adequadas para guiar uma leitura dos gestos oferecidos pelo ator, diretor, dramaturgo, músico e cenógrafo como vias de conhecimento do

personagem de *O miolo da estória*. As camadas que constituem esses gestos atorais, mas também dramaturgicos, cenográficos, musicais nutrem-se do componente híbrido observado no trabalhador industrial e artístico, dotado da força física maquinal do autômato, mas também da delicadeza e da inteligência do artífice. Gestos que orientam a transformação cotidiana das matérias de maior dureza, mas que são também percorridos pela celeridade ou pela lentidão do pensamento, dos afetos, pela crise, pela impotência e pela epifania. A copresença dessas camadas de sentido acessadas pelo artista e pesquisador da cultura popular não são completamente fundidas, indistinguindo-se na composição do papel, elas constantemente conflituam, agem por contraste, sem, contudo, apartar-se completamente umas das outras, ao longo da peça.

Antes que inicie o comprido monólogo de João Miolo, o ator toma em suas mãos uma marmita, objeto trivial, mas que traz em seu bojo uma inevitável associação com trabalhadores de classes populares, operando em sentido metonímico. Para a função cenográfica da marmita, Lauande opta por utilizar um objeto similarmente pequeno, oco e redondo, mas proveniente do contexto do bumba-meu-boi. Trata-se de um tamborito, um instrumento musical presente naquela brincadeira. E no lugar do talher que transporta o alimento à boca, uma colher de pedreiro, instrumento utilizado para espalhar e alisar o cimento sobre os tijolos armados na estrutura da parede.

Sentado sobre uma lata de tinta, recolhido sobre seu alimento, como o fazem os trabalhadores, João Miolo insere a colher no vazio traseiro do tamborito. Mistura a comida e a impressão imediata é a de que ele mistura cimento. A manipulação dessa colher, com dimensão exagerada para a finalidade alimentar, bem como o sentido laboral indissociável dela, implicam características próprias à ação. Permitem que Lauande imprima nela um peso e uma temporalidade peculiares ao ato de preparar a argamassa. Há uma naturalidade no modo como o ator executa essa ação inusitada, extracotidiana. Vislumbramos em seu gesto o resultado da observação sistemática dos canteiros de obra e também o conhecimento incorporado desde suas experiências na infância. Quando, depois de misturar no interior do tamborito-

marmita, ele leva a ponta da grande colher à sua boca para enfim digerir o alimento, a impressão é a de que aquele homem se alimenta de cimento.

A comida humilde que nutre o operário é a matéria-prima do seu trabalho, a mistura indigesta e poluta composta de areia, água e cimento, que é também a matéria-prima das cidades. Mas é importante sublinhar ainda que esse alimento grosseiro e pesado provém do instrumento musical plasmado em marmita, podendo sugerir inclusive uma inversão da lógica daquela hipótese economicista que contaminou, em determinado tempo, o materialismo histórico, fazendo com que a música, e não mais o trabalho braçal, figurasse como a base material de reprodução da existência individual e coletiva. Como se o sonho, o delírio e a poesia consistissem nos motores primeiros ou nos elementos mais irreduzíveis de uma vida.

Lauande está sentado, repete seu gesto algumas vezes, mastiga a refeição imaginária conferindo-lhe concretude. Ele se permite deter-se na realização dessa ação. Fica ali, como se não tivesse um roteiro de ações complexo e um conjunto expressivo de falas para cumprir sobre aquele palco. Ele não tem pressa e se deixa observar pelos espectadores. É um trabalhador que busca usufruir ao máximo da eternidade de uma pausa. Seu gesto, sua despreocupação aparente com a sequência dramática, suspende momentaneamente o tempo: “quanto mais frequentemente interrompemos o protagonista de uma ação, mais gestos obtemos”, de modo que “para o teatro épico a interrupção da ação está no primeiro plano” (BENJAMIN, *Idem*, p. 80).

Aquela é talvez a primeira isca que lance para o público. Risos um pouco confusos pululam dentre os espectadores, no registro audiovisual da peça disponível em seu canal no Youtube. Os objetos que dizem muito sobre suas funções no mundo cotidiano, no mundo das profissões, são astutamente desviados dessas mesmas funções, sem, contudo, jamais perder a ligação com elas, com o universo de referências que as definem. É o objeto da vadiagem musical que vai se prestar à necessária alimentação do trabalhador. É a colher de revirar cimento que será introduzida com as imundícies que carrega no interior do corpo, através da boca, misturada ao justo alimento, combustível do trabalho. A ação se compõe e decompõe em camadas de sentido, sem se desligarem da

materialidade do trabalho do operário e do artista popular, elaborada artisticamente de forma complexa e polissêmica sobre o palco.

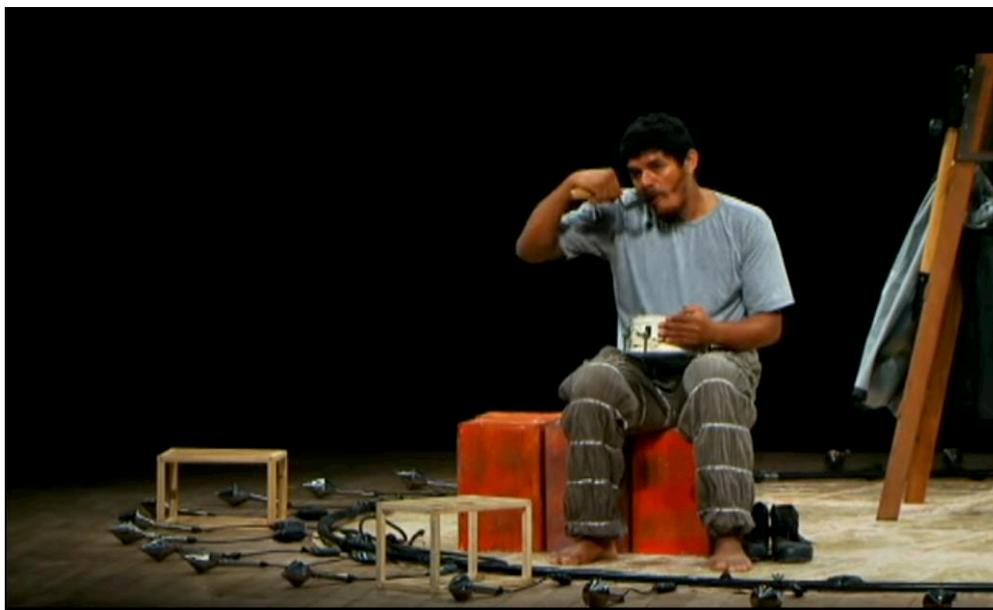


Figura 36 *O miolo da estória*. A refeição de João Miolo (Frame do vídeo do espetáculo).

Se, para Chantal Mouffe (2015, p. 16), “o social é a esfera das práticas sedimentadas”, no sentido de que essas últimas “encobrem os atos originais de sua instituição política contingente e que são aceitas sem contestação”; ao proceder a uma espécie de espelhamento invertido dessas práticas, sintetizando-as desindividualizadas por meio da cenografia e das ações físicas, Lauande Aires desregula, mesmo que provisoriamente, as leis que normalizam a sua realização cotidiana. De acordo com a autora:

O que num determinado momento é considerado a ordem “natural” – juntamente com o “senso comum” que a acompanha – é o resultado de práticas sedimentadas, nunca a manifestação de uma objetividade mais profunda externa às práticas que lhe dão forma (*Idem*, p. 17).

A justaposição dos universos laboral e artístico, em *O miolo da estória*, viola, por meio de um uso renovado de seus aparelhos e instrumentos, a linearidade da ordem que o poder inscreve nesses dois domínios distintos, naturalizando-os, banalizando-os. Ao passo que o tamborito vira marmitta, o cimento vira comida e a colher de pedreiro torna-se talher, as distintas necessidades e capacidades humanas se combinam e se revelam no gesto do ator, onde a divisão e a hierarquia entre tais atividades conflituam e se

contradizem. Libertando-se de um dado ordenamento e do apartamento entre os processos sociais, sem, contudo, evadir-se completamente deles, da simultaneidade de mando, subordinação, resistência e criatividade que é possível localizar neles, a cena desvela o sujeito habitante de territórios instituídos pelo poder e, portanto, atravessados pelo político.

Esse processo de analogia, conforme explicação deduzida por Leda Maria Martins, em que universos distintos podem coexistir evocados pela presença de alguns dos seus fragmentos constitutivos, ressalta o emprego da metonímia como figura de linguagem privilegiada por essa cena. De acordo com Vilela (2005, p. 24), o uso do discurso figurado, em sua defasagem das significações comuns, assenta-se na “procura de coincidência entre as palavras e o mundo percebido pelo enunciador”, sendo “produzido na procura de uma adequação perceptiva, mediada pela experiência corporalizada do mundo”. Para o autor, existem graus diferentes de “figuratividade” que se expressa, por exemplo, nas operações da sinestesia, da metonímia, da metáfora, presentes não apenas nas línguas, mas também nas artes e na arquitetura (*Idem*, p. 25). Nas três formas de figuração, estão implicados domínios distintos, tal como o paralelismo entre o universo da construção civil e o universo do bumba-meu-boi em *O miolo da estória*. Esses dois universos podem se relacionar por meio da semelhança, mas também do contraste.

A sinestesia “denota o processo em que um estímulo sensorial pode provocar também um estímulo num órgão diferente” (*Idem*, p. 26). Por exemplo, a expressão “música doce”. Metonímia e metáfora, por sua vez, se distinguem pelo fato da primeira pressupor um só domínio (ou seja, uma maior proximidade) ao passo que a segunda pode pressupor dois domínios (ou seja, tratar de universos distantes entre si). Ou seja, se me refiro ao coração enquanto contentor das emoções, faço uso da metonímia, tanto porque transfiro ao continente (o órgão) a atribuição do conteúdo (a emoção) quanto porque lido com um órgão e com sentimentos que têm sede num mesmo corpo. “Diz-se que os subdomínios na metonímia são contíguos: bordejam o mesmo domínio ou se sobrepõem um ao outro” (*Idem*, p. 30). Na metáfora, diferentemente, supõe-se que haja contraste forte. A frase “cair o coração aos pés”, que designa surpresa

ou desilusão, comporta, segundo o autor, uma metonímia e uma metáfora: “a primeira, pelo facto de existir a contiguidades dos dois domínios – o ‘coração’ como sede da ‘surpresa’, a segunda, por existir algo que cai, um invólucro que se desloca, em que o contraste é feito na própria relação entre o contendor e o conteúdo” (*Idem*, p. 31).

Assim, o contraste fraco da metonímia transparece, por exemplo, no emprego do tamborito ou da colher de pedreiro para evocar, respectivamente, os universos do folguedo e da construção civil. Mas o uso expressivo desses elementos procura mais do que a simples evocação àqueles domínios específicos. Afinal, como salientado acima, é com o propósito de dar conta de uma dada experiência corporalizada do mundo, de uma intensidade, que se recorre a uma figuração e não a um discurso denotativo. A capacidade da metonímia dar conta dessa vivência que supera a literalidade manifesta-se, por exemplo, no dispositivo cenográfico da peça *Atenas, Mutucas, Boi & Body*. Nele, ao tratar do direito à habitação, Lauande verificou ser possível produzir concretamente, e não alusivamente, metaforicamente, a experiência de indivíduos destituídos de espaço nas cidades. Desse modo, procurou “montar algo que deixasse um espaço em suspensão”, de onde surgiu a ideia de se apropriar da experiência das palafitas, instalando espectadores e atuantes em frágeis caixotes de madeira sobre um espelho d’água: “a pessoa que mora em palafita ela está tão destituída de espaço, de terra, que ela inclusive se suspende sobre as águas, né?” (AIRES, 2019, p. 18).

Laclau e Mouffe (2015, p. 222) identificam na metonímia “um excesso de sentido que resulta de uma operação de deslocamento” e o exemplo que oferecem para ilustrar esse processo é bastante próximo àquele oferecido por Muniz Sodré, citado acima, a respeito das irmandades de vinculação católica por meio das quais os afrodescendentes exerciam a solidariedade e conspiravam contra a ordem colonial e a escravização. Aqueles autores falam então de “um sindicato ou uma organização religiosa [que] podem se encarregar de funções organizacionais numa comunidade que vão além das práticas tradicionais a eles atribuídas, e que são combatidas e resistidas por forças oponentes” (*Ibidem*). De acordo com eles, transbordamentos como esses, que flagram “o colapso de uma

linha clara de demarcação entre o interno e o externo, entre o contingente e o necessário” (*Ibidem*) iluminam momentos de articulação política, ou, segundo o referencial que utilizam, momentos indutores de hegemonia.

Nesses termos, estaria indicada, na materialidade da poética teatral de Lauande Aires, a insuficiência do mundo da construção civil ou do mundo do bumba-meu-boi para darem conta, isolados, de referendar a posição no mundo do sujeito João Miolo. Diferente da hipótese do determinismo econômico, não é a exploração pelo trabalho assalariado que monopoliza as possibilidades de tomada de consciência, iniciativa e coalizão. Tampouco, essas últimas são efeitos exclusivos de uma desmoralização continuada no espaço comunitário de produção cultural, religiosa e de lazer. Essas posições subordinadas emanam, contudo, “regularidades em dispersão” (*Idem*, p. 223), responsáveis por produzir certo efeito de “equivalência”, o qual comparece, na cena, pelo gesto singular que congrega mutuamente os dois universos aos olhos do espectador. Despojos das duas vidas vividas por um mesmo homem se encontram, fazendo dissolver momentaneamente as diferenças entre elas. Se tal processo acometesse dois sujeitos políticos, duas comunidades distintas, promovendo contiguidade, ou equivalência, estaríamos diante da iminência de um processo de articulação hegemônica ou aliança.

Isso se dá, segundo Laclau e Mouffe (*Ibidem*), porque estes termos puderam se articular perante uma mesma oposição, ou seja, a subordinação econômica e simbólica implicadas enquanto novo antagonismo, “nova diferença”. Desse modo, temos em cena um novo sujeito político que é mais do que a soma do operário e do brincante, sem deixar de ser, ao mesmo tempo, cada um deles. Prova disso é que nenhum sindicato ou associação de classes já existentes lograria representar plenamente os múltiplos problemas e demandas manifestos por esse homem multivalente gerado por esta cena, pelo que ela aparenta reclamar a emergência de formas ainda inéditas de representatividade.

Aquele deslizar entre o uso e o sentido dos objetos, flagrado numa das primeiras cenas da peça, pode ser também percebido na figuração dos tijolos, elementos basilares no contexto de uma obra. Ao optar pela não utilização de

tijolos reais, Lauande reafirma sua cena enquanto espaço de transmutação sensível da experiência no mundo, espaço da “estória”, privilegiando a estilização, a elaboração poética do referente real, a sugestão, o apelo à imaginação e à inteligência dos espectadores no lugar do oferecimento de uma realidade já construída e já conhecida. Mas, como veremos, o artista não se permite evadir completamente daqueles referentes partilhados com os sujeitos e coletividades que sua cena se propõe a representar.

Desse modo, o artista transfigura os tijolos a partir de latas de tinta retangulares de 18 litros - objeto muito comum em construções e reformas e, portanto, muito facilmente associado a esse tipo de trabalho. Só que tais latas convertem-se em tijolos, posto que são pintadas de cor ocre e assentadas pelo personagem de João Miolo na base de uma parede, cimentando-as com a mesma colher de pedreiro com que se alimentara momentos antes. É curioso notar assim que, mesmo ao optar por um objeto mais maleável e asséptico, que informe o tijolo a partir de traços mais genéricos, com cor e forma, Lauande não se permita fugir da base material do trabalho. A pintura ocre esconde mal a proveniência dos praticáveis enquanto latas de tintas vazias. É uma estilização que não devém completamente no formalismo mais acentuado. É um processo de abstração que não volatiliza totalmente a sua base mais sólida.

A inteligência conceitual, que a aderência à temporalidade estendida do teatro de pesquisa permite ao artista melhor desenvolver, não lhe permite expurgar de sua cena vestígios concretos, provas materiais de uma realidade em crise. Esse limite estabelecido à abstração parece corresponder também à sua perspectiva de aliança com “o grande público”, os não-iniciados, um modo de não perder o vínculo com as classes populares (e consigo mesmo, nesse caso), nem as diminuir, subestimar a sua inteligência. A fuga de um tijolo sublimado em um bloco de madeira ou papelão, mais uniforme e neutro, não se deve, portanto, simplesmente à questão de custo ou de complexa artesanaria que iria requerer. Sua conceitualização da lata vazia adornada com uma mão de tinta cor tijolo, lata que é facilmente reconhecível sobre a cena sem que se exclua a nova significação que ela acumula, contém inevitável referência ao também inventivo reaproveitamento de embalagens e materiais tão comum em

residências e ambientes de trabalho mais humildes, mesmo que não se restrinja a essa última significação. Dessa forma, ao mesmo tempo que oferece um recurso de íntimo reconhecimento, capaz até mesmo de despertar o riso sob o signo de certa precariedade em ambiente sofisticado como o palco de um teatro, aquela cenografia também é capaz de produzir espanto, alumbramento, escanchando “os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento” (ROSA, 2021, p. 24). Seus efeitos de proximidade e distanciamento foram calculados como condições da experiência estética que a cena visa propiciar. Essa é perspectiva que se apreende a partir de uma fala do artista:

Eu penso como eu deixo isso popular plasticamente, cenicamente, pra que a pessoa que não compreenda a palavra, um vocábulo, ela compreenda isso na materialidade do corpo, na materialidade da ação física, ou na materialidade dos objetos que compõem essa cena (...). Então essa tem sido uma preocupação política do discurso (AIRES, 2019, p. 13).



Figura 37 *O miolo da estória*. Os tijolos estilizados, a placa de “não há vagas”, verso da tábua de São Pedro. (Frame do vídeo).

3.8. A catarse vem de bicicleta

Em meio a um temporal, ainda na parte inicial do espetáculo, João Miolo nos dá a conhecer preocupação com a segurança de sua casa. O sentimento não é estranho a Lauande Aires (2012, p. 46): “como morador do bairro Coroadinho (...), não precisei me esforçar muito para descrever o temor de certos moradores face à chuva e o uso dessas dificuldades como plataforma política para muitos aproveitadores de plantão”. Essa questão comum às populações periféricas da cidade de São Luís também se revela no depoimento doloroso de uma mãe, presente no filme de ficção e documentário *Luíses Solrealismo Maranhense*¹⁸⁹, de Lucian Rosa. O referido trecho aparece, na película, após a denúncia do advogado popular Rafael Silva: “70% da população que vive na cidade de São Luís mora em áreas irregulares. Portanto, a exclusão aqui é a regra”. O relato dramático e emocionado da moradora revela o pesadelo vivenciado por ela, sua filha e os vizinhos durante uma chuva que inundou a comunidade, território este que se mostra, em toda a sua precariedade, diante das lentes da câmera. A criança de poucos anos de idade, adquiriu, desde então, segundo a mãe, um forte trauma relacionado à chuva, tendo ataques de pânico ao menor indício de mudança no tempo.

Esse mesmo tipo de medo transparece na fala que João Miolo dirige a São Pedro, entidade reverenciada nos festejos de bumba-meu-boi, como já mencionado, e que, coincidentemente, o catolicismo popular associa às chuvas e tempestades: “Oh, meu ‘São Pedrinho’! Eu sei que nós estamos mesmo no seu tempo, mas será que não dava pro Senhor vir mais de mansinho? Olhe bem pra casa desse seu devoto e veja que ela não tá em condição de pegar susto” (*Ibidem*). Mas quando, a despeito de suas preces, a chuva aumenta, a piedade converte-se em ira e é imediatamente dirigida aos vizinhos: “Esses bandos de miseráveis não sabem botar o lixo em outro lugar” (*Idem*, p. 159). E também aos políticos – “Agora que era pra aparecer um miserável desses pedindo voto debaixo da chuva. Os bichos são tão nojentos, são tão nojentos, que até eleição eles marcam lá pra finalzinho do verão” (*Ibidem*).

¹⁸⁹ Lauande Aires tem atuação premiada nesse filme, o qual dialoga com o documentário de curta-metragem *Maranhão 66*, dirigido por Glauber Rocha e que registra o momento de ascensão de José Sarney ao governo do Estado, inaugurando um domínio político familiar de mais de quatro décadas.



Figura 38 *O miolo da estória*. Noite de chuva na favela. No fundo, à direita, o carrinho de mão como altar de São Pedro (Frame do vídeo).

Os gestos são reveladores das relações sociais em que João Miolo se encontra implicado, podendo irmaná-lo a seus vizinhos, mas também distingui-lo deles ou ainda situá-los em antagonismo, mostrá-lo subordinado a certa ordem religiosa, mas também contestando, de forma generalizada, a classe político-partidária. De maneira semelhante, a cenografia coaduna camadas de sentidos que se complementam ou se contradizem. O altar dedicado a São Pedro, por exemplo, diante do qual o homem reza, é visivelmente alocado no carrinho de mão, ferramenta do canteiro de obra que é pendurada verticalmente como se flutuasse no espaço, dentro da qual uma imagem do padroeiro foi instalada. Esse mesmo equipamento será convertido, mais tarde, como já revelado, no corpo totêmico do boi, sob o qual o miolo performa.

O fluxo de significações pelos despojos materiais do subalterno, sintomas de sua marginalidade ao processo histórico, dá-se por meio de um devir metonímico que orienta uma linha específica da encenação. Assim, a passagem do ambiente noturno da casa para o ambiente solar do trabalho é ensejada pela desmontagem do altar de São Pedro, sendo o verso da tábua com a efígie do

santo virada para a frente, dando ao espectador ocasião de ler a inscrição “Não há vagas”. Enunciado comum em canteiros de obras e outros espaços de absorção de mão de obra desvalorizada e flutuante, como se pode ver ao circular por uma grande cidade, ele é instalado na contraface da divindade, num jogo que vela e revela as fontes de subsistência material e religiosa, mas também sua escassez: a exploração e o descartável da força de trabalho; o alento espiritual, que é também reflexo de silêncio, mudez, solidão, desespero e desamparo. A faca de dois gumes, ou a placa de duas faces, é, portanto, a mediadora entre o interior e o exterior, mas também contiguidade entre as subjetividades insurgentes do morador, do devoto e do peão.

Dando continuidade ao paralelismo que a dramaturgia estabelece com a estrutura do bumba-meu-boi, chega-se ao momento do “Lá vai”, etapa do ritual que representa, segundo Carvalho (1995, p. 109), quando da deambulação do folguedo por determinado bairro ou comunidade, “o aviso [aos donos das casas] de que a brincadeira está a caminho”. Esse movimento se apresenta, em *O miolo da estória*, como o deslocamento do trabalhador pela cidade sob as condições de uma provação diária. Seu meio de transporte é a bicicleta, representada por duas peneiras de preparar cimento atadas por uma barra instalada no alto da escada de pedreiro, verticalidade que ocupa o centro da cena. No cume daquela estrutura, ele se senta e segura uma pá com as duas mãos, fazendo com que aquele instrumento de trabalho cumpra o efeito de um guidão.



Figura 39 A bicicleta do trabalhador (Frame do vídeo).

A bicicleta é elemento importante na dramaturgia de Lauande Aires, apropriada enquanto principal meio de locomoção nas comunidades pobres, sendo, a um só tempo, componente cultural e denúncia da precariedade dos transportes públicos. A forma como o artista opta por representar esse objeto é justamente retirando-a de cena e transpondo-o por meio de novos e inovadores elementos, apresentando-a de maneira não-realista. Sua estilização é, como visto, concretizada de maneira metonímica, pelo uso de objetos contíguos ao universo do trabalhador-brincante popular. Seu depoimento reconstitui parte do processo que vai do significante bicicleta real, de que ele já dispunha, até àquela composição mais elaborada: "Eu já tinha comprado uma bicicleta (...) mas eu via a bicicleta. 'Ah, tão feia! Tão desconectada de tudo! Tão realista! Tão simplista!'" (AIRES, 2019, p. 14).

Se, em *O miolo da estória*, a bicicleta é figurada a partir de instrumentos do espaço de trabalho, para onde ela conduz; em *Atenas, mutucas, boi & body*, ela será igualmente composta a partir de ferramentas, só que oriundas de outro ramo produtivo, ainda que próximo ao do seu usuário. Nessa última peça, que retoma a questão do direito à moradia, a bicicleta é representada pela base de ferro de uma máquina de costura antiga, movida a pedal, e é veículo e instrumento de trabalho do comunicador popular, o dono da "bike de som", que percorre a comunidade de palafitas anunciando o projeto imobiliário que breve

irá desalojar os moradores. Ali, o personagem, também representado por Lauande Aires, desloca-se pela cena, carregando o pesado objeto, depositando-o em posições determinadas sobre o dispositivo cenográfico que representa a comunidade. A cada parada, senta-se sobre ele e bombeia seu pedal, à medida que a sonoplastia reproduz o anúncio gravado do maléfico empreendimento.

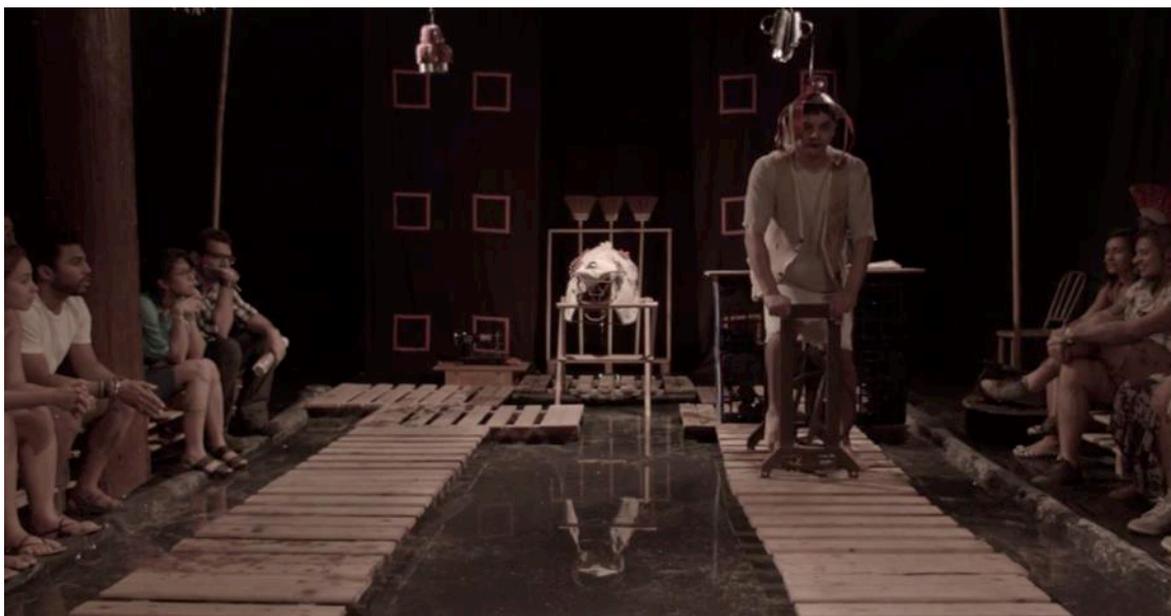


Figura 40 A *bike de som* no espetáculo *Atenas, Mutucas, Boi & Body* (Frame do vídeo).

Os cadernos de direção do primeiro espetáculo destacam um novo sentido agregado à composição da bicicleta. Trata-se de uma buzina, instalada na pá que faz o guidão, e cujo som deve aludir àquele produzido por uma urna eletrônica, no momento em que ela computa o voto do eleitor em determinado candidato (AIRES, 2010, p. 38). Essa analogia converge com uma leitura de Maria Helena Cortez de Melo Pires (2014, p. 188) do curral enquanto espaço onde se dá a dominação do animal pelo homem, no auto do bumba-meu-boi, mas também associado à noção de “curral eleitoral”, nos termos do “processo de intimidação e pressão para obrigar a votar em um candidato específico”. De acordo com ela: “Da mesma maneira que ser dono de um curral de bois, ter um ‘curral eleitoral’ (...) equivale a ser dono dos votos da população (ou da boiada)”. Desse modo, a coexistência da buzina da bicicleta, com toda a insegurança que

esse veículo pressupõe, com o ruído da urna eletrônica alude à situação “do homem ou da mulher alienados, sem consciência de sua cidadania”¹⁹⁰, referência presente nas cenas iniciais que acontecem na residência, na alusão aos vizinhos sem consciência, capazes de poluir seu próprio local de moradia, e também aos políticos oportunistas, que só aparecem, durante a campanha, quando o tempo está bem firme. Mas, ao mesmo tempo em que expressa a despolitização que acomete os subcidadãos, o voto comporta também outros possíveis, na medida em que sinaliza, tal como a buzina, um horizonte de mudança de atitude e de transformação política por se fazer.

Lauande revela que, durante o processo de *O miolo da estória*, presenciou pelo menos quatro acidentes de ciclistas, ficando impressionado com a frequência com que ocorriam e entendendo que precisava assimilar aquilo no trabalho que estava gestando. Desse modo, fez com que, no caminho de João Miolo, ele também se deparasse com um acidente e testemunhasse a morte de um trabalhador. Esse elemento promove uma espécie de catarse, fazendo com que ele tome consciência direta de sua condição: “É como eu sempre digo pra vocês: nessa vida a gente não vale é nada mesmo. Não vê o cara bem aí do lado da gente, vindo pro serviço e, de repente, pum! (...) Podia ser qualquer um de nós, tanto na vinda como na volta” (AIRES, 2012, p. 166).

O conceito de catarse apresenta uma tradição nas artes cênicas herdada da análise da tragédia grega feita por Aristóteles, em sua *Poética*. Conforme Maria Helena da Rocha Pereira (2008, p. 16), em seu prefácio a uma edição portuguesa daquela obra, a catarse comporta um sentido terapêutico, derivado da medicina, e liga-se à purificação da alma e do corpo. Foi utilizado para descrever os efeitos afetivos e pedagógicos que a tragédia poderia exercer mediante os espectadores, os quais, ao testemunhar dramatizações de eventos com alta voltagem de sofrimento e infelicidade, seriam estimulados a depurar seus sentimentos de terror e de piedade pelos seus semelhantes, sendo, desse

¹⁹⁰ No original: “Curral eleitoral designa el proceso de intimidación y presión para obligar a votar por un candidato específico. (...)De la misma manera que ser dueño de un corral de bueyes, tener ‘curral eleitoral’, expresión común en Brasil, equivale a ser dueño de los votos de la gente (o de la bueyada). Este aspecto del Bumba-meu-boi es una representación alegórica del hombre o la mujer alienada, sin conciencia de su ciudadanía”.

modo, conduzidos a um agir mais prudente em sua vida cotidiana. A autora lembra que a interpretação dominante do uso desse conceito é a de que Aristóteles buscava, por meio dele, livrar o exercício da tragédia das objeções de Platão, que havia anteriormente condenado a sua presença na *pólis* grega (*Idem*, p. 21).

Ao uso do termo por Aristóteles soma-se aquele feito por Gramsci, para quem a catarse representa a “passagem do momento meramente econômico (ou egoístico-passional) para o momento ético-político, ou seja, a elaboração superior da estrutura [econômica] em superestrutura [política] na consciência dos homens” (*apud* COUTINHO, 1981, p. 70). Esse conceito é relevante para pensar o momento-chave que a morte do ciclista representa na trajetória de João Miolo, paroxismo do desconforto que sublinha a precariedade da sua condição, possibilitando que se veja refletido na infelicidade do seu semelhante, consciência que é súbito vertida em indignação.

É notável que se trate de evento com o qual Lauande tenha se deparado em diferentes ocasiões, ao longo do processo criativo do espetáculo, tendo ocorrido inclusive em ocasião em que ele se dirigia a um ensaio. Notável ainda que o fato penetre a dramaturgia, na qualidade de coisa que irrompe à superfície do cotidiano e que contamina o vivido, impondo-se como evento transcendental, fricção do “não-senso” que, como nas estórias de Guimarães Rosa (2021, p. 24), “reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria”. Mas essa perspectiva quase mística, tal como o gesto e as bricolagens presentes na cena do artista, admite também a copresença do político.

Coutinho (*Ibidem*) lembra, oportunamente, que “todas as esferas do ser social são atravessadas pela política, contém a política como elemento real ou potencial ineliminável”. Ou seja, a visão do acidente deflagra a dimensão política latente no fazer teatral de Aires, iluminando-o como teatro experimental na periferia da periferia e, portanto, atravessado por graves acidentes de trabalhadores. Essa imagem se impõe à dramaturgia e reclama a política dos objetos e das ações que presentificam, pela metonímia, o trabalho precarizado e racializado nas cidades e o agressivo extrativismo das tradições culturais populares. De acordo com Gramsci (*Idem*, p. 70-1), no momento da catarse: “A

estrutura, de força exterior que esmaga o homem, que o assimila a si, que o torna passivo, transforma-se em meio da liberdade, em instrumento para criar uma nova forma ético-política, em origem de novas iniciativas”. A partir da opressão, a consciência e talvez a luta.

A morte do ciclista e a centralidade que ocupa na estrutura de *O miolo da estória* insere-se num dado repertório literário brasileiro de ruptura com a pseudo-totalidade das relações sociais condicionadas pelo capitalismo. Nessa tradição, encontram-se, por exemplo, o poema *A Morte do Leiteiro*, que Carlos Drummond de Andrade publicou na década de 1940, e a canção *Construção*, lançada por Chico Buarque no início da década de 1970. No primeiro, transparece o privilégio concedido à propriedade privada sobre a vida humana, ao passo que na segunda vislumbramos o contraste entre “o êxtase da liberdade fugaz, vivida como simulacro de grandeza e felicidade” pelo operário da construção civil, expresso em palavras como “príncipe”, “máximo”, “música”, “sábado”; e “a morte agônica e insignificante”, designada por expressões como “pacote tímido”, “contramão”, “atrapalhando o trânsito” e “atrapalhando o público” (NAPOLITANO, 2003).

No corpo sem vida do trabalhador ciclista, que não dá mais tempo de ajudar, João Miolo vislumbra o seu. Quando desce da escada e retira a roda da sua bicicleta, devolvendo-a à sua instrumentalidade original, a de uma peneira, está novamente situado no seu posto de trabalho, onde inicia a pesada e repetitiva tarefa de filtragem dos ingredientes para composição da argamassa. O ator imprime um tônus intenso, um tônus de peão ao movimento de sacudir no ar a matéria invisível. Seu gesto evidencia a brutalidade do trabalho operário, confundindo-o mesmo com a liberação da raiva e da revolta. Durante a atividade pesada e repetitiva, enuncia a consciência de sua miséria:

Vocês ainda têm chance, podem estudar, trabalhar numa loja, numa fábrica. Tem que aproveitar enquanto tem uns que ainda moram com os pais e não têm nenhuma boca esperando leite em casa. Ou vocês passam pra outra ponta do negócio, pro lado de cá, de quem pensa, de quem compra, de quem mora, tem garagem, ou vão se acabar como eu, batendo massa e sentando tijolo (AIRES, 2012, p. 166).

João Miolo parece mesmo estar se dirigindo a Lauande, na qualidade de membro de um mesmo estrato social que ele, mas que conquistou algum

privilégio pelo apoio da família, pela aderência ao estudo e à arte. Lauande parece se situar, inclusive, a dois níveis daquele do personagem, já que não precisa virar massa, mas também não precisa trabalhar em uma loja ou em uma fábrica, como expresso na fala acima. O ator vive da sua arte, opção interdita ao operário, que, não obstante, exerce magistralmente um ofício cultural não remunerado. Mas, como João, Lauande aspira a status mais elevado para sua produção, quer deixar o teatro de encomenda pelo de referência bibliográfica. Só que, diferente do brincante, ele não depende de autorização de terceiros, uma vez que assumiu pagar o preço da própria independência, mesmo atuando em uma arte eminentemente coletiva como o teatro. Seus cadernos de direção nos revelam, porém, que o desvio de uma profissão economicamente mais valorizada somado ao desvio de um teatro de caráter popular e comercial impuseram-lhe duras restrições financeiras. Lauande não é só, tem filhos “esperando leite em casa”, como sublinhado pelo personagem. Não seria exagero, portanto, supor que a percepção da própria privação por João Miolo ecoe a consciência do artista periférico quanto às suas próprias possibilidades de subsistência no campo mais restritivo da produção teatral.

Já apontamos como Lauande Aires percebe-se instalado numa espécie de encruzilhada de onde acessa o subdesenvolvimento de uma metrópole nordestina e amazônica - subdesenvolvimento esse que informa a desigualdade estrutural e as condições de inserção do Brasil na economia internacional, mesmo que certos movimentos de nossa arte e intelectualidade, como visto, operem para sublimá-lo. Essa é uma consciência adquirida pelo artista ao custo de descobrir o estranho no que lhe era familiar. Com acesso a espaços privilegiados de produção e reprodução do sensível como teatros, universidades e o próprio ateliê-*playground* que construiu para si em seu quintal, seu ingresso de modo mais autônomo no campo da produção teatral dependeu da possibilidade de assumir formas mais exclusivas de trabalho, como a dedicação prolongada a uma autopoiese técnica, teórica e sensível. Essas condições singularizam a sua prática, embora também equiparem-na às de muitos outros criadores teatrais brasileiros, sobretudo periféricos. A morte do trabalhador, fato ordinário e corriqueiro no cotidiano da cidade capitalista dependente, interpela sua corrida pelo direito à rotina de um artista autônomo. O espaço que habita,

permeado de urgências, cobra tributo em sua obra. Sua dramaturgia se faz porosa, absorvendo e transmutando o social em crise, sabotando a tendência ao alheamento de um campo da produção excessivamente ocupado com as suas próprias leis.

3.9. Para concluir, a morte e a ressurreição

Assim como as significações se proliferam a partir dos gestos e dos elementos cenográficos, outros personagens extraídos da Matança do bumba-meu-boi são ressignificados pela dramaturgia do espetáculo e pela atuação de Lauande Aires. Toda a saga de João Miolo é, por exemplo, narrada e comentada por Nêgo Chico, versão do Pai Francisco, personagem racializada que tem papel central do auto dramático, sendo responsável por roubar e matar o boi do dono da fazenda, o “amo”, com o objetivo de satisfazer o desejo que a esposa Catirina, estando grávida, sente de comer a língua do animal.

A representação racializada de Francisco e Catirina é salientada por Lauande, conforme notas em seu diário de criação. No dia 12 de janeiro de 2010, a partir de suas leituras, ele reflete sobre os personagens, pertencentes à ordem dos “palhaços”, e constata que “seu espírito trapaceiro e ambicioso funciona como um recurso à luta desigual”, mas também se espanta que sua caracterização como pretos coincida com a presença de algumas “noções degenerativas e mal feitorias” (AIRES, 2010, p. 03). Em conversa telefônica, Lauande me aponta que o espírito do servo desobediente foi transposto para sua cena a partir da decodificação de passos de personagens do Boi de Matraca, um dos sotaques predominantes da brincadeira na Ilha de São Luís, tais como Chico e o Caboclo de Pena. Além disso, ele agregou ao seu narrador elementos da classe trabalhadora, como um capacete laranja de proteção individual. Ele também me conta que substituiu o paletó puído geralmente utilizado por Francisco, contendo aplicação de retalhos em losango que remetem à *commedia dell'arte*, por uma jaqueta de brim composta por retângulos de diferentes tons de

amarelo, aludindo ao personagem do folguedo e simultaneamente à constituição e cor das vestimentas usadas por empregados em canteiros de obras.

Falando em versos ágeis marcados por linguagem coloquial, com palavras grafadas fora da norma culta - “interferência” (AIRES, 2012, p. 154) - e expressões vernaculares - “dor nos ‘quartos’” (*Idem*, p. 160) -, o Nêgo Chico de *O miolo da estória* transmite dignidade, não resvala para o humor reificante e figura, junto com João Miolo, como uma espécie de espinha dorsal do espetáculo. Por possuir uma perspectiva mais global dos acontecimentos, é possível observar, em seus comentários, espelhamentos de algumas questões que assombravam Lauande durante o processo, sobretudo suas inquietações a respeito do homem que subsistiria ao miolo:

Com o que será que ele sonha?
Com Rosa, hoje fugida,
Levando os filhos nas costas?
Com tinta, massa corrida,
Cimento e um par de botas?

Talvez sonhe com o dia
Em que seja um cantador
Respeitado nos terreiros
Com apito e maracá

Talvez sonhe com a cachaça
Que embora trouxesse graça
Fosse obrigado a parar
Talvez sonhe com o dia

Que por sua cantoria
Construa casa tão firme
Que não venha fraquejar (AIRES, 2012, p. 161).

Tão logo a parede erguida por João Miolo converte-se numa espécie de poltrona, ou de trono, o ator senta-se sobre ela, convertendo-se assim no personagem “Amo”, proprietário humano da brincadeira (embora subordinado a lideranças político-partidárias), sendo que o seu verdadeiro dono é São João (CARVALHO, 1995, p. 39). Importante lembrar que a vinculação católica não esgota os sentidos do folguedo, o qual, sendo permeado por matrizes africanas e indígenas, revela uma contiguidade, conforme análise das performances dos Congados por Leda Maria Martins (1997), onde a camada mais superficial da devoção pode velar uma religiosidade negra e subalterna.

As dificuldades mencionadas nos cadernos de direção no tocante à composição deste último personagem referem-se à busca por uma equivalência com aquela figura hierárquica, a qual não se oferece na planaridade de um representante esquemático do poder instituído: “falta-me o Amo interior. É esse a quem devo buscar, o Amo da alma, que se apodera, articula, que faz alianças políticas e que não brinca de fazer boi” (AIRES, 2010, p. 47).

Sua jaqueta e seu capacete, similares aos utilizados pelos outros operários, mas, particularizados pela cor branca, inserem-no no ambiente de trabalho, distinguindo-o como a figura do “mestre de obras”. Mas, em especial, sua indumentária é ricamente bordada com miçangas, contas brilhantes e canutilhos, exatamente as mesmas usadas para usualmente adornar o couro do boi. Embora, pela metonímia e pela analogia, possamos enxergar a convivência, no mesmo homem, de representações de poder e autoridade no mundo do trabalho e no bumba-meu-boi; tanto o Amo, que é coligado a políticos e empresários, quanto o mestre-de-obras, que é meramente um capataz a serviço dos proprietários reais do empreendimento, não representam, em última instância, o capital econômico e político. A esses últimos, João Miolo não tem acesso direto, exceto por remissões impessoais, o que permite supor os diferentes níveis de desigualdade e de conluio que separam o subalterno daqueles que mais decisivamente respondem por sua marginalidade e privação. Contudo, a respeito das hierarquias muito particulares do bumba-meu-boi, Carvalho (1995, p. 68) lembra que o amo, que, muitas vezes, é também o cantador, tem poderes absolutos, ao menos perante os demais participantes:

No Bumba-meu-boi, o poder está diretamente ligado ao domínio de um saber próprio: a “cantoria” e a representação da “matança”, peças-chaves no ritual mais antigo. Assim é que o “amo”, o cantador, tem o poder de funcionar como centro do grupo, desde o início, congregando em torno de si pessoas motivadas para brincar. É o que sabe, é o que manda (*Ibidem*).

Nesse sentido, quando João Miolo se dirige a esse personagem, em *O miolo da estória*, para postular uma promoção à categoria de cantador, o Amo faz questão de relembrar-lhe a natureza muito peculiar do vínculo que os une e que submete o miolo à sua autoridade, buscando apagar qualquer comparação com o mundo do trabalho material:

Eu não aceito essa de tu dizer que tá sendo servente do meu boi, porque aqui todo mundo é igual, mas tem função que é diferente. E tem outra: eu não sou teu mestre de obra ou teu engenheiro não. Aqui a gente não assina carteira, a gente brinca (AIRES, 2012, p. 170).

É com base nessa autoridade que o Amo recusa a João o posto de cantador. Em seu discurso, o mestre mostra-se, inclusive, ressentido com as ambições que percebe no miolo, lembrando que a dedicação que esse último foi um dia capaz de oferecer ao brinqueado superava qualquer outra preocupação, até mesmo a dependência financeira do trabalho: “Quando tu bebia tu nunca veio com uma conversa dessas. Brincava, saía, passava dias com as turma, largava serviço, ganhava cachaça, num reclamava de nada” (*Ibidem*). Impossível não notar aqui as semelhanças entre a dedicação exclusiva e não remunerada que o Amo requer do miolo e a dedicação temporal, financeira e atitudinal que o teatro de pesquisa exige de Lauande Aires, o que nos permite reiterar a nossa hipótese, já ventilada em outras partes do presente capítulo, de que, na esteira do que antevê no brincante, o ator persegue para si uma inserção viável e não alienada no campo brasileiro da produção teatral.

O único traço de indignação que João Miolo é capaz de esboçar frente a alguém que, para ele, é a última instância de autoridade, mas que a encenação nos apresenta como apenas mais um subordinado, é ir embora, deixando-o a falar sozinho. Embriagado de cachaça, desabafa junto de um companheiro na construção: “Agente não vale é nada mesmo, não importa o que agente faça. (...) me deixa falar! Já ouvi muito no calado, já me encheram muito o saco!” (*Idem*, p. 171).

A expressão pela voz, algo que se atreve a esboçar perante o Amo, mas que não alcança repercussão, não admitindo a réplica, é aquilo que percebe como falta na função que desempenha na brincadeira. O anseio pelo posto de cantador é o desejo pela posição de alguém a quem é assegurada a palavra e, por consequência, alguém que a sociedade e o próprio brincante percebem como dotado de interioridade, de substância:

Eles não querem me ouvir
 Eles querem me calar
 Miolo bom é miolo oco
 Vou sair desse sufoco
 E não vou mais brincar (*Ibidem*).

Estranhamente, o participante que é também conhecido pela alcunha de “alma” e de “tripa”, incorporando os sentidos do mais elevado conteúdo espiritual e da mais íntima matéria humana, sua visceralidade, é alguém que se percebe “oco”, alguém cuja voz e, por consequência, o pensamento, a opinião, o querer, não podem externalizar-se. Invisível e destituído de fala, João Miolo persegue, talvez como o homem colonizado descrito por Fanon (1968), a certeza de sua própria humanidade, negada pelo outro e posta em dúvida por ele mesmo.

Sua revolta parece ser, assim, a última expressão da sua inteligência. Entre outros subjugados ou sozinho, sua violência convulsiona na impossibilidade de um objeto. O alcoolismo é, nessa perspectiva, tanto um apaziguador daqueles impulsos que lhe são interditados quanto uma autoimolação. A revolta e o álcool lhe permitem replicar, ainda que isoladamente, as justificativas do Amo para preveni-lo a continuar sendo miolo, porque esta seria sua vocação: “Por aqui não tem miolo que faça um boi brilhar mais do que tu” (AIRES, 2012, p. 169). Mas a convicção da indignidade do seu papel, dando a ver um resíduo de autoconfiança, de consciência do próprio valor, faz com que ele questione o inquestionável, a sagrada hierarquia da tradição:

Tu pensa que o amo sabe tudo porque ele estudou? Mas, ele não se melou, não se lambuzou, não sabe bater um prumo. Assim é muito fácil ser doutor. Chega aqui e diz ‘faz assim faz assado’ e eu tenho que me conformar porque eu não tenho dom (*Idem*, p. 172).

Sua raiva desvela ainda o fato de que não só a sabedoria do Amo tem sido responsável por sustentar a brincadeira, mas também fazem parte dela o apadrinhamento político e a venda de votos:

Ontem me disseram que eu não tenho dom. Que eu não tenho cabeça e cantador bom tem que ter cachola e gogó. Quer dizer que sentir não é dom? Que meu serviço não presta, minhas toadas não presta, minha cabeça não presta... Mas, na hora de votar, de apertar o dedão nos “home”, pra ajudar o boi dele, eu penso e a cabeça funciona? (*Ibidem*)

E se alegam que João não tem cabeça, ele afirma que “os pé’ também vão parar de funcionar porque é a cabeça que comanda ‘os pé’” (*Ibidem*). Nesse momento, descalça suas botas e toma nas mãos o carrinho de mão da obra, instalando-o em suas costas. Dá-se mais uma vez um uso sobreposto de objetos, onde o elemento da construção será incorporado em substituição ao elemento mais importante da brincadeira do bumba-meu-boi. Neste momento, a

forma mais convencional do carrinho de mão é dissolvida e empresta grande verossimilhança à imagem do brinquedo-máscara: sua cor negra, sua concavidade virada para baixo e levantada sobre a cabeça de Lauande, a única roda remetendo à cabeça e as duas alças alongadas voltadas para trás como patas traseiras. Privilegiando a verticalidade e, portanto, uma feição menos naturalista de atuação, Lauande alude àqueles momentos descritos por Borralho (2012, p. 130) em que o miolo ergue o boi para o alto, “fazendo-o mover-se como se flutuasse ou como se sua figura fosse projetada por um alongamento descomunal de suas pernas”. Nesse momento, além do miolo, representa, obviamente, também o boi, compondo um “ser duplo” (*Ibidem*). Seu gesto anima o *ready-made* trazido de um depósito de materiais de construção, sem perder de todo o seu vínculo com o universo laboral que ele representa, compondo com ele “uma linha de devir bastante clara” (*Idem*, p. 132). Seu bailado dá a ver o que João considera ser a sua última brincadeira, um êxtase que o desindividualiza ao ponto de ele ansiar pelo apagamento da história que construiu até ali, tida como insignificante: “A partir de agora eu não quero que ninguém mais me chame de João Miolo. Me chame só de João ou então não me chame mais de nada, porque eu não sou nada mesmo” (AIRES, 2012, p. 173).

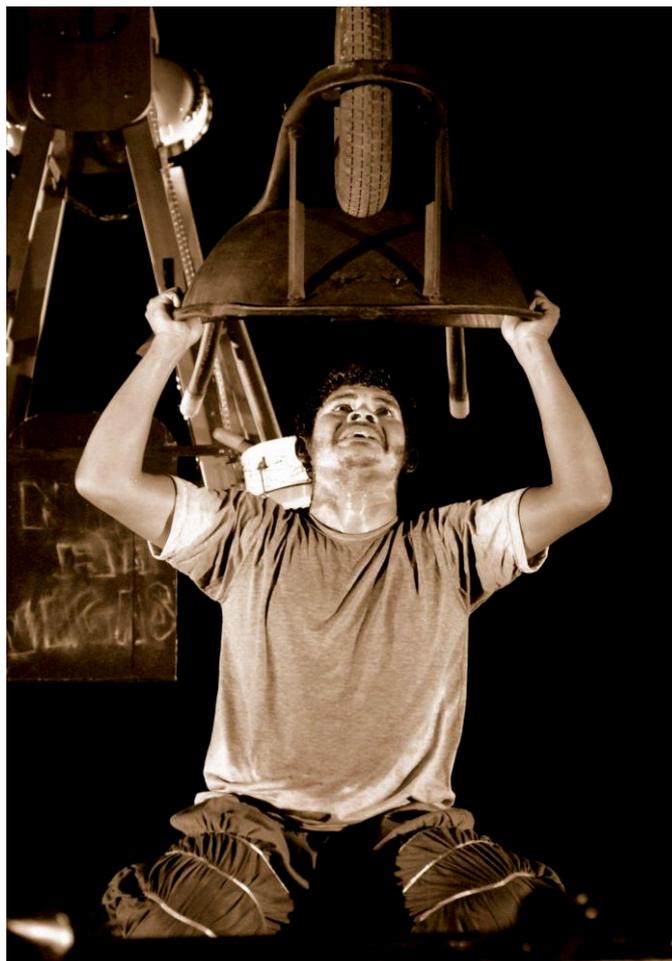


Figura 41 O miolo operário. Foto: Paulo Caruá.

Esse momento da peça é introduzido por uma canção de “Licença”, toada que, na estrutura da brincadeira, corresponde ao “pedido de permissão para trazer o boi” para ser sacrificado (*Idem*, p. 183). De acordo com Carvalho (1995, p. 140), nos momentos que antecedem a sua morte, “o boi brinca aproveitando as suas últimas horas de liberdade, em lugares conhecidos”, embora essa movimentação deva ser interpretada “como concessão especial dos seus sacrificantes, para que ele possa cumprir toda a sua sina” (*Idem*, p. 146). A comovente circunstância na qual um ser vivo dotado de pureza e amado por toda uma comunidade morre uma morte que já é conhecida e esperada por todos reveste num manto fabular o ciclo da vida, abraçando-a em seu mistério e na sua irresistível transitoriedade.

Eis que o sacrifício de João, boi e miolo da brincadeira, mas também trabalhador subalterno das cidades, não poderia ser outro que um acidente de trabalho, só que, dessa vez, um acidente não fatal. Em seu êxtase, o brincante

acaba pisando em um prego no chão da obra. O ferimento, que interrompe o seu bailado e o ameaça com o risco de uma amputação, oferece a justificativa que o dramaturgo precisava para reatar o homem ao santo e ao boi, pela via de cumprimento da promessa: “enquanto vida eu tiver eu vou pagar minha promessa brincando no seu boi, pra lhe agradecer, lhe homenagear, pra lhe ver feliz” (AIRES, 2012, pp. 176-7). Além do relatado episódio do cumprimento de promessa pelo miolo a São Pedro, chave de toda a dramaturgia, Lauande se revela familiarizado com o tema, já que, como conta, seu “tio Miguel, cantador do boi ‘Estrela do Oriente’ e pescador nas horas vagas” teria pisado em um prego numa “de suas noites de pescaria”, pelo que “precisou de muitas preces e promessas para não perder a perna” (*Idem*, p. 46). Em seu diálogo pungente com o santo, João Miolo explicita o seu desejo, percebido agora como falha, como dúvida, como pecado: “Todos sabem que eu não queria largar o seu boi. Eu só queria ser visto. Visto como gente, como homem” (*Idem*, p. 176).

A peça é, portanto, a realização de um sonho do miolo, já que ela nasce da percepção do artista popular pelo artista teatral. O anseio de ser visto e reconhecido como homem cumpre-se com a realização do espetáculo, contrariando lúgubre constatação de Nêgo Chico: “O largo de São Pedro / Nem parou para ver a cena / De um miolo que chorava / Feito criança pequena” (*Idem*, pp. 177-8).

O homem trabalhador e devoto, tendo sobre a cabeça seu instrumento de trabalho, o carrinho da obra, o boi da brincadeira, sobe as escadas da construção, agora iluminadas para adquirir a imponência das escadarias da igreja de São Pedro. Uma circunferência de metal adornada com vários maracás¹⁹¹, que estivera desde o início no chão, delimitando a área cênica em formato de círculo, ilumina-se e é elevada, convertendo-se num céu com estrelas. No topo da escada, João Miolo retira o boi (o carrinho) das suas costas e o segura no colo. O refletor ao fundo, representando a lua, converte-se numa auréola, circundando sua cabeça. O dramaturgo lembra que, nesse ponto, “A

¹⁹¹ Trata-se de uma espécie de chocalho muito presente no bumba-meu-boi. Conforme AIRES (2012, p. 181), trata-se de “pequeno instrumento de lata (ou aço-inox), cheio de contas de Santa Maria ou chumbo”.

imagem deve lembrar São João e o carneirinho” (*Idem*, p. 178). João não é apenas o boi sacrificado nessa brincadeira, ele é seu “amo” mais importante, a divindade à qual todo o esforço da festa é dedicado. João Miolo como São João marca a coincidência entre a base produtiva e o sentido transcendental da tradição. O elemento mais subalterno reconhecido como fundamento da herança cultural que transporta em suas costas.



Figura 42 João Miolo no topo da escada de São Pedro com o boi em seu colo converte-se em São João, o verdadeiro dono da brincadeira. Foto: Paulo Caruá.

Essa última imagem é também a última analogia da peça. Paisagem de devoção, mas também da blasfêmia posto que o coabitar do mesmo corpo pelo homem e pelo santo admite a leitura de uma secularização do componente religioso da tradição. Contudo, como já ressaltado, a religiosidade popular presente no bumba-meu-boi é uma religiosidade híbrida, vernacular, menos refém de uma negação do corpo como a defendida pelo catolicismo. Nela, a festa e a embriaguez não precisam ser postas à parte, posto que se admite e se valoriza a presença da alegria e dos estados alterados de consciência. Essa capacidade de conviver com o impuro, com o profano, também invade a estrutura dramática de *O miolo da estória*, já que a obra se autodefine um “drama épico” (*Idem*, p. 151), admitindo curiosa convivência entre termos que a historiografia teatral definiu como antagônicos.

O desfecho da peça retoma, ao seu modo, a herança do nacional-popular e sua crença, ainda que idealizada, no povo como imagem da revolução nacionalista que se anuncia. Embora plasticamente diversa, a beatificação de João Miolo está fadada a dialogar com a “grande cena final” de *O pagador de promessas*, na qual “capoeiristas, seguidos por Rosa, carregam a cruz com o morto [o protagonista, Zé do Burro] para dentro da igreja” (COSTA, 2017, p. 69). Há aí, como em Dias Gomes, uma “concessão ao misticismo” (*Ibidem*), alvo de crítica do pensamento marxista da época, segundo o qual aquele autor não teria ido “ao fundo” do problema que sua peça apontava, “sem colocar o que seria essencial, o estudo da própria alienação do homem ao sobrenatural” (FERNANDO PEIXOTO *apud* COSTA, *Idem*, p. 71).

Sem dúvidas, o elevado apelo emotivo com que o espetáculo se encerra, além da desistência compulsória do protagonista em renunciar ao seu credo, distanciam-no do modelo mais conhecido de teatro épico que valoriza sobremaneira a racionalidade e a capacidade de mudança no agir humano. Contudo, se o nacional-popular é comumente tido como uma tendência já superada, o teor da crítica supracitada também pode sê-lo. A valorização da tradição negra do bumba-meu-boi, como visto, não admite exorcizar seu sentido religioso. Ele é indissociável do seu valor cultural, político e epistêmico, tendo, portanto, acentuada dimensão material e histórica.

É importante observar, neste sentido, que devoção e espiritualidade, tal como manifestas pelo personagem e pelos brincantes de bumba-meu-boi, são dimensões também presentes na rotina do teatro de pesquisa de Lauande Aires. Nos cadernos do artista, são comuns as remissivas a Deus, aos santos e guias, os pedidos de luz, saúde e proteção para capacitá-lo ao cumprimento da missão assumida com o projeto de *O miolo da estória*. No dia 27 de setembro de 2010, por exemplo, o registro descreve de maneira poética o ateliê de treinamento artístico especializado inundado por sentimento religioso que toma a comunidade por ocasião da efeméride: “É dia de Cosme e Damião. Os santos (Pedro e João) estão sem luz no altar da sala de ensaio. Parecem Cosme e Damião separados por uma pequena lata de tinta. Os tambores de mestre Felipe entoam sua alegria e vida no Bar do Vitorino!!!” (AIRES, 2010, p. 54).

Como dito anteriormente, o que inquieta Lauande é o homem total que subjaz ao totem do boi, durante a festa de São Pedro. Nesse sentido, convém olhar para além do quadro de santificação do “homem do povo” e não perder o comentário que nos é oferecido pelo inusitado do instrumento de trabalho, o carrinho de mão proveniente da obra que, substituindo o animal, é embalado feito criança, como se fosse um filho. A dureza daquele objeto prejudica uma maior coincidência com a iconografia religiosa, oferecendo, portanto, alguma resistência àqueles sentimentos de imediata simpatia e de extático entusiasmo. Por meio dele, o mundo do trabalho perfura a composição, impõe-se, e acaba por conspurcar os sentidos da imagem, sublinhando o fato de que a tradição é constituída de labuta, autoria, artesanania e que reconhecimento pressupõe partilha, acesso ao produto, à mais valia econômica e simbólica, ao excedente da sua própria produção.

Nacional-popular, assim como o épico, enquanto formas de teatro político presentes nos arquivos do teatro brasileiro e mundial, enriquecem a práxis de Lauande Aires, mas não a esgotam. Dialogando com múltiplos repertórios, ele persegue maneiras efetivas pelas quais o seu trabalho interaja com a encruzilhada sociocultural em que ele vive. E, como essa última é movente, desafia-o permanentemente, também as formas do seu teatro tendem à inquietude, inovam-se, vibram com a política latente nos objetos, nos sujeitos e nas relações. Nove anos após a estreia de *O miolo da estória*, ele consegue fazer com que o homem que o inspirara assistisse à obra:

Eu consegui esse ano levá-lo para o [Teatro] Arthur Azevedo. Assistir a uma apresentação que foi uma das melhores da trajetória do *Miolo*. E ele estava lá. E foi lindo assim, deu tudo certo. Eu tava inteiro depois de cinco anos sem fazer o espetáculo. Eu consegui deixar, criar as imagens que são referenciais pra mim, né? Dentro desse solo, o que é que acaba dizendo se eu tô... Íntegro na cena ou não. A capacidade que eu tenho de visualizar as personagens nos momentos dos diálogos. Então isso aconteceu nesse dia, que muitas vezes não ocorre, né? Então eu achei que eu tava muito íntegro. Foi muito bonito. E ele... Subiu no palco, choramos juntos (AIRES, 2019, p. 10).

A década que a visão da performance de Geovani demandou para ser desdobrada em obra teatral espelha a década que Lauande esperou para que aquele encontro, enfim, se realizasse. Essas temporalidades são reveladoras das distâncias que separam esses dois artistas e de uma incomunicabilidade

entre aqueles dois modos de fazer teatral, em que a versão popular e subalterna é a mais alijada de oportunidades de acessar aquele outro modo produtivo, o do teatro de pesquisa, o qual, muitas vezes, contraditoriamente, como no caso de Lauande, nutre-se das suas formas, das suas matrizes, dos seus enigmas. Uma troca mais efetiva entre as suas produções, um confronto entre suas perspectivas, interesses e finalidades, desponta como um anseio de nosso ator e dramaturgo:

Mas eu queria voltar aos terreiros. Mais gente vendo. Botar o trabalho em xeque mesmo. Ouvir os equívocos. Ouvir as coisas... Algumas pessoas viram pontualmente, mas, pra o que a gente já conseguiu fazer, e pra o que a gente já conseguiu repercutir fora¹⁹², eu gostaria que eles pudessem ver também. E me aproximar deles também a partir disso (*Ibidem*).

Essa busca continuada por um diálogo mais horizontalizado, com todos os ruídos de comunicação que são inevitáveis, busca que não se encerra com a estreia de um espetáculo e com sua circulação bem-sucedida, indica respostas deste artista em particular para problemas que não são apenas seus, mas que se parecem com alguns dos problemas que o campo teatral brasileiro e o pensamento político das esquerdas têm de hoje enfrentar, principalmente se intentam renovar a sua importância.

¹⁹² Tendo estreado na cidade de São Luís, em 2010, *O miolo da estória* realiza circulação pela Região Norte (Amapá, Amazonas, Acre, Rondônia e Pará), por meio do Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz 2011 e circulação nacional pelo Palco Giratório, promovido pelo Sesc, no ano de 2013.

CAPÍTULO IV: in-PRÓPRIO COLETIVO: UM TEATRO “COM GÊNERO” FORA DO EIXO

A raça não é nem mais mítica nem mais fictícia que o gênero - ambos são ficções poderosas.

María Lugones, *Colonialidade e gênero*

4.1. Presença, periferia e estereótipo: o In-Próprio Coletivo pelo primeiro olhar de um curador

Um borrão amarelado se precipita do fundo preto pixelado. A frágil luz âmbar cresce lentamente, iluminando uma presença que se assemelha a um corpo humano, mas sem ainda permitir que seus traços físicos sejam devidamente reconhecidos pelos espectadores. Este movimento da iluminação é acompanhado por uma música suave, de baixo volume e andamento ralentado, executada por um piano e pelo deslizar de uma baqueta sobre um carrilhão, aquela franja metálica que compõe os elementos percussivos de uma bateria.

A apreensão dos traços de uma pessoa, paulatinamente dados a ver pela cena, coincide com o movimento de atribuir-lhe um sexo. E a designação que o público rapidamente iremos lhe endereçar será a de uma mulher. Essa leitura, que parte de alguns traços visuais distintivos de sua vestimenta e de sua postura, vem a ser reforçada por uma voz de timbre agudo, correspondente aos que culturalmente reconhecemos como oriundos dos corpos femininos. Essa voz entra na música, sobressaindo-se aos demais instrumentos, entoando um pranto aerado por suspiros e articulando murmúrios onomatopeicos. Mesmo sem veicular signos verbais, ela passa a guiar de maneira dominante os sentidos dos observadores. Não fosse o acréscimo de luz e a chegada dessa voz, teríamos de conviver por mais do que um átimo de segundo com uma sensação de ansiedade produzida pelo clima de mistério que o espetáculo inaugura, sendo a indefinição sexual da figura em cena uma das fontes desse aturdimiento.

Mas entrever a mulher não promove ainda a superação definitiva do espanto, uma vez que tão logo suas feições são afirmadas, será necessário lidar com o fato de que sua imagem se encontra invertida. Sentada em uma cadeira, seus pés repousam sobre uma plataforma construída com caixotes de feira. Como ela está de cabeça para baixo, o alto de sua cabeça aponta para o chão, ao passo que seus pés e a base que os sustentam dirigem-se para o teto. A densa penumbra em que está envolvida a imagem faz com que ela flutue no vazio, impedindo o espectador de ancorar devidamente suas proporções sobre as reais dimensões do espaço cênico. Estaria presa por algum tipo de arquitetura acrobática? Nesse ínterim que dura o início do espetáculo, meus sentidos revisitam vivências teatrais que me permitem dar conta daquele tipo de exploração criativa e inusual da espacialidade. Lembro-me assim do trabalho de Daniela Thomas para o espetáculo *Não sobre o amor*¹⁹³, de 2008, dirigido por Felipe Hirsch, em que instalou a cama do personagem na vertical sobre a parede posterior de um cenário do tipo gabinete. Por meio de escadas e estruturas de apoio, os atores Leonardo Medeiros e Arieta Corrêa alcançavam esse móvel e assumiam diferentes posições sobre ele, produzindo sobre nós, os espectadores, o efeito de que os observávamos a partir do teto daquele cômodo.

A obra veio de longe, importada por um link de vídeo disponível em uma plataforma digital. Ela chega com muitos outros registros de trabalhos em artes cênicas produzidos pelo país. O objetivo do seu envio é sensibilizar um conjunto de avaliadores e pleitear sua seleção para um circuito nacional de apresentações no ano seguinte. Em que pese a dificuldade de avaliar uma experiência tão corporal por meio da frieza de um registro em vídeo, a boa qualidade daquele material permitiu uma tradução satisfatória do espetáculo, oferecendo um confronto mais objetivo com os rastros das vivências de seus espectadores - pude me certificar disso ao assistir mais tarde ao espetáculo presencialmente.

A câmera fixa com plano aberto, sem *closes*, consola por corresponder a um certo ideal de imparcialidade, sendo um requisito comum nos processos de

¹⁹³ Assisti ao espetáculo durante sua temporada no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, entre abril e maio de 2008, e no festival Porto Alegre Em Cena, em setembro de 2013. Para uma crítica da obra, vide: SMALL, Daniele Avila. "Crítica da peça *Não sobre o amor*". In: **Questão de Crítica - revista eletrônica de crítica e estudos teatrais**. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2008/05/formas-inscritas/#more-210>> Acesso em 04 jan. 2021.

seleção de trabalhos teatrais. A ideia é que o registro possibilite àquele que observa a obra pela tela do monitor uma experiência mais próxima à de quem a observa no teatro, isto é, que seja possível à sua percepção passear mais livremente sobre os diversos elementos que constituem a cena, sem que sua visão do conjunto seja recortada e sua atenção seja dirigida pela mão do cinegrafista. Assim, apesar das limitações do contato mediado com a obra em questão, esse primeiro encontro recuperava, em alguma medida, o assombro do espectador imerso nas trevas da sala teatral.

Os fragmentos de corpos iluminados em *Não eu, Aquela Vez e Cadeira de Balanço*, dentre outras peças curtas escritas por Samuel Beckett, exploraram enormemente essa nuance entre o visível e o ilusório, entre a materialidade e a imaterialidade da imagem. No Brasil, a peça *Se eu fosse Iracema*, do 1COMUM Coletivo, que estreou no Rio de Janeiro, em 2016¹⁹⁴, fazia largo uso desse recurso, lançando mão de notável dramaturgia da luz¹⁹⁵ (e da sombra) para desfigurar e modular o corpo da atriz Adassa Martins. Estratégia significativa, nesse último caso, se pensarmos que, ao desmaterializar e rematerializar um corpo branco e urbano, habitante da Região Sudeste do país, ela mimetiza um desejo flagrante de se colocar no lugar do outro (nesse caso, da comunidade indígena Guarani-Kaiowá) e denunciar uma urgência social e política (o extermínio daquele grupo originário) perante as plateias de teatro. A luz corresponde, neste sentido, a uma poderosa ferramenta de dessubjetivação, favorecendo um movimento de outrar-se, bagunçando, mesmo que momentaneamente, os elos entre identidade e aparência, o que contrasta, de certo modo, com o contexto atual da cena brasileira, em que são fortemente valorizados os históricos dos artistas e seus lugares de fala. Esse recurso tem a limitação, entretanto, de operar meramente sobre o plano visível, manipulando as leis da física e podendo insinuar novas possibilidades a partir de uma inescapável realidade material. Pela ambivalência de que se vale, os efeitos políticos desse gesto podem ser, contudo, controversos.

¹⁹⁴ Assisti ao espetáculo durante sua temporada no Centro Cultural da Justiça Federal, no Rio de Janeiro, em dezembro de 2017, e no Espaço Cultural Escola Sesc, em maio de 2019. Para uma crítica do espetáculo, vide: MELLO, Renato. "Crítica: Se eu fosse Iracema". in: **Botequim Cultural**. Disponível em: <<http://botequimcultural.com.br/critica-se-eu-fosse-iracema/>> Acesso em 29 dez. 2020.

¹⁹⁵ A iluminação de *Se eu fosse Iracema* é assinada pelo diretor do espetáculo, Fernando Nicolau.

Alguém preocupado com um uso irrefletido daquilo que o filósofo Jacques Derrida (2001, p. 25) denunciou como metafísica da presença ou como “significado transcendental”, poderia questionar a valorização excessiva de uma substância e de uma subjetividade estáveis anteriores à distorção propositada desses corpos pela luz. Afinal, por que motivos a verdade de uma identidade estaria contida prioritariamente naquilo que antecede a sua exposição ou a sua expressão e não justamente no “jogo das diferenças” (*Idem*, p. 32), nas remessas e nas defasagens de sentido? Priorizar o sujeito supostamente purificado das deformações que afetam tudo aquilo que é visível ou cognoscível equivale a pensá-lo como um *a priori* pré-linguístico, ou seja, algo que já se encontra definido antes de sua expressão pelas formas sensíveis, sejam as palavras, seja o corpo. Tomá-lo na imaterialidade ou na espiritualidade de um conceito que se furta às armadilhas, aos movimentos da significação.

Apostar que, sob o jogo de aparências com que essas cenas contemporâneas encobrem seus agentes esconde-se uma verdade essencial e mais profunda que não se permite capturar plenamente pela sua face visível é ignorar o que aquele filósofo nomeou de *différance*, processo de acordo com o qual toda a significação é constituída como um “jogo formal de diferenças” ou de “rastros” (*Ibidem*). De acordo com ele:

A subjetividade - como a objetividade - é um efeito de *différance*, um efeito inscrito em um sistema de *différance*. É por isso que o *a da différence*¹⁹⁶ lembra também que o espaçamento é *temporalização*, desvio, retardo, pelo qual a intuição, a percepção, a consumação, em uma palavra, a relação com o presente, a referência a uma realidade presente, a um ente são sempre *diferidos*. Diferidos em razão do princípio mesmo de diferença que não quer que um elemento não funcione e não signifique, não adquira ou forneça seu “sentido”, a não ser remetendo a um outro elemento, passado ou futuro em uma economia de rastros (*Idem*, p. 35).

Não se trata de afirmar que elementos oriundos da biografia desses artistas merecem ser repelidos no processo de interpretação do texto cultural que eles oferecem aos seus leitores, mas antes de compreender que fatos tidos como intrínsecos a tais indivíduos merecem ser vistos como igualmente baseados em sistemas de relações, onde a conformação de uma verdade dá-se

¹⁹⁶ *Différance* é um termo cunhado por Derrida no francês que aparece, nas versões em português de seus textos, como não traduzido ou traduzido como “diferância”, “diferência”, “diferença” ou “difaerença” (*Idem*, p. 123).

a partir de aproximações e desvios característicos da operação significativa. Ou seja, ao invés de pressupor o encobrimento de um conteúdo originário a respeito de tais subjetividades, a cena acentuaria uma dimensão imanente à constituição de suas identidades por meio de um processo incessante de aproximações e de desvios:

Na medida em que aquilo que chamamos de “sentido” (algo a ser “expresso”) é, já em toda a sua extensão, constituído de um tecido de diferenças, na medida em que há já um *texto*, uma rede de remessas textuais a *outros* textos, uma transformação textual na qual cada “termo” pretendidamente “simples” é marcado pelo rastro de um outro, a interioridade presumida do sentido é já trabalhada por seu próprio exterior. Ela se dirige, já e sempre, para fora de si. Ela já difere (de si) antes de todo ato de expressão (*Idem*, p. 39-0).

Considerando então, a partir de tal referência, a recepção daquele registro em vídeo do espetáculo *OraMortem*, que o in-Próprio Coletivo, de Cuiabá, Mato Grosso, estreou em 2015, o que nos diz o claroescuro que envolve a atriz e sua cena? Que aspectos da realidade, ou que concepção da realidade, esse uso da luz consolida e que outros ele distorce, reposiciona ou reclassifica? Que elementos das biografias de seus artistas, os recursos cênicos valorizam e quais outros eles embaralham, confundem ou escondem perante suas audiências e perante o campo teatral? De que modo a cena investe contra uma pretensa verdade mais profunda sobre esses sujeitos, ou seja, a possibilidade de conhecê-los plenamente sob uma luz forte, minando esta suposição pela intuição de que não há um conhecimento primário, não há um texto inaugural que reflita com transparência as trajetórias daqueles indivíduos?

Por tudo o que tem sido desenvolvido até aqui, seria incoerente afirmar que os efeitos estéticos produzidos por uma encenação como a citada *Se eu fosse Iracema* demonstra a capacidade dos signos teatrais diluírem as evidências dos vínculos sociais de seus autores. Ainda que eu mudasse abruptamente o rumo do que tem sido afirmado com relação à relevância da posicionalidade dos agentes teatrais investigados, a recepção daquele trabalho por diferentes plateias do país rapidamente desmentiria as minhas proposições. Nem as elogiadas encenação e atuação, nem a comoção generalizada provocada pela temática impediram que se manifestasse, em diferentes contextos, a suspeição relativa à capacidade desses sujeitos, em função do seu pertencimento, darem conta de vivências dos povos indígenas, as quais

ultrapassam as suas experiências pessoais. Debates com os públicos após a apresentação do espetáculo *Se eu fosse Iracema* pelo país revelam o interesse em conhecer a forma como o coletivo lidou com as questões éticas associadas à representação dos sofrimentos dos não-brancos¹⁹⁷.

Continuo defendendo a relevância de um momento histórico em que o discurso da identidade, sob o registro de uma “irreducibilidade” (HALL, 2000, p. 104), exerce uma “agência”¹⁹⁸ sobre as políticas de ocupação de palcos e plateias teatrais no país. Os artistas enfocados nesta tese sabotam, a meu ver, a pretensa universalidade branca, sudestina e eurocentrada que, por longo tempo, tem dominado a cena. Hall (2013, p. 382) lembra, neste sentido, que muito dificilmente teria sido possível a sujeitos racializados impor suas presenças na esfera da cultura pop, da cultura *mainstream*, como o fizeram e seguem fazendo, se não tivessem estrategicamente afirmado certa substancialidade do “significante ‘negro’”. Ele se questiona, entretanto, sobre a permanência ideológica nessa posição que descreve, a partir de Spivak, como de um “essencialismo estratégico”, sob o risco de limitar as chances de “novas intervenções” (*Ibidem*). Problematiza assim uma duradoura e perigosa essencialização das diferenças, passando de um posicionamento tático a uma visão “mutuamente excludente, autônoma e autossuficiente”, que “confunde o que é histórico e cultural com o que é natural, biológico e genético”, contrariando a potência das “estratégias dialógicas” e das “formas híbridas essenciais à estética diaspórica” (*Idem*, p. 383).

À medida que a afirmação de uma identidade negra, periférica, não-sudestina no teatro desnaturaliza as representações dominantes, sublinhando

¹⁹⁷ A crítica escrita por Lorena Rocha a partir de uma apresentação do espetáculo no Recife dá conta do tipo de tensões que irrompeu em sessões por todo o país, quando o grupo participou do Projeto Palco Giratório, em 2019. ROCHA, Lorena. “Crítica: Seu eu fosse Iracema: Urgências, violações e (auto) representações: Quem (ainda) está a falar?”. In: **Quarta Parede**. Disponível em: <<http://4parede.com/critica-se-eu-fosse-iracema-urgencias-violacoes-e-autorepresentacoes-quem-ainda-esta-a-falar/>> Acesso em 04 jan. 2021.

¹⁹⁸ Por “agência”, proponho a sucinta definição de Tomaz Tadeu Silva, em seus comentários à tradução de Stuart Hall (2000, p. 131): “tradução do termo ‘agency’, amplamente utilizado na literatura de teoria social anglo-saxônica para designar o elemento ativo da ação individual”. Hall (*Idem*, p. 105), entretanto, cuida de dissociar seu uso desse termo de “uma noção não-mediada e transparente do sujeito como autor centrado da prática social” ou de uma abordagem que leve à ideia de “consciência transcendental”.

as relações de privilégio que as sustentam e a estreiteza e arbitrariedade das visões de mundo veiculadas por elas, ela também abre caminhos para que se aspire a identidades menos reificadas, cientes do seu posicionamento provisório e estratégico, não limitando suas novas articulações e não impedindo também divisões e rompimentos. Não se trata, como bem define Hall (*Ibidem*), de cultivar “a rearticulação e a reapropriação como um fim em si mesmo”, o que significaria desperdiçar a fecundidade que a marcação da diferença nos proporciona, mas antes sustentar a capacidade de burlar “a essencialização da diferença dentro das duas oposições mútuas ou/ou”. Ou se faz um teatro permeado por significantes associados à favela ou se está capitulando a uma estética da classe média; ou se recusa por completo a encenação de autores europeus, ou se está sendo colonizado - são alguns exemplos que me parecem válidos, sem pretender, em absoluto, sugerir que não se deva questionar a higienização social da cena ou suspeitar de uma inclinação mais automática ao cânone europeu. Citando Paul Gilroy, Hall (*Ibidem*) lembra que “os negros da diáspora britânica” deveriam recusar, naquele dado momento, “o binário negro *ou* britânico”, suplantando-o pelas possibilidades contidas no novo sujeito político a se consolidar pela opção em ser “negro e britânico, negra e britânica”, cientes de que nenhum dos dois termos seria capaz de definir plenamente as suas identidades.

De maneira semelhante, Homi K. Bhabha (2013, p. 20) ajuíza que, num contexto contemporâneo em que categorias teóricas e políticas já tidas como centrais como classe e gênero precisam ser articuladas a muitas outras vinculações dos sujeitos (raça, localização geopolítica etc.), o que é mais “inovador” e “crucial” não são “as narrativas de subjetividades originárias e iniciais”, mas sim os “momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais”. Diz ele: “Esses ‘entre-lugares’ fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação - singular ou coletiva - que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação” (*Ibidem*).

Gloria Anzaldúa (1987, p. 03) expressou seu processo de recusas e de acolhimentos quanto a elementos do intrincado complexo cultural estabelecido na fronteira do México e dos Estados Unidos, onde ela nasceu, cresceu e onde

ela encontra sua ancestralidade: “Esta é minha casa, esta fina ponta de arame farpado¹⁹⁹”, escreveu. Conectada com sinais de força e de insubmissão nas tradições indígena e hispânica que a constituem e valorizando-as ante a violência e o racismo dos valores brancos representados pela imponência do vizinho império estadunidense, ela não deixa de lutar contra disposições da sua cultura materna que a oprimem e com as quais ela não se identifica: “Though I’ll defend my race and culture when they are attacked by non-*mexicanos*, *conosco el malestar de mi cultura*²⁰⁰” (*Idem*, p. 21). Sua voz expressa o processo de constituição de uma subjetividade *queer*²⁰¹, desviante, mas que é também a de uma mulher lésbica “de cor”, expressão que dá conta da perspectiva racializada que atravessa sua identidade de gênero.

Anzaldúa reforça, assim, o argumento de Hall (2000, p. 109) de que a identidade relaciona-se com origens geográficas ou culturais menos como um simples e direto “retorno às raízes” e muito mais como “uma negociação com nossas ‘rotas’”. A agência que ela construiu para si, a identidade que corresponde à realização de um projeto teórico e criativo, bem como a possibilidade de dissidência do regime de sexo e gênero, envolveu a negociação com as três culturas que a formaram - branca, hispânica e indígena: “Eu quero a liberdade para esculpir e cinzelar minha própria face, para estancar a sangria com minhas cinzas, para talhar meus próprios deuses a partir de minhas entranhas”²⁰² (*Idem*, p. 22). Embora tenha críticas distintas a cada uma dessas culturas, Anzaldúa também se nutre delas, sem se permitir, entretanto, ser plenamente definida por nenhuma das três:

Como uma *mestiza*, eu não tenho um país, minha terra natal me expulsou; entretanto, todos os países são meus porque eu sou cada irmã ou amante em potencial. (Como uma lésbica, eu não tenho raça,

¹⁹⁹ Tradução minha para: “This is my home / this thin edge of / barbawire”.

²⁰⁰ Optamos por não traduzir este trecho pois ele traz a marca da escrita de Anzaldúa de transitar entre os idiomas falados na fronteira que ela habita.

²⁰¹ De acordo com Dourado (2017, p. 118) o termo *queer*, na língua inglesa, possui “uma carga histórica de difícil tradução (...), utilizada como xingamento voltado aos homossexuais e a toda sorte de ‘desviante’ de gênero e sexualidade, de sujeito fora dos padrões de comportamento”. Com relação aos estudos *queer* e à autodesignação a partir do termo, Pereira (2015, p. 412), informa que o *queer* “surgiu como crítica aos efeitos normalizantes das formações identitárias e como probabilidade de agrupamento de corpos dissidentes. Como tal, delineou invenções transgressoras e possibilidades para além da construção binária dos sexos, repensando ontologias, opondo-se às epistemologias hétero que dominam a produção da ciência”.

²⁰² “I want the freedom to carve and chisel my own face, to staunch the bleeding with ashes, to fashion my own gos out of my entrails”.

meu próprio povo me renega; mas eu sou todas as raças porque há a *queer* de mim em todas as raças.) Eu não tenho cultura pois, como uma feminista, eu desafio o conjunto de crenças culturais e religiosas indo-hispânicas e anglo-saxãs sob ascendência do masculino; mas eu tenho minha cultura porque eu participo da criação de uma outra cultura, uma nova história para explicar o mundo e nossa participação nele, um novo sistema de valores com imagens e símbolos que nos conectam umas às outras e ao planeta²⁰³ (*Idem*, pp. 80-1).

Com recurso a tais autores, nos permitimos perguntar, então, como se produzem correspondências identitárias entre o que se vê no referido registro audiovisual de *OraMortem* e a coletividade artística responsável por ele? Como seus autores operam para informar ou para desautorizar eventuais questões sobre sua origem geográfica ou seu percurso histórico? Por onde transitam as possíveis intencionalidades identitárias neste trabalho? Quais são “os recursos materiais e simbólicos” capazes de “sustentá-la” (HALL, 2000, p. 106)? Em suma: o que a obra afirma, perante a recepção especializada, sobre sua condição periférica, adensando essa identidade e sua interpelação política? E, na direção oposta, o que incorpora das tendências estabelecidas, das formas de visibilidade e dos discursos já normatizados pelo campo, conquistando indistinção e sentido de filiação acrítica?

Mas, uma vez que não considero a existência de um léxico prévio de formas teatrais tradicionais em oposição a formas teatrais subversivas ou inovadoras e que admito diferenças nos modos de recepção, tenho de colocar em questão a capacidade dos signos teatrais vincularem-se com exclusividade a qualquer uma daquelas tendências. O que busco conhecer aqui são usos ou apropriações de discursividades e de técnicas mais ou menos legitimadas e os modos como eles interferem no acolhimento ou na estigmatização de trabalhos produzidos em localidades não centrais.

A chegada deste quarto coletivo e as questões políticas que ele aporta impinge a memória de que as categorias identitárias são sentidos em permanente construção e que tendem a se afirmar com maior ou menor ênfase,

²⁰³ “As a *mestiza* I have no country, my homeland cast me out; yet all countries are mine because I am every woman’s sister or potential lover. (As a lesbian I have no race, my own people disclaim me; but I am all races because there is the queer of me in all races.) I am cultureless because, as a feminist, I challenge the collective cultural/religious male-derived beliefs of Indo-Hispanics and Anglos; yet I am cultured because I am participating in the creation of yet another culture, a new story to explain the world and our participation in it, a new value system with images and symbols that connect us to each other and to the planet”.

contextualmente. Esse processo, que Hall (*Ibidem*) chama de “identificação”, pressupõe “um trabalho discursivo, o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas”, isto é, uma identidade sempre irá se consolidar a partir daquilo que é deixado de fora, diferenciando-se daqueles que serão tomados como o “outro”. Acontece que tal processo será sempre inacabado: “Há sempre ‘demasiado’ ou ‘muito pouco’ - uma sobredeterminação ou uma falta, mas nunca um ajuste completo, uma totalidade” (*Ibidem*).

Identidade, portanto, não como um “conceito essencialista”, mas “estratégico e posicional” (*Idem*, p. 108). Sob essa perspectiva, identidade “não assinala aquele núcleo estável do eu que passa, do início ao fim, sem qualquer mudança, por todas as vicissitudes da história”, mas antes disposições “nunca unificadas”, “fraturadas e fragmentadas”, em constante “processo de mudança e transformação” (*Ibidem*). Antes de se relacionar, portanto, com uma dada origem tempo-espacial por meio de questões como “quem somos nós” ou “de onde viemos”, a identidade mobiliza “recursos da história, da linguagem e da cultura” para responder a perguntas como essas: “quem nós podemos nos tornar”, “como nós temos sido representados” e “como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios” (*Idem*, p. 109).

O autor ressalta, entretanto, que o conhecimento do componente ficcional inevitavelmente presente na articulação de toda identidade “não diminui, de alguma forma, sua eficácia discursiva, material ou política” (*Ibidem*). Essa consciência antes ilumina o fato de que as identidades emergem “no interior do jogo de modalidades específicas de poder”, consistindo no “produto da marcação da diferença e da exclusão” e não “o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída” (*Ibidem*):

Utilizo o termo “identidade” para significar o ponto de encontro, o ponto de *sutura*, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos “interpelar”, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode “falar”. As identidades são, pois, pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós (*Idem*, pp. 111-2).

Assim, mesmo reafirmando a centralidade da noção de identidade para as importantes disputas políticas que literalmente tomam a cena teatral no presente, será preciso colocá-la sob permanente suspeição, “sob rasura” (*Idem*,

p. 104). A identidade é da ordem dos conceitos que “não foram dialeticamente superados e que não existem outros conceitos, inteiramente diferentes, que possam substituí-los”, de modo que “não existe nada a fazer senão continuar a pensar com eles - embora agora em suas formas destotalizadas e desconstruídas” (*Ibidem*).

Essa posição problemática acompanha a questão das identidades não apenas na teoria crítica, mas também no contexto das migrações forçadas ou “espontâneas” globais, na política partidária, na comunicação e nas múltiplas esferas da vida cotidiana. No tocante à linguagem teatral, ela alcança um dos principais elementos de sua gramática: a presença. Para José da Costa Filho (2009, p. 123), que lança mão dos termos “presença diferida” e “vertigem da presença”, ao analisar trabalhos da cena contemporânea brasileira:

Na medida em que a ideia de presença demanda o conceito de um sujeito razoavelmente coerente e estável, pode-se dizer que o teatro que investe radicalmente na desestabilização desse tipo de representação do indivíduo acaba quase que, inevitavelmente, por desestabilizar a noção de presença nas acepções mais tradicionais que o termo ganha no mundo dos praticantes de teatro.

Assim, se considerarmos que os modos de aparição das subjetividades em cenas como as que analisamos neste trabalho convulsionam discursividades dominantes, mitigando a emergência de novos sujeitos políticos, devemos assumir uma tendência de instabilizar a representação, de pôr em xeque verdades construídas e congeladas a respeito de indivíduos e coletividades. Este movimento tem sido acompanhado por aquele outro, aparentemente oposto, de defender o ancoramento de determinadas presenças, discursos e biografias nos palcos, posto que até então estavam excluídos, vinham sendo negados, recalçados. Desierarquizar o campo teatral brasileiro pressupõe tanto desvelar as particularidades raciais, sociais e de gênero de seu sujeito hegemônico quanto firmar outras tradições, outros corpos e outras narrativas em cena. Estes dois processos complementares são antagônicos, mas não opostos. Eles não resumem uma mera substituição da autoridade, mesmo porque ainda é cedo para dizer que a batalha esteja vencida. A crítica à sub-representação como crítica ao poder confirma a afirmativa de Hall (2000, p. 106) de que toda identificação será contingente, podendo “ser, sempre, sustentada ou abandonada”.

Sendo assim, muitos dos atuantes nas obras teatrais aqui analisadas trabalham para a produção de um sentido mais afirmativo de presença, buscando um “efeito real ou de pessoa, no sentido do esforço para que a personagem seja vista como individualidade não só densa, mas também coerente consigo mesma e com o contexto representado” (COSTA FILHO, 2009, p. 122). Muitas vezes, um poderoso efeito político deriva do elo entre as histórias pessoais desses artistas ou das coletividades de onde eles provêm e o texto teatral ou espetacular representado²⁰⁴. Por outro lado, porque sua força política também emana da derrisão ou do rebaixamento de categorias consolidadas historicamente pela cena e porque não vislumbram seu confinamento definitivo em uma ordem discursiva a que se percebem impelidos pelo próprio sistema de dominação²⁰⁵, esses sujeitos podem recusar os modos mais afirmativos, mais lineares de presença. Nesses últimos casos, cenas assinadas por artistas insurgentes podem lançar mão também daquilo que José da Costa Filho (*Idem*, p. 124) considera uma das marcas do teatro contemporâneo no país, a saber, a produção de presença segundo modos falsificantes, ambivalentes e fugidios. Mas é possível também inferir que operar de modo combinado essas duas tendências divergentes e reconhecidas pelo campo representa estratégia importante que assinala a intencionalidade de marcar posição sobre o que é inegociável, mas também de não se permitir plenamente capturar, não se furtar ao devir e fazer uso reflexivo da capacidade de autoinvenção que habita a linguagem teatral. Além de ressaltar a complexidade das identidades individuais e coletivas e, conseqüentemente, das obras de arte, essa plasticidade liga-se a um *savoir faire* relevante, podendo facilitar o trânsito pelas instituições e o fortalecimento do projeto artístico.

²⁰⁴ Seria o caso de lembrar aqui trabalhos recentes como *Navalha na Carne Negra*, dirigida por José Fernando Peixoto de Azevedo em 2018, e *Gota d'Água Preta*, dirigida por Jé Oliveira em 2019, duas produções paulistanas. Nelas, dois textos clássicos da dramaturgia brasileira retratando indivíduos e comunidades marginais ou periféricas e até então célebres pela performance de atrizes e atores brancos foram atualizados por elencos e equipes majoritariamente negros, conforme os próprios títulos vêm afirmar.

²⁰⁵ Vide, neste sentido a entrevista com a performer Musa Michelle Mattiuzzi: CUCETA PRODUÇÕES. “Pensando o futuro apocalíptico com Musa Michelle Mattiuzzi”. In: **Youtube**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YAR866syi2w&ab_channel=CucetasProdu%C3%A7%C3%B5es Acesso em 06 jan. 2021.

Nos primeiros segundos de *OraMortem*, a aparição da mulher coincide com o reconhecimento de sua idade. Isto se dá por meio de um acúmulo de signos estereotipados que marcam um corpo enquanto corpo velho, tais como uma cadeira de balanço, um tecido branco que envolve a cabeça e as agulhas de tricô que as mãos trêmulas trabalham na fiação de uma trama. Trata-se de uma imagem plana, de uma simplicidade que dialoga com incontáveis representações de bondosas velhinhas saídas de livros infantis. Com ela, a encenação parece querer compensar uma espécie de distúrbio produzido sobre o espectador pelo uso contido da luz e pela disposição arrojada do espaço, oferecendo-lhe, por outro lado, elementos de inteligibilidade mais óbvia. A vertigem promovida pelo isolamento e pelo incognoscível da imagem no espaço encontra, assim, uma espécie de contrapartida na possibilidade de identificação mais automática da velha.

Visto por outro ângulo, que é aquele da constituição da imagem do in-Próprio Coletivo perante aquele corpo curatorial, a opção pela representação caricatural da velha concorre com o investimento cenográfico mais inventivo. Essa tensão ilustra uma espécie de "indecidibilidade", conforme acepção de Derrida (*apud* BHABHA, 2013, p. 98), presente no processo de significação, permitindo que "não possa haver negação ou transcendência na diferença". *Lanço este produto na categoria dos trabalhos ainda insuficientemente maduros, aqueles que ainda não conformaram os elementos cênicos a uma linguagem própria e autoconsciente; ou assumo sua capacidade de me surpreender e de proporcionar experiências estéticas relevantes?* Estas alternativas ilustram formas diametralmente opostas, mas simultâneas de recepção, despertadas em um processo de assédio recíproco, envolvendo provocações de mão dupla emitidas pelos curadores e pela obra.

Com o desenrolar do espetáculo, a tensão entre tais movimentos perceptivos divergentes, que acomete e mantém ativos tanto o espectador comum quanto o especializado, ameaça se resolver em proveito do reconhecimento produzido pela convergência dos termos velhice, mulher e solidão. Trata-se de um sentido suturado por elementos do figurino, da cenografia, pela voz feminina e melancólica que canta fora e que parece corresponder a uma espécie de consciência da personagem em cena, uma vez

que a gestualidade da atriz sob os holofotes sincroniza com aqueles estímulos sonoros.

Mas a capacidade desses observadores, aos poucos, se localizarem e decifrarem o que lhes é oferecido, não vai demorar a sofrer um novo impacto. A falsa estabilidade do entendimento será contrariada quando um misterioso par de braços emergir da escuridão do lado direito da cena. Ao se moverem, estes membros recuperam a sensação de um espaço desnaturalizado, uma vez que não se encontram invertidos como a velha, mas contrastam com ela. As duas figuras habitam o mesmo espaço de sonho, mas em posições inversas. Chão e teto, alto e baixo se confundem na aparição das duas figuras. Esse estágio de apreensão da obra será superado quando aqueles dois braços, impessoais, soltos no vazio, iniciarem um movimento de nadar, como se estivessem vindo das profundezas em direção à superfície. As pontas de seus dedos vão então alcançar um limiar invisível, o que fará com que toda a imagem se desvaneça, dissolvendo-se em ondas. Percebemos então que tudo o que vimos até ali foram reflexos em uma superfície líquida. Mas ao buscarmos o referente, os corpos reais e refletores, constatamos que eles estão encobertos, inacessíveis a nós.

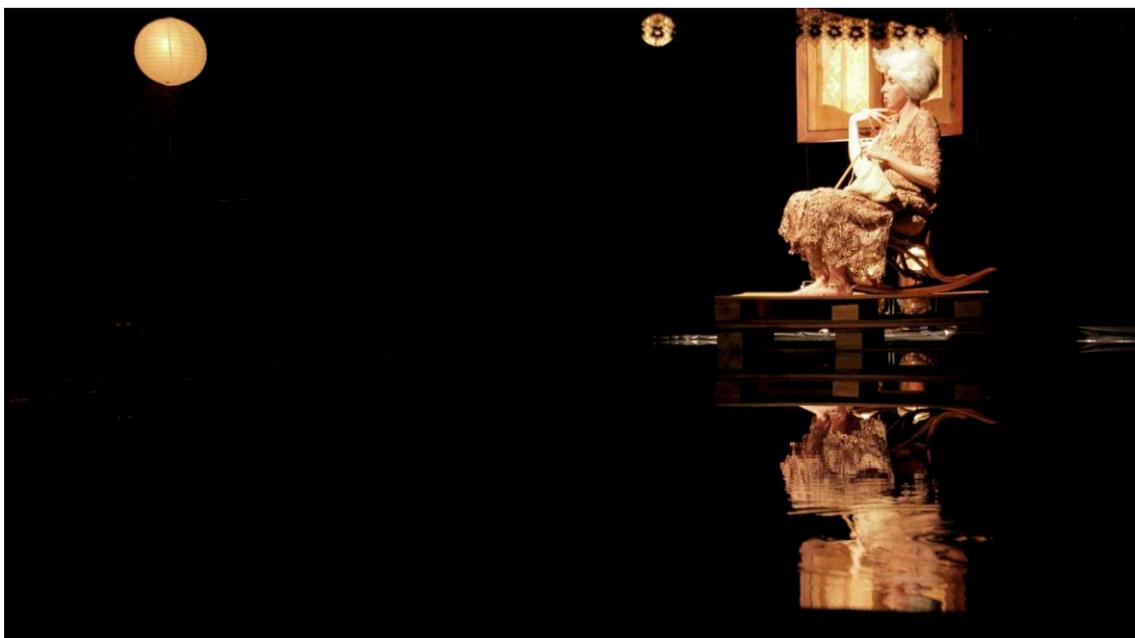


Figura 43 A velha e seu reflexo, vista sem a cortina frontal em *OraMortem*. Foto: Juliana Segóvia.



Figura 44 A velha e o menino em *OraMortem*. A orientação oposta entre seus corpos será reafirmada, embora invertida pelo reflexo. Foto: Juliana Segóvia.

Assim como a cortina que só revela os pés do elenco do Coletivo Legítima Defesa no início de *A missão em fragmentos*, de 2017, descobrimos também aqui uma barreira física entre o público e a corporeidade da cena. Mas, diferente da provocativa aparição de fragmentos de pés e de pernas, da presença diminuta desses membros contrastando com a pulsação e com a expansividade corporal do bailado de música negra na obra do coletivo paulistano, o que temos aqui é menos, é mais fugaz, é quase imaterial. Estamos ainda mais distantes e contemplamos uma miragem por uma fresta. A mediação do vídeo aprofunda a sensação de *mise en abyme*²⁰⁶, como se ouvíssemos de alguém um relato que lhe fora transmitido por uma terceira pessoa, ou como se tentássemos visualizar uma imagem descrita por esse alguém a partir do que lhe fora revelado por outrem, que, por sua vez, tivesse visto a imagem original apenas de relance.

Estes primeiros minutos de *OraMortem* parecem reafirmar a dimensão heterotópica do teatro. De acordo com Michel Foucault (2013, p. 19), as heterotopias distinguem-se das utopias pelo fato de ocuparem “um lugar preciso e real, um lugar que podemos situar no mapa”. São “utopias que têm um tempo

²⁰⁶ De acordo com Patrice Pavis (2005, p. 245), “a *mise en abyme* é o procedimento que consiste em incluir na obra (pictórica, literária ou teatral) um enclave que reproduz certas propriedades ou similitudes estruturais dela (...). O reflexo da obra externa no enclave interno pode ser uma imagem idêntica, invertida, multiplicada ou aproximativa”.

determinado”, já que, conforme o autor, as coletividades humanas costumam demarcar nos espaços que ocupam, “lugares utópicos” (*Ibidem*). São lugares que se distinguem de outros, daqueles mais utilitários, e são “destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los” (*Idem*, p. 20). São, nesse sentido, “*contraespaços*”, os quais são bastante conhecidos das crianças, tais como “o fundo do jardim”, “a tenda de índios erguida no meio do celeiro”, ou “a grande cama dos pais” em “que se descobre o oceano, pois nela se pode nadar entre as cobertas” (*Ibidem*). Para Foucault (*Idem*, p. 24), o teatro é uma heterotopia, na medida em que ele “tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis”. Este argumento reitera a relação do teatro com a ambivalência da identidade, uma vez que reconhece sua localização precisa na ordem social e, ao mesmo tempo, sua capacidade para desarranjar essa realidade para, talvez, pensá-la de maneira ampliada.

Desse modo, o espelho aquático que inverte a imagem não basta para explicar tudo aquilo que o coletivo insinua. Devemos apreender, mesmo na engenhosa e invertida projeção da velha na piscina, a insuficiência da identidade como expressão mais imediata das condições exteriores. Contra essa pura reflexividade, essa pura inversão que a representação repercute, será necessário instalar a resistência do ator acrobata. Situado do lado “real”, mas de ponta cabeça, ele é traduzido no seu reflexo conforme uma posição mais convencional - como alguém com os pés no chão e a cabeça para o céu -, de modo que esse duplo atributo de sua presença confunde e desmente a compreensão do imaginário e do fabular como espaço mais liberto das coerções da física ou do mundo material. A partir do que ele nos diz, a realidade é mais inventiva e desafiadora do que a sua imagem.

Como membro da comissão que analisou o vídeo de *OraMortem*, constato que o investimento do coletivo sobre a potencialidade do evento teatral para afastar, mesmo que momentaneamente, as pressões da realidade, sua capacidade de estender a mão e conduzir o espectador para uma zona desconhecida, contribuiu muito decisivamente para o seu sucesso naquela seleção. Seu trabalho de construção da presença de forma altamente mediada revelava uma exploração intensiva dos materiais por seus autores, de modo que

me permito comparar os deslocamentos contraditórios entre a tendência caricatural da figura da velha e a manipulação de sua aparência pelo dispositivo cênico com a tensão entre a aderência e o deslizamento do estereótipo de coletivo periférico.

Mas como esses artistas do Mato Grosso puderam ter essa ousadia? O Mato Grosso nem produz teatro. Cite um grupo ou um diretor mato-grossense de teatro de cabeça! Essas falas carregadas de preconceitos não foram efetivamente pronunciadas, mas ilustram uma expectativa muito peculiar a agentes do campo teatral no país orientados por uma já naturalizada proliferação de formas teatrais nas metrópoles da Região Sudeste e, em menor grau, nas capitais do Nordeste e do Sul. Pensar em produções artísticas de vigor geradas no Centro-Oeste e no Norte é tanto menos provável quanto mais se reafirma a incipiência do mercado cultural daquelas regiões quando comparado aos circuitos culturais de São Paulo e do Rio de Janeiro. Vincular a diversidade da oferta cultural nessas duas cidades, sobretudo São Paulo, à importância de seu mercado financeiro e à força de seu comércio transmite, de um lado, a ideia de abundância de fluxos e de uma estrutura robusta de suporte e, de outro lado, de grandes extensões territoriais e populacionais imersas num apagão artístico e cultural. Tânia Brandão, curadora por dez anos do Festival de Teatro de Curitiba, alude à questão, em entrevista a Michele Rolim (2017, p. 97): “Uma das dificuldades de trabalhar com o teatro brasileiro é a dimensão do Brasil. E as temporadas fora dos grandes centros são muito circunstanciais, muito incidentais”.

Os obstáculos para lidar com a temporalidade das produções em áreas não centrais convive com a dispendiosa logística de trânsito desses trabalhos até os espaços de visibilidade instalados naquelas capitais, o que compromete interesses das comissões de seleção e curadoria e, por consequência, sua capacidade de decodificação. Henrique Fontes, integrante do Grupo Carmin, sediado em Natal (RN), afirma, acerca de sua experiência de apresentação de espetáculos fora daqueles estados que constituem a Região Nordeste:

Ao apresentar nossos trabalhos em outras regiões, vemos que há uma expectativa do público por um teatro ‘regionalista’. Aquele teatro com certa paleta de cores, um estilo musical conhecido e, claro, um sotaque que eles já ouviram mil vezes. Quando não encontram isso ao ver nossas peças, um estranhamento acontece e um comentário é

recorrente: “você não parece do Nordeste” (FONTES *et al.*, 2017, p. 58).

De maneira similar, Francis Madson (2019, p. 11), dramaturgo e diretor rondoniense, baseado em Manaus (AM), revela que os públicos aos quais já se apresentou pelo país, em geral, surpreendem-se ao verificar que suas obras não correspondem a uma ideia pré-concebida sobre as produções culturais da Região Norte:

quando elas se deparam com a obra na qual eu faço parte, eles têm uma espécie de... Não choque, mas é como se a gente não respondesse aos seus desejos. E eu acho isso curioso, mas a gente sempre resolve isso depois numa conversa sobre a obra.

Em contraposição à incapacidade dos maiores festivais e instituições teatrais superarem a divisão regional da arte, foi justamente a experiência da margem musical e fonográfica que fez despontar um dos movimentos culturais mais influentes das últimas décadas no país: o Fora do Eixo²⁰⁷. Tendo na mesma Cuiabá habitada pelo in-Próprio Coletivo um dos seus núcleos geradores, mas também outras cidades consideradas nacionalmente periféricas como Rio Branco (AC), Uberlândia (MG) e Londrina (PR), seus agentes buscavam tanto incentivar o surgimento de bandas nessas localidades quanto viabilizar sua circulação entre elas, fomentando um roteiro alternativo de difusão artística, além daquele consolidado pela indústria cultural e pela mídia corporativa. De acordo com Dríade Aguiar, integrante do Fora do Eixo, aquelas cidades “estão muito distantes entre si e estão fora do Eixo RJ-SP. Ou seja, a cultura não circula ali, a cultura brasileira, como todo mundo entendia, ela não circula por ali” (*apud* BARCELLOS & DELLAGNELO, 2014, p. 413).

Neste extrato, a cultura é entendida como a materialidade dos seus produtos e o processo de fruição e de reconhecimento dos mesmos. Não se trata da concepção mais difusa de cultura que permeia, com variações e singularidades, todas as comunidades humanas, mas das dimensões econômica

²⁰⁷ O movimento Fora do Eixo surgiu em 2006 a partir da articulação de artistas e produtores culturais para promover o trabalho de bandas, festivais e modos de produção relacionados à música independente. À medida que seu trabalho se fortalece, passa a atuar também em outras linguagens artísticas, nos movimentos sociais, nos debates sobre políticas culturais e na comunicação. Dentre as iniciativas protagonizadas pelo Fora do Eixo, destaca-se a Mídia Ninja, rede de informação alternativa que ocupa prioritariamente o contexto das redes sociais e que atingiu enorme projeção durante a cobertura das manifestações nas ruas de diferentes cidades brasileiras em junho de 2013.

e comunicacional que organizam a circulação e a sustentabilidade da produção artística. O que está em jogo, portanto, são os eixos de comercialização e consagração de experiências musicais. No entanto, a referência à “cultura brasileira, como todo mundo entendia” sugere ainda um interesse eminentemente político de revisar perspectivas e sotaques a partir dos quais são forjadas e difundidas as representações de país pela arte. A experiência do Fora do Eixo é, neste sentido, reveladora do potencial que as periferias guardam para reinventar não apenas as expressões artísticas, mas o modo operante excludente do sistema cultural. Para Victoria Irisarri (2015, p. 53), o próprio nome do coletivo já marca uma posição:

A ideia de que existe uma produção cultural no eixo e outra fora dele marca uma diferenciação e separação de outros tipos de produções culturais. A periferia como dimensão espacial e simbólica representa um elemento-chave que constitui e ordena o tipo de produção cultural em questão.

A experiência da periferia se torna uma marca de distinção passível de organizar o projeto artístico e a construção política, podendo acrescentar ao trabalho de um coletivo teatral como o in-Próprio as promessas de transformação de uma realidade desigual e de diversificação do imaginário sobre o país. Não por acaso, na entrevista que realizei com o grupo, minha primeira pergunta foi nesse sentido, de saber se lhes interessa vincular sua regionalidade ao atributo “fora do eixo”. De acordo com seus integrantes, a experiência da periferia é muito mais experimentada na prática, em termos de carência de infraestrutura e custo elevado das produções, do que debatido programaticamente. A “precariedade” que, segundo Karina Figueiredo, caracteriza seus modos de produção lhes obriga a “se debruçar em outras soluções, principalmente técnicas, pra dar conta de materializar as coisas que a gente cria”: “A gente faz umas gambiarras, pra dar certo” (IN-PRÓPRIO COLETIVO, 2021, p. 01). Alexandre Cervi considera que não há uma especificidade no trabalho do Coletivo relacionada ao território - “a gente poderia estar fazendo o que a gente faz em qualquer lugar” (*Ibidem*) - mas constata a desproporcionalidade entre os esforços empreendidos para produzir arte localmente e a falta de reconhecimento que acomete os produtores no território e fora dele: “Eu já percebi muita gente incrível daqui não chegando, simplesmente pelo fato de estar fora do eixo, nada além disso” (*Ibidem*). Sendo

assim, entende que “ser fora do eixo é o mínimo de interseccionalidade que a gente precisa para considerar (...) um teatro produzido aqui” (*Ibidem*).

Diferente do que nos trazem os comentários de Henrique Fontes e Francis Madson sobre estereótipos que não se descolam das visibilidades dos coletivos estabelecidos nas regiões Nordeste e Norte, não há a percepção, por parte do in-Próprio Coletivo - pelo menos não se evidenciou em sua fala, durante a entrevista que realizei -, de distorções de sua imagem decorrente de seu pertencimento regional. Entretanto, lembro-me de ter ouvido em falas públicas recentes da atriz Daniela Leite sobre o espanto observado em participantes de eventos acadêmicos pelo país quando a ouviram falar de sua pesquisa envolvendo filosofia pós-estruturalista, arte e teorias decoloniais. Segundo ela, há um misto de desconfiança e admiração e sua impressão é de que estas pessoas julgam impossível uma pesquisadora ou uma universidade do Mato Grosso estarem plenamente informados sobre teorias e discursividades em voga globalmente.

As falas de Fontes, Madson e Leite confirmam a leitura de Homi K. Bhabha sobre o funcionamento do estereótipo no discurso colonialista. O autor nos fala sobre a ambivalência que permeia a “fixidez” da diferença ou da alteridade cultural, conotando, por um lado, “rigidez e ordem imutável” e, por outro, “desordem, degeneração e repetição demoníaca” (BHABHA, 2013, p. 117). Isso faz com que ele compreenda o estereótipo como “uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre ‘no lugar’, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido” (*Ibidem*). Essas características garantem ao estereótipo sua capacidade de circulação, “sua repetibilidade em conjunturas históricas e discursivas mutantes”, mas também revelam seu componente “em excesso do que pode ser provado empiricamente ou explicado logicamente” (*Idem*, p. 118).

Se considerarmos que as divisões regionais no Brasil reproduzem as divisões globais entre antigas metrópoles e colônias, entre norte avançado tecnológica e culturalmente e sul subdesenvolvido, podemos inferir que a recepção de arte e conhecimento produzidos fora do eixo econômico dominante do país é permeada pela questão da diferença colonial e, conseqüentemente, pelo estereótipo. De acordo com esse argumento, o acesso à diferença aportado

pela presença destes sujeitos em espaços historicamente excludentes, como universidades e teatros localizados no “eixo”, é comprometido, uma vez que o que se aprende com eles é algo já conhecido de antemão - o pitoresco do nortista ou do nordestino e o atraso técnico e cultural do mato-grossense ou do interiorano, ainda que nenhum desses atributos se expresse em sua produção.

Mesmo se dirigindo a um corpo heterogêneo de avaliadores, onde a desigualdade do acesso e da distribuição dos meios de produção e difusão culturais eram tônicas da discussão, *OraMortem* precisava lidar com um conjunto de discursividades e expectativas construído simultaneamente à instalação de determinados agentes e determinadas experiências em lugares de autoridade no campo. Temos defendido que o ocupante mais frequente das posições de maior prestígio identifica-se como branco, de classe média ou alta, homem cisgênero e morador de alguma das duas maiores cidades do país. De modo que a aprovação do in-Próprio Coletivo naquela seleção envolveria em alguma medida negociar aproximações e distanciamentos à produção legada por essa identidade dominante, algo que certamente já se pronunciava desde a gênese daquele seu projeto criativo.

O valor considerável de seus feitos artísticos, suposto objeto primeiro da análise, tornava-se, para aquela comissão, indissociável da origem regional do grupo. Ao mesmo tempo que, politicamente, a sua escolha representava a disposição de contrariar as leis vigentes no mercado cultural, ela também derivava da capacidade do trabalho dissociar-se da cadeia significativa que liga o signo periferia à ideia de precariedade técnica e conceitual, de baixa autoconsciência e reprodução irrefletida de experiências legitimadas²⁰⁸. Por aquilo de audacioso que seu dispositivo dava a ver nos primeiros minutos do espetáculo, o Coletivo esquivava-se daquela armadilha do signo periférico, abastecendo uma alternativa reversa, a da periferia enquanto território desconhecido e subestimado, celeiro de novas e iluminadas possibilidades. De modo complementar, sua escolha estimulava uma renovação do signo “teatro

²⁰⁸ Talvez seja preciso considerar que, no teatro, enquanto produção mais artesanal e exclusiva, este significado negativo do periférico seja mais pronunciado do que na música, forma artística mais assediada pela indústria cultural e pelos meios de difusão digitais. Isso se revela quando pensamos, por exemplo, na visibilidade e no valor adquiridos por estilos musicais como o funk e o tecnobrega paraense.

brasileiro”, uma categoria bastante criticada por suprimir a dominância histórica das produções de São Paulo e do Rio de Janeiro. Contudo, a associação do in-Próprio Coletivo ao signo viscoso e ambivalente da periferia projeta sua identidade naquela cadeia de significações instáveis, de modo que sua emergência em espaços percorridos por uma distribuição desigual do poder como é o campo teatral é acompanhada da constante probabilidade de que seja lido de formas controvertidas.

Interessa acentuar, com isso, o fato de trabalhos artísticos produzidos fora do eixo do capital - em especial num contexto curatorial em que a cidade de origem dos coletivos é conhecida de antemão - precisarem responder pela sua posição na geografia do poder, anteriormente às suas realizações artísticas propriamente ditas. Diferente do racismo antinegro, que, no Brasil, conforme Ângela Figueiredo (2015, p. 155), associa-se às “marcas”, aos “fenótipos raciais”, à “aparência” dos indivíduos; a discriminação da regionalidade, embora, muitas vezes, atravessada por implicações raciais, depende de que o pertencimento periférico seja explicitado. Por isso, em uma curadoria “às cegas”, na qual supostamente nada se sabe sobre os autores de uma obra, os elementos passíveis de associação com tal origem podem apenas ser deduzidos. Mas, quando a regionalidade dos artistas é conhecida de antemão, ela se converte num dado relevante para análise da obra.

Nos termos de Jacques Rancière (2009, p. 26), diríamos que existe uma distribuição do sensível que antecede e que contamina a análise de suas formas artísticas, suas “posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível”²⁰⁹. A agência de um trabalho como o do in-Próprio Coletivo opera, portanto, em determinada medida, para redistribuir tais posições, para bagunçar um pouco as pressuposições do campo teatral brasileiro, a divisão entre aqueles que historicamente têm podido ou não têm podido tomar parte. Mas somos obrigados a reconhecer que tais hierarquias são também constitutivas do seu projeto artístico, estimulam e se incorporam ao seu

²⁰⁹ Para Rancière (*Idem*, p. 16), a governabilidade e a política (e podemos pensar aqui na política cultural) são precedidas por uma “forma de partilha”; “aquela que determina os que tomam parte”. É neste sentido que ele fala de uma estética na base da política: “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência”.

impulso criador, ainda que se manifestem sobre a forma de recusas, adesões, ou, o que é mais provável, de uma combinação dessas duas tendências.

Ao transformar a configuração e o estado físico do palco a partir da instalação de um grande espelho d'água e do trabalho poético com os reflexos, o in-Próprio Coletivo alinha-se a realizadoras consagradas da nossa historiografia teatral recente. Seria o caso de lembrar a destruição do palco italiano que Ruth Escobar empreendeu em seu teatro, em 1968, para abrigar a instalação da peça *O Balcão*, dirigida por Victor García²¹⁰. E também Daniela Thomas, famosa por forçar os limites da caixa cênica em suas cenografias e direções de arte, junto à Companhia de Ópera Seca e aos Ultralíricos, em *Não sobre o amor*, citado acima, e no palco sobre molas que construiu para livrar *Os Lusíadas* - produzido pela própria Ruth Escobar e dirigido por Márcio Aurélio, em 2001 - da estabilidade indesejada do palco italiano. O que dizer também da monumental estrutura construída por Bia Lessa para abrigar, mais recentemente, sua adaptação de *Grandes Sertões: Veredas?* Nenhum desses trabalhos, contudo, parece exercer influência direta sobre o espetáculo em questão, sendo as características de seu dispositivo cenográfico derivadas mais diretamente da imanência de seus inquietantes processos criativos.

O surgimento de *OraMortem*, primeiro trabalho do in-Próprio Coletivo, baseou-se numa relação bastante singular entre seus integrantes, em uma atitude experimentalista e na ruptura com modos de produção teatral consolidados localmente. Na tese de doutorado em que discute a criação e a circulação do espetáculo e que tem o título de *O que pode o teatro como poética do acontecimento: cartografias de desejos e uma ode à desobediência*, Daniela Leite (2019, p. 14) afirma que, entre convidar pessoas para integrar um processo que já vislumbrava como um objeto da sua pesquisa acadêmica e convidá-las para integrar um experimento artístico, ela optou pela segunda alternativa, o que, em sua visão, possibilitou um “engajamento na ordem dos afetos”, evitando “certa relação objetificada que, constantemente, a pesquisa acadêmica sugere”. Mas a adesão que obteve resultou no que considera uma experiência

²¹⁰ ALVES JR., Dirceu. “Há cinquenta anos estreava a icônica peça ‘O Balcão’”. In: **Veja São Paulo**, 03 jan. 2020. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/balcao-peca-teatral/> Acesso em 15 ago. 2020.

compartilhada, diferente de tudo o que tinha vivido até então em sua trajetória de atriz:

Eu, que até então havia experimentado o trabalho de atuação apenas numa relação de subordinação a um diretor ou diretora, propunha um outro movimento de criação, que me lançasse, junto a outros corpos, ao desconhecido, ao campo da imprevisibilidade (*Idem*, p. 19).

Tratou-se de um processo muito influenciado pela ideia de hibridismo - Daniela integra um grupo de estudos em artes híbridas na Universidade Federal do Mato Grosso - e pela escolha acertada dos participantes - “teve essa coisa de querer trabalhar com quem a gente acha massa o trabalho, sabe? Com quem a gente admira o trabalho e acompanha” (IN-PRÓPRIO COLETIVO, 2021, p. 04). Isso talvez explique o fato de a artista ter se identificado mais com um ateliê de artes visuais para o estabelecimento dos ensaios. No espaço do artista Luis Segadas, em Cuiabá, ela se vê “em meio às suas obras, na maioria compostas por materiais descartados (...) diante de uma série de coisas acumuladas, sem uma organização muito clara (...), mas que constituíam uma narrativa fragmentada e própria” (*Idem*, p. 14).

Diferente do espaço cênico ou da sala de treinamento, limpos e vazios, que reforçam o sentido de empreender uma obra a partir do zero e onde o corpo e a movimentação dos atores devem ser centrais, o ateliê comporta essa marca de um espaço poluído, já povoado por muitas histórias, sobre as quais o teatro inscreverá outros textos. Aí, ocorrem os primeiros encontros do in-Próprio Coletivo, envolvendo uma equipe de três músicos (Estela Ceregatti, Jhon Stuart e Luiz Gustavo Lima), uma iluminadora (Karina Figueiredo), e dois atores (a própria Daniela Leite e Felipe Valentim). Naquele ambiente, surgiu a ideia de uma lona disposta no chão e coberta com uma fina camada de água, estimulando experimentos com a luz e com os reflexos. Nesse sentido, Daniela Leite aponta que o surgimento de *OraMortem* dependeu muito da relação com esses materiais, da construção de fotografias, paisagens, texturas, gerando estímulos para as improvisações de todos os artistas:

Um agenciamento de pele, som, luz, concreto e água. A partir dessas imagens, começamos a experimentar o imprevisível em nossa relação, bem como a materialidade das imagens: teatro, música e artes visuais, em fluxo de retroalimentação, intersubjetividades e justaposição de camadas (*Idem*, p. 16).

A ideia de “desobediência” é significativa nesse processo e não à toa desponta no título da tese. Interessa à artista encontrar formas alternativas e menos hierarquizadas de criação, um diálogo mais aberto com outras modalidades artísticas como a música e as artes visuais, um rebaixamento da palavra na busca por se relacionar mais diretamente com o indizível, além do interesse flagrante pela adoção de uma perspectiva feminista. Esse último aspecto se explicitará, em *OraMortem*, especialmente na abordagem de uma vivência que a artista compartilhou com sua avó e que corresponde a um dos principais disparadores da obra, como veremos mais detalhadamente adiante.

Na tese, ela relata ainda que sua primeira tentativa de transmutação teatral daquele pretexto parental deu-se durante uma vivência em que participou com o diretor italiano Eugenio Barba e a atriz inglesa Julia Varley, ambos integrantes do mundialmente conhecido Odin Teatret. Tendo oportunidade de trocar e aprender com esses mestres, reunida com artistas de diversas partes do Brasil e da América Latina, Daniela percebe-se incomodada por “uma sensação de constrangimento que eu não sabia explicar, uma sensação de estar errada, de não ser adequada a uma determinada forma” (LEITE, *Idem*, p. 40). Esse sentimento era despertado por vislumbrar o esforço de diversos participantes em corresponder ao que lhes demandavam os artistas europeus: “fiquei com a impressão de que não havia forma possível, mas, sim, forma ‘correta’ de fazer teatro” (*Ibidem*). Daniela revela naquele momento ter percebido “a força moralizante que habita determinados tipos de orientação e pensamentos teatrais” (*Idem*, p. 41).

Mencionando o momento em que Barba debocha de um ator boliviano que executava uma saudação a Pachamama, exclamando “ah, esse jeito latino!” (*Ibidem*), Daniela Leite, filósofa e leitora de Gilles Deleuze e de Baruch Espinosa, compreende aquela experiência com a pedagogia teatral proporcionada pelo Odin Teatret enquanto redutora das possibilidades que atravessam um corpo. Ao interessar-se em abordar a desobediência de sua avó com relação ao tipo de comportamento que foi instada a sustentar por toda a vida, ela se distancia de práticas artísticas que, segundo ela, pareciam preocupadas “em codificar, e em alguns momentos exotizar o corpo do outro, a alteridade” (*Ibidem*). Na visão da artista, a autoridade do diretor, sua “postura moralizante” em direção às criações

dos artistas latino-americanos, ecoa uma “postura etnocêntrica, de viés tecnicista”, do corpo “exposto aos ditames coloniais da moral e da razão”, corpo enquanto “extensão e instrumento do intelecto humano (*Ibidem*).

A resistência da artista à autoridade do diretor reconhecido internacionalmente e cujos livros a formaram enquanto atriz diz muito sobre uma postura de autoridade que vem se afirmando obsoleta, especialmente em contextos de aproximação entre arte e política, na atuação de coletivos que intentam ensaiar formas alternativas de construção partilhada. Possivelmente, o fato dessa atitude manifestar-se por parte de alguém que reúne alguns dos principais atributos do sujeito dominante e colonial - a masculinidade, a procedência europeia, o cosmopolitismo, a maestria da técnica - tenha agravado tal abjeção.

Essa convicção se reafirma um pouco mais tarde, segundo Leite (*Idem*, p. 54), quando Barba e Varley assistiram a uma das primeiras apresentações de *OraMortem*, no Festival da Amazônia Mato Grossense, na cidade de Alta Floresta (MT), em 2015. O diretor teria então comentado a obra e sugerido três mudanças, dentre as quais a substituição das vestimentas dos dois personagens principais por outras mais elegantes - um vestido de noiva e um terno branco. Para a artista, as propostas de Barba pressupunham a completa desfiguração da obra, o que a fez decidir, juntamente com seus colegas, a ignorar suas sugestões.

Aqui será importante ressaltar que o comentário do encenador a respeito do figurino relaciona-se com o que escrevemos anteriormente, considerando-o um modo de caracterização estereotipado da anciã. Pergunto-me, mediante tal coincidência, se meu olhar admite a diferença aportada pelo coletivo periférico, ou se, como Barba, busca enquadrá-lo em um padrão de eficiência expressiva. E não se trata de uma pergunta retórica, pois me inquieta perceber, por vezes, no âmbito dos processos de gestão cultural em que tenho tido oportunidade de participar, limitações ao diálogo com produções cênicas das periferias com base na demanda por uma ordem de sofisticação e de raridade (técnica, material e conceitual) que me parece obedecer, por vezes, à especialização em uma gramática da cena, que, por sua vez, se liga a uma hierarquia e a um mercado. Obviamente, tenho grande admiração por aqueles artistas que conseguem

surpreender na qualificação deste encontro, desta experiência e desta comunicação que é o evento teatral, como percebo que *OraMortem* o faz. Por outro lado, não deixo de me preocupar com repetições e padronizações que sirvam de critério para legitimar ou excluir, limitando o diálogo e o acesso à diferença.

Considerando a ampla e longeva influência de Barba e do Odin Teatret sobre grupos teatrais brasileiros e latino-americanos, acredito que se moldar por sua visão de espetáculo seria equivalente, por parte do in-Próprio Coletivo, a inserir-se e indiferenciar-se numa série de trabalhos construídos sob sua ascendência. Fato esse que me leva a suspeitar de uma possível estereotipização presente também em experiências autorizadas que fazem escola, através da reprodução de seus esquemas expressivos. Desse modo, assim como a postura do encenador com relação ao espetáculo estimula a discussão sobre a colonialidade do olhar, a coincidência entre suas impressões e as minhas - enquanto alguém que um dia precisou avaliar o valor daquela obra - me leva a suspeitar da existência de formas padronizadas de recepção teatral, sobretudo de trabalhos provenientes das periferias. A alegada representação estereotipada em *OraMortem* poderia estar sendo espelhada por um modo de análise estereotipado?

Em artigo em que se dedicam a debater a imagem mais recente do Brasil conformada pelo discurso midiático internacional, sobretudo pela crítica musical, Danilo Lopes Brito e Fabiano Dalla Bona (2014, p. 18) analisam o conceito e o funcionamento de estereótipos a partir de alguns autores, dentre eles Fredric Jameson, para quem, “o estereótipo é o lugar de um *superávit ilícito de significado*”, “índice de um ‘inchaço’ na cadeia significante, algo cujo tamanho e cujas consequências vão além do que se espera”. Também consideram as leituras de Homi K. Bhabha para quem o estereótipo comporta uma ideia de simplificação “forma presa, fixa de representação” que nega ao outro o jogo da diferença (*apud* Brito e Bona, *Idem*, p. 20). De acordo com os autores então:

O *superávit ilícito* de Jameson ganha em Bhabha um aspecto de inverdade e, nesse sentido, a diferenciação em si acaba sendo posta em xeque, pois, a partir dos estereótipos, a diferenciação nós-eles só pode ocorrer no âmbito da irrealidade, do verossímil talvez, mas não comprovada se não por uma generalização que, por ser tão simplista, dificulta relações claras de alteridade. Em outras palavras, dois grupos

acabam por não se enxergarem mutuamente com clareza, mas sim a partir de noções disformes acerca do outro (*Ibidem*).

Já debatemos, no capítulo anterior, as expectativas do campo teatral brasileiro centrado na região Sudeste quanto às produções teatrais amazônicas, a partir dos comentários de Francis Madson e de uma autocrítica de minha primeira recepção de um trabalho de Lauande Aires. A participação de *OraMortem*, produzida em Mato Grosso, região Centro-Oeste do Brasil, em um processo de seleção nacional em que estive envolvido, me permite novamente considerar a existência de camadas de generalidades e de inverdades sobrepondo-se às obras acessadas, a partir do momento em que elas se distanciam do campo de autoridade e legitimação do Centro-Sul. É possível pensar, pelo que vimos apresentando em capítulos anteriores, que isso também ocorre com criadores não-brancos ou moradores das periferias e interiores, ainda que circunscritos às regiões ditas centrais. O que pretendo salientar aqui é que a demanda catalisada, desde 2015, pela crítica negra ao campo, seu apelo para que os palcos sejam mais autoconscientes e as funções teatrais sejam melhor partilhadas, talvez não esteja sendo levada muito longe, quando uma dada ação cultural não permite questionar mais profundamente seus antigos pressupostos.

O olhar para *OraMortem* filtrado pela alegada insuficiência na elaboração visual das suas personagens, assim como o olhar preconceituoso que define *O miolo da estória* como conformado por um realismo populista e ingênuo, aproveita um fragmento, talvez inverídico, da materialidade da sua cena para compor uma falsa verdade sobre os artistas e suas criações. Isso não significa que a crítica sobre essas obras não seja bem-vinda. Não se trata de condescendência. Antes, procuro entender se há um “superávit”, um “inchaço” em determinados signos dessas cenas que deformam contatos com elas segundo uma certa regularidade. Essa regularidade é um traço das recepções teatrais estereotipadas e, na medida em que restringe a admissão da diferença, o diálogo com ela, boicota a dimensão política, a capacidade de articulação, de hegemonia, não dessas obras em particular, mas do campo da produção teatral, em uma contemporaneidade atravessada por mudanças.

Sobre o potencial disruptivo e sobre a originalidade desta cena, espero avançar no próximo subcapítulo, mas gostaria de atentar, à advertência de Bhabha (*Idem*, p. 118) para que não nos contentemos em simplesmente julgar as representações estereotipadas, mas antes “compreender a produtividade do poder colonial” na construção do “seu regime de verdade”. Neste sentido, é preciso resistir a “uma confiança limitadora e tradicional no estereótipo como capaz de oferecer, *em um momento qualquer*, um ponto *seguro* de identificação” (*Idem*, p. 122). Desse modo, o que é importante não é silenciar a análise crítica sobre obras periféricas, mas atentar para aquilo que a apreciação e o julgamento das encenações podem acumular de indesejável.

Também entendo não ser produtivo nem interessante se apoiar num modo de recepção unívoco do artista marginal pelas instâncias autorizadas. Busquei atentar aqui para a minha própria incorrência (e, por consequência, a de meus pares) em modos de relação que reproduzem divisões históricas, mesmo quando investidos da aparência do intercâmbio e da escuta. Todavia, considero ser mais relevante e produtivo sublinhar aquelas chances, mesmo raras, que os sujeitos têm encontrado de melhor se perceberem uns aos outros, vazando as malhas do estereótipo e construindo algo novo. Normatizar esses agentes e as suas possibilidades de relação equivale a neutralizar, de um lado, sua capacidade de ação, de outro, as oportunidades reais de mudança e reparação.

Portanto, não interessa trabalhar para validar ou para desmentir uma eventual imagem estereotipada naquela representação teatral. Reitero minha hipótese de que o oferecimento de signos de leitura mais imediata pelas audiências pode ter equilibrado uma tendência da obra para o hermetismo e contribuído com sua comunicabilidade. Por hora, julgo importante que se pense na agência do coletivo periférico que construiu uma forma de passagem para o seu trabalho pelo crivo daquela determinada curadoria e que segue operando criativamente no seu território marginal, tudo isso convivendo com uma reafirmada indisposição do campo para heterogeneizar-se.

4.2. Desobediência ao gênero

Uma vez que assumimos que a primeira imagem produzida por aquela cena é uma imagem de mulher, de uma velha mulher, será possível comparar este gesto de mostrar, de dar a ver, produzido pela luz associada a outros recursos, com aquele de trazer à existência, de dar à luz, mesmo que se trate do nascimento de alguém já no ciclo final de sua vida. Provocados por esse espetáculo e pela leitura de autores ligados ao pensamento *queer* e à dissidência de gênero, somos levados a pensar a aparição de um sujeito como a aparição de um gênero. Como lembra Paul B. Preciado (2018, p. 111), “os critérios de atribuição de sexo que permitem decidir se um corpo é ‘feminino’ ou ‘masculino’ na hora do nascimento dependem de um modelo de reconhecimento visual”.

A filósofa norte-americana Judith Butler, recorrendo a uma famosa sentença da eminente feminista francesa Simone de Beauvoir segundo a qual “Ninguém nasce mulher: *torna-se* mulher”, (*apud* BUTLER, 2016, p. 193, grifos da autora), infere que, para Beauvoir, o sexo é algo inato, algo que os indivíduos trazem desde o nascimento, sendo inclusive um atributo indissociável de sua humanidade. O gênero, por sua vez, corresponde a “uma realização cultural variável, um conjunto de significados que são assumidos ou absorvidos dentro de um campo cultural” (*Idem*, p. 194), ou seja, o gênero não é aportado desde o nascimento, mas é algo que se adquire durante o tempo de existência.

Butler irá se deter então nas relações de causalidade que ligam os dois termos na acepção de Beauvoir, compreendendo o gênero como uma espécie de interpretação cultural variável da realidade biológica e fixa do sexo. Desdobrando as consequências radicais deste pensamento, que acredita não terem sido suficientemente pressupostas por Beauvoir, Butler vislumbra a completa dissociação entre sexo e gênero, julgando que “os corpos sexuais podem dar ensejo a uma variedade de gêneros diferentes, e que, além disso, o gênero em si não está necessariamente restrito aos dois usuais” (*Idem*, p. 194-5). Essa profusão de possibilidades de que dispõe a categoria do gênero faz com que ela seja não apenas muito mais livre do que a categoria do sexo, mas que

ela ultrapasse e corrompa a própria rigidez e a exclusividade do aspecto binário desta última, a saber, a divisão macho/fêmea.

Aqui, Butler se associa aos *insights* de outra autora feminista francesa de relevo, Monique Wittig, compreendendo o sexo não mais como uma realidade primeira, natural e inalienável, uma pedra de toque vinculando o sujeito irremediavelmente às duas únicas possibilidades do masculino ou do feminino. Para Wittig, o sexo seria, ao contrário, “um uso especificamente político da categoria da natureza, o qual serve aos propósitos da sexualidade reprodutora”, uma divisão “adequada às necessidades econômicas da heterossexualidade” (*Idem*, p. 195-6). Esta reflexão solapa uma concepção substancialista do sexo, sua metafísica da presença, investindo-a da mesma variabilidade cultural que repousa na expressão do gênero. A partir do impulso para pensar este último como aberto a uma miríade de variações, independentes do que atestam os órgãos genitais ou os cromossomos, pensados também em sua diversidade e nos seus desvios, a própria leitura desses signos genético-corpóreos enquanto realidades seguras e imutáveis é colocada em questão.

Butler se referirá, a esse respeito, a críticas feministas aos campos da genética e da biologia celular que comprovam a falta de embasamento científico de argumentos quanto à pronunciada manifestação cromossômica do princípio ativo masculino (e que reinscreve o feminino como falta) ou às “genitálias externas como sinais seguros do sexo” (*Idem*, p. 192). Será relevante lembrar aqui as reflexões sobre intersexualidade assumidas pela feminista argentina María Lugones (2020, p. 68) em sua crítica à colonialidade de gênero, de que falaremos adiante. Para isso, ela considera estudo de Julie Greenberg sobre a alta incidência de indivíduos intersexo - isto é, que não se enquadram nos indicadores biológicos associados aos machos e nem às fêmeas -, na população mundial (entre 1% e 4%). Greenberg revela, por exemplo, que crianças com cromossomos XY, considerado masculino, mas que têm pênis “inadequados” costumam ser classificados como meninas “porque a sociedade acredita que a essência da virilidade é a habilidade de penetrar uma vagina ou urinar de pé” (*apud* LUGONES, 2020, p. 69). Ao passo que, crianças com cromossomo XX, considerado feminino, mas que possuem um pênis “adequado” serão designadas femininas “porque a sociedade, e muitos membros da comunidade

médica, acreditam que para a essência da mulher é mais importante a capacidade de ter filhos que a de participar em uma troca sexual satisfatória” (*Ibidem*). A compulsoriedade com que indivíduos intersexuais são relegados a uma das duas categorias sexuais pré-fixadas nos permite compreender como a construção das leis que regem as sociedades capitalistas contemporâneas excluem modos de existência que trazem a capacidade de relativizar a norma vigente. Desse modo, Lugones inferirá que “o dimorfismo sexual é uma característica importante” daquilo que chama “o lado iluminado/visível’ do sistema de gênero moderno/colonial”, quando considera, por exemplo, a partir de estudos antropológicos de Paula Gunn Allen, que “indivíduos intersexuais eram reconhecidos em muitas sociedades tribais anteriores à colonização sem serem assimilados à classificação sexual binária” (*Idem*, p. 70).

Desconstruído, o sexo revela-se, portanto, um produto cultural tanto quanto o gênero. O sexo é, de acordo com essa concepção, discursividade que regula o incomensurável da natureza humana, diferenciando-a em homem e mulher e restringindo-a a essas duas possibilidades, de modo a reproduzir uma ordem desigual ancorada nesse binômio. Conforme Preciado (*Idem*, p. 49): “O corpo sexual é produto de uma divisão social da carne de acordo com o qual cada órgão é definido pela sua função. Uma sexualidade sempre implica um governo preciso da boca, mão, ânus, vagina”. Deste modo, considera que: “Uma das diferenças políticas elementares do Ocidente poderia ser resumida a uma equação banal: ter ou não ter um pênis de um centímetro e meio no momento do nascimento” (*Idem*, p. 77).

Assim, pensar na inteligibilidade da figura na cena de *OraMortem* como uma mulher é dialogar com um repertório de imagens que, por seu caráter sexuado, correspondem a determinadas posições nas escalas de distribuição de poder na ordem social. Nesse sentido, é mais justo dizer que a encenação nos permite atribuir uma personagem ao sexo do que dizer que ela nos permite atribuir um sexo à personagem. Mas se colocamos, com o apoio de Butler, de Beauvoir e de Witting, sob suspeição a estabilidade da categoria mulher, seria justo desconfiar também daquilo que os sentidos apreendem de maneira muito automatizada sobre o visível da cena. Ou seja, tal como a mobilidade do gênero

compromete a solidez do sexo, também o indiscernível deverá contaminar com sua imaterialidade aquilo que a luz parece iluminar de maneira mais certa.

Daniela Leite, a atriz que descrevemos acima, caracterizada como velha, é também a idealizadora de *OraMortem*. O processo de criação e os resultados deste espetáculo são definidos por ela como um “experimento cênico” (LEITE, *Idem*, p. 14) que teve como impulso inicial um episódio de sua biografia, mais especificamente, de sua relação com a avó, uma matriarca sisuda cujo temperamento foi modificado a partir de uma intervenção cirúrgica no globo ocular:

Minha avó Maria de Lourdes é uma mineira de quase 90 anos. Usa vestidos engomados de cores sóbrias, com botões até o pescoço e de comprimento que ultrapassa os joelhos. Sua casa é enfeitada com os crochês e rendas cosidos por ela. Diariamente cuida dos altares de santos espalhados nos cômodos de sua casa. Viveu junto ao meu avô José durante 65 anos. Ele faleceu em 2011 devido a um enfisema pulmonar que o acompanhou por quase duas décadas. Logo após a viuvez, minha avó passou por uma cirurgia de catarata e, possivelmente devido ao uso de anestésicos somados às fragilidades emocionais daquele período, passou a ter delírios. Acreditava ser jovem, como numa mudança brusca de percepção do tempo. Preparava-se para o encontro com seu namorado, com todos os anseios peculiares de uma adolescente. Além disso, confiava que suas filhas eram, na verdade, suas irmãs e, desde então, começou a compartilhar intimidades de sua vida sexual nunca antes reveladas. Essa abertura disparou em mim a possibilidade de um olhar menos óbvio para minha avó. (IN-PRÓPRIO COLETIVO, 2015, online).

O relato nos informa sobre a dissolução de algumas fronteiras da subjetividade de dona Maria de Lourdes possivelmente derivadas da perda do companheiro de toda a vida, de uma instabilidade no seu sentido da visão e do uso de drogas cirúrgicas. São elementos que se ligam ao que *OraMortem* nos oferece, desde seus minutos iniciais: a fixidez da imagem da velha senhora capturada por um reflexo aquático e oferecida de maneira invertida indicando um mundo que perdeu a sua orientação mais comum - imagem essa que se desintegra tão logo acontecem os primeiros movimentos da cena. Essa transmutação poética do visível convida seus espectadores a ingressar em um universo no qual as aparências encontram-se sob suspeita. Ao relativizar a solidez das imagens, a obra nos estimula a aguçar outros sentidos e a estabelecer um contato menos ordinário com a realidade. A imprecisão e a fugacidade das miragens que nos oferece deriva assim dessa descoberta pela

artista de que por trás da figura da avó com a qual ela era familiarizada desde a infância, havia uma estranha, uma outra mulher.

Além de um apetite sexual incomum e culturalmente interdito a mulheres, sobretudo em idade avançada, a artista revela que, no fim de sua adolescência, teve acesso a cartas trocadas entre a avó e o seu avô, quando estes ainda eram jovens. Nesses escritos, descobriu, uma carga afetiva que a ancestral parecia então ser incapaz de expressar, além de um conhecimento de questões ligadas à administração da fazenda pouco afins à sua condição atual, ligada exclusivamente à cozinha e aos afazeres domésticos:

As preocupações com a estiagem e os períodos em que a plantação requeria maiores cuidados e um esforço pessoal em mobilizar orações e novenas em prol da boa colheita. Percebi que uma parte importante da administração, ou melhor, da economia era dirigida por ela (...) a mulher que dirige silenciosamente os recursos do saber, da previsão e provisão necessárias para a manutenção não só da casa, mas da vida, nesse caso, no campo (LEITE, *Idem*, p. 36).

Esta citação nos permite inferir que a desconstrução do imaginário da avó resumido ao ser humano frio e alheio a questões que superam a ordem doméstica estimula na artista uma reflexão mais ampla sobre a construção social da mulher. Por outro lado, o fato de seus avós serem proprietários rurais do interior de Minas Gerais também implica reconhecer a sobredeterminação de classe social nos processos de subjetivação e subordinação a partir das categorias do sexo. Afinal, como sabemos, a indisposição histórica de indivíduos classificados como femininos para as formas de trabalho mais embrutecidas e extenuantes restringe-se a uma minoria dotada de certos requisitos, o que se evidencia pelo emprego de trabalho escravizado feminino na *plantation* colonial e pelos exércitos de mulheres em funções profissionais subalternas, presentes, há tempos, nas cidades e no campo. O que não significa que as chamadas mulheres inscritas nos grupos sociais dirigentes, ou nas classes sociais intermediárias, estejam imunes às diversas formas de violência que subjagam seus corpos nos espaços familiares, laborais e na esfera pública²¹¹. Nesse sentido, a máscara da dona de casa zelosa e pudica ofuscando uma

²¹¹ Lembremos do assassinato da socialite mineira Ângela Diniz, em 1976, e da condenação social e jurídica de que foi vítima, mesmo após a sua morte, processo recuperado no podcast *Praia dos Ossos* da produtora Rádio Novelo, disponível em: <<https://www.radionovelo.com.br/praiadosossos/>> Acesso em 25 fev. 2022.

administradora contumaz e um sujeito dotado de volição sexual, que é como Daniela Leite percebe a avó, dizem respeito a hierarquizações sociais que transcendem o núcleo familiar da artista.

Tendo já nos referido ao modo como a diferença sexual é construída culturalmente, é possível compreender a contribuição dessa binaridade para a sustentação do modo de produção capitalista. Importantes, nesse sentido, são as relações que Angela Davis desvela, em *Mulheres, raça e classe*, entre exploração feminina nas atividades domésticas e a reprodução das desigualdades.

Entendendo as tarefas do lar como não estimulantes, não criativas e não produtivas, portanto injustamente relegáveis a qualquer gênero, Davis (2016, p. 226) defende a sua "obsolescência histórica" e questiona a carência de investimentos na sua industrialização. Conforme associa a aparição da desigualdade sexual, com base em Engels, ao advento da propriedade privada (*Idem*, p. 227), a autora percebe que a figura da "dona de casa" tem raízes na ideologia burguesa do século XIX, que a vinculou a um modelo universal de feminilidade (*Idem*, p. 231). Destarte, as mulheres que passaram a trabalhar na emergente indústria norte-americana eram consideradas "visitantes alienígenas no mundo masculino da economia pública" (*Ibidem*), de onde deriva simultaneamente sua remuneração inferior à de seus pares do sexo masculino e a sobrecarga das tarefas domésticas não remuneradas. Ela deduz ainda que, embora a realização de serviços da casa invista-se da aparência de cuidados com "as necessidades privadas do seu marido e de suas crianças", eles comportam um caráter mais profundo de beneficiar mais diretamente "o atual empregador de seu marido e os futuros empregadores de suas crianças" (*Idem*, p. 235), constatando assim que "o sexismo emergiu como uma fonte de sobrelucro exorbitante para os capitalistas" (*Idem*, p. 231). Davis ressalta, entretanto, que este preço mais alto tem sido pago, em sua maior parte, por mulheres negras, já que estas raramente têm sido "apenas donas de casa" e, desde sempre, têm realizado as tarefas domésticas mais pesadas (*Idem*, p. 233).

Acrescentando ao pensamento de Davis também o trabalho reprodutivo e o papel sexual passivo, culturalmente atribuído às mulheres, que designa como "corpos penetráveis", Paul B. Preciado (*Idem*, p. 328) classifica a atividade

doméstica (remunerada ou não) “como parte de uma economia do trabalho sexual no sentido mais amplo do termo, isto é, reunindo os processos de criação e cultura e os cuidados da subjetividade masturbatória ejaculante”, a qual coincide, maiormente, com os sujeitos designados como homens. De modo que infere: “a heterossexualidade feminina branca é, antes de tudo, um conceito econômico” (*Idem*, p. 132).

O delírio, no caso da avó, oferece as condições para que as imposições e restrições sociais se abrandem e é, neste sentido, que vislumbramos a imagem padronizada e austera da velha oferecida enquanto um simulacro, um reflexo no espelho d’água, passível de ser deslocada, dissolvida por uma figura do sonho. Trata-se do corpo que emerge à direita e que quase instantaneamente conseguimos relegar a um sexo - percebemos por suas espáduas, pelo contorno de seus braços, pelo corte de seus cabelos que se trata de um homem. Na verdade, um rapaz. A tonicidade de seus músculos, o brilho de sua pele e seu movimento de feição acrobática informam sua juventude com relação à primeira personagem. Essa nova figura é desprovida de um rosto, uma vez que sua face está encoberta por uma máscara, elemento que, sendo feito para disfarçar, é curiosamente transparente - não ao ponto de revelar seus traços, pois seu material está sobreposto em dobras e rugosidades que lhe oferecem uma semi-opacidade.

O surgimento do segundo personagem estimula a velha a mergulhar seus pés descalços no espelho d’água, o que multiplica as ondulações, interferindo nesse campo de visão restrito do espectador. Mas, à medida que seus membros inferiores desintegram o reflexo translúcido de seu corpo, eles se dão a ver, ao menos parcialmente, sob a barra da cortina, ofertando enfim aos espectadores um inequívoco anteparo real.

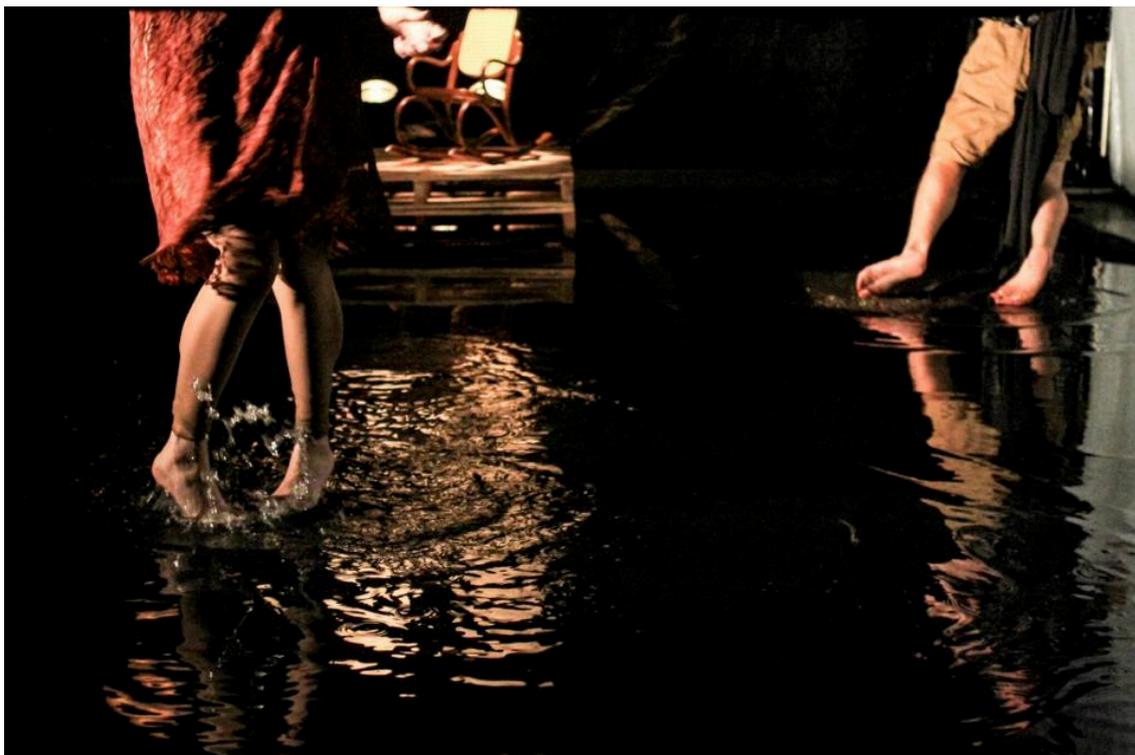


Figura 45 Os pés que pisam o espelho d'água em *Oramortem*. Foto: Latitude Filmes.

O contato com a água e com o ser misterioso produzem uma agitação na personagem, acompanhada de uma excitação dos murmúrios da voz incorpórea e de uma aceleração da música. Isso culminará no gesto efetuado por ela de agarrar e derrubar a cortina escura que divide o espaço cênico e a audiência. Ao ser revelada, parece tão surpresa quanto o público, quando este último, minutos antes, apreendera a armadilha do espelho. As sonoridades silenciam, a luz bruxuleia. Trata-se de um clímax, de uma fricção envolvendo as faculdades de ver e de ser visto trabalhadas pelo coletivo enquanto processualidade teatral. O silêncio, o espanto e a tensão expressos no corpo indicam medo e vergonha e são reveladores de um contato traumático entre o desejo e o julgamento do outro.

A sonoplastia é invadida, na sequência, por sons percussivos incomuns, agressivos - serras, distorções, golpes contra as cordas, batidas espaçadas no oco de uma cabaça. A queda da cortina frontal desvela a projeção de sombras na parede lateral, à direita, por parte de refletores instalados ou manipulados à esquerda - feixes de luz que atravessam a centralidade da presença física dos dois atores. O cuidado evidente na obtenção desse efeito faz com que se

recupere instantaneamente o jogo dos duplos construído pela combinação do espelho d'água e pela intervenção da cortina. As sombras liquidam o arejamento momentâneo da cena, proporcionado pela sua abertura dianteira, pois, aliadas ao amarelado intimista da luz remetem a aparições monstruosas produzidas pelo fogo sobre paredes de uma caverna imemorial, reforçando uma ideia de clausura e de incognoscível, também por referência ao mito platônico dos dois mundos.

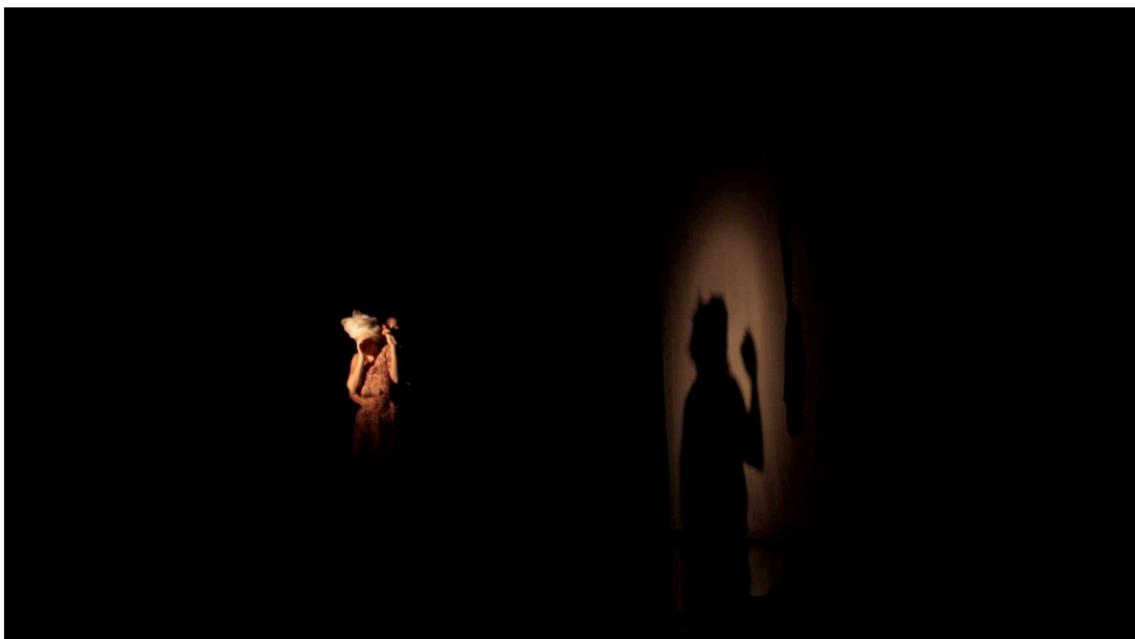


Figura 46 Jogo de sombras em *OraMortem*. Foto: Juliana Segóvia.

A luz é assinada por Karina Figueiredo, artista que afirma ter sido *OraMortem* decisivo para que ela se reconhecesse naquela função, inserindo-a no conjunto de importantes iluminadoras mulheres na cena brasileira contemporânea, tais como Nadja Naira, atuante na Cia. Brasileira de Teatro, de Curitiba, Hedra Rockenbach, que integra o grupo de dança Cena 11, de Florianópolis, e Carla van den Bergen, do Grupo Z de Teatro, do Espírito Santo, dentre outras. De acordo com ela:

Foi muito diferente todo o processo porque eu vinha, como iluminadora, não de processos de criação, na verdade, eu acho. Eu não participava dos processos de criação dos espetáculos. Eu chegava próximo da estreia e colocava luz naquilo que já tinha sido levantado. E, quando a Dani me convida pra essa experiência, eu fico muito assustada no início porque eu falei: “Gente, o que eu vou fazer?” Na minha cabeça: “Por que eu vou ficar frequentando ensaio?” Mas aí, aquilo foi tomando uma outra proporção. Eu comecei a estudar mais iluminação porque, antes, eu falava que eu trabalhava com iluminação cênica e, depois do *OraMortem*, eu me assumi iluminadora. Porque, eu passei a entender

que, se eu não faço parte do processo de criação, é muito difícil você chegar num desenho que realmente dialogue com a proposta, né? (IN-PRÓPRIO COLETIVO, 2021, p. 03).

Para Karina - que, como veremos no espetáculo subsequente, também atua como intérprete - participar do processo de criação de *OraMortem*, lhe permitiu pensar de modo mais substancial sobre a importância da iluminação para a constituição da narrativa. Este aspecto é confirmado pelo papel bastante destacado que a luz desempenha na poética do espetáculo, instaurando visualidades que adensam e complexificam sua textura dramática. A autoridade, no caso de Karina, é explicitada nos momentos em que ela manipula diretamente os refletores, chegando a pisar o espelho d'água para mostrar o encontro da velha com o menino. Os riscos inerentes a essa operação, ou seja, a junção de água e eletricidade, podem ser percebidos na preocupação da artista de sustentar o cabo de energia sobre os ombros e nas botas isolantes de borracha que veste, consciente de que “estava colocando em risco a vida dos meus amigos em cena” (*apud* LEITE, *idem*, p. 55).

Essa manobra ousada, que informa tanto sobre a confiança e o engajamento envolvidos no projeto quanto sobre a firme disposição de materializar um desejo artístico, permite que a luz contribua decisivamente para a narrativa de excitação e de repúdio que acometem o enlace sexual dos personagens. Todos os movimentos de aproximações, toques, afastamentos e recusas são comentados, sublinhados, omitidos ou distorcidos pelo efeito de sombras, por meio, por exemplo, de fusão entre as duas formas individuais projetadas, insinuando a cópula ainda não praticada pelos corpos reais, o que nos permite falar de uma dramaturgia paralela, especular, que desmente ou que adensa as ações principais. Espalhando por grande parte da sala, inclusive sobre as faces dos espectadores, o brilho reflexivo das ondas sob a excitação dos corpos, a luz contribui ainda para multiplicar a experiência da umidade, acentuando o erotismo presente nesta câmara orgânico-mortuária.

A produção desses efeitos depende muito decisivamente da liberdade conquistada pela iluminadora para circular entre o elenco e para literalmente mergulhar na cena. Karina comenta este modo de atuação que envolve uma presença mais destacada no desempenho daquela função subalterna, de caráter operacional:

Eu me movimento em *OraMortem* como iluminadora e como narradora, essas figuras não se excluem e nem se separam. É um estado de presença que costura ambas, que se justapõem para fazer as escolhas do que mostrar, em que momento mostrar, como mostrar, bem como de estar preparada para qualquer eventualidade ligada a questões técnicas de iluminação (*Idem*, p. 55).

Estela Ceregatti é a dona da voz que ocupa grande parte do espaço sonoro da peça e, como Karina Figueiredo, participou do processo de construção de *OraMortem* e também invade o espelho d'água em algum momento do espetáculo. Sua voz lança suspiros e entoa murmúrios que ensaiam construir palavras e frases, talvez por um esforço do nosso entendimento, mas esses esboços sonoros se desintegram mais facilmente que as imagens, deformadas pelos reflexos aquáticos. Nesses momentos, sua expressão parece habitar uma zona vizinha ao verbo, parece deslocar-se em seu espectro e, por vezes, endereçar-se a ele, sem acessá-lo, sem conseguir emití-lo. Ainda que nos ocorra a impressão desse impedimento à linguagem, também experimentamos a tenacidade de seu trabalho sobre este idioma estranho, o que nos permite entender que ela fala uma língua própria, que se dirige a nós menos pelo caminho de um entendimento convencional do que pela musicalidade de sua expressão melíflua. Essa voz é também contígua aos movimentos da personagem interpretada por Daniela Leite, ligando-se aos seus gestos de tal modo que é difícil discernir em qual das duas individualidades nasceu o impulso para uma dada ação, se da mulher iluminada pelos holofotes, se da mulher na obscuridade. Esse último aspecto é resultado, muito possivelmente, de um processo de criação compartilhado, desde o início, pelas duas artistas.

Estela deixa a obscuridade lateral e se dirige ao espelho d'água, num momento que antecede a junção carnal da velha com o menino. Seu rosto, como o de Karina, e como o dos dois músicos à esquerda, está encoberto com um delicado tecido de renda. Ela faz improvisos vocais virtuosos, que valorizam a cantora profissional que ela é²¹². Abaixando-se, ela recolhe uma prancha de acrílico transparente visualmente indistinguível no espelho d'água. Ergue-a contra seu rosto. Sua canção invoca a velha, ainda aturdida pela descoberta do menino e pelo olhar do público. A personagem vai até a cantora, mas,

²¹² Estela Ceregatti é cantora, compositora, instrumentista e professora de canto. Junto com o companheiro Jhon Stuart, um dos músicos de *OraMortem*, integra o grupo musical Monofoliar. Vide seu site: <<https://estelaceregatti.com/>> Acesso em 13 jan. 2021.

aproximando-se, bate contra o acrílico. Há um confronto, que é também um espelhamento entre as duas mulheres. Elas têm estaturas similares e percebemos que a renda que cobre o rosto de Estela e que negocia opacidades e transparências é do mesmo material que o vestido de Daniela. O acrílico é derrubado e elas se tocam. Há um enlace dos corpos. Daniela acaricia o rosto de Estela, que, por sua vez, desliza suas mãos pelos braços da atriz. Ocorre num átimo de segundo e talvez não fosse recuperável pela memória sem o acesso ao registro do espetáculo em vídeo. A cantora não tarda a deixar o centro da cena e retornar à obscuridade, mas a rápida aparição personaliza, mesmo que com a impessoalidade do rosto encoberto, a fonte fisiológica da voz que atua desde o início do espetáculo.

O ingresso de Karina e de Estela no espelho d'água, além de contribuir para os significados da fábula, representa simultaneamente o reconhecimento de funções tidas como periféricas na engenharia teatral e o deslocamento do protagonismo exercido pela atriz Daniela Leite. Dada a importância que exercem ao dar voz e visibilidade ao que ocorre na cena, essas artistas são retiradas da zona de obscuridade e assumidas como parte integrante da subjetividade que a obra trabalha para produzir. Essa abertura ou esse compartilhamento é acompanhado por uma perspectiva de despersonalização ou, pelo menos, por um modo menos convencional de representação de uma individualidade em cena. Ele se expressa na separação entre voz e corpo, articulados por diferentes artistas, na não utilização de palavras e na forma fantasmagórica e especular de presença, distribuída em reflexos e sombras.

Tal disposição contrasta com a ideia de espetáculo construído a partir de episódio biográfico de uma de suas artistas e permite que a obra se desvie de uma forma convencional ou laudatória de homenagem à ancestral. A desobediência moral praticada pela avó enseja não um processo reverenciador da memória, seja de Maria de Lourdes, seja da neta Daniela Leite, que não ensaia ocupar um lugar centralizador no discurso produzido pela cena. Isso faz com que a obra pareça querer se dirigir às dimensões mais coletivas em que o feminino, como uma experiência da repressão, é produzido. Karina Figueiredo fala sobre o seu “despertar para a temática sobre o desejo tolhido de uma mulher idosa” (*apud* LEITE, *idem*, p. 46):

Nunca tinha pensado nisso, nunca havia problematizado isso. E a partir de todo o processo me vi tomada por esse questionamento e por estas questões: por que uma mulher idosa precisa delirar para falar do seu desejo? Por que é tão absurdo ouvir uma mulher falando que sente vontade de fazer sexo? Eu acho que tudo isso me motivou a me desafiar enquanto mulher dedicada ao fazer artístico. Eu precisava me colocar em cena, colocar os meus desejos. Sentia o meu corpo sendo desafiado, eu precisava expor as inquietações disparadas por tudo que me atravessou durante o processo. Só consegui ter consciência disso tempos depois, mais uma prova de que toda a pesquisa, ensaios e montagem foram muito orgânicos, sem muito tempo de pensar para processar o que estava acontecendo (*Ibidem*).

O depoimento reforça a percepção de que o in-Próprio Coletivo desenha sua trajetória, desde o início, com uma ênfase assumida no ideário feminista. O confronto à hegemonia de gênero pelo teatro passa pela escolha dos conteúdos, pelo estímulo ao protagonismo de suas artistas, e inscreve-se nos modos produtivos do espetáculo, a partir de experimentações que buscaram o estabelecimento de “relações criativas horizontais” (LEITE, 2019, p. 14) entre seus criadores, onde todos eram convidados a contribuir.

As primeiras aparições públicas do trabalho na cidade de Cuiabá ocorrem como aberturas de processo, onde artistas e pesquisadores foram convidados a vislumbrar o experimento e a fazer proposições, ou mesmo interferir na execução da obra. Esse movimento é revelador de um processo criativo mais fluído, aberto ao imprevisível, sem posições e papéis previamente estabelecidos, como se pode apreender no depoimento de um dos músicos, Luiz Gustavo Lima:

Era como estar dentro e fora, ao mesmo tempo. Passei a ver a construção da cena como uma troca intensa. Não havia um centro irradiador das demandas e direcionamento técnico. Tudo era possível, até mesmo abandonar um instrumento e fazer registros fotográficos, manipular um projetor de imagens, sentir a água ou só ficar vendo a movimentação, o jogo de cena (*apud* LEITE, *idem*, p. 48).

A experiência familiar localizada expandiu-se na direção de alteridades, seja no contato com outros artistas, a quem aquele pretexto poderia ser indiferente, assim como na relação com os meios, elementos, formas e texturas a que os participantes tiveram livre acesso no ateliê de criação. Tudo isso ex-centrava a ideia geradora e inaugurava o espaço do ensaio na sua singularidade, permitindo que os integrantes também se ex-centrassem, investindo em novos recursos, novas sensações e novas habilidades, como informado nos depoimentos acima. Esses movimentos irrigaram a cena com complexidades e delinearam algumas características do trabalho do coletivo periférico, tais como

a horizontalidade de sujeitos e de funções, o hibridismo das artes e a perspectiva feminista.

É facultado aos diferentes agentes ocupar o foco do processo e também o foco da cena, sem, contudo, transigir que a figura feminina em construção seja esquecida. A velha, em *OraMortem*, representa uma inegável centralidade e o ator Alexandre Cervi, que interpretou recentemente o personagem do menino, revela sua percepção de que todos os acontecimentos ocorrem na (in)consciência daquela mulher:

Eu sou um delírio, eu tô dentro da cabeça da velha. (...) eu respondo às vontades dela. Eu sou muito pouco ativo, eu sou muito mais reativo às coisas dela, até o momento em que a minha reação precisa ser ativa para que complemente o que é o desejo dela mesmo. (...) São momentos em que ela se desconecta e aí eu chamo, eu parto pra essa atividade (IN-PRÓPRIO COLETIVO, 2021, pp. 6-7).

A insistência sobre a importância dessa mulher, enquanto existência individual que absorve um conjunto amplo de proibições e de normas assimiladas da ordem circundante de maneira mais ou menos consciente, mais ou menos compulsória, marcam as afinidades entre o Coletivo e as discursividades feministas, tendência que se afirmará de modo mais eminente em seu segundo espetáculo, que discutiremos adiante. Essa opção passará, aos poucos, a se incorporar à identidade do grupo, a ser propositadamente investida na imagem pública do seu trabalho, ainda que se manifeste menos como uma filiação dogmática e mais implicado nas experiências pessoais de suas artistas e nas intencionalidades construídas por atravessamentos coletivos. Como veremos melhor a seguir, essa identificação inscreve o in-Próprio Coletivo em um grupo restrito e pouco visibilizado de experiências feministas no teatro brasileiro, o que envolve questões bastante controversas, mas que também reveste de uma maior imprevisibilidade - e por que não, de uma maior originalidade? - a contribuição destas artistas periféricas.

O espetáculo se encerra com a desaparecimento do menino, após a concretização do ato sexual - representado por uma composição acrobática entre os dois corpos. O personagem é devolvido à escuridão, o que fará com que o corpo encurvado e sozinho da velha retroceda, no fim, para aquela mesma posição do início do espetáculo. Mas as distorções que confundiam e deslocavam visualmente a condição desta personagem estão agora a

descoberto e somos enfim levados a confrontar diretamente a crueza da sua solidão. Há, contudo, um novo elemento a indicar que não se trata de uma repetição, mas de algo ainda não visto.

As pequenas luzes de LED que Karina Figueiredo ocultou sob o turbante de tule que cobre a cabeça da velha apenas se iluminam nos minutos finais do espetáculo, quando o amante imaginário já desapareceu, quando a maior parte da iluminação já se apagou e resta apenas um plangido lúgubre emitido por Estela Ceregatti na escuridão à esquerda. Esse efeito lembra mais um dos muitos personagens do dramaturgo irlandês Samuel Beckett, o velho igualmente solitário na cena de *A piece of monologue*, escrita em 1979, que permanece de pé todo o tempo na frente do palco, um único pensamento em sua cabeça, em sua boca: “os mortos, os que partiram, os que estão morrendo, os que estão partindo²¹³” (BECKETT, 1990, p. 429). Ao seu lado, na mesma altura de sua cabeça, um globo de luz começa a se apagar tão logo as palavras do longo e repetitivo monólogo começam a se exaurir de sua boca, performando um apagar da mente, repositório das vivências, diante da morte iminente: “A palavra se vai. Como a luz agora. Começando a ir embora. (...) O globo sozinho. Sozinho partiu²¹⁴” (*Ibidem*). Essa cena ressoa ainda o célebre conto *Os mortos*, publicado por James Joyce em 1914, em que conhecemos as meditações noturnas e solitárias de um de seus personagens:

Seria melhor precipitar-se na morte no apogeu de uma paixão do que extinguir e murchar no apogeu da velhice. (...) Sua alma acercava-se da região habitada pela vasta legião de mortos. (...) O mundo real, sólido, em que os mortos tinham vivido e edificado, desagregava-se (JOYCE, 2003, pp. 221-2).

Há, contudo, uma diferença importante a ser pontuada entre aquela luz débil que se esvai em sincronia com o apagamento da consciência e da voz na cena de Beckett e a cabeça da velha senhora coroada com vagalumes de LED no fim de *OraMortem*. Enquanto a primeira peça ressalta o irreversível apagamento do indivíduo provocado pela morte, a súbita aparição das luzes na cabeça da mulher na segunda obra parece sublinhar a potência encerrada em sua consciência, a partir da aparição crescente deste brilho, mesmo que essa luz desapareça em seguida. A cena é contaminada por conotações políticas que

²¹³ No original: “The dead and gone. The dying and the going”.

²¹⁴ “The word begone. Such as the light going now. (...) The globe alone. Alone gone”.

ecoam aquela imagem que dá nome ao romance de Anna Seghers, *A luz sobre a força*, que viria a inspirar a peça *A missão: lembranças de uma revolução*, de Heiner Müller, sobre a qual falamos no segundo capítulo. Naquela obra, um companheiro de luta enxerga um clarão de luz sobre o local em que fora enforcado Sasportas, um revolucionário que tramava para uma rebelião de escravizados na Jamaica colonial e que fora traído pelo seu superior naquela missão. De modo semelhante, o lampejo de irracionalidade da personagem de *OraMortem* mobiliza atitudes e processos que superam a existência física daquele corpo, convertendo-se em luz para a desobediência – desobediência ao gênero, desobediência às leis e às hierarquias do campo cultural.



Figura 47 A cabeça da velha iluminada em *OraMortem*. Detalhe no reflexo do espelho d'água. Foto: Latitude Filmes.

O encontro entre Daniela Leite e Felipe Valentim, o ator que primeiro interpretou o papel do menino em *OraMortem*, deu-se num projeto cultural desenvolvido pelo Sesc no Mato Grosso, no ano de 2014. O Projeto Leituras de Movimento tinha, entre suas funções, fomentar o surgimento de uma cena de dança contemporânea na cidade de Cuiabá e proporcionava residência artística com um profissional daquela área. É importante frisar que a artista residente naquele momento era a piauiense Janaína Lobo²¹⁵, que vinha de uma experiência de ocupação artística seminal, o Núcleo do Dirceu²¹⁶, atuante na periferia de Teresina entre 2006 e 2016. Esse diálogo artístico entre a capital nordestina e a outra do centro-oeste brasileiro motiva a pensar no potencial de interação entre contextos “fora do eixo”, contratendência que aquele projeto parecia incentivar. A iniciativa tanto estimula a transformação cultural desses territórios, contribuindo com o movimento daqueles artistas que optaram por não migrar para os grandes centros, quanto faz frente à divisão social da produção artística e epistemológica, combatendo a reafirmação de hierarquias, por exemplo, entre o sul industrializado e cosmopolita e o norte primitivo e exótico. Além do intercâmbio, aquele projeto também oferecia subsídios como espaço para ensaios e um pequeno recurso financeiro para que os participantes desenvolvessem seus próprios experimentos.

Durante a residência, Daniela conta ter se impressionado pelo modo como Valentim investigava os efeitos produzidos pela música sobre os batimentos cardíacos, registrando sob a forma de eletrocardiogramas suas impressões sobre os exercícios práticos orientados pela artista piauiense. Isso a

²¹⁵ Arquiteta de formação, Janaína Lobo é criadora em dança e coordena, desde 2015, em Teresina, o *Junta - Festival Internacional de Dança*, reconhecido recentemente como uma prática inspiradora no contexto da Iberoamérica pela pesquisa *Prá(c)ticas Inspiradoras (de) (das) (las) Artes Vivas (en) (na) Iberoamérica*, realizada pela Rede de Festivais de Dança Contemporânea em Espaços Não Convencionais. Recomendo ainda o conhecimento de seu solo autoral *Sotaque?*, de 2014, em que Lobo parte da seguinte pergunta: “Dança tem sotaque?”.

²¹⁶ O Núcleo do Dirceu foi encabeçado pelo coreógrafo e intérprete Marcelo Evelin, “artista contemporâneo reconhecido no Brasil e na Europa” (SAMPAIO & MATOS, 2019, p. 40). De acordo com essas últimas autoras, ao retornar da Europa, Evelin poderia “ter se estabelecido em uma das grandes capitais do Brasil e trabalhado com outros renomados criadores de dança”, mas optou por retornar à sua Teresina natal e assumir a direção de um teatro municipal localizado no bairro Dirceu, onde o projeto teve início (*Ibidem*). Naquele momento, em Teresina, dança contemporânea e performance, expressões que o Núcleo do Dirceu iria intensamente fomentar, não eram comuns: “O Piauí ainda permanecia deslocado dos grandes eixos e festivais contemporâneos, com sua produção de dança voltada para grupos clássicos, modernos e folclóricos” (*Ibidem*).

motivou a convidar o jovem artista para integrar a equipe no processo de experimentações que culminaria em *OraMortem*. De acordo com Leite (*Idem*, p. 57), “ele não era uma pessoa expansiva, nem de muitas palavras. Não apontava com clareza verbal as suas vontades”. De modo que ela percebe que sua energia pessoal, durante o processo de criação, foi decisiva para a configuração do ritmo ralentado de parte do espetáculo e também seus silêncios: “Alguns espectadores relataram certo desconforto com a lentidão do início do espetáculo. E, diante disso, foi inevitável pensar no quanto o Felipe percorre e assina esse silêncio e essas sombras” (*Idem*, p. 58).

Felipe Valentim desenvolveu o papel do menino, mas acabou falecendo, tão logo o coletivo iniciou sua circulação pelo Projeto Palco Giratório, em 2016. Essa experiência traumática testou, talvez como nenhuma outra, os vínculos do coletivo e sua capacidade de continuidade a despeito do desconcerto e da dor²¹⁷:

Foi dessa maneira dolorosa que nos foi possível experimentar, enfim, o luto, a morte, a falta, como algo real e próximo - sendo estes os mesmos sentimentos que desencadearam em minha avó o impulso de vida, de desejo e de futuro, que tanto tentávamos recuperar (LEITE, *Idem*, p. 57).

Por fim, gostaria de ressaltar que a inspiração do gesto de desobediência ao gênero praticada pela idosa para um processo criativo desierarquizado repercute em mais um aspecto desta cena. O reconhecimento por Leite da participação relevante, mas também sutil e silenciosa, de Felipe Valentim para a poética de *OraMortem* relaciona-se à presença discreta e, ao mesmo tempo, indispensável de artistas homens naquele trabalho.

A participação de Luiz Gustavo Lima e de Jhon Stuart na execução musical que cria ambiências para o delírio da velha mulher, mas que também oferece a base para os improvisos vocais de Estela Ceregatti, não se propõe a concorrer com o protagonismo das mulheres, seja o de Daniela, como idealizadora e atriz, de Estela, dona da voz que ocupa a maior proporção do espaço sonoro, e de Karina Figueiredo, iluminadora, que, como visto, tem

²¹⁷ Tive oportunidade de assistir à primeira apresentação de *OraMortem* poucos dias após a morte de Felipe Valentim. O papel do menino foi então realizado pelo ator Hiago Gonçalves, que atuava como técnico de palco durante a circulação do coletivo pelo país. O espetáculo transcorreu sem interrupções, mas com uma carga emocional muito elevada. Ao fim da apresentação, todos os integrantes mergulharam num choro profundo, ao realizarem talvez que a peça havia acontecido sem um dos seus criadores e que assim seria dali em diante.

participação bastante ativa no jogo cênico. Mesmo o atuante masculino, representado por Felipe e, depois de sua morte, por Pedro Vicente e por Alexandre Cervi, tem uma aparição bastante efêmera, se pensarmos que ele surge de uma excitação alucinatória da personagem e, quando desaparece, o faz para reforçar nela um sentimento fúnebre de perda e de crepúsculo da existência e de seus prazeres.

Os músicos permanecem, durante toda a cena, em uma região de penumbra e com rostos encobertos, como Estela e Karina, por máscaras de renda. A semitransparência desses tecidos contrasta com a maior transparência da placa de acrílico que Estela retira do espelho d'água e entrega a Daniela, objeto que cumprirá, mais tarde, uma espécie de mediação entre os corpos da velha e do menino e que corresponde a uma "ponte entre o real e o imaginário", podendo ser vista como uma "solidificação daquela água", mas também como uma "película da memória" (LEITE, *Idem*, p. 66). O menino também surge da escuridão portando uma máscara feita de um material plástico que lembra o acrílico, mas com algumas dobras e rugosidades que reduzem a sua transparência. Vencido o limite da barreira de acrílico, contra a qual os dois corpos se friccionam opondo-se mutuamente, a mulher, ainda de costas para o menino, fará o primeiro gesto de despir a máscara dele.



Figura 48 A transparência da máscara e do acrílico entre os personagens de *Oramortem*. Foto: Juliana Segóvia.

Há a percepção de uma binaridade entre real e imaginário que tende a ser delimitada por aqueles elementos semi-opacos ou quase invisíveis, mas que também remete à lente ocular, ao cristalino, membrana prejudicada pela catarata da avó de Daniela Leite. Porque contidos por uma barreira física que é mais ou menos transparente, real e imaginário se confundem, assediam-se mutuamente. Mas a manutenção desse limite sugere a separação entre uma realidade que é sentimento de morte, restrição, ausência de vida; e imaginário enquanto campo de possibilidades libertadoras. São duas qualidades que colidem na experiência da avó, mas que, imiscuídas momentaneamente pelo delírio, parecem formar uma terceira coisa, uma curvatura no real. Esta perspectiva corrobora a ideia de Foucault, mencionada anteriormente, do teatro como heterotopia social, ou seja, como utopia localizada. Seria esse microcosmo de cooperação purgado das restrições e das expectativas que pairam sobre o modelo binário de sexualidade, um resultado concreto das fantasias que o espetáculo fomenta? Nesse sentido, as máscaras que cobrem homens e mulheres serviriam para arrefecer a divisão entre os gêneros pautada pelo reconhecimento visual? Mas o material transparente das máscaras transmite, ao mesmo tempo, a impossibilidade de uma completa renúncia às identidades, das histórias, posicionalidades, o que perfaz um movimento de contrariar o gênero, sem alienar-se completamente da sua vigência.

Para Preciado (2018, p. 149), “homens e mulheres são unidades isoladas, criaturas condenadas a uma autovigilância e a um autocontrole constantes por um rígido sistema de classe-sexo-gênero-raça”. De acordo com o autor, corresponder ao ideal estabelecido pelo sexo, manter-se dentro das fronteiras que dividem o homem e a mulher heterossexual, comportando, no máximo, a desviância regulada do homossexual cisgênero, demanda um esforço capaz de exaurir o apetite pela existência e a capacidade de reação política:

Uma vez que toda sua vitalidade foi utilizada no trabalho de redução da própria multiplicidade somática, tornaram-se seres fisicamente fragilizados, incapazes de encontrar qualquer satisfação na vida, politicamente mortos antes de terem deixado de respirar (*Ibidem*).

O esforço que os indivíduos classificados como homens desde o nascimento desempenham para corresponder à exigência social de manutenção

da estrutura de poder e sua relação com a violência a outros gêneros é abordado por Jota Mombaça (2016, p. 06):

A violência masculina é uma arma transversal de normalização de gênero e controle social. Ela afeta não apenas mulheres cis e corpos não-heterossexuais e trans, mas também os próprios homens cisgêneros que têm de alcançar esses graus ideais de virilidade a fim de cumprir com aquilo que a normalidade do gênero requer. Entretanto, essa distribuição desigual da violência - que constrói corpos cis-masculinos como intrinsecamente viris - é responsável, numa escala micropolítica, pela manutenção do medo como base das experiências trans, dissidente sexual e feminina para com o mundo.

Assumir uma participação discreta, embora necessária, um modo de presença que me parece sem arrogância ou ressentimento em uma obra com forte protagonismo feminino e que trata de questões ligadas à sexualidade desses corpos subalternos, já desloca os “homens” de *OraMortem* de alguns dos pressupostos mais comuns do gênero masculino, dentre eles, aquele de situar-se enquanto “subjetividade ejaculante”, no centro das operações de cuidado e de atenção sexual (PRECIADO, *Idem*, p. 329).

Consideremos a interpretação de Butler das performances *drag queen* e da estilização corporal das lésbicas *butch* (caminhoneiras) enquanto pastiche de gênero: “imitações que deslocam o significado do original, imitam o próprio mito da originalidade” (*Idem*, p. 238). Essa sua leitura conduzirá ao conceito de gênero enquanto “performativo”, “onde ‘performativo’ sugere uma construção dramática e contingente de sentido” (*Idem*, p. 240) e onde gênero corresponde a uma espécie de desempenho - teatral, imitativo -, “com consequências claramente punitivas”, já que “habitualmente punimos os que não desempenham corretamente o seu gênero” (*Idem*, p. 241).

Falando a partir da minha experiência de pessoa gay formada em um contexto heterossexualmente dominante e regulador, esse diagnóstico me parece extremamente pertinente e me faz lembrar o horror, o medo e a vergonha que me acompanhavam em todos os momentos no qual eu não conseguia suprir as expectativas de masculinidade - a voz grossa, a fala firme, o interesse por meninas e por futebol -, nutridas por meus familiares, professores e pela maior parte dos integrantes do meu círculo social. Sei também que essa não é uma experiência individual, uma vez que pude observar os seus efeitos sobre amigos e pessoas com as quais pude conviver.

A ideia de repetição contida no conceito de gênero como “*performance repetida*” é compreendida como “a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente” (*Idem*, p. 242). Isso permite que pensemos o gênero de uma pessoa enquanto exterioridade incorporada e não como verdade interna e pré-linguística do sujeito, como “repetição estilizada de atos ao longo do tempo, e não uma identidade aparentemente sem suturas” (*Idem*, p. 243). Butler irá defender então, dentro desse processo mapeado por ela, uma capacidade de reação à violência reguladora do gênero:

É precisamente nas relações arbitrárias entre esses atos que se encontram as possibilidades de transformação do gênero, na possibilidade da incapacidade de repetir, numa deformidade, ou numa repetição parodística que denuncie o efeito fantasístico da identidade permanente como uma construção politicamente tênue (*Ibidem*).

Assim como me referi às intervenções violentas que buscaram, e ainda o fazem, mesmo que sob formas mais difusas, me adequar ao ideal do gênero masculino, é certo que esse tipo de interpelação foi exercido também sobre os integrantes do in-Próprio Coletivo ao longo de suas trajetórias. O fato de alguns deles terem tido maior ou menor sucesso em corresponder às expectativas de reprodução do sistema heteronormativo não comporta, necessariamente, a ideia de que eles não manifestem resistências a algumas das múltiplas formas pelas quais esse regime se naturaliza e se perpetua. Assim, sua posição pouco destacada, mas cúmplice, ou até mesmo subserviente, representa uma espécie de falha na performance requerida pelo papel dominante na cadeia naturalizada do regime heterossexual, ao mesmo tempo em que, pela sua forte atuação colaborativa, frustra eventuais anseios de pureza da mulher cisgênero como sujeito político exclusivo do feminismo.

Mas existe ainda o fato da cena do desejo sexual, em *OraMortem*, mesmo que complexificada pela larga diferença etária entre os personagens, reiterar uma imagem de encontro heterossexual, coincidindo, portanto, com modos dominantes de afeto e excitação. Este fato poderia contribuir para minar a potência crítica ao regime de poder derivado da naturalização do sexo como “verdade” biológica, uma vez que, conforme Butler (2016, p. 234), as “construção e regulação heterossexuais da sexualidade” induzem a uma “falsa estabilização do gênero”, o que contribui para a “produção disciplinar do gênero”. E, para

Preciado (2017, p. 21), o sustentar dessa “identidade sexual fechada e determinada naturalmente”, resumida à separação entre homens e mulheres, resulta em benefícios para esses sujeitos, extraídos da “naturalização dos efeitos sociais, econômicos e jurídicos de suas práticas significantes” (*Ibidem*).

Será importante acrescentar, contudo, que autoras como a antropóloga paquistanesa Saba Mahmood (2005, p. 13), embora dialogue com muitos *insights* do que chama “feminismo pós-estruturalista”, que compreende a produção teórica de Judith Butler, irá questionar a naturalização, por parte de suas autoras, de pressupostos liberais tais como “liberdade” e “autonomia individual”, estabelecendo-os como pressupostos a todas as sociedades mundiais. Esta visão se conecta, de algum modo, ao que foi criticado por autores como Laclau e Mouffe (2015, pp. 42-3) como momento da “pós-política”, o qual assume como inelutáveis o desaparecimento das aspirações comunistas e o advento da sociedade capitalista globalizada. Nesse contexto, a política deixa de orbitar o contexto da divisão social, da representação partidária, ou seja, seu “modelo adversarial”, o “nós-*versus*-ele”, e assume uma dimensão mais técnica, de solução localizada dos problemas sob a iminência do mercado. Em última instância, a suposição de Mahmood problematiza ligações entre a produção de autoras como Butler, que ela valoriza e com a qual dialoga, a uma homogeneização cultural pretendida e perpetrada pelas políticas neoliberais que governam o mundo.

Mahmood realiza estudo etnográfico junto a mulheres egípcias que têm protagonizado um retorno e uma adesão aos preceitos tradicionais da fé islâmica, algo que as autoras feministas que critica certamente leriam como uma reinscrição em “instrumentos para sua própria opressão²¹⁸” (*Idem*, p. 08). Buscando aproximar-se de possíveis e insuspeitados sentidos das ações perpetradas por aquelas mulheres egípcias, Mahmood (*Idem*, p. 14) questionará um certo fechamento normativo das políticas feministas pós-estruturalistas, classificando a pluralidade de experiências a partir de uma binaridade de pressupostos como “subordinação e subversão”, “repressão e resistência”. Trata-se de uma crítica em que podemos localizar semelhanças àquela de Stuart Hall (2013, p. 381), de que falamos anteriormente, sobre as leituras

²¹⁸ “Instruments of their own oppression”, no original.

empobrecedoras que insistem em classificar os produtos da cultura popular negra segundo duas únicas e autoexcludentes possibilidades estereotipadas, a saber, ou a resistência, ou a cooptação.

Com relação à reiteração (repetição) de normas e padrões relacionados às identidades de gênero, que, segundo Butler, serve para consolidar, mas também desestabilizar o poder discursivo do regime heterossexual, Mahmood (*Ibidem*), argumenta que o desejo de liberdade e de subversão de normas não são desejos inatos “aos diferentes indivíduos de diferentes épocas”, mas “profundamente mediados por condições históricas e culturais”²¹⁹. Infere assim que o sentido de agência, ou seja, de capacidade de ação individual, não pode ser pré-determinado e capturado pelas “políticas emancipatórias²²⁰” tão ocidentalmente defendidas pelas feministas pós-estruturalistas, restringindo-a à possibilidade de ruptura com a lei que oprime. Na direção oposta, a capacidade de agência deverá abranger também “as múltiplas maneiras pelas quais alguém pode *habitar* a norma”²²¹ (*Idem*, p. 15). Mediante as alternativas identificadas por Butler com relação ao regime de dominação de sexo-gênero, ela defende que: “as normas não são apenas consolidadas ou subvertidas (...), mas performadas, habitadas e experienciadas de diferentes maneiras”²²² (*Idem*, p. 22).

Citando revisões que a antropóloga palestino-americana Lila Abu-Lughod efetuou em seu próprio trabalho de interpretação de criações poéticas femininas em tribos beduínas, ela chama a atenção para uma provocadora questão lançada pela autora: “como podemos reconhecer exemplos de resistência feminina sem ‘indevidamente atribuir a elas formas de consciência política que não fazem parte de suas experiências, como a consciência e as políticas feministas’?”²²³ (*apud* MAHMOOD, *Idem*, p. 08). Abu-Lughod efetua assim sua crítica a uma tendência de “romantizar” a resistência, restringindo-a seja à possibilidade de uma falha na estrutura do poder ou de, por outro lado, um

²¹⁹ “the desire for freedom from, or subversion of, norms is not an innate desire that motivates all beings at all times, but is also profoundly mediated by cultural and historical conditions”.

²²⁰ “liberatory politics”.

²²¹ “the multiple ways in which one *inhabits* norms”.

²²² “Norms are not only consolidated and/or subverted, I would suggest, but performed, inhabited, and experienced in a variety of ways”.

²²³ “how might we recognize instances of women’s resistance without ‘misattributing to them forms of consciousness or politics that are not part of their experiencesomething like a feminist consciousness or feminist politics’?”

excesso de criatividade e de resiliência daqueles que se recusam a ser dominados. Restringir a ideia de resistência a essas únicas possibilidades, para aquela autora, "arruína as distinções entre as formas de resistência e inviabiliza determinadas questões sobre o funcionamento do poder"²²⁴ (*Ibidem*).

Nesse sentido, a centralidade do desejo heterossexual e a colaboração dos homens não deverão dissuadir a importância da enunciação feminista pelo teatro, em *OraMortem*. Como sugerido por Mahmood, será preciso atentar para os modos particulares como suas artistas interagem com o regime do sexo-gênero, assim como entender, com o apoio de Butler, que a repetição desviante do padrão de dominação heterossexual contamina-o com possibilidades críticas.

Uma vez que, como estamos defendendo, a obra estabelece ruídos sobre as identificações dominantes, é legítimo considerar que ela pode também frustrar uma possível perspectiva evolucionista, que toma teorias e discursividades produzidas em países dominantes - e aqui temos Butler e Preciado como exemplos - como mais avançadas. Priorizar os sentidos disparados por este trabalho, com forte protagonismo feminino, em uma região marginal ao eixo dominante das artes no país, mesmo que dialogando com contribuições dos autores citados, intenciona desestimular o que Fernandes (2018, p. 16) chama de "divisão de trabalho acadêmico no Brasil", isto é, a distribuição segundo a qual os autores situados no "norte epistêmico" oferecem teorias que enquadram as "experiências" localizadas nas periferias do mundo.

Buscar analisar aquela cena em consideração às diferenças que a constituem, resistindo a circunscrevê-la a uma régua teórica pré-existente, permite valorizá-la enquanto modo original de pautar a crítica feminista pelo teatro. Persegue assim a perspectiva que Fernandes (*Idem*, p. 08) atribui ao pós-colonizado que não se contenta com um lugar de pé de página, de nota de rodapé, "culpabilizado eternamente por seus próprios fracassos na tentativa de se enquadrar no modelo de modernidade liberal ocidental, nos padrões, no imaginário autoimagético do colonizador".

²²⁴ "By reading resistance in this way, we collapse distinctions between forms of resistance and foreclose certain questions about the workings of power".

4.3. Um teatro “das mulheres”, ainda que em crise

Por que não há grandes artistas mulheres?
Linda Nochlin



Figura 49 *in-Próprio para Dinossauros*. Foto: Fred Gustavos.

Meu interesse pela cena e pela experiência do in-Próprio Coletivo corresponde ao vigor e à especificidade de sua poética e ao fato desta ser desenvolvida em um contexto diferente daquele que conhecemos como o eixo dominante da produção cultural no país. Além disso, considero que a visibilidade adquirida por seus trabalhos, mesmo em ocasiões em que sua presença contribui para a construção de um clima de tolerância e de diversidade, constrange uma determinada disposição do poder, que é fonte de omissões e de silenciamentos, e que tende a ser naturalizada mesmo naqueles espaços de viés mais crítico.

Antes de chegar a este quarto capítulo, minha atenção tinha sido mobilizada por artistas e coletivos cujos surgimentos e atuações representam modos de resistência às desigualdades estruturantes da realidade brasileira,

sendo essa última interpretada como produção política, econômica e cultural, onde se perpetuam historicamente formas diversificadas de violência e de exclusão. Nesse sentido, trabalhando com criadores cuja agência constrange determinados vínculos dos campos artístico e intelectual com o regime de poder nomeado acima, é impossível não atentar para o fato de que o recorte dessas experiências artísticas vinha, até aqui, recuperando e valorizando os feitos de indivíduos designados como homens.

A restrita ou inexistente visibilidade para o trabalho de artistas mulheres não tinha ainda se evidenciado para mim, pelo menos não ao ponto de me inquietar, como ocorreu ao visitar a exposição *Elles: mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou*, exportada desde aquele grande museu parisiense pelo Centro Cultural Banco do Brasil e exibida no Rio de Janeiro em 2013. Acho difícil me lembrar de outra exposição que tenha exercido abalo tão significativo sobre a minha formação. Ver um percurso pela história da arte no século XX ser contado exclusivamente a partir de obras de artistas mulheres pertencentes ao acervo daquele grande museu francês, “o mais importante da Europa em matéria de arte moderna e contemporânea” (CCBB, 2013, p. 9), dissolveu muitos dos esquemas mentais construídos ao longo dos meus anos de aprendizagem. Como refletir sobre os diferentes movimentos artísticos que estruturam os contornos da arte contemporânea mais hegemônica sem se apoiar nos seus grandes expoentes masculinos? Como deambular pelo modernismo, pelas vanguardas e pelo pós-modernismo sem se apoiar nas repetitivas exaltações a Picasso, Duchamp, Warhol e no modo como cada um desses “gênios” levou adiante os feitos de seus antecessores ou rompeu com eles de maneira viril? De repente, essa linha reta da história, tantas vezes percorrida em diferentes sentidos, evidenciava-se na sua arbitrariedade, tendo em vista uma realidade tanto mais complexa e mais vasta.

Como os nomes de todas aquelas artistas engajadas nos diferentes momentos de contestação e de transformação do cânone visual europeu podiam ser por mim desconhecidos? Obviamente, muitos sujeitos comprometidos com aqueles movimentos encontram-se obliterados sob aqueles nomes de maior projeção, sobretudo para quem não é um estudioso da história da arte. Mas que

estranha e perturbadora consciência, que a exposição vinha confirmar, a de que as narrativas mais difundidas apagaram completamente a contribuição das artistas identificadas como mulheres! Esse dado, por certo, não me era totalmente desconhecido, mas ali, nas salas de exposição do CCBB, essa suposta ausência era muito concretamente desmentida, produzindo um forte sentimento de desalienação. Eu me via como alguém cujo entendimento tinha sido manipulado e de quem havia sido ocultado o componente de interesse na definição dos nomes e dos valores na hierarquização da arte mais hegemônica. Nesse sentido, a “descoberta” de artistas como Sonia Delaunay, Maria Helena Vieira da Silva, Suzanne Valadon, Marie Laurencin, VALIE EXPORT, Sigalit Landau, Letícia Parente e Sonia Andrade, entre outras, era solidária com inúmeras outras produtoras e produtores menos valorizados pelas narrativas dominantes, na medida em que desnaturalizava o papel de liderança e, por vezes, de exclusividade, exercido por aqueles artistas de maior status.

No catálogo da exposição, as curadoras Cécile Debray e Emma Lavigne ecoam uma pergunta feita em 1970 pela historiadora de arte Linda Nochlin: “Porque não há grandes artistas mulheres?”. A citação daquela pergunta atualiza uma provocação ao campo artístico e, no caso da presente exposição, segundo Debray e Lavigne, contribui para contrastar um presente mais promissor em termos de espaço e de número de representantes mulheres no mundo da arte com um passado recente, durante o qual “as mulheres não gozavam das condições de produção nem dos modos de representação e promoção necessários para chegar à posição de artista” (*Idem*, p. 11).

No tocante ao teatro, a interdição à presença de mulheres em palcos teatrais canônicos como os da tragédia grega e do teatro elisabetano é prova inconteste do desprestígio que marca a sua relação com a linguagem, além de informar sobre a subordinação a que estavam condenadas, em diversas esferas da vida social e familiar, aquelas que não eram lidas como pertencentes ao gênero dominante. A implicação dessa ausência com as formas legadas por uma tradição alicerçada em experiências históricas ocidentais é tamanha que Beti Rabeti (2014, p. 11) lembrará que a entrada de mulheres em cena nas trupes da *Commedia dell'arte* italiana consiste numa das inovações teatrais mais

importantes do século XVI, tendo introduzido modificações importantes no estilo das peças. Desse modo, mesmo que a modernidade tenha dado a ver conquistas no que tange à ocupação desses e de outros tipos de espaços sociais pelas mulheres, é notável, ainda hoje, uma eminente autoridade masculina no que se refere à produção, à circulação e à legitimação propriamente teatrais. Nesse sentido, Lúcia Regina Vieira Romano (2009, p. 135), em sua tese de doutorado, afirma que: “Teatro designa (...) uma linguagem artística tradicionalmente masculina, criada por diretores homens, escrita por dramaturgos homens, com fundos aprovados por homens e contratando artistas homens”.

A autora se refere a conjunturas recentes, como aquelas dos anos 1980 e 1990, em territórios como Europa, Estados Unidos e Brasil. Para ela, a reiteração de termos técnicos sem diferenciação como “trabalho do ator”, “ator do teatro”, “público” comprovam a existência de uma ideologia da “neutralidade de gênero” neste campo cultural (*Idem*, p. 136). Tal neutralidade concorre para desencorajar eventuais acusações de sexismo praticadas no exercício desta linguagem artística, sugerindo, por exemplo, que se trata de um terreno aberto à participação de todos os seres humanos, sem distinção. Além disso, suplanta o fato de que os espaços de maior autoridade e legitimidade têm restringido a participação feminina ao longo da história, fazendo com que as mulheres tenham de desenvolver a sua participação muito mais fortemente nos espaços ditos alternativos (*Ibidem*).

Priscila de Azevedo Souza Mesquita (2012, p. 12), em sua dissertação de mestrado, confirma a relação existente entre a ideologia da neutralidade de gênero no teatro brasileiro e a naturalização da predominância de autores homens. Segundo ela, durante seu período de graduação em artes cênicas, a ausência do estudo de textos teatrais escritos por mulheres lhe passou despercebida, algo que mais adiante passou a lhe obsedar: “Será que não havia dramaturgas? Se havia e se há, por que não estudá-las?”. Sua pergunta ecoa a histórica interpelação de Linda Nochlin, citada acima, insinuando uma continuidade desde o apagamento praticado nas artes visuais europeias até o contexto das artes cênicas no Brasil. Concomitante a esses questionamentos,

a atuação de Priscila em uma montagem de *A Serpente*, última peça escrita por Nelson Rodrigues, talvez o mais canônico dos dramaturgos brasileiros, instila na artista uma espécie de mal-estar com relação ao teatro, então percebido como uma arena de submissão pelo gênero:

Eu não queria ser Lígia, a mulher traída e abandonada pelo marido, e muito menos Guida, a irmã que empresta o marido para a irmã abandonada. Fazia-me mal colocar aquela situação em cena, por meio de uma interpretação realista, pois não identificava-me com a personagem e nem com a história. Sentia-me deslocada, pois sem conseguir identificar-me com a personagem, a atuação tornava-se estranha, diferente de tudo que eu tinha feito até então. Eu também não sabia como questionar aquele texto em cena, pois esta poderia ser uma possível solução para meu incômodo. Talvez, no fim da cena, após a minha personagem, Lígia, ter dormido com o marido emprestado pela irmã, eu tenha conseguido transformar meu incômodo. Fazendo daquela cena trágica, uma cena cômica, mostramos o conflito entre as irmãs devido à satisfação sexual de uma, à custa do marido da outra (*Idem*).

Constrangida pela autoridade de um texto no qual um dramaturgo objetifica a sexualidade e o comportamento das mulheres, a atriz encontra no humor um recurso para reverter o assujeitamento de sua personagem e de si mesma enquanto artista. Torna-se premente para ela, a partir dali, encontrar e encenar textos que expressem questões relativas à sua experiência pessoal, o que persegue por meio da leitura de textos literários escritos por outras mulheres e pela construção de um grupo constituído somente por mulheres, junto às quais realiza leituras e encenações (*Idem*, p. 13). Sua pesquisa a leva na direção da teoria teatral feminista, o que lhe exige aprofundar seu conhecimento de inglês, dada a exígua disponibilidade de trabalhos de referência disponíveis em português. De acordo com a autora, sua aproximação a este campo de conhecimento lhe ajudou a posicionar-se politicamente e dirigir seu inconformismo para a ação. Além disso, revela ter entendido que “a luta feminista abrange não apenas questões ligadas à mulher, mas amplia-se para questões ligadas à definição do humano” (*Idem*, p. 14).

De acordo com Lúcia Regina Vieira Romano, “a indiferença de gênero do ‘saber histórico oficial’ (...) acaba por limitar a avaliação das obras criadas pelas mulheres, reforçando conclusões acerca de sua inconstância” (*Idem*, p. 139). Neste sentido, sua análise dos resultados de 15 edições sucessivas, entre 1984

e 1998, de um importante prêmio da cena teatral paulista, o Prêmio Apetesp²²⁵, ilustra essa cumplicidade velada entre o discurso de neutralidade de gênero e flagrante hegemonia masculina.

Romano verifica que em nenhuma das edições do Prêmio Apetesp mulheres foram mais premiadas do que homens e conclui que a observância dos dados “não permite avaliar se em cada um desses anos não houve criações marcantes feitas por mulheres” (*Idem*, p. 344). Para ela, “a baixa incidência de nomes de mulheres” deve-se “à menor participação feminina” nas funções premiadas, o que evidencia o “maior reconhecimento dos profissionais homens nessas atividades” (*Ibidem*).

Em artigo mais recente, Romano (2019, p. 05) cita pesquisa de mestrado de Daniela Alvares Beskow, onde a análise de quatro guias teatrais da cidade de São Paulo, durante um período de 21 meses, revela que “100% deles apresentam mais trabalhos feitos por homens, seja na composição dos coletivos, na direção, ou na produção”. As duas hipóteses que Romano retoma a partir desta análise mais recente são que ou as mulheres produzem menos, ou seguem sendo invisibilizadas. Em suas conclusões, Beskow considera que as produções de mulheres são prejudicadas quando têm que passar pelo “gargalo” da comercialização e da divulgação e reflete sobre o fato de que a maioria dos responsáveis editoriais pelos guias analisados em sua pesquisa são do sexo masculino (*Ibidem*).

Desse modo, mesmo levando em conta todas as objeções que se faz ao suposto essencialismo do pensamento feminista mais tradicional, Romano (2009, p. 140) considera ser importante, na esteira dos movimentos hegemônicos de mulheres nos anos 1960 e 1970 - empreendidos por pessoas brancas, de classe média e alta, habitantes de países dominantes -, defender um espaço de diferença no que tange à expressão de gênero no teatro, falando de um “*‘teatro das mulheres’ mesmo que ‘em crise’*” (*Ibidem*, grifos meus). Garantir um espaço de diferença e, portanto, de visibilidade, seria um primeiro movimento, necessário e estratégico, mediante o sistemático apagamento das

²²⁵ Prêmio concedido pela Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo (Apetesp).

experiências históricas “para depois centrar forças no questionamento das desigualdades” (*Ibidem*).

A partir das considerações dessa autora e olhando para a experiência do in-Próprio Coletivo, podemos considerar que a afirmação de uma autoria e de uma autoridade feminina, em obras como *Oramortem* e mais explicitamente em *in-Próprio para Dinossauros*, de que falaremos a seguir, opera como um marcador em relação à indiferença ou, no mínimo, à suspeição que despertam trabalhos produzidos por mulheres no campo teatral. Mas, atentando à questão que é colocada em seguida, entendo que o sujeito político que é afirmado nesses trabalhos veicula menos um discurso que se pressupõe universal e que coincide com a produção da mulher branca e rica pela sociedade burguesa, do que uma fala produzida a partir de um lugar de opressão e de resistência, mas que se faz atenta a outras lutas que são travadas no presente, pensando mesmo a sua interdependência.

Essas obras podem, portanto, ser compreendidas como vinculadas à tradição do chamado “teatro feminista” porque aderem à definição oferecida por Romano (*Idem*, p. 280) de um “espaço no qual as mulheres podem problematizar a relação entre seu fazer teatral, os meios de produção a que têm acesso e a razão das restrições a que estão submetidas, especialmente quando decidem constituir na cena uma voz própria”. Para a autora, as atuações das artistas dessa vertente “não seguem um único tipo de relação entre teatro e engajamento, variando entre a agitação política e o protesto e a pesquisa teatral relacionada às representações de gênero na cena” (*Ibidem*).

Esta pesquisa investe, deste modo, ao longo deste capítulo, em melhor conhecer algumas nuances dessa poética, verificando o estabelecimento de determinadas tensões políticas que podem corresponder a alguns dos objetivos da crítica feminista, ou da crítica da dominância de gênero, bem como de outros tipos de disputas que emergem na atualidade do nosso campo cultural. Para isso, é importante ter em vista que o coletivo em questão está baseado na cidade de Cuiabá, no estado do Mato Grosso, um local diferente daqueles em que ocorrem os conflitos mais ruidosos do campo teatral brasileiro. O território e tampouco aquelas artistas se encontram isolados do restante do país e do

mundo, mas lidam certamente com formas locais assumidas pelo acúmulo de poder por determinados indivíduos e grupos e com as reações que esses últimos manifestam face às investidas das minorias desde seus atos de legítima defesa e insurgência. A experiência do in-Próprio Coletivo, portanto, pela simultaneidade e pela particularidade das disputas em que se insere, contribui com nosso esforço de entender os modos como uma formação hegemônica vem sendo sabotada no teatro brasileiro, especialmente no tocante às dominâncias de gênero e regionalidade.

O pensamento feminista francês pode contribuir com o entendimento do campo teatral brasileiro como um espaço regulador do aparecimento público de determinadas experiências, dentre as quais aquelas que não são protagonizadas pelo gênero masculino. Para Simone de Beauvoir, segundo Butler (2016, p. 31-2), “as mulheres são designadas como o Outro”, a alteridade problemática ao discurso masculino dominante, ao passo que, para Luce Irigaray, “tanto o sujeito como o Outro são os esteios de uma economia significante falocêntrica e fechada, que atinge seu objetivo totalizante por via da completa exclusão do feminino” (*Ibidem*).

Assim, para Beauvoir, o feminino constitui uma diferença - “inexoravelmente ‘particular’, corporificado e condenado à imanência” - com relação ao sujeito discursivo masculino, o qual, se apresenta como um sujeito universal (*Idem*, p. 34). Nessas condições, o aparecimento do feminino no discurso ou em determinado âmbito da esfera pública como o campo cultural, ocorre sob a égide da marcação imposta pelo masculino. A presença afirmativa e ocasional de mulheres em espaços de visibilidade propriamente artística, tais como aqueles mencionados acima, torna-se problemática porque evidencia uma série de constrangimentos sociais impostos historicamente ao gênero. A carga sexual que reveste sua aparição, mesmo em espaços e eventos que, sob o signo da diversidade, trabalham para construir a imagem de um campo neutro quanto ao gênero, com oportunidades equivalentes para todas e todos, possibilita uma leitura crítica a respeito da construção da universalidade sob influência do masculino.

Dessa perspectiva, a obra de Beauvoir contribui com “uma crítica fundamental à própria descorporificação do sujeito epistemológico masculino abstrato” (BUTLER, *Idem*, p. 34). A presença feminina, porque traz consigo um corpo onde emerge, é condição fundamental para instaurar a certeza quanto à diferença de gênero em um dado campo. Butler irá advertir, entretanto, que tal pensamento, ao atribuir muito fortemente ao corpo feminino a produção do sexo, pode estar imbuído de “dualismo mente/corpo” e do “próprio falocentrismo que Beauvoir subestima”, favorecendo “associações culturais entre mente e masculinidade, por um lado, e corpo e feminilidade, por outro” (*Idem*, p. 35-6).

A crítica de Luce Irigaray à diferença que funda a presença feminina no espaço social vai além e, conforme Butler (*Idem*, p. 33), aquela filósofa dirá que “o feminino não é uma ‘falta’ ou um ‘Outro’ que define o sujeito negativa e imanentemente em sua masculinidade”. De acordo com ela, “o sexo feminino se furta às próprias exigências da representação”, sendo assim “um ponto de ausência linguística, a impossibilidade de uma substância gramaticalmente denotada (...), o ponto de vista que expõe essa substância como uma ilusão permanente e fundante de um discurso masculinista” (*Ibidem*). Na perspectiva de Irigaray, “a afirmação de Beauvoir de que mulher ‘é sexo’ inverte-se para significar que ela não é o sexo que é designada a ser, mas, antes, é ainda o sexo masculino” (*Idem*, p. 36).

Essas considerações contundentes que Butler tece a partir da obra de Irigaray parecem convergir com aquelas feitas por Gayatri Chakravorty Spivak no seu ensaio *Pode o subalterno falar?*. Nessa obra, Spivak (2010, p. 122) evoca o tema do suicídio de viúvas hindu sobre as piras funerárias de seus maridos. O ritual, desconhecido em outras regiões do mundo, teria sido abolido por colonizadores britânicos sob o discurso do salvamento daquelas mulheres. Segundo Spivak, há um argumento nativo que diz que elas não precisavam ser salvas pois, de fato, queriam morrer. A respeito dessas duas versões, a filósofa sustenta que ambas trabalham para legitimar uma à outra, ao passo que: “Nunca se encontra o testemunho da voz-consciência das mulheres” (*Idem*, p. 123).

Butler (*Idem*, p. 37) reconhece que Irigaray promove uma considerável ampliação do “espectro da crítica feminista” e uma exposição complexa e

competente da “economia significativa masculinista”, mas infere que o poder de sua análise possa estar sendo “minado precisamente por seu alcance globalizante”. Perguntando-se se seria possível perceber a mesma “economia masculinista monolítica e também monológica” em diferentes contextos culturais e temendo um gesto de “imperialismo epistemológico” por recusar a supor “operações culturais específicas da própria opressão de gênero”, Butler conclui:

O esforço de *incluir* “Outras” culturas como ampliações diversificadas de um falocentrismo global constitui um ato de apropriação que corre o risco de repetir o gesto autoengrandecedor do falocentrismo, colonizando sob o signo do mesmo diferenças que, de outro modo, poderiam questionar esse conceito totalizante (*Ibidem*).

Desse modo, a apresentação de aspectos do pensamento de Beauvoir e Irigaray por Butler nos oferece provocações teóricas importantes, com destaque para essa última consideração, que nos inspira a atentar para formas de poder e dominação específicas de territórios e culturas, as quais podem diferir em graus diferentes dos diagnósticos e conceitos cunhados em outros contextos, podendo mesmo a regulação por critérios epistemológicos forjados em núcleos dominantes de produção do conhecimento, invisibilizar formas próprias de resistência a essas diferentes configurações do poder.

Ademais, trabalhos como o da nigeriana Oyèrónkẹ Oyěwùmí (2004, p. 98) têm sido importantes por nos fazerem refletir sobre a pertinência do gênero enquanto categoria analítica universal, uma das “mais importantes na empreitada acadêmica de descrever o mundo e tarefa política [de] prescrever soluções”. Para ela, em direção oposta, gênero é um conceito “particular a políticas de mulheres anglófonas/americanas e brancas, especialmente nos próprios Estados Unidos” (*Idem*, p. 100). Além disso, considera que, a despeito do feminismo ter se espalhado globalmente, “é a família nuclear ocidental que fornece o fundamento para grande parte da teoria feminista” (*Ibidem*), de modo que “a dualidade macho/fêmea, homem/mulher e o privilégio masculino que a acompanha nas categorias de gêneros ocidentais é especialmente alienígena em muitas culturas africanas” (*Idem*, p. 106). Desse modo, a crítica de Oyěwùmí persegue:

Maneiras em que a pesquisa africana possa ser mais bem informada por preocupações e interpretações locais e, ao mesmo tempo, simultaneamente, para que experiências africanas sejam levadas em

conta na construção teórica geral, apesar do racismo estrutural do sistema global (*Idem*, p. 98).

De maneira semelhante, Estevão Rafael Fernandes, utiliza *insights* produzidos por Judith Butler e outras autoras da chamada teoria *queer* para pensar uma categoria pouco visibilizada na militância política que é aquela dos índios gays. Nesse sentido, considera que o conhecimento produzido por “movimentos feministas ou LGBT na Amazônia ou no campo”, por exemplo, deve ser mais amplamente reconhecido no diagnóstico e no enfrentamento de alguns pontos críticos da política nacional²²⁶, ao invés desses saberes serem simplesmente utilizados “para corroborar a hipótese pensada por algum autor pop, como se nosso contexto fosse o de um café às margens do Sena” e não “um pós-golpe institucional branco e heteropatriarcal” (FERNANDES, 2018, p. 16).

Referindo-se a um período histórico de estreitamento das relações entre teatro e militância como foram os anos 1960 e 1970 no Brasil, Romano (*Idem*, p. 363) alude a estudo pioneiro de Elza Cunha de Vincenzo, a qual verifica na novidade da aparição de dramaturgas mulheres como Leilah Assunção, Consuelo de Castro, Isabel Câmara “tanto a defesa da atuação da mulher na sociedade quanto a negação a um engajamento explícito com as discussões de gênero”. Diz Vincenzo (1992, p. 14):

Examinando os depoimentos e entrevistas que acompanham normalmente o lançamento das peças, o que se percebe é que, quando questionadas diretamente quanto ao possível caráter feminista de sua obra, as autoras respondem de uma forma que vai desde a afirmação explícita (muitas vezes cercada de restrições) até a negação peremptória, em gradação que seria necessário examinar em cada caso.

Uma das fontes dessa flagrante hesitação, segundo a autora, reside no “desprestígio” e no “caráter de coisa ridícula, que afetou algumas correntes dos movimentos feministas da época” (*Ibidem*). Citando a estadunidense Betty Friedan como uma das autoras e ativistas que, segundo ela, tiveram sua obra

²²⁶ Vide, neste sentido, a pesquisa de Jaqueline Teixeira sobre o empoderamento feminino entre mulheres da Igreja Universal do Reino de Deus, apresentada em entrevista ao Jornal El País: ROSSI, Marina. “Para muitas mulheres o processo de empoderamento está atrelado à igreja”. In: **El País**, 14 mai. 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/05/11/politica/1557527356_335349.html> Acesso em 21 fev. 2021.

distorcida; Vincenzo considera ainda a abjeção generalizada aos feminismos, naquele período, de acordo com a psicóloga inglesa Juliet Mitchell, como uma resposta ao abandono pelas mulheres de seus postos de donas de casa durante a Segunda Guerra Mundial, sobretudo nos países de capitalismo avançado. Tratava-se, em suma, “de restaurar a forma da família tal como ela existia anteriormente” (*Idem*, p. 15). Como temos procurado problematizar, entretanto, essa última experiência diz respeito a uma classe muito específica de mulheres as quais estariam sendo conclamadas a se readequar ao ideal burguês de mãe e esposa. As mulheres negras, como argumenta Angela Davis, sempre foram sustentáculos da produção industrial e agrícola concomitantemente com sua exploração pela economia doméstica. Embora esse fato recupere um viés da crítica que recai hoje sobre a obra da citada Friedan²²⁷, é interessante notar, contudo, que a perspectiva de Vincenzo dá conta da influência do ideário dominante e conservador estadunidense sobre o campo cultural brasileiro. Não se tratava ainda de uma recusa ou de uma reserva, por parte das referidas dramaturgas nacionais, aos feminismos dominantes com base nas críticas de um feminismo negro, lésbico ou latino, por exemplo.

Mas além desse estigma de sectarismo frívolo que incidia sobre o feminismo, Vincenzo também o toma em relação à mobilização mais ampla contra a ditadura civil-militar instalada no país desde 1964 e seu recrudescimento a partir de 1968. De acordo com ela:

O que se percebe é a dificuldade - e a resistência - da maioria das autoras, particularmente quando falam sobre seus textos, em distinguir, separar o que era a luta mais imediata contra a sociedade estabelecida, contra o regime político em que vivíamos - o *sistema*, em bloco - daquilo que seriam, nas suas peças, reivindicações especificamente femininas em termos da sexualidade, das relações homem-mulher, ou de outras instâncias de luta a elas associadas (a participação da mulher no sistema de produção e no mercado de trabalho, por exemplo) (*Idem*, p. 16).

Segundo interpretação de Romano (*Idem*, p. 363), o pensamento feminista perdia força e caía em desprestígio no país, especialmente em função da necessidade de “luta contra a ditadura militar e para a garantia das liberdades

²²⁷ Ver: SHTEIR, Rachel. “Why We Can’t Stop Talking About Betty Friedan”. In: **The New York Times**, 03 fev. 2021. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2021/02/03/us/betty-friedan-feminism-legacy.html>> Acesso em 19 fev. 2021.

mínimas de expressão e de atuação política” (*Ibidem*). De acordo com tal perspectiva:

As artistas feministas no teatro dedicaram-se à resistência contra a supressão do Estado de direito, sendo engolidas pela luta contra a Ditadura, por um lado, e pela visão priorizada pela historiografia teatral de vertente esquerdizante, centrada no debate de classe social, por outro (ROMANO, 2019, p. 14).

Nesse sentido, essa última autora entende que um dos legados nefastos do golpe civil militar de 1964 pode ser visto como o prejuízo a um desenvolvimento mais complexo do discurso feminista no país, ficando esse último refém da “vitimização feminina pelo patriarcado”, a qual contribui para “uma (outra) objetificação da mulher e a universalização da realidade feminina” (ROMANO, 2009, p. 364). Vincenzo (*Idem*, p. 17) considera, contudo, que, independentemente da não assunção explícita do feminismo, o trabalho daquelas autoras inaugura, subterraneamente, um novo tipo de atitude contestatória na cena nacional:

A despeito da intenção (ou da falta de intenção) de quem escreve, essa manifestação e essa nova mentalidade constituem parte essencial de uma longa revolução que se fazia (e se faz) ainda que muitas vezes sem a adesão consciente de seus agentes.

Como exemplo do referido desprestígio que acometia o feminismo no país, Romano (*Idem*, p. 372) recorre a depoimento da atriz Marilena Ansaldi que prefere classificar seu espetáculo de teatro-dança *Se...*, de 1984, como um trabalho “feminino”, mas não “feminista”. Percebendo uma contradição no discurso da artista, já que tudo na obra sugere uma abordagem feminista pelo caráter “confessional, a linguagem fundamentada na corporeidade e a temática centrada na mulher”, a autora supõe que a fala traz a conotação que a luta contra a ditadura imprimiu na criação das mulheres. Para Romano, ao se definir como “feminina”, Ansaldi ensaiava escapar das identificações com um determinado tipo de teatro engajado que subsumia o feminismo a um discurso militante unidirecional, pretendendo resguardar assim algum grau de liberdade e de indeterminação para o seu trabalho.

Desse modo, a autora verifica como sendo característico das experiências teatrais brasileiras mapeadas por ela em fins do século XX e primeira década do século XXI, a esquiva de uma vinculação explícita ao discurso feminista, mesmo

quando as realidades das vidas das mulheres eram tematizadas. Eram “eliminados da cena quaisquer discursos que postulassem a questão da identidade das mulheres a partir de um recorte ideológico” (*Idem*, p. 385). Esse é apontado como um dos preços pagos por essas artistas para que conquistassem a sua inserção em um mercado de trabalho que sustenta sua neutralidade no tocante às diferenças entre os gêneros. Ressente-se, assim, da não assunção de um discurso de explicitação da diferença por parte de criadoras da cena teatral brasileira mais recente. Ela entende que um posicionamento mais explícito poderia ter evidenciado os constrangimentos a que estiveram submetidas como preço pela sua inserção, iluminar especificidades de seus modos de criação, além de, obviamente, estimular processos sociais mais amplos.

Seu sentimento dialoga, em certa medida, com o que é expresso por Angela Figueiredo (2015, p. 154), em sua *Carta de uma ex-mulata a Judith Butler*. Nesse texto, a autora sustenta que, o “contexto sócio histórico das relações raciais e sexuais brasileiras” é notadamente marcado “pelo discurso da democracia racial e pela recusa ao uso de categorias binárias e identitárias”. Entendendo que o pensamento *queer*, que tem em Butler uma de suas principais representantes, manifesta uma reserva crítica com relação a noções identitárias mais fechadas²²⁸, Figueiredo pretende apresentar à filósofa estadunidense, a partir de seu “lugar de ex-mulata”, “os ganhos políticos resultantes da afirmação da identidade negra” (*Idem*, p. 157). De acordo com ela, o conceito de mestiçagem racial no Brasil serviria tanto para a manutenção de um discurso da não-identidade, quanto para a defesa de uma falsa ideia de pluralidade e para a negação do racismo: “Aqui a mestiçagem também buscou a padronização dos fenótipos e dos discursos que caminham *pari passu* com a negação da existência

²²⁸ Comparando os movimentos gay e *queer*, por exemplo, Rodrigo Dourado (2017, p. 125) dirá: “Para os ativistas e pensadores *queer*, à medida que toma a categoria homossexual como dado, o movimento *gay* hegemônico reforça a ideia de uma essência homo, ajudando a classificar e delimitar essa experiência. Embora não despreze o valor desse grande empreendimento político, que garante acolhida e visibilidade a inúmeros sujeitos, o *queer* considera-o insatisfatório para desconstruir as normas de gênero e sexualidade, denunciando-o como reproduzidor dos binarismos nos quais está fundada a lei ao assegurar pertencimento a alguns, jogando outros à margem”.

do racismo e dos reclamos de fortalecimento de uma consciência racial” (*Idem*, p. 162). Isso lhe permite afirmar que:

Em termos das identidades raciais e sexuais, o contexto latinoamericano, com particular ênfase para o Brasil, sempre foi queer, se consideramos, prioritariamente, a fluidez da categoria e o desafio à identidade presente nessa categoria (*Idem*, p. 160).

Em tal contexto, que a autora diferencia consideravelmente daquele dos Estados Unidos, o *queer* poderia coincidir com uma postura despolitizada, sob risco de minar a potência de categorias identitárias e insurretas em vias de mobilização. Abandonar a noção difusa e passiva que corresponde ao termo mulata representou, para a autora, romper com uma categoria “discursivamente construída como um sujeito sexualizado, responsável pela procriação dos mestiços brasileiros” (*Idem*, p. 164), muito ligado ao ideal racista de apagamento da herança negra em direção a uma maior proximidade com a branquitude, sem que se cumpram substancialmente as promessas implícitas de elevação de suas renda e escolaridade (*Idem*, p. 166). Nesse contexto, afirmar-se negra representou quebrar um ciclo onde a sua identificação demandava a aprovação de um outro, uma vez que “tanto a mulata quanto a negra são construídas relacionalmente, uma em oposição aos discursos e práticas que constituíram a outra” (*Idem*, p. 165).

No Brasil, uma política afirmativa das identidades, mesmo sem esquecer o caráter homogeneizante dessas últimas, tem em vista concorrer com um sistema que distingue hierarquicamente os indivíduos em termos de sexo e de cor, ainda que trabalhe para difundir a imagem contrária. As generalizações presentes no discurso afirmativo seriam, desse modo, estratégias contra as generalizações do discurso dominante. Como exemplo, ela aponta a grande resistência dos brasileiros às cotas raciais para concursos e acessos a universidades. Em oposição ao reconhecimento das dívidas advindas das desigualdades raciais vigentes, persistiria uma aderência ao discurso da redistribuição, abrangendo mais amplamente os sujeitos empobrecidos, sob o regime das diferenças entre as classes econômicas (*Idem*, p. 162).

Desse modo, mesmo considerando as críticas lançadas por Butler e por outras autoras da teoria *queer* à constituição de identidades e de sujeitos

políticos únicos como aqueles dos feminismos históricos, tanto Romano quanto Figueiredo percebem os prejuízos sofridos pela população negra e pelo gênero das mulheres no Brasil em razão da prevalência de um discurso de viés conservador que defende a igualdade de todas e todos perante o sistema político, econômico e cultural. Defendem, assim, o fortalecimento da identidade negra, conforme já vem ocorrendo desde os anos 1970 (FIGUEIREDO, *Idem*, p. 156), e a assunção mais objetiva de um discurso de combate à dominação masculina na cultura, ainda não cumprido efetivamente, como batalhas decisivas a serem encampadas na disputa política por um país mais igualitário em termos de oportunidades e de participação na vida pública.

A despeito da importância da tese de Romano, que, em seu panorama ambicioso faz frente à escassez de fontes bibliográficas sobre o tema no Brasil, é curioso perceber em seu diagnóstico, sobretudo na alegada despolitização da cena brasileira, as feições de um panorama teatral que já se transformou. E trata-se de mudanças recentes, quando verificamos que a conclusão do seu texto tem pouco mais do que dez anos. Neste sentido, em uma produção mais recente, a autora reconhece a emergência de teatros políticos no país, como os que temos discutido neste estudo, em que está implicada uma diversificação do sujeito político do feminismo. Deste modo, aponta para um panorama consideravelmente diferente, a partir do ano de 2010:

Desde então, vimos o debate feminista aflorar com radicalidade dentro das salas de aula de teatro, dos festivais de artes cênicas, dos espaços virtuais da internet e das ruas das principais cidades brasileiras. (...) Abraçou o debate sobre "lugar de fala" e as novas diferenciações do sujeito mulher, que incluem a fluidez e a performatividade de gênero; fatores que complexizam a cena e, ao mesmo tempo, derrubam preconceitos que o velho teatro insistia em conservar (ROMANO, 2019, p. 21).

A atenção a esses novos movimentos do teatro praticado especialmente na cidade de São Paulo oxigena algumas conclusões que me pareceram problemáticas na tese de 2009, especialmente quando a autora atribuí a disjunção entre discurso e presença feminina na cena brasileira, dentre outros motivos, a uma defasagem das artistas em atuação nos nossos palcos, no período analisado, com relação aos novos feminismos, plenos em "colocações irrequietas" já praticados na Europa (ROMANO, 2009, p. 424). Desse modo, sua

escrita parecia ser tomada por uma tendência etnocêntrica e evolucionista, desconsiderando que outros modos de contestação às normas de gêneros, que não aqueles estandardizados, poderiam estar sendo postos em prática e passíveis de influenciar artistas da cena no país de maneira diversa e com menor projeção do que as novas feministas do norte global.

Percebo, em sentido oposto, no seu texto de 2019, uma consideração que julgo relevante que é aquela de contrapesar a inegável influência dos feminismos internacionais no Brasil, provocada sobretudo pelo regresso de exiladas do regime militar ao país, na década de 1980²²⁹, com a constatação de um concomitante afastamento destas ativistas dos movimentos populares de base, estimulado também pela repressão da ditadura (ROMANO, 2019, p. 14). Esta interpretação, embora ainda atribuindo um caráter redencionista às militantes e intelectuais feministas, parece-me corresponder de modo mais justo à complexidade de fatores que podem explicar a menor penetração daquele movimento na sociedade e no teatro. Há um atraso no encontro à produção das feministas do norte global, mas há também um atraso em conhecer a realidade em que vivem grande parte das mulheres brasileiras.

O reconhecimento, mesmo que pontual, de novos sujeitos políticos atuantes na cena teatral paulistana contribui ainda para que a autora desvie de uma tendência apontada por Carlos e Salomão (2018, p. 39) sobre “uma narrativa mítica em texto e oralidade sobre o surgimento de novas teatralidades e dramaturgias paulistas e paulistanas, que remete a uma mobilização política e artística transcorrida no início dos anos 2000”. De acordo com os autores, “via de regra, não há nenhuma percepção de que os grupos teatrais paulistas eram compostos prioritariamente por gente branca” (*Idem*, p. 40).

O artigo mais recente de Romano cita, por exemplo, as Capulanas Cia. de Arte Negra. Surgidas em 2007, no Jardim São Luís, periferia da cidade, a partir de um encontro entre alunas do curso de Comunicação das Artes do Corpo da PUC-SP. As Capulanas, de acordo com Dione Carlos (2018, p. 50), são

²²⁹ É curioso notar que Lélia Gonzalez (2020, p. 48) percebe também neste processo de retorno de exilados ao país, uma mais justa percepção do racismo como sistema de opressão por parte dos militantes de esquerda: “Isso porque muitos deles (vistos como brancos no Brasil) foram objeto de discriminação racial no exterior”.

representantes “de uma herança simbólica e material de nossas ancestrais artísticas conhecidas e desconhecidas”. Pelo pertencimento negro e pela inserção das artistas na periferia, Carlos (*Idem*, p. 49) as considera herdeiras das “mulheres lalodês”, as quais, pela tradição iorubá, “atuam nas suas comunidades em postos de liderança”. De acordo com a autora:

No Brasil são muitos os exemplos de mulheres lalodês. As “ganhadeiras-escravas, forras anônimas, negras de tabuleiros”, por exemplo, que, atuando em seus pequenos comércios móveis, espalhados pelas ruas do país, conseguiam articular planos de fuga e garantir a alforria de escravizados e escravizadas, por meio da venda de seus produtos materiais, além de portarem e resguardarem bens simbólicos culturais (*Ibidem*).

Adriana Paixão (2018, p. 57), uma das fundadoras da Cia. Capulanas, destaca como o racismo antinegro associado à dominação de gênero reforça o apagamento das experiências artísticas produzidas por mulheres negras:

A aparente ausência feminina negra no meio artístico brasileiro nos leva a fatos já constatados por outras gerações. A busca, localização e recomposição da história sociocultural do teatro negro brasileiro, em sua expressão feminina, tem nos colocado diante da produção do silêncio e da invisibilidade de figuras de impressionante ação, mas que, no decorrer dos anos, pouco a pouco, tiveram suas memórias apagadas, no processo de construção das narrativas, inclusive daquelas que se pretendem contraponto ao racismo institucional.

Se o distanciamento da cena brasileira de discursos ideológicos, como sustentado por Romano, pode ser interpretado como um traço distintivo entre as produções da primeira e da segunda década deste século no Brasil, a agência de mulheres negras teve papel decisivo para tal mudança. As denúncias de racismo antinegro na esfera do teatro mais progressista por Stephanie Ribeiro e Ana Maria Gonçalves, dentre outras e outros artistas e intelectuais, além de confrontarem modos degradantes de representação e sublinharem o predomínio branco nas produções, contribuíram para os enfrentamentos de um outro grupo de sujeitos subjugados pela hegemonia do gênero. Refiro-me aqui à emergência de artistas transexuais na esfera das disputas de narrativas do teatro brasileiro.

Ao forçar limites pelo espaço de escuta, as ativistas negras inspiraram artistas e militantes transgêneres a reivindicar uma nova ética para as representações do sexo e do gênero nos palcos. Embora singulares, as lutas desses diferentes grupos possuem espaços de encontro. A criticidade que a luta das mulheres negras traz não apenas para o feminismo, mas também para o

conceito mais ortodoxo e essencialista de classe social enquanto frente indiferenciada de luta é assumidamente uma influência para o transfeminismo. Segundo Jaqueline Gomes de Jesus (2015, p. 20), o transfeminismo consiste numa linha de pensamento e de ação que questiona a “subordinação morfológica do gênero (como construção psicossocial) ao sexo (como biologia)” e encontra seus fundamentos políticos “no processo de consciência política e de resistência das pessoas trans (travestis, transexuais, pessoas não-binárias, crossdressers) (...) e seus fundamentos teóricos no feminismo negro”.

A exígua, para não dizer inexistente, presença de artistas transexuais no campo teatral brasileiro, sobretudo no chamado teatro de pesquisa ou teatro de arte, não se configurava como um problema visível e urgente até que Renata Carvalho, uma atriz que se reconhece como travesti, aparecesse nos noticiários pela realização do monólogo *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, texto da escocesa Jo Clifford, traduzido e dirigido por Natalia Mallo. Desde 2016, o fato de Jesus Cristo ser representado por uma atriz travesti tem motivado setores mais conservadores das igrejas católica e protestantes a se manifestarem judicialmente pelo cancelamento da peça, alegando que a mesma fere seus sentimentos religiosos, assegurados constitucionalmente. Essas ações levaram a atriz a afirmar:

Jesus já foi representado como uma mulher negra, como uma criança, o problema [é] ser representado por uma travesti. Pode ser tudo, menos LGBT, menos travesti. O corpo trans é visto como sujo, endemoniado, causa desconforto (*apud* OLIVEIRA, 2018, s/n).

A fala de Renata converte em um problema da comunidade trans, algo que Simone de Beauvoir, como visto, identificava como um problema pertinente às mulheres cisgênero, a saber, o fato de que seu corpo aparecia na arena pública interceptado pela categoria do sexo. Antes de ser compreendida enquanto uma intérprete da entidade divina, a atriz sofre a sanção de não corresponder ao que preconiza a política e a polícia dos gêneros.

Mesmo sendo uma peça com forte filiação cristã, defendendo valores como caridade, respeito e perdão - manifestos por exemplo nas referências à parábola do Filho Pródigo e ao episódio em que Cristo defende e acolhe Maria Madalena -, ela provoca pronunciada abjeção principalmente em grupos e

indivíduos que professam aquela fé. Mesmo incoerente, a pressão de religiosos foi exercida tanto sobre magistraturas quanto sobre governos estaduais e prefeituras, alcançando proibições e embargos ao espetáculo em cidades como Jundiaí, Salvador, Rio de Janeiro e Garanhuns. Nestas ocasiões, *O Evangelho segundo Jesus, rainha do céu* ampliou a visibilidade para o preconceito institucionalizado contra os sujeitos transexuais. E, se isso implicou, por um lado, reafirmar o conservadorismo da sociedade brasileira com relação ao regime do sexo e do gênero, por outro, também ressaltou um flagrante interesse das plateias pela obra e acentuou o comprometimento com a causa. A despeito das constantes interdições, protestos, episódios de violência, a realização do espetáculo pelo país deu a ver também ocupações de espaços alternativos, apresentações em sigilo, garantidas por financiamento coletivo. Se isso, na contramão do que sentenciou Romano em 2009, não corresponde a mobilizar um discurso ideológico, aqui entendido como mais inclusivo, contra outro discurso ideológico, este compreendido como menos justo e violento, seria difícil pensar em como o teatro poderia se ocupar de algo mais agonístico.

Em janeiro de 2018, esta luta que começa a se instalar no campo teatral se fortalece e ganha contornos mais complexos, durante um protesto contra o Centro Cultural Banco do Brasil da cidade de Belo Horizonte, tendo em vista a falta de inclusão de profissionais transexuais e da baixa receptividade ao público transexual naquele espaço cultural, que, naquele período, exibia o espetáculo *Gisberta*²³⁰. Estrelada pelo ator Luis Lobianco e dirigida por Renato Carrera, a obra abordava a trajetória de vida de Gisberta Salce, transexual brasileira assassinada no Porto, em Portugal, em 2006: “Agredida e violada *cistematicamente* por 14 adolescentes durante dias, seu corpo foi encontrado no fundo de um poço de 15 metros, onde foi jogada depois de dias de diversas formas de violências”, informam Bruna Benevides e Neon Cunha em Benevides & Nogueira (2021, p. 15).

²³⁰ Ver: MONART (Movimento Nacional de Artistas Trans). “Carta aberta do Movimento Nacional de Artistas Trans para todos os artistas cisgêneros”, 26 fev. 2018. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/carta-aberta-do-movimento-nacional-de-artistas-trans/>> Acesso em 22 nov. 2018.

Independente do fato de Lobianco não se caracterizar como Gisberta, como alegado, mas narrar sua história, mediante recurso a outros personagens fictícios e reais²³¹, a centralidade dela no monólogo foi contrastada com a falta de oportunidades profissionais para transexuais nos palcos, plateias e mesmo em funções técnicas em espetáculos e centros culturais. Menos de três anos após os episódios ocorridos na cena teatral paulistana, quando a classe mal digeriu e se recompôs da denúncia de racismo pela prática do *blackface*, o termo é ressignificado pelas ativistas trans e a pecha de *transfake* passa a assombrar as produções artísticas, especialmente aquelas de caráter mais engajado. O uso deste conceito revela-se altamente estratégico, quando se considera, conforme ressaltado pelas ativistas, a elevada exploração temática de travestis e transexuais, seja em função da sua alegada disposição humorística, seja pelo exotismo ou pela compaixão que inspira o estereótipo de sua associação aos submundos do sexo e da violência: “Vocês senhores feudais, produtores, artistas, capitães do mato, diretores e açoitadores, vocês nos apagam, nos excluem, nos deixam sem rosto, sem voz, e o pior, tentam nos calar, nos tornar risíveis”, diz a *Carta aberta do Movimento Nacional dos Artistas Trans para todos os artistas cisgêneros* (MONART, 2018).

O manifesto do MONART demanda um acordo por parte de artistas cisgêneros para que parem de representar personagens transexuais por um período de trinta anos e para que contratem atores e atrizes trans para esses papéis. Esta é apontada como uma saída para que o campo teatral que, aparentemente, como demonstrado por obras como *Gisberta*, se comove com o genocídio das pessoas trans, preste uma contribuição mais direta para contê-lo²³². A reivindicação gera estupor, uma vez que restrições temáticas podem ser

²³¹ Vide: “Luis Lobianco se pronuncia após ataques sobre peça sobre trans em Belo Horizonte: ‘Exausto’”. In: **Extra**, 11 jan. 2018. Disponível em: <<https://extra.globo.com/tv-e-lazer/luis-lobianco-se-pronuncia-apos-ataques-por-peca-sobre-trans-em-belo-horizonte-exausto-22276838.html>> Acesso em 23 fev. 2021.

²³² O *Dossiê dos assassinatos e da violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2020*, mesmo lembrando “exaustivamente a subnotificação e ausência de dados governamentais”, revela que 175 pessoas trans foram assassinadas naquele ano (BENEVIDES e NOGUEIRA, 2021, p. 07), o que corresponde praticamente uma morte violenta a cada 48 horas. Dados do *Trans Murder Monitoring* confirmam que o Brasil, desde 2008, quando teve início o levantamento, ocupa a liderança do ranking internacional desse tipo de homicídio. Em 2020, esteve à frente de México e Estados Unidos: <<https://transrespect.org/en/tmm-update-tdor-2020/>> Acesso em 23 fev. 2021.

facilmente associadas às censuras e violações à liberdade de expressão praticadas por governos autoritários, mas também porque ameaçam aquilo que Bourdieu nomeou “autonomia do campo”, ou seja, a exclusividade de que gozam agentes instituídos de autoridade na arena teatral para julgar em matérias relativas às obras. Organizadas e respaldadas por parte crescente da sociedade civil²³³, as ativistas vêm requerer uma coerência ética máxima do campo teatral, entendendo que seus agentes podem assumir um determinado nível de restrição em suas obras se convencidos de que isto possa contribuir para a reversão de quadros de exclusão e de violência que se aprazem em desvelar e criticar em suas obras.

A partir de uma breve revisão da relação entre feminismo e teatro brasileiro, espero ter conseguido mostrar como as contribuições trazidas pelo feminismo negro e pelo transfeminismo estão incidindo sobre as configurações do político na cena brasileira contemporânea, renovando a relação entre *práxis* e representação. Tratam-se de respostas à permanência das desigualdades e da violência racial e de gênero no país e à despolitização da cena tal como identificada por Lúcia Regina Vieira Romano na década anterior. Os agenciamentos promovidos por tais militantes, acadêmicas e artistas, nesta segunda década do século XXI, complexificam o sujeito político que embasa a existência de um “teatro das mulheres”. Isto faz com que o termo “mulher”, percorrido, desde os feminismos, por uma elevada e admirável tensão autocrítica, seja colocado sob suspeição, ou em iminente crise, como ressalta a referida autora, algo que não minimiza a sua urgência, sobretudo quando se consideram os alarmantes índices de letalidade e de violência a que se encontram submetidas²³⁴.

²³³ Vide por exemplo o número de candidatas trans eleitas em 2020: SILVA, Vitória Régia da. “Quantidade de pessoas trans eleitas em 2020 é quatro vezes maior que em 2016”. In: **Gênero e Número**, 19 nov. 2020. Disponível em: <<http://www.generonumero.media/trans-eleitas-em-2020/>> Acesso em 23 fev. 2021. Considerar também o fato de obras acusadas de *transfake* terem encontrado oportunidade de se reconfigurar, empregando artistas trans em seus elencos, como foi o caso de *Luís Antônio Gabriela*, obra da Cia. Mungunzá de 2011, conforme: AZEVEDO, Amilton de. “(tra)veste-se quem se quer ser”. In: **Ruína Acesa**, 17 nov. 2018. Disponível em: <<https://ruinaacesa.com.br/luis-antonio-gabriela/>> Acesso em 25 fev. 2021.

²³⁴ Vide, por exemplo: ALESSI, Gil. “Mulheres enfrentam alta do feminicídio no Brasil da pandemia e o machismo estrutural das instituições”. In: **El País**, 29 dez. 2020. Disponível em:

Considero que mesmo que o in-Próprio Coletivo, de Cuiabá, de cujo trabalho voltarei a falar adiante, não se insira diretamente nas frentes políticas do transfeminismo ou do feminismo negro, ele dialoga muito fortemente com suas práticas e seus legados, de modo que me pareceu impossível abordar o feminismo na cena daquele coletivo sem passar tanto por uma visada histórica quanto pelas disputas que têm tomado forma no presente. Esse paralelo me possibilitará melhor analisar, acredito, a contribuição específica de suas artistas, a partir do lugar onde elas experimentam as desigualdades e onde constroem a sua resistência em forma de opções poéticas.

4.4. “Ser mulher já é muito”: identificação e diferença em *in-Próprio para Dinossauros*



Figura 50 Daniela Leite, Karina Figueiredo e Karola Nunes em *in-Próprio para Dinossauros*. Foto: Fred Gustavos.

Em 2018, o in-Próprio Coletivo estreia *in-Próprio para Dinossauros* e Daniela Leite (2019, p. 16) contrasta a “suma importância da palavra - mais propriamente a palavra feminina” nesse novo espetáculo com o desejo de “expressão pela não-palavra” que predominava em *OraMortem*. De fato, num primeiro e rápido olhar, aquele clima que mais insinua do que afirma, a atmosfera onírica e quase imaterial desse último trabalho distancia-se fortemente do palco atravessado por fragmentos de nossa história política e cultural recente, evocados por meio de áudios e projeções ou pelas próprias vozes das intérpretes dirigindo-se diretamente aos espectadores, tal como vemos em *in-Próprio para Dinossauros*. Entretanto, um olhar um pouco mais atento deverá encontrar ali algumas continuidades, desdobramentos entre as duas obras, tais como: o processo de criação coletivizado, o hibridismo de linguagens artísticas, o protagonismo das mulheres cisgêneres nas funções criativas do espetáculo coexistindo com a recusa a uma representação individualizada das subjetividades mostradas em cena, optando pela dimensão mais coletiva das vivências que são enunciadas.

Como veremos mais detalhadamente, as narrativas presentes nessa obra mais recente são assumidas enquanto experiências comuns a indivíduos que foram culturalmente classificadas como mulheres, com base em uma metafísica da substancialidade do sexo, de que tratamos anteriormente. Mas o que a cena dá a ver é menos a valorização de uma essência perpassando a diversidade das subjetividades tidas como femininas do que a construção da mulher como uma espécie de produto socioeconômico e político da civilização capitalista ocidental, vista sob o ponto de vista de uma vasta gama de constrangimentos aos quais elas vêm sendo historicamente submetidas.

As críticas que o feminismo sofreu ao longo de sua trajetória, desde fins do século XIX, em especial aquelas decorrentes da chamada “terceira onda feminista”, nos autorizam a desconfiar de uma possível tendência à uniformização dessa experiência de ser mulher, sob o risco de anulamento de determinantes de raça, classe, gênero e orientação sexual. Determinantes essas que deslocam o sujeito político do feminismo daquele padrão da mulher branca

heterossexual cisgênero de classe média ou alta. Na entrevista que me concederam, todavia, as artistas declararam repudiar essa pretensão generalizante e entender que a universalidade “é uma falácia” e que as falas da peça lidam com “questões que acontecem nas vidas de muitas mulheres, mas que não são todas” (IN-PRÓPRIO COLETIVO, 2021, pp. 12-3).

Um indício dessa consciência pode ser percebido na pluralidade de rostos projetados na abertura do espetáculo. Dentre as muitas personalidades representadas, destacam-se as imagens das atrizes Renata Carvalho, conhecida por sua luta pela presença travesti no campo artístico, e Ruth de Souza, que integrou o lendário Teatro Experimental do Negro, nos idos de 1940, e que teve uma trajetória artística longeva, a despeito do racismo flagrante na sociedade e no campo cultural brasileiro. Esses dois exemplos, bem como a referência destacada à vereadora carioca Marielle Franco, assassinada em 2018 em pleno exercício de seu mandato, permitem supor que o in-Próprio Coletivo compreende o lugar social da mulher como experiência complexa, atravessada por condicionantes variados que podem ser mais ou menos conhecidos por suas representantes. É desse modo que o plural “feminismos” torna-se mais adequado para nomear a diversidade de respostas políticas para os distintos modos como a opressão de gênero é vivenciada. As artistas afirmam estar interessadas em “escrever em nome próprio”, colocar a “própria vida como uma escrita feminista”, o que implica que “contar a sua própria experiência, não é [contar] a de todas, embora vai esbarrar na de muitas” (IN-PRÓPRIO COLETIVO, *Ibidem*).

Nomear o feminino a partir da dor e da violência, como faz o in-Próprio Coletivo neste espetáculo, relacionando-o à experiência de habitar o Brasil do presente e de produzir arte em uma capital do interior do país, nos permite ainda lembrar as reflexões de María Lugones (2014, p. 936) sobre o que ela chamou de “colonialidade do gênero²³⁵”. Remetendo ao período da brutal colonização

²³⁵ A colonialidade de gênero, como trabalhada por Lugones, relaciona-se de maneira crítica à noção de colonialidade do poder, cunhada por Aníbal Quijano, na medida em que considera que “dentro do quadro que ele elabora existe uma descrição de gênero que não é questionada, e que é demasiadamente estreita e hiperbiologizada - já que traz como pressuposto o dimorfismo sexual, a heterossexualidade, a distribuição patriarcal do poder e outras ideias desse tipo” (LUGONES, 2020, p. 67).

das Américas, a autora sustenta que a divisão hierárquica entre homens e mulheres acompanhou aquela que para ela é “a dicotomia central da modernidade colonial”: a divisão entre “o humano e o não humano” (*Ibidem*). De onde deriva que “só os civilizados são homens ou mulheres”, ao passo que os indígenas e os africanos escravizados “eram classificados/as como não humanos - como animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens” (*Ibidem*). De modo que:

Entender os traços historicamente específicos da organização do gênero em seu sistema moderno/colonial (dimorfismo biológico, a organização patriarcal e heterossexual das relações sociais) é central para entendermos como essa organização acontece de maneira diferente quando acrescida de termos raciais. Tanto o dimorfismo biológico e a heterossexualidade quanto o patriarcado são característicos do que chamo o lado iluminado/visível da organização colonial/moderna do gênero (LUGONES, 2020, p. 61).

Lugones (2014, p. 939) entende que a categoria “mulher civilizada” é um significativo vazio já que “nenhuma mulher é colonizada²³⁶” e “nenhuma fêmea colonizada é mulher”. Isso lhe permite responder negativamente à pergunta histórica efetuada por Sojourner Truth, durante a convenção de mulheres de Akron, nos Estados Unidos, em 1851 - “e eu não sou uma mulher?”. Desta feita, entende que a divisão hierárquica entre os gêneros é um legado do colonialismo, mas que subsiste eivada por diferenças raciais. Assim, quando se questiona sobre a indiferença dos homens, inclusive dos colonizados, com relação “às violências que, sistematicamente, as mulheres de cor sofrem” (LUGONES, 2020, p. 58), infere que tal indiferença tem raízes na “dissolução forçada e crucial dos vínculos de solidariedade prática entre as vítimas da dominação e exploração que constituem a colonialidade” (*Idem*, pp. 59-60). Isso porque considera o argumento de autoras como Paula Gunn Allen, para quem “comunidades tribais de nativos-americanos eram matriarcais (...) e entendiam o gênero em termos igualitários - não nos termos de subordinação que foram, depois, impostos pelo capitalismo eurocêntrico” (*Idem*, pp. 70-1). E também Oyèrónké Oyèwùmí, que

²³⁶ “A mulher europeia burguesa não era entendida como seu complemento [do homem europeu burguês], mas como alguém que reproduzia raça e capital por meio de sua pureza sexual, sua passividade, e por estar atada ao lar a serviço do homem branco europeu burguês” (LUGONES, 2014, p. 936). Por outro lado, as “mulheres colonizadas, não brancas, inclusive as mulheres escravizadas (...) foram caracterizadas ao longo de uma vasta gama de perversão e agressão sexuais e, também consideradas suficientemente fortes para aguentar qualquer trabalho” (LUGONES, 2020, p. 82).

defende que “o gênero não era um princípio organizador da sociedade iorubá antes da colonização ocidental” (*Ibidem*), que “o reconhecimento de fêmeas como líderes populares entre os colonizados, inclusive entre os iorubás, era impensável para o governo colonial” (*Idem*, pp. 72-3), de modo que a noção eurocêntrica de gênero passa a interferir em tal sociedade quando “a vida iorubá, passada e presente, passou a ser traduzida para o inglês para caber no padrão ocidental de separação do corpo e da razão” (*Idem*, p. 72).

Assim, para Lugones (2014, p. 939), “diferentemente da colonização, a colonialidade do gênero ainda está conosco”. Sendo assim, ela defende que a ideia de “mulher colonizada”, que considera inexistente, seja substituída pela noção de “seres que resistem à colonialidade do gênero a partir da ‘diferença colonial’” (*Ibidem*). O tipo de agência que corresponde à descolonização do gênero é chamado pela autora de “feminismo decolonial” (*Idem*, p. 941) e considerado uma “práxis”, sendo o feminismo algo que vai além de “uma narrativa da opressão das mulheres”, mas busca “fornecer materiais que permitem às mulheres compreender sua situação sem sucumbir a ela” (*Idem*, p. 940). Isso significa que, para ela, o “sistema global capitalista colonial” não é pensado como “exitoso em todos os sentidos”, mas enquanto um processo que é simultânea e “continuamente resistido e resistindo até hoje” (*Idem*, p. 942), de modo que o colonizado não se resume àquele que é “imaginado/a e construído/a pelo colonizador e a colonialidade”, mas corresponde a “um ser que começa a habitar um lócus fraturado, construído duplamente, que percebe duplamente” (*Ibidem*).

A partir de tudo isso, a autora propõe que os termos “mulher” e “homem” sejam utilizados com cautela, colocados “entre colchetes”, de modo que não apaguem o sentido da resistência à “colonialidade de gênero” (*Idem*, p. 943). A utilização naturalizada desses termos corresponde, na perspectiva do feminismo decolonial, à aderência ao “vocabulário de gênero, na concepção dicotômica, heterossexual, racializada e hierárquica”, significa “exercer a colonialidade da linguagem” (*Idem*, p. 944). Mas a possibilidade de utilizá-los, de maneira rasurada, como propõe, ressalta o “lócus fraturado” que os colonizados habitam,

lugar de uma “subjetividade ativa (...) contra a invasão colonial de si próprios/as na comunidade desde o habitar-se a si mesmos” (*Idem*, p. 943).

Ao pensarmos o in-Próprio enquanto um coletivo resistente a uma divisão extrativista do território brasileiro, a uma dicotomia centro e periferia que se enraíza (e enraíza o campo teatral brasileiro) na economia colonialista, podemos inferir que a “colonialidade de gênero” subsiste enquanto um dos enfrentamentos levado a cabo a cabo por suas artistas. Afinal, María Lugones (*Idem*, p. 948) ensina que o feminismo decolonial passa por “aprendermos umas sobre as outras sem necessariamente termos acesso privilegiado aos mundos de sentido dos quais surge a resistência à colonialidade”. Por tais mundos, Lugones se refere àquelas comunidades que preservam a memória por meio de uma resistência longa e intensiva ao capitalismo de matriz colonial, referindo-se, portanto, aos indígenas, quilombolas e seus descendentes. Ela considera ser possível, no entanto, que outros grupos aprendam com aqueles a também se perceberem inscritos na “diferença colonial”. Essa oportunidade, para a autora, permite abandonar uma atitude de “encantamento com ‘mulher’, o universal”, fazendo dessa resistência o “ponto de partida da coalizão (...) porque o lócus fraturado é comum a todos/as, é nas histórias de resistência na diferença colonial onde devemos *residir*, aprendendo umas sobre as outras” (*Ibidem*)²³⁷.

A escrita de Lugones, como a de outras feministas estudadas até aqui, é complexa, desafiadora, mas também inspiradora. Ela tanto conduz à dissolução de noções consensuais que sustentam a nossa cultura quanto estimula a lançar um olhar menos maniqueísta e dicotômico sobre as práticas e discursos que nos encarregamos de analisar. Se a princípio, encontro a tendência de julgar o feminismo praticado pela cena do in-Próprio Coletivo enquanto um feminismo mais conservador, ancorado na noção biológica de mulher, autoras como Lugones me fazem entender que a resistência é mais complexa do que parece e me apontam para a possibilidade de que a categoria mulher trabalhada por

²³⁷ E assim, Lugones sugere que o feminismo decolonial é capaz de ser menos alienado e mais interseccional do que, por exemplo o feminismo dos anos 1970, que compreendida a mulher “como um ser corpóreo e evidentemente branco, mas sem explicitar essa qualificação racial” (LUGONES, 2020, p. 82). Deste modo, como aqueles grupos “não perceberam essas diferenças profundas, não viram nenhuma necessidade de criar coalizões. Assumiram que existia uma irmandade, uma sororidade, um vínculo já existente forjado pela sujeição do gênero” (*Ibidem*).

essas artistas possa corresponder a uma versão “entre colchetes”, rasurada, que dialoga com eixos de dominação específicos.

As ideias de coalizão e de “aprender sobre as outras” que fundamentam o feminismo decolonial, de acordo com Lugones, podem ser discernidas na poética de *in-Próprio para Dinossauros*, como tentarei desenvolver a seguir. Uma marca distintiva desta nova experiência teatral, quando comparada à sua predecessora, talvez seja a intencionalidade declarada de explorá-la enquanto evento catalisador de processos políticos mais amplos. Classificado como “teatro-manifesto” (LEITE, 2019, p. 77), o espetáculo se mostra mais preocupado em delimitar os pontos de crise e em levá-los à assembleia de espectadores para que provoque modificações de olhares e de atitudes. É uma obra mais militante e também mais incendiária, principalmente pelo fato de nomear os conflitos e designar alguns dos responsáveis por eles. Nesse sentido, a terminologia empregada pela artista para refletir sobre essa experiência flerta com a ideia de um teatro da militância, teatro de conscientização, de *agit-prop*, pouco valorizado pelo campo teatral brasileiro em razão do suposto rebaixamento de seus objetivos propriamente estéticos em proveito da causa ideológica. Por outro lado, como veremos a seguir, sua intencionalidade tensionará a ideia de um teatro feminista enquanto micropolítica, dissociado das grandes discussões relacionadas ao Estado e à governabilidade. Ou seja, a assunção da bandeira feminista no primeiro plano desta cena contrasta com os preconceitos e a rejeição histórica a este rótulo pelo teatro brasileiro, conforme apontado por Lúcia Vieira Romano, citada anteriormente. Além disso, como relataremos a seguir, insere a causa feminista no cerne das discussões da assim chamada “grande política”, ligada ao governo da nação. Essas qualidades derivam muito fortemente do momento histórico de criação deste trabalho. De acordo com Leite (*Idem*, p. 78-9):

O ano de 2016 começou com uma série de inflexões no âmbito da política governamental que reverberaram no modo como nos percebemos enquanto seres em experiência e que, de certo modo, ajudaram a despertar anseios para que, com isso, pudéssemos dialogar frente ao debate político contemporâneo a partir de um experimento cênico.

A artista se refere mais diretamente ao processo de denúncia e de posterior impedimento da presidenta Dilma Rousseff por suposto crimes de responsabilidade fiscal, mesmo que as acusações tenham sido evidenciadas como frágeis²³⁸. Com base nesses argumentos, considera que o *impeachment* constituiu “golpe constitucional”, efetuado pelo legislativo com respaldo do poder judiciário e apoio dos veículos da imprensa corporativa, contando ainda com aval de grandes parcelas da sociedade brasileira, tudo levado a cabo sob o signo de uma declarada “falência emocional do gênero feminino” (*Ibidem*). Há diversas pistas desse último aspecto do afastamento de Dilma, como os adesivos representando a presidenta com as pernas abertas em tanques de gasolina de carros que puderam ser vistos em diferentes cidades, comercializados e reproduzidos em redes sociais²³⁹, ou a capa da revista Istoé nº 2.417, que trazia uma imagem da presidenta supostamente gritando acompanhada da manchete “As explosões nervosas da presidente”²⁴⁰. Esse contexto é agravado pela chegada de Michel Temer à presidência, num governo composto, segundo palavras da própria Dilma Rousseff, por “homens velhos, ricos e brancos”²⁴¹ e que culminaria na aprovação da Proposta de Emenda Constitucional 241/55, a chamada PEC do Teto de Gastos, que congelou os gastos públicos por um período de 20 anos. Assim:

Diante desse ambiente de disputa pelo discurso que incrimina sem apresentar provas, que opera por caminhos em que as leis são desrespeitadas em nome de acordos outros, percebemos a urgência da construção e ampliação de um glossário de práticas que pudesse

²³⁸ Vide: BEDINELLI, Talita. “Dilma não ‘pedalou’, mas autorizou decretos sem aval do Congresso, diz perícia”. In: *El País*, 28 jun. 2016. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/06/27/politica/1467040634_118457.html> Acesso em 30 set. 2020. E também: CONGRESSO EM FOCO. “Juiz livra Dilma de ação sobre pedaladas, mas protesta”. Congresso em Foco, 30 nov. 2018. Disponível em: <<https://congressoemfoco.uol.com.br/justica/juiz-livra-dilma-de-acao-sobre-pedaladas-mas-protesta/>> Acesso em: 30 set. 2020.

²³⁹ Vide: “Governo faz denúncia ao MP de adesivo com ofensa a Dilma”. In: *Terra*, 02 jul. 2015. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/noticias/brasil/governo-denuncia-adesivo-com-ofensa-sexual-a-dilma,33f5fa7ff225c4a3d42f654bee769de9s9gleRCRD.html>> Acesso em 26 jan. 2021.

²⁴⁰ Vide um link para matéria de capa em: PARDELLAS, Sérgio; BERGAMASCO, Débora. “Uma presidente fora de si”. In: *Istoé*, 01 abr. 2016. Disponível em: <https://istoe.com.br/450027_UMA+PRESIDENTE+FORA+DE+SI/> Acesso em 26 jan. 2021.

²⁴¹ Vide: NOGUEIRA, Italo. “Governo Temer é feito por ‘homens velhos, ricos e brancos’, diz Dilma”. In: *Folha de São Paulo*, 02 de jun. 2016. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/06/1777721-governo-temer-e-feito-por-homens-velhos-ricos-e-brancos-diz-dilma.shtml>> Acesso em 26 jan. 2021.

nos ajudar a participar de uma maneira mais firme nesse debate (*Idem*, p. 80).

in-Próprio para Dinossauros insere-se, portanto, muito assumidamente, em um contexto macropolítico percebido como profundamente desfavorável e ameaçador, no qual a politização exacerbada da cena é vista como inevitável. A mediação dos elementos estéticos tende a ser atenuada - aquela espessura dos significantes que tende à formação de um universo ficcional próprio como visto em *OraMortem* - para privilegiar a abordagem de conteúdos históricos e culturais - imagens, sonoridades, eventos - que serão mais rapidamente reconhecidos por seus espectadores porque ligados à realidade mais ordinária. Mas isso não deve pressupor que os usos dos elementos teatrais - a visualidade, a sonoplastia, a presença - e a atitude experimental com relação a eles sejam menos relevantes. A perspectiva de ação sobre o mundo, de alcance de efeitos políticos depende fundamentalmente da mediação desses elementos, o que exigirá uma atenção específica sobre a sua seleção ou elaboração e sobre a atitude artística em direção aos mesmos. Afinal, como afirma José da Costa (2019a, p. 242) a respeito de produções contemporâneas de teatro e dança no Brasil, as obras são atravessadas pelo real na medida em que este último se expressa em “temas”, em “forças efetivas às quais os artistas reagem ou com as quais interagem”, em “nova camada da espessura interna da obra”.

Na perspectiva dessas artistas, trata-se de reagir ante o recrudescimento das violências de gênero contidas em uma série de violações à Constituição, à democracia representativa, ao Estado de Direito. E aqui retornamos às considerações de María Lugones, posto que, como sabemos, essas últimas garantias republicanas não dizem respeito a grandes porções da população brasileira, aos bolsões de miséria presentes em todas as regiões do país. Podemos inferir que, anteriormente ao golpe contra a presidenta petista, a violência de gênero já podia ser experimentada por essas populações como atravessada pela desumanização, que, para Lugones, é pressuposto primeiro da colonialidade. A forma pela qual essa violência se expressa sobre as subalternas do mundo pós-colonial é pela necropolítica (MBEMBE, 2018, p. 06), pelo conjunto de “condições práticas”, ou seja, pela formulação e gestão de recursos e políticas de governo sob interferência do capital privado, que definem “o poder

de matar, deixar viver ou expor à morte”. Um exemplo disso aparece na sentença “violência obstétrica também é golpe” que complementa a reivindicação pelos direitos da presidenta eleita e que é proferida na obra *A Missão em Fragmentos* por uma mulher negra anônima, com visto no segundo capítulo desta tese.

Em 2018, ainda no contexto traumático de deposição da primeira mulher a governar o Brasil, o brutal assassinato da vereadora Marielle Franco, no Rio de Janeiro, ratifica a ideia de um país que resiste a romper com o seu passado colonial. A trajetória de vida de Marielle, mulher negra, favelada e lésbica, eleita com expressiva votação para um mandato que já se mostrava comprometido com mudanças estruturais na sociedade²⁴² explicita a resistência e o grau de brutalidade com que as forças que têm se sucedido em funções de dominância neste país resistem a dividir o seu poder de mando.

Para Frantz Fanon, conforme lembra Homi K. Bhabha (2014, p. 136), a “originalidade” do contexto colonial residia no fato que, nele, a “subestrutura econômica” que, na análise marxista, exerce uma forte determinação sobre os demais contextos da vida social, era também uma “superestrutura”, em referência aos demais aspectos das coletividades, como a cultura, a religião, a política etc. Isso porque, na colônia, “você é rico porque é branco, você é branco porque é rico” (*apud* Bhabha, *Ibidem*). Neste sentido, o assassinato da parlamentar, até hoje não elucidado, materializa os modos como as relações de mando, de proteção ao patrimonialismo e aos privilégios são exercidos no Brasil. Nele, a política, teoricamente tida como uma esfera da diferença, do embate e da negociação, apresenta, de modo imediato (porque não mediado), sua face de coerção, que é também sua face racista, elitista e machista.

Se a pujança mortífera da colonialidade de gênero é uma realidade mais evidente nas trajetórias de mulheres situadas na encruzilhada da classe e da raça, a iniciativa de escutar e de aprender com outras, em um momento histórico

²⁴² Uma das propostas que Marielle Franco defendia, em seu mandato, e que é exemplar do tipo de reforma estrutural a que nos referimos é debatida por ela em uma entrevista ao canal Agência de Notícias das Favelas, em 2016: a necessidade de ampliar as vagas em creches para contribuir com a autonomia de famílias em favelas, especialmente para o acesso ao trabalho e à educação por parte de mães. Vide: GOUVEIA, Julianne. “Entrevista: Marielle Franco”. In: **Agência de Notícias das Favelas**, 23 nov. 2016. Disponível em: <<https://www.anf.org.br/entrevista-marielle-franco/>> Acesso em 28 jan. 2021.

que insinua os múltiplos aspectos da fratura social em que se situa o país, dá a ver o desejo por uma coalizão de resistência. Neste sentido, a metodologia que persegue, por meio da escuta, o comum no diferente, insinua um anseio por respostas ainda não vislumbradas. Inspirado por experiências históricas de feminismos, o novo espetáculo do *in-Próprio* parece estar ainda perseguindo a construção de um sujeito político coletivo para aquele movimento, assim como opera para melhor conhecer as feições de seus adversários e as muitas formas pelas quais eles atuam.

in-Próprio para Dinossauros reafirma a tendência do coletivo de convocar diferentes artistas mato-grossenses para atuar em suas criações. Da equipe de *Oramortem*, estão presentes Daniela Leite, Karina Figueiredo, que antes concebeu e operava a luz e agora passa a dividir a atuação com Daniela, além de Luiz Gustavo Lima, único participante não-mulher, que assina a colaboração dramaturgica. Além desses, estão presentes também as cineastas Juliana Segóvia²⁴³ e Nariely Dantas²⁴⁴ e a musicista Karola Nunes²⁴⁵. De fora do estado do Mato Grosso, a dramaturga colombiana Any Luz²⁴⁶ também atuou no processo.

Daniela Leite (*Idem*, p. 16) informa que o experimento cênico tomou como ponto de partida “depoimentos de sete mulheres” e “fragmentos de suas histórias de vida”, além das experiências das cinco artistas autoras do espetáculo. Esses relatos, de acordo com ela, tinham como pontos em comum situações ligadas ao machismo, tendo sido as mulheres estimuladas a falar “sobre sua trajetória pessoal” e sobre “os enfrentamentos diante das desautorizações que experienciavam em seu cotidiano” (*Idem*, p. 82).

O acesso a essas outras vozes se deu a partir de um “chamamento público nas mídias sociais” dirigido a mulheres que se interessassem em

²⁴³ Juliana Segóvia é graduada em radialismo pela Universidade Federal de Mato Grosso, mestre em Estudos de Cultura Contemporânea (PPG ECO), pela UFMT, realizadora de audiovisual e editora de vídeos.

²⁴⁴ Nariely Dantas é diretora, roteirista e editora de vídeo.

²⁴⁵ Karola Nunes é graduada em música pela Universidade Federal do Mato Grosso. integrou o grupo feminino de choro e samba Bionne, a banda de reggae Negramina, o projeto Orgânico Dub, o grupo de maracatu Buriti Nagô e, desde 2015, desenvolve carreira solo.

²⁴⁶ Any Luz é licenciada em artes cênicas pela Universidad Pedagógica Nacional - Bogotá, Colômbia e, à época de criação do trabalho, era mestranda na Universidade Federal da Bahia.

contribuir espontaneamente com o projeto. A partir daí, foram realizadas entrevistas norteadas pela seguinte questão: “quando e em que circunstâncias você teve de extrapolar, se destemperar e fazer ‘a louca’ para levar a cabo seus desejos?” (*Idem*, p. 18). A pergunta traz nítida referência às acusações de descontrole que contribuíram para a desestabilização da imagem de Dilma Rousseff e que recrudesceram o apoio da sociedade ao golpe de Estado.

O processo de entrevistas foi orientado por Luiz Gustavo Lima, que é historiador, companheiro de Daniela Leite e colaborador do Museu da Pessoa em São Paulo. Desse modo, as entrevistas empregaram o método chamado “tecnologia social da memória” desenvolvido por aquela instituição (*Ibidem*). De acordo com Leite, este método defende uma aproximação mais indireta dos pontos que a entrevistadora efetivamente anseia conhecer na história de vida da entrevistada, iniciando, por exemplo, com perguntas sobre “paisagens da infância: como era a casa, o ambiente em que viveram, o relacionamento com os familiares” (*Ibidem*). Os relatos revelaram, segundo a autora, muitas experiências dolorosas vividas pelas mulheres, mas, “sobretudo, estratégias de sobrevivência elaboradas para driblar as imposições sobre seus corpos” (*Ibidem*).

Realizadas as entrevistas, os depoimentos foram transcritos e as artistas procuraram destacar no texto passagens que mais lhes afetassem - “fragmentos dessas vidas que, de alguma maneira, dialogassem com nossos próprios fragmentos, com nossa própria história” (*Ibidem*). Desta feita, começaram a “misturar todas as vivências - as nossas, as delas - com a ideia de compor um depoimento único, de tom pessoal e direto; um depoimento que nos atravessa a todas” (*Ibidem*). Em cena, a enunciação desses testemunhos irá testar sua aderência às personas das atrizes responsáveis por externá-los, de modo que muitos espectadores poderão receber esses relatos como a descrição de fatos ocorridos às próprias artistas.

Segundo a autora, a opção por articular em primeira pessoa essa espécie de mosaico constituído por extratos de vozes de diferentes mulheres é respaldada pela ideia de “creolização”, tal como desenvolvida pelo autor martiniquês Édouard Glissant. Desse modo, atenta às perspectivas de

descolonização e de crítica à ideia de “identidade-raiz”, as quais Leite situa em Glissant, ela entende que “a descolonização passa pela recusa dos universais e do monolinguismo, e a identidade fixa é desconstruída para dar lugar a uma identidade relacional, ou seja, baseada na relação com outras identidades” (*Idem*, p. 19). O conceito permite assim “a criação de pontes dialógicas em níveis mais profundos, em níveis de linguagem e subjetividades”, colocando em xeque “ideias universais e identitárias como ‘negritude’, ‘francesidade’, ‘brasilidade’, ‘latinidade’” (*Ibidem*). Em trecho de entrevista citado acima, Daniela Leite afirmou acreditar, contudo, que há especificidades nas experiências de determinados grupos de mulheres que não podem ser subsumidas na generalidade de uma composição mais abrangente, o que implicou na impossibilidade de diluir completamente as trajetórias individuais ouvidas na composição da obra. Trata-se de uma posição que é afirmada, na última cena do espetáculo, quando a referência às individualidades que inspiram a dramaturgia é recuperada:

A gente não quer trocar de lugar com ninguém porque ser Val, Marithê, Vera, Tati, Heidy, Dani, Ju, Neri, Karola, Karina, Lari, Any, Hiasmmyn, Virginie, Tarsila, Simone, Virginia, Gloria, Donna, Isabely, Ivone, Graça, Suely, Lenir, Carmélia, Madalena, Ana, nos parece um assunto muito mais interessante do que qualquer outro (*Idem*, p. 171).

Há um discurso político sendo construído, portanto, segundo o qual a pergunta sobre os processos de violência narrados em primeira pessoa tendo verdadeiramente cometido às enunciadoras Daniela Leite e Karina Figueiredo em suas vidas reais não é digno de importância. Os elementos que perfazem a poética da cena trabalham, por vezes, para produzir um forte sentido de verossimilhança acerca dessa hipótese, ao passo que o hibridismo e a fragmentação, como características deste trabalho, quebram a linearidade da narrativa, revelando a multiplicidade inesgotável que subjaz ao discurso e que o definem como uma articulação política. Assim, o procedimento realça tanto a especificidade quanto a impessoalidade desses relatos. Apresentados como registros mnemônicos de situações reais, ouvidos, colhidos e agora microfonados, iluminados, encarnados em corpos reais, eles pertencem a uma mais generalizada experiência de ser mulher em um mundo pós-colonial, daí sua capacidade, por seu realismo, de afetar ouvintes no palco e na plateia, sob o espanto de que poderiam ter cometido qualquer uma das presentes, ou uma

mulher que lhes fosse próxima. O depoimento de Karina Figueiredo a seguir destaca como a escuta e a interação com os depoimentos, enquanto uma especificidade deste processo criativo, podem evidenciar um repertório variado de violências, constrangimentos, interpelações que constituem performativamente a mulher como gênero subalterno:

A escuta é dolorida por despertar memórias, muitas vezes ruins, mas ao mesmo tempo é libertadora, porque nos impulsiona a agir. Por esse motivo, acredito que quando a Dani sugeriu narrar todas as histórias em primeira pessoa, não era, somente, para contar algo que aconteceu na vida de uma mulher, estávamos nos apropriando daquelas histórias como nossa verdade, com o nosso corpo, sem julgamentos. De alguma maneira, tudo que eu falava era meu também, não só por se assemelhar com algo que já me aconteceu, em outra proporção, mas também por ser mulher. E isso já é muito. Ser mulher já é muito (*apud* LEITE, *idem*, p. 84).

Se a metodologia das entrevistas se embasa na referência ao Museu da Pessoa, o tom da abordagem e o uso dos testemunhos também dialoga com procedimento empregado pelo documentarista brasileiro Eduardo Coutinho, em seu filme *Jogo de Cena*, de 2007, e em outras de suas obras. No filme citado, Coutinho publica um anúncio em jornal para selecionar mulheres interessadas em contar suas histórias de vida perante a câmera. Alguns dos testemunhos dessas mulheres foram então encenados por atrizes, sendo algumas delas publicamente conhecidas, como Marília Pêra, Fernanda Torres e Andréa Beltrão. Tanto os depoimentos originais como suas versões encenadas foram gravados no palco do Teatro Glauce Rocha, no Rio de Janeiro, estando as entrevistadas sentadas em uma cadeira, diante do diretor e de costas para a plateia vazia. A versão editada do filme vai mesclar esses diferentes registros, de modo a produzir uma perturbação no espectador, especialmente quando este não conseguirá distinguir a verdade da representação, podendo se perguntar se são fatos respectivos às vidas daquelas atrizes, mas também inquietando-se mediante depoimentos enunciados em duplicidade, por diferentes mulheres, sem que uma delas seja uma atriz conhecida, o que torna ainda mais difícil traçar o limite da ficção.

Patrícia Sequeira Brás (2020, pp. 03-04), em sua análise de *Jogo de Cena*, lembra que a forma testemunhal²⁴⁷, além de ser recurso convencionalmente utilizado pelo cinema documentário, corresponde a uma prática em grupos feministas de conscientização, desde os anos 1960, sendo capaz de localizar “narrativas recíprocas²⁴⁸”, mas também de fomentar a exposição do *self*. Nascido nos Estados Unidos e depois exercitado internacionalmente, o investimento feminista no recurso testemunhal no cinema resultou em um número vasto de documentários, sendo os filmes da brasileira Helena Solberg apresentados como uma referência desta forma artística. Com base em autoras como Julia Lesage e Silvia Federici, Sequeira Brás (*Idem*, p. 06), lembra ainda que a forma testemunhal corresponde à ideia de “conversas femininas”, ou mesmo ao seu aspecto pejorativo como “fofoca”, enquanto uma “forma histórica de resistência subcultural” das mulheres. Procedimentos da direção que buscam interferir nos conteúdos daquelas narrativas, tal como os empregados pelo in-Próprio Coletivo e por Eduardo Coutinho, também não são estranhos à produção cinematográfica feminista. De acordo com a autora, esse tipo de intervenção tem sido empreendido pelas direções dos filmes a fim de superar a ilusão de um observador neutro, incidindo num realismo que falseia em sua tentativa de mostrar o mundo de forma não mediada; também como forma de lidar com a fragmentação, a idiosincrasia e mesmo a manipulação - deliberada ou inconsciente - presente em testemunhos (*Idem*, p. 07).

Dito isto, deve-se dizer que há um componente de coragem em assumir a exposição através da enunciação de discursos tão pessoais e possivelmente produzidos por outras mulheres, em uma obra muito explicitamente despida de personagens, no qual as atuantes chamam umas às outras por seus nomes reais:

Karina: Quando eu raspei a cabeça, meu pai parou de falar comigo.
Foi muito chocante pra ele.

Daniela: “Mulher quando raspa o cabelo, QUER VIRAR HOMEM!”

²⁴⁷ A expressão inglesa utilizada pela autora é “storytelling”, mas, por estar se referindo à narração de experiências pessoais, optamos por especificar o caráter testemunhal desta prática.

²⁴⁸ No original, “reciprocal narrations”.

Karina: Você pode ser lésbica, mas não precisa ser tão lésbica, né Karina. Passa pelo menos um batonzinho.

Dani: Minha mãe achava que se penteasse bastante o meu cabelo alisaria. Eu não sei se é porque ela achava feio ou porque ela queria me proteger de tudo o que eu ouvi (*Idem*, p. 165).

O exemplo mais forte, nesse sentido, me parece o da cena, já na segunda metade do espetáculo, em que Karina Figueiredo senta-se de costas para a plateia, mas tem seu rosto iluminado por um refletor manipulado por Daniela Leite e filmado por uma câmera operada por Juliana Segóvia. A luz baixa produz uma sensação de intimidade e de acolhimento, ao passo que o corpo da atriz estando mais reservado do olhar perscrutador do público é paradoxalmente devassado pela câmera e pela projeção do *close up*. Sua fala tem uma enunciação ligeiramente impostada, quando começa, permitindo reconhecer indícios de um discurso preparado, previamente escrito. É algo sutil. A performance da atriz concorre para trazer sinais de espontaneidade e de identificação à sua fala:

Quando estou sozinha, tenho a sensação de que estou me arranhando. Eu tenho vergonha do meu corpo. auto-flagelo. Antes de dormir, sinto que a minha pele arde, arde...até ganhar um leve frescor estranho, parecido com um frio molhado, suado. Tenho mordido muito a minha língua, a minha boca. Eu tenho vergonha do meu corpo. Tenho caído, ralado meu corpo. Tenho conquistado cicatrizes. Pensando nelas, sobre elas, com elas... Penso que não consigo me ver sem as dores que me atravessaram... (*Idem*, p. 168).

A beleza dessa construção de palavras evidencia-se somente quando vejo o trecho do registro audiovisual do espetáculo repetidas vezes. Nos primeiros contatos com a obra, a forma como ela é dita auxilia os demais elementos da cena a nos conduzir para um lugar reservado, secreto e muito íntimo. Minha atenção começa a ser capturada com maior força pela enunciação de Karina, quando seu depoimento alcança um lugar de maior desvelamento, como quando diz: “Tenho buscado fazer duas coisas. Primeiro: perdoar a mim mesma e, depois, perdoar a quem me fez mal, os homens que me tocaram sem o meu consentimento” (*Ibidem*). A sequência traz uma visão distanciada e elaborada sobre a violência sofrida, um momento em que talvez a voz de Karina se eleve para um lugar mais impessoal, menos aderente à experiência vivida: “Ele foi somente um veículo para fazer aquilo que a sociedade, que todos nós

fazemos a todo momento: exercer o seu poder, e nesse caso, uma relação de poder sexual” (*Ibidem*). Nessa sutil elevação do semblante, da voz, apoiada em delicadas frieza e objetividade, a performance de Karina consegue até mesmo deslizar com alguma facilidade em detalhes muito dolorosos do relato, como quando diz: “Mas o meu primo não era somente isso, um violador, um sacana. Ele também era o meu amigo! ‘Vamos botar panos quentes, roupa suja se lava em casa’, o que mamãe queria era tampar o sol com a peneira” (*Ibidem*). Mas os instantes a seguir vão revelar uma violenta fricção entre a atriz e o texto, obrigando a uma parada súbita na ação. O detalhe na projeção permite vislumbrar o aparecimento de uma contração emotiva em seu queixo, a palavra é subitamente cortada e o semblante desaba para o chão. O uso acima do adjetivo “violenta” não deve pressupor a qualificação desse último gesto como um gesto acentuado ou de excessiva teatralidade, mas sim o contrário disso. É uma espécie de reflexo, de reação espontânea e orgânica, de dimensões mínimas no espaço e no tempo, mas que atravessa o espectador por sua autenticidade. É uma ação física porque nasce no interior da coluna vertebral e não nas extremidades do corpo, diriam Luís Otávio Burnier²⁴⁹ e Jerzy Grotowski²⁵⁰. É uma reação de repúdio e de dor emitidos por uma atriz durante a enunciação do depoimento de uma outra mulher provavelmente, mas também é possível que seja um depoimento dela própria. Não temos como saber, mas isso é um detalhe sem importância, uma vez que o que está em jogo é a força de verdade impressa no acontecimento pela atuação.

Daniela Leite, munida do refletor que perscruta a intimidade de Karina, percebe rapidamente o que se passa com a companheira de cena. Deixa então o equipamento e vai na direção dela, ajoelha-se, segura suas mãos e olha para ela. Isso ocorre no momento em que Karina dizia: “Perdoar a mim mesma já é mais difícil. Fiz dois abortos. Um deles aos catorze anos”. Após a interrupção, o depoimento será continuado com as duas atrizes de mãos dadas e se olhando.

²⁴⁹ BURNIER, Luís Otávio. **A arte do ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

²⁵⁰ GROTOWSKI, Jerzy. “Sobre o método das ações físicas”. Disponível em: <https://grupotempo.com.br/estudo/teatro/tex_grot> Acesso em 29 jan. 2021.

A câmera frontal, a projeção recortada sobre o rosto de Karina e, posteriormente, a proximidade tátil e afetiva de Daniela permitem o reconhecimento de uma escuta atenta para o que é relatado. Para Sequeira Brás (*Idem*, p. 10), a presença de Eduardo Coutinho, mesmo fora do enquadramento, diante das mulheres que testemunham, em *Jogo de Cena*, é fundamental para a instauração de um espaço de confiança, de reconhecimento mútuo, que a autora entende como estabelecadora de “uma cena política”. Isso porque considera que o dispositivo cinematográfico instaura o que Hannah Arendt chamou de “esfera de aparecimento”, fundamento de toda ação política, e que compreende a expressão do sujeito por meio da palavra em relação com outros sujeitos (*Idem*, p. 03). Judith Butler, que, embora de maneira crítica, também se utiliza da referida noção de Arendt, recupera a definição da filósofa para a “esfera de aparecimento” derivada do conceito grego de *pólis*, que não se confunde com a localização geográfica de um cidade-Estado, mas que é uma “organização das pessoas, conforme ela surge da ação e da fala conjuntas, e o seu verdadeiro espaço está entre as pessoas que vivem juntas com esse propósito, não importa onde eles estejam” (ARENDR *apud* BUTLER, 2019, p. 82).

É a dimensão intersubjetiva, de reciprocidade, presente na enunciação das histórias pessoais que permite a Sequeira Brás classificar o documentário como um espaço de emergência da experiência política. Mas, para isso, é crucial que o desvelamento ocorra mediante um outro, alguém que exercite com dedicação a função de ouvinte. É o caso de Coutinho, é o caso de Daniela, Karola e Juliana na cena do depoimento enunciado por Karina. A atenção e a escuta são decisivas para que o testemunho se materialize e, conseqüentemente, elas também são agentes desta “esfera de aparecimento”. Nos exemplos acima, a posição do diretor do documentário e das colegas de cena de Karina principiam um caminho que deverá ser percorrido pelas audiências, no processo de circulação dessas obras de arte, perfazendo assim “uma rede de relações humanas, entendida como palco da ação política” (SEQUEIRA BRÁS, 2020, p. 19).



Figura 51 *in-Próprio para Dinossauros*. Cena do testemunho. Foto: Ligeya Hernández Daza.

Em uma das cenas de *Jogo de Cena*, temos a história de uma mulher chamada Gisele encenada pela atriz Andréa Beltrão. O registro do depoimento original é intercalado com trechos da performance da atriz, de modo que conseguimos apreender a continuidade da história e as nuances entre o relato real e a sua reprodução. Em determinado momento, Gisele relata a morte de seu filho, logo após o nascimento. Em sua fala, o episódio é narrado com serenidade, uma vez que ela afirma que, devido à sua fé na religião espírita, compreendeu, por meio de sonhos, que continuaria a ser mãe do menino em um outro plano. Após esse relato, a edição desloca o filme para um comentário de Andréa Beltrão sobre a dificuldade que encontrou em reproduzir a atitude de Gisele mediante a perda sofrida, em sua interpretação:

Andréa: A serenidade eu tentei, lutei para ter, mas é que não dá. Esse texto, todas as vezes que eu fui decorar eu... Acho que se eu tivesse me preparado enquanto atriz para chorar, eu não teria ficado tão incomodada. Eu fiquei incomodada. Chegou uma hora no texto que eu falei "gente, eu não vou conseguir falar" [...] Eu teria que ensaiar muitas vezes, num teatro, para conseguir falar isso friamente. Não que ela diga friamente, ela não fala isso friamente, mas estoicamente, olímpicamente dessa maneira, eu teria que me preparar demais... Então todas as vezes que eu fazia bem mecanicamente, tudo bem, passava, la la la. Quando eu tentava fazer é, assim, bem serena, tentando me aproximar da serenidade dela, não sei o quê, aí não

consequia. Essa hora do "meu bebê, Vitor, meu bebê" é uma puta merda. Acho que é porque eu não tenho religião, entendeu, aí fico assim.... Morreu, para mim, acabou. Morreu, acabou. Acho que quando a pessoa tem uma religião, ajuda né. Acho que ter fé ajuda porque ela acredita que o filho tá vivo em algum lugar... Eu queria tanto acreditar, tenho tantas pessoas que eu queria acreditar que estejam, estivessem vivas em algum lugar. Tantas (*apud* GOMES, 2019, p. 42).

A cena teatral e a cena cinematográfica mencionadas reforçam a ideia do testemunho e da sua recepção como formas de reconhecimento recíproco, modos de se afetar por episódios de sofrimento que acometeram outros sujeitos. Embora as emoções que invadem de forma imprevisível as performances de Karina e de Andréa estejam relacionadas às suas vivências pessoais, elas envolvem também uma aproximação, mesmo que momentânea, ao lugar daquelas outras mulheres. Tais acometimentos foram certamente antecidos, no trabalho das atrizes, pelo esforço de entender aquela outra vivência, que, em ambos os casos, envolve capacidades distintas de lidar com experiências traumáticas. A enunciação da memória mais íntima de uma outra pessoa, a resposta corporal que faísca no contato cerrado entre as duas subjetividades, o espaço de confiança que se constrói e que é ampliado na visibilidade pública desses trabalhos valorizam qualidades como a escuta, a empatia, a solidariedade, fundamentais no processo de coalizão e de luta que os feminismos perseguem.

A distância entre as duas experiências individuais que estes dispositivos não se permitem anular são indicadoras, contudo, de uma inesgotável diferença, a qual permite lembrar que o espaço de aliança intersubjetiva não está garantido de antemão. Esse intervalo reflete, por analogia, um dos problemas que mais parece inquietar as criadoras de *in-Próprio para Dinossauros*, e que eu diria ser mesmo um traço compartilhado com outras produções teatrais brasileiras deste período, a saber, certo anseio de produzir empatia e reafirmar um consenso entre suas audiências, atrelado ao desejo - inseparável de certa sensação de impotência - de influenciar as multidões do lado de fora, que mesmo contraditórias, submissas, reacionárias ou manipuláveis, têm o poder de legitimar políticos e de decidir eleições. Esse cenário de urgência tem levado alguns coletivos brasileiros a declarar um posicionamento político preciso em suas montagens, abdicando de uma defesa mais irrestrita da autonomia artística,

ainda que não abram mão de investir nos elementos de suas poéticas como forma de mediação para as mudanças que enxergam como necessárias. É o caso deste teatro-manifesto do in-Próprio Coletivo.

4.5. Esfera de aparecimento regulada do in-Próprio Coletivo

No vídeo da obra que me foi gentilmente disponibilizado pelo coletivo, a palavra “aborto” no discurso de Karina consta substituída por “procedimento” - exigência feita por importante instituição cultural da cidade de Cuiabá, no ano de 2019. Correspondendo a determinadas expectativas do governo brasileiro e de seus apoiadores que apregoam estrita condenação à prática do aborto²⁵¹, tal estabelecimento de prestação de serviços à sociedade decidiu vetar a pronúncia do termo em suas instalações, sobretudo sobre o palco. Seus gestores agem como a mãe de Paul B. Preciado, vigiando a heterossexualidade do filho sob a ditadura de Franco na Espanha: “Ela se transforma em um detetive privado contratado pelo regime heteropatriarcal para desativar minhas atividades” (PRECIADO, 2018, p. 100).

A instituição cultural menospreza o fato de que a situação de aborto mencionada no espetáculo tem amparo na legislação brasileira, já que o Código Penal permite a sua realização em casos de gestação decorrente de estupro. Além disso, ao impedir que expressões relacionadas à autonomia das mulheres adquiram dimensão pública por meio de seu teatro, a instituição contraria uma das principais agendas das lutas políticas globais pelos direitos das mulheres²⁵²

²⁵¹ Vide: “Brasil ataca direitos sexuais e reprodutivos em cúpula internacional”. In: **Conectas Direitos Humanos**, 18 nov. 2019. Disponível em: <<https://www.conectas.org/noticias/brasil-se-manifesta-contra-direitos-sexuais-e-reprodutivos-em-cupula-internacional?gclid=CjwKCAiAgc-ABhA7EiwAjev-j3a11PHluZ8ofXUMGrBQkod8JPvi3hIPwurVGzGvXBNFVUfpObqdqxoCLpkQAvD BwE>> Acesso em 29 jan. 2021.

²⁵² Vide: VITÓRIA, Carla. “Aborto e criminalização das mulheres”. In: **Debates feministas**, nº 12, dez. 2018. Disponível em: <http://www.sof.org.br/wp-content/uploads/2018/12/DebatesFeministas_AbortoeCriminalizacaoDasMulheres.pdf> Acesso em 29 jan. 2021.

e repudia garantias constitucionais relacionadas à liberdade de expressão artística²⁵³.

Não é possível saber se tal instituição visava prestar apoio ideológico à ala mais conservadora e teocrática da vida política brasileira ou se, por ignorância e ingenuidade, esperava passar incólume (ou o menos afetada possível) pelo processo de desmonte neoliberal investido de moralismo cristão da frágil infraestrutura cultural do país²⁵⁴. Todavia, podemos inferir que o episódio de censura intensifica a dor que acomete a atriz, levando-a a interromper a enunciação do relato sobre a violência sexual continuamente sofrida e sobre o excesso de culpa decorrente da necessidade de se submeter a um determinado número de abortos. O autoritarismo do espaço cultural reproduz a pesada condenação que a sociedade brasileira lança sobre o aborto, o que acaba representando uma conivência com o crime do estupro, contribuindo para que ele se prolifere e fazendo com que a vítima seja duplamente violentada²⁵⁵.

Mas como entender a disponibilidade das artistas para se submeter à censura, para aceitar as condições impostas pelo espaço, quando os seus ditames contrariam tão frontalmente aquilo que elas procuram combater em sua obra? Não seria mais coerente com seu ideário, com seu impulso artístico inicial recusar e denunciar esse tipo de intromissão estética que reproduz o controle societal e estatal sobre os corpos femininos? Essa tentativa de normatização do espetáculo não mina sua criticidade e seu potencial de afetar politicamente? Para ponderar sobre essa questão complexa, é importante considerar, de entrada, que a cidade de Cuiabá não dispõe de um número vasto de teatros e que estar em cartaz com um espetáculo é tido pelo Coletivo como um dos

²⁵³ Vide artigo 5º da Constituição Federal de 1988 e tratados internacionais de que o país é signatário como Declaração Universal dos Direitos Humanos; Pacto dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais (PDESC); Declaração Universal sobre Diversidade Cultural.

²⁵⁴ Vide: HERCOG, Alex Pegna. “Primeiro ano de governo Bolsonaro é marcado por ataques à cultura”. In: **Le Monde Diplomatique Brasil**, 19 fev. 2020. In: <<https://diplomatique.org.br/primeiro-ano-de-governo-bolsonaro-e-marcado-por-ataques-a-cultura/>> Acesso em 29 jan. 2021.

²⁵⁵ Vide: MOREIRA, Anelize. “Como é o aborto legal no Brasil e porque ele está sob ataque”. In: **Brasil de Fato**, 04 jul. 2019. Disponível em: <<https://www.brasildedefato.com.br/2019/07/04/como-e-o-aborto-legal-no-brasil-e-por-que-ele-esta-sob-ataque>> Acesso em 29 jan. 2021.

grandes desafios para o desenvolvimento e para a sobrevivência do seu projeto artístico. Daniela Leite fala um pouco sobre isso em entrevista:

Então, esse processo de temporadas, por exemplo, que é muito importante porque é o que faz um trabalho crescer... É a vida dele, né? É a troca que ele tem com o público. A gente não tem, por exemplo. Aqui a gente não tem temporadas (IN-PRÓPRIO COLETIVO, 2021, p. 02).

A submissão às absurdas exigências do espaço relaciona-se, portanto, muito diretamente com as condições de produção cultural na cidade e com a intencionalidade de constituir-se enquanto um coletivo teatral, com a possibilidade de travar diálogos com as audiências e, conseqüentemente, disputar narrativas na esfera pública cuiabana. Será relevante lembrar aqui que um dos impulsos para a criação do primeiro experimento do coletivo derivava de um incômodo de Daniela Leite com o tipo de relações estabelecidas nos projetos teatrais em que esteve envolvida localmente:

Os grupos aqui tinham uma relação muito forte da determinação da criação ser do diretor. E o diretor muito envolvido com a criação, com a sua vontade de fazer aquele texto. A gente tinha uma coisa de fazer parte do desejo do outro, muito forte. Pouco engajamento, eu sentia nisso. E uma relação muito hierárquica, dentro da criação (*Idem*, p. 04).

Em se tratando *in-Próprio para Dinossauros* de um espetáculo para palco italiano, compreende-se que suas criadoras o produziram com a intenção de ocupar um daqueles poucos espaços disponíveis em Cuiabá. Essa dependência dos meios de difusão faz com que esse tipo de teatro, de caráter multimídia, goze de menor autonomia do que seria um produto mais modesto, passível de ser realizado em espaços alternativos, por exemplo. Isso nos leva de volta à nossa análise de *OraMortem*, onde inferimos que o investimento na complexidade dos recursos do espetáculo permitiu que ele se distinguisse de outros trabalhos anônimos em âmbito nacional e fortaleceu o coletivo em sua disputa pelos circuitos de difusão. A negociação com a instituição cultural que implica uma intervenção no produto artístico alude ao tipo de concorrência em que o coletivo está empenhado, a saber, sua intencionalidade de ocupar os espaços privilegiados de trocas intersubjetivas e de materialização das utopias, para lembrar novamente o conceito de heterotopia em Foucault. Por meio desse episódio, conhecemos um pouco também sobre o poder de barganha dessas artistas e sobre a sua crença na impossibilidade de a referida censura drenar

completamente a virulência crítica do trabalho. Para Karina Figueiredo, “a gente produziu uma ‘versão Nutella’ pra jogar o jogo e não ficar fora do sistema também” (*Idem*, p. 08). Daniela vê essa circunstância como resultado da recepção do espetáculo na cidade: “Ele teve um impacto tão grande que ele foi censurado” (*Ibidem*). Suas falas dão a entender que a apresentação, mesmo condicionada aos cortes, continua comportando um sentido de resistência, na medida em que logra ocupar os espaços legitimados para congregar e afetar a coletividade.

Um aspecto de resignação, que aparentemente contrasta com o discurso crítico veiculado por esse “teatro-manifesto” e que teria sido negociado com uma autoridade cultural do estado, reafirma a condição de subalternidade a que ainda é induzido um teatro que se quer “das mulheres” feito no presente, um teatro que procura exercer uma agência desde o seu contexto específico. Homi K. Bhabha (*Idem*, p. 107) recupera o sentido de “subalterno” na obra de Antonio Gramsci como sendo “[não simplesmente um grupo oprimido] mas sem autonomia, sujeito à influência ou hegemonia de outro grupo social, não possuindo sua própria posição hegemônica”.

Ao sabermos que a censura ocorreu porque, segundo depoimentos das artistas, o conteúdo político da obra já era conhecido na esfera pública da cidade, devemos considerar o efeito processual do trabalho naquele contexto específico. O fato de o in-Próprio corresponder a um dos coletivos artísticos emergentes naquele estado, colhendo reconhecimento dos públicos de teatro locais e de instâncias externas de importância nacional, dota suas artistas de um poder relativo, o qual não pode ser ignorado pela instituição cultural que não pretende abrir mão de sua autoridade regional. Nesse sentido, a opção do grupo em assumir um discurso político mais explícito nesta sua última criação estabelece uma disputa que, por um lado, expõe os limites de sua autonomia e, por outro, explicita os compromissos do espaço com o regime vigente. O episódio escancara o “bloco histórico”, que responde pela governabilidade local e nacional, e que não prescinde de alianças com certo setor cultural, insistindo em reiterar uma ameaçada soberania sobre corpos dissidentes. A confluência de forças trabalhando para a hegemonia do masculino nos permite reafirmar que

essa última tem papel relevante na concentração do poder político, econômico e cultural. Por outro lado, as tentativas de minar o potencial incendiário daquele teatro de mulheres, resumido a um uso determinado da linguagem, dá a ver sua reiterada capacidade de coerção coexistindo com uma menos garantida capacidade de obtenção de consensos.

Os seres colonizados, como nos lembra Lugones (*Idem*, p. 945), habitam um “lócus fraturado”, no qual a “tradução colonial” é um assunto cotidiano, mas onde “a resistência à colonialidade de gênero é também vivida linguisticamente na tensão da ferida colonial”. Sabemos que existem níveis de subalternidade mais graves do que aquele de artistas de classe média, com formação no ensino superior. A realidade das muitas etnias indígenas que resistem ao avanço da agroindústria, no mesmo território do Mato Grosso, talvez constitua o maior exemplo. Embora seja dessas últimas que derive a principal força de tensão ao projeto colonizador, que ameaça a existência física e cultural de povos inteiros, Lugones ensina ser possível aprender com esses “mundos de sentidos dos quais surge a resistência à colonialidade” (*Idem*, p. 948). Aprender com os subalternos dos subalternos significa compreender “a diferença colonial enfaticamente” (*Ibidem*), tomá-la como principal trincheira e, conseqüentemente, sustentar o trabalho mais subterrâneo de resistência.

Se tomamos a ação do in-Próprio Coletivo como aliada à luta subalterna, à luta decolonial, será necessário compreender certa ambivalência em seu discurso, nos permitindo intuir insurgência no que aparenta capitulação. Bhabha (*Idem*, p. 111) fala da possibilidade de “transformar o *pathos* da confusão cultural em uma estratégia de subversão política” e pensa, a partir de Fanon, o sujeito colonial como ocupando “dois lugares ao mesmo tempo (...) despersonalizado, deslocado”, convertendo-se, portanto, num “objeto incalculável, literalmente difícil de situar”. Nesse sentido, lembra o modo como as mulheres argelinas fizeram do uso do véu um “símbolo de resistência”, “um instrumento de luta”, um elemento da tradição muçulmana (passível de ser lido, no Ocidente, como um símbolo da opressão da mulher) sob o qual as revolucionárias escondiam suas bombas contra o inimigo colonizador francês. Trata-se de “uma forma de poder

que é exercida nos próprios limites da identidade e da autoridade, no espírito zombeteiro da máscara e da imagem” (*Ibidem*).

Essas análises me parecem úteis para contrabalancear certa tendência a ler discursividades artísticas produzidas nos “centros” enquanto mais avançadas, progressistas, inovadoras e mais radicais. Localizar a vanguarda das formas disruptivas nos territórios de maior avanço homogeneizante da modernidade repete a fórmula marxista, que viria a se tornar datada, segundo a qual a liderança das políticas emancipatórias caberia ao operariado fabril das grandes zonas metropolitanas. Mesmo sendo artistas que não restringem sua atuação ao território onde vivem, acredito que seus processos criativos interagem de maneira muito direta com processos de violência e de levante que caracterizam as chamadas periferias globais. Como visto, sobretudo no capítulo anterior, esses conflitos não se restringem às áreas onde o capitalismo modernizante relaciona-se mais claramente com conservadorismos nativistas ou com as formas de vida comunitária pré-capitalistas. Eles estão cada vez mais presentes nas grandes cidades e no cotidiano dos países ditos centrais. “Uma dramática linha de continuidade reúne o trabalho escravo das empresas de ferro-gusa do Pará aos exércitos do trabalho informal de todas as regiões metropolitanas do país”, nos lembra Giuseppe Cocco (2009, p. 73). Nessa trilha, como já sabemos, a censura temática atinge facilmente o espetáculo em Cuiabá, assim como temporada em importante centro cultural do Rio de Janeiro²⁵⁶ e a exposição de arte na cosmopolita São Paulo²⁵⁷ - não exatamente, contudo, com a mesma capacidade de mobilizar reações e visibilidade, isto é, de aparecimento na esfera pública.

Como mulheres cisgênero atuando em uma periferia global, as artistas do in-Próprio Coletivo situam-se distantes, por exemplo, daquele “luxo político” em que um europeu dissidente do sistema de sexo-gênero como Paul B. Preciado

²⁵⁶ GOBBI, Nelson; ARAGÃO, Helena. “Cancelamento de 'Caranguejo overdrive' é tema de protesto, e CCBB se manifesta sobre o caso”. In: **O Globo**, 11 out. 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/cancelamento-de-caranguejo-overdrive-tema-de-protesto-ccbb-se-manifesta-sobre-caso-24012698>> Acesso em 27 fev. 2022.

²⁵⁷ MEDEIROS, Jotabê. “Muleta’ burocrática para censura no Masp é metástase do autoritarismo”. In: **arte!brasileiros**, 11 mai. 2022. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/opiniaocensura-masp/> Acesso em 22 mai. 2022.

(2018, p. 65) se reconhece: o lugar da pessoa branca que não precisa “sair para procurar trabalho” e não tem qualquer “intenção de manter um relacionamento burocrático com o Estado”. E, embora ele se perceba, em seu projeto de terrorismo de gênero, ligado às “multidões *queer*” que proliferam pelas nações centrais e periféricas, seria importante considerar aqui a crítica de Judith Butler (2019, p. 83) ao conceito de “esfera de aparecimento”, que embasa toda ação política segundo Hannah Arendt. Recorremos a essa noção, por intermédio do artigo de Sequeira Brás, para entender a importância política do espaço intersubjetivo criado pelos dispositivos de *in-Próprio para Dinossauros* e *Jogo de Cena* por facultarem a exposição de individualidades e o estabelecimento de alianças provisórias entre diferentes mulheres. Entretanto, como lembra Bhabha (*Idem*, pp. 33-4), a “esfera de aparecimento” de Arendt é alvo de críticas de autoras feministas pelo fato de privilegiar a arena pública dos debates, constituindo o “sujeito generalizante da sociedade civil”, sem levar em conta que a “diferença de gêneros (...) não se distribui de forma organizada entre o público e o privado”. Para Butler (*Idem*, p. 85):

Se existe um corpo na esfera pública, presume-se que seja masculino e que não esteja apoiado em nada, sendo, presumivelmente, livre para criar, mas sem ter sido criado. E o corpo na esfera privada é feminino, envelhecido, estrangeiro ou infantil, e sempre pré-político.

Agora nos interessa pensar a “esfera de aparecimento” enquanto a possibilidade de expressar de maneira mais íntegra e de modo independente uma posição política. O privilégio de ser radical - no sentido, de fazer frente a uma porção mais ampla da totalidade do ser social - depende da capacidade de reunir a hegemonia que sustente a circulação de suas palavras no espaço público. E é aí que Butler irá negar a exclusividade implícita na “esfera de aparecimento”, por entender que “o que é chamado de ‘esfera pública’ (...) é construído por meio de exclusões constitutivas e formas compulsórias de negação” (*Idem*, p. 91). Ela lembra, nesse sentido, que há exemplos de ação política proveniente de espaços exteriores à esfera pública, como os movimentos de trabalhadores ilegais nos países ricos, o que mostra que a concepção clássica da *polis* grega que fundamenta o conceito de Arendt não abrange “formas de atuação e resistência empreendidas pelos desamparados” (*Idem*, p. 89). A autora ressalta que a ação coletiva, nesses casos, não pressupõe a instauração

de um espaço de assembleia pública, onde a circulação da palavra se dá de forma livre, uma vez que: “Os suportes materiais para a ação não são apenas parte da ação, mas são também aquilo pelo que lutamos, especialmente nos casos em que a luta política é por alimento, empregabilidade, mobilidade e acesso às instituições” (*Idem*, p. 83).

Não quero incorrer aqui na idealização de uma posicionalidade altamente inovadora ou emancipadora por parte das artistas do in-Próprio Coletivo. Tampouco pretendo alimentar uma diferenciação de caráter essencializante entre os seus modos produtivos, incluindo seus interesses temáticos, estéticos e políticos, com relação ao de sujeitos e coletividades que lograram melhor se afirmar nisto que vimos chamando o campo teatral brasileiro e que se orienta por notável hegemonia em torno das cidades do centro-sul, sobretudo São Paulo. Interessa sublinhar o fato de que o espaço de emergência do seu trabalho dá a ver discontinuidades nesta considerada arena de exercício e de circulação da expressão teatral.

Empregando discursividades e procedimentos que instauram articulações e antagonismos historicamente encampados pelos feminismos, seus espetáculos descortinam interações entre a subalternidade feminina e o regime regionalizado de valoração da arte no país. Nesse sentido, seu acesso regulado ao aparelho teatral de sua cidade e às malhas de visibilidade e legitimidade do campo teatral brasileiro flagra fronteiras que são designadas por diferentes e insuspeitas composições de forças. Essa é uma perspectiva que não deve se confundir com um esforço de interpretação definitiva sobre aquelas obras e sobre a agência daquelas artistas, mas que, antes, se orienta por uma dada contextualização de seus espetáculos e de suas trajetórias que permite corroborar ou que desautoriza algumas das hipóteses inicialmente firmadas nesta pesquisa. Deste modo, gostaria de ressaltar que o trabalho do in-Próprio me possibilita novas interpretações sobre aquilo que enxergo como algumas das maiores fragilidades, mas também como a força do campo teatral no país. Por hora, reforço a ideia de que seus espetáculos defendem e comprovam a urgência dos feminismos no teatro, ao mesmo tempo em que suplantam a noção dessa luta como demanda em abstrato, desenraizada das vivências locais e de uma

interdependência com outras lutas, não necessariamente já conhecidas de antemão.

4.6. Sobre divisar o inimigo e sobre divisar o inimigo em si

Embora Daniela Leite (*Idem*, p. 81) afirme que *in-Próprio para Dinossauros* conceda espaço privilegiado à palavra feminina - “É o que dizemos e gritamos que importa, seja pela fala, pela imagem ou pela música” - é curioso notar como as palavras de homens ocupam parte substancial do roteiro e da encenação. Elas aparecem, desde o início, em uma sequência de frases projetadas e que são falas emitidas por homens, conforme deixa evidente, a expressão “eles disseram”, ao fim de cada uma delas: “Você tem que emagrecer pra ser bonita”, “você é muito doida”, “você nunca vai namorar assim”, “você assusta eles com sua independência”, “você não pode postar esse tipo de foto”, “você tem que esconder suas estrias” etc. A série é rebatida com um lacônico, mas enfático “Foda-se, eu disse”, que estoura no ciclorama. Nesse caso, o “eu disse” é subentendido como um eu feminino coletivo, que se coaduna com a corporalidade da equipe - duas atrizes, uma musicista e uma cinegrafista em cena, em silêncio, testemunhando a emergência das palavras e de eventuais reações do público. A desigualdade entre a proliferação de vozes (que não são apenas masculinas, posto que o genérico “eles” pode designar coletividade mais difusa hegemônica por aquele gênero) e a réplica pontual feminina espelha a distribuição de forças que a obra tematiza e enfrenta. Mas a dilatação da palavra “foda-se” na projeção enfatiza um gesto de reapropriação da linguagem e da esfera social pelas artistas em cena.

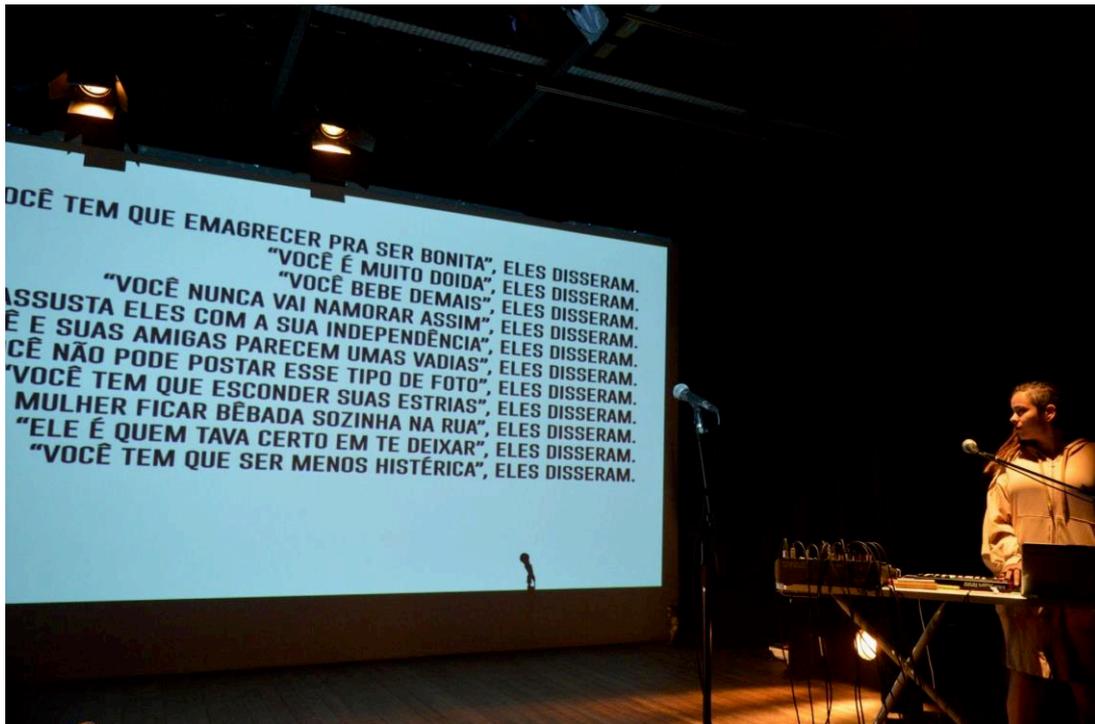


Figura 52 *in-Próprio para Dinossauros*. Foto: Ligeya Hernández Daza.



Figura 53 *in-Próprio para Dinossauros*. Foto: Ligeya Hernández Daza.

Tomando a afirmativa de Monique Wittig (*apud* BUTLER, 2016, p. 48) de que existe um único gênero, o feminino, posto que o masculino é tido como sujeito universal e não marcado e a constatação de Lúcia Regina Vieira Romano (2009, p. 346) de que o teatro brasileiro tem sustentado a “primazia masculina” graças à “perpetuação do discurso neutro no que tange ao gênero”, podemos considerar que, em *in-Próprio para Dinossauros*, a cena adquire gênero. Mas também, se admitirmos que, conforme Butler (2016, p. 56), o “efeito substantivo” de um gênero “é *performativamente* produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero”, podemos nos interrogar sobre os modos como a ação teatral invoca e problematiza essas duas ficções da matriz heterossexual dominante - a mulher e o homem.

O discurso de confronto à dominação masculina, que se constrói ao longo do espetáculo, permitirá a classificação da peça como uma obra feminista. Isso se sustenta pelo fato de artistas identificadas com o sexo feminino assumirem todas as funções artísticas e técnicas da produção, englobando desde a atuação, a iluminação, as projeções e a música. A elas se unem todas aquelas mulheres, cujos rostos se sucedem projetados sobre o ciclorama no início do espetáculo e que são figuras relevantes da esfera da arte, do pensamento ou da política, e também aquelas cujos nomes são citados enquanto referências para cada uma das integrantes do coletivo: a coreógrafa Pina Bausch, as atrizes Tânia Farias e Nicole Kidman, as escritoras Virginie Despentes e Carolina Maria de Jesus, a mestra Joana do Maracatu e a cantora Karol Conká.

Essa presença feminina expandida está ancorada na permanência sempiterna das quatro artistas sobre o palco durante o espetáculo e constitui uma espécie de exército de reserva face à violência das palavras masculinas a que assistiremos. Embora as funções mais técnicas da luz, som e projeção sejam situadas nas margens do palco, na penumbra, elas permanecem contíguas à área de atuação. São espaços guarnecidos com luz e microfone, de modo a assegurar a expressão de suas agentes, quando necessário. Além dessa posição mais visível dos meios técnicos, como a mesa de luz, a aparelhagem de som e vídeo, afirmar o hibridismo e a dimensão horizontalizada inerentes ao processo criativo, ela enfatiza a atividade das operadoras à frente de tais

equipamentos, contrariando a passividade e a fragilidade frequentemente atribuídas às mulheres. Um sentido de independência, por exemplo, desprende-se nos momentos em que Daniela Leite assume a operação da luz, quando sua colega, Karina Figueiredo, passa a protagonizar alguma ação como atriz. Esse tipo de presença um pouco desnaturalizada, mas também sublinhada, das mulheres é alvo de uma brincadeira, em certo momento, quando as artistas se questionam sobre o andamento do trabalho, performando uma espécie de insegurança quanto à ausência de um profissional do sexo masculino na equipe:

Karina: Será que a gente vai dar conta, só tem mulher nessa equipe!

Dani: A gente não tem culhão, quem vai botar o pau na mesa?

Karina: Eu acho que a gente tá precisando de um diretor, ou um dramaturgo, uns atores homens pra dar força em cena, de repente um iluminador, um boy que saca de tecnologia, porque não tá rolando! (LEITE, *Idem*, p. 167).

A excepcionalidade desta configuração de palco é comentada pela musicista Karola Nunes, quando ela assume a palavra para apresentar aquilo que ela chama de seu “drama”: a dificuldade de montar uma banda com predominância de mulheres. Neste momento, ela solicita à colega Juliana Segóvia, no controle das projeções, que solte uma sequência de imagens de shows de célebres cantoras contemporâneas brasileiras, como Marisa Monte, Mallu Magalhães, Maria Bethânia, Karina Buhr. A constatação que a desestimula, e que ela irá apontar em cada uma das imagens, será o fato corrente das equipes daquelas artistas serem exclusivamente compostas por compositores, produtores, arranjadores e instrumentistas homens. Para arrematar, Juliana projeta uma imagem de apresentação musical da própria Karola Nunes, cercada por instrumentistas do sexo masculino. Essas imagens contrastam instantaneamente com o palco de *in-Próprio para Dinossauros* e acentuam a realização daquele espetáculo como uma espécie de utopia concretizada.

Esta corporalidade feminista confrontará a performatividade masculina explicitada, por exemplo, na carta pública escrita pelo ator José Mayer com o objetivo de se explicar e se desculpar por uma acusação de assédio sexual contra uma figurinista da Rede Globo de Televisão. À medida que suas palavras,

articuladas pela voz do leitor de textos do Google, ecoam pelas caixas amplificadas, a imagem do galã de novelas aparece projetada no ciclorama. As artistas se dissipam para as laterais da cena, sob luz baixa e, em silêncio, olham para a imagem. A videoarte de Juliana Segóvia e Nariely Dantas desconfigura lentamente o rosto do ator. Sua imagem começa a se deformar como uma fotografia de jornal que, estendida em uma sarjeta, umedece com a chegada da chuva. Em seu discurso, Mayer diz: “Aprendi nos últimos dias o que levei 60 anos sem aprender. O mundo mudou. E isso é bom. Eu preciso e quero mudar junto com ele”. Os eczemas invadem o rosto famoso por representar, por muitas décadas, personagens a cuja virilidade as mulheres supostamente não conseguiriam resistir e transformam-no aos poucos em um Tiranossauro Rex. Embora o ator aparente reconhecer seu erro, soa estranho o fato de alguém precisar viver tantos anos até aprender a respeitar a individualidade de outra pessoa, o que faz com que ele mereça o título de predador pré-histórico.

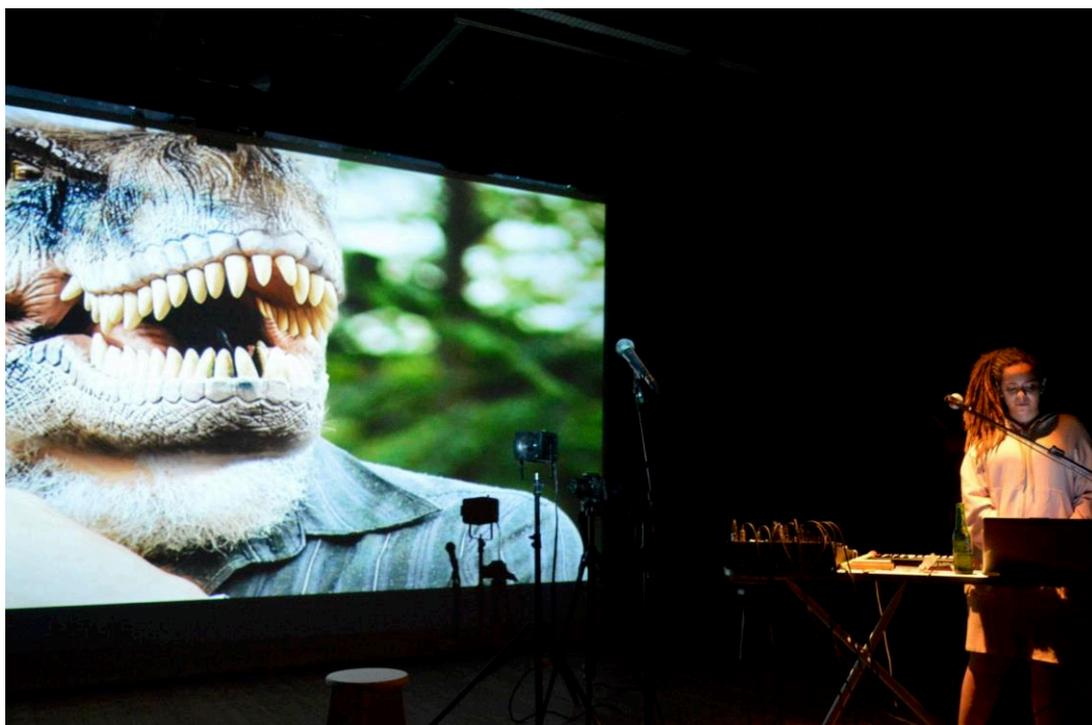


Figura 54 Imagem do ator é convertida em imagem de predador pré-histórico. *In-Próprio para Dinossauros*. Foto: Ligeia Hernández Daza.

Essas palavras, carregadas daqueles sentidos negativos atribuídos à masculinidade, são iluminadas pela projeção ou amplificadas pelos alto-falantes, na impessoalidade da letra ou da voz maquinal, e coexistem com a presença

silenciosa, porém ativa, das mulheres em cena. Mediante essas últimas e sob o olhar do público, os donos da palavra são submetidos a um processo de escrutínio e de crítica, são levados à posição de objetos e são ridicularizados. O público é estimulado a assimilá-los como figuras tão anacrônicas que lembram os animais há muito já extintos e que nomeiam, por antítese, o experimento cênico. Suas palavras, embora abundantes, são destituídas de racionalidade ou de confiança. O homem que o espetáculo interpela é um sujeito com o qual nenhum acordo ou debate é mais possível. Sua verbosidade permite considerar como o espaço ampliado de fala se faz percorrer por estupidez brutal ao passo que o silêncio, a réplica lacônica e a quase imobilidade das artistas sugerem ponderação e escuta atenta, embora elas também se demonstrem exaustas. Trata-se de mais uma inversão, já que, como sabido, o estigma de falantes compulsivas e indiscretas tem deteriorado há tempos a imagem pública das mulheres (SEQUEIRA BRÁS, 2020, p. 06).

As noções de atividade e de passividade podem, contudo, ser ilusórias, sobretudo quando consideramos alguns olhares, gestos ou suspiros emitidos para o público, que podem ser vistos como sinais de cumplicidade entre aquelas que evidentemente habitam um mundo mais promissor, em termos de razoabilidade e equidade, onde as palavras dos homens soçobram. A obra parece performar, nestes instantes, a instauração de uma figura adversarial definitiva. Quaisquer que sejam as diferenças entre as presentes, é ao apocalipse daquela alteridade sintetizada sobre a cena que a obra parece aspirar. Mas a sua desapareição compreende também a supressão daquela outra figura, sexuada e subordinada, que lhe dá sustentação. Afinal, se Preciado (2018, p. 135) estiver certo:

A heterossexualidade branca será brevemente apenas mais uma estética corporal entre muitas outras, um estilo reprodutivo retrô que várias futuras gerações poderão negar ou exaltar, uma máquina de reprodução de baixa tecnologia exportável para outras partes do mundo, mas completamente antiquada e decadente nas sociedades democráticas pós-judaico-cristãs ocidentais.

Atacar o polo dominante da heterossexualidade enquanto uma performance estereotipada de desmando, egoísmo e violência pressupõe liberar as outras possibilidades de gênero da sua regulação normativa, embora a

história ensine que muitas iniciativas feministas trabalharam para sustentar o regime de poder em que estavam circunscritas. Preciado (*Idem*, pp. 116-7) irá criticar, por exemplo, os limites de um “construtivismo feminista branco”, cuja “política de gênero” se sustenta na “verdade anatômica” e biológica do sexo, a fim de resguardar “a estabilidade da categoria ‘mulher’”, excluindo de seu ativismo as pessoas intersexo e, portanto, operando para a continuidade “de um programa mais amplo de normatização sexual e controle social”. E ainda vai se questionar sobre o modo como a “retórica revolucionária e emancipatória” do feminismo nos anos 1960 tomou o advento da pílula anticoncepcional como um estandarte da “liberação sexual” (*Idem*, p. 245), uma vez que ela inaugurava um dispositivo de “autovigilância doméstica da sexualidade feminina” (*Idem*, p. 213).

in-Próprio para Dinossauros apresenta, como temos visto, posições do sujeito que não se adequam a lugares historicamente marcados como femininos, lugares esses que são configurados pela performatividade de gênero mais agressiva e antiquada:

Não se expressar num tom autoritário.
 Não falar de dinheiro.
 Não desejar conquistar poder. (...)
 Não desejar conquistar um posto de autoridade.
 Não procurar prestígio.
 Não rir muito alto.
 Não ser muito engraçada.
 Não brilhar muito intelectualmente.
 Ser culta apenas o suficiente para entender o que o bonito tem para contar (LEITE, *Idem*, p. 163).

Mas acontece também destas posições serem construídas pela conformação dos sujeitos femininos, situação que aparece, por ocasião de um relato em primeira pessoa feito por Daniela Leite: “Fui criada em meio a mulheres muito bonitas e elegantes. Sempre bem-vestidas, salto alto. As primeiras impressões sobre essas mulheres se deram quando eu observava como elas eram tratadas pelos seus maridos, os meus tios” (*Idem*, p. 167). O fato dela se enfurecer e esmigalhar violentamente um buquê de rosas vermelhas - símbolo da beleza e da sensualidade femininas - que tem em suas mãos, quando repete o texto uma segunda vez, de modo a realçar o absurdo do seu conteúdo, expressa sua rebelião quanto àquela forma de sujeição imposta a alguém que conheceu e, quem sabe, a ela mesma. A desmedida de seu gesto, em um

momento em que arranca gargalhadas e aplausos da plateia, confirma sua inaptidão para aquele papel pré-estabelecido de mulher que sua fala descreve. A ação sugere que a construção do regime de sexo e gênero ancorado na supremacia heterossexual é um trabalho de engajamento de múltiplos atores, na medida em que a autoridade do homem branco pressupõe o papel acessório desempenhado pelas mulheres e admite, no máximo, de maneira regulada, a alteridade do homossexual cisgênero, cuja suposta carência de virilidade contribui para acentuar a potência do gênero dominante. Lembrando ainda que essa matriz de origem burguesa/colonial tende a se reproduzir globalmente, sabotando alternativas a essa estrutura dual e acumulando outras formas de distinção, como a racial, por exemplo.

Ao passo que a voz e a palavra de alguns homens públicos confluem para uma esquematização da figura do adversário, unificado pelos privilégios e pelo exercício da violência, a cena defende uma pluralidade de modos de ser mulher, cuja singularidade, a despeito das diferenças, seria derivada das diferentes maneiras de resistir à autoridade e à prerrogativa de uso da força. Diz Karina Figueiredo, em determinado momento, confrontando uma coleção de miniaturas de dinossauros colocadas no primeiro plano da cena: “O QUE É SER MULHER? Eu não sei o que é ser mulher até hoje. A gente joga esse jogo que vocês inventaram. *Não tem fora do jogo*. Ser mulher é algo tão único, tão singular para cada uma de nós” (LEITE, *Idem*, p. 170, grifos meus). Sua fala admite que não há uma externalidade que estabeleça as singularidades das diferentes experiências do gênero, mas que as divisões são derivadas da malha de relações que abre a construção da sociedade e da cultura para os jogos de poder. Assim, assume o projeto em que está envolvida de destituir aquela figura adversarial, não renunciando a se apropriar de nenhuma das suas prerrogativas, o que pode implicar, talvez, até mesmo, em esvaziar completamente o sentido do substantivo mulher: “Mas é claro que quero tudo, como um homem, num mundo de homens, quero desafiar a lei imposta. Frontalmente. Sem intermediários, sem pedir desculpas. Quero mais do que me foi prometido no início” (*Ibidem*).



Figura 55 Karina Figueiredo em discurso aos dinossauros. *in-Próprio para Dinossauros*. Foto: Ligeia Hernández Daza.

Mesmo diminuída, ridicularizada, lançada num tempo arcaico e inumano, é ainda a fala masculina que adquire projeção sobre a cena, coincidindo com a força irrazoável exercida por seus representantes e que impede o advento do novo enquanto múltiplas possibilidades para o gênero. Isso não admira, se tomarmos a realidade da violência contra as mulheres cis e a população transgênera no Brasil. De acordo com dados do Anuário Brasileiro de Segurança Pública, temos o quinto mais elevado índice de feminicídio no mundo, sendo uma mulher assassinada a cada duas horas no país, e ainda: um estupro a cada 11 minutos, 503 agressões contra a mulher por hora, cinco espancamentos a cada dois minutos²⁵⁸.

Nesse sentido, nenhuma cena de *in-Próprio para Dinossauros* expressa mais concretamente a cumplicidade da autoridade universalizante do masculino com a violência contra outras possibilidades de gênero do que aquela em que as artistas ficam paradas e mudas e escutam um longo *pout-pourri* musical,

²⁵⁸ Em: **AGÊNCIA PATRÍCIA GALVÃO. Dossiê feminicídio.** “Por que as taxas brasileiras são tão alarmantes?”. Disponível em: <https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/femicidio/capitulos/qual-a-dimensao-do-problema-no-brasil/>> Acesso em 02 fev. 2021.

abarcando os mais diversos estilos, personagens e épocas do cancioneiro nacional: funk, brega, sertanejo, samba, e composições de artistas como Roberto Carlos, Martinho da Vila, MC Kevinho, Sidney Magal etc. De acordo com Karola Nunes:

Utilizando recortes de músicas populares conhecidas e entoadas por muitos, nos deparamos com letras tão agressivas que quando bem harmonizadas com melodias fáceis e “leves” não nos parecem uma ameaça ou um texto de ódio e repressão (*apud* LEITE, *Idem*, p. 89-0).

Na cena, a sequência musical é compartilhada após uma provocação irônica feita pela musicista, segundo a qual não se comprovaria a tão falada “objetificação da mulher” pela música, sua hiperssexualização e, muito menos, alguma forma de incentivo ao estupro. Essas falas antecipam o que virá, já que a crítica feminista a alguns estilos musicais de massa (funk, sertanejo, hip-hop) é um assunto que já atingiu alguma repercussão. Karola solta então a trilha sonora, ao passo que Karina e Daniela se posicionam lado a lado, de pé, braços cruzados e iluminadas, à esquerda do palco. Durante alguns minutos, essas artistas vão dividir com o público a ação de ouvir as canções e a diversidade de violências que elas veiculam. Algumas dessas violências se disfarçam de amor, de humor, insinuam um estado de instabilidade psicológica por parte do sujeito, outras são mais diretas, assumindo o desejo de violar o corpo e também a vida das mulheres.

As reações de Karina são mais flagrantes: bufadas, balanços de cabeça, gestos de indignação. Daniela permanece imóvel a maior parte do tempo. Ela parece proceder a um exercício de resistência, concentrando-se em ouvir efetivamente cada um dos fragmentos de músicas. Nesse momento, mesmo permanecendo em uma posição fixa, ensaiada, ela age também como espectadora, permitindo-se abandonar a autoridade e a responsabilidade envolvidas na função de atriz, e passando a dividir um movimento de contemplação musical com o público. Trata-se de uma cena em que há uma relativa abertura para o acaso, mesmo que o comentário anterior de Karola e a corporalidade de Daniela e Karina direcionem consideravelmente o caráter da escuta coletiva.

Daniela se permite, portanto, novamente afetar-se pela trilha musical que ela já deve ter ouvido incontáveis vezes. Seu gesto denota uma passividade que não se confunde com inação, mas que estabelece a escuta como chave para o imprevisível. Ao recolher o seu saber, não antecipando perante o público a sua condenação das letras musicais infames, a atriz parece convidar os presentes a expressar coletivamente uma reação. É como se dissesse: “Vamos ver se é isso mesmo?”, “Vamos nos certificar em conjunto se nós não ouvimos errado?”. Essa passividade é tão firmemente assumida pela atriz, que percebemos com nitidez o momento em que uma resposta emana de seu corpo, rompendo finalmente a imobilidade. Ela ocorre em decorrência de uma música em que um homem canta em um ritmo alegre e ligeiro a frase “eu quero te estuprar”. Esse texto toca a pessoa da atriz de modo aparentemente espontâneo como o texto do depoimento, citado anteriormente, havia tocado Karina Figueiredo. Daniela vira-se rapidamente para a colega de cena e torna a olhar na direção da plateia, atualizando sua incredulidade perante o ouvido.

A projeção comenta a cena. Frases pipocam no ciclorama: “Não Para”, “Sempre”, “O Tempo Todo”, “Ouço no Carro do Meu Pai”, “Ouço na Festa da Família”, “É Sempre Assim”, “Toca na Rua”, “Eu Sempre Cantei”, “Eu Cantei no Karaokê”. Consistem num apoio para a performance silenciosa das atrizes e são mais um contraste entre a razoabilidade constrangida e exausta e a verborragia bestial e extemporânea. Essas inscrições marcam a enunciação das artistas, mas em um lugar onde a palavra feminina subalterna parece resistir a disputar o espaço sonoro contaminado pela canalhice dos homens. Mas a perplexidade expressa nestas frases escritas e nestes olhares de assombro deriva também da percepção por parte daquele eu feminista coletivizado pela cena de ter sido cúmplice um dia do controle e da intervenção sobre seus corpos, reproduzindo, admirando tais canções e, portanto, naturalizando a desapropriação de seu próprio ser na cultura em que está inserida.



Figura 56 *in-Próprio para Dinossauros*. Escuta das canções infames (frame do vídeo).

Algumas canções fazem pessoas na plateia rir, assim como riem nos momentos em que frases machistas são repetidas em cena, como a que é falada, em algum momento, por Daniela: “Uma vez eu ouvi de um homem que ‘se você não concorda com o que ele está dizendo, é porque o Ph da sua vagina é muito ácido’” (*Idem*, P. 167). Isso me lembra de quando, em 2019, assistia ao espetáculo *Contos Negreiros do Brasil*²⁵⁹, em um teatro do centro do Rio de Janeiro e um espectador na minha frente deu uma gargalhada estrondosa quando uma piada profundamente racista era contada de modo crítico por um ator. Imediatamente, uma jovem negra sentada ao meu lado se virou na poltrona e lançou um olhar de fúria para o sujeito. Eu pressenti a possibilidade de uma discussão se iniciar naquele momento, interrompendo o espetáculo, o que não ocorreu. Tive a impressão, contudo, que, naquele ínterim, a ação dramática se deslocava em ação política desde o palco para o espaço entre os dois espectadores. Também me lembro de uma mulher negra, naquele mesmo ano, questionar a audiência de um teatro em Porto Velho a respeito dos risos para as falas eugenistas enunciadas pela voz em *off* no espetáculo *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*, da Cia. dos Comuns. Na ocasião, o ator Hilton Cobra estimulou os espectadores que haviam rido a se explicarem, como forma de fazer avançar

²⁵⁹ A peça, a partir de texto de Marcelino Freire, era dirigida por Fernando Philbert e composta por elenco negro, com artistas como Rodrigo França e Valéria Monã. Vide: <<https://mundonegro.inf.br/espetaculo-contos-negreiros-do-brasil-reestrea-no-teatro-sesi-centro/>> Acesso em 03 mar. 2021.

o debate. Um senhor branco declarou então para a espectadora que tinha rido por considerar a fala absurda, ausente de sentido. Seu riso, segundo ele, era o riso de alguém que ridiculariza a ignorância do outro, do racista.

De maneira semelhante, Karina revela ter se sentido revoltada ao perceber o riso, durante as primeiras apresentações: “Eu lembro de, no início, ficar muito puta, assim. ‘Do que vocês estão rindo?’” (IN-PRÓPRIO, 2021, p. 10). Aos poucos, ela passa a perceber a expressão dos espectadores como uma reação ao fato de se perceberem, como ela, inconscientes da violência contida nas músicas, “me imaginando como público se eu riria. Porque algumas músicas eu, realmente... Ou a batida, ou a letra me leva lá... Eu vou cantar no automático” (*Ibidem*). “Eu quero crer que é um riso de nervoso mesmo” (*Ibidem*), diz Daniela Leite, para quem o riso surge do tratamento poético do material das canções, da desnaturalização que emerge da sua retirada do contexto convivial, familiar: “eu acho que o deslocamento, ele provoca um estranhamento, que, nesse caso, que é você no centro do estranhamento (...). Eu acho que o público também se coloca nesse lugar de ter dançado, de ter cantado” (*Idem*, p. 11).

Segundo Karina Figueiredo (*Ibidem*), para esta cena, Karola Nunes “construiu um desenho na edição da trilha que as músicas, elas se mesclam. Ela troca de estação e elas se mesclam porque ela queria dizer que tá tudo no mesmo bolo”. Este é um momento, portanto, em que a musicista desempenha a ação mais importante, que é apresentar o comprometimento da música popular com a naturalização da dominação de gênero. A ausência de intervalo entre as faixas produz uma continuidade entre as músicas que faz com que a batida de uma puxe a outra, conferindo uma variação evolutiva entre os graus de machismo e misoginia que vão sendo explicitados. A retração dos movimentos e a escuta dedicada por parte de todas as artistas em cena engajam os espectadores e converte palco e plateia em visitantes de uma exposição antropológica. Nesta experiência, cuja duração se alonga para além do episódico, do pitoresco, os artefatos sob exame são provenientes de nossa própria cultura, com a diferença que, envoltos pela ritualidade deste evento teatral feminista, assemelham-se a elementos de uma civilização já desaparecida, ou, pelo menos, em vias de desaparecer.

Neste dispositivo, a verborragia dos músicos convive, no presente teatral, com a inconsciência dos mesmos do modo como estão sendo ouvidos e julgados. Essa reificação do sujeito e da coisa que reificam, essa inversão, pode sim produzir um sentido de humor, de onde os risos que pululam na audiência. A ansiedade é experimentada sobretudo pelo público, já que a pesquisa de Karola Nunes nos faz perceber, na relativamente longa duração desta cena, tendências machistas nas obras de artistas ou de vertentes musicais até então não comumente associados àquele rótulo, por exemplo, em nomes mais intelectualizados ou *cults* como Martinho da Vila e Sidney Magal. Assim, quando o eu feminista no texto da projeção reconhece que escutou e escuta, que dançou e que dança, que cantou e que canta muitas dessas músicas, repetindo, conseqüentemente, esse discurso, ele está refletindo uma percepção do espectador, dando-se conta de que aquele tipo de postura contraditória também o constitui.

O ator e produtor Alexandre Cervi se questiona, durante a entrevista que realizei, como essa última cena citada repercutiria em 2021, num tempo pós-pandemia da Covid-19, período que considera “o auge da era do cancelamento” (IN-PRÓPRIO COLETIVO, 2021, p. 12). Por cancelamento, ele se refere a uma prática comum às redes sociais que consiste no boicote generalizado a conteúdos de determinado artista ou celebridade que tenha incorrido em uma atitude considerada racismo, machismo, homofobia ou transfobia, por exemplo. Para Cervi, hoje em dia, ninguém “é obrigado a falar sobre questões, mas, quando fala, tem que tomar muito cuidado sobre como fala porque é muito fácil o cancelamento” e “após um espetáculo como esse, é muito provável que essa discussão se amplie e vá longe” (*Ibidem*).

As observações de Cervi são oportunas porque nos impelem a pensar no que efetivamente representa a denúncia daqueles artistas por reproduzirem, mais ou menos explicitamente, a violência de gênero em suas canções. O fato de o espetáculo implicar as próprias artistas e o público em uma atitude de estranhamento sobre o familiar daqueles produtos culturais faz com que, de algum modo, esses indivíduos se percebam reiteradores da hegemonia criticada pela obra. O riso nervoso que explode na plateia seria, nesse sentido, a

expressão de um incômodo que se dirige não apenas aos itens em exposição, mas que engloba os próprios ouvintes, na medida em que se reconhecem como também responsáveis pela repercussão daquelas músicas e das relações de poder que elas naturalizam. A recepção pode gerar um sentimento de repulsa e pode sim restringir-se à culpabilização individual daqueles músicos, fazendo acreditar que o seu “cancelamento”, o seu banimento da esfera pública, pode representar uma ação efetiva e decisiva contra o problema mais amplo que está sendo posto. Esta não me parece ser uma opção que contentaria às artistas do in-Próprio Coletivo, que, em seu desejo de fomentar uma postura mais atenta, mais solidária e mais autocrítica por parte de seus públicos, parece antes apostar na capacidade de mudança dos indivíduos e numa decorrente ampliação de alianças.

Quando assisti a este espetáculo presencialmente, em setembro de 2018, na cidade de Rondonópolis, interior do Mato Grosso, onde circulavam - como em tantos outros lugares no país - carreatas em apoio à eleição presidencial de Jair Bolsonaro, fiquei bastante impressionado com a força do trabalho e me animei com o fato de suas artistas o assumirem enquanto um processo inacabado, em movimento. Essa declaração me contemplou porque me fez pensar que elas se dedicariam a potencializar ainda mais os efeitos das cenas que já me haviam impactado imensamente. Esta seria uma garantia de que a cena continuaria viva, inquieta. Hoje refletindo sobre um posicionamento político que é perseguido junto às audiências, compreendo ainda mais fortemente a importância desta abertura assumida com relação à obra, da valorização do seu inacabamento. É uma atitude que me informa sobre como as respostas que o in-Próprio Coletivo persegue não são pré-definidas por suas artistas, mas dependem da circulação de seu trabalho, da troca artisticamente mediada com seus públicos.

Isso me permite considerar que aquilo que é expresso por Karina Figueiredo, quando me fala - em oposição às canções problematizadas pelo espetáculo - sobre “músicas que falam aquilo que a gente quer pra o mundo”, “letras, que tá tudo bem uma mulher ouvir porque não é violento” (*Idem*, p. 16), não se resume a uma atitude reguladora simplesmente, excessivamente confiante na sua capacidade individual de definir o que deve ou não deve ser

acessado por outras mulheres. Afinal, os percursos históricos dos feminismos nos ensinam muito enfaticamente a desconfiar dos discursos globalizantes, assim como assumir a constante possibilidade do contraditório.

Permito-me empreender aqui uma rápida digressão e recuperar a análise de Rodrigo Carvalho Marques Dourado, em sua tese de doutorado, do espetáculo *Paloma para matar*, dirigida por Lano Lins, em 2009, na cidade de Recife. Em um subcapítulo sugestivamente chamado “(De)formações cômicas”, Dourado (2017, p. 224) irá tensionar diferentes críticas produzidas por especialistas²⁶⁰ a respeito daquela obra, que gozou de imenso sucesso popular na cidade. Os críticos são, no geral, como a classe intelectual recifense, reconhecedores da teatralidade vigorosa do trabalho e de seu uso habilidoso do humor, correspondendo ao sentimento de Dourado (*Idem*, p. 240) de que a obra trazia uma “centelha de inventividade” para o teatro local. Por outro lado - e aqui é importante dizer que, pela sua descrição, o espetáculo comporta uma série de signos teatrais que seriam inegociáveis no presente, tais como uso de *blackface* e de *transfake* -, os críticos mencionados não compartilham do pressentimento do autor de que a obra representa “transgressão no teatro” ou “resistência à ordem social” (*Ibidem*). Além da estereotipização problemática de populações subalternas, aqueles especialistas vão localizar em *Paloma para matar* uma inscrição submissa ao “teatro inofensivo” de entretenimento de classe média (*Idem*, p. 225) ou uma regionalização de produtos da cultura de massa, “uma tentativa de, através da cultura *pop*, atingir uma popularização da arte” (*Idem*, p. 226).

Dourado desconfiará dessas análises, suspeitando de uma leitura que subestima a capacidade de agência crítica por parte do referido trabalho, sustentando a tese de que suas performances de gênero exploram, na esteira de Butler, o fracasso em atingir o ideal do gênero (*Idem*, p. 217); que o seu referencial cultural é menos o Besteirol carioca ou paulista e mais “o ambiente grotesco da feira popular nordestina, em suas fricções com a periferia metropolitana do Recife” (*Idem*, p. 233); fazendo valer uma derrisão generalizada, que, é claro, abraça o politicamente incorreto, mas que supera o

²⁶⁰ Os críticos teatrais citados são Kil Abreu, Paulo Bio Toledo e Paulo Michelotto.

“horror também burguês à universalidade e ao caráter rebaixado do riso popular” (*Idem*, p. 234). Nesse sentido, ele se questiona sobre uma tendência que poderíamos julgar excludente porque classista na base da recepção de tais agentes teatrais:

Tal crítica nasce de uma ansiedade fixadora, que percebe o mundo estritamente dual e demanda, como estratégia de resistência, oposição às estruturas hegemônicas, correspondendo aos padrões de uma política identitária que rejeita os estereótipos e almeja substituí-los por signos mais “corretos” e “fiéis”, sendo esses últimos nada mais que novas verdades burguesas sobre o social (*Idem*, p. 232).

Não quero dizer com isso que as injúrias presentes no *pout-pourri* de *in-Próprio para Dinossauros* não se confirmem e muito menos que seria desejável calar sobre elas. Como ressaltai, a performatividade desta cena promove uma escuta importante da cultura em que grande parte dos brasileiros somos formados. Não tivesse pressentido, no entanto, a capacidade de reflexão e de autocrítica das integrantes do in-Próprio Coletivo, poderia concluir que o novo mundo a que elas aspiram seria meramente aquele que exclui determinadas individualidades. Como se a expulsão daqueles “poetas” não implicasse a consequente expulsão de suas plateias, as quais, já sabemos, são formadas por muitos de nós e das nossas. E a segregação com base nas visões de mundo compartilhadas e consensuadas nos espaços privilegiados de conhecimento, como é o próprio teatro, tem inegáveis implicações de classe, raça, gênero etc.

4.7. A reapropriação criativa da violência ou a volta das esquerdas festivas?

As reflexões que surgiram na entrevista que realizei com o Coletivo revelam uma preocupação com o tipo de efeito que o espetáculo é capaz de produzir em suas audiências. Por exemplo, o receio manifestado por Karina quando soube que uma espectadora expulsou o marido agressor de casa, no mesmo dia em que assistiu à peça:

Na época (...) eu falei: “Que massa! A mana acordou. Caralho! Ela jogou panela no cara”. Só que depois ficou assim: “Caralho! E se

depois aconteceu alguma coisa com essa mulher?” A gente tem noção do que a gente tá falando, tá fazendo? (*Idem*, p. 08).

A busca permanente desta coerência, deste equilíbrio, é embasada, segundo Daniela Leite, em um “código ético-afetivo” que perpassa as relações de trabalho no Coletivo (*Idem*, p. 10). “Eu acho que a gente inventa e discute isso dentro do próprio processo, né? Eu acho que cada um vai trazer uma demanda diferente, mas isso é algo que tem que estar em pauta o tempo inteiro, né? Na criação...” (*Ibidem*).

Por outro lado, como já indicado, *in-Próprio para Dinossauros* lida com um conjunto de condições que considera irredimíveis. Neste sentido, desde o seu início, a obra dá a ver uma determinada ambição, mas também uma consciência de limite. O experimento cênico é uma arma política que permitirá às artistas responderem à reiterada submissão e depreciação do gênero, que, no contexto da macropolítica e também das políticas culturais no país, manifesta-se inscrita no que Lugones, a partir de Quijano, nomeia a colonialidade do poder. Embora tenhamos ressaltado o caráter processual e inacabado tanto do experimento cênico quanto da solução política a que aspiram, há uma demanda que parece se afirmar de modo mais enfático e consensual, que é aquela intencionalidade não apenas de rebaixar, mas de implodir as estruturas existentes enquanto condição para que um mundo mais vivível²⁶¹ emerja:

Karina: Tinha que ser um meteoro, sabe? Algo meteórico. Como uma tempestade vindo. Vindo de bem longe, mas que vai assim, transformar geral. Esse espetáculo devia ser uma pedra. Sabe aquela pedrinha, miúda, assim, de uns 10 quilômetros de diâmetro, tipo assim, vindo devagarinho, com a velocidade de 35 mil quilômetros por hora. Vem pra Terra e abre o Golfo do México. Transforma tudo. Esse espetáculo tinha que ter essa força, sabe? De transformar. De...o que era, não vai ser mais. O que existia não existe mais (LEITE, *Idem*, p. 162, grifos meus).

Assim como promove uma expedição antropológica à linguagem e à cultura dos “dinossauros”, a obra não esconde sua obsessão com o evento astronômico ao qual se atribui a extinção daquela espécie. Flerta-se em diversos

²⁶¹ Butler (2019, p. 40) descreve o que seria uma vida mais vivível: “uma visão normativa não no sentido de ser uma forma de normalidade, mas apenas no sentido de que ela representa uma visão do mundo como ele deveria ser. Na verdade, o mundo como deveria ser teria que salvaguardar os rompimentos com a normalidade e oferecer apoio e afirmação para os que realizam essas rupturas”.

momentos, durante o curso do espetáculo, seja por meio das palavras ou por projeções, com o impacto produzido sobre a superfície da Terra pela chegada de um meteoro. Essa imagem recorrente de destruição cósmica contrasta com aquela atitude mais ponderada e dialógica, que percebemos se manifestar na relação com os públicos, na sua capacidade de considerar as diferentes respostas aos estímulos cênicos e da preocupação com os seus resultados práticos nas vidas de suas espectadoras. Isso permite pressupor que há um limite para a divergência e para o dissenso e esse limite aponta para o que há de intolerável no presente, aquilo que só se pode derrotar completamente, aquilo com o qual já não é mais possível conviver.

Há um célebre diálogo, na tradição dramatúrgica, que envolve a apropriação e a instrumentalização da violência, a violência concebida como uso coercitivo da força, nas antípodas da discordância política amigável, violência que esteve na base do colonialismo e que persiste sob o capitalismo global, disponível àqueles que retêm uma maior variedade de meios. Trata-se de uma fala que Brecht (1988, p.103) colocou na boca de Mac Navalha em *A ópera dos três vinténs*, que diz: “O que é um assalto a um banco comparado à fundação de um banco? O que é o assassinato de um homem comparado com a contratação de um homem?”.

Jota Mombaça (2016, p. 03-4), refletindo sobre o monopólio de exercício legítimo da violência por parte dos Estados e os sistemas de valores que sustentam tais ficções de poder, pensará a relação entre os modos operativos das polícias no Brasil - “braço do projeto colonial em sua versão moderna, garantindo a segurança das elites brancas e mestiças e o terror de comunidades empobrecidas e racializadas” - e uma produção cultural contemporânea como a das ficções científicas, preponderantemente geradas em nações hegemônicas, “desde as posições de homem, branco, cisgênero e heterossexual” (*Idem*, p. 05). Mombaça então ajuíza que:

O monopólio da violência tem como premissa gerenciar não apenas o acesso às técnicas, máquinas e dispositivos com que se performa a violência legítima, mas também as técnicas, máquinas e dispositivos com que se escreve a violência, os limites de sua definição. Esses dois processos de controle se implicam mutuamente e dão forma a uma guerra permanente contra as imaginações visionárias e divergentes -

isto é: contra a habilidade de pressentir, no cativo, que aparência têm os mundos em que os cativos já não nos comprimem (*Ibidem*).

Suas considerações permitem inferir que o gesto revolucionário de pegar em armas, como historicamente praticado por muitos grupos subjugados e insurgentes, mesmo se levantando contra força adversária desproporcional, tem o seu equivalente na capacidade de construção de trincheiras desde a esfera cultural. Neste último âmbito, são travadas batalhas decisivas porque exercidas contra a capacidade do inimigo de pressupor e regular o uso da imaginação enquanto combustível da mudança. A possibilidade de elaboração de respostas atitudinais e estéticas provoca celeuma posto que desafia um “design global, que visa definir o que significa ser violento, quem tem o poder para sê-lo, e contra que tipos de corpos a violência pode ser exercida” (*Idem*, p. 09). Deste modo, defende que:

Redistribuição da violência é uma demanda prática quando estamos morrendo sozinhas e sem nenhum tipo de reparação seja do estado, seja da sociedade organizada. Redistribuição da violência é um projeto de justiça social em pleno estado de emergência e deve ser performada por aquelas para quem a paz nunca foi uma opção (*Idem*, p. 10).

Mombaça lembrará ainda, a partir de *Os condenados da Terra*, de Frantz Fanon, que o mundo colonial não é um mundo razoável, de modo que, com ele, não existe conciliação possível. Neste sentido, argumenta que: “A luta da descolonização é sempre uma luta pela abolição do ponto de vista do colonizador e, conseqüentemente, é a luta pelo fim do mundo - o fim de um mundo” (*Idem*, p. 15). Deste modo, “o apocalipse deste mundo” passa a ser “a única demanda política razoável” (*Ibidem*). Adverte, contudo, que se deve evitar prever o tipo de mundo que irá sucedê-lo, “resistir ao desejo controlador de projetar, desde a ruína deste, aquilo que pode vir a ser o mundo que vem”, isso porque considera que “resistir ao desejo projetivo é uma aposta na possibilidade de escapar à captura de nossa imaginação visionária pelas forças reativas do mundo contra o qual lutamos”, uma aposta em libertar “o mundo porvir das armadilhas do mundo por acabar” (*Idem*, p. 16).

Esse desejo de destruição de um mundo é anseio que *in-Próprio para Dinossauros* compartilha com outras produções teatrais do presente como, por exemplo, a peça *Isto é um negro?*, do coletivo Chai-na, que estreou na cidade

de São Paulo no ano de 2018. Nos dez minutos finais dessa última obra, a atriz Ivy Souza, completamente nua, conta uma sequência de piadas de conteúdo altamente racista antinegro, ritmada pelos risos histriônicos de seus três companheiros de cena que a assistem, todos nus, sentados em cadeiras do lado direito do palco. Apesar da encenação desse deboche, a plateia não se sente de nenhuma forma convidada a rir, seja porque já assimilou grande parte da crítica antirracista veiculada ao longo do espetáculo, seja porque a presença vertical da atriz, uma mulher negra, mesmo estando despojada de suas vestes, segurando o microfone com segurança, contrasta com o conteúdo objetificante de suas falas. Ao fim de suas piadas, quando cessam os risos dos demais atores, pronuncia-se um silêncio que se pode classificar como constrangedor. Trata-se de um silêncio que envolve todos os presentes, os dois lados da sala, emergindo menos da tensão do público que da expressão grave subitamente assumida pelo elenco.

Esse silêncio se prolonga até que a atriz Mirella Façanha assume que: “Nós não temos um final”. Aparentemente dividindo o processo criativo com os espectadores, ela revela que, a partir daquele ponto do espetáculo, eles consideraram que só poderiam levar adiante “imagens de destruição”, sendo a primeira delas a ação de cada um pegar uma marreta e começarem a quebrar o teatro, opção que ela informa, ironicamente, não ter sido autorizada pela administração do espaço. Outra possibilidade aventada é a destruição pelo fogo, começando pelo amontoado de cadeiras que constitui o cenário e que, aos poucos, iria se propagar pelos equipamentos da caixa cênica e estimular a fuga desesperada da plateia, imagem que o elenco se dedicaria a contemplar. Sugere-se também a imagem de uma barricada de fogo na saída da sala, a qual os espectadores seriam obrigados a atravessar ou mesmo a hipótese de uma dinamite sob os assentos que seria detonada nos momentos de silêncio ao fim do espetáculo. Embora corresponda à descrição de ações violentas, ela é feita de modo muito natural, o que estimula o riso dos espectadores, um riso possivelmente de liberação da tensão acumulada ao longo da cena anterior. Essa enunciação das conclusões ideais para o espetáculo antecede o efetivo final, que se dá com os artistas caminhando ou se arrastando completamente nus sobre os espectadores, deixando enfim o teatro na direção do mundo a “que

os intérpretes (todos negros) aspiram”, um mundo enfim liberto “das injustiças reais nas divisões sociais e das desigualdades efetivas no convívio racial” (DA COSTA, 2019b, p. 284).

Como Karina Figueiredo e Daniela Leite no início de *in-Próprio para Dinossauros*, as intérpretes-criadoras de *Isto é um negro?* tensionam a incompatibilidade da mensagem que gostariam de transmitir com a permanência de um mundo anacrônico, que é fonte de profundo sofrimento. Na primeira obra, a impotência chega a ser investida de alusão irônica à ideologia da incapacidade feminina: “a gente se movimenta, se movimenta e parece que todo esse esforço não atinge essa ‘vida’” (LEITE, *idem*, p. 162). A declarada impossibilidade, nas duas peças, de performar a ação mais adequada aponta para o fato de que as artistas se referem a ações radicais, de grande impacto sobre a coletividade, as quais extrapolam, todavia, os limites da convenção teatral, de onde deriva a frustração. Mas, ao serem evocadas enquanto possibilidade e recurso, essas imagens de destruição adquirem certa substância, ao menos no imaginário das audiências, assumindo quase um status de elemento cênico, capaz de articular-se às questões que foram postas antes e suturar, ainda que parcialmente, uma mensagem a ser veiculada pela obra. Essa disposição confirma aquela tendência do teatro ao manifesto político, já assumida pelo *in-Próprio Coletivo*.

Tal ansiedade pela ação, necessária, mas permanentemente adiada, faz com que essas produções mobilizem ainda, cada uma a seu modo, maneiras mais corporais de adensamento da heterotopia teatral, de contaminação de suas audiências. Quando a palavra, de que já se fez vasto uso, se encontra exaurida, é através da fricção dos corpos que se vai buscar um novo tipo de aliança, um contato mais direto com os públicos. Esse impulso pode ser verificado no escorregar dos corpos nus dos intérpretes sobre a plateia, em *Isto é um negro?*, promovendo, “um revestimento passageiro dos corpos dos espectadores pela nudez dos intérpretes e pela camada da poesia teatral que seus corpos transportam” (DA COSTA, *Ibidem*).

Ao fim de *in-Próprio para Dinossauros*, suas criadoras conclamam, de maneira genérica, todos aqueles espectadores que concordam que o patriarcado deve cair para adentrar o palco e dançar juntamente com elas até que o

improvável meteoro chegue e que a tão sonhada destruição do gênero dominante se cumpra. Daniela Leite me lembra que a expressão é uma divisa feminista conhecida: “É uma bandeira, né? Várias artistas usam” (IN-PRÓPRIO COLETIVO, 2021, p. 15). E me explica que a dança exprime a ideia de que “só tem como acontecer no coletivo, né? Que a gente faça disso uma festa, né? Que a gente possa botar o corpo em movimento pra transformar essa sociedade em que a gente vive!” (*Ibidem*).

É curioso notar que, como o quilombo performado por artistas, espectadores e “aliados”, sobre o palco, ao fim de *A missão em fragmentos*, obra do Coletivo Legítima Defesa que abordamos no segundo capítulo, *in-Próprio para Dinossauros* demanda dos ingressantes à área cênica um compromisso ideológico, afirmado publicamente, por meio do deslocamento e da dança. Embora a participação não seja compulsória, ela estabelece um sentido de pactuação com tudo aquilo que o espetáculo permitiu acessar, representando, talvez, uma tentativa do grupo de exigir um pouco mais do espectador do que simplesmente o seu olhar perscrutador e o seu riso ambivalente. A fala de Karina confirma esse efeito:

Tem muita gente que fala: “Ah, eu fico com vergonha de subir. Eu queria muito subir lá pra dançar, mas é um palco, tá cheio de gente, tenho vergonha. Mas depois fiquei pensando: _ “Nossa, eu não subi, então quer dizer que eu não concordo. Ai, meu Deus, eu quero voltar pra poder subir” (*Idem*, p. 16).

Para Luiz Gustavo Lima, que integra o núcleo articulador do in-Próprio Coletivo e que atuou no processo de entrevistas deste espetáculo, a iniciativa de congregar o público no palco ao final deve ser visto como expressão do anseio por consenso:

Como somos feitos de tantas contradições, né? É a música que a gente escuta e que reforça o nosso machismo, é a relação com a família que demonstra a violência doméstica, né? Então, o final, com a dança, além de tudo isso que já se falou, é também a ideia de criar um consenso. Sabendo que o consenso é uma espécie de ingenuidade e ele é efêmero, né? Ele é momentâneo (*Idem*, p. 15).

Seu depoimento confirma a consciência do Coletivo de que o inimigo não é apenas o outro e que, portanto, uma solução para os impasses do presente não se resume ao aniquilamento físico da sua individualidade. O inimigo também está dentro, ele foi introjetado e me constitui, o que torna a demolição deste

mundo ainda mais difícil posto que também estou implicado nele. O adensamento corporal sobre o palco comporta, assim, um passo em direção ao indizível, ao ainda não pensado ou intuído, que supera o que pode uma consciência individual ou um teatro dividido entre aqueles que falam e aqueles que escutam. Trata-se de um convite para que o inesperado aconteça e a crença, mesmo que remota, nesta possibilidade. Nesta apreensão, a comunidade provisória que se instala voluntariamente sobre o palco, livre para dançar, mimetiza a ação política real que a obra ambiciona e que se sabe incapaz de produzir diretamente. Lançando, pela ação teatral, uma série de interpelações à diversidade de espectadores presentes a cada repetição do espetáculo, a obra busca obter, ao fim, uma espécie de resposta corporal de cada um deles, testando sua iniciativa de dar um primeiro passo para esse ambiente exclusivo e devassado que é a cena, como uma primeira disposição para combater o mundo decadente que a peça critica:

Existe o dissenso e tem que haver. É importante que ele haja. Mas, ao mesmo tempo, se você escreve um cartaz e sai com ele e junta um grupo, né? Você meio que aniquila. Aniquila, não. Você esconde a diferença. Não só a diferença, mas você esconde onde há dissenso ali, né? (...) Vamos dançar o consenso? E a gente sabe que dançar implica botar o corpo até o momento em que essa dança se dissolve, né? Em que tudo volta a ser como antes, né, desse delírio? O consenso seria um delírio, né? Mas é um delírio bom. Essa ideia da utopia, né? (*Ibidem*).

Nesta segunda década do século XXI, quando a ideia e a estratégia da ocupação assumiram importância na gramática da ação política, não surpreende que as ocupações corporais venham a ser tão afirmadas pelo teatro. Pensemos, portanto, nas possíveis relações entre essas cenas e aquilo que assistimos, por exemplo, nas ocupações das praças e ruas durante a Primavera Árabe, nas multidões de junho de 2013 em centenas de cidades brasileiras, mas também nas posteriores ocupações de escolas públicas estaduais de São Paulo organizadas por seus estudantes e dos espaços do extinto Ministério da Cultura pelo país. A elas, Rosana Pinheiro-Machado (2019, p. 170) incluirá o movimento de mulheres contra a eleição presidencial de Jair Bolsonaro, em 2018, que teve como lema o hashtag *#EleNão*, evento que considera marcado pela incompreensão masculina em amplo espectro político por representar “a politização de nós, mulheres, para além dos resultados das eleições”. De acordo

com a autora, tratou-se esse último movimento de “um fenômeno político inovador, em que mulheres falavam umas com as outras para conquistar o voto da vizinha, da prima, da amiga ou da tia” (*Idem*, p. 171). Independente do fato dessa mobilização nacional não ter impedido a eleição de Bolsonaro, ela constata com otimismo, a partir de trabalho etnográfico na periferia de Porto Alegre, uma inédita intensificação do feminismo entre adolescentes, as quais teriam enfrentado “seus pais, irmãos e companheiros”, obtendo a mudança dos votos “de suas mães e avós, que por tradição seguiam a escolha dos maridos” (*Idem*, p. 173). Considerando ainda a mais recente emergência de mulheres cis, trans, lésbicas, racializadas e de classe popular na política, que observa nos contextos do Brasil e dos Estados Unidos, Pinheiro-Machado (*Idem*, p. 175) afirmará sua confiança nessa energia que vem “de baixo, e vai aos poucos atingir os andares de cima. É uma questão de tempo: as adolescentes feministas vão crescer, e o mundo institucional terá que mudar para recebê-las”.

Embora haja uma narrativa recorrente de que aquelas insurreições massivas dos primeiros anos da segunda década do século XXI, “acusadas de não ter foco” (PINHEIRO-MACHADO, 2019, p. 17) teriam sido responsáveis pelo despertar de forças reacionárias em países do Oriente Médio, nos Estados Unidos e no Brasil, é impossível não reconhecer o poder de mobilização que parece ter sido desencadeado por aqueles eventos.

Rosana Pinheiro-Machado (2019, p. 19), citando Lila Abu-Lughod, afirma, por exemplo, que, a partir das megamanifestações na Praça Tahrir, no Cairo, “em localidades afastadas da capital, vizinhos e famílias se reuniam nas casas para discutir problemas da comunidade e contestar a brutalidade policial”. Além disso, conta que, em Santa Maria, no Rio Grande do Sul, uma pesquisa revelou que estudantes secundaristas que tinham participado de ocupações em defesa das escolas públicas “tinham dificuldades de dormir e ficar sozinhos depois de desocupar” (*Idem*, p. 23).

A ênfase no agrupamento, na convivialidade, nas políticas de pertencimento, na apropriação dos teatros como arena de aparecimento público recupera estratégias e sentidos que Butler (2019, p. 17) divisa naquelas insurgências políticas mais recentes, a saber:

Quando os corpos se juntam (...) eles estão exercitando um direito plural e performativo de aparecer, um direito que afirma e instaura o corpo no meio do campo político e que, em sua função expressiva e significativa, transmite uma exigência corpórea por um conjunto mais suportável de condições econômicas, sociais e políticas, não mais afetadas pelas formas induzidas de condição precária.

O rebaixamento da palavra e das certezas quanto aos caminhos para a destruição da ordem desigual em proveito da afirmação espacial, de um contato mais corporal, da abertura para que outras possibilidades de diálogo e de ação sejam descobertas, responde, de certo modo, à cooptação provisória dos movimentos multitudinais das ruas pelos partidos de extrema-direita e pela violência repressiva das polícias, aos modos desgastados de representação política e ao acesso muito limitado às instituições, como exemplifica a restrição ao uso da palavra “aborto” pelo teatro em Cuiabá. De modo complementar, os códigos de conduta impostos como requisitos para ocupação dos palcos do Legítima Defesa e do in-Próprio Coletivo lembram que, apesar da ansiedade projetiva sobre o novo mundo que Jota Mombaça, como visto, recomenda evitar, as ocupações corporais dos mais diferentes espaços públicos têm sido inscritas conforme o que Pinheiro-Machado (*Idem*, p. 20) chama de “lógica de lutas prefigurativas”, ou seja, “o entendimento de que as lutas não podem reproduzir internamente as hierarquias que tentam combater. Os movimentos (...) precisam ser um retrato da sociedade que querem construir” (*Idem*, p. 21).

Mas, num momento da macropolítica em que os relógios parecem andar para trás, esses rompimentos efusivos das eclusas que separam palco e plateia podem, inevitavelmente, recuperar também a atmosfera daqueles agrupamentos que Edécio Mostaço (2016, p. 102) nomeou, não sem um sentido pejorativo, de “esquerda festiva”. De acordo com ele, certo teatro político, durante os primeiros anos da ditadura militar, nos anos 1960, sem saber que essa última se prolongaria e viria a se tornar muito mais violenta, nutriu-se do mito “de que, a partir de uma *opinião*, o regime ditatorial cairia” (*Ibidem*). *Opinião* foi o título do show que um grupo de artistas de mesmo nome promoveu, no Rio de Janeiro, em fins de 1964. Espetáculo musical composto por muitas canções de protesto, que rapidamente se tornaram *hits* da Música Popular Brasileira, ele agregou muitos agentes que vinham de experiências com o teatro de *agit-prop*, lançadas à ilegalidade desde a instauração do regime. Manifestação artística significativa

dos primeiros anos da ditadura, ela inaugura aquela atitude peculiar às “esquerdas festivas”, despertando ressalvas principalmente porque a forte homogeneidade de classe social entre palco e plateia que ela supunha denunciava a completa ausência das classes populares, enquanto, no interior daqueles teatros de vanguarda, ficcionalmente, “a esquerda derrotada triunfava sem crítica” (SCHWARZ, 1978, p. 83).

O recurso a essa experiência histórica, no contexto do regresso da extrema-direita ao governo do país, não visa neutralizar o potencial crítico das experiências enfocadas neste estudo, até porque aquilo que elas ressaltam é exatamente a reivindicação de posse dos espaços teatrais hegemonzados pelo capital racista, machista, burguês, colonial. Ele visa, antes, contrabalancear certa conformidade, confiança ou otimismo excessivo a que as inspiradoras citações de Pinheiro-Machado e de Butler possam indesejavelmente nos conduzir. Afinal, a “esquerda festiva” que comunga seus sentimentos no palco não pode se esquecer que não conta apenas consigo, que não pode se deter em uma autocontemplação indulgente, que o movimento de abertura e de coalizão provisória experimentados no teatro, mesmo potente, foi apenas um ensaio, um experimento, um exercício de guerra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo se propôs, desde o início, a desmentir um lugar comum percebido entre artistas, intelectuais e públicos de teatro segundo o qual essa esfera da produção cultural é eminentemente dominada por pensamento progressista ou de que ela se encontra naturalmente implicada em transformações sociais no sentido da pluralidade, da tolerância e da justiça. O exemplo do Teatro da Laje, enquanto experiência artística que tenho podido acompanhar de modo mais duradouro dentre todas as obras e trajetórias enfocadas nesta tese, oferece uma perspectiva das elevadas dificuldades que separam determinados grupos de sujeitos dos meios de produção propriamente teatrais. Mas, no âmbito da produção contemporânea, a crítica negra ao campo das artes cênicas - que o trabalho do Coletivo Legítima Defesa, debatido em nosso capítulo dois, contribui para sedimentar - tem sido o movimento mais bem-sucedido em apontar e problematizar a implicação da ordem política, social e econômica desigual no estabelecimento e na legitimação de agentes, instituições, suas obras e seus projetos.

A crítica que buscamos formular em diálogo com tais experiências não se deve confundir, contudo, com os ataques que os campos artístico e acadêmico vêm sofrendo de setores conservadores da política partidária brasileira, que encontram no apelo a uma suposta moral, ao fundamentalismo cristão e à supremacia heterossexual, uma oportunidade de mobilizar a opinião pública e de conquistar apoiadores e eleitores. Está muito longe do nosso intuito consubstanciar a estigmatização e a condenação do livre exercício do pensamento crítico e da produção sensível, já que buscamos antes defender a ampliação do direito a esses recursos elementares da vida social. Sabemos que a “cortina de fumaça” de artistas vivendo privilegiadamente com recursos públicos obtidos via incentivo fiscal (Lei Rouanet), as acusações infundadas de depravação sexual e pedofilia, entre outras ideologias que se tornaram corriqueiras na chamada opinião pública, são recursos fundamentais com que grupos e partidos de extrema direita têm conseguido alcançar visibilidade e aprovação, sem que tenham que se comprometer com a solução de problemas reais como a desigualdade social extrema, a ampliação e o aperfeiçoamento das

políticas públicas, a destruição do meio ambiente. Essas distorções têm em vista ampliar o fosso que divide grande parte da população da arena da produção simbólica especializada, ao passo que a nossa crítica aspira a desenredar alguns mitos em torno do fazer teatral enquanto um domínio mais restritivo e indiferente às premências seculares da política.

A escolha de quatro determinadas experiências teatrais por esta pesquisa decorreu de intensidades específicas que atravessaram a minha relação com seus espetáculos. Se, como já dito, cada um daqueles projetos artísticos bem definidos serviu ao meu propósito de apontar e de discutir desigualdades no acesso ao campo das legitimidades propriamente teatrais em nosso país, é verdade que a análise mais detalhada da sua produção e de seus depoimentos aprofundaram, mas também confundiram e contradisseram algumas das minhas hipóteses iniciais. Isso confirma a incomensurabilidade daquilo que entendemos como a totalidade do social e ressalta a imprevisibilidade que também habita os processos de criação e de fruição das obras de arte, a despeito de todos os marcadores que minha escrita e as referidas peças teatrais não abriram mão de reafirmar. Decorre daí menos a frustração ante a impossibilidade da narrativa globalizante e mais a satisfação de reconhecer a capacidade da produção simbólica e sensível nos despertar para algo que antes não havia sido possível intuir ou formular.

Face à incomensurabilidade do social e à imprevisibilidade de efeitos da obra de arte, sempre sujeita às múltiplas possibilidades de comunicação e de contaminação intersubjetivas, entendemos que os projetos artísticos analisados inspiram-nos à noção que nomeia este estudo, a saber, a noção de ensaios de hegemonia. Isso porque consideramos que a prioridade concedida por esses artistas, em seus processos criativos, às suas ligações pessoais e ideológicas com coletividades sociais passíveis de ser lidas como coletividades subalternas insinuam rupturas com uma tradição expressiva que vem produzindo e reproduzindo consensos que fundamentam uma determinada ordem social e a estrutura de poder e dominação correlata. Desse modo, mesmo o teatro se configurando como um ramo da produção cultural de influência social bastante restrita, julgamos que as opções estéticas empreendidas por tais artistas, seus anseios e iniciativas de transformação demográfica e ideológica das plateias

implicam progressivamente o campo nas perspectivas das classes mais destituídas. Assim, percorridos por uma maior heterogeneidade e por uma nova tenacidade crítica desde esses novos lugares de fala, os espaços de criação e de visibilidade têm podido se constituir como laboratórios de imaginação estético-política. Esse foi um aspecto que buscamos ressaltar na análise de suas obras.

Muitos pontos em comum foram percebidos nos modos de criação e nos objetos poéticos do grupo favelado do Rio de Janeiro, do coletivo negro de São Paulo, do ator-pesquisador maranhense, do coletivo experimental feminista mato-grossense. Há interseções entre as experiências descritas e analisadas em cada um dos quatro capítulos e que foram assinaladas em determinados pontos do texto. Esses aspectos detectam regularidades de uma dada disposição presente no campo cultural, salientando um encontro ou uma divergência entre seus modos de embate ou de convívio com tais elementos. Por exemplo, a acentuação do discurso da racialidade por parte do coletivo paulistano contrasta com a abordagem menos marcada daqueles coletivos atuantes em favelas cariocas, como Teatro da Laje e Nós do Morro, quando se sabe que as questões que todos os seus artistas enfrentam cotidianamente parecem envolver também experiências com o racismo.

Expusemos as diferenças internas quanto à gestão do Grupo Teatro da Laje, que se tornaram inconciliáveis, implicando uma desarticulação provisória do coletivo, naquela ocasião que até o presente se configura como tendo sido a mais favorável à sua recepção teatral. Falamos também, com menor profundidade, sobre o amplo reconhecimento social conquistado pelo Nós do Morro e sobre o modo como a força do sentido público de sua obra contrasta com uma baixa virulência crítica daquelas suas criações poéticas que pudemos acessar. Acreditamos, assim, que a dificuldade de consenso, no caso do primeiro grupo, e que a opção por formas teatrais menos dissensuais, no caso do segundo, informam antagonismos prevalentes para uma vasta gama de projetos artísticos em nosso presente. No entanto, somos levados a admitir que tais antagonismos podem assumir caráter proeminentemente racial e, por consequência, de classe social, quando considerada a baixa introjeção pelos jovens artistas da Vila Cruzeiro dos valores em disputa numa concorrência

propriamente teatral na cidade do Rio de Janeiro e quando se revela a persistência de uma ordem de estigmas e restrições interferindo sobre o campo de possíveis também para os expoentes da experiência teatral gloriosa da favela do Vidigal.

Quanto à visão da regionalidade no teatro, esta se tornou particularmente desafiadora posto não se afirmar como uma problemática explicitada por Lauande Aires ou pelo In-Próprio Coletivo como o são a questão da favela e da negritude para o Teatro da Laje e o Coletivo Legítima Defesa, respectivamente. Ainda que a relação com os saberes subalternos e o engajamento nas discussões de gênero sejam opções muito mais valorizadas pelo artista maranhense e pelo coletivo mato-grossense, respectivamente, a insistência sobre a inscrição regionalizada dos seus aparecimentos no campo teatral respalda-se na grande dificuldade que tenho podido verificar, em minha prática profissional desde o Sudeste, para que produções como as suas, feitas “fora do eixo”, alcancem processos de curadoria e de gestão da cultura, mesmo aqueles que têm pretensa abrangência nacional, e para que conquistem isonomia nos processos desse tipo em que se inserem. A experiência da margem, contudo, é vivida de formas processuais por Lauande e por cada uma das artistas do In-Próprio Coletivo, sem que essas formas possam ser plenamente captadas por mim e, muito menos, que possam configurar um *a priori* essencializante. Tratou-se, portanto, em nossa escrita, da afirmação da regionalidade enquanto um efeito de diferença, uma deserção da matriz de autoridade sudestina e eurocentrada que se explicita de forma tão evidente na divergência entre a atriz Daniela Leite e o “mestre” Eugênio Barba, mencionada no quarto capítulo.

A agência de cada um desses coletivos desafia, portanto, uma leitura imediata e uniforme do que sejam aquelas regularidades e aqueles elementos que supomos cristalizar uma determinada configuração do poder no âmbito das relações propriamente artísticas e culturais. Analisar seus trabalhos e depoimentos implicou, nesse sentido, me deparar com um território em que a política e a estética se imbricam continuamente e de modos plurais. Optamos por priorizar aqueles aspectos de suas poéticas teatrais menos redutíveis a uma fácil leitura, nódulos das suas dramaturgias sonoras, visuais, textuais e atorais em que a produção de uma determinada sensação ou de uma intuição, por

vezes, se desprendia de um significado levado de antemão para as plateias de seus espetáculos. Embrenhamo-nos, assim, em veredas que, podendo partir daqueles enfrentamentos que julgamos relacionados às grandes coletividades subalternas do presente, levaram-nos a aspectos mais individuais das subjetividades que criaram tais trabalhos. Do mesmo modo que esses percursos tornados possíveis pela materialidade das obras de arte substancializam as discursividades políticas com que interagem, eles também acentuam o eminente desafio da construção hegemônica a que esses agentes aspiram.

Inúmeras são, portanto, as disparidades entre as trajetórias e opções estéticas debatidas nas extensas páginas deste estudo, o que confirma sua externalidade, ainda que eu tenha podido me deter em um mergulho demorado nos produtos desses artistas e em trocas privilegiadas com esses últimos. Ao cabo de cinco anos de pesquisas, acredito ter prestado uma contribuição para o que considere ser um reconhecimento ainda pouco pronunciado desses trabalhos pelo campo de autoridades e autoridades que escolhi chamar de campo teatral brasileiro. A oportunidade de aprender com suas obras e com suas experiências pessoais e profissionais implicou a revisão de certos lugares comuns sobre o que fosse uma vivência precisa desde suas complexas posições de sujeito, que - volto a afirmar - não tenho a pretensão e a ingenuidade de ter podido conhecer inteiramente. Essa aprendizagem, por sua vez, afia o gume da nossa crítica, reafirmando nossa perspectiva inicial de defender uma atuação politicamente mais democrática e mais contemporânea para o campo teatral brasileiro do presente. A expectativa é que o presente trabalho contribua para modos menos reificados de difundir e de produzir memória sobre as cenas produzidas nestas zonas descontínuas que perfazem aquilo que nomeamos o país e de onde vimos extraindo ingredientes para a contínua (re)composição de nossas identidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Luís Alberto. "O processo de construção de Recusa sob o olhar da dramaturgia". In: **Revista Sala Preta**, vol. 13, n. 01, jun. 2013, p. 129-138. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57536>> Acesso em 04 abr. 2021.

AIRES, Elaine. "Políticos nas cenas do Patrimônio Histórico Cultural: o caso de São Luís, Patrimônio da Humanidade". In: *Revista Outros Tempos*, 2007. Disponível em: <https://www.outrostempos.uema.br/OJS/index.php/outros_tempos_uema/article/view/365> Acesso em 14 mai. 2020.

AIRES, Lauande. **Anotações O Miolo da Estória**. Caderno de Direção. São Luís, 2010 (inédito).

_____. **Entre o chão e o tablado: a invenção de um dramaturgo**. São Luís, Edição do Autor, 2012.

_____. **Entrevista**. São Luís, 2019 (inédito).

AIRES, Lauande; NASCIMENTO, Igor. **Atenas, Mutucas, Boi & Body**. São Luís, 2016 [inédito].

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **O engenho anti-moderno: a invenção do Nordeste e outras artes**. Tese de doutorado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, 1994.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. **O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

ANDRADE, Mário de. "O movimento modernista (1942)". In: **Portal Vermelho**, 10 fev. 2012. Disponível em: <<http://www.vermelho.org.br/noticia/175420-11>> Acesso em: 31 mai. 2019.

ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais). **Mapa dos assassinatos de travestis e transexuais no Brasil em 2017**. Brasil, 2018.

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands: the new mestiza = la frontera**. San Francisco: Aunt Lute, 1987.

_____. "Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo". In: **Estudos feministas**, 1º sem. 2000.

AUSTIN, J. L. **How to do things with words**. Londres: Oxford University Press, 1962.

AZEVEDO, José Fernando Peixoto de. **Eu, um crioulo**. São Paulo: n-1, 2018.

_____. **Um teatro negro no mundo (notas de uma conversa inacabada)**. In: <http://centrocultural.sp.gov.br/site/dossie_missao> Acesso em: 21. jul. 2017.

BARBOSA, Jorge Luiz. "Paisagens da natureza, lugares da sociedade: a construção imaginária do Rio de Janeiro como *cidade maravilhosa*". In: SILVA,

Jailson de Souza e; BARBOSA, Jorge Luiz & FAUSTINI, Marcus Vinícius. **O novo carioca**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2012.

BARCELOS, Rebeca de Moraes Ribeiro de & DELLAGNELO, Eloise Helena do Livramento. “A Teoria Política do Discurso como abordagem para o estudo das organizações de resistência: reflexões sobre o caso do Circuito Fora do Eixo”. In: **Organização e Sociedade**, volume 20, nº 70. Salvador, jul/set 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1984-92302014000300004&script=sci_arttext> Acesso em 07 jan. 2021.

BARTHES, Roland. **A preparação do romance**. Volume I. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1990.

BENEVIDES, Bruna G.; NOGUEIRA, Sayonara Naider Bonfim. **Dossiê dos assassinatos e da violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2020**. São Paulo: Expressão Popular, ANTRA, IBTE, 2021. Disponível em: <<https://antrabrasil.files.wordpress.com/2021/01/dossie-trans-2021-29jan2021.pdf>> Acesso em 23 fev. 2021.

BENJAMIM, Walter. “O autor como produtor: conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934”. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. “O que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht”. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

_____. “Sobre o conceito da História”. In: BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Tradução e organização de João Barrento. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

BERNARDES, Maria Elena. **O estandarte glorioso da cidade: Teatro Municipal de São Paulo (1911-1938)**. Tese (doutorado). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2004.

BEZERRA, José Dênis de Oliveira. “A escrita histórica do teatro: reflexões sobre o fazer historiográfico”. In: **Urdimento**, v.3, n.33, p. 378-388, dez. 2018. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018378/9421>> Acesso em 27 abr. 2020.

_____. **Memórias cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990)**. Belém: IAP, 2013.

BHABHA, Homi K.. **O local da cultura**. 2ª edição. Tradução de Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Stampley Publicações Ltda, 1974.

BOAL, Julián. **As imagens de um teatro popular**. São Paulo: Hucitec, 2000.

_____. **Sob antigas formas em novos tempos: o Teatro do Oprimido entre “ensaio de revolução” e adestramento interativo das vítimas.** Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação da Escola de Serviço Social, 2017.

BOLAÑO, César Ricardo Siqueira. **Conceito de cultura em Celso Furtado.** Salvador: EDUFBA, 2015.

BORRALHO, Tácito Freire. **O Teatro do Boi do Maranhão: brincadeira, ritual, enredos, gestos e movimentos.** Tese de doutorado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2012.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino.** Tradução de Reinaldo Bairão. 7ª ed. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 2014.

_____. “Campo intelectual e projeto criador”. In: **Problemas do estruturalismo.** Tradução de Moacir Palmeira. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

_____. **Esboço de auto-análise.** Tradução de Victor Silva. Lisboa: Edições 70, 2005.

_____. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público.** Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. 3ª edição. Porto Alegre: Zouk, 2016.

_____. **Razões práticas.** Tradução de Mariza Corrêa. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

BRANDÃO, Tânia. “As lacunas e as séries: padrões de historiografias nas ‘Histórias do Teatro no Brasil’”. In: MOSTAÇO, Edécio (org.). **Para uma história cultural do teatro.** Florianópolis / Jaraguá do Sul: Design Editorial, 2010.

BRECHT, Bertolt. “Notas sobre a escrita realista”. In: BARRENTO, João (Org.) **Realismo, materialismo, utopia: uma polêmica 1935-1940.** Tradução de Maria Fernanda Gil Pinheiro da Costa. Lisboa: Moraes Editores, 1978.

_____. **Teatro completo.** Volume 3. Tradução de Wolfgang Bader, Marcos Roma Santa, Wira Selanski. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BRITO, Danilo e DALLA BONA, Fabiano. “Sobre a noção de estereótipo e as imagens do Brasil no exterior”. In: **Revista Graphos**, vol. 16, nº 02, abr. 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/23725>> Acesso em 12 jan. 2021.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte do ator: da técnica à representação.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia.** Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

_____. **Excitable Speech: a politics of the performative.** New York/London: Routledge, 1997.

_____. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 11ª edição. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CAETANO, Mariana Gomes. **My pussy é o poder: Representação feminina através do funk: identidade, feminismo e indústria cultural**. Niterói: Universidade Federal Fluminense. Programa de Pós-Graduação em Cultural e Territorialidades. Dissertação de Mestrado. 2015.

CABRAL, Amílcar. “A arma da teoria”. In: MANOEL, Jones; FAZZIO, Gabriel Landi (orgs.). **Revolução africana: uma antologia do pensamento marxista**. São Paulo: Autonomia Literária, 2019.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Diferentes, desiguais e desconectados**. Tradução: Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2005.

CARLOS, Dione. **Black Brecht: E se Brecht fosse negro?** São Paulo: GLAC Edições, 2020.

CARRANÇA, Thaís. “Lei Rouanet muda, mas desigualdade persiste”. In: **Valor Econômico**, 01 out. 2018. Disponível em : <<https://valor.globo.com/brasil/noticia/2018/10/01/lei-rouanet-muda-mas-desigualdade-persiste.ghtml>> Acesso em 09 mai. 2020.

CARVALHO, Conceição Maria Belfort de. **A genealogia do patrimônio em São Luís: de Atenas à capital da diversidade**. (Tese de Doutorado) Araraquara: Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, 2009.

CARVALHO, Maria Michol Pinho de. **Matracas que desafiam o tempo: é o bumba meu boi do Maranhão, um estudo da tradição/modernidade na cultura popular**. São Luís: [s.n.], 1995.

CARVALHO, Renata. “A transfobia recreativa e o corpo risível”. In: BENEVIDES, Bruna G.; NOGUEIRA, Sayonara Naider Bonfim. **Dossiê dos assassinatos e da violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2020**. São Paulo: Expressão Popular, ANTRA, IBTE, 2021.

CASTRO, F. F., & CASTRO, M. R. N. “A tese do custo amazônico, o novo desenvolvimentismo e a política cultural do primeiro governo Dilma”. In: A. A. C. Rubim, A. Barbalho, & L. Calabre (Orgs.). **Políticas culturais no governo Dilma**. Salvador: EDUFBA, 2015.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. **Elles: mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou**. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro / Belo Horizonte: Centro Cultural Banco do Brasil, arte 3/BEI Editora, 2013.

CÉSAR, Amaranta. “Fabulação e figuração da alteridade em *Cidade de Deus*”. In: **Revista de Arquitetura e Urbanismo**, v. 7 n. 2 (2006). Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/rua/article/view/3174/2283>> Acesso em 18 jun. 2021.

CLARK, Mark W.. “Herói ou vilão? Bertolt Brecht e a crise de junho de 1953”. In: **Estudos Avançados** 21 (60). 2007. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10248>> Acesso em 10 jun. 2021.

COCCO, Giuseppe. **MundoBraz: o devir-mundo do Brasil e o devir-Brasil do mundo**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

CONCEIÇÃO, Willian Luiz da. **Branquitude: dilema racial brasileiro**. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2020. Ebook.

COSTA, Iná Camargo. **Dias Gomes: um dramaturgo nacional-popular**. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2017. Ebook.

COSTA, José da. "Irrupções do real no teatro contemporâneo". In: **Subtexto: Revista de Teatro do Galpão Cine Horto**, ano VI, número 06, dez. 2009.

_____. "O teatro atravessado: imagem, corpo e política na cena contemporânea". In: CORNAGO, Oscar; FERNANDES, Sílvia & GUIMARÃES, Júlia. **O teatro como experiência pública**. São Paulo: Hucitec, 2019.

_____. "Solos cariocas: subjetividade e política da cena". In: **Revista Sala Preta**. Número 7, 2007. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57337>> Acesso em 17 jul. 2021.

COSTA FILHO, José da. **Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e sociedade no Brasil: ensaio sobre ideias e formas**. 3ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. **Gramsci**. Porto Alegre: L&PM, 1981.

COUTINHO, Marina Henriques. **A favela como palco e personagem e o desafio da comunidade-sujeito**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

CRAIG, Edward Gordon. "Sobre os fantasmas nas tragédias de Shakespeare". Tradução de Júlia Melquior. In: **Revista Folhetim - Teatro do Pequeno Gesto** n. 06, jan-abr. 2000. Disponível em: <<http://www.pequenogesto.com.br/portfolio/detail/folhetim-6/>> Acesso em 23 jun. 2021.

CRENSHAW, Kimberle. **Interseccionalidade: the double bind of race and gender**. Perspectives, 2004. Disponível em: <<http://www.abanet.org/women/perspectives/Spring2004CrenshawPSP.pdf>>. Acesso em: 27 nov. 2020.

CUTRIM, Lauande Aires. **De mutuca a caboclo: práticas decoloniais na formação do ator brincante ou brincante ator**. São Luís, 2019a [inédito].

_____. "Demonstração técnica 'O ator brincante nos passos do boi'". In: **Youtube**, 09 abr. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ldORMlu9HKs>> Acesso em 29 abr. 2020.

_____. "O Miolo da Estória". In: **Youtube**, 02 nov. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PKN8q_Z7v3U> Acesso em 29 abr. 2020.

_____. **Santa Ignorância: da batida do bumba meu boi ao ritmo da cena**. São Luís, 2019b [inédito].

_____. **Teatro nos passos do boi: práticas, rastros e experiências de um ator brincante.** São Luís, 2019c [inédito].

D'ALVA, Roberta Estrela. **Teatro hip-hop: a performance poética do ator-MC.** São Paulo: Perspectiva, 2014.

DAVIS, Angela. "As mulheres negras na construção de uma nova utopia" In: **Geledés – Instituto da mulher negra**, 12 jul. 2011. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/as-mulheres-negras-na-construcao-de-uma-nova-utopia-angela-davis/>> Acesso em: 07 set. 2017.

_____. **Mulheres, raça e classe.** Tradução de Heci Regina Cadiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DA COSTA, José. "Dentro e fora da cena: modos de confrontar o comum". In: **Revista Sala Preta**, v. 19 n. 1 (2019b). Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/11251>> Acesso em 04 out. 2020.

DESGRANDES, Flávio. **A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo.** 3ª edição. São Paulo: Editora Hucitec: Edições Mandacarú, 2011.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx.** Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

_____. **Margens da filosofia.** Tradução de Joaquim Torres Costa e Antônio M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991.

_____. **Posições.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DI MONTEIRO, Altemar. **Caminhares periféricos: Nós de Teatro e a potência do caminhar no Teatro de Rua Contemporâneo.** Fortaleza/Belo Horizonte: Piseagrama, 2018.

DOSSIN, Francielly Rocha. **Entre evidências visuais e novas histórias: sobre descolonização estética na arte contemporânea.** Tese de doutorado. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, 2016.

_____. "Exhibit B: Performance entre racismo e antirracismo". In: **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v.2, n.27. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT/UDESC), 2016.

DORE, Rosemary; SOUZA, Herbert Glauco de. "Gramsci nunca mencionou o conceito de contra-hegemonia". In: **Cadernos de Pesquisa**, São Luís, v. 5., n. 3, jul/set 2018.

DOURADO, Rodrigo Carvalho Marques. **Bonecas falando para o mundo: identidades "desviantes" de gênero e sexualidade no teatro.** Recife: Sesc, 2017.

DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro.** Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Edições Sesc SP, 2016.

ELIAS, Norbert. **Mozart: sociologia de um gênio.** Tradução de Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1995.

ENGELKE, Antônio. “Pureza e poder: os paradoxos da política identitária”. In: **Revista Piauí**, edição 132, setembro de 2017. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/pureza-e-poder/>> Acesso em 02 jun. 2019.

FACINA, Adriana. “Sobreviver e sonhar: reflexões sobre cultura e “pacificação” no Complexo do Alemão”. In: FERNANDES, Márcia Adriana; PEDRINHA, Roberta Duboc (Org.). **Escritos Transdisciplinares de Criminologia, Direito e Processo Penal: homenagem aos mestres Vera Malaguti e Nilo Batista**. Rio de Janeiro: Revan, 2014, v. 1, p. 39-47. Disponível em: <http://www.academia.edu/9771147/Sobreviver_e_sonhar_reflex%C3%B5es_sobre_cultura_e_pacifica%C3%A7%C3%A3o_no_Complexo_do_Alem%C3%A3o> Acesso em 04 fev. 2018.

FACINA, Adriana & LOPES, Adriana Carvalho. “Cidade do funk: expressões da diáspora negra nas favelas cariocas”. In: **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**, nº 06, 2012.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FARIA, João Roberto (dir.). **História do teatro brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva: Edições SescSP, 2012.

FAUSTINO, Deivison Mendes. “A ‘interdição do reconhecimento’ em Frantz Fanon: a negação colonial, a dialética hegeliana e a apropriação calibanizada dos cânones ocidentais”. In: **Revista de Filosofia Aurora**, v. 33, n. 59. Curitiba: mai/ago 2021. Disponível em: <<https://periodicos.pucpr.br/index.php/aurora/article/view/28065>> Acesso em 18 out. 2021.

_____. “Notas sobre sociogenia, racismo e o sofrimento psicossocial no pensamento de Frantz Fanon”. In: **Revista Eletrônica Interações Sociais - REIS**, v. 4, n.2. Rio Grande: jul - dez. 2020.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Estevão Rafael. “Dos ‘índios gays’ ao *queer* como crítica colonial: uma agenda para o embate”. In: **Revista de Estudos em Relações Interétnicas**, v. 21, n.1, jan/abr 2018.

FERNANDES, Florestan. “Aspectos políticos do dilema racial brasileiro”. In: **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.

_____. **A revolução burguesa do Brasil: ensaio de interpretação sociológica**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1974.

FERREIRA, Thaís dos Reis. **A negra: Diálogos entre a obra de Tarsila do Amaral e o feminismo negro**. Trabalho de Conclusão de Curso de Especialização em Mídia, Informação e Cultura. São Paulo: Centro de Estudos Latino Americanos sobre Cultura e Comunicação, Escola de Comunicação e Artes, Universidade Estadual de São Paulo, 2017.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A dívida impagável**. São Paulo: Oficina da Imaginação Política e Living Commons, 2019.

FERRETTI, Mundicarmo. “Tambor de Mina e Umbanda: o culto aos caboclos no Maranhão”. In: **Jornal do CEUCAB-RS: O Triângulo Sagrado**, Ano III, n. 39, 1996. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufma.br:8080/jspui/bitstream/1/205/1/Mina%20e%20Um%20banda.pdf>> Acesso em 12 jan. 2022.

FIGUEIREDO, Angela. “Carta de uma ex-mulata à Judith Butler”. In: **Periódicus – Revista de estudos indisciplinados em gêneros e sexualidades n. 3, v. 1**. Salvador, Universidade Federal da Bahia – UFBA, mai.- out. 2015.

FONTES, Henrique; CAPISTRANO, Pablo; MACEDO, Iracema; BAILEY, James Edward. **Década Carmin**. Natal: Fortunella Casa Editrice, 2017.

FORNACIARI, Christina Gontijo. “Dança-teatro em Performafunk: Corpo sem Órgãos, Corpomídia e a Cidade.” In: II Seminário Nacional de Dança-Teatro. Viçosa-MG, Universidade Federal de Viçosa, 2010. Disponível em: <https://www2.dti.ufv.br/danca_teatro/evento/apresentacao/artigos/qt2/christina.pdf> Acesso em 18 abr. 2019.

FOSTER, Hal. “O artista como etnógrafo”. In: FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2013.

_____. “Os intelectuais e o poder”. In: **Microfísica do Poder**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2004.

FRANÇA FILHO, Genauto Carvalho de. “Terceiro setor, economia social, economia solidária e economia popular: traçando fronteiras conceituais”. In: **Bahia análises e dados**, v. 12, n. 1. Salvador, junho de 2002.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013. Ebook.

FURTADO, Celso. **Ensaio sobre cultura e sobre o Ministério da Cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto: Centro Internacional Celso Furtado, 2012.

GAMBOA, Camila; GARCIA, Daivson. **Entrevista**. Rio de Janeiro: 2021.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Tradução de Cid Knipel. 2ª edição. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GOMES, Nathalia Roman. **Construção da representação identitária feminina nas enunciações fílmicas de “Jogo de Cena”**. Dissertação de Mestrado. Maringá: Universidade Estadual de Maringá; Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes; Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias; Programa de Pós-Graduação em Letras, 2019.

GONZALEZ, Lélia. “Por um feminismo afro-latino-americano”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. Ebook.

GRAMSCI, Antonio. "Alguns temas da questão meridional". In: **O leitor de Gramsci: escritos escolhidos 1916-1935**. Carlos Nelson Coutinho, organizador. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

_____. **Cadernos do cárcere**. Volume 1. Edição e tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. **Cadernos do cárcere**. Volume 5. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. "Dos Cadernos do Cárcere (1929-1935)". In: COUTINHO, Carlos Nelson. **Gramsci**. Porto Alegre, L&PM, 1981.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. 3ª edição. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (coord.). **Dicionário de teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, Edições Sesc SP, 2009.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio: Apicuri, 2016.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Liv Sovik (org.). Tradução de Adelaine La Guardia Resende [et al.]. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

_____. "Quem precisa de identidade?". In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. "The Spectacle of the 'Other'". In: **Representation: Cultural Representations and Signifying Practices**. London: Sage/Open University, 1997.

HARNEY, Stefano & MOTEN, Fred. "Pretitude e governança". In: **arte e ensaios**, n. 37 (2019). Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/24607>> Acesso em 12 jun. 2021.

_____. **The undercommons: fugitive planning and black study**. Wivenhove, New York, Port Watson: Minor Compositions, 2013.

IN-PRÓPRIO COLETIVO. **Entrevista**. Rio de Janeiro, 2021. (Inédito).

_____. "Espetáculo OraMortem". In: **Youtube**, 20 jun. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yEmZMnw3nI8> Acesso em 15 ago. 2020.

_____. "Oramortem". In: **Curadoria Palco Giratório**, 09 jul. 2015 (online).

IRISARRI, Victoria. **Fora do Eixo, dentro do mundo: política, mercado e vida cotidiana em um movimento brasileiro de produção cultural**. Tese de doutorado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Pós-Graduação em Antropologia Social, 2015.

ITAÚ CULTURAL. **Arte e Sociedade: a representação do negro (2015)**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LG_cRXBsKfE> Acesso em: 21 jul. 2017.

IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada) & FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Atlas da Violência 2018**. Rio de Janeiro (RJ): 2018.

IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). **Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão. Dossiê do registro como Patrimônio Cultural do Brasil**. São Luís: Iphan/MA, 2011.

JAMES, C.R.L. **Os jacobinos negros: Toussaint L'Ouverture e a revolução de São Domingos**. Tradução de Afonso Teixeira Filho. São Paulo: Boitempo, 2010.

JESUS, Jaqueline Gomes de. "Interlocuções teóricas do pensamento transfeminista". In: JESUS, Jaqueline Gomes et al. **Transfeminismo: teorias e práticas**. Rio de Janeiro: Metanoia, 2015.

JOYCE, James. **Dublinenses**. Tradução de Hamilton Trevisan. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

JÚNIOR, Veríssimo. **Teatro da Laje: radical porque radicado**. Rio de Janeiro, 2019 (inédito).

LEAL, Dodi Tavares Borges. **Performatividade transgênera: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral**. Tese de Doutorado. São Paulo: Programa de Pós-graduação em Psicologia Social. Instituto de Psicologia. Universidade de São Paulo, 2018.

LEGÍTIMA DEFESA. **A missão em fragmentos: doze cenas de descolonização em legítima defesa**. São Paulo: n-1 edições, MITsp, 2017.

LEHMANN, Hans-Thies. **Escritura política no texto teatral**. Tradução de Werner S. Rothschild e Patrícia Nascimento. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LEITE, Daniela. **O que pode o teatro como poética do acontecimento: cartografias de desejos e uma ode à desobediência**. Cuiabá: Universidade Federal de Mato Grosso, Faculdade de Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea, 2019.

LEITE, Márcia Pereira. "Entre o individualismo e a solidariedade: dilemas da política e da cidadania no Rio de Janeiro". In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol.15 no.44. São Paulo, out. 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69092000000300004&script=sci_arttext> Acesso em 06 jan. 2018.

LIGUORI, Guido. "O uso do termo 'subalternos' em Gramsci e na atualidade". In: DEL ROIO, Marcos (org.). **Gramsci: periferia e subalternidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

LIMA, Eugenio. **Entrevista**. São Paulo: setembro de 2018. (Inédito).

_____. "O que é a performance poética Em Legítima Defesa?". In: PRADO, MIGUEL ARCANJO. **Opinião: Negro na MITsp – Em Legítima Defesa ou Eu Não Vou me Calar, por Eugênio Lima**, 11 mar. 2016. Disponível em: <<http://www.miguelarcanjoprado.com/2016/03/11/negro-na-mitsp-em-legitima-defesa-ou-eu-nao-vou-me-calar-por-eugenio-lima/>> Acesso em 24 abr. 2019.

LIMA, Evani Tavares. "Fórum Nacional de Performance Negra: o novo movimento do teatro negro no Brasil". **Anais VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, 2010. Disponível em: <<https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3405/3563>> Acesso em 09 dez. 2021.

_____. **Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. Tese de doutorado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Arte, 2010a.

LIMA, Zelinda. **O bumba-meu-boi como conheci**. São Luís: [s.n.], 2019.

LIMA FILHO, Francisco Geraldo Magela. **Os Nordestes e o teatro brasileiro**. Tese de doutorado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2017.

LOPES, Adriana Carvalho. "**Funk-se quem quiser**" no batidão negro da cidade carioca. Tese de doutorado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2010.

LUGONES, María. "Colonialidade e gênero". In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. Ebook.

_____. "Rumo a um feminismo decolonial". In: **Estudos Feministas**, 22 (3). Florianópolis: set/dez 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2014000300013&script=sci_arttext> Acesso em 26 jan. 2021.

MACHADO, Bernardo Fonseca. **Iluminando a cena: um estudo sobre o cenário teatral nas décadas de 1990 e 2000 em São Paulo**. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Antropologia. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2012.

MADSON, Francis. **Entrevista**. Penedo (AL), 2019. Inédito.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, DAC/Funarte, Serviço Nacional de Teatro, s/d.

MAHMOOD, Saba. **Politics of piety: the islamic revival and the feminist subject**. New Jersey: Princeton University Press, 2005.

MANOEL, Jones; LANDI, Gabriel. "Prefácio: Os condenados no Império: história e memória do antirracismo revolucionário nos Estados Unidos". In: MANOEL, Jones; LANDI, Gabriel (orgs.). **Raça, classe e revolução: a luta pelo poder popular nos Estados Unidos**. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

MARQUES, Silvia Badim. "Violência obstétrica no Brasil: um conceito em construção para a garantia do direito integral à saúde das mulheres". In: **Cadernos Ibero-Americanos de Direito Sanitário**, abril de 2020. Disponível em:

<<https://www.cadernos.prodisa.fiocruz.br/index.php/cadernos/article/view/585>> Acesso em 22 out. 2021.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. “A fina lâmina da palavra”. In: **O eixo e a roda**: V. 15, 2007. Disponível em:

<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3262> Acesso em 29 ago. 2021.

_____. **Afrografias da memória: o reinado do Rosário do Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

_____. “Corpo negro e representação”, entrevista transcrita e organizada por Lucélia Sérgio. In: **Legítima Defesa**, ano 2, volume 2. São Paulo: Cia. Os Crespos/Cooperativa Paulista de Teatro, 2016.

_____. “Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória”. In: **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras**, UFSM, Santa Maria, n.23, p. 63-81, jun.2006.

_____. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARTINS, Soraya. “Crítica: um projeto para chamar de meu: reflexões a partir do exercício crítico numa dimensão individual e, ao mesmo tempo, coletiva”. In: **Horizonte da cena**, 19 ago. 2021. Disponível em: <<https://www.horizontedacena.com/critica-um-projeto-para-chamar-de-meu/>> Acesso em 01 out. 2021.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. Tradução de Luís Cláudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **Manifesto Comunista**. Tradução: Álvaro Pina. São Paulo: Boitempo, 2005.

MARX, Karl. “O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo”. In: **O capital: crítica da economia política**. (Coleção Os Economistas). Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1996.

_____. **O 18 Brumário de Luís Bonaparte**. Tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.

_____. **Necropolítica**. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018a.

_____. **O fardo da raça**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018b.

_____. **Políticas da inimidade**. Tradução Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017.

MELLO, M. S. & PEREIRA, V. H. A. “Jovens negros e negras na literatura brasileira sobre a pobreza”. In: DANTAS, A.; MELLO, M.S. & PASSOS, Pâmella. **Política cultural com as periferias: práticas e indagações de uma problemática contemporânea**. Assis, SP: Gráfica Storbem, 2013.

MESQUITA, Priscila de Azevedo Souza. **Em busca de um teatro feminista: relatos e reflexões sobre o processo de criação do texto e espetáculo “Jardim de Joana”**. Dissertação (Mestrado). Florianópolis: Universidade do

Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Mestrado em Teatro, 2012.

MICELI, Sérgio. "Introdução: a força do sentido". In: BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MIGUEL, Ana Maria. **Laços da laje: jovens produtores de cultura**. Rio de Janeiro: Pachamama, 2018.

MILARÉ, Sebastião. "As estações poéticas de Antunes Filho". In: **Revista USP**, 1992. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25637> > Acesso em 18 abr. 2019.

MIRANDA, I. & FORTUNATO, A. R. "O turismo sobe o morro do Vidigal (Rio de Janeiro, Brasil): uma análise exploratória". In: **Turismo & Sociedade**, v. 9, n. 2. Curitiba, maio-agosto de 2016. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/turismo/article/view/47540/30215>> Acesso em 04 fev. 2018.

MITsp. **cartografias. MITsp_01 2014**. Revista de Artes Cênicas. São Paulo: Mostra Internacional de Teatro de São Paulo / MITsp, Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA-USP, 2014.

_____. **cartografias. MITsp_03 2016**. Revista de Artes Cênicas. São Paulo: Mostra Internacional de Teatro de São Paulo / MITsp, Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA-USP, 2016.

MOMBAÇA, Jota. "Notas estratégicas quanto aos usos políticos do conceito de lugar de fala". In: **Buala**, jul. 2017. Disponível em: <<https://www.buala.org/pt/corpo/notas-estrategicas-quanto-aos-usos-politicos-do-conceito-de-lugar-de-fala>> Acesso em 31 mai. 2021.

_____. **Pode um cu mestiço falar?** In: Monstrx Erraticx. Medium, 6 jan. 2015. Disponível em: < <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>> Acesso em 29 nov. 2018.

_____. **Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!** São Paulo: Oficina da Imaginação Política, 2016. Disponível em: <https://issuu.com/amilcarparker/docs/rumo_a_uma_redistribuicao_da_vi> Acesso em 16 fev. 2021.

MONART (Movimento Nacional de Artistas Trans). **Carta aberta do Movimento Nacional de Artistas Trans para todos os artistas cisgêneros**, 26 fev. 2018. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/carta-aberta-do-movimento-nacional-de-artistas-trans/>> Acesso em 22 nov. 2018.

MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião**. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2016.

MOUFFE, Chantal. **Sobre o político**. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

MÜLLER, Heiner. **A missão: lembrança de uma revolução**. Tradução de Christine Röhrig. São Paulo: n-1 edições, 2017.

_____. “Fatzer ± Keuner”. Tradução de Ingrid Dormien Koudela. In: In: KOUDELA, Ingrid D. (org.). **Heiner Müller: o espanto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Guerra sem batalha: uma vida entre duas ditaduras**. Tradução de Karola Zimber. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

_____. “Muros: entrevista por Sylvère Lotringer.” (1981) Tradução de Ingrid Dormien Koudela. In: In: KOUDELA, Ingrid D. (org.). **Heiner Müller: o espanto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. “‘Hoje preciso refletir um pouco’: ser social e tempo histórico na obra de Chico Buarque de Holanda 1971-1978”. In: **História (São Paulo)**, vol. 22, nº 1. Franca, 2003. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=221014788005>> Acesso em 14 jun. 2020.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.

_____. **O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista**. Petrópolis: Editora Vozes, 1980.

NASCIMENTO, Paulo Ricardo. “Pelo tempo e pelas distâncias”. In: ARAÚJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto de; TENDLAU, Maria (org.). **Próximo ato: teatro de grupo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

NOGUEIRA, Paulo Henrique de Queiroz. “Jovens generificados no espaço escolar: zoação e bagunça como vetores das relações de gênero”. **Anais do VII Seminário Fazendo Gênero** – 28, 29 e 30 de 2006. Disponível em: <[http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/P/Paulo Henrique de Queiroz Nogueira_07_A.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/P/Paulo%20Henrique%20de%20Queiroz%20Nogueira_07_A.pdf)> Acesso em: 30 dez. 2017.

NOVAES, Dennis. **Funk Proibidão: Música e Poder nas Favelas Cariocas**. Dissertação (mestrado). Rio de Janeiro, RJ: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, 2016.

OYĒWÙMÍ, Oyèrónkẹ. “Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. Ebook.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Direção de J. Guinsburg, Maria Lúcia Pereira et. al. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (ed.). **Maria Auxiliadora: daily life, painting and resistance**. São Paulo: MASP, 2018.

PENONI, Isabel & TROTTA, Rosyane. “Formação de grupos e criação coletiva na periferia do Rio de Janeiro. Um relato sobre trajetória e a escrita cênica da Cia. Marginal”. In: BALTAZAR, Márcia Cristina (org.). **Teatro na Margem**. São Paulo: Hucitec, 2015.

PEREGRINO, Miriane. “Vidigal: vidas e memórias em movimento parte I”. In: **Agência de Notícias das Favelas**, 23 fev. 2015. Disponível em:

<<http://www.anf.org.br/vidigal-vidas-e-memorias-em-movimento-parte-i/>>
Acesso em 04 fev. 2016.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. "Prefácio". In: ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. 3ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. "Queer decolonial: quando as teorias viajam". In: **Contemporânea**, v. 5, n. 2, jul-dez 2015.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. "Encenando identidades sociais - reforçando estereótipos?". In: TELLES, N.; PEREIRA, V. H. & LIGIÉRO, Z. **Teatro e dança como experiência comunitária**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

PEREIRA JÚNIOR, Vicente Carlos. "O novo espetáculo do Teatro da Laje - 1/2 e 2/2". **Sobre vida e arte no terceiro mundo (blog)**. Disponível em: <<http://sobrevidaeartenoterceiromundo.blogspot.com.br/2009/12/o-novo-espetaculo-do-teatro-da-laje-12.htm>> Acesso em 05 fev. 2018.

PETROV, Petar. "'Estória' e história na prosa de Guimarães Rosa". In: **Literatura e História - Actas do Colóquio Internacional**. Porto, 2004, vol. II. Disponível em: <<https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6834.pdf>> Acesso em 29 jan. 2022.

PINHEIRO-MACHADO, Rosana. **Amanhã vai ser maior: o que aconteceu com o Brasil e as possíveis rotas de fuga para a crise atual**. São Paulo: Planeta, 2019.

PIRES, Maria Helena Cortez de Melo. **Construyendo la categoría "mujer" en el ámbito del programa bolsa familia en Isla Grande de Santa Isabel: una experiencia de política de combate a la pobreza en Brasil**. Tese de doutorado. Madri: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, Departamento de Antropología Social, 2014.

PIZA, Edith. "Porta de vidro: entrada para a branquitude". In: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (orgs.). **Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Petrópolis: Editora Vozes, 2016. Ebook.

PRADO, Miguel Arcanjo. Um discurso negro (des)colonizado. In: **MITsp** (site), 18 mar. 2017. Disponível em: <<https://mitsp.org/2017/um-discurso-negro-descolonizado/>> Acesso em: 15 jan. 2022.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2017.

_____. **Testo junkie**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2018.

QUEIROZ, Marcus Vinicius Lustosa. **Constitucionalismo brasileiro e o Atlântico negro: a experiência constitucional de 1823 diante da Revolução Haitiana**. Dissertação de Mestrado. Brasília: Universidade de Brasília, Faculdade de Direito, Programa de Pós-Graduação em Direito, 2017.

QUIJANO, Aníbal. "Colonialidade do poder e classificação social". In: SANTOS, Boaventura de Sousa & MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

RABETTI, Beti. “A commedia dell’arte: mito, profissão e arte”. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v. 6, n. 29, jul-dez 2014.

_____. **Teatro e comichades 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

RACIONAIS MC’S. **Sobrevivendo no inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RAMOS, Luiz Fernando. “A filmagem de espetáculos para além do registro histórico”. In: SMALL, Daniele Avila; OLIVEIRA, Dinah de. **3º encontro Questão de Crítica**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental org., Editora 34, 2009.

_____. **O desentendimento: política e filosofia**. Tradução de Ângela Leite Lopes. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2018.

_____. **O espectador emancipado**. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. “Política da Arte”. In: **Revista Urdimento, Revista em Estudos de Artes Cênicas**. Tradução de Mônica Costa Netto. Programa de Pós-Graduação em Teatro. vol 1. n. 15. Florianópolis: UDESC-CEART, outubro de 2010.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

RESENDE, Rafael Serra de. **“Atenas Brasileira”: representações sobre o mito (1840-1880)**. Monografia (graduação). São Luís: Departamento de História e Geografia, Centro de História e Geografia, Curso de História, 2017.

RISTOFF, Dilvo. “O novo perfil do campus brasileiro: uma análise do perfil socioeconômico do estudante de graduação”. In: **Avaliação**, Campinas; Sorocaba, SP, v. 19, n. 3, p. 723-747, nov. 2014.

RODRIGUES, Eder Sumariva. **O embate além do sangue e da carne de Ruth Escobar: facetas de uma guerreira**. Tese (doutorado). Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro. Florianópolis, 2015.

RÖHL, Ruth. **O teatro de Heiner Müller**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ROLIM, Michele. **O que pensam os curadores de artes cênicas**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

ROMANO, Lúcia Regina Vieira. **De quem é esse corpo? A performatividade do feminino no teatro contemporâneo**. Tese (Doutorado). São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2009.

_____. “TeatrAs feministas, substantivo feminino plural: trabalho-de-memória sobre as narrativas do feminismo no teatro brasileiro”. In: **ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes**, v. 6, n. 1, 18 nov. 2019. Disponível em; <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/17416>> Acesso em 21 fev. 2021.

- ROSA, Guimarães. **Tutameia (terceiras estórias)**. São Paulo: Global, 2021.
- ROSA, Lucian. Luíses – Solrealismo Maranhense (solrealismo.com). In: **Youtube**, 15 fev. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qCoVsMQOPFQ>> Acesso em: 01 mai. 2020.
- SALOMÃO, Salloma. “Teatro negro: seus valores filosóficos antigos, modernos e contemporâneos”. In: CAPULANAS CIA DE ARTES NEGRAS & SILVA, Salloma Salomão Jovino (Org.). **Negras insurgências. Teatro e dramaturgias negras em São Paulo: perspectivas históricas, teóricas e práticas**. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2018.
- SALOMÃO, Salloma & CARLOS, Dione. “A cena paulista contemporânea de teatro, dramaturgia negra e o racismo antinegro”. In: CAPULANAS Cia de Artes Negras & SILVA, Salloma Salomão Jovino (Org.). **Negras insurgências. Teatro e dramaturgias negras em São Paulo: perspectivas históricas, teóricas e práticas**. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2018.
- SAMPAIO, Hildegarda & MATOS, Lúcia Helena Alfredi de. “Dirceu: a potência da composição performativa e suas micropolíticas”. In: **DAPesquisa**, vol. 14 nº 24. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/1808312914242019037>> Acesso em 15 jan. 2021
- SANTOS JUNIOR, Antonio Veríssimo dos. **Entrevista**. Rio de Janeiro: 2017 (inédita).
- _____. **Shakespeare e a reinvenção da escola ou a escola e a reinvenção de Shakespeare**. Dissertação de Mestrado. Niterói, RJ: Universidade Federal Fluminense, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2004.
- _____. “Teatro da Laje”. In: DANTAS, A.; MELLO, M.S. & PASSOS, Pâmella. **Política cultural com as periferias: práticas e indagações de uma problemática contemporânea**. Assis, SP: Gráfica Storbem, 2013.
- _____. “Teatro da Laje: uma poética do espaço”. In: VAZ, Lilian Fessler & SELDIN, Claudia. **Culturas e resistências na cidade**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2018.
- _____. “Um mapa iluminado”. In: MIGUEL, Ana Maria. **Laços da laje: jovens produtores de cultura**. Rio de Janeiro: Pachamama, 2018a.
- SARTRE, Jean Paul. “Prefácio”. In: FANON, Frantz. Tradução: José Laurênio de Melo. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- SCHWARZ, Roberto. “As ideias fora do lugar”. In: **Ao vencedor as batatas**. 6ª edição. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- _____. “Cultura e política, 1964-1969”. In: SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SEGHERS, Anna. **A luz sobre a força**. (Manuscrito). Biblioteca da Universidade de Coimbra. Teatro da Cornucópia, fev. 1984.
- SEGUNDA PRETA. **Seg. Preta: Caderno**. Belo Horizonte, 2017.

SEQUEIRA BRÁS, Patrícia. "The staging of a scene: feminist politics in *Jogo de Cena* (2007) and *The Arbor* (2010)". In: **Cadernos Pagu** (60), 2020. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/cpa/n60/1809-4449-cpa-60-e206004.pdf>> Acesso em 28 jan. 2021.

SILVA, Jailson de Souza e. "Carta para Zuenir Ventura". In: SILVA, Jailson de Souza e; BARBOSA, Jorge Luiz & FAUSTINI, Marcus Vinícius. **O novo carioca**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2012.

SILVA, Rodrigo França. **Arte e trabalho em São Luís do Maranhão: perspectivas e impressões de atores e atrizes sobre a atividade teatral**. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade. Universidade Federal do Maranhão. São Luís, 2018.

SILVA, Salomão Jovino da & SCHOR, Patrícia. "Representações e estereótipos negras: cruzamentos (im)prováveis entre o folclore holandês e o teatro paulista". In: **Projeto História**, São Paulo, n. 56, mai.- ago. 2016.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil**. 3ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2015.

SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. 2ª reimpressão (2014). Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

STORCH, Wolfgang. "A força emancipatória da traição: alguns apontamentos sobre a missão (Posfácio)". In: MÜLLER, Heiner. **A missão: lembrança de uma revolução**. Tradução de Christine Röhrig. São Paulo: n-1 edições, 2017.

SUSSEKIND, Flora. **O negro como arlequim: teatro e discriminação**. Rio de Janeiro: Achiamé / Socii, 1982.

_____. "Relógios e ritmos: em torno de um comentário de Antonio Cândido". In: SUSSEKIND, Flora. **A voz e a série**. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês: século XVIII**. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VACCA, Giuseppe. **Modernidades alternativas: o século XX de Antonio Gramsci**. Tradução: Luiz Sérgio Henriques. Brasília: Fundação Astrojildo Pereira (FAP), 2016.

VASCONCELOS, Gisele; AIRES, Lauande. "Desejo do teatro no político, desejo do político no teatro e político teatro do desejo". In: **Urdimento**, Florianópolis, v. 3, n. 39, nov/dez. 2020. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/17717>> Acesso em 12 jan. 2022.

VASCONCELOS, Gisele. **O cômico no bumba-meu-boi**. Dissertação de mestrado. São Luís: Universidade Federal do Maranhão, Centro de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, 2007.

VASSEN, Florian. "O estranho e o próprio: projeção, diferença e reminiscência em A missão de Heiner Müller". In: **Pandaemonium Germanicum**, número 4,

2000. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/pg/article/view/64248>>. Acesso em: 07 set. 2017.

VINCENZO, Elza Cunha de. **Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

VILELA, Mário Augusto de Quinteiro. “Três estratégias cognitivas da figuratividade na língua: sinestesia, metáfora e metonímia”. In: RIO-TORTO, G; FIGUEIREDO, O. E. & SILVA, F. (coords.). **Estudos em homenagem ao professor doutor Mário Vilela**. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2005.

VILLEN, Patrícia. **Amílcar Cabral e a crítica ao colonialismo**. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

X, Malcom. **Malcolm X speaks: selected speeches and statements**. Edited by George Breitman. New York: Grove Press, 1990.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

ZANIN, Valter. “Introdução à obra e à vida de C.R.L. James, ou da atualidade da revolução como realização do indivíduo social”. In: **Lugar Comum**, nº 58. Rio de Janeiro: Agosto de 2020. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/lc/article/view/40286>> Acesso em 17 out. 2021.

ANEXOS

ANEXO I: ENTREVISTA COM VERÍSSIMO JÚNIOR

Rio de Janeiro, dezembro de 2017

O grupo Teatro da Laje nasce da sua presença como professor na rede pública em uma escola da Vila Cruzeiro, na zona norte do Rio de Janeiro?

VJ: _ Quase isso. Teve um período de quatro anos até o grupo começar. Eu cheguei em 1999 e aí fui trabalhando, as condições foram se acumulando e, em 2003, surgiu o grupo.

Qual era esse momento da tua vida pensando na tua relação com o teatro. Como você estava vivendo o teatro nessa época? Qual sua relação com o campo teatral da cidade?

VJ: _ Eu estava buscando um caminho que me desse condições de falar o que eu queria no teatro. Tem uma piada maldosa, uma piada horrorosa que o pessoal faz, é preconceituosa e tal, mas depurando do conteúdo preconceituoso da coisa, explica um pouco o que aconteceu comigo. Pessoal diz que ator quando começa a pensar vira diretor (*risos*). Assim, eu não queria ser só ator. Eu gosto muito de trabalhar como ator também, sempre gostei muito. Para mim, teatro é praia de ator. O que eu mais gosto de fazer em teatro é dirigir ator. Mas eu também sempre pensei muito sobre teatro. Sempre gostei muito de problematizar teatro, debater teatro, pensar sobre teatro. Então, quando você tem isso, melhor é você fazer o seu teatro do que ir trabalhar como ator no teatro dos outros e ficar resistindo à direção.

Isso estava acontecendo?

VJ: _ Sim. Porque a minha entrada no teatro foi uma entrada (eu não sei como vou dizer) foi pela janela, pela porta dos fundos. Eu já entrei no teatro enxergando o teatro como um problema. Porque eu venho de militância política, vinha de militância em partido comunista. Aquela coisa toda... Então já entrei enxerido pra caramba, querendo debater os rumos do teatro. Umás coisas assim... Então... Tive essa motivação. E aí, quando eu comecei a fazer teatro mesmo, na década de 1980, no final da década de 1980, isso foi se formando, foi crescendo. Aí, quando eu terminei a UniRio, isso estava muito aguçado. Então eu estava buscando caminhos que escapassem ao que tinha para mim, que era ser o cangaceiro do Auto da Compadecida, ser nordestino, que era o que as

peças queriam me dar. Ou então fazer aquele teatro *blasé*, aquele teatro ensimesmado, que a gente vê muito ainda na zona sul da cidade. Então, eu comecei a buscar caminhos. Até que eu resolvi fazer concurso para professor de artes cênicas do município porque eu imaginava que ali eu ia ter condições de juntar duas coisas que naquele momento me preocupavam muito, que me ocupavam muito, para onde eu voltava muito minhas atenções, que era a questão da pedagogia e a questão da arte. Eu sempre gostei muito de discutir, de ler sobre essas duas coisas. E eu achei que ser professor de artes cênicas da rede municipal ia me ajudar a fazer isso, a juntar esses dois campos. Foi assim que eu fui para o município ser professor de artes cênicas.

Em sua dissertação de mestrado, você fala sobre padrões estéticos irretocáveis que não te satisfaziam. Você já falou sobre a estereotipização do nordestino. Você pode dizer quais outros padrões não te satisfaziam?

VJ: _ Esse outro que eu falei. Um teatro muito *blasé*, muito ensimesmado, esse teatro que fala só para si, essa coisa do ator virtuoso, você tá entendendo? De um teatro muito pretensioso, muito intelectualizado, isso também não me satisfazia. Eu sempre quis um teatro que discutisse ideias, que debatesse ideias. Mas que não ficasse dentro dessa bolha. Isso também eu rejeitava. Evidentemente que, por conta da juventude, por conta da radicalização a que o debate às vezes nos leva, eu rejeitava um monte de coisa que hoje eu não rejeito. Hoje eu não rejeito Artaud, eu não rejeito Beckett. Pelo contrário, eu gosto muito. Mas continuo não sendo motivado por esse tipo de teatro. Também não queria um teatro que servisse apenas de ferramenta, de instrumento de pregação moral de caráter político. Também não queria. Queria ver o teatro como um campo específico de atuação e não a serviço de qualquer tipo de causa. Eram dois extremos que não me agradavam, que não me contentavam. Isso era um tipo, era um padrão estético que eu recusava. Eu não sabia exatamente o que eu queria, mas eu não queria essas duas coisas. A recusa a esse padrão, a esse projeto teatral de colocar o teatro a serviço de causas políticas, eu encontrei, quem explica isso para mim é [Walter] Benjamin, quando ele fala que teatro que quer ensinar coisas não ensina nada a ninguém. A função educativa do teatro consiste em formar outros artistas, em ajudar a formar outros artistas, a criar não só produtos, mas meios de produção também. Em criar novos produtores também. Teatro que não faz isso não está cumprindo função educativa nenhuma. Então, eu também não queria isso. Quando eu pensava em função educativa do teatro, eu pensava em outros termos, não nesses termos aí com que eu me defrontava.

Uma coisa que chama minha atenção nas peças do teatro da laje é sua participação como ator, seja de corpo presente, seja como voz *off*. Você pode recuperar um pouco da sua participação nesses espetáculos, dizendo como se deu sua participação e se houve alguma transformação nisso ao longo da trajetória do grupo?

VJ: _ Na verdade, eu ficava ali tentando ser um pouco Hitchcock, né? (*Risos*) Brincadeira. Eu tentava ali resolver esse desejo de trabalho de ator que, como

eu falei, eu gosto muito. Eu gosto muito de trabalhar como ator. Como eu disse, teatro para mim é praia de ator. Tanto é que nos espetáculos que eu dirijo geralmente tem muito pouca coisa em cena além do trabalho do ator. Eu termino esquecendo as outras coisas que são importantes também. Era uma forma de eu resolver isso. A vontade de estar em cena. Mas, na primeira experiência, não deu certo. É muito complicado. Eu não sei dirigir e estar em cena ao mesmo tempo. Quando eu vou para cena, eu preciso estar só em cena ou, enfim... Então, a primeira experiência no Grupo Teatro da Laje, com os *Montéquios, Capuletos e Nós*²⁶², aconteceu isso, eu não me sentia bem. Tanto é que, depois, a partir de um certo momento, eu saí de cena. O diretor, que era o personagem que eu fazia nesta peça, saiu de cena. E, na *Viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema*²⁶³, eu tenho impressão que aquilo ali foi quase um... Num primeiro momento, foi uma necessidade, uma necessidade do espetáculo mesmo. Quando a gente fazia a voz ao vivo, não tinha ninguém para fazer aquela voz em *off*, depois, quando a gente fez com som mecânico, com a voz gravada, não tinha ninguém para fazer... Mas eu acho que isso era desculpa minha, eu acho que eu queria mesmo era fazer... Eu gostava mesmo de fazer aquilo. É isso.

Tinha uma pitada cômica, né? Apesar de ser uma voz muito autoritária, tinha um quê de cômico. Tinha um jogo com os atores. Assim como o diretor, no seu último espetáculo, *Posso Falar?*, você fazia a voz do diretor, não era isso? Um diretor que usava palavras muito rebuscadas, que os adolescentes não entendiam? Seria isso uma brincadeira com a tua própria função dentro do grupo?

VJ: Acho que sim, mas, no nível mais superficial, foi uma vingança minha contra a escola, contra a estupidez que é a escola, contra essa autoridade tão frágil que é a autoridade da escola diante dos jovens. Eu costumo dizer que não existe nada mais frágil do que o poder, né? O poder é muito frágil. O poder dentro da escola é de uma fragilidade enorme. Professor grita muito porque é muito frágil. Grita, reprime, repreende, mais por conta disso. Na verdade, eu queria acertar contas com isso que me faz sofrer tanto dentro da escola. E que às vezes eu me vejo praticando. Você às vezes fica dentro daquele quadrado ali e, quando você vê, você está se escorando em práticas que você condena, né? Então, foi um acerto de contas.

Aproveitando que você está falando da escola, ela tem um papel meio paradoxal na trajetória do grupo, né? Na falta de aparelhos culturais especializados, a escola supre o lugar de um espaço catalisador de vivências culturais mais intensas, de compartilhamento sensível, de sociabilidade?

VJ: _ Sim. Acho que na sociedade como um todo. Independente de ela querer. Muito por conta da galera que está lá dentro. Muito por conta dos jovens, da juventude que tá lá dentro. Mas, sim, ela foi isso. A escola sempre foi pra mim...

²⁶² Espetáculo do Grupo Teatro da Laje.

²⁶³ Idem.

Esse paradoxo se expressa assim. Eu não sei se falo isso na minha dissertação. Tenho impressão que sim. Ao mesmo tempo em que ela é uma usina de possibilidade, é um campo de limitações horríveis. A possibilidade que ela me dá é isso, é que ela tem uma galera que tá entrando, os novos sujeitos que entraram na escola a partir da década de 1970, que são os jovens de classes populares, tendo ali dentro embates enormes, de enorme significado, e que enseja muita reflexão, lançando para a escola novas interpelações. Tem algumas coisas a propósito disso, que pode interessar essa nossa conversa aqui. Primeiro o seguinte: quando eu entrei, quando fui ser professor, eu fui achando que aqui tá a galera que vai fazer o que eu quero. Até hoje a gente vê muito isso em trabalhos escolares. Professor tentando realizar através dos alunos um delírio dele. Aí fui com uma bagagem cheia das minhas teorias. Num primeiro momento, fui muito um adorador de totems. Ninguém podia mexer no meu Brecht, no meu Stanislavsky, no meu Grotowski, no meu Piscator. Minhas teorias eram intocáveis. As minhas teorias pareciam leite de Procusto, o mito grego. Eu ficava tentando enfiar os jovens naquela teoria e, se eles não coubessem, pior para eles, que seriam amputados para poder caber ou então espichados, se fossem menores do que elas. Só que, diferente do mito grego, eles não se deixavam mutilar. Não entravam, não aceitavam entrar. Então, minha primeira reação foi de ter raiva deles. Aí, num segundo momento, eu fiquei com raiva das teorias, chutei tudo para o alto. Essas porcarias não servem de nada. Uma perda de tempo. Fiquei esses anos todos estudando essas teorias. Vou fazer do meu jeito. Aí eu descobri qual é o verdadeiro valor da teoria, né? Que não é de ser decalque. Não é decalque, adesivo para ser aplicado. Também não é totem sagrado. Eu descobri que ela é ferramenta de análise, quando eu comecei a fazer e me deparei com aquela relação entre teoria e prática que, como diz uma piada atribuída a Einstein, teoria é quando você entende tudo, sabe tudo, mas nada dá certo e prática é quando tudo dá certo, mas você não sabe por quê. E às vezes eu juntava teoria com prática. Era quando nada dava certo e eu não sabia por quê. Então, quando eu comecei a ver algumas coisas dando certo e eu não entendia por que e outras dando errado e eu não entendia por quê, aí comecei a buscar de novo as teorias e entender o lugar delas na minha vida. E, nesse momento, precisamente nesse momento, eu comecei a me fazer uma pergunta: O que justifica a entrada em massa dos jovens de classes populares na escola? Fato relativamente recente, da década de 1970 para cá. O que justifica eles entrarem ali e permanecerem ali, estarem ali? Aí eu fui vendo, de maneira difusa, diluída, duas respostas muito frequentes ao enigma dessa esfinge. Primeiro, que é um direito deles. Estão ali porque conquistaram esse direito. Toda criança tem que estar na escola, todo jovem tem que estar na escola. Só que isso não era suficiente para mim. Eu estava buscando uma motivação pessoal. E a questão legal, formal, não me ajudava em nada. Não me respondia isso. Até porque o mesmo direito que é defendido por uns, é lamentado por outros (“Fazer o quê? Tem que aturá-los. É um direito deles. Conquistado. Não pode botar pra fora”). Via muito frequentemente também na escola o argumento da necessidade de solidariedade para com esses jovens (“Eles são carentes. Precisam de solidariedade. Têm uma família desestruturada

etc”). Isso também não me motivava porque eu concordo inteiramente com Nietzsche, quando ele diz que esse arraçoado cristão de amor ao próximo é falta de amor por nós mesmos, muitas vezes. É idiotice que não justificava estar ali trabalhando com esses jovens. O fio desencapado aconteceu quando eu me deparei com a seguinte questão: esses jovens, a entrada deles na escola, agrega valor à escola, dá à escola uma oportunidade de ouro de se reencontrar, de encontrar o seu lugar no mundo contemporâneo já que aquele mito sagrado do saber, de lugar onde se produz conhecimento etc tinha ido para o bebeléu há muito tempo. Então são eles que dão uma nova oportunidade à escola, oportunidade de se reencontrar, de encontrar seu lugar no mundo atual, ao trazerem para a escola novas interpelações, novas funções para a escola. Não faz mais sentido pensar escola como lugar de formar elites dirigentes. Ou, ao contrário disso, eles degradam a escola, eles que são responsáveis pela decadência da escola? Se eu achasse que a segunda hipótese era a correta, eu não tinha porque estar ali. Não tinha arraçoado cristão que me fizesse continuar ali. E só a questão do direito também não. Eu arrisquei apostar na primeira hipótese. A de que eles têm algo a oferecer à escola e, por extensão, a outros campos de conhecimentos, inclusive o teatro, não só a receber, mas a oferecer. Aliás, é muito curioso notar como os dois campos que se formam na resposta às outras hipóteses termina se encontrando no mesmo lugar que é o de ver esses jovens como os que só trazem problemas para a escola, que são apenas carentes, ausência. Então, a escola tem essa galera – a escola pública -, ela tem esse pessoal que eu acho que lança questões absolutamente novas para a gente de teatro, para a escola, para um monte de lugar. Então, por causa deles, eu acho que a escola é um lugar privilegiado para se trabalhar. Por causa deles. E, evidentemente, pela estrutura mesma que ela pode dar. Ela foi um espaço físico para mim super importante. A gente fez residência artística na escola durante três anos. Ela funcionou como nosso teatro aos fins de semana, onde a gente ensaiava, onde a gente apresentava nossos espetáculos. Mas eu só consegui isso por conta do movimento que se criou dentro da escola com a rapaziada.

Nos primeiros anos?

VJ: _ Isso foi a partir de 2005, 2006. Nos dois primeiros anos, eu não consegui o espaço da escola. Eu estava muito novo lá ainda. A diretora ficava meio desconfiada. Aí depois a gente conseguiu a chave para usar.

E foi até quando?

VJ: Até 2009, até 2010.

Aproveitando que você falou desses novos sujeitos, na sua dissertação, você fala de expressões culturais que você levava e que foram motivo de deboche pelos alunos. Lembro que você falava da tentativa de usar uma música do Chico Buarque na cena, mas que a turma recusou. Você diz que isso te frustrava num primeiro momento, mas que depois você passou a trabalhar melhor. E aí, você fala da busca por formas teatrais que contemplassem os seus alunos/atores. Essa busca continua ativa? Você

acha que você já encontrou essas formas ou se você continua numa constante busca.

VJ: _ Continuo numa constante busca e, na verdade, a propósito das formas teatrais, o que eu digo, é que o que eu buscava eram formas teatrais onde coubesse o tamanho das questões que aquela juventude trazia. A reflexão que eu faço é essa. E, com as tentativas de montagem de Shakespeare, foi quando isso ficou muito claro. Existia aquilo que a Iná Camargo Costa chama muito bem de uma antinomia estética porque, quando eu falava de Shakespeare para eles, contava as maravilhosas histórias de Shakespeare para eles, eles escutavam com atenção absurda, atenção enorme. Então, os temas que as peças traziam eram enormes, só que quando eu levava para o espaço tridimensional da cena e apostava em formas teatrais esgotadas, esses temas se “esfarofavam”, acontecia como um emurchecimento. Então, a gente teve que buscar outras formas para que o vigor daqueles temas continuasse a existir. É disso que eu falo, na verdade. Por conseguinte, formas teatrais que contemplem a grandeza das questões que eles nos trazem. Então a busca continua. Essa busca continua muito intensa. Na *Viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema...* foi um momento muito feliz, quando a gente conseguiu encontrar, ou pelo menos se aproximar, de uma forma teatral que contemplasse, que abrigasse essas questões, mas eu estou aí, ainda continuo buscando.

O que você acha que tem na Viagem da Vila Cruzeiro que contempla essa tua busca?

VJ: _ Primeiro, que a gente substituiu ali, a gente rompeu a ideia do teatro como representação e apostou na ideia do teatro como jogo. Cada dia mais eu me convenço que representação esconde, representação mistifica, representação mascara no pior sentido da palavra, não no sentido da máscara que revela, mas da máscara que esconde todos os sentidos. O jogo, não. O jogo revela, o jogo presentifica, convoca a presença do ator em cena. No jogo, você não tem escapatória, não tem alternativa a não ser estar presente. Então, foi uma forma teatral que consagrou, que celebrou esse jogo que já existe entre a rapaziada. A segunda coisa é que a gente conseguiu encontrar uma forma de fazer uma crítica social ali, sem mutilar a vida, sem amputar a vida do seu aspecto também solar, também bem-humorado. Eu já vou citando Nietzsche pela segunda vez aqui. Eu ando muito apaixonado por ele. Eu fui proibido, quando estava no Partido Comunista, de gostar de Nietzsche, de chegar perto de Nietzsche, mas enfim... Eu cada vez me apaixono mais por essa ideia do amor *fati*, do amar a vida como ela é, amar a vida em todos os seus aspectos, e inventá-la a partir do que ela é. Esse teatro que propõe um humor negativo, que realiza um humor que apenas nega, mas não propõe nada, para mim, é muito ruim. Eu não gosto disso. É o que me deixa distante do teatro político mais tradicional. Na *Viagem da Vila Cruzeiro...* existia uma crítica, mas onde tinha humor, que não era um humor negativo, era um humor propositivo, até porque era um humor absolutamente anárquico, ria-se de tudo, nós ríamos de nós mesmos, ríamos dos outros. Era uma carnavalização absurda da vida ali. Era uma “bakthinização” da vida. Então

isso também foi uma descoberta. Foi uma descoberta também dar um caráter épico para fatos que a gente acha que não tem caráter épico, por exemplo: o fato de um grupo de jovens ir a uma praia num dia de sol. A gente deu grandeza épica àquele ato. Deu um caráter épico, mas sem esquecer o humor que aquilo tem. A vida é trágica – mais uma vez abraço a ideia do trágico de Nietzsche – a vida é trágica porque ela também é bela. Quando a gente consegue narrar o que é trágico, o que nos incomoda, quando a gente consegue transformar isso em linguagem, isso nos deixa fortalecidos, isso nos deixa contentes, felizes, fortes, fortalecidos. E a gente sentia muito isso ali. A gente deixou de ser só cobaia dessa cidade e passou a olhar para ela e narrá-la, do nosso ponto de vista. Isso foi muito gostoso, muito bom. A gente quando ia para a cena, a gente ia brincar e chamava as pessoas para verem. Era isso que acontecia. Foi uma forma teatral que a gente encontrou. A gente ia zoar, brincar, entre a gente, com a plateia e chamar as pessoas para verem. Venham ver a gente brincar! E a única orientação que eu dava aos atores era: é isso, o espetáculo é absolutamente de vocês, fiquem à vontade, tem aqui um roteiro, pra saber a hora em que a gente começa e a hora em que a gente termina, para saber mais ou menos o que acontece no meio, ou seja, tem aqui um esquema tático – eu sempre faço muita relação com futebol. Pra mim, o bom futebol é aquele que tem um esquema tático, mas que não impede o jogador de jogar, que não aprisiona o jogador. Quem joga não é o técnico, é o jogador. Então, tem o esquema tático, mas que não impede o jogador de improvisar, de dar um drible, de improvisar uma jogada. Então era mais ou menos isso que a gente fazia. Ninguém estava absolutamente comprometido com verossimilhança. Os atores ficavam sempre muito à vontade para, se acontecer algo absurdo em cena, todos rirem do que aconteceu, saírem dos personagens, se é que existiam personagens, pararem para rir, pra rir de algum imprevisto que aconteceu. Enfim... A única coisa que eu colocava como condição para o espetáculo acontecer aos atores era: lembrem-se que tem uma plateia. Tem um risco. Aquele mesmo risco que você tem quando você pega uma planta de um solo e leva para colocar em outro solo. Ela tem um risco enorme de não se adaptar, de morrer no meio do caminho. Então, o que a gente fez ali foi pegar aquela sociabilidade, aquele modo de estar no mundo, aquela dicção da juventude, aquela coisa farsesca, aquilo que meu amigo [Marcus] Faustini chama tão apropriadamente de “zoação afetiva”, que é uma forma de estar no mundo da juventude popular. Eu acho muito bacana esse termo, “zoação afetiva”. Então o que a gente fez foi pegar isso tudo e transformar em linguagem e levar para o palco. Só que, diferente do dia-a-dia, tinha uma plateia ali olhando a celebração desse modo de vida. Então a única coisa que eu dizia era: tem que jogar com a plateia também! Aliás, você foi uma pessoa decisiva para isso, quando você fez uma crítica ao espetáculo, você chamou atenção para isso e a gente debateu muito isso lá internamente, quando vocês diz que os atores brincam tanto entre eles, mas a gente queria provar também um pouquinho desse néctar, a gente queria participar disso também. Eu falei: tá certo. Plateia não pode ficar vendida ali. Cuidado com as piadas internas que só têm sentido para a gente. Era isso. Eu só tentava dar umas aparadas, mas o resto era a

galera brincando. Então, isso foi uma descoberta. Teatro irresponsável. Deliciosamente irresponsável e que deu conta de expressar um monte de coisas.

Podia falar um pouquinho mais sobre representação *versus* jogo nessa relação que você fez com o esquema tático do futebol? Eu estou entendendo que o jogo não implica necessariamente em você não usar máscaras, em não ter papéis, mas seria um trânsito mais livre por eles, seria uma brincadeira com essas máscaras?

VJ: Existe a máscara que revela e a máscara que esconde. Eu gosto de máscaras que revelam. Eu vou te responder com uma metáfora louca que eu inventei justamente dirigindo os atores. Pensa naquela situação da professorinha que, no dia da árvore, chama os alunos para plantar sua arvorezinha e aí dá um carocinho de feijão e um vasinho para cada um e pede para cada um colocar o carocinho de feijão ali, e regar, para germinar, aquela coisa toda. Agora pensa num moleque mais safadinho, mas espertinho, que espera a professora olhar para lá e pega um pé de feijão de plástico e diz: tia, o meu já nasceu, tá aqui! Trapaça, né? Eu inventei essa metáfora para fazer a diferença entre jogo e representação. A representação no pior sentido é como se fosse esse moleque trapaceiro. Quando eu falo de jogo, eu não estou abrindo mão evidentemente da ficção. Não estou abrindo mão da invenção. Pelo contrário. O jogo te estimula a criar o universo da ficção, mas ele te presentifica. O jogo te estimula a criar, ao passo em que o teatro como *mímesis*, o teatro como simplesmente representação, ele também coloca o ator que, para mim, é um elemento central do teatro. Ele coloca o ator numa situação parecida com a de uma parábola árabe de uma lagarta que estava se arrastando penosamente no galho de uma árvore até se deparar com uma borboleta, com uma lagarta que estava acabando de fazer sua metamorfose, rompendo o casulo e ganhando asas e indo embora. Ela olhou aquilo e disse o seguinte: olha, que legal! Ela entrou naquela casquinha e saiu daquele jeito. Eu vou entrar lá também. Não sabia a idiota que ela tinha que fazer a metamorfose dela, ela tinha que criar a casca dela. Representação para mim é isso. É você entrar em uma casquinha que te colocam, que um diretor te coloca, que uma ideia de teatro te coloca. E jogo, é você fazer a sua metamorfose, é você se envolver. O jogo te convoca. Quando eu dou oficinas, eu exemplifico isso com um exercício que eu faço com os atores que consiste no seguinte, em pegar dois grupos de atores e colocar em colunas, um ao lado do outro, duas colunas de costas, e propor a seguinte regra, ou melhor, a seguinte ficção... Sempre que eu faço exercício com Romeu e Julieta, eu faço isso, são os Montéquios e os Capuletos. Quando eu gritar o nome de uma das duas tribos, ou de uma das duas famílias, essa família tem que virar e tentar segurar o outro. Só que o outro tem direito de escapar. Se correr e chegar numa risca que tem mais adiante, onde fica seu território, e passar desta risca, tá protegido, não pode mais ser capturado. Aí, cria-se um clima muito engraçado, começam a surgir textos, sem que eu indique. Da energia gerada pelo jogo. Começam a surgir gestos que, ao diretor, cabe apenas pegar aquilo, salvar, resgatar, digamos assim, e amplificar. Já vi alunos começarem a (*bate no peito com as duas mãos e urra*) uh-uh-uh! Eu digo: legal, é isso! Vai fundo nisso! Que outros gestos

podem fazer então? Quando vejo, tem outro falando: vou te pegar (*imita o gesto de alguém segurando uma arma na lateral do corpo*). Eu falo: Opa! Tá surgindo um texto aí. Porque o jogo convida a isso. E o corpo fica presente. E o corpo aparece inteiro. Você tem que ficar ligado, caso eu fale o nome de uma família. A ficção nasce do jogo. Não vem de fora. Aliás, isso sempre foi uma coisa muito cara para nós no grupo Teatro da Laje. Quanto mais acordo o grupo tiver, quanto mais as coisas surgirem de dentro pra fora, melhor. Ah, significa que nada vem de fora pra dentro? Pode vir. Agora tem que ser incorporada organicamente. Se não for, se ficar como uma prótese, sobrando, então não valeu. Se não for incorporada, não valeu, não prestou, não serviu. Não foi legal. E o meu papel como diretor é apenas, na sala de ensaios, ser a primeira plateia. Fora da sala de ensaio, é o de defender esse projeto artístico, muito embora ele não seja somente meu. Isso eu sempre digo. É importante que todos sejam capazes de fazer isso, mas o meu papel, dentro da sala de ensaio, é olhar o que o ator me traz, encorajar determinados caminhos, desencorajar outros, como primeira plateia, oferecer chão para o ator criar, para aquela coisa que o ator me trouxe poder ganhar base e decolar e, fora da sala de ensaio, é defender, é refletir sobre esse processo artístico, formular, apresentar esse projeto artístico para a sociedade, caso outros não queiram fazer, porque é bom que outros façam, mas eu gosto de fazer.

Considerando esses sujeitos complexos de quem você fala, e se a gente pode pensar dessa forma binária, eu queria saber se você divisa tanto elementos progressistas como elementos reacionários nessa juventude, nesses atores. Quais seriam? E, diante de uma manifestação reacionária, qual é a sua atitude?

VJ: _ Eu acho que tem duas formas de você desumanizar o outro: uma é você santificar, outra é você demonizar, pelo simples fato que nem santo nem demônio são gente, gente igual a gente. Difícil é você enxergar o outro como gente igual a você, com as contradições que todo mundo tem. Santo não tem contradição. Demônio não tem contradição. Santo é só bom, demônio é só mau. Então, eu acho que, dizendo de outra forma, essa ideia da favela, das classes populares como as sucursais do inferno é apenas a outra face da romantização das áreas populares, das classes populares, das periferias, das favelas. Dizendo de outra forma, eu acho que existem dois equívocos profundos quando se pensa os territórios das classes populares e as classes populares em geral que é encapsular todos os males, todo o conservadorismo ali. E outro é dizer que ali não tem conservadorismo, reacionarismo. Tão absurdo quanto dizer que não tem machismo, não tem homofobia, não tem racismo, não tem preconceito, não tem sexismo e outras coisas na favela e nos territórios das áreas populares é dizer que só tem lá. Pra mim, as duas coisas não dão conta de explicar a dinâmica da vida. Então existe machismo, existe homofobia, existe racismo dentro dessa juventude, claro que existe. O que eu acho é isso: que não existe só lá. Em primeiro lugar, o que pode ter de peculiar é a forma disso se expressar e com todas as contradições. Por exemplo, na favela você não tem escapatória, ou você é a bichinha libélula, a mona, com trejeitos, afeminada, ou você é o

macho. Não tem muito meio termo nisso. Tudo bem. É lamentável. Em compensação, é isso que eu chamo de contradições, quando um gay, uma lésbica é aceito, é aceito integralmente como um ser sexuado, não é uma abstração do tipo: você pode até dizer que você é gay, mas não fale por favor dos seus desejos porque isso é coisa baixa, na classe média. Tudo o que coloca em cena o baixo corpóreo é coisa das profundezas. Nas áreas populares, não. Você é aceito integralmente. Eu trabalho com essas contradições. Outra coisa é o seguinte: me incomoda profundamente quando eu vejo alguns grupos que trabalham, que fazem teatro em favela, em áreas populares, trabalharem com a lógica conservadora, iluminista, autoritária, mesmo que com um discurso de esquerda, progressista. Combatem o reacionarismo, o conservadorismo, mas com uma postura conservadora e reacionária de quererem educar aquelas pessoas, de quererem elevá-las espiritual e culturalmente, além de partirem da ideia de que só existe racismo, machismo, homofobia na favela. Não consideram que, se lá tem homofobia, lá também se produz a crítica contra a homofobia, se lá tem machismo, lá também se produz a crítica contra o machismo. Não precisa vir de fora. É isso o que eu quero dizer. Se lá tem o cara dizendo que mulher é cachorra, que tem que levar porrada, tem MC Nem dizendo: *amiga ou inimiga, vou te dar o papo, quando aquele otário te encher de porrada, vai pro baile e arruma outro e manda ele pra puta que pariu, e se alguém vier tirar onda contigo e te chamar de piranha, olha na cara e fala cheia de marra – piranha é o caralho, você não sabe o que eu passava em casa.* E aí? Tem coisa mais rosa choque do que isso? Eu vejo nisso a realização de um feminismo que a classe média deixou pela metade, deixou só no discurso, eu vejo ali as mulheres sem ter um discurso arrumadinho, bonitinho, empacotadinho, esteticamente perfeito sobre o feminismo, mas tem uma prática feminista foda. Então o que quero dizer é que tem machismo, claro que tem, mas que também a crítica ao machismo existe ali, até porque a vida é contradição. Ali tem homofobia, mas tem também a crítica da homofobia, que não é feita com o perfume que a classe média gosta, que não é feito com aquele discurso eurocêntrico, acadêmico que a classe média gosta, mas tem. *Vai tomar no cu, porra, o cu é do cara, tu não tem nada a ver com o cu dele. Deixa ele dar o cu dele. É meu amigo, foda-se!* E aí? Isso não é uma crítica à homofobia? Por que que não é? Cadê o testamento de Adão? Eu quero lidar com essas contradições. É com essas contradições que eu trabalho e são essas contradições que quero colocar em cena. Não quero dizer que a favela é um paraíso de pensamento progressista. Eu costumo dizer o seguinte. Entre as duas partes, no meio do abismo, entre Malafaia, Marco Feliciano, de um lado e, de outro, essa classe média iluminista, colonizadora, preconceituosa, que enxerga o outro como o outro absoluto... Entre essas duas partes, corre um rio de águas caudalosas e de relações insuspeitadas. Eu não estou falando do que eu escuto falar, eu estou falando do que eu vejo. Duas grandes amigas minhas moradoras da Vila Cruzeiro, uma evangélica, a outra praticante do candomblé, as duas se frequentam, as duas se adoram e nenhuma tenta converter a outra. Elas se tratam como “minha preta” e “meu amor”. As duas participam de movimentos sociais na Vila Cruzeiro e todo mundo se dá bem, ninguém se desrespeita. Eu ando muito preocupado com a contraface desse fundamentalismo religioso

evangélico, que é, a pretexto de combater isso, se fazer uma coisa oposta, que é, a pretexto de valorizar o ensino da cultura africana nas escolas, querer ficar numa guerra, num confronto que não leva a nada, a menos que não queiram resolver problema, mas que queiram problema pra ter um discurso sobre o problema que isso é um problema de uma parte da nossa esquerda. É não querer resolver problema, mas é querer problema para ter um discurso, para ter problema porque, se não tiver problema, não existe. Então eu não quero ficar falando apenas dos evangélicos fundamentalistas que fazem e acontecem, eu quero apostar, eu quero aqueles que estão lá e que são aliados. Eu quero narrar o caso daquela igreja evangélica que deu 11 mil para reconstruir um terreiro de candomblé que foi depredado. Já tive embates com pessoas lá extremamente agressivas, mas que já vi também acontecer na classe média com relação a mim. Não é só lá. Não é só lá. A dificuldade da gente é entender essa pluralidade, essa diversidade. Quantos mundos cabem na Vila Cruzeiro, essa é a questão que eu me pergunto hoje. Quantos Brasis cabem na Vila Cruzeiro? O problema dos intelectuais de classe média é não enxergar a diversidade de situações que existem nas classes populares. Isso é o único problema. E aí não sabe lidar. Não sabe se conduzir dentro daquilo.

Por que esse amor e compromisso por essa comunidade específica, a Vila Cruzeiro? E você poderia falar um pouco sobre a presença dela nas peças do Teatro da Laje? Eu acho que ela não é um pano de fundo, mas ela também não é um personagem, eu vejo ela um pouco variando de um ao outro. Como você vê isso?

VJ: Tem muito da minha origem. Eu fui nascido e criado em uma favela da periferia de Recife. Eu não digo que eu me vejo plenamente em Peixinhos, favela em que nasci e me criei até os meus 29 anos de idade, porque ela é uma favela plana. Eu me vejo muito em Peixinhos quando eu estou na Maré, quando eu vou na Cidade de Deus. Na Vila Cruzeiro nem tanto porque as ruas são mais estreitas, tem morro, mas fora isso, o *modus operandi* é o mesmo. Então eu me sinto muito em casa. E, fora isso, foi construído, esse amor, essa relação de amizade foi construída, quando eu vi que as pessoas me aceitavam mais que eu as aceitava, naquele momento das teorias como leito de Procusto, as pessoas me aceitavam mais do que eu as aceitava. Isso a partir de um certo momento passou a ficar muito claro para mim. Isso tudo foi me afetando, no sentido de produzir afeto. Sobre essa questão da Vila Cruzeiro no teatro, tem uma coisa que até um certo momento eu apenas intuía e que, a partir de um certo momento, eu passei a entender como meu projeto artístico. Mas, de certa forma, sempre foi assim. Até um certo momento, eu fazia tudo muito por intuição, mas eu acredito hoje que todo teatro é um teatro territorializado. Todo teatro, na história do mundo, sempre foi um teatro territorializado. E o compromisso do artista é dar dimensão universal à poesia, aos mitos, à epopeia do seu território. Foi o que os gregos fizeram, foi o que Shakespeare fez com a Inglaterra, foi o que Molière fez com a França, o que Brecht fez com a sua Alemanha. O papel do poeta é enfiar a mão no âmago daquele território, puxar as entranhas e trazer toda a força da poesia daquelas sarjetas, para usar uma expressão de Peter Brook, quando ele

fala de Romeu e Julieta e diz que o que lhe interessa é a poesia que emana das sarjetas de Verona. Bonito isso pra caramba, né? Eu não desprezo o universal, não se trata disso. Eu só acho que nada nasce universal. As coisas se universalizam. Elas se universalizam a partir de vários fatores, se universalizam por poder econômico. Caetano Veloso uma vez falava uma coisa muito interessante, que, se Portugal tivesse se afirmado como a grande potência dos mares, tivesse continuado como a grande potência dos mares, e não a Inglaterra, o mundo estaria agora venerando Camões e não Shakespeare. Mas [as coisas] se universalizam também pela força da poesia. Se não, a Grécia não tinha dominado Roma culturalmente apesar de ter sido dominada militarmente, economicamente e tudo o mais. Então eu acho que o compromisso do artista é adentrar as entranhas do território e trazer a força da poesia, a força daqueles mitos e narrar esses mitos. Então a relação com a Vila Cruzeiro decorre disso. Eu não vou falar de coisas universais porque eu não vou conseguir. Eu só vou conseguir, minha cabeça só vai pensar onde meu pé está pisando. Agora, eu quero falar bem. Esse é o meu projeto: falar e falar muito bem. Então primeiro, por esse imperativo, que eu assumi isso, esse projeto artístico, teatral. E, em segundo, porque eu via possibilidades de diálogo ali o tempo inteiro. Possibilidades de diálogo incríveis. Com grandes obras da dramaturgia universal. Quando eu vi as forças armadas, em 2010, invadindo o Complexo do Alemão e o Complexo da Penha, e eu soube que tinha jovens empregados no comércio varejista de drogas local assassinados, sem que suas mães, sem que seus parentes pudessem sepultar os corpos, que estavam sendo comidos por porcos na parte mais pobre da favela, eu disse: como não posso ver um diálogo disso com Antígona? Quando eu vejo o funk e o diálogo dele com as festas dionisíacas – eu não estou falando do lado mais superficial que é o da orgia, eu estou falando de tudo aquilo que Nietzsche chama de um modo dionisíaco de vida, que é dor e sofrimento ao mesmo tempo juntos. O mesmo funk que fala de sexo, drogas, orgia, é o mesmo que fala de dor, a dor das pessoas morrendo naquele local, a dor da negação de direitos. Está tudo ali. Quando eu vejo a luta do funk para provar que é um ritmo brasileiro, que não é um ritmo forasteiro. É a mesma luta de Dionísio em Tebas. “Eu sou um deus local, eu sou um deus daqui, eu não sou um estrangeiro, eu apenas estou voltando agora, mas eu nasci aqui”. Quando eu vejo o funk lutando para ter o seu lugar no panteão das músicas aceitas, assim como Dioniso fez, tudo isso pra mim é absolutamente fantástico. Quando eu vejo MC Ticão, MC Max, MC Smith, depois de terem sido presos naquele período, cantarem na delegacia: *Ô, mãe, não chore não, breve, breve eu tô de volta pro Complexo do Alemão*. Isso é Dioniso. Eu vou voltar. Parece que está falando com Sêmele. Eu vou voltar. Fui expulso por uma deusa cruel, uma Juno cruel, que me perseguiu, mas eu vou voltar. Parece Dioniso às portas de Tebas. Eu lembro de uma vez em que eu entrei numa sala de aula, aliás eu tinha uma turma, toda vez que eu entrava em sala de aula, uma turma da sétima série, eram os proibidões²⁶⁴ nos celulares. *Quero que o mundo acabe em piroca,*

²⁶⁴ De acordo com Dennis Novaes, na sua dissertação *Proibidão: música e poder nas favelas cariocas*, “As categorias ‘proibido’ e ‘proibidão’ são frequentemente acionadas para fazer referência aos funks que abordam a temática da sexualidade de forma explícita – funk putaria – ou aos que produzem narrativas

só pra eu morrer sentando. Quero que o mundo acabe em buceta, só pra eu morrer metendo. Senta. Senta. Eu disse: deixa eu ver qual é o sentido disso! Para me agredir, definitivamente, não é porque esses mesmos jovens, quando eu subo o morro para as atividades do Teatro da Laje, correm para me cumprimentar, para me abraçar, fazem “coramão”²⁶⁵, mandam beijo, perguntam se na próxima aula eu irei. Esses mesmos alunos, quando acontece de eu adoecer e não ir dar aula, reclamam. Fui aí que eu descobri que a escola, a escola não, a vida, a sociedade é uma arena de disputa de sentidos. O que para uns é agressividade, desrespeito, para outros, foi o meu caso, pode ser demonstração de confiança. Com você, a gente pode ser o que a gente é. Não precisa negar, não precisa ser pela metade. A gente não precisa se amputar, mostrar só o que se considera a melhor face. Seguindo essa lógica do amor *fati*, de gostar da vida como ela é, gostar das pessoas como elas são. Esse papo de estudar para ser alguém não rola comigo. Não é alguém? É o quê? É bicho? No máximo, você tem que estudar para entender que você já é alguém. Então eu disse, puta merda, eu tenho que dialogar com isso. Eu não posso cair no populismo de dizer ficar escutando aí e acabou, nem fazer o iluminista, isso não pode, isso é imoral etc. Eu quero ver o que eu posso fazer com isso. Vamos colocar isso em diálogo com as cantigas de escárnio e maldizer. Por que não pode? Relacionar isso com Gregório de Mattos Guerra, com Bocage? E eu fiz isso. Levei. E foi uma festa. Teve um até que saiu de lá pensando que era esse personagem, MC Bocage. Seria maravilhoso! Isso que faz que eu queira colocar esse território em cena, mas ainda estou nessa busca também. Essa pesquisa, essa investigação continuam. Como fazer cada poste, cada meio fio, cada muro da Vila Cruzeiro falar, narrar? Isso continua sendo uma busca incessante minha.

Esse processo de disputa de sentido seria tornar o sentido daquele espaço, daquelas existências mais amplificado, que ele tenha mais voz, que ele tenha mais expressão e que não fique restrito àquele território somente?

VJ: Também. Como eu já falei em outras ocasiões, fazer teatro territorializado não é fazer teatro em gueto. É, pelo contrário, ter um chão a partir do qual a gente voa. Ter um chão a partir do qual a gente decola. Território é o local a partir do qual você fala. Ao mundo, para a cidade, para onde você quiser. Te dá chão para fazer isso. Então é isso e disputar as narrativas que se faz sobre aquele território. Por exemplo isso, a realidade lá é tão homogênea, ou é tão binária quanto a gente pensa. As pessoas de lá, quem é conservador, é só conservador? Por que a gente não dá àquelas pessoas o benefício que nós nos damos? Pode ser que aqui agora com você eu tenha feito uma fala conservadora. Você vai dizer que eu sou conservador só por causa disso? Provavelmente não. Você vai debater comigo. Por que ali a gente também não pode se conduzir assim? As pessoas ali são só conservadoras ou são só progressistas? É dessa forma que a gente constrói a sociedade mais desigual do mundo. Olhando para o desigual

sobre o universo da criminalidade, tangenciando o cotidiano e as sociabilidades ligadas à noção de bandido” (2016, p. 11).

²⁶⁵ Gesto de unir as duas mãos formando a figura de um coração.

como se não fosse gente como a gente. E aí a gente consegue deitar a cabeça e dormir muitíssimo bem, aceitando muitíssimo bem essas desigualdades, porque, se eu passasse ali e visse você mendigando, eu ia ficar chocado porque você é um meu, é igual a mim. Com aquelas pessoas, não. Não são gente igual a mim, então... Entende? São essas disputas de olhar, essas disputas de narrativa que eu quero fazer. Eu não estou me contradizendo, quando eu sento o pau no arrazoado cristão. A gente está desperdiçando coisas muito preciosas quando a gente não faz isso. A gente tá desperdiçando uma potência. A gente está praticando um desperdício absurdo quando a gente amputa a vida dessa maneira. É o que eu respondi para um jornalista, quando ele veio me perguntar o que é que o teatro pode fazer pelos jovens da Vila Cruzeiro. Eu falei: querido, o teatro faz por todo mundo, não é só pelos jovens da Vila Cruzeiro. O teatro me salvou do PC do B, o teatro me salvou de ser stalinista. Eu vejo o teatro fortalecer pessoas de classe média alta que viviam fodidas porque foram criadas só pela babá. Que história é essa de que quando é para pessoas de origem popular é para salvar. Eu falei, não querido, sua pergunta está manca. Ele não publicou minha resposta. Você tem que se perguntar o que o jovem da Vila Cruzeiro pode fazer pelo teatro. Trazer energia. Trazer oxigênio. Trazer vida. Trazer pau duro. Trazer xoxota molhada. Pra essa porra que tá tão *blasé*, tão ensimesmada, tão chata, tão bonitinha, tão tecnicamente certinha, mas sem vida, sem paixão, sem ardor. Eu acho maravilhoso quando a gente vai apresentar espetáculo nas escolas e o público começa a conversar com os atores, a se meter no meio da cena. Que tipo de teatro eu posso fazer a partir disso? Que leve isso em conta? Eu quero saber o que a Vila Cruzeiro pode dar ao teatro porque eu adoro teatro. E se a gente deixa isso de fora, a gente tá fazendo uma sacanagem com o teatro. Com eles, não. Eles vão continuar a vida deles. Vão inventar sua vida como inventam. O tempo inteiro porque o que mais se faz ali é inventar a vida. Os super-homens de Nietzsche estão ali, que olham a vida como ela é e vão em frente. Quem perde, é o teatro. E eu gosto demais de teatro para que isso aconteça. Eu sou muito apaixonado por teatro para deixar que isso aconteça.

Querida que você falasse um pouco sobre a circulação do grupo. O grupo esteve algumas vezes na zona sul e se você pudesse contrastar a recepção na zona sul e no centro da cidade com a recepção na Vila Cruzeiro.

VJ: _ Quando eu falava de teatro territorializado, me disseram: mas você vai ficar apresentando só na Vila Cruzeiro? Eu disse: absolutamente, a gente vai para todo canto, mas vai levando a seiva, a energia da Vila Cruzeiro. A gente vai até o Japão, mas vai levando isso. Vai compartilhar com a cidade. Um professor estava falando esses dias que os nossos alunos precisam conhecer a cidade. Eu disse: com certeza, mas a cidade também precisa conhecer nossos alunos, o olhar deles. Isso é ponto pacífico. A gente não quer fazer teatro de gueto. Assim como um teatro nô, um teatro kabuki não tem que chegar aqui e aprender português para fazer o teatro que ele faz no Japão. Muito difícil entender isso para quem está longe, mas para quem está perto, é uma dificuldade enorme. Claro que a gente vai para todo lugar, levando a contribuição da Vila Cruzeiro. Se tem um debate sobre teatro, nós queremos colocar a nossa contribuição.

Ninguém tem a explicação geral. Mas também não quero ficar fora do debate. Queremos entrar no debate. E levar a nossa contribuição para esse debate. Se o teatro é essa coisa que é iluminada sob várias perspectivas, a gente quer colocar o nosso holofotezinho aqui e iluminar uma parte que nos cabe, revelar uma parte do teatro que nos cabe. Isso no debate e no fazer teatral também. É um comparativo muito interessante de ser organizado. Na Vila Cruzeiro, acontece isso. As relações entre atores e plateia eram ancoradas em relações prévias, anteriores ao ato artístico. Aquelas pessoas estavam ali momentaneamente separadas entre palco e plateia. Mas, na vida cotidiana, dividem a mesma sala de aula, a mesma barbearia, tomam açaí na mesma barraca. Enfim... Aliás, eu digo isso com muito cuidado, que eu estou apenas resgatando essa tradição do teatro territorializado. É a única comparação que eu faço com o teatro grego. Longe de mim querer fazer a comparação com a qualidade. Isso também era uma característica do teatro grego. Sófocles, Eurípides, Ésquilo não eram pessoas que ficavam trancadas numa torre de marfim, escrevendo peças e, de vez em quando, desciam de lá para mostrar para a *pólis*. Eles viviam a *pólis* o tempo inteiro, no cotidiano. Tinham funções, lutavam nas guerras. Ou seja, viviam, você encontrava os caras toda hora, sem contar que o ato de ir ao teatro não era um ato corriqueiro, banalizado. Era parte do calendário cívico e religioso. Então, sob esse ponto de vista, tinha uma semelhança com o Teatro da Laje e a Vila Cruzeiro. Os atores e os diretores eram pessoas que faziam parte do cotidiano. Era o professor que estava ali toda hora, sendo visto, na escola. Os atores eram pessoas que compartilhavam o cotidiano do território com os outros. O momento do espetáculo era somente o momento das pessoas se encontrarem de uma maneira diferente, de maneira a ressignificar aquele cotidiano. E essas relações se refletiam nas relações que a plateia tinha com o palco, que o palco tinha com a plateia. Ninguém ali fazia esse joguinho idiota de que tem um ator, tem um sacerdote no exercício do seu ofício, não. Um soltava piada para o outro. Quem estava no palco soltava piada para quem estava na plateia e vice-versa. E o jogo acontecia. E a gente foi descobrindo que isso era o espetáculo. Aconteciam coisas do tipo, os atores estavam em cena e tinha uma cena da Kombi indo pra praia e os atores começavam a cantar musiquinhas infames: *Rema, rema, rema, remador, vou botar no cu do cobrador; se o cobrador for vigarista, vou botar no cu do motorista; se o motorista for legal, vou botar no de quem estiver sentado*. Isso era uma fala para o palco. Era uma fala pra dentro. Só que, para nossa surpresa, como a nossa plateia nunca se contentou em ser somente plateia, por essas razões que eu enumerei aqui, quando a gente falou isso, todo mundo se levantou na plateia. Isso era um jogo que estava muito presente no cotidiano dos jovens do território. E a plateia respondeu. A plateia conhecia aquele jogo, aquela brincadeira. E levantou. E foi um susto, um susto bom, positivo, no palco. Na outra vez, a galera falou contando que ia acontecer, e aconteceu. A partir dali, a gente contava que isso ia acontecer. Se não acontecesse, não tinha graça. Ou seja, virou uma marca do espetáculo com a plateia junto. Quando a gente fazia na Arena, parecia oia no Maracanã. Então se expressava dessa forma. Relação entre palco e plateia ancorada em relações anteriores, se expressava no fato da plateia ver o

espetáculo vinte vezes e que voltava para ver a vigésima primeira e tinha um certo orgulho de mostrar que conhecia, antecipando a fala dos atores. Tinha uma fala do segurança da praia, que era uma máscara de um ator também, mais uma persona que um personagem, ele girava aquele macarrão e falava: eu sou o... Segurança dessa praia. Ele fazia essa pausa para falar e aí a plateia se antecipava e falava: o segurança dessa praia. E, a partir daí, o ator que fazia começou também a pausar e deixar a plateia falar. E a plateia falava. Já conhecia o texto. E às vezes era o caso de um espectador sozinho que falava para mostrar aos outros que já conhecia o espetáculo. E isso não incomodava. Só que aí aconteceu da gente ir para um outro solo, para outro território, e a planta estranhar o PH do solo. Isso aconteceu na Gávea, Teatro Maria Clara Machado. Quando a gente estava lá se apresentado e o pessoal fez essa brincadeira, não veio resposta da plateia. Plateia se manteve em silêncio com aquela atitude de quem tem que se comportar bem em teatro. Pessoal da Gávea, da zona sul. Eu lembro que tinha quatro ou cinco jovens da Casa Branca, Borel, da Formiga e da Chácara do Céu, lá da Tijuca, que foram assistir e conheciam essa brincadeira. Eu estava na cabine de luz e vi. Eles foram se levantar, mas quando olharam para trás e viram a plateia toda branca, sentada, eu vi um segurando o braço do outro e falando: pelo amor de Deus, não faz isso! E era exatamente o que o palco estava pedindo. Teve essa coisa. E teve também uma inversão de poder. A gente sempre achou absolutamente normal que um jovem de favela vá ao teatro e não entendam certos signos que são colocados em cena. E a gente viu isso se inverter, né? Tinha gente de classe média que não entendia certos signos que apareciam em cena. Ficavam vendidos, sem entender por quê. Aí é engraçado porque as pessoas cobravam que a gente desse comunicabilidade aos signos. E a gente dizia: a gente tá dando, o problema é que a cidade precisa conhecer melhor essas outras geografias, a cidade precisa se conhecer, precisa se olhar. Conhecer a semiótica, as semiologias dessas outras geografias. Estamos dando uma oportunidade a elas de fazer isso.

Na sua dissertação, você fala muito sobre o coro e eu queria que você falasse um pouco do papel do coro e do indivíduo nas peças do Teatro da Laje.

VJ: _ É muito tensa essa relação. Por um lado, tem, como dizem os autores em que eu me amparo, em quem eu sustento a minha dissertação, tem uma expulsão do coro do teatro que na verdade é uma expulsão do espaço público. Por um lado, tem isso. Ele continua vivo em outras esferas. Ele deixou de ter lugar no teatro. Por outro lado, tem também um mau uso do coro no teatro, que se faz nas áreas populares da cidade. Acontece às vezes do sujeito ganhar um financiamento para fazer uma oficina, mas para isso ele tem que ter um número enorme de jovens participando da oficina, se não ele não recebe a grana. Ou então, quanto mais criança tiver, mais grana tem, e aí acontece de botar todo mundo para fazer coro e as subjetividades daquelas pessoas não aparecem. Termina acontecendo, como categoria estética, o que a gente vê acontecer como social, que é você ver histórias com contornos e histórias borradas. É o que aconteceu, por exemplo, na Cracolândia de São Paulo, quando as pessoas

ficaram chocadas, impactadas com a história do irmão da Suzanne von Richtofen, com o rapaz daqui do Rio de Janeiro que foi aluno do Colégio São Vicente, ou seja, aquelas histórias ganharam contornos. Mas e aqueles outros que estavam lá? Eram histórias borradas? Aquelas pessoas também não têm uma história que as levou até ali? Então termina acontecendo esse mau uso do coro como forma de consagrar essas histórias, perpetuar essas histórias borradas como tem relação com o que eu disse antes. A gente tem dificuldade de perceber uma diversidade enorme de situações, a enorme diversidade que tem nas áreas populares, dentro de uma favela. Mal comparando, eu acho que acontece, na relação das cidades com suas favelas, algo parecido com o que aconteceu com os países colonizadores e a África. Não existia o africano. Existiam diversas nações, diversas tribos, diversos povos, cada um com sua identidade, com sua história própria. A mesma coisa aconteceu com os índios. Índio é uma invenção do colonizador. A gente reproduz. A gente precisa entender o que um autor chamado Aníbal Quijano fala: existiu o colonialismo como um período histórico, mas existe uma coisa chamada colonialidade do poder. A relação que a cidade tem com seus subúrbios, com suas favelas, é de colonialidade. O fulano mora na Rocinha, como assim? Em que Rocinha ele mora? A Rocinha não tem classe média? Claro que tem. Mora na Vila Cruzeiro. Para começo de conversa, a Vila Cruzeiro é um nome genérico. Ali tem a Vila Cruzeiro, tem Mirindiba, as Quatro Bicas, o Caracol, a Chatuba, a Caixa D'Água, Fé, Sereno, Parque Proletário. O olhar da cidade homogeneiza isso, destitui as pessoas de sua humanidade mesmo. Por um lado, tem essa importância de reintroduzir o espaço público em cena, quando a gente fala do coro. Mas, por outro lado, tem a necessidade de reconhecer subjetividade, contornos nas localidades no interior daquela localidade, nas histórias individuais. É nessa tensão que eu caminho.

Como é que isso é feito perante os jovens atores? Como você valoriza a subjetividade de um jovem ator?

VJ: _ Tem várias formas. No momento atual, é pedindo que tragam para a sala de ensaio, objetos que são caros, que têm história em sua vida, que simbolizam um momento da sua vida. Fazendo, como a gente vai fazer agora, um concurso de dramaturgia, pedindo que escrevam textos que tenham um quem, um onde e um o quê, ou seja, que se passe num lugar do território que seja significativo para si como sujeito, onde se passa uma ação imaginada, real ou fictícia, mas que seja significativa para si, com personagens significativos para si. Dizendo que o melhor teatro é aquele que fala da gente, mas da gente ampliado. Porque também tem isso. O risco da gente cair num naturalismo tosco quando a gente fala de si é grande. Eu costumo dizer para os atores que existem três formas de estar no mundo, duas que acho que não são boas, que é ser apenas o que a gente é, a outra é ser ou querer ser o que a gente não é, e acho que existe uma terceira forma, que é a mais fecunda, a mais produtiva, que é ser o que a gente é, ampliado, expandido, estendido, desdobrado. A ideia é que as vivências dos atores sejam pontos de partida e que ganhem densidade. Isso é um projeto. Eu não sei se eu consigo sempre e se eu vou conseguir, mas isso é o que eu quero.

Que ganhem significado, significância, dignidade em cena. Que sejam dignos de entrar em cena.

Queria te pedir para falar um pouco sobre o trabalho com o Hamilton Vaz Pereira, que codirigiu o último espetáculo do grupo, chamado *Posso Falar?* Por que chamar um diretor de fora e como vocês dividiram essa função?

VJ: _ Eu chamei o Hamilton porque ao longo do tempo eu fui percebendo, vendo vídeos, lendo coisas e, principalmente, por conta de comentários de algumas pessoas. Primeiro motivo foi esse. Muita gente, quando via o espetáculo do grupo Teatro da Laje, notava uma semelhança, uma retomada de um caminho inaugurado pelo Asdrúbal Trouxe o Trombone, na década de 1970. De fato, tanto pelo jeito de estar em cena, que era baseado nisso, mais no jogo do que em qualquer outra coisa, num jeito irresponsável, aparentemente irresponsável de estar em cena. Eu fiquei curioso. Eu lembro de Faustini, que é uma das pessoas que, junto com você, junto com Adriana Facina, são as pessoas que melhor explicam a gente para a gente mesmo. O Faustini publicou no Facebook dele isso. Eu nunca tinha atentado para isso. Não fiz pensando nisso. Se tivesse feito pensando, teria dado merda. Mas ele falou: olhando o grupo Teatro da Laje, eu lembro do Asdrúbal Trouxe o Trombone, na década de 1970. Depois, o Humberto Braga falou a mesma coisa. E aí eu fiquei muito curioso e, de fato, fui vendo muitas semelhanças. Essa forma de estar no palco, que parecia que as pessoas estavam o tempo todo improvisando. E tinha muito de improviso. O jeito de construir a dramaturgia. Lado a lado com os atores. Com o diretor/dramaturgo apenas dando uma organizada nas coisas, como Hamilton fazia. Uma atitude positiva, não positivista, dizendo: estamos aqui e vamos viver. No caso deles, na época da ditadura. No caso da gente, por conta de toda tragédia cotidiana que acontece nas favelas. Mas vamos fazer, vamos rir, vamos viver. Outra semelhança existia no fato de serem teatros territorializados. O Asdrúbal não usava essa expressão, não marcava posição dizendo isso. Isso somos nós. Mas também eu estava vendo agora o documentário, eu vi coisas maravilhosas. Caetano Veloso dizendo que, em alguns espetáculos que ele ia ver, ele via ainda a areia da praia nos pés dos atores porque quem era aquela galera do Asdrúbal? Era aquela galera da zona sul que ficava na praia, todo mundo se conhecendo, e que resolveu se juntar e fazer teatro, saía direto da praia para fazer o espetáculo. Eu vi a Regina Casé confirmando isso. A gente saía, batia a roupa e entrava no palco. Era uma juventude de um pedaço da cidade que resolveu falar de si. E que levava porrada de todo lado. Levava porrada da ditadura porque era um bando de cabeludos, maconheiros em cena. E levava porrada da esquerda porque era um teatro irresponsável, que não falava de luta contra a ditadura. E a gente, de certa forma, também levou essas porradas. A gente foi se apresentar na Escola Britânica, na Urca, e foi uma situação impressionante. No palco, todos pretos. Todo mundo preto. Só tinha um branco, que era o Davison. E, na plateia, todo mundo branco, branco de paletó e gravata porque era um dia especial na escola. Os alunos todos de classe média alta. Entre as duas partes, um muro, um muro da fronteira do México com os Estados Unidos. Mas, o mais interessante, eram as duas partes se olhando por cima daquele

muro com muita curiosidade, muita vontade de conversar – uma coisa própria da juventude. E os professores da escola vinham reclamar comigo que aquele espetáculo estava muito indecente, muito imoral. Na verdade, não era imoral nem indecente, era sensual. Eram corpos negros em cena, sem roupa, dançando e por aí vai. Então a gente levava porrada dos conservadores por isso. Na própria Penha, houve pessoas mais velhas que disseram: “_ Meu Deus do céu, esse espetáculo, é muita sacanagem! E, sinceramente, não lembro do que tinha de sacanagem ali. Não lembro mesmo porque não teve nenhum propósito disso. E a galera mais de esquerda sentava porrada porque a gente não fazia denúncia contra o extermínio da população favelada. Era um espetáculo absolutamente anárquico. Fazia uma crítica superpotente sobre a questão do direito à cidade, mas tudo de maneira absolutamente jocosa e dizendo assim: “_ A gente tá aqui, apesar de tudo, a gente tá aqui”. Então, no meio do espetáculo, expulsavam a galera de uma praia e a galera aparecia assim (*canta*): *Se você pensa que nós fomos embora, nós enganamos vocês, fingimos que fomos e voltamos, ói nós aqui traveiz.* A gente tá aqui, não adianta... No fim, quando acabava tudo, a galera sendo expulsa cantava: *Não adianta nem tentar me esquecer, durante muito tempo em sua vida, eu vou viver.* Falava: *Eu sou a mosca que pousou na sua sopa.* Ou seja, não adianta, eu não vou ficar aqui me lamentando porque você não me quer, não vou ficar lamentando porque você me tira daqui, eu vou estar aqui. Era isso que o espetáculo falava, o tempo inteiro, quer você queira ou não. Eu faço parte dessa cidade. Tinha essa jocosidade, esse bom humor, essa maneira debochada de enfrentar os preconceitos, maneira debochada de encarar o *apartheid*, não tinha raiva, ninguém ali tinha raiva. De certa forma, eu coloquei em cena, eu não, a gente, eu botava pilha na galera: vão para a cena e brinquem! Mas, de certa forma, aconteceu em cena uma coisa que eu sempre falo. Uma vez eu estava em um debate e teve uma sessão daquele filme *Nunca me Sonharam* e um personagem que tem a fala muito militante (que nós pobres somos um grupo de reserva da sociedade) e aquilo viralizou: *isso! Banco de Reserva!* Aí eu disse: olha, eu acho que não adianta nada só denunciar, tem que anunciar! E eu vou dizer uma coisa, como pessoa de origem popular, como pessoa que foi jovem na favela, e como educador que trabalha no campo da educação popular, que trabalha com jovem de origem popular, eu não reconheço essas pessoas nessa metáfora aí não. Duvido que os jovens da Vila Cruzeiro se contentem em ficar só no grupo de reserva. Se é para continuar nessa metáfora, então eu vou desdobrar. Sabe o que provavelmente eles fariam? “_ Tudo bem, a gente vai aqui para a lateral do campo e vai inventar um jogo nosso aqui”. E inventariam. *Ah, mas aí você está fazendo poesia da miséria! Então eles vão ficar ali se contentando em jogar na lateral do campo, não vão lutar para ter espaço no campo principal?* Não é isso que eu estou dizendo. O que eu estou dizendo é que esses jovens fazem o eixo da luta se deslocar. Sabe para onde? Pra luta que o capital não se aproprie dessa invenção deles. Esse é o eixo da luta. Por que você coloca o eixo da luta apenas na resistência? Quem apenas resiste, se deixa pautar. A vida é mais do que resistir, a vida é inventar. E o que essa juventude das áreas populares mais fazem é inventar a vida. Provavelmente, quando o jogo ali começasse a ficar bacana, o capital ia ali e se

apropriaria daquilo. Então, se a gente quer ser solidário, não coloquemos essa juventude numa posição tão passiva. Vamos lutar para que essas belíssimas invenções que eles colocam no mundo, essas coisas que não existem, não sejam apropriadas pelo capital. Não virem mercadorias. Assim como acontece com o mototáxi. Quando é que a gente vai reconhecer que aquilo ali é uma puta de uma invenção? Quando a Verdun se apropriar? Eles criaram uma alternativa para o problema da mobilidade urbana. A gente só vai olhar que aquilo ali é potente, quando a Verdun, quando a 100²⁶⁶ se apropriarem daquilo ali? É isso mesmo? Enquanto isso a gente vai ficar só denunciando, denunciando? Vamos anunciar! Anunciar o que essa juventude já coloca em cena, já faz. Nós da classe média somos a bosta dessa água. Nós ficamos num discurso de solidariedade a eles. Eles estão dialogando direto com o capital, por cima da gente. É isso o que me faz ter um diálogo maravilhoso com as duas pontas da sociedade. A galera da periferia e a galera que tá lá no topo. A meiorca da classe média, que não tem nem a fecundidade das periferias, das classes populares, para criar, para botar coisas do mundo, nem o dinheiro das elites para comprar quando não tem e aí, portanto, faz o quê? Cria só conceito. Adora criar conceitos. São criativos, mas não são criadores. Eu não tenho paciência com eles. Eu gosto de dialogar com essas duas pontas. Então tinham essas semelhanças com o Asdrúbal e eu fiquei muito curioso, me aproximei do Hamilton e aí chamei. Evidentemente, ele já tinha visitado a gente. E se aproximou com uma postura absolutamente respeitosa, sem nenhuma intenção colonizadora, chegou dialogando com o que existia, e fortalecendo e potencializando o que existia. Ele apenas olhou e perguntou: posso ajudar a organizar melhor as composições do palco? Ele fez somente isso. Ele não alterou nada na morfologia do espetáculo. Só ajudou a organizar. Somente isso. E observava em quais momentos a dramaturgia podia ser melhor desenvolvida. Não chegou nem querendo colonizar, com a arrogância de quem sabe tudo, nem fingindo que o trabalho não era dele. Eu queria que os atores pudessem conhecer um outro diretor além de mim.

Qual o futuro desejável para o Teatro da Laje?

VJ: _ O maior desejo é uma sede própria. E, em curto prazo, que a gente consiga desenvolver o projeto desse concurso *Escreva uma peça para o Teatro da Laje*.

²⁶⁶ Verdun e 1001 são empresas de transporte de passageiros da cidade do Rio de Janeiro.

ANEXO II: ENTREVISTA COM TEATRO DA LAJE (PRIMEIRA GERAÇÃO)

Realizada por videoconferência em março de 2021

Participantes: Daivson Garcia e Camila Gamboa.

_ Pra começar, eu queria que vocês me falassem um pouquinho da experiência de vocês com o teatro antes do grupo Teatro da Laje, se ela existia, se vocês tinham uma relação, qualquer que seja ela, com o teatro e, para complementar, como é que vocês chegaram ao grupo. Como vocês lembram desse momento em que vocês passaram a pertencer a um grupo de teatro?

Camila: _ Posso começar, Daivson? Acho que a resposta vai ser a mesma. A gente estudou na mesma escola, a Leonor, e lá a gente tinha a aula de teatro do Veríssimo. Até então, eu não conhecia teatro, nem sabia o que era. Nunca tinha ido a um teatro antes. Meu pai sempre me levou ao cinema. Agora, teatro eu não fazia a menor ideia. E, quando veio essa disciplina, lá na quinta série, foi o *boom* porque foi tudo novo, né? Até então, a gente não dava muita importância por não entender o que era o teatro. Ali, a gente levava como uma aula... “Ih, chegou a hora da brincadeira, a hora em que a gente vai imitar os outros e tal”. Só que começou a ficar muito interessante, muito interessante, quando o Veríssimo falou: “Ah, vamos continuar essas aulas de teatro em outro dia”. Porque só aqueles 50 minutos não tava mais dando conta das coisas que estavam surgindo dentro da aula. Aí, ele falou: “Vamos tentar se encontrar aos sábados”. Aí fez uma seleção. A princípio eu nem sabia da seleção. Eu já estava no primeiro ou segundo ano do ensino médio e vim saber da seleção por um ex-integrante. Ele me chamou. Aí fui pra seleção, que não aconteceu na escola, aconteceu em um projeto social que tem na mesma rua da escola. Aí fizemos uma bateria de exercícios. Não lembro seguro. Acho que ficamos uns três meses e tal... Só lembro que eu fui vários sábados, fazer um monte de testes e, no final, ele acabou me selecionado pra gente fazer esse... Montar... Ainda não tinha nome, ainda não tinha forma. A única ideia era: “Vamos tirar o teatro da escola e vamos levar pra um outro espaço, pra gente aprender um pouco mais”. A partir daí que tudo começou. Quer complementar, Daivson?

Daivson: _ Exatamente. A Camila falou... O início foi praticamente o mesmo. A gente tava lá no ensino fundamental e, de repente, chegou um professor, que a gente nunca tinha visto na escola. Aí, ele entrou na sala e falou: “Agora a gente vai ter aula de teatro”. Aí todo mundo ficou... Todo mundo se olhou e falou: “Quem é esse doido que tá entrando aqui, né?” Aí, foi exatamente o que a Camila tá falando. As coisas foram acontecendo, ninguém esperava. Todo mundo

levava na brincadeira, ninguém levava a sério, mas o negócio foi crescendo, crescendo, crescendo e aí, algumas pessoas de cada turma iam se destacando. Iam tendo mais interesse, não só de levar na brincadeira. E aí aconteceu... Eu, particularmente, quando eu fui pra o Ensino Médio... Ah, deixa eu falar um pouquinho antes. Eu também nunca tinha tido contato com teatro, antes da escola e aí, eu concluí o ensino fundamental. Fiquei ali mais ou menos quatro anos fazendo aula de teatro na Leonor. E aí fui pra o ensino médio. Passei um ano no ensino médio e eu fiquei com muita saudade de fazer, muita saudade mesmo. E aí eu falei: "Cara, eu vou lá procurar o Veríssimo". Passei um ano do ensino médio completamente afastado porque lá não tinha. Aí eu falei: "Vou entrar em contato com o Vero". Aí, falei com ele, não lembro por onde. Falei: "Cara, eu tava precisando falar contigo". Aí fui lá na Leonor, fui lá na secretaria, acho que depois da aula. Aí, a gente ficou sentado naquele pátio da Leonor conversando. Eu falei: "Cara, eu queria fazer teatro, queria ver o que você consegue me indicar aí". Aí ele falou que tava com a ideia de criar um grupo, que ia ter uma seleção. Inicialmente, Camila, essa seleção nem foi lá na rádio que você falou. Ainda teve uma outra reunião já pra falar do grupo, lá no Parque Ary Barroso, antes disso.

Camila: _ Ah, não lembro dessa parte, não. Só lembro da rádio.

Daivson: _ Foi lá no Parque. Mas aí ele conseguiu o espaço da rádio, pra colocar a seleção. Porque eram tantas pessoas que procuravam, que a gente não tinha condições de criar um grupo pra botar todo mundo que queria. Aí a gente teve que fazer uma seleção.

_ E devia ter uma galera que nem tava tão a fim de compromisso, né? Porque tem uma galera que vai no oba oba...

Daivson: _ É. E aí teve uma galera que foi ficando, foi fazendo. Acho que foi isso mesmo, Camila, durou uns três meses, a seleção lá na rádio. E aí, no final, selecionamos acho que até bastante gente. Acho que umas 30 pessoas. Mais ou menos isso, umas 30. E aí, foi isso, conforme o tempo foi passando, uns iam saindo, saindo porque quis, outros iam saindo por questão do mercado de trabalho... Vero até brincava, né? [Dizendo que] A gente perdia muita gente pras Casas Bahia, pro McDonald 's. Mas ficaram lá os resistentes, durante um bom tempo. É isso.

_ Antes disso, teatro, nem como espectador?

Daivson: _ Não, só cinema mesmo.

Camila: _ Só cinema. Lembro de meu pai me levando nos filmes do Didi e da Xuxa. No máximo. Nem tinha ouvido falar o que era teatro. Eu aprendi na escola mesmo. Quinta à oitava série, com o Veríssimo.

_ Então, eu queria pedir pra vocês me falarem um pouquinho do processo de criação dos espetáculos. Eu queria que vocês puxassem da memória de vocês coisas que vocês acham interessante quando a gente pensa, por exemplo, como é que surgiu algum tema pra algum espetáculo, como é que surgiu determinada cena... Sobre qualquer espetáculo que vocês queiram falar. Como era o espaço onde vocês ensaiavam? Com que frequência vocês se encontravam durante a semana? Enfim...

Camila: _ O Veríssimo (eu sou professora hoje e entendo), ele sempre gostava de contextualizar. Toda vez que ele vinha com alguma coisa, com alguma peça, ele sempre falava: “Dá uma olhada no que tem ao redor de onde você vive, do seu meio social. Como a gente pode aproveitar isso numa peça?”. Aí, assim, do começo: a primeira peça que eu fiz com ele, na quinta ou na sexta série, foi essa do Ariano Suassuna, o *Auto da Compadecida*, ele contou a história pra gente, trazendo pra nossa realidade. “Como é que a gente pode substituir isso aqui dentro de uma favela?”, “Como é que seria o João Grilo negro?”, “Como é que seria o João Grilo favelado?”. Ele tinha uma frase que ele sempre usava sobre os camelos que existem onde a gente vive, que tá tanto no nosso dia a dia, que a gente podia levar isso em cena para pessoas que não conhecem e, em cima disso, a gente tentar montar. E aí a minha segunda que eu lembro, já levando esse viés, foi *Tieta, o ônibus que Jorge Amado nunca imaginou*, que era um ônibus que percorria a favela e a gente contava a história como se estivesse pegando esse ônibus no ponto final, subindo o morro, dando a volta e mostrando tudo o que acontecia, desde polícia entrando dentro do carro pra dar dura, bandido vendendo droga, crianças voltando da escola, fazendo zoação, tudo o que existia ali dentro daquele ônibus, coisas que tava no nosso dia-a-dia, que a gente levava pras cenas. Vou dar um gancho e vou deixar o Daivson falar das outras peças. A gente sempre ensaiou - a gente tinha um espaço na escola que a diretora cedeu, era amiga do Veríssimo, sempre cedeu o espaço pra gente. A princípio... Não lembro onde a gente começou, mas já foi na escola, foi em garagem, foi na laje de um monte de gente. Eu não sei qual foi a ordem. Não sei se foi primeiro a garagem do Batman, que era um amigo do professor que cedeu um espaço, e depois foi pra Leonor, ou se foi o contrário. E ali a gente ensaiava. A gente ficava o sábado inteiro, de duas horas da tarde até sete horas da noite, construindo, trabalhando. Às vezes, a gente fazia alguma coisa na rua, ia pra rua pra ver e pra reaproveitar em cena. Acho que é isso. Vai, Daivson, completa.

Daivson: _ Na verdade, de locais de ensaio, até tiveram outros antes do Batman, tiveram algumas lajes, eu não sei se você tava. Eu acho que tava.

Camila: _ Eu lembro. Do Leandro...

Daivson: _ Eu acho que a gente chegou a ensaiar na minha laje, na do Leandro, teve a Laje da Lilian, eu não lembro, mas acho que foi antes da escola e do Batman. Então, assim, laje teve um monte. Aí as coisas foram melhorando, teve a garagem do Batman, que a gente chegou, a garagem tava completamente destruída, tinha um terreno baldio que a gente teve que capinar, carregar entulho pra lixeira pra poder deixar mais plano o terreno pra gente poder fazer.

_ *O Batman era uma pessoa que emprestou uma garagem pra vocês?*

Daivson: _ Isso. Ele tinha uma garagem e no fundo da garagem tinha um prédio de três andares em obra, tava tipo meio abandonado, ele abriu lá pra gente, falou: “Podem usar aí o espaço, quando vocês quiserem”. E aí a gente foi criando, foi adaptando. Foi o nosso primeiro teatrinho, né? A gente criou “spotlatas”, né? A gente pegou lata de Leite Ninho, furou, botou bocal, botou lâmpada pra poder fazer os spots. E ficou bem legal. E aí depois a gente foi evoluindo mais ainda. E aí conseguimos o espaço da escola, que foi onde a gente ficou mais tempo, né? No espaço da Leonor, foi aquele pátio lá. E a criação dos espetáculos, era algo à parte. O grande barato da situação era criar aquilo ali. Ele vinha com um esqueleto pronto. Com uma ideia. Não é nem um esqueleto pronto. Ele vinha com uma ideia na cabeça. Algo que, se a gente olhasse pra frente não conseguia enxergar nada, mas tinha uma ideiazinha ali, um mote. Aí, ele jogava aquilo ali na roda pra gente, a gente comprava a ideia e ia criando em cima daquilo sem a menor pretensão. “Ah, como seria uma cena do encontro de Romeu e Julieta, no *Montéquios, Capuletos*²⁶⁷? Como é que seria? Ah, vamos trazer pra o nosso dia-a-dia”. A gente debatia um pouquinho, mas o que mais acontecia, era cena mesmo. Ele vinha: “Ah, vamos ver se a gente consegue adaptar isso pra dentro de uma escola, pra realidade da comunidade...” E, com isso aí, a gente ia fazendo. Aí começou a surgir Romeu e Julieta se encontrando no recreio, na hora da fila do frango, e por aí vai. Então, acho que isso me chamava muito a atenção: a forma como a gente criava, né? Porque depois a gente foi tomando contato com teatro, a gente via que às vezes a pessoa pegava um texto, né? A maioria dos teatros convencionais, a pessoa pega um texto e trabalha em cima daquele texto. As coisas estão no texto, teoricamente prontas.

²⁶⁷ *Montéquios, Capuletos e Nós*, peça de 2005.

Ali no papel, pelo menos tá pronto. Vai construindo em cima daquilo ali. A gente nem texto tinha, não tinha nada.

Camila: _ Se fosse assistir a nossa peça em sábados diferentes, tinha tiradas diferentes, frases diferentes...

_ Vocês nunca escreviam o texto? Mesmo improvisando, vocês não sentavam e escreviam o que ficou?

Camila: _ Não.

Daivson: _ Aquele texto fixava pra gente na nossa cabeça e a gente brincava em cima dele durante o espetáculo. Uma vez ou outra saía diferente, mas o central mesmo, permanecia.

Camila: _ Assim, pra não dizer que não tinha, a gente tinha um roteiro de cenas, tipo “entrada da Julieta, saída da Julieta”. Agora escrito “Julieta vai falar isso”, a gente não tinha. A gente tinha o que ia entrar, uma cena atrás da outra. E, em cima daquilo, que a gente fazia as brincadeiras. A gente brincava em cena, né? Ali pra gente era algo tão tranquilo que, realmente, a gente nunca escreveu. A gente já sabia o que ia dizer. Às vezes, acontecia uma piada interna, entre a gente, no meio da peça, a gente brincava ali e dava super certo, usava na outra semana.

Daivson: _ E aí ia movimentando. A peça ia se movimentando. E, pra falar mais especificamente de *A viagem*²⁶⁸, né? Que foi a última em que a gente participou. Aquilo ali foi um negócio surreal. Eu lembro que, no primeiro encontro que a gente fez pra falar desse espetáculo, pra falar sobre *A viagem*, que nem tinha nome também, a gente só queria fazer algo que a gente conseguisse brincar, algo que o Veríssimo chamava de “teatro dentro do teatro”. Ele queria que os atores tivessem em cena a liberdade pra brincar, tanto é que nesse espetáculo os personagens não tinham nome, não tinham nada, ninguém se dirigia a ninguém pelo nome, nem nada. E o que foi muito legal, logo no primeiro encontro, a gente deitou todo mundo, não sei se Camila vai lembrar, a gente deitou naquele pátio da Leonor... Ele trouxe umas músicas e a gente foi viajando ali, de olhos fechados, com as músicas, umas músicas épicas, Bernstein, *O verão* de Bernstein, eu acho que é Bernstein...

²⁶⁸ *A viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema numa página do Orkut*, peça de 2009.

Camila: _ Lembro, lembro.

Daivson: _ Aí foi colocando essas músicas épicas e falou: “A gente precisa... Vocês viram como essas músicas são imponentes, aquela coisa forte? Agora, a gente precisa fazer ela se chocar”. A gente foi pegando vários elementos - a música, a trilha sonora, os objetos -, e fomos tentando juntar um com o outro e fazer com que eles se chocassem, que um não complementasse o outro, mas ali dentro, eles se juntavam e formavam uma coisa. Ele falava pra gente: “Vamos pegar um objeto, uma música, uma expressão corporal, alguma coisa, e vamos tentar juntar, mesmo que essas coisas possam não fazer o menor sentido”. Primeiro, a gente pegou elemento por elemento. “Vamos ver, vamos ver o que daqui podemos tirar!”, “Ah, vamos pegar um macarrão pra fazer como se fosse um cassete”, “Ah, essa música aqui épica num momento em que eles estão desbravando a praia, chegando na primeira praia, vai ser legal”. E colocando esses elementos pra se chocar mesmo.

Camila: _ Em cima disso, a gente conseguiu montar o Chatubão, né? Que foi um personagem que ficava fixo em todas...

Daivson: _ Era o único que tinha nome.

Camila: _ Era Chatubão mesmo, né?

Daivson: _ Era.

_ *Era o boneco?*

Camila: _ É. Ele era o único objeto que passava em todas as cenas. Porque, assim, a última peça, se você reparar bem, cada esquete tinha um objeto específico. Tipo, a minha parte era a cadeira, era a caçamba de lixo; na outra parte, era o mar.

_ *Na Viagem?*

Camila: _ É. Nessa peça, ele queria um objeto, uma música e uma ação. E, em cima dali, a gente tinha que tentar montar aquela cena que ele tava propondo, que era parte da praia, de tentar chegar à praia, assim... Ele chega do nada: "Toma!" Um guarda sol. "O que vocês vão fazer com isso?". "E essa música". E aí a gente ficava lá batendo cabeça e tal, pra poder montar...

Daivson: _ E o mais engraçado é que a gente tava... Essa coisa de fazer o teatro dentro do teatro, a gente teve muita dificuldade no início. A gente não sabia o que ele queria. Eu não sei. E a gente ficava em cena fazendo uns negócios que a gente não entendia o que era. A gente não conseguia chegar de jeito nenhum. Aí, a gente deu uma pausa no ensaio e o Airton, naquele tom de brincadeira - ele era o agitador da galera -, aí, ele parado na secretaria da Leonor, ele começou a cantar Tim Maia, imitar o Tim Maia, cantar *Do Leme ao Pontal*, e ficou me zoando: "Você que é o queridinho do diretor, que não sei o quê, e não sei o quê lá". Aí, o Veríssimo deixou rolar. Ele percebeu e deixou rolar. E a sacanagem rolando entre a gente ali. Aí, teve uma hora em que ele deu um grito: "É isso, é isso, é isso". Aí, todo mundo se olhou: "É isso? Por que tu não falou antes que era isso? Isso aí a gente sabe fazer". E aí, fomos pra cena e o espetáculo começou a ganhar forma de verdade. A partir de uma brincadeira fora de cena.

_ É muito legal você falar isso porque eu fico pensando na minha impressão sobre os dois espetáculos. Quando eu vi Montéquios, eu fiquei muito surpreso com a organização da cena, com o modo que vocês transitavam da imobilidade pra o alvoroço, por exemplo. Vocês conseguiam parar e explodir muito organizadamente e eu, que também trabalhava com adolescentes, ficava pensando no trabalho forte que tinha nesse sentido, para ter esse controle do conjunto. E quando vi A viagem, achei que isso tinha mudado, que vocês tinham se soltado mais, sem preocupação com uma forma muito precisa. Vocês percebem essa diferença entre os dois processos?

Camila: _ Você falando assim, a gente consegue entender melhor. Mas até porque a proposta da segunda peça foi mesmo essa. Não perder, é claro, o tema principal, mas fazer uma brincadeira e uma brincadeira que a gente convide sempre a plateia. Tinha vários momentos em que a gente ia mais pra plateia, fazer aquela brincadeira da abelha, do zumbido e tal. Porque era isso. Ele queria uma peça que a plateia também participasse, sentisse dentro daquela zoação entre a gente. Porque a peça, realmente, ela foi montada em cima da zoação. Porque *Montéquios, Capuletos e Nós*, embora tenha sido um pouco aberto, a gente ainda tinha aquele tema, pra falar sobre o amor.... Eu acho que o tema também já é um pouco mais sério. E as cenas também eram um pouco mais sérias. Tinha a parte que a Julieta tinha que chorar. O outro já não tem essa parte. Então, já era muito mais aberto. E até eu tive muita dificuldade. Eu não sei

se quando você viu *Montéquios, Capuletos e Nós*, você me viu como a Julieta ou como a dona do morro.

_ *Eu vi como Julieta.*

Camila: _ Eu tive muita dificuldade pra fazer Julieta. Pra o choro sair, meu Deus do céu. Não saía de jeito nenhum. Depois, quando eu fui fazer a dona da comunidade, que eu era chefe, ali eu já me senti melhor. Porque tinha essa parte técnica, da cobrança: “Agora tem que parar pra fazer isso. Agora você tem que rir. Agora tem que chorar”. Eu tive muita dificuldade. Agora, já na segunda peça, da *Viagem*, já era mais aberto, já era uma coisa mais assim, embora tivesse o tema, era algo mais livre, sabe, era você e a plateia, você vai contar aquela história pra plateia e, ao mesmo tempo, você vai zoar da cara dela e se zoar. O tempo todo ali a gente conta as coisas chatas que acontecem, mas a gente conta brincando. “Pô, cheguei lá na praia, o cara me mandou vir embora, pô! Maior sacanagem!”. A diferença é mais ou menos que um é mais técnico a respeito do tema, o outro era mais zoação. “É isso que acontece. Vamos brincar com isso”.

Daivson: _ Eu acho que é exatamente isso. O *Montéquios* tinha uma história já bem definida. Por mais que a gente tenha adaptado pra nossa realidade, aquela história existe. Então, por mais que houvesse aquele paralelo, a gente tinha que ir fiel àquilo ali. E o outro, era a nossa história. É muito mais fácil. Eu acho, né? Ou não. Tanto é que a gente teve muita dificuldade também. Mas era nossa história, era para brincar em cima daquilo que a gente vivenciava de real mesmo. Não tinha família Montéquio, família Capuleto, não tinha Romeu, não tinha Julieta, não tinha nada. Tínhamos nós mesmos, contando a nossa história, o nosso dia-a-dia, o que a gente vê. Essa é a grande diferença entre um e outro. Uma tem história e outra, nem tanto. Tem, mas não tem, ao mesmo tempo.

_ *Mas, em Montéquios, ao mesmo tempo em que vocês estão contando a história de Shakespeare, tem horas em que vocês deixam ele de lado. Tem coisas ali que surgem com mais força do que a dramaturgia do Romeu e Julieta. Por exemplo, o lance das rádios, aquela cena que é super engraçada... A história tá ali, mas parece também que vocês estão indo embora do texto do Shakespeare, com muita liberdade. Como era isso? Vocês chegaram a ter um estudo do texto? Ou vocês pegaram a história e ficaram muito livres pra fugir dela, se fosse preciso?*

Camila: _ Esses dias, eu estava mexendo nuns papéis aqui em casa e encontrei. O Veríssimo separou vários sábados pra gente poder ler, estudar aquilo que a gente ia mostrar. A gente viu muito filme, ele levava pra gente ver. Esses dias

mesmo eu joguei fora o texto, que ele levava xerocado, tava aqui. Eu falei: “Gente, olha quanto tempo! Eu já não tenho mais onde guardar papel”. Mas antes, ele levava e falava: “Olha, agora em cima disso, a gente vai criar o nosso. Como a gente vai retratar quem é Capuleto, quem é Montéquio?”. Guerra de facção, é o que a gente vive hoje em dia. Mas sempre teve. Teve a parte teórica toda. Até porque a gente não conhecia Shakespeare. Se não fosse o Veríssimo... O que eu tive na aula de sociologia, do ensino médio, foi uma pincelada. O que a gente estudou ali foi como se fosse a vida de Shakespeare mesmo, muita coisa que ele levou pra gente, antes da gente fazer esse paralelo. “O que a gente vai poder extrair daqui de Shakespeare para a nossa realidade?”. Levou um tempinho, de mais ou menos um mês e tal, pra gente começar a montar o nosso.

Daivson: _ Engraçado que o Vicente falando, eu nunca tinha parado pra prestar atenção que, algumas vezes, a história ficava de lado e a gente ia pra uma outra *vibe*. Eu nunca tinha parado pra pensar por esse ponto. E eu acho que o grande facilitador disso é fazer o paralelo. A gente teve, como a Camila falou, teve todo um estudo por trás, né? Quem era Shakespeare, como é que era a história, mas acho que o facilitador disso acontecer em cena, é esse paralelo. A gente ter que colocar também as nossas vivências dentro do espetáculo. A gente meio que pediu licença pra Shakespeare e falou: “A gente vai dar uma modificada nuns negócios aqui”. E aí acho que isso facilitou, em alguns momentos, da gente conseguir viajar para outros lugares.

Camila: _ Tanto que a primeira fala do espetáculo é: “Shakespeare na favela: isso é possível?”. Aí, sim, claro, vamos lá!

_ Essa pergunta volta muitas vezes, né? Vendo os vídeos da TV Brasil, parece que essa é uma pergunta central pra o espetáculo. Mas chega um momento que essa pergunta é retórica, né? Porque vocês estão fazendo Shakespeare, então, claro que é possível. Mas, vocês falaram de trazer essa realidade da favela, e teve uma cena que eu fiquei muito chocado, quando eu vi, que foi a cena da feira das drogas. Porque aquela mesma imagem tinha circulado muito na época do caso Tim Lopes e ela serviu muito pra estigmatizar a Vila Cruzeiro e o Complexo do Alemão, como lugares onde a feira de drogas é livre. E eu fiquei pensando: “como o Veríssimo teve coragem de botar esses meninos pra reproduzir aquela cena?”. Eu achei muito forte, muito violento. E aí eu fiquei na dúvida se era algo que estava tão presente no cotidiano de vocês ou se era uma forma de trazer aquilo que a mídia tava o tempo todo martelando, uma forma de trazer a comunidade como ela era vista pela mídia. O que vocês acham disso?

Camila: _ Aqueles pequenos *flashes* que dava no início? Assim, falando eu não me lembro.

Daivson: _ Eu também não me recordo direito.

Camila: _ Antes da peça *Montéquios, Capuletos* começar mesmo, tinha uns *flashes* que passava, tinha a parte do Daivson do tiro. É essa parte que você tá falando?

Daivson: _ É a parte que passa na TV Brasil? Que é um ator de cada vez?

_ *Não tem essa cena nos vídeos da TV Brasil. Ela tá gravada na minha memória. Tinha um ator baixinho, de cabelo liso, que era muito bom...*

Daivson: _ O André.

_ *Ele ficava com uma sacolinha: “Pó de dez, pó de vinte! Vem, viciado!”. Apareciam várias pessoas vendendo, como se fosse uma feira de drogas mesmo.*

Camila: _ Ah, isso foi na hora em que a Rosa foi entregar a Julieta.

_ *Ah, tá! Eu não lembro onde era, mas a cena me marcou muito. Eu achei muito ousada.*

Camila: _ Eu lembro o que acontece. A Rosa, que gostava do Romeu, descobriu que a Julieta tinha ido morar lá no morro, então ela vai até à boca pra poder dizer. Porque a gente sabe que gente de outra facção, não pode... Então, acho que foi só nesse momento. Ela vai até lá, interrompe um dos meninos pra poder dizer. É quando os meninos vão até a casa do Romeu, pra poder pegar ele. É essa parte.

Daivson: _ Sobre o que você comentou, a gente conversava muito sobre isso também. Como era a visibilidade que a comunidade tinha pela mídia e pelas pessoas de fora, que não conheciam a comunidade... Então, assim, tem um

misto de tudo aí. É um misto de mostrar a realidade mesmo e mostrar como que a favela era vista fora também. Então, tem uma mistura, um pouquinho das duas coisas. Era proposital mesmo.

_ E tem uma coisa da música muito presente, né? Tem aquela cena em que você canta um samba clássico e o pessoal vem com um rap, né? A música é muito importante nos dois espetáculos. Em A Viagem, a música costura o espetáculo todo, né? Como é que é isso? As músicas são sugeridas pelo Veríssimo? Todo mundo levava música? Como é que vocês chegam nessas decisões de que música entra, que música que vai participar?

Camila: _ Olha, a gente pena! Pra chegar ali onde foi, eu lembro que passou muuuuuu música. Assim, mas o nosso forte sempre foi o coro. Pelo menos no grupo Teatro da Laje, a gente sempre deu certo juntos. A maior parte das cenas em que tava todo mundo era uma energia lá em cima. Não que quando tava sozinho... Mas o coro, a parte da música, todo mundo ali junto, aquilo ecoava, ia muito longe. Então assim, o Vero levava as músicas. Às vezes, ele levava uma música que a gente não entendia. Falava: “Que porra é essa que ele trouxe pra cá?”. E ele tentava misturar com o nosso funk, pra não ficar algo também só da comunidade porque aí acaba não tendo muito sentido. E, assim, ele mostrava pra gente e a gente mostrava o que a gente tinha, pra tentar juntar. E, em cima dali, ele ia limpando: “Olha, isso não tá legal! Vamos tentar fazer de um outro jeito. E se a gente experimentasse essa música com essa cena? Vamos trocar! E, se ao invés de entrar a música, vocês cantando...” Por aí vai. Até porque a maioria das músicas não tinha coreografia. Só no *Montéquios, Capuletos e Nós* rolou uma coreografia, só. E, no restante, era tudo isso: coro. O coro, no grupo Teatro da Laje, sempre foi muito, muito forte. Tanto que o Vero reclamava... Ele gostava, claro. Na peça dava certo. Mas, ao mesmo tempo, ele reclamava: “Nossa, vocês só sabem fazer tudo juntos! Vamos se separar um pouquinho”. Mas era o nosso forte, era estar juntos. Incrível isso. A gente sempre deu certo enquanto estava o coro, a música rolando e todo mundo se divertindo, e a peça acontecendo. Eu acho que foi um grande achado do grupo Teatro da Laje. Foi trabalhar o coro, a música e a peça, todo mundo junto ali e misturado.

_ Música que todo mundo propunha?

Camila: _ Sim, era dever de casa. Ele falava: “Semana que vem, eu quero que vocês tragam alguma coisa pra gente”. E a mesma coisa era com objeto: “Semana que vem, tragam um objeto diferente, uma ideia diferente”. Observem

o camelo. Eu não lembro de onde ele tirou essa história de camelo, então você pergunta para ele, mas era o camelo²⁶⁹...

Daivson: _ Foi da Bíblia, eu acho...

Camila: _ Era? Então, ele falava: “Tragam os camelos da comunidade e aqui a gente vai transformar, vamos dar um novo significado pra eles”.

Daivson: _ Eu acho mais engraçado também que a gente, logo no início dos ensaios, de ambos os espetáculos, a gente era muito... De texto, texto, texto... Na hora de fazer cenas. Aquilo incomodava o Veríssimo de uma tal maneira. Ele falava: “Eu não quero tanto texto, calma! Vocês estão tentando contar muito a história aqui (*Faz gesto na direção da boca*)”.

Camila: _ Mas isso, na segunda peça.

Daivson: _ Não, na primeira também. Eu lembro disso. Ele falou: “Calma! Os elementos vão contar também, a música vai contar, o cenário vai contar, o objeto vai contar”. E pra gente não fazia muito sentido. A partir do momento em que a gente foi experimentando e vendo que o objeto que estava em cena também ia contar a história dele, ele também tem voz. Não é só o ator que tem a voz, o objeto também tem, a cortina também, a música também tem. E a gente foi tentando casar as coisas. Eu lembro que as músicas eram escolhidas assim, coletivamente. Cada um trazia uma e ia vendo o que é que servia, o que é que falava mais. E a gente tinha o Fábio, na época dos *Montéquios*, acho que foi ele que criou uma letra, que a gente cantava, eu não lembro qual era. Ele criou um dos funks ali, foi criação coletiva, mas mais parte do Fábio ali, que fazia uma das rádios, um que levava uma das rádios, não sei se você lembra dele. Mas era isso. As músicas sempre estiveram muito presentes porque a gente tentava fazer com que a música falasse aquilo que a gente queria que ela falasse.

²⁶⁹ Os camelos se referem a uma polêmica entre o historiador inglês Edward Gibbon e o escritor argentino Jorge Luís Borges sobre a autenticidade do Alcorão. Para o primeiro, a ausência de camelos naquele livro, enquanto animal tão presente nas paisagens desérticas da Arábia, motivava a desconfiança, ao passo que para o segundo, essa era justamente uma prova da autenticidade do texto sagrado, já que, os animais estariam tão enraizados na realidade dos árabes que seria difícil percebê-los como algo específico, como um diferencial. Deste modo, Veríssimo se refere ao interesse por descobrir “os camelos da Vila Cruzeiro” como parte do projeto artístico do grupo Teatro da Laje. Citado em: JÚNIOR, Veríssimo. “Grupo Teatro da Laje: a dramaturgia e o discurso cênico de um território”. In: LOPES, Adriana; FACINA, Adriana; SILVA, Daniel N (orgs.). **Nó em pingo d’água: sobrevivência, cultura e linguagem**. Rio de Janeiro: Mórula ; Florianópolis: Insular, 2019.

_ Montéquios tem muita música jovem, né? Parece ser coisas que vocês escutavam. Mas A Viagem tem muita MPB, muita música antiga. Tenho a impressão de que a maioria foi proposta pelo Veríssimo.

Daivson; *_ É. Tinha Jackson do Pandeiro, Fábio Júnior, Roberto Carlos, Tim Maia.*

_ Você sabe que eu tenho menos registro de A Viagem do que de Montéquios? Porque Montéquios tem os vídeos no Youtube, A Viagem eu não consegui achar nenhum registro. Até pedi pra o Veríssimo, mas acho que ele não tem.

Daivson: *_ De vídeo? Eu tenho. Se você quiser, eu te mando.*

_ Você tem digital? No computador?

Daivson: *_ Eu acho que tenho. Ele tá assim... A qualidade não tá tão boa porque... Você chegou a ir naquela salinha nossa na Rua A? Que a gente fez um teatrinho? Que era bem apertadinha, com a sala toda pintada de preto?*

_ Não sei. Acho que não.

Daivson: *_ Era uma sala muito apertada. A gente gravou ali. Ficou meio claustrofóbico. Mas tem a peça toda.*

_ Então, me passa, para eu ter a noção do todo. Porque fico muito com as imagens, as fotos... Eu vi mais vezes, né? Montéquios, eu vi uma vez só. A viagem eu vi algumas vezes. Então, eu tenho mais lembranças dela... Mas vai ser ótimo poder ver o vídeo. Queria perguntar qual apresentação de qualquer um dos espetáculos foi marcante para vocês? E por quê?

Daivson: *_ Foram tantas, né?*

Camila: *_ Cara, eu acho que sempre que tava a nossa família, aquilo ali pra gente era muito legal. Ah, eu acho que na Arena! Quando a Arena lotou, tinha*

muita gente na Arena Dicro, ali na Penha. Eu acho que ali eu fiquei mais emocionada do que no teatro da Gávea.

_ Com A viagem ?

Camila: _ É. Eu acho que eu senti mais emoção. Me senti mais representada... Não sei. Tô tentando resgatar da memória, se eu consigo lembrar... Na Arena. E, olha, foi Sérgio Porto, foi teatro da Gávea, e eu só consigo lembrar daquela sensação da Arena, sabe? De um monte de crianças, das crianças gritando pra gente... "Olha a kombi! Olha não sei o quê!". E outra peça, *Romeu e Julieta* também, foi no dia em que a gente se inscreveu no Projeto Cultura Viva e aí foi um representante lá, pra conhecer o grupo Teatro da Laje e a gente avisou a comunidade, a comunidade desceu em peso que não cabia na escola. As pessoas estavam subindo na parede pra poder ver a gente ali, representando a peça, mostrando pra uma pessoa de fora. Eu acho que essas duas partes, pra mim, é muito legal. A importância que a comunidade dava pra gente, aquilo ali me dava assim um gás, de um outro mundo. Não é desmerecendo quando eu ia pra Gávea ou ia pra outro lugar, mas, você fazendo essa pergunta, só me emociona a parte que tá a galera daqui, da comunidade. Não sei te explicar porque, mas é a única coisa que vem aqui à mente, que me tocou é quando eu via as crianças ali, todo mundo interagindo em cima da gente. Aquilo ali pra mim era fantástico!

Daivson: _ É, eu acho também. Eu acho que a Arena foi um negócio surreal. As apresentações que a gente fez na Arena. Principalmente quando eram estreias, né, Camila? Lotava mais ainda. Que a gente precisou abrir o segundo andar da plateia, lá da Arena, porque não cabia mais gente. Foi entrando gente, entrando gente. Eu lembro do nosso nervosismo, lá atrás, né? A gente já tinha feito o espetáculo algumas vezes, mas aí pra estreiar num palco grande, aquele palco mais convencional... A gente apresentava muito em pátio de escola, auditório de faculdade, mas aí quando ia pra esses palcos assim, a gente ficava nervoso, porque tinha a iluminação, era tudo mais completo, né? E aí, a gente ficava num nervosismo lá atrás, eu lembro que tinha um buraquinho na rotunda...

Camila: _ A gente ficava: "Fulano chegou, fulano chegou"...

Daivson: _ Cada um queria olhar um pouquinho o furinho lá pra ver se achava a pessoa lá, ou se achava a família, ou quem é que tava. Se tava cheio, se não tava, a gente tinha essa preocupação. Apesar de que o Veríssimo sempre falava: "Se tiver um, a gente vai apresentar pra um com se tivesse mil". Mas, cara, ver a casa cheia, aquilo mexe demais com a gente. Tá doido! Aquilo é um negócio

que tu não consegue explicar. Você passa as primeiras cenas com o "edi" na mão. (*Risos*) Mas aí o negócio flui e você consegue relaxar e curtir mais.

_ Deve ser muito forte porque a gente sempre quer apresentar pras pessoas que são importantes pra gente. Num contexto desses, deve ter muita gente importante pra vocês, eu imagino. Mesmo que não sejam próximos, mas que conheçam vocês de vista. Então, acho que deve ter um sentido de familiaridade maior, né? Isso deve ser muito legal mesmo.

Daivson: *_ Eu acho que era uma responsabilidade também. Porque uma das coisas que a gente sempre falava era tentar colocar a Vila Cruzeiro em cena e, sabe, tentar dignificar ainda mais as coisas que tinham ali dentro, dar destaque àquilo. Então, acho que era uma responsabilidade muito grande. A gente tava falando da nossa comunidade, tava falando da gente e a nossa comunidade tava ali assistindo. Era uma responsabilidade muito grande, sabe? A gente tava representando aquelas pessoas de alguma forma. E aí, nossa, era surreal. Era um negócio sem explicação. Não dá pra explicar, não, com palavras. Não dá.*

_ E porque tinha esse feedback, né? Vocês tinham essa intenção de falar pela comunidade. E a comunidade estava ali, meio que pra testar se vocês tinham conseguido. E parece que, na maior parte do tempo, vocês confirmavam que tinham conseguido, né?

Daivson: *_ Eles se viam, né? O tempo inteiro. E acho que era isso. Essa troca acontecia muito por conta disso. Se a gente tivesse tentado falar deles, sem a representatividade que foi, eu acho que não teria surtido efeito.*

_ E, falando desses espetáculos, qual foi a cena que mais marcou vocês? Que vocês gostavam muito de fazer?

Camila: *_ No *Romeu e Julieta*, eu adorava matar a Julieta (*risos*). Eu lembro assim... Eu achava que eu tava arrasando.*

_ Você fez a Julieta e fez a assassina da Julieta também?

Camila: *_ Eu fiz tudo, até a Rosa eu fiz. Só não fiz o Romeu (*risos*). Porque, assim, conforme a gente sabia a fala de todo mundo e a posição de todo mundo...*

Eu fiz Julieta, fiz a Rosa, mas eu acho que eu fui melhor sendo a dona do morro, que matava a Julieta no final. Eu gostava muito de fazer aquela cena. Tanto que fala de *Romeu e Julieta*, eu lembro daquilo. Eu, armada, apontando pra cabeça da Julieta. Julieta, cantando, aos prantos, em cima do Romeu. Aquela cena forte. A Débora cantando ao fundo. E, na segunda, a cena do coro que a gente, na parte da praia ali, cara, eu fazia aquilo ali de graça... Era muito legal!

Daivson: _ Qual parte?

Camila: _ A parte do mar, que era a música da Pitty.

Daivson: _ Ah, tá! *Nós vamos invadir sua praia...*

Camila: _ Aquela cena tinha uma energia surreal, quando a gente dizia “Nós vamos invadir sua praia”. Quando a gente ia correndo pra cima da plateia, aquilo ali era fantástico. Fantástico! Sempre quando eu lembro, lembro dessas duas cenas. Falar do *Romeu e Julieta*, eu vou lembrar dessa parte. E, da *Viagem*, eu sempre vou lembrar da Pitty. São duas cenas muito fortes e que foi muito legal ter participado.

Daivson: _ Eu sempre fiz o mesmo no *Montéquios*, né? Eu era o Mercúcio. Mas, assim, a cena final era a que mais marcava mesmo. A cena final. Porque a gente se envolvia tanto no negócio que eram os nossos amigos em cena ali, né? A gente tava no dia-a-dia tão juntos, que a gente sentia aquilo como se fosse com eles. Então, aquela cena marcava muito, aquele final. Ela morrendo por conta de uma intriga da Rosa, que fazia... Aquilo era forte demais. E eu concordo com a Camila que aquela cena era muito forte. Da *Viagem*. Mas eu, assim, falando por mim, como ator em cena, eu gostava muito da troca... A gente tinha essa coisa muito forte do coro mesmo - isso era inegável. Mas eu gostava muito, por exemplo, da troca que a gente tinha em cena, na cena em que a gente vendia o Hugo, né? Quando o Hugo sentava na cadeira e ficava eu, Camila, Débora e Hugo em cena. Cara, aquela cena era maravilhosa! Pra eu fazer aquilo ali, era sensacional, porque a gente se divertia. A Camila era uma gringa e a Débora era barraqueira. Cara, a gente se divertia muito fazendo aquela cena. A gente ria de verdade. Cada sábado, cada apresentação que a gente tinha, a gente colocava um negócio diferente. E era uma diversão, a cena era muito engraçada.

Camila: _ Era mesmo. Eu não sei falar inglês, né? Aí eu ficava pesquisando uma palavra durante a semana só pra eu, tipo assim, zoar a Débora. Eu vinha com

uma palavra em inglês nova, aí ela: “Hum, aprendeu uma palavra nova?”. Era muito engraçado. Agora ele falou, eu lembrei. Eu ficava: “Que palavra? Uma palavra só eu vou usar”. Aí, um dia era “It’s a beautiful” e no outro dia, era outro. E ela: “Ah, tá querendo me xoxar!”. Era muito engraçado ela. Ela tem uma presença de palco maravilhosa.

Daivson: _ E pra mim também a parte do narrador bateu muito forte porque não era algo comum pra gente. É algo completamente diferente daquilo que a gente contava na história, né? Era um negócio à parte que, pra mim, foi muito difícil conseguir chegar. Eu lembro que, nas primeiras apresentações, o Vero... A gente ficava tentando sempre. Às vezes, antes de começar os espetáculos, a gente já tava pronto, dentro do teatro, dentro da Arena lá. A gente tava pronto pra começar, mas ainda passava algumas partes porque não tava surtindo o efeito que a gente queria. E foi a partir do contato com uma espectadora, que era a irmã da Débora, que ela falou: “Cara, aqueles textos eu não tô conseguindo *linkar* eles dentro do espetáculo. Por que ele dá aqueles textos bíblicos? Não tá fazendo muito sentido”. Aí, ela perguntou pra Débora isso, aí a Débora chegou, falou e a gente foi matutar, matutar... E aí que a gente chegou a colocar esses textos como legendas pras fotos. E fazer esse link do texto, na época, com o Orkut e, depois, com o Facebook. E a partir desse contato com a plateia que a gente conseguiu fazer com que esse texto fizesse um pouco mais de sentido dentro do espetáculo. Aí que o negócio começou a fluir mais. Então, pra mim, marcou porque teve essa dificuldade grande de a gente encontrar a melhor forma de falar aquilo.

_ Antes, você falava aquele texto como se ele fosse uma narração simplesmente. Não tinha um pretexto?

Daivson: _ É. Isso aí. Não tinha. Não tinha um *link*, algo que ligasse aquele texto àquilo que estava acontecendo em cena, à história. E, naquele momento, foi um clique.

_ E aí, no coletivo, surgiu essa ideia das legendas?

Daivson: _ É. Eu não lembro como surgiu. Mas aí a gente falou: “Cara, vamos formar imagens”. Tanto é que, cada vez que o narrador falava, era uma foto. “Vamos fazer isso ficar dentro de uma foto, dentro de um recorte e colocar isso como se fosse uma legenda pra rede social”. Aí foi que a coisa começou a acontecer e a ganhar sentido.

_ *E sobre o desligamento de vocês do grupo? Quando vocês decidiram deixar de fazer parte dessa experiência?*

Camila: _ *Ih, polêmico... (Risos).*

_ *Teve briga?*

Camila: _ Não.

Daivson: _ Sim. Teve sim, Camila.

Camila: _ O que que acontece? Quando a gente entrou no grupo Teatro da Laje, a gente era muito novo, era tipo 14, 15, 16 anos e a gente tinha muito a ajuda dos pais naquela época. Pra gente poder ficar os 10 anos. Aí teve um mix de emoções. O que que aconteceu? Primeiro que as responsabilidades começaram a bater na porta, a gente precisava de dinheiro e o sábado a gente tinha um compromisso muito sério com o grupo Teatro da Laje. Era algo que a gente não abria mão. E, assim, por mais que eu trabalhasse em algum lugar, o Daivson em outro lugar, às vezes apareciam compromissos durante a semana. E aí, chegou a um ponto em que o Vero pedia coisas pra gente que a gente também não tava conseguindo. Começou a bater com nosso horário de trabalho, com a nossa vida fora do teatro. Não dava pra viver de teatro. Porque a gente sabe que é muito difícil, ainda mais um grupo vindo de comunidade, com uma forma diferente de fazer teatro, com uma história pra poder lutar por ela, não deixar ninguém chegar e mudar. E aquilo ali já começou a virar um pequeno empecilho. Depois, a gente começou a bater cabeça em questão de opiniões. Como eu falei, a gente gostava muito de estar juntos e o Vero sempre pediu: “Daivson, vai sozinho pra tal lugar! Camila, vai sozinha pra tal lugar!”. E, quando isso começou a acontecer, quando ele começou a cobrar mais da gente responsabilidade em cima do teatro, em relação a estreitar parcerias... Ele falava: “Gente, sai um pouquinho do meu pé! Vai procurar outras pessoas! Vamos abranger mais o grupo Teatro da Laje! E tal...” Assim, eu digo mais por mim, eu acho que já juntou a parte do trabalho mais essa parte que eu senti que eu não conseguia fazer nada sozinha, pela questão de querer sempre estar junto e de querer sempre estar com o grupo. De às vezes a gente estar num evento e a gente ficar entre nós conversando e não ir fazer articulações. Ele cobrava muito isso da gente: “Gente, vai articular! Vai falar com outras pessoas!”. Eu, particularmente, não conseguia. Eu não sei se você já percebeu isso. A gente era muito unido. Tinha um evento, era a patotinha do grupo, todo mundo ali conversando, e o Vero conversando com outras pessoas. E, assim, esse também foi um ponto forte. E acabou que teve um pouco de discussão porque a gente tava estudando muito, fazendo pouca peça. Aí veio

muita cobrança e eu falei: “Não dá mais pra mim. Com o coração apertado, tô pedindo pra sair pela questão financeira e pelas questões das cobranças, por conta...” Eu entendo o que ele tava pedindo. Só que, assim, era meu limite. Eu não conseguia fazer o que ele tava pedindo. Eu só funcionava com o grupo. Eu não sei por quê. Até hoje eu sou assim. O grupo Teatro da Laje me ajudou muito na questão de perder o medo de falar com as pessoas. Eu sinto que ainda tenho dificuldade, não sei me expressar 100%, mas aprendi muito com o Teatro da Laje. Mas, quando chegava a hora de falar sozinha, isso me dava um gelo, sabe? Ele falava: “Vai levar esse projeto pra tal pessoa!” Aí, ele ficava: “Pô, você não sabe defender o grupo. Tá sempre com o mesmo texto pronto”. Aí, isso começou a gerar pequenas... Tipo uma bolinha de neve que foi crescendo, crescendo, crescendo e eu falei: “Olha, pra mim, pelo menos, não dá mais pra continuar!”. Eu até usei a palavra “político”, na época, depois pedi desculpas. Eu falei; “O grupo tá muito político. A gente tá conversando muito. Tá fazendo pouco teatro e não é isso que eu quero”. Mas, depois, mais pra frente, a gente conversou, se entendeu. Estamos super de boa. Mas, na época, a questão foi essa mesma: financeira e a cobrança em colocar o grupo mais articulado. Levar o grupo mais pra frente porque essa parte de articulação, de falar com pessoal da zona sul era muito com ele. Tudo isso era com ele. Era ele que trazia a galera pra cá. A gente não fazia isso. Ele cobrava muito da gente: “O mundo não se resume à Vila Cruzeiro, não, galera! Vamos sair daqui! Vamos articular! Não fica nas minhas costas, não”. E eu tive muita dificuldade com isso. Essas coisas que foram crescendo e me fizeram sair do grupo.

_ Foi em que ano?

Camila: *_ Que eu saí? Tem sete anos.*

_ 2014?

Camila: *_ É, tanto que eu engravidei em 2015 e falei assim: “Gente, eu tava só esperando sair do grupo pra poder engravidar”. Porque eu tinha uma preocupação. Eu falava: “Gente, eu não posso engravidar. Eu tenho que tomar muito cuidado. Como é que eu vou entrar dentro da lata de lixo grávida?”. E foi eu sair, eu engravidei.*

_ A preocupação era o teatro, né?

Camila: _ É. Porque, até então, o teatro era... Eu nunca tive nenhum namorado fixo porque o teatro cobrava muito de mim. Então, às vezes, era um final de semana em que a gente tava fazendo apresentações. Era sexta, sábado e domingo. Era o dia inteiro no teatro. Então, eu não tinha essa parte, nenhum compromisso com ninguém no final de semana. Eu tinha muito medo porque o meu final de semana era reservado pra o grupo, pra o teatro. Tanto que, quando alguém me pergunta, há quanto tempo eu saí do Teatro da Laje, eu conto a idade da minha filha, a idade que ela tem hoje.

_ Mas, durante grande parte da sua permanência no grupo, você achava que a sua carreira seria teatral, ou não?

Camila: _ Sim.

_ Você achava que você ia viver de teatro, né?

Camila: _ Olha, eu nunca esqueço, quando o Júnior Perim foi lá fazer uma entrevista com a gente, que ele botou a gente na parede e falou: “Você vai estar fazendo o quê, daqui a cinco anos?”.

Daivson: _ Não foi o Perim, não. Foi o Marcus Faustini.

Camila: _ Foi o Faustini. Chegou lá: “Daqui cinco anos, você vai estar fazendo o quê?”, “Teatro, morro pelo teatro”, “Vou ser uma atriz, não sei se vou estar na Globo, mas vou estar fazendo teatro”. Aquela pergunta foi de propósito, né? Ele queria era instigar a gente mesmo. E, naquela época, eu achei que iria morrer fazendo teatro, né? Querendo ou não, o teatro ainda não sumiu de mim, né? Eu trabalho num projeto, ajudo o professor lá de teatro. Com as minhas crianças - que agora, eu sou professora de educação física -, eu sempre faço um jogo teatral, eu uso muitas brincadeiras que o Vero me ensinou, eu faço com as minhas crianças. Assim, o teatro meio que não sumiu de mim, mas a ideia que eu tinha naquela época de que: “Nossa, vou ser uma atriz e vou estar estruturando, vou estar em outro país”. Tanto que respondi pra ele: “Vou morrer fazendo teatro”, “Daqui a cinco anos, vou ser uma atriz de sucesso”. E acabou que eu não fui.

_ Mas eu lembro de matérias com fotos suas nos jornais. Vocês eram um acontecimento, na época, né? Se falava muito. Vocês apareciam na tevê toda hora. Era uma promessa, um grupo que vinha com muita força.

Camila: *_ Aquela peça ali foi o boom, né? Foi quando a gente apareceu mesmo com a galera. Porque, assim, o tema era polêmico, né? Fez com que muita gente de fora viesse a conhecer a Vila Cruzeiro, através da nossa peça. A partir do que a gente tava mostrando. Até hoje eu tenho essa reportagem. Tenho umas cinco cópias guardadas. Às vezes, eu mostro aqui pra minha filha. A gente apareceu em vários jornais, vários. O Globo, O Dia, Meia Hora... Eu não sei o que aconteceu na segunda peça, que não foi a mesma coisa. Não sei se foi pela questão do tema ser pesado, por falar de facção. Eu não sei...*

_ Eu tenho algumas hipóteses: eu acho que, na época da Viagem, já tinha mais concorrência, tinha outros grupos de favela. Mas, também, eu acho que Montéquios é muito próximo da história do Tim Lopes. Então, eu via as narrativas apresentando o Teatro da Laje como um outro lado da Vila Cruzeiro. Não só violência, mas um grupo cultural foda. Não sei se faz sentido.

Camila: *_ Pode ser. Porque até então, a gente não tinha nenhuma visibilidade, né?*

_ E você, Daivson?

Daivson: *_ Então, eu saí no mesmo período, né, Camila?*

Camila: *_ Foi. A gente saiu junto.*

Daivson: *_ A princípio, pelos mesmos motivos, assim. A gente... Eu acho que eu tive um arranca rabo maior, na época, com o Vero. A gente ficou sem se falar por anos. Um ano, dois anos, a gente ficou sem se falar. A gente ficou afastado um período bom de tempo aí. Mas, por conta disso. Eu cheguei num certo momento... Óbvio que toda essa cobrança de fazer mais coisas durante a semana, a gente não conseguia conciliar. Não dava pra conciliar o trabalho que a gente tinha fora do grupo com o trabalho do grupo. Não dava. Ou a gente estipulava os finais de semana só, ou a gente não conseguia fazer. Isso era um negócio que a gente conseguia ir levando, a gente conseguia ir adaptando. Não era algo que criava tanto atrito, né? Mas essa questão que a Camila falou*

começou a criar muito atrito. Como a Camila falou, a gente chegou lá muito novo. A nossa opinião... Quando a gente chegou lá, a gente não tinha coragem de debater determinadas coisas. A gente não falava tanto... Sabe? A gente não conseguia chegar e bater de frente com determinadas coisas. Porque, quando a gente vai crescendo um pouco, a gente começa a ganhar um pouquinho de cabelo nas ventas, e aí a gente quer expor a nossa opinião com mais força. A gente quer debater determinados assuntos com mais força e aí acho que é isso que aconteceu. Logo no final, a gente teve o [teatro] Maria Clara Machado, né? Aquela temporada lá. Que eu acho que foi a última. A última apresentação nossa junto com o grupo foi nessa temporada. E aí, depois disso, como a Camila falou, a gente sentiu muito que o grupo virou um grupo de reunião. A gente não queria se reunir. Óbvio que a gente tinha que sentar e estudar, tinha. A gente tinha que debater determinadas coisas? Tinha. Mas a gente esqueceu o maior... Acho que o que aglutinou todo mundo, que foi fazer teatro, estar no palco, experimentar, fazer outras coisas, fazer coisas novas. E eu acho que o grupo se tornou isso, depois dessa temporada. A gente ficava muito dentro de sala, debatendo coisas, isso e aquilo, e não ia pra ação. A gente sabe a importância que tudo isso tem, de debater a teoria. É muito legal. Ela tem que estar junto. Mas, a gente, enquanto atores, a gente queria estar no palco, a gente não queria ficar sentado, conversando e debatendo nada. Eu acho que o palco é uma forma de debater também, né? Você tá ali, você expõe as suas opiniões, debate determinados assuntos, no palco. Era isso que a gente queria fazer. E isso começou a gerar um atrito porque aí vinham essas cobranças que a Camila falou, que o Vero cobrava da gente: "Ah, vocês precisam criar novos quadros dentro do grupo. Não só eu trazer pessoas de fora, mas vocês também". Mas a gente não sentia essa necessidade, sabe? Não é uma questão de ser utilitarista só com o que o Vero trazia. Não. É porque a gente dava a nossa contribuição como a gente conseguia dar. Essa era nossa contribuição, de estar no palco, de ensaiar, de ir pra as apresentações. E isso foi começando a gerar esse atrito, gerar esse atrito, a coisa foi crescendo. Teve a situação financeira, que a gente não conseguia conciliar ou largar tudo. Eu, na época, larguei. Na época, eu larguei um emprego em que eu ganhava quase dois mil e quinhentos reais por mês em prol do grupo. E aí, um ano e pouquinho depois, aconteceu tudo o que aconteceu. O que acontece? A gente começou a ter esses atritos e aí, logo em seguida, depois daquele Teatro Maria Clara Machado, o grupo foi selecionado... A gente tinha mandado um projeto pela Arena e a gente foi selecionado pra fazer aquela residência artística lá, ganhando. E, nesse mesmo período, a gente começou a ter esses atritos com relação a isso. "Sejam mais independentes! Procurem fazer outras coisas fora da comunidade pra ganhar mais visibilidade pra o grupo e conseguir mais pessoas pra se juntar ao grupo e ser parceiros do grupo". E a gente começou... Através desse atrito, foi que tudo aconteceu. E a gente ganhou o edital e, na hora da gente começar a residência artística, eu lembro que o atrito explodiu, por conta disso. Não foi por conta da grana do edital, não foi por conta de nada. Foi porque ele batia o pé firme e dizia que só ia continuar no grupo se a gente fosse mais independente. E a gente bateu também o pé e falou: "Então, a gente não tem mais como ir à frente com isso". E foi aí que acabou que todo

mundo, noventa por cento, oitenta por cento do grupo se esvaiu aí. E aí eles seguiram com a residência artística, chamaram mais gente. Mas, a princípio, foi assim que terminou. A gente não conseguiu conciliar as ideias, no final. Não conseguiu conciliar o tempo, e a questão financeira também. Foi a partir daí. Aí, eu explodi com o Vero. A gente falou um monte de merda um pra o outro. E depois a gente ficou de bem de novo, entendeu? Pedimos desculpas e ficou tudo certo.

_ Vocês acham que havia expectativas diferentes entre o Veríssimo e o grupo? O Veríssimo queria levar o grupo pra um outro lugar, que talvez ele tivesse uma visão de onde ele queria que o grupo chegasse, num trabalho mais profissional, com mais visibilidade, e vocês estavam menos preocupados com isso? A ideia, como vocês falaram, de viver aquela experiência da cena, preferindo mesmo estar nos palcos da Vila Cruzeiro do que em outros palcos da cidade e do Brasil ou não?

Camila: _ Eu acho, assim, a gente foi, como você falou... Durante muito tempo, a gente não batia de frente com o Veríssimo. Eu acho assim que, na verdade, a gente só queria fazer teatro. A gente só queria aquela *vibe* mesmo do teatro. Eu acho que a gente já estava meio que... Eu não sei se desacreditado seria a palavra. Se a gente ia conseguir fazer algo, assim, fora da comunidade. Algo que dê... Eu não sei explicar aquela sensação do momento. Fala, Daivson, se a palavra surgir, eu completo.

Daivson: _ Falando das minhas sensações, eu acho, sim, que a gente tinha perspectiva de viver disso, tinha, eu acho. Eu tenho certeza absoluta que a gente tinha perspectiva de viver disso. Só que eu acho que a cobrança que teve naquele momento acabou esvaziando isso. A gente queria deixar as coisas acontecer naturalmente. Eu acho que seria natural. A gente queria sim, não só apresentar nos palcos da Vila Cruzeiro, mas apresentar na cidade toda. Eu lembro que a gente... A Camila até falou disso agora há pouco. Falou: "Ah, eu acabei falando que a gente acabou se tornando um grupo muito político". A gente ficava só debatendo coisas. E a gente não queria isso. A gente queria fazer um novo espetáculo. "Ah, a gente acha que *A viagem* já deu? Já deu". "Já tiramos tudo que a gente gostaria de ter tirado deste espetáculo? Já". "Então, vamos partir pra outra! Vamos começar a ensaiar. Vamos voltar de novo do zero. Com um processo novo, um novo espetáculo, um novo tema". Pra gente poder ganhar de novo a cidade com outra história pra contar. Eu acho que foi isso que foi esvaziando. Eu acho que, se a gente tivesse feito a residência artística... Todo mundo, o grupo original. Todo mundo com aquela residência artística, eu acho que teria dado muito certo. Porque, cara, é aquilo... A gente não sabe explicar como, nem por que, mas aquele grupo, aquela primeira formação junta era um negócio surreal. Era um negócio muito forte. A gente se entendia no olhar. A

gente se entendia, sabe? Eu acho que era um negócio que tinha tudo pra acontecer e fluir. E cada um seguir um caminho separado e junto ao mesmo tempo, dentro do teatro, conforme as coisas fossem acontecendo, convites etc. Mas eu acho que iria acontecer. A sensação que eu tinha era essa. De que iria acontecer, sim. Tanto é que, quando eu voltei a conversar com o Vero, eu falei: “Cara, a sensação que eu tive, na época”... Agora parando pra analisar, depois da briga, porque na época da briga, a gente achava que o Vero é que era culpado. Mas aí depois a gente botou a cabeça no lugar, respirou e começou a pensar sobre tudo o que aconteceu. Eu acho que a gente como um todo. Não só ele. Nossa atitude também. A gente pegou a bacia com a criança dentro e jogou fora. Ao invés de jogar só a água fora, a gente jogou com a criança e tudo. Entendeu? A sensação que eu fico é essa. Mas, aconteceu, aconteceu.

_ O Veríssimo também revê a postura dele hoje, né? Ele acha que tiveram erros também da parte dele. Então, não era pra ser, parece.

Daivson: *_ É. Exatamente. Aconteceu porque acho que tinha que acontecer.*

ANEXO III: ENTREVISTA COM EUGÊNIO LIMA

São Paulo, 18 de setembro de 2018

V: _ Eugênio, eu queria que você falasse um pouco sobre como começa a sua relação com o teatro. Sei que você vem do *hip-hop*, mas não sei muito da sua história.

EL: _ A minha relação com o teatro começa em 1996 especificamente. A gente monta uma peça. O Dionísio Neto, diretor da companhia Satélite, convida a Unidade Móvel, que é a minha companhia de dança, para a gente montar um projeto junto. Esse projeto se chamava *Opus Profundum*. Era uma série de 03 monólogos intercalados com ações coreográficas.

V: _ Era dança urbana?

EL: _ Dança. Danças urbanas. É sempre legal pontuar, né? Quando eu montei a Unidade Móvel em 1992, a gente não usava esses termos como “danças urbanas”. Eu falo que a gente fazia “dança de rua”. O que hoje a gente chamaria de *hip-hop freestyle*. Ou seja, aquilo que não estava dentro do enquadro do *popping, locking and b-boy*. Por que eu acho que é importante falar isso? Porque há uma necessidade de olhar o momento histórico, como o próprio [Walter] Benjamin fala, você nunca olha o passado. O passado é o presente. Você tá sempre olhando com os olhos do presente. Mas, nesse olhar, de olhar com os olhos do presente, você acaba normatizando uma experiência histórica de acordo com as proporções do presente. Então, de uma hora pra outra, todo mundo fazia danças urbanas. Sempre fez. E a gente não localiza quando esse termo começa a ser utilizado no Brasil. Quando surge a São Bento, por exemplo, em 1985, ninguém falava danças urbanas, como ninguém falava “equipe de break”. Falava gangue. Gangue de Break. Isso é uma localização no tempo-espaço. Isso revela o procedimento. Revela a história. Depois a gente fala em equipes originais. Vai falar em 04 elementos do hip-hop a partir da visão do Ghetto Original. É o Ghetto Original, o grupo formado por membros da The Rock Steady Crew, Electric Boogaloo... Normatizado pelo Mr. Wiggles. Ele vai falar: são 04 elementos do hip-hop. Claro, Bambaataa já tinha falado isso. Mas é um processo histórico. Quando o Bambaataa começa em 1975, primeiro com *Black Spades*, a maior gangue de rua de Nova York... É bom entender isso. Ele era um dos inventores, o chefe da maior gangue de rua da cidade de Nova York, o *Black Spades*. Depois ele percebe, isso nas palavras dele, que a gente vive se matando... Por que os negros têm que lutar contra os latinos? Isso não faz sentido nenhum. Mas, neste momento histórico, era assim que era constituído. Com o acordo de paz das gangues originais já em 1973 e, com isso, houve as condições históricas para ele poder transformar a *Black Spades* na *Zulu Nation*, a Nação Zulu. E aí, falar de filosofia, de território, falar que *hip-hop* vem dos griôs da África para o sul do Bronx, tem toda uma construção filosófica, histórica e social... Tô dando essa introdução toda porque as experiências históricas também precisam ser enxergadas dentro do seu contexto e não só descontextualizando, o que é muito difícil em virtude de que a gente tá sempre olhando o passado com os olhos do presente. O cara que tá contando essa história não é o mesmo cara que estava contando essa história em 1998, nem é o mesmo cara que contou essa história em 2001. Então tem sempre esse *gap*. Neste momento, o que a gente pensava em colocar no teatro? Eu achava o teatro muito

autorreferente. Era uma visão minha. Eu ia no teatro, mas não era a coisa que eu mais gostava de fazer. Particularmente, não gostava tanto de teatro assim, por uma série de coisas. Achava que tinha conteúdo muito melhor na música, no cinema, até nas artes plásticas. Porque eu chegava nas plateias de teatro, eram majoritariamente brancas. Você tinha a ideia do grande encenador, aquele que organiza toda a cena. Era um momento de uma presença pós-moderna muito forte. Os anos 80 tinham um racismo implícito das manifestações de São Paulo. E hoje eu consigo identificar isso. E, no meio dessa história, esses dois jovens, a gente é amigo de colégio, resolvem fazer uma ação aguda, colocar Tupac em cena, usar som alto, usar microfone, colocar DJ em cena, entendeu? Era como se fosse um campo de batalha. A gente vai entrar não só pra confirmar o que a cena tá colocando, a gente vai entrar pra confrontar a cena. Eu tenho que ter liberdade para dizer o que eu penso com a minha dança a respeito do que aconteceu no passado. Então era uma batalha mesmo. Uma batalha implícita. Uma batalha entre o discurso das atrizes e a gente confrontando. E o espetáculo terminava com *California Love* e a gente convidava o público inteiro pra vir pra o palco dançar.

V: _ Isso em 96?

EL: _ Isso em 96. Na época, o Sesc tinha um festival chamado Jornada Sesc de Teatro, que era premiado, você ganhava. E a gente ganhou.

V: _ Como chamava o trabalho?

EL: _ *Opus Profundum*. Uma trilogia do Dionísio [Neto]. Eu já tinha trabalhado com ele no *Perpétua* e depois ia trabalhar com ele em *Desembestai!* Uma trilogia em que a gente vai trabalhar junto. No *Perpétua*, a trilha era do Arrigo Barnabé, a coreografia é minha. Nessa, a música é minha e é uma espécie de codireção. É a primeira experiência que eu chamaria de direção musical. Eu nem sabia disso. Nem usava esses termos. E isso viria a se tornar um grande lance da minha história, que é como construir dramaturgia musical. Mas já estavam lá os elementos como microfone, elementos que depois a gente vai desdobrar à enésima potência com o [Núcleo] Bartolomeu [de Depoimentos].

V: _ Você já era DJ?

EL: _ Já. Eu sou DJ desde 1993. E é no *Opus* que vai acontecer um fenômeno que vai mudar o rumo da minha trajetória. Mais do que a presença do teatro. Porque eu me machuco num ensaio do *Opus*. A gente está pra estrear no Festival de Curitiba e, duas semanas antes, a gente tá ensaiando no CineSesc (engraçado, o Sesc aparecendo várias vezes!), ensaiando a abertura, a primeira coreografia do espetáculo e eu vou fazer uma acrobacia e eu rompo meus ligamentos. Meu joelho direito... Minha rótula tá aqui, ela vem pra cá. E esse machucado vai, ao longo do tempo, eu nunca vou me recuperar e, ao longo do tempo, eu vou parar de dançar. É claro que na época eu não achava que era isso que ia acontecer. Mas, ao longo do tempo, é isso que acontece. E aí, depois da... Parece jogador de futebol. Eu vou pro Festival de Curitiba como jogador de futebol, com infiltração, com fisioterapeuta fazendo massagem pra eu poder entrar em cena. Eu estava me sentindo o próprio jogador de futebol. Só que depois do Festival, com o esforço que eu faço pra fazer duas apresentações... Ah, tem isso aqui! O espetáculo, no Sesc Consolação, foi ovacionado, todo mundo chapando o coco, indo pra o Festival de Curitiba, aí aconteceu uma coisa muito interessante. O público vaia. Ele vaia uma cena final, que é o beijo das duas personagens.

V: _ Um beijo lésbico?

EL: _ Não. Não era um beijo lésbico. A personagem era... A Sandra fazia um homem. Era Natali, Pascoali e Carnavali. Pascoali e Carnavali eram mulheres fazendo papel de homens. E o Natali era feito pelo Dionísio. Então seria um beijo entre dois homens. Mas ele estava beijando uma mulher. Na prática, estava beijando uma mulher. Todo mundo via que a Sandra era uma mulher. Enfim... O motivo da vaia, agora eu não sei exatamente precisar, mas o fato é que a vaia se dá no beijo, então eu associo a vaia ao beijo, mas... Aí teve uma repercussão imensa porque tem críticos lá e os críticos vão contra o público. O Dionísio estava nessa esfera de *enfant terrible* e a gente fazendo várias paradas juntos. O Max de Castro tava na banda, o *Opus* com muita coisa, banda, não sei o quê, a gente tava num puta movimento legal pra caramba e essa juventude muito hypada... A gente entrava, todo mundo ficava... Era uma experiência muito engraçada, primeira experiência que a gente tinha assim de confrontar. E as pessoas muito consternadas e muito incomodadas. Então vai desde que a obra é brilhante até a Bárbara Heliadora, que Deus a tenha, falando do suor nojento de Dionísio Neto, na crítica. A crítica começava, tipo, no meio da crítica, tinha essa frase “o suor nojento de Dionísio Neto” (*risos*), nessa pegada. Só que lá tinha Racionais... Tinha Tupac... Os caras ficavam doidos, som alto pra caramba... E todos os confrontos. “Por que vocês usam microfone?” Todas as coisas ímpares que tinha. E a gente: “Vocês estão loucos? Mano, vocês sabem que o Brasil teve passeata contra guitarra elétrica? Vocês vão fazer passeata contra os toca-discos agora? Vocês tão achando o som alto? Coloca sua tia-avó na oitava fileira, não coloca ela na primeira. Quer ouvir som baixo, vai no dentista”.

V: _ Mas assim... tinha dramaturgia, tinha texto? E vocês atuavam mais na qualidade de dançarinos ou como intérpretes?

EL: _ Intérpretes. Tinha texto. Só que a dança – isso é que é louco – a dança era a dramaturgia. A gente não tinha fala. Era música e dança. Só que o que a gente dizia com essas duas coisas confrontavam. E aí o *Opus* foi se tornando um negócio gigante. Não é gigante pro bem, gigante no sentido disso acontecer, de ser legal pra caramba, como a gente saindo quase na mão com a plateia no Festival de Santos quando o Zé Carlos, do [Grupo] Tapa, levanta e começa a gritar “Ególatras!”, “Fascistas!” e a gente chama ele pra dentro do palco. Até uma batalha campal no Rio de Janeiro, no Festival da UNE, que a gente tava fazendo um show antes do Mestre Ambrósio e sai um puta pau, os caras jogando lata, chamando de “viado” e tal e a galera começa enfrentar a plateia. O *Opus*, realmente, ele é um lugar de encruzilhada.

V: _ Por que ele agredia tanto a plateia?

EL: _ Eu acho basicamente porque a gente confrontava a ideia do teatro. Mas claro que isso é uma visão muito particular. Talvez seja legal ler as críticas para ver melhor. O J. B. Medeiros fez críticas... Tem uma fortuna crítica muito grande. E o Dionísio lançou um livro sobre o *Opus*, que tem um texto meu. Tem texto de outras pessoas, mas tem um texto meu. Não lembro se foi ano passado, se foi esse ano, eu não sei direito. Posso até perguntar pra ele. Mas isso só pra dizer que essa foi a minha entrada. Minha entrada foi assim. E eu falava: “Gente, tá muito atrasado esse bagulho!”, “Meus Deus do Céu! DJ no palco!”, “Oh, jura mesmo?”, “Mas de onde tá vindo o som?”, “O som vem das caixas?”, “Oh, meu Deus!”. Ficavam surpresos. “Nossa! Microfone em cena! Gente!”. “Em que mundo que vocês vivem, mano?” E aí, logo depois disso, em 1998, eu vou pela primeira vez aos Estados Unidos, vou pra Nova York e aí eu encontro o *Hip-Hop*

Theatre, tipo Denny Hoch fazendo *Jails, Hospitals & Hip-Hop*... Época do *Bring in 'Da Noise Bring in 'Da Funk*²⁷⁰... Eu falo: “Mano, os caras estão viajando aqui”.

V: _ Você foi a passeio ou trabalho?

EL: _ Fui a passeio. Era a primeira vez em que eu saía do Brasil. Fui com Dionísio. Primeira vez que fui pra o Bronx, baile de *hip-hop*... Abrindo um puta mundo. E os bagulhos aqui... Só que, claro. Eu olhava a cena teatral daqui e falava... Meu Deus! E aí comecei a perceber; “Como ela é racista! Como ela é branca! Como ela é classe média alta! Como eles só falam de... Que diabo de universalismo é esse?” Isso aí que, pra mim, passava completamente batido... Eu falava... Caramba, bicho, é a mesma coisa! Um grande acordo! Aí foi nessa esteira, nesse contexto, que se dá o meu encontro com a Cláudia [Schapira]. A Cláudia já tinha visto o *Opus*, já acompanhava as coisas da Unidade Móvel e ela queria... Ela também estava pensando que o teatro estava muito auto-centrado e queria dialogar com isso aí. Aí ela teve essa ideia doidona e falou... Mano, eu acho que quero juntar o teatro com o *hip-hop*. Isso que hoje é ponto pacífico, era, tipo, mais do que xingar a mãe. Era xingar a mãe do *hip-hop* e a mãe do teatro. As pessoas literalmente chegavam pra gente e falavam: “Olha, vocês vão acabar com a carreira de vocês!” As pessoas viravam pra mim: “Eugênio, não se mete com esse povo do teatro, você já viu o que aconteceu da outra vez, esse povo do teatro não dá certo”.

V: _ Isso era ano 2000?

EL: _ A gente começou a ensaiar em 1999. Ainda estava naquela fase me machucando mais uma vez. Em 1999, eu já tinha desistido mesmo da dança. Só que, nesse processo de recuperação, principalmente logo depois do *Opus* em Curitiba, eu passei por um processo que hoje eu identifico como um processo depressivo, mas, na verdade, eu também não sabia muito na época. Sei que estava muito treta e eu tinha que ficar muito tempo parado, eu não conseguia colocar o pé no chão. Pra não enlouquecer, eu resolvi montar meu equipamento de DJ na beira da minha cama. Porque eu tocava, mas tocava mal. Eu falei... Mano, quer saber? Eu vou estudar esse negócio. Eu tocava da hora em que eu acordava até a hora em que eu ia dormir. Não saía do quarto. Ficava tocando o tempo todo, o tempo todo. Foi aí que eu comecei a me apurar tecnicamente. Como diria um amigo meu... Ainda bem que as agulhas não eram giletes, senão eu tinha perdido os meus dedos. Eu tocava muito mal. Em 93, eu tocava muito mal. Tinha bom gosto, mas tocava mal.

V: _ Aí foi quando você teve problemas com a dança que você começou a investir mais na...

EL: _ Ainda tinha o *SubClub*. O *SubClub* era de 1993, o primeiro baile de hip hop fora da periferia. Ia todo mundo.

V: _ Era no Centro?

EL: _ Era nos Jardins, do lado da 78ª DP, colado parede com parede. O primeiro show dos Racionais fora do circuito tradicional de bailes foi nesse baile. É um marco na noite paulistana, o *SubClub*. Porque ele se relaciona com o momento da emancipação,

²⁷⁰ Espetáculo musical norte-americano contando a história dos negros nos Estados Unidos desde a escravidão até o presente. Estreou no *off-Broadway*, em Nova York, em 1995, passando em seguida para a Broadway, em 1996, e ficando em cartaz até 1999. Fonte: <<https://www.ibdb.com/broadway-show/bring-in-da-noise-bring-in-da-funk-2230>> Acesso em 24 out. 2018.

entendeu? Até então os DJs tocavam o que os donos de bailes compravam. Os discos vinham de carregamento. Você não podia escolher disco. Essa foi a loucura. Eu só fui descobrir depois, no final dos anos 90, quando eu fui pela minha vez para os Estados Unidos, eu percebi que eu podia comprar meus próprios discos. Eu não preciso escolher do que escolheram. Eu posso vir aqui e escolher eu mesmo os meus discos. Só que a diferença do *SubClub* e da *Soweto* é que o *SubClub* era formado por 03 DJs, eu, o Robson e o André Ceciliato, e a *Soweto* era o DJ Num, o Thaide e o KLJ dos Racionais. Um baile era sábado e outro baile era domingo. A gente começou um ano antes. Eles começaram em 1994. A gente começou em 1993. Só que era um lugar onde os DJs mandavam. A gente tocava só o que a gente queria. Então, nesse sentido, tipo... A gente tocou o Chronic quando ele foi lançado, entendeu? Só pra você ter uma ideia... Era um negócio tão eclético que o primeiro desfile da marca Rosa Chá foi no *SubClub*. Era disso pra um Chico Science. Passava luta do Myke Tyson e tinha show dos Racionais. Então foi um momento de grande efervescência, o início dos 90, pra gente. E é, neste momento, com esse histórico que eu encontro com o Dionísio fazendo teatro e é, um pouco saindo desse histórico, que eu já tinha montado a *So Family*, que era uma posse de 07 DJs. O Marc era dessa posse, o DJ Marc...

V: _ Uma o quê?

EL: _ Posse. Posse é um conjunto de pessoas. É um termo que a gente usa no *hip-hop*. Um conjunto de DJs. O que a gente chamaria de coletivo. A gente não chamava de conjunto, chamava de posse. Posse Mente Zulu - é a posse de onde saiu o Rappin' Hood, chamava Posse Mente Zulu. ... E o Bartolomeu surge nessa união. A gente já tá aí de [19]99 pra 2000, a gente recebe um convite, a gente monta o grupo, a gente estreia dia 03 de novembro de 2000, no Sesc Belenzinho, uma peça chamada *Bartolomeu, o que nele deu?* E é isso DJ, MC, atrizes, rimando, a Georgette [Fadel] em cena, a Georgette dirigindo, e daí desdobra pra o que viria a ser a pesquisa do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. A fusão do teatro épico com o *hip-hop*. E até hoje, há 18 anos nessa história. Então, o meu encontro com o teatro é a partir disso. Essa é a minha escola. O Bartolomeu é a minha escola. E é uma escola de muitas descobertas. A gente vai pra o Brasil. A gente vai pra o Palco Giratório, vai pra o Brasil inteiro. A gente monta a segunda peça nossa, *Eu Acordei Que Sonhava*, em cima do Calderón de La Barca, a gente vai pra Madri, apresentar em Madri, no Teatralia, tem todo esse desdobramento. *Acordei que Sonhava* a gente faz muito, muitas quebradas, interior de São Paulo, interior de Santa Catarina, Nordeste, a gente faz muita coisa, e é um olhar sobre o Brasil. Nesse mesmo período, surge a Lei de Fomento ao Teatro do Estado de São Paulo. O Bartolomeu tá na primeira edição da Lei. É um dos contemplados. Então você tem toda essa mudança. Eu fui curador da parte de teatro do Agosto Negro, que é um projeto que não tem mais, da Prefeitura. A gente foi, por exemplo, nos primeiros CEUs, em todos os primeiros CEUs. Tem todo um encontro, toda uma localização, um diálogo com isso. O Bartolomeu é o primeiro grupo que coloca Racionais [MC's]. O *Opus* tinha colocado os Racionais como dramaturgia, mas como base dramática, na construção dos personagens, é o Bartolomeu que faz.

V: - Uma das perguntas que eu queria te fazer é sobre tua relação com esse movimentos artísticos, com esse coletivo que é o Núcleo [Bartolomeu de Depoimentos], com a Frente 3 de Fevereiro, que tem uma importância grande na sua trajetória, e, por fim, com o Coletivo Legítima Defesa, não sei se tem mais algum...

EL: _ Como eu falei, é uma historiografia. Esses três coletivos são... Primeiro, eles são um momento, eles sobreviveram à escritura da história. A Frente [3 de Fevereiro]... Eu vou começar pela Frente, apesar dela ser o segundo coletivo nessa ordem. Tem outros movimentos que eu faço. Eu sempre sou uma pessoa que gostava muito de grupo. Trabalho muito em grupo. Mas o Bartolomeu foi... É... Foi um espaço de criação e é um espaço de recriação muito grande. Primeiro, porque a gente conseguiu colocar em cena duas coisas que eu acho que dialogavam, a gente conseguiu descobrir isso, em pesquisa... Ator-MC, a ideia da autorrepresentação, isso ligado também com o distanciamento, esse ator que é narrador e, ao mesmo tempo, mestre de cerimônia, a ideia de contar sua própria história, a fusão das filosofias do *hip-hop* junto com o embasamento, por exemplo, com a influência muito forte no Bartolomeu, do Walter Benjamin, com Brecht, tudo isso. Ele cria um campo de articulação e de conhecimento muito grande, onde fazer teatro não estava limitado a olhar para o próprio teatro, dialogava com várias outras áreas do conhecimento, seja do conhecimento acadêmico, seja do conhecimento das outras artes, seja da influência do cinema, da literatura. No Núcleo Bartolomeu de Depoimentos passa, na sede, Roberto Schwarz, Mia Couto, KLJ, Thaíde, Frente 3 de Fevereiro, é muita coisa, é um campo muito amplo, Paulo Arantes, o início do *slam* no Brasil, movimento de resistência contra a gentrificação, Iná Camargo Costa... Isso é um local de efervescência artística muito grande, que acaba criando um arcabouço muito bom, tanto de discussão quanto de formação artística.

V: _ Isso contrasta muito com a sua percepção do teatro, como um lugar autocentrado, isso é um lugar de explosão, com várias linhas de fuga. Você acha que esse foi um momento para outros grupos, você percebe isso acontecendo em outros cenários, ou você acha que ali era um epicentro?

EL: _ Não. Isso acontece. Eu acho que esse início de 2000 e, também pela possibilidade da Lei de Fomento, eu acho mesmo, a Lei é importante nesse bagulho, começa a dar forma a pesquisas que já existiam com muita potência. Então esse movimento de teatro de grupo, ele vai fazer uma explosão. E mesmo em coisas que são, a gente poderia mesmo dizer, dialeticamente opostas, coisas que não se casam o tempo todo, mas que têm um olhar sobre. O Paulo Arantes fala isso de uma maneira muito interessante. Ele fala assim: “Em determinado momento, num momento histórico, esses grupos assumem a tarefa de pensar criticamente o Brasil”. E a gente tá dentro dessa história. Ele chamava isso de “intelectual precário”, não porque o nosso pensamento era precário, mas porque você não tinha ali nem as condições para construir esse pensamento político, ou seja, não eram financiados por uma faculdade, por uma universidade, não tinha bolsa de estudos, você tinha uma tentativa de pensar o Brasil. Então, por exemplo, companhias que são muito próximas da gente, como a [Cia.] São Jorge [de Variedades], ou companhias que são muito amigas, mas que têm uma linguagem muito diferente, como o Bartolomeu e [a Cia. do] Latão. Tipo... *A Ópera dos Vivos*²⁷¹ estreia no mesmo período que o *Orfeu*²⁷². E é um recorte do mesmo período histórico. Nisso, a gente dialoga muito. O *Barafonda*²⁷³ com o *Bom Retiro*²⁷⁴, por exemplo. Sabe, vai acontecer muita coisa

²⁷¹ Espetáculo da Companhia do Latão, de 2011, com encenação e dramaturgia de Sérgio de Carvalho.

²⁷² *Orfeu Mestiço: Uma Hip-Hópera Brasileira*, espetáculo do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos de 2011, com direção e dramaturgia de Cláudia Schapira.

²⁷³ Espetáculo de 2012 da Cia. São Jorge de Variedades, com direção de Georgette Fadel.

²⁷⁴ Espetáculo *Bom Retiro 958 metros*, espetáculo do Teatro da Vertigem, com concepção e direção de Antônio Araújo, que estreou em 2012.

assim, por exemplo, tem uma das ações do *Urgência nas Ruas*²⁷⁵, que é o primeiro projeto do Fomento, tem uma que é Bartolomeu e o Teatro da Vertigem. E é uma *block party*. Entre o Pátio do Colégio e o Solar da Marquesa. A gente faz uma *block party* em memória da *block party* que o Kool Herc faz em 1973, que seria a fundação do *hip-hop*. A gente faz a fundação no marco zero da fundação da cidade de São Paulo. Isso é muito inusitado, mas aconteceu. Então é um momento de explosão. Eu me lembro de eu discotecando, tocando *Negro Drama*, entre a Casa nº1 e o Solar da Marquesa. A gente fechou a rua. As projeções de *A Revolução Não Será Televisada*²⁷⁶ eram no Tribunal de Justiça. Hoje você pensar nisso é inimaginável. A primeira vez que o Bartolomeu se apresentou no Teatro Municipal era diante do Xis²⁷⁷, a gente começava o espetáculo convidando o Xis, MC da Quebrada, “chapa o coco chapa o coco” e o Municipal lotado.

V: _ Foi em algum festival ou era uma pauta de vocês?

EL: _ Era dentro de um festival da Prefeitura com os grupos que tinham ganhado o Fomento chamado Teatro Por Um Real. No Municipal. Então... É um momento de efervescência, um momento de explosão, momento onde vai se pensar a cidade, o mapeamento urbano do [Teatro da] Vertigem, *BR-3*²⁷⁸, enfrentamento gigante, e outros coletivos também, tipo o Folias [d’Arte], toda uma série de grupos, os próprios Os Fofos com a *Trilogia da Cana*, uma série de coisas que vão acontecer.

V: _ Eu acho que você ia começar a falar da Frente 3 de Fevereiro...

EL: _ A Frente é uma coisa diferente de todas essas histórias porque ela nasce de uma necessidade muito complexa, uma necessidade pautada na ideia de que é preciso visibilizar e parar o projeto de extermínio que estava acontecendo com a juventude negra.

V: _ Qual é o ano?

EL: _ Isso é 2004. O caso que detona o surgimento da Frente 3 de Fevereiro, e isso é importante anotar, é o assassinato de um jovem negro chamado Flávio Ferreira Santana, que mamãe convoca - ela convoca mesmo - uma reunião e fala: “Olha, vocês precisam fazer alguma coisa”! Só que ela não falou assim de um jeitinho tão tranquilinho como eu tô falando. Eu me lembro do dia quando ela leu essa notícia, a gente tava indo tomar café pra dar conta dos compromissos. E mamãe puta da vida, assim, com a pá virada, falando assim: “Meu, vocês não são artistas? Vocês não fazem porra nenhuma, vocês não fazem nada. Pra que serve essa arte de vocês”? E a gente não tava entendendo qual era o motivo da ira. E aí ela vai, pega o jornal e começa a explicar. E, pra ela, por que era emblemática a morte do Flávio? Porque ela era a revelação da hipocrisia da democracia racial brasileira. Por quê? O Flávio era um menino negro que era mórmon, portanto, ele não bebia. Depois, ele tinha se formado em odontologia, não foi nada dessas ciências humanas, era odontologia, era um querido da comunidade. O pai dele era ex-policial militar, seu Jonas. A mãe dele morreu muito cedo, ele foi criado pelas tias. Ele namorava uma menina estrangeira, branca. Ele tinha um carro. E, mesmo

²⁷⁵ Projeto de intervenções urbanas realizadas pelo Núcleo Bartolomeu de Depoimentos no centro da cidade de São Paulo, entre 2002 e 2004.

²⁷⁶ Documentário de 2003 dirigido por dois cineastas irlandeses, Kim Bartley e Donnacha O’Briain, a respeito do golpe de estado que, em 2002, depôs o presidente eleito da Venezuela, Hugo Chávez.

²⁷⁷ Rapper paulistano.

²⁷⁸ Espetáculo do Teatro da Vertigem que estreia em 2006.

assim, ele foi assassinado com dois tiros à queima roupa, “confundido” com um ladrão. Se você falava que se você estudasse, não ia acontecer isso... Se você fizesse isso, não ia acontecer... Era hipocrisia completa! A gente precisava fazer alguma coisa. E foi tentado enterrar ele como indigente. Quem matou ele foi um cara que tá preso, ou espero que ainda esteja preso, foi condenado, por homicídio culposo.

V: _ Por esse homicídio?

EL: _ Por esse homicídio. Já tinha outros cinco nas costas antes de matar o Flávio. E aí teve uma situação que o seu Jonas, ex-PM, conversando com o chefe do comando... Da polícia, sei lá, comandante da polícia, não sei quem era... E ele dá uma entrevista falando assim: “Meu filho foi morto porque era preto”. Depois ele não repete mais essa frase. Mas nesse dia ele fala: “Meu filho foi morto porque era preto”. Aí, mamãe convoca essa reunião, a gente chama várias pessoas próximas, o Bartolomeu foi chamado, a gente faz uma reunião onde hoje seria a Casa da Lapa, mas na época era casa da minha irmã, minha irmã morava lá nessa época com meu cunhado, minha sobrinha tinha nascido, eles moravam lá com outras pessoas e tal... E, a partir dessa história, a gente traça uma ação, baseado muito numa relação que a gente tinha com uns movimentos da Argentina, principalmente com o H.I.J.O.S.²⁷⁹, que é o movimento lá dos filhos da ditadura, e tinha um grupo chamado G.A.C., Grupo de Arte Callejero, que faziam monumentos horizontais do mapeamento da violência. A gente resolve fazer um monumento horizontal no lugar onde o Flávio foi morto. E, num primeiro momento, a gente ainda tá na chave das grandes manifestações. Então a gente começa a ligar, pede apoio de vereadores, deputados, a gente acha que vai ter uma multidão com a gente lá pra fazer isso. Só que, quando a gente chega, não tinha ninguém, só tinha a gente e a família.

V: _ Era na periferia?

EL: _ Não. Por incrível que pareça, ele não foi morto na periferia. Foi morto num espaço central. Foi morto em Santana. Foi morto em frente ao Campo de Marte. Em frente a um *drive-in*. Aí, quando a gente chega lá, tinha a gente e a família. E é a primeira vez que a família tá indo no local onde ele foi morto, aí você tem que segurar o maracatu, entendeu? Então a gente viu, primeiro, que não ia ter apoio, que não ia ter multidões marchando junto com a gente, então aquela ideia já cai; dois, que era a gente na fita e a gente tinha que dar conta das coisas que estava fazendo. E logo, na primeira vez, a polícia arranca o monumento. Aí depois a gente faz outro com concreto. A polícia vai lá e risca. E depois a gente faz outro. Fizemos três monumentos.

V: Era numa calçada?

EL: _ Não. Ele foi morto na frente do *drive-in*. No filme *Zumbi somos nós*²⁸⁰ mostra exatamente onde foi. Na primeira cena, é o cara explicando onde foi, onde ele tirou a marca de tiro, onde ele limpou a mancha de sangue. Mas a gente faz na... Tem a saída do *drive-in*, a gente faz na rua, no asfalto. A gente faz ele três vezes. E, nisso, acontece um fenômeno muito interessante porque é concomitante com a morte do [Mário] Covas, ou alguma coisa semelhante. Ou o Covas fica doente. Eu sei que o cara, o Ouvidor da Polícia Militar é tirado do caso. E ele vai dar uma entrevista pra gente logo depois. E ele

²⁷⁹ Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio.

²⁸⁰ Filme documentário. Ano: 2007. Direção: Frente 3 de Fevereiro. Coprodução: Frente 3 de Fevereiro, Gullane Filmes, Fundação Padre Anchieta (TV Cultura), Associação Brasileira das Emissoras Públicas, Educativas e Culturais (Abepec).

começa a contar como é que os grupos de extermínio atuavam dentro da Polícia Militar. Daí, sai a segunda ação que é *Quem policia a polícia?* E aí tem direito a tudo. São mil cartazes que a gente coloca na cidade de São Paulo, quer dizer, nada. Mil cartazes numa cidade de dez milhões de habitantes, nada, mas... São em pontos estratégicos. O Secretário de Segurança Pública na época, o Saulo, chama a gente de “vagabundo”. Se fosse hoje em dia, ia chamar de “petralha”. A gente sofre ameaça. A gente vai para um evento chamado Zona de Ação, dentro do Sesc, com outros coletivos. E a gente faz uma oficina de *printar* os cartazes. E a gente vai fazer essa ação no Jardim São Luís. Quando a gente vai partir para a ação, a gente descobre, a gente nem descobre, as pessoas falam “a gente não vai”. E a gente pergunta: “Por que vocês não vão?” Eram dois caras da Polícia Militar infiltrados dentro do curso da gente.

V: _ O objetivo era...

EL: _ O objetivo era fazer essa ação ao redor do terceiro batalhão que mais mata na cidade de São Paulo, na época, que era o Batalhão do Jardim São Luís.

V: _ E os PMs estavam lá por causa da Frente 3 de Fevereiro?

EL: _ Estavam.

V: _ Especificamente?

EL: _ Especificamente. E fazendo curso no Sesc. Foram todos os dias.

V: _ E vocês nem suspeitavam?

EL: _ Não. E aí vai se desdobrando. Eu falo que a gente sempre tem muita proteção espiritual porque é cada coisa que eu vou lembrando... Muita proteção porque a gente podia ter se lascado muito. E a gente vai, cola os cartazes. Só que a gente faz de um jeito performático. E os caras vão rasgando um, vão pegando outros.

V: _ E o que tinha nos cartazes?

EL: _ Tinha a frase “Quem policia a polícia?” e a foto espelhada de dois policiais militares. A gente cola aqui, a gente cola lá na Paulista... Esse dá um impacto muito grande. Ele agora é acervo do MAR²⁸¹. O MAR comprou parte do acervo da Frente. A bandeira “Onde Estão os Negros?”, os cartazes, uma série de coisas que a gente vendeu pra eles... E aí, a Frente começa a ser um espaço de discussão sobre a questão racial. Só que qual é o diferencial da Frente? A Frente não é um grupo só de negros, ou negras. A Frente é um grupo multidisciplinar, com pessoas de várias... No começo, tinha de médico a dançarino. Multietário. Tem mamãe, que tem 70 e poucos, a Sônia, que tinha 60 e tantos, e a gente. No centro mesmo, a Frente vai ter 21 integrantes. A gente faz bandeira e leva nos estádios [de futebol]. A gente *printa* bandeira e leva para os estádios. A primeira é “Brasil Negro Salve”, a segunda é “Onde Estão os Negros?” e a terceira é “Zumbi Somos Nós”. A gente construiu, a gente pintou, a gente negociou com as torcidas. É negociação. Diferentes torcidas. Tinha que ser pelas cores. A primeira era tricolor. “Brasil Negro Salve” era preta, branca e vermelha. A gente conversou pra abrir na final da Libertadores. São Paulo e Atlético Paranaense no Morumbi. E foi uma loucura. A gente tinha 04 ingressos só. E a gente entregou. A Maia²⁸² foi uma das intermediadoras. Ela e o Felipe carregaram a bandeira sozinhos. Uma mulher e um

²⁸¹ Museu de Arte do Rio de Janeiro.

²⁸² Iramaia Gongora, esposa de Eugênio Lima.

menino na Torcida Independente, do lado de fora do estádio passando a bandeira pela grade pra Torcida Independente. A gente teve que ir na sede da Independente negociar como, quando e o quê ia estar escrito na bandeira. Não é assim, vou abrir uma bandeira no estádio. Tem que negociar com todo mundo, desde a Polícia Militar até a torcida organizada.

V: _ A Polícia Militar sabia?

EL: _ Sabia. Tudo que entra no estádio, você precisa passar pela Polícia Militar. A única pessoa que parece que não sabia era a Globo. Porque, na hora, como a gente sabia como o racismo é estrutural... Como é um jogo de futebol? A hora que tiver um gol, ela vai filmar o quê? Vai filmar a torcida. Então, a gente combinou com a torcida que, se tivesse um gol, no gol, ela abria a bandeira. Não teve erro.

V: _ Tinha o momento exato, né, para fazer a ação?

EL: _ Pra você abrir uma bandeira daquela... As primeiras, eram pesadas e elas tinham 21m x 12m. Era tipo gigante. Pra você abrir, você tinha que ter 60, 70, 100 pessoas. E, num jogo de futebol, você tem que ter cumplicidade. Ninguém abre o que não quer. Se a torcida não quiser, você não vai abrir bandeira nenhuma. Essa, ela abriu e foi bem quando teve gol do São Paulo. E, quando abriu, a Globo foi lá e filmou. Então, a ação que já tinha uma visibilidade de, sei lá, 90 mil pessoas, passava pra 4 milhões e meio. E isso foi se tornando uma marca da Frente. Hackear por dentro, criar ações que tenham reverberação na mídia... Essa foi a primeira. E a gente faz isso na abertura da Copa do Mundo. Faz na *fan party*, em Berlim, 2006, sistema de segurança mais treta da Europa. E a gente abre uma bandeira também.

V: _ E o que estava escrito?

EL: _ Nessa bandeira, estava escrito "Know Go Areas". O que eram "No Go Areas"? O ex-porta voz do governo de Brandenburgo, o Estado onde fica Berlim, vira e fala... Olha, eu só queria dizer pra os turistas que existem certas áreas em que eles não serão bem vindos. Aqui na Alemanha ainda existem "No Go Areas". Só que isso era um negócio velado, ninguém podia falar sobre isso. E ele coloca em primeiro plano. A gente chega na Alemanha e a manchete era essa. A gente começa a trabalhar com vários coletivos que a gente tinha contato desde uma exposição que a gente fez chamada *Ex-Argentina* pra criar uma ação. A gente leva uma bandeira preta para escolher o que ia ser pintado lá. A Frente tem essa história. Quando fala transdisciplinar, não é só porque tem pessoas de diferentes áreas é porque, assim, a gente já participou de festival de teatro, de música, de artes plásticas, de debate sobre migração, sobre racismo, sobre julgamento. Então isso foi um momento de criação que era de um assembleísmo radical, que a gente não tinha... A gente só ia pra votação por maioria no último instante. Então, eram discussões gigantes. Quando a gente foi para a Argentina, a gente tinha *charlas* de dez horas. Dez horas de discussão. E quando terminavam as dez horas, a gente ia pra o bar continuar a discussão. Era um negócio que você ficava completamente trouxa de... Era muita ideia. Era muita ideia. Só que, quando a gente ia pra ação, esse lance era praticamente um emprego que a gente tinha, era muito sólido. E aí tem... A gente faz a trilogia. Primeiro a gente faz *Cartografia do Racismo para o Jovem Urbano* pelo VAI²⁸³. Depois, a gente faz o documentário pelo DOC TV da TV Cultura. E depois a

²⁸³ O Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais - VAI, foi criado pela lei 13.540 e regulamentado pelo decreto 43.823/2003, com a finalidade de apoiar financeiramente, por meio de subsídio, atividades artístico-culturais, principalmente de jovens de baixa renda e de regiões

gente faz o disco pelo PROAC²⁸⁴. Então tem livro, filme e disco. E quando faz o filme, a Frente, que tinha um tamanho x, ela vira 100x. A gente não consegue nem dar conta de tanta demanda porque as pessoas acham que a gente é meio super-heróis. “Aconteceu uma coisa aqui em Manaus...” Só que isso vai replicando, as coisas vão replicando... Então, a Frente foi um momento muito... E também de negociar com essas grandes instituições internacionais, muito poderosas.

V: _ Qual o período em que ela foi mais atuante?

EL: _ De 2004 até... Até nossa segunda ida pra Alemanha... Até... 2012.

V: _ Quase 10 anos! Ela tá ativa ainda?

EL: _ Tá ativa. Só que hoje existem, na Frente, vamos dizer, diferenças irreconciliáveis... Jeitos de pensar a Frente, dos integrantes da Frente, que não... Que hoje não se reúnem para conversar. Então a gente fez um pacto, que já era antes, tudo da Frente é *copyleft*, só precisa dar crédito. Todo mundo pode usar, inclusive os integrantes da própria Frente. Então, por exemplo, tem música no filme da Roberta [Estrela D’Alva]. No *Slam: voz de levante*²⁸⁵, tem música da Frente 3 de Fevereiro. A gente dá crédito. Ela é da Frente 3 de Fevereiro. Eu sou da Frente 3 de Fevereiro. Não precisa de autorização de ninguém para fazer isso. Tem a bandeira. Hoje, por exemplo, tem três bandeiras *Onde estão os negros?*, que é uma bandeira que a gente criou. Tem uma bandeira que foi pra o MASP, que é a que tá na USP hoje. E tem uma outra bandeira, que foi a bandeira que foi para a Marielle [Franco], que estava no México. A da Marielle, que a gente usou na passeata pela Marielle, tá lá em casa. São bandeiras da Frente, elas circulam. Quem colocou essa na USP, foi o Almir Daumas, professor, muito próximo da gente, ele era um Cobaia, que era um coletivo de artes plásticas com o Lucas Bambozzi. Então tem isso. A Frente vai fazer parte de um movimento de coletivos de artes plásticas, Bijari²⁸⁶, Contrafilé²⁸⁷. Um outro campo completamente doido, que é o das artes plásticas. A gente fez a Bienal de Cuba, no Prestes Maia²⁸⁸.

V: _ Curioso como rompe com esse domínio burguês de domínio específico de cada linguagem. A necessidade de mobilização da luta, ela rompe com o modelo burguês de arte.

EL: _ A gente vai fazer um trabalho com o Movimento Sem Terra, vai fazer história com o Movimento por Moradia, a gente vai colocar a bandeira *Zumbi Somos Nós* no alto do

do Município desprovidas de recursos e equipamentos culturais. Fonte: <<http://programavai.blogspot.com/p/sobre-o-vai.html>> Acesso em 24 out. 2018.

²⁸⁴ Programa de Ações Culturais (PROAC), da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo.

²⁸⁵ Filme dirigido por Roberta Estrela D’Alva e Tatiana Lohmann, de 2017.

²⁸⁶ BIJARI é um centro de criação em artes visuais, design e arquitetura cuja prática se situa na intersecção a arte, o ativismo e a cidade. Fonte: [<http://www.bijari.com.br/arte>]. Acesso em 24 out. 2018.

²⁸⁷ Formado em São Paulo, Brasil, no ano 2000, o Contrafilé é um grupo transdisciplinar que investiga as possíveis relações que podem ser estabelecidas entre arte, política e educação e como estas relações ampliam o direito à produção criativa da cidade. Fonte: <<https://issuu.com/grupocontrafile>> Acesso em 24 out. 2018.

²⁸⁸ Edifício abandonado (uma antiga fábrica têxtil) de 21 andares, no centro da cidade de São Paulo, a poucos metros da Estação da Luz. Ocupado desde 2010, abriga em torno de 478 famílias, sendo a maior ocupação da América Latina. Fonte: “Edifício Prestes Maia, o maior símbolo das ocupações na América Latina”. In: Agência EFE, Brasil Habitação, São Paulo, 10 de maio de 2018. Disponível em: <<https://www.efe.com/efe/brasil/brasil/edificio-prestes-maia-o-maior-simbolo-das-ocupa-es-na-america-latina/50000239-3611887>> Acesso em 24 out. 2018.

Prestes Maia. A gente amarrando. A gente amarrou. O prédio tinha 16 andares. A gente amarrou lá em cima.

V: _ Risco de vida, né?

EL: _ Não... Quando subiu o bandeirão, que veio aquele vento, quase que vai todo mundo... Voa junto. A gente não sabia direito. Demorou nove horas pra amarrar aquela bandeira. Hoje é diferente. A gente chama... Sobem em cima do negócio. Na época, era tipo... Nós e nós em tudo. E esse “nós em tudo” cria um *know how* de conhecimento. Então, a Frente vai pra Los Angeles, a Frente vai pra África, a Frente vai pra Europa, vai pra Nova York, vai pra um monte de lugares. E outros trabalhos começam a se desdobrar a partir do trabalho da Frente. O Legítima Defesa é um desdobramento também dessa questão. Quando eu chego pra fazer aquela ação, já tenho toda essa experiência da Frente 3 de Fevereiro. E como, infelizmente, o racismo estrutural não mudou tanto assim, você consegue mapear muito fácil o que é porque... Isso criou uma experiência muito forte. Sem falar que tem isso assim... É muito raro você ver um coletivo, como a gente tinha na Frente, com pessoas com mais de 70 anos de idade no rolê com você. Isso faz uma diferença, meu. Isso é muito difícil. Tipo... Isto é diferente.

V: _ E tinha uma gurizada, jovem, também?

EL: _ Tinha. O Felipe Teixeira era um meninão. Essa história dos tempos diferentes. A Frente era também muito família porque tinha muitos irmãos, eram pessoas casadas, entendeu? Era meio família. Já o Legítima Defesa, esse eu acho que é um diferencial... Fora uma ou duas pessoas, eu não sabia nem quem eram as pessoas. Não só não éramos amigos como também não sabíamos quem eram.

V: _ Mas você sabia do que estava rolando essa história com o Brett Bailey, né?

EL: _ Sabia.

V: _ Você não ia participar do *Exhibit B*?

EL: _ Não. Eu não ia participar. Eu fui chamando pra conversar. Chamado pra montar com o José Fernando [Peixoto de Azevedo], a Leda [Maria] Martins, um seminário em conjunto, um seminário gigante chamado *Discurso sobre o Não Dito* pra discutir a questão racial. Eu encontrei com Brett três vezes. E eu não conhecia os intérpretes. Tinham várias pessoas que iam participar, eram mais de trinta. Eu não conhecia. Eu comecei assim a ver... Eu vi um vídeo sobre a montagem que ele fez lá em Viena. O vídeo me embrulhou o estômago. Eu fiquei irado. E, naquele momento, eu não achava, diferente de hoje, que o espetáculo poderia dar conta das demandas que ele apresentava. Hoje eu tenho certeza de que ele não dá conta das demandas que ele apresenta. E, portanto, pra mim, a ideia de colocar aquelas questões era relevante num país que é extremamente escravocrata como o nosso – coisa também que hoje eu acho diferente. Mas o fato é que, no decorrer desse processo, eu comecei a ver que existia um *modus operandi* do Brett, que era muito de prima-dona, entendeu? E não só prima-dona no sentido de ah, tá, o cara é sei lá... Não! É no sentido de você não dar conta da demanda meio, sabe, Wanderley Luxemburgo? Quando o time ganha, aí ele sabe que é campeão, aí o Wanderley Luxemburgo, ele sai antes do jogo acabar e vai todos os repórteres atrás dele? Tira o foco. Ele tá fazendo isso pra tirar o foco dos atores, mas na verdade não tá tirando o foco dos atores, entendeu? Ele não tá deixando os jogadores, ele tá criando um outro foco. Eu acho inclusive que ele não... As compreensões que eu fui tendo ao longo do tempo me colocaram isso. Mas, tem um

momento específico, que é depois de um debate que a gente tem na USP, que é praticamente uma batalha campal, que eu falei: “O que eu tô fazendo aqui falando sobre esse espetáculo? Por que *ele* não tá aqui? Por que alguém da produção não tá aqui? Por que eu tô aqui tomando tanta bordoadada? Pra que exatamente mesmo? Ah, tá! Pra garantir que os jovens negros se expressem. E é pra garantir que os jovens negros se expressem enquanto os jovens negros estão sendo punidos pela polícia?” Aí, pra mim, veio a cena. Ia ser isso: cordão de isolamento, a peça rolando, o Brett lá dentro... Quem é que tá reprimindo esses jovens negros pra os outros jovens negros poderem se expressar? Qual o sentido disso mesmo? E aí, depois, eu pego - e também, acompanhando as discussões que ele tinha com os atores, me colocaram num grupo sem me pedir. Ah, muito doutrininha! E peguei e mandei uma mensagem pra ele: “Brett, eu fui numa reunião na MIT e eu não apoio mais a vinda do Exhibit B. Eu não quero me envolver com isso, não apoio, não vou ver, não concordo”. Aí ele me chama no Facebook, ele estava em Atenas, veio me dando uma chamada: “Eu soube que você não apoia mais a vinda do espetáculo”. Aí eu falei: “Onde você tá mesmo? Atenas? Ah, você tá em Atenas? Eu tô aqui”. (*Pausa.*) “Onde é que vai ser o espetáculo mesmo? Cadê você? Quem é que vai estar na linha de frente, quando a política reprimir os moleques? Você? Você não vai estar, né?” Aí ele falou: “Não, eu sei, eu sei porque...” Aí continuamos uma discussão no Facebook e eu escrevi: “*Blood on the streets*. Sangue nas ruas, é isso que vai acontecer”. Aí ele: “Sei, eu entendo”. Aí, uma semana depois, Nova York cancela também a vinda dele. Eu chego em uma reunião, essa também é uma coisa que eu nunca mais faço na vida, eu nunca mais vou fazer isso que eu fiz, eu tenho que me explicar publicamente. Então, chamo uma reunião, com todos os patrocinadores da MIT – Itaú, Prefeitura, Governo do Estado, Sesc - e eu vou expor, junto com todo o elenco, os motivos pelos quais eu não apoio mais a vinda. Qual o grau de disposição? Realmente, eu sou muito marrento. Não tinha que explicar nada. “Porque eu quero”. Pronto. “Porque eu quero, é a minha explicação”.

V: _ E os performers estavam?

EL: _ Todos.

V: _ Eles tinham mudado de posição?

EL: _ Não.

V: _ Eles queriam fazer?

EL: _ Queriam fazer. Daí, eu falo uma hora e meia, faço um discurso tal. Os moleques viram pra mim e falam: “Olha, velho, de verdade, a gente quer fazer. A gente entende seu ponto de vista, tal beleza, mas a gente quer fazer”. Beleza. Eu expliquei, maravilha, ok. Fiz isso com uma disposição do cão. Não faço isso nunca mais na minha vida.

V: _ Foi onde essa discussão?

EL: _ Na sede da MIT. Tocou o barco. Só que, com todas as coisas, o espetáculo vai passando de $x+1$ para $x+2$, pra $x+3$, pra $x+4$, pra $x+20$ e a gente vai tocando *O Discurso sobre o Não Dito* lá. Chega um determinado momento que, por inviabilidade econômica, isso era 17 de dezembro, os moleques vão colocar o bloco na rua. Então chamam uma... Porque era assim, Prefeitura me ligando, Secretaria de Cultura me ligando, deputado me ligando pra saber minha opinião. De uma hora pra outra, eu virei um consultor. Era um problema da Cultura debater isso. Por que tem tanto foco sobre isso? Aí, o que acontece? Chega um determinado momento, os moleques vão falar com o Suplicy e

eles sabem, nessa reunião, que o espetáculo não vai vir mais. E o que acontece? No outro dia, ou no próximo, o movimento negro comemora organizadamente pela vitória. O espetáculo racista não vem mais. O Brett faz a prima-dona, fala: “Fui censurado”. Manda esse louco. “Fui censurado”. Então, um lado canta vitória, o outro lado canta vitória. Quem é que tá no centro do bagulho pra queimar? Os negros vendidos, os negros que não tinham opinião. Foram rifados. Os moleques foram rifados. E eu vi isso acontecendo. Aí a gente tá... O Bartolomeu tá fazendo a ocupação no Arena, ensaiando com a Mawusi [Tulani], que era uma das meninas que ia fazer o *Exhibit B* e ela vira pra mim: “Eugenio, rifaram a gente. A gente precisa responder isso”. Eu falo: “Mawusi, na boa, eu não vou me meter, eu não sei nem quem são essas pessoas, eu não vou me envolver nessa parada, já tenho problema demais, já tá osso, tá muito pesado, não vou me envolver”. E ela: “Vamos lá, é só uma reunião”. E a gente fez uma reunião no Arena, que era o dia em que estavam voltando do Suplicy e perceberam que tinham sido rifados. Aí, mano, rolou um... Eu falei: “Tá, então tá bom, o que vocês querem fazer? Querem direito de resposta? Então esse direito de resposta tem que ser oficial, tem que estar na programação, tem que fazer isso e aquilo, e a gente vai fazer, só que a gente, assim, vai escolher com quem. Não me interessa falar sobre protagonismo, não me interessa falar sobre a Barbie negra, não me interessa falar sobre nada disso, me interessa falar sobre o genocídio da juventude negra. Todo mundo topa fazer sobre isso?” “Topo”. “Então tá bom. Então a gente vai fazer. E a gente vai fazer de um jeito que a gente vai sequestrar a plateia, a gente não vai entrar no palco, sabe por quê? Porque o palco foi vetado pra gente. A gente vai sequestrar e a gente vai fazer isso como um ato de terrorismo poético. Todo mundo topa?” “Topa”. Então é o seguinte: “Só que o lance é o seguinte: a gente tem que fazer, tem que ser urgente, e a gente tem que falar não só o que a gente pensa, mas a gente tem que encontrar na nossa voz as outras vozes que estão contidas. Então como a gente vai fazer isso? Eu tenho uma sugestão que é alinhar a nossa voz com os discursos que vieram antes de nós, pensadores, pensadoras, performers, artistas negros e negras que vieram antes de nós. É isso que a gente vai falar, junto com a nossa voz. E todo mundo vai assinar embaixo do que fala. Não tem representação. Se você não der conta do que você tá falando, você não vai falar. É você que tá assinando embaixo. Você tá com o microfone, é tudo no seu nome. Tá todo mundo assinado em baixo. Não quero depois... ‘Ai, porque o diretor falou...’ Não tem ‘o diretor falou’ nada não. É pacto, é pacto. E o couro vai comer, os caras vão vir pra cima e eu não tenho que segurar a barra pra tu. Qual que é o bagulho? Preto por dentro e por fora. Vestido de preto – preto por dentro e por fora”. E aí eram várias sabatinas. Falava mais que o homem da cobra, três horas de discussão, ideia, ideia, ideia. Depois, começamos a chamar esse processo de descolonização, vários materiais, o tempo todo em cima dos moleques. E aí, a gente foi... Isso ensaiando no Teatro de Arena, na ocupação do Bartolomeu. E aí chega o dia 04 de março, que era o dia que a gente estrearia, que é o dia que o Lula foi levado pra fazer aquele depoimento, condução coercitiva. A gente indo pra o Centro Cultural, era este o contexto. Foi esse dia. E, o seguinte... Ninguém da produção sabia o que ia acontecer. “Mete o louco, ninguém pode falar nada. Só que chama aliados. Quando a gente entrar, a gente tem que se posicionar”. Aí o que que eu fiz? Ninguém da produção sabia direito o que eu ia fazer, eu também não queria mostrar, não queria ensaiar, mas precisava ensaiar, eu falei: “Vamos treinar, não dá os textos, a gente vai treinar estratégia, ocupação do espaço, como a nossa presença vai fazer com que a plateia esteja sentada, e a gente vai fazer isso logo depois do espetáculo”. A gente já tinha assistido o espetáculo um dia antes. “Logo que o espetáculo acaba, a gente faz isso, e vai entrar dramaturgia sonora. *A cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras*. Boom. E um ruído bem forte, os

caras vão parar”. “E se eles se levantarem?” “Deixa, eles não vão se levantar! Eles vão ficar. A culpa institucional vai fazer eles ficarem”. E aconteceu como a gente previa. Quando abriu a porta, além da gente tinha mais 30. E aí aconteceu o que aconteceu. Aí o Tó [Antônio Araújo] passado, falando: “Vamos fazer de novo!” Aí eu falei: “Aonde? Só se for num lugar de racismo mais institucional de São Paulo, num teatro mais emblemático de racismo institucional de São Paulo”. Aí o Tó falou: “Então vamos fazer no [Theatro] Municipal!” Aí foi toda a manipulação, o boicote, os caras do Municipal queriam desmarcar a performance mesmo com o apoio do Secretário de Cultura. A performance começa com eu conversando com o Nabil [Bonduki, Secretário Municipal de Cultura na época], a gente desce, a gente estava lá em cima fazendo a preleção, a gente desce, o Nabil chega, a gente coloca ele numa roda com sessenta pessoas. O Nabil aqui e sessenta pessoas.

V: _ Enquanto estava rolando o 100% São Paulo²⁸⁹?

EL: _ É. Que a gente também já tinha visto, eu já tinha mapeado, terminava com um sambinha tipo “Brasil para exportação”, tipo total democracia racial, eu falei: “Mano, quando a gente entrar, os caras vão...” Tinha o apoio da MIT pra fazer. Os caras do Rimini Protokoll estavam reticentes, queriam que a gente fizesse 20 minutos depois do espetáculo. Eu falei: “Não, a gente vai fazer logo depois”. Isso foi legal porque o pessoal da produção bancou junto... “A gente não tá pedindo autorização, a gente tá dizendo que a gente vai fazer”. E foi cada um num processo de militância. “Cada um tem obrigação de trazer 10 pessoas. A militância. Você vai falar com seus amigos, não sou eu que vou falar. Cada um vai falar com seus aliados”. Só que aí os caras começaram a colocar uma série de empecilhos... A gente não podia fazer a performance porque ia ter desmontagem. Eu disse: “Não, a gente não usa o palco. Pode desmontar”. “Não, porque não podem passar as pessoas para entrar no camarim... Vão passar pelo meio do espetáculo, pode fazer barulho...” E aí a gente começou a fazer uma coisa clandestina. Pessoas descendo, pegando duas pessoas e subindo. Pode falar que foi autorizado [a realização da performance]. Foi autorizado até a página 4. Mas foi tudo, tudo... Os caras não queriam deixar a gente colocar o som alto. Só que quem estava operando eram três ex-alunos meus. Aí eu falei: “Ó, é nós, né? Lembra aquela história que eu falei? É agora, nesse momento. Deixa o maluco falar, aumenta o master pra mim. Aumenta o master pra mim! Tem que vir rasgando”. “Ah, mas não vai ter passagem de som!” “Não precisa passagem de som. Dá o microfone aqui, eu testo. Faço qualquer coisa”. “Ah, mas não sei o quê... Só que isso...” “Eu não quero passar!” “Ah, mas só tem 05 minutos!” “Não tem problema”. Quando foi três horas da tarde, os caras falaram que não ia acontecer. Aí a gente acionou o Nabil, a Prefeitura.

V: _ Eles alegavam o quê?

EL: _ Ah, que não podia, porque... A desmontagem... Porque o barulho da coxia... Porque era muito negro... Enfim... Todas as coisas. Era um mundo. Theatro Municipal, né? Sabe como é, né? Tem um documentário que é isso. Tem lá. Eu chego. Eu olho, tem sessenta pessoas. Só que não são sessenta pessoas que eu conheço. Trinta, eu não faço ideia de quem são. E eles vão entrar em cena todo mundo junto. “Gente, o negócio é assim...” E aí comecei com direção, direção... Quarenta minutos antes, tô eu lá falando, falando, dizendo o que vamos fazer. Eu falei assim: “Vamos nos dividir em três caras, em três histórias... Eu vou entrar pela frente, você entra pelo lado, você entra

²⁸⁹ Espetáculo do grupo alemão Rimini Protokoll, que estava sendo apresentado no Theatro Municipal de São Paulo nessa data, no âmbito da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp).

pelo lado, vocês que são os mais altos vão no primeiro mezanino. Vamos dar a sensação de que eles vão estar cercados. E a gente vai contar os negros na plateia”.

V: _ Vocês já sabiam que iam ser poucos, né?

EL: _ Sabia. Não sabia que iam ser tão poucos. Mas eu não acreditava que em 1.100 pessoas, eram apenas 12 [negros]. Isso eu não acreditava. Eu fiquei chocada na hora. E aí foi o que foi, entendeu? E a partir daí, depois desse processo, aí a gente é chamado pra repetir essa performance no Itaú Cultural, a gente faz no Itaú Cultural.

V: _ Nesse mesmo contexto de pós-espetáculo?

EL: _ Nesse mesmo contexto. A gente faz depois de um espetáculo do Faustin [Linyekula, bailarino e coreógrafo congolês]. Só que é um espetáculo de um ator negro. Eu falei: “O palco agora é diferente. O palco é de um ator negro. Então, o palco é um lugar sagrado. Então, nesse daí, a gente vai entrar”. Então termina com aquela história que depois vai se passar na *Missão*, você deve ter visto.

V: _ O quilombo?

EL: _ O quilombo. Só que não tinha quilombo, mas... Terminou o espetáculo do Itaú, mais de metade da plateia entra no palco. Um equívoco que vai se repetir na *Missão*... Então, depois disso, a partir desse procedimento, depois dessa história, a gente se reúne e fala assim: “Vamos fazer um projeto de continuidade?” Aí eu falo: “Ó, eu não tenho projeto de continuidade, eu só tenho projeto de montar *A Missão*”.

V: _ Você já tinha esse projeto antes do Legítima Defesa?

EL: _ Tinha. Eu queria montar *A Missão*.

V: _ Foi aquela inspiração do Castorf²⁹⁰?

EL: _ Era uma coisa que era para ter feito com Os Crespos²⁹¹, mas que acabou não rolando porque a gente se desentendeu. Também tem isso. O primeiro grupo negro a ganhar a Lei de Fomento foi a Companhia os Crespos. E o primeiro diretor a dirigir um grupo negro que ganhou o Fomento fui eu.

V: _ Qual era o espetáculo?

EL: _ Não era um espetáculo, era um projeto, chamava *Da construção da imagem à imagem construída*. Foi o primeiro. O primeiro projeto de um grupo negro a ganhar o Fomento.

V: _ E aí vocês começaram a montar *A missão*?

EL: _ Não. A gente não começou a montar. O projeto era fazer uma série de intervenções que culminaria num outro Fomento para a montagem de *A Missão*, mas a gente se desentendeu... E aí eu fiquei de 2010 até 2016 com essa ideia. E aí, a princípio, a minha ideia era fazer *A Missão* com cinco atores e eu sendo um dos atores. E não com quinze [atores] e eu fora de cena.

V: _ Você queria atuar? Fazer algum personagem específico?

²⁹⁰ Frank Castorf, diretor de teatro alemão, que realizou uma montagem da obra *A missão: lembranças de uma revolução*, de Heiner Müller, na cidade de São Paulo, com elenco brasileiro, em 2006.

²⁹¹ Grupo teatral fundado na cidade de São Paulo em 2007, formado exclusivamente por atores negros.

EL: _ Não. Mas eu queria falar aquela frase. Eu queria falar aquele textão: “Eu te condeno à morte, Victor Debuissou, porque sua pele é branca.” Do Sasportas. Mas o texto que eu mais piro mesmo é o: “Eu falo para os negros que são negros e para os negros que não são. Isto é África. Isto é Ásia. As duas Américas eu sou”. Pra mim é o melhor...

V: _ É você que fala na peça?

EL: _ Não, é o Gilberto.

V: _ E você acha que *A Missão* dá conta? É um texto que diz coisas importantes para a gente hoje? A sua montagem corrige algumas coisas, né? Ela vai além do Heiner Müller... Na descolonização... Por que esse texto é tão importante para você?

EL: _ Por causa do Sasportas. Tem duas coisas: uma é por causa do Sasportas, que é um personagem forte. A transposição dele ser judeu na *Luz sobre a força*²⁹² e ele tornar-se negro na *A Missão* é o que dá substrato à *Missão*, que ela se transforma... “ Enquanto existirem senhores e escravos, não estaremos dispensados da nossa missão”. E a outra coisa é a exposição do pensamento colonial da Revolução Francesa, coisa que ninguém fala. A gente fala muita coisa da Revolução Francesa, menos que ela nunca abdicou do direito de ser colonial. O discurso de Robespierre... Robespierre ou Danton? Danton ou Robespierre? Os *sans-coulottes* ou os jacobinos? Os girondinos ou...? O texto de *A Missão* tem a grande novidade... Claro que não é ele que faz isso, quem faz isso na verdade é *A luz sobre a força*, mas de colocar como um *sample*, como um recorte, a questão dos jacobinos negros. Heiner Muller sabia que jacobino de verdade é o Haiti. A Revolução Francesa é um negócio meio genérico. Eles quase chegaram lá. Se lutassem um pouco melhor, entendessem um pouquinho mais de humanismo, eles chegariam lá, mas eles não lutaram. Então ele mostra não o que o pensamento diaspórico tava pensando porque ele não podia falar. Eu falo. Mas é interessante que, para construir o Sasportas, ele fala: “Eu não tinha dramaturgia para tanto até ir para Estados Unidos, México e Porto Rico”. Por que ele não tinha dramaturgia para tanto? Ele não tinha como construir esse pensamento sem olhar o pensamento negro diaspórico. E é isso que me interessa. O que eu fiz foi recolocar na boca o que o Heiner Muller colocou como proposição poética, recuperar e mostrar o original onde ele copiou. É importante dizer que o pensamento é do [Stokely] Carmichael e não do Heiner Muller, é importante dizer que aquele pensamento é do Malcolm X e não Heiner Muller. Não que eu queira desmerecer o Heiner Muller, mas é só para dizer que esse pensamento ele não tirou da cartola, e não foi de dentro do humanismo branco, e não foi de dentro do teatro dele que ele foi buscar porque esse pensamento ele não tinha. Ele teve que ir para outro lugar. Ele teve que sair. Então, ele não estava querendo discutir isso. Na minha cabeça, ele não tá nunca querendo discutir a Revolução Francesa. Pra ele, a discussão da Revolução Francesa é mostrar isso, é o tratado positivo da traição. Mostrar que o Debuissou e a Revolução Francesa como um todo sempre foi colonialista. E todos eram coloniais, inclusive ele também. Porque quando ele vai pra o México e se depara com os medos dele, ele se depara que ele também é colonial. A visão dele sobre a Revolução da Nicarágua também é colonial. E ele tem coragem, ao invés de todo o arcabouço da

²⁹² Romance da autora alemã Anna Seghers, publicado em 1961, no qual Heiner Müller baseou a peça *A missão: lembranças de uma revolução*.

branquitude, de falar isso, que é a frase mais emblemática do espetáculo: “O teatro da revolução branca chegou ao fim.”

V: _ Que tem muito a ver com o histórico do Legítima Defesa.

EL: _ Mas não é isso? Só que, como ele próprio diz: “Mas qual é o problema então? Como vocês, esse teatro, tem muito, muito dinheiro, muitas posses, ele demora muito para morrer. E, como ele não consegue morrer, ele mata tudo à sua volta”. Por isso, a importância do Sasportas. Mesmo com as nossas limitações. Ó: “Nós condenamos à morte, Victor Debuissou. Porque sua pele é branca. Porque seus pensamentos são brancos debaixo da sua pele branca. Porque os seus olhos viram a beleza das nossas irmãs. Porque suas mãos tocaram a nudez das nossas irmãs. Porque os seus pensamentos comeram os seios delas, seus corpos, seus sexos. Porque você é um proprietário, um senhor. Por isso o condenamos à morte, Victor Debuissou. Que as cobras comam a sua merda, os crocodilos, a sua bunda, as piranhas, os seus testículos. A desgraça de vocês é que não conseguem morrer. Por isso matam tudo que está ao redor. Pela ordem morta de vocês, em que o êxtase não tem lugar. Pela sua revolução sem sexo. O que ainda lhe pertence? Você a ama? Agora ela é negra. Vamos ficar com ela para você morrer mais facilmente. Quem não possui morre mais fácil. O que ainda lhe pertence? Diga logo, nossa escola é o tempo, ele não volta atrás e não há fôlego para a didática, quem não aprende também morre. Sua pele. De quem você a arrancou? Sua carne, nossa fome. Seu sangue esvazia nossas veias. Seus pensamentos, não é? Quem transpira pela filosofia de vocês? Até sua urina e sua merda são exploração e escravidão. Do seu sêmen nada a declarar: destilado de corpos mortos. Agora, nada mais é seu. Agora você não é nada. Agora você pode morrer. Enterrem-no.²⁹³ Quem tem coragem de falar esse texto? Que branco você viu escrever uma coisa assim? Eu mudei algumas coisas, mas... Porque é isso, não é? Não é disso que se trata? É o que restou de Auschwitz. Só que todo mundo mete o louco dizendo que não é isso. Já notou? Isso é uma digressão. Posso também ser acusado de ser arrivista. Mas já notou o quanto o procedimento técnico, o procedimento técnico de excelência – o ator de excelência, a filmagem de excelência, a projeção de excelência, o recurso inimaginável que o teatro propõe, o alargamento dos palcos, tudo isso voltou à tona, os recursos hiper-técnicos dos espetáculos que só o grande capital pode proporcionar, não é uma coisa sintomática de quem não quer morrer e tá matando tudo ao seu redor? Por que quem pode fazer esse teatro? Quem tem grana pra fazer esse teatro? E de onde vem essa grana pra fazer esse teatro? Na boa, Heiner Muller já falava isso. E é um texto problemático para ele. Tanto é que ele só montou duas vezes. Ele mesmo não deu conta porque o couro comia pra o lado dele. Então, pra mim, essa é a relevância de *A Missão*. Não é nenhuma ode ao Heiner Muller. Que eu poderia ter. Poderia. Eu poderia gostar muito dele. *Hamletmaschine*²⁹⁴ é genial mesmo. É. Ele sacou um negócio que, desculpa, os caras não sacaram. Mas não é por isso. Porque aqui tá o cerne do bagulho. Aqui tá o cerne. Porque é disso que se trata. Você mete o louco. Você coloca as coisas, mas você não coloca exatamente que esse teatro da revolução branca é colonial até o talo, que essa revolução sem sexo, sem êxtase e sem o Outro. Então esse normatismo é o normatismo do genocídio, é o normatismo da violência. E aí você tinha que enfrentar ele. Porque ele é misógino até... Nossa! Misógino até! Tem lá uma coisa que ele não vai

²⁹³ “A missão em fragmentos: doze cenas de descolonização em legítima defesa”, direção de Eugenio Lima [dramaturgia do espetáculo]. São Paulo: n-1 edições e MITsp, 2017, p. 17. A partir de MÜLLER, Heiner. **A missão: lembranças de uma revolução**. Tradução de Christine Röhring. São Paulo: n-1 edições, 2016.

²⁹⁴ Peça escrita por Heiner Müller em 1977.

até o final. Porque, é isso... No final das contas, qual é a história? “Ah, meu Deus! A felicidade do mundo, eu não consigo ter. Eu traí, oh, meu Deus! A traição”²⁹⁵... Ah, para, mano! Ele não consegue entender. Porque o grande final é a voz do Debuisson. É isso, os traidores passam bem. Os traidores passam bem.

V: _ É o único que sobrevive, né?

EL: _ É o único que sobrevive. Tá lá no bem bom. Tá bom, isso eu até entendo. Agora eu terminar uma peça inteira com ele falando pra caramba sobre como tá difícil pra ele? Não. Isso eu tive que confrontar, eu tive que retornar, eu tive que colocar *A luz sobre a força* no texto. E pra mim também é sintomático porque nunca nenhuma montagem no Brasil abordou o fato de o Sasportas ser negro e o porquê dele ser negro. *A Missão* só tem essa dialética toda pelo fato do Sasportas ser negro. Se ele não fosse negro, não seria a mesma coisa. Essa ideia de colocar o Galloudec como um “quase-branco”, isso é uma ideia da nossa montagem. Heiner Müller não coloca ele como um “quase-branco”, coloca como um camponês. Só que, pra gente, isso não quer dizer nada. Então, é como um exercício. *A Missão* é um grande exercício de resistência. Só que isso só é possível fazer com dramaturgias muito sólidas, muito fortes, do ponto de vista da técnica, por causa de seu passado colonial. Elas são muito sólidas porque a história as confirma. É diferente. Mas é um texto muito sólido. Então, você pode bater bastante mesmo que ele não vai esfarelar. Não vai desmilinguir na sua mão. Não é tecido que você coloca retalho.

V: _ A mesma coisa com o Brecht, que vocês estão montando agora?

EL: _ A mesma coisa com o Brecht. Só que, com o Brecht, eu achei um negócio que, naquela época, eu não tinha achado. E eu tô muito ainda sem saber como lidar com isso, mas lidando, mesmo sem saber... Que é isso aqui. Ele fala assim... Esse texto chama *Os efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa*²⁹⁶, um texto clássico, canônico do Brecht. Olha que coisa interessante: “As experiências do novo teatro alemão desenvolveram um efeito de distanciamento de uma forma completamente autônoma. Não houve até agora influência de alguma arte dramática asiática. No teatro épico, o efeito de distanciamento era provocado não só através dos atores, mas também na música (coros, canções) e da decoração (legendas, filmes etc.) O principal objetivo desse efeito era dar um *caráter histórico* aos acontecimentos apresentados. Explicando melhor. O que o teatro burguês sempre realça nos seus temas é a intemporalidade que os caracteriza. Apresenta-nos uma descrição do homem subordinado por completo ao conceito do chamado ‘eterno humano’. Estrutura a fábula de modo que o homem de todas as cores e de todas as épocas - o homem pura e simplesmente - possa ser expresso através dela. Os acontecimentos têm apenas valor de totens. Totens essenciais a que se segue a eterna resposta, a resposta inevitável, corrente, natural, e precisamente por isso humana. Vejamos um exemplo, um homem de cor negra ama da mesma forma que o branco, por conseguinte somente quando a fábula o compele a exprimir-se da mesma maneira que o branco se atinge o domínio da arte”. Esse é o raciocínio do teatro burguês. O homem negro só vai ser lido amando no domínio da arte se ele se expressar exatamente como um homem ama um homem branco, ou seja, o dilema dele sendo exatamente igual. Então não adianta colocar atores negros se você

²⁹⁵ Aqui Eugênio Lima se refere ao último monólogo da peça de Müller (*idem*, p. 48), proferido pelo traidor branco, Debuisson.

²⁹⁶ Eugênio faz a citação a partir de: BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre o teatro**. Tradução: Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

não mudar o jeito de atuar. Não adianta você colocar o indivíduo se o fato dele ser negro não muda nada sua apresentação. Isso é um texto canônico e eu tô tentando buscar na minha memória se eu me lembro de alguém falando sobre esse texto. Homens de todas as cores. Ele tá tentando falar... Se o intérprete é negro, isso tem que mudar a interpretação. Porque ele só pode ter a vivência no palco a partir dessa perspectiva. Mas, no texto burguês, como o homem é eterno e imutável, tanto faz se ele é branco, asiático, negro, mulher, homem, tudo é a mesma coisa. Porque é o dilema humano que tá em questão. Isso eu acabei enfrentando agora, entendeu?

V: _ Como é enfrentar um texto do Brecht?

EL: _ Ah, é bem mais complicadinho do que o Heiner Muller. A diferença é que do Heiner Muller eu discordo sem ter nenhum remorso na minha consciência. Discordar do Brecht me causa vários remorsos.

V: _ Ele é mais canônico pra você?

EL: _ Mais canônico. Só que aí... O que é legal? Eu tô começando a mudar. Pra fazer isso, eu tô tentando fazer. Tentando fazer não, eu tô fazendo isso. Utilizar exatamente o que ele pede para que se faça com os textos de outras pessoas com ele mesmo. Então assim... Não há porque fazer Shakespeare, você tem que apresentar o Shakespeare. Não há porque fazer o Hamlet, é preciso apresentar o Hamlet. Não há porque fazer o Brecht, eu preciso apresentar o Brecht. Eu preciso apresentar o raciocínio do Brecht, eu não posso fazer. Se não, a máscara que eu tenho fica incompleta. Então eu tenho que usar no teatro épico o procedimento que o teatro épico usou em relação ao outro, ao teatro canônico. Ele é o meu cânone.

V: _ Você já tinha montado esse texto?

EL: _ Não.

V: _ Você já tinha dirigido Brecht?

EL: _ Não. É a primeira vez.

V: _ Mas você é um estudioso da obra dele?

EL: _ Sim. Eu tenho 18 anos no Bartolomeu. Só que a nossa visão, graças a Deus, ela é heterodoxa do Brecht. E eu tô adorando essa heterodoxia porque agora eu consigo enxergar como, por exemplo, ficar olhando pra esses detalhes que antigamente passavam batido. Mas que você, colocando no limite do procedimento... Quando eu tenho só intérpretes negros, isso vai no limite do procedimento. E uma coisa que eu tô fazendo agora é mudar o sujeito do poema. Eu tô usando como base um poema do Brecht chamado *Pobre Bertolt Brecht*²⁹⁷. Ele é uma base de exercício. Eu tô usando isso direto. E uma das coisas é fazer *in loco* isso daqui. Um poema chamado... Que é um exercício que ele... Vou ler primeiro como é: “Eu, Bertolt Brecht, venho da Floresta Negra para minha cidade mãe para a cidade que minha mãe me carregou quando eu ainda vivia no seu ventre. O frio da floresta estará em mim até o dia em que eu me for.” “Eu, Eugênio Lima, venho da floresta negra Recife para a cidade de São Paulo onde a garoa rasga a carne igual a Torre de Babel minha mãe me carregou quando eu ainda vivia no seu ventre. O frio quente da floresta negra do Recife estará em mim até o dia em que

²⁹⁷ Eugênio Lima vai citar o poema a partir de BRECHT, Bertolt. **Poemas 1913-1956**. Org. e trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2011.

eu me for”. E assim vai. Entendeu? Então, todos os atores e atrizes estão recriando esse poema *in loco* porque eu preciso mudar o sujeito da ação. E, no poema, isso fica mais explícito. Então “aos camaradas no campo de concentração” são “às mulheres negras”. Então eu tenho que enfrentar o Brecht que eu li bastante e algumas outras coisas... É literal! “Melhor é o esquecimento”. Então eu tenho que esquecer. Ele fala. Um elogio ao esquecimento. Eu preciso esquecer. Se eu não esquecer, eu não tenho como fazer. Então o meu enfrentamento não é tanto porque é canônico mas que, pra eu poder apresentar o Brecht negro, o *Black Brecht*, o Brecht Brecht precisa desaparecer um pouco, se não eu não consigo fazer. Por isso que eu chamei uma dramaturga mulher, negra, pra fazer isso. Então a peça tem um momento até agora em que o Brecht negro começa a escrever. Ainda tá no prólogo. O Brecht negro ainda não começou a escrever. Eu ainda tô apresentando, do meu jeito, a poesia do Brecht. Vai chegar um momento em que o Brecht negro tem que assumir isso. Então, é um processo que tá no começo ainda, assim, no começo médio porque a gente já tá trabalhando esse texto faz quase... Quase um ano. Novembro vai fazer um ano, da primeira residência. Mas tá muito legal.

V: _ E você pretende que ele vire um espetáculo?

EL: _ Ele vai virar um espetáculo. Provisoriamente chama *Kuthetha ou Shecassombisiwá*, que em quimbundo quer dizer “juízo”, *O julgamento do homem colonial... Pelos condenados da Terra*.

V: _ Fanon atravessando...

EL: _ Aí tem isso. Tem um exercício que a gente tá fazendo que é de não falar em português, começar a falar... E aí isso tá sendo ajudado pelo... Eu tô traduzindo vários textos para quimbundo. É a radicalização disso. E agora com o Marcial [Macome], que além de português, fala chope, changana...

V: _ É um dos atores?

EL: _ É meu assistente de direção.

V: _ Ele é brasileiro?

EL: _ Não. Ele é moçambicano. Teve essa feliz... Ele viu a repercussão das nossas coisas lá de Moçambique, pediu pra acompanhar o processo, e como tá fazendo o mestrado sobre ... Mó pensa! Ele é diretor, dramaturgo. Chama Marcial Macome. Aí é muito legal. A gente tá recriando, por exemplo, a gente pegou uma das falas do Abdias [do Nascimento] e transformou em música em changana. Aí, é bonito assim, como isso... A gente ainda tá nos enfrentamentos dos materiais. Mas o procedimento, ele é análogo ao Heiner Muller. Eu não posso confrontar o Brecht com Brecht, eu tenho que confrontar o Brecht com outra coisa. E talvez eu não esteja usando um trampolim daquilo, nem da teoria crítica do teatro. Eu tô usando muito Jessé [de Souza], o Achille [Mbembe] e a Angela Davis. Porque tem coisas que são muito análogas. A principal delas, que tá em disputa, é o capital cultural. Porque o capital econômico já foi sequestrado pelo 1%. Então, ao resto da humanidade inteira, seja ela subalterna ou não, resta a disputa do capital cultural, que é o único capital que a elite não produz sozinha. Ela pode até comprar, mas ela não consegue produzir. Ela pode até cooptar, mas ela não consegue produzir o Jay-Z, ela não consegue produzir a Beyonce, ela não consegue produzir Racionais [MC's]. Ela não consegue produzir. Ela pode até tentar comprar, talvez até ela compre, mas ela não consegue produzir. Então essa ideia das classes, capital

cultural, esse atravessamento de como ele vai movendo tipo atrás dessa raça/ classe... O limite é muito tênue em um país que foi a base da escravidão moderna.

V: _ Uma pergunta que eu ia te fazer era sobre interseccionalidade e o modo como as lutas se apoiam no teatro brasileiro contemporâneo. Você falou sobre a efervescência na época do surgimento do Bartolomeu, então eu queria saber como você vê hoje, por exemplo, com essa diversidade de grupos negros, trans?

EL: _ Eu acho que o grande lance é não só a interseccionalidade do ponto de vista individual, ou seja, pensar classe, raça e gênero conjuntamente, isso que a gente tá fazendo, mas pensar, como a Angela Davis propõe, uma interseccionalidade das lutas. Isso é um pouco mais complexo. Porque parte do pressuposto de que os atravessamentos têm que existir como concreto para você poder apresentar materiais. Então o teatro, ele é um ponto dentro de outros tantos pontos. Por isso, eu não consigo fazer um ensaio só voltado para a historiografia do próprio teatro. Se a gente não estiver na rua... Por isso que todos os processos do Legítima são detonados por intervenções concretas. *Re-existência Negra* no MASP, a *Parte I*, é isso. Vai ter *Re-existência Negra Parte II* no SP Na Rua. Depois vai ter a *Parte III*. Eu tenho que colocar o bloco na rua. Eu tenho que estar “em relação a” porque só a sala de ensaio não responde essa questão. E aí é concretamente. Pra poder fazer essa externa na *SP Na Rua*, há uma inquietação, que é uma série de festas negras. Aliança concreta, concreta. E aí, graças a Deus, eu tô podendo exercitar isso bastante. Eu tô dirigindo o Folias [D’Arte] num processo sobre Brecht. Isso tá sendo um disparador muito bom. Experimentar isso em outros corpos e tentar entender como a metodologia... O que é realmente interseccional e aquilo que é próprio da experiência de cada intérprete. Porque o discurso é interseccional, mas, na verdade, a forma não é. Então eu tô tentando. Isso é um desafio. É um campo de pesquisa vasto. Mas eu tô muito feliz com os resultados, principalmente não só do ponto de vista estético, mas estético também. Porque isso é outra coisa, né? Que a gente tá se deparando nesse processo, que é a necessidade de construir imaginação sobre futuro. Então, daí a ideia do processo tá sendo tão recheado dos atravessamentos sobre Afrofuturismo, Afro-Utopia, Afropolitanismo, como é que isso tá sendo atravessado que é uma coisa que na *Missão*, isso tava num ponto... Num desdobramento daquele ponto... Então isso foi uma necessidade muito forte dessa minha trajetória pra África e esse talvez seja o principal atravessamento. A diferença na perspectiva de poder fabular sobre o futuro. Então, isso me atravessou muito e eu trouxe isso pra dentro como material para o Legítima e a gente tá explodindo essa concepção. Então, tanto do ponto de vista teórico quanto do ponto de vista de material de cena, é muito interessante que existe um conjunto de juventudes pensando presentes, passados e futuros. Isso é muito legal. Então, tipo... O movimento trans na África do Sul fala sobre isso... *I am what I am*. Eles falam isso e isso é uma frase de um texto clássico sobre o Sun Ra. Quando ele fala da união cósmica “out of space, I’m black, I am what I am”. Como isso tá presente na produção iconográfica desses novos estilistas, na produção iconográfica dos artistas, porque vem muito também pela estética (*Mostra uma revista sul-africana*). E aí, o conceito todo que norteia a Bienal de Bamaco desse ano foi Afro-Utopia. Esse manifesto do Kendell [Geers], a gente traduziu pra performar. Que é uma paulada! Enfim... São esses materiais que estão envolvendo esses atravessamentos e aí, realmente, sem pensamento interseccional não dá. Mas não só como conteúdo, mas como práxis. Que é uma outra coisa que eu acho que se tem muito forte com relação ao teatro do Brecht... Como, no desdobramento do capitalismo cognitivo, a práxis do teatro épico se tornou inviável. A práxis. Não a apresentação do teatro épico numa forma, mas a vivência, né? Pra o Brecht, a revolução estava ali. Pra

quem que a revolução tá ali? Então eu tô tentando ver como lidar com essa questão, mas dentro de uma visão interseccional porque eu sou negro 24 horas por dia. Então, eu tô no teatro e tô fora dele. Então, a minha práxis é isso. Isso traz como eu vejo e como eu sinto a classe e como eu vejo e como eu sinto o gênero. Ninguém vive classe e gênero em abstrato. Então, isso não só tá presente no teatro, como atravessa a minha vida inteira. Então a práxis desse corpo negro épico, quando ele tá em coletivo, é o tempo todo. É o que acontece quando a gente vai, como eu estava explicando, pra [o Sesc] Bertioga²⁹⁸. Você coloca vários jovens negros, isso epiciza a relação. Você nota. Coisa que idealmente não acontece. Então isso é um estudo. Eu não estou nem afirmando isso, eu tô estudando e tô sentindo que isso tem. (*Mostra mais imagens na revista*) Olha, isso é um fotógrafo do Quênia, e isso é sobre uma revolta chamada dos Mau-Maus, década de 1960. Isso tá dentro da Bienal. Isso aqui são fractais, é um cara que faz uma teoria... Um fotógrafo belga... Ele é biólogo. Como essa teoria de que os fractais já estavam na construção dos cabelos (*Mostra imagens de penteados de africanos*). E não como o futuro no tempo da vanguarda europeia. Visionário. Não. O futuro é agora. Tá presente. Aí tem várias coisas que estão desdobrando esse raciocínio, que tá sendo um dos disparadores, porque a missão está sendo criar além do *Julgamento*²⁹⁹. O julgamento é um julgamento. E aí? Eu preciso dizer o que eu penso sobre o que virá.

V: _ Num momento em que o futuro é algo muito ameaçador para todo mundo.

EL: _ Exatamente. Pra mim, isso eu já tenho falado várias vezes, o golpe foi contra isso, contra a capacidade de elaborar futuro. É a subtração do tempo... Isso já tava numa fala da Tati³⁰⁰, que é uma das performers... “Eu quero meu futuro de volta, com todas as matrizes de possível.” O *Black Brecht*, o mote dele é meio esse: “Eu quero meu futuro de volta, com todas as matrizes de possível. Eu preciso de todas”. Então é meio nessa pegada assim... Isso, às vezes, dá um incômodo. Às vezes, você fica sem ter pouso mesmo, então você vai pra... Mas gradativamente eu estou não só construindo pensamento com, a partir disso, mas também construindo proposta iconográfica. Vou te mostrar! (*Mostra fotos no celular*) São esses avatares.

V: _ Você que está fazendo a composição?

EL: _ Eu, a Cristina Maranhão, que já estava na *Missão*, e a Maia. Então é isso. Os tecidos são nossos todos. A produção é toda nossa.

V: _ Isso foi um experimento ou uma ação?

EL: _ Um experimento. A ação vai ser dia 13 [de outubro]. Isso faz parte de um projeto que eu tô fazendo da construção que permeou a outra pesquisa, que é a pesquisa com o Folias [D’Arte], e aí olha o que acontece. (*Mostra no celular, fotos de projeções em edifícios*) Ontem a gente fez um ensaio geral [do projeto que está dirigindo com o Folias D’Arte]. Aí esse símbolo a gente pichou na rua e todas as outras em cima dessa...

V: _ O que você está montando com o Folias?

²⁹⁸ Eugênio Lima se refere à realização da intervenção Legítima Defesa em um evento específico no Sesc Bertioga, no litoral de São Paulo.

²⁹⁹ Referência à peça *O Julgamento de Lúculo*, de Brecht, que embasa o atual processo que Eugênio Lima dirige com o Coletivo Legítima Defesa.

³⁰⁰ A atriz integrante do Legítima Defesa, Tatiana Rodrigues Ribeiro.

EL: _ Chama *Brecht Center*. Sobre os poemas de Brecht. E aí tem as personagens invadindo a rua. Isso aqui são os símbolos. Isso é uma frase do Reinaldo Maia, um dos fundadores do Foliás, que é... “Quando as sombras se avizinham, é preciso aldear”. Aqui tá pixado “aldear”, aquele símbolo e teatro. Então, a gente tomou a [rua] Ana Cintra inteira, que tem, tipo, cem metros. E aqui são as personas, os avatares. Essas são as personas. Então, essa aqui é a Joana Imaginária. É uma figura. Então, ela tá recriando, naquele procedimento do poema, ela recria como se ela fosse a Joana Imaginária, a segunda mulher do Conselheiro. E aí são essas pessoas tomando os prédios. A ideia é confrontar... É impregnar a cidade toda. Vamos fazer na *SP Na Rua*. 13 de outubro. Só que com aqueles avatares afrofuturistas.

V: _ Você vai fazer nessa mesma rua?

EL: _ Não. Essa aqui é só porque... Essa aqui é em frente ao Foliás. É um lugar maravilhoso. É uma tela branca. É um prédio gigante que é uma tela branca. Mas não, eu quero fazer no [Edifício] Martinelli. No Viaduto do Chá, já vai ter essa ação. Mas eu vou estudar, vou fazer um *mapping* pra fazer nos prédios. Dessa vez, os coletivos de projeção não vão projetar em prédios. Eles têm um telão gigante que vai ficar embaixo do Viaduto do Chá. Isso eu vou fazer também, mas eu quero projetar nos prédios. E aí eu vou fazer isso em vários locais da cidade, fazer um centro expandido, meu foco central é a Rua São Bento. Vai ser bem doido.

V: _ Como chama o evento?

EL: _ *SP Na Rua*. É um festival de festas. O centro inteiro expandido com várias festas. Cada uma com um som, tipo *sound system* pra tudo que é lado. A gente já fez o ano passado, foi massa, incrível.

V: _ Mas vai ser uma experiência, não vai ser a estreia desse trabalho que você tá dirigindo?

EL: _ Não. O do Foliás estreia segunda-feira. É uma intervenção. Um dinheiro curto. Todo mundo agora... “Ai, só vai fazer duas apresentações, não dá”... Mas ninguém tem horário, né? Aquela história, todo mundo querendo fazer, mas ninguém tem horário. A gente vai fazer mais vezes, mas até juntar a vida de todo mundo de novo... Mas vai ter dia 24 e dia 27, que são esses dois dias que vão ter. E aí, depois, vai pra o *SP na Rua* no dia 13 [de outubro]. E aí, a outra intervenção do projeto deve ser no dia 02 de novembro. Próximo do dia 2 de novembro. (*Continua a mostrar imagens dos avatares no celular*) E aí eu preciso colocar esses avatares na escala da cidade. Eu preciso andar. O bagulho tá muito feio. Então eu preciso dessa escala. Acionar as sabedorias pra poder enfrentar o que virá. E também para evocar outras coisas desse tempo que virá, que não é só a desgraça. A máquina de matar tá muito intensa. Tô acompanhando essa história da candidatura política do Douglas Belchior... O movimento das mães dos jovens presos...

V: _ Quem é Douglas Belchior?

EL: _ Douglas, ele é um candidato a deputado federal pelo PSOL. Um militante do Uneafro, gente boa demais. E ele tá fazendo um mandato coletivo. É muito bonita a articulação dele. Muito bonito. É um cara muito interessante. O jeito que ele tá construindo a candidatura dele. E aí essas presenças assim... Nas prisões de São Paulo, os caras já deram o salve-geral. Líder comunitário negro preso, acusado de tráfico de drogas... O cara era presidente de uma ONG, colocaram 5 kg cocaína

dentro... Cara tomou quatro tiros, foi acusado de latrocínio. As histórias estão assim... A máquina de matar tá muito potente. Então, a gente precisa criar capacidade de imaginação de futuros muito intensa, se não, a gente vai ser dragado por essa distopia branca. É um lugar muito sério. Mas isso aí é uma outra conversa, que a gente pode marcar... Existe um fim de mundo, mas é um fim de mundo específico. É como o teatro da revolução branca, chegou ao fim. Existe um fim de mundo mesmo. Branco, heteronormativo, esse mundo tá acabando. E pra sobreviver, ele tá fazendo de todas as maneiras possíveis pra se manter vivo, mas é isso, é um fim de mundo mesmo, é distópico. O pensamento é distópico.

V: _ [Achille] Mbembe fala inclusive que é suicida, né? O auge do nazismo é a extinção dele mesmo.

EL: _ Mas é. É de fato isso que a gente tá vivendo. Só que vendem de novo, como no teatro burguês, um dilema dos seres humanos em geral. Aí a molecada deprime, aí segura a grana, empobrece, a miséria come solta porque, como você não consegue morrer, você vai matando tudo à sua frente. Tem que ser a lei da sobrevivência. Só que imaginar um futuro que não seja isso faz parte do processo. Invocar. Materializar fisicamente. Invocar. Estamos nesse ponto. Claro que tudo é risco. Quem disse que eu vou conseguir fazer isso? Eu acho que eu vou. Mas aí entre o que eu acho e o que eu vou conseguir, vai chão. Tô lutando pra caramba pra que isso aconteça. Cada dia é uma coisa. Muita gente deprimida. A perspectiva de um futuro distópico é muito complicado. Pensadores e pensadoras já estão combatendo essa visão de futuro já faz um tempo. Os fundadores do Afrofuturismo já estavam falando disso. A gente tem que pensar. Depois, se você quiser, eu te passo...

V: _ De quando é esse conceito?

EL: _ Classicamente se pensa que o termo mesmo surgiu em 1993. É um cara chamado Mark Dery que estava entrevistando um músico, uma artista plástica e uma teórica, e ele tá tentando dizer o que são as experiências negras sobre o futuro e aí, sem saber direito, ele fala "é uma espécie de afrofuturismo". E dá uma definição lá dele. E aí esses três teóricos vão começar a discutir sobre isso. Então surge em 1993. O outro marco é em 1998 quando com um livro chamado *Afrofuturism List*, que é um conjunto de pensadores e pensadoras, artistas, rappers, MCs que não estavam estruturados... Porque a pergunta era assim: "Por que existem tão poucos autores e autoras negras na ficção científica?" Essa era a pergunta mãe. E aí vai se desdobrando. Então essa ficção estava em outro lugar. Essa ficção estava na música. Sun Ra já fazia isso nos anos 50 e começa todo o processo. Eu estava numa palestra sábado sobre isso, que aliás, é isso que eu vou discutir no Sesc Bom Retiro, queremos fazer um seminário sobre isso. Eu quero juntar isso com Afro-utopia.

V: _ Pra quando?

EL: _ Novembro.

ANEXO IV: ENTREVISTA COM FRANCIS MADSON

Entrevista realizada com o diretor e dramaturgo Francis Madson, no dia 24 de julho de 2019, no Teatro 7 de Setembro, na cidade de Penedo (AL), durante a sua circulação pelo Projeto Palco Giratório, com o espetáculo “Vestido Queimado”.

_ Como se deu seu interesse pela arte e por que pelo teatro?

_ Iniciou-se em 2000, com o teatro de igreja, na Igreja de São Tiago, que é a maior igreja católica de Rondônia, fica no meu bairro, que é o bairro Juscelino Kubitschek, e eu me lembro do dia em que eu fiz a inscrição. Foi dia 26 de abril de 2000. Então... Eu não sei porque aconteceu, mas eu lembro que eu tinha um amigo, o John Kennedy. Olha o nome dele! Um amigo da escola. Muito criativo. E eu nunca fui um sujeito criativo. Eu sempre fui um aluno, na escola, das matemáticas, das exatas. Então era o lugar em que eu atuava, eu gostava muito. E eu sempre fui muito CDF nesse lugar. A gente estudou todo o... Eu lembro que era 1998 e a gente estudou, depois a gente se distanciou. E depois nos reencontramos. Ele era professor desse curso. Muito jovem. Eu acho que ele era um ano ou dois anos mais velho do que eu e ele estava muito envolvido sempre com a igreja, era coroinha. Atuava na igreja assim, cuidava do grupo de jovens coroinhas e do curso de teatro, junto com outro instrutor que era mais velho do que a gente, chamado Cristênis.

_ Você era da Igreja?

_ Eu não era da Igreja. Nunca fomos da Igreja, minha família inteira. A gente sempre foi muito politeísta. A gente era do candomblé. E atuávamos no candomblé, a família inteira, durante muito tempo. E eu nunca me interessei por arte até então. Pra mim, a minha trajetória era ser engenheiro porque meu pai é pedreiro. E eu sempre gostei muito desse lugar. Eu estudava pra ser engenheiro. Aí depois mudei pra advocacia, desejo de criança. E aconteceu que eu não conseguia fazer nenhum curso em que eu me matriculava. E aí eu me inscrevi no curso de teatro por causa desses dois amigos que já eramicineiros. Hoje, bem distante disso, eles é que eram as pessoas que estavam à frente do curso de teatro da igreja. E esse grupo consistia num grupo com o maior contingente de Rondônia. Nós tínhamos 80 pessoas envolvidas durante um tempo. Gente muito jovem e artistas que começaram a caminhada lá. Artistas que hoje fazem teatro ou que o tempo foi tirando do teatro. Eu sou o único que continua fazendo teatro desde 2000, que iniciou nesse grupo. E eu fiquei dois anos nesse grupo até brigar com o padre. Saí às porrada com um padre, uma vez.

_ Você atuava só como ator ou tinha outras funções?

_ Só como ator. E eu saí desse grupo e fui fazer um curso no Sated, que é o sindicato dos artistas de Rondônia, nós temos um braço lá. Com uma instrutora chamada Leninha Bastos, que já atuava no teatro amador há muito tempo e era professora desse curso de iniciação. E eu fiquei muito tempo nesse curso. Acho que uns oito meses ou um ano, nesse curso de iniciação. E ele não montava peças. Mas eu, como era muito jovem, isso não me interessava. Interessava a formação. Em fazer as atividades nos encontros etc. Então eu não tinha o foco de montar espetáculo. Eu me interessava muito e sempre fui

muito obediente, muito disciplinado. Eu não deixei de fazer curso na igreja. Saí da Igreja de São Tiago, fui para a de São Cristóvão porque o instrutor dessa igreja onde a gente começou, ele migrou. E aí nós todos migramos para outra igreja. E aí fazia o teatro na igreja, juntamente com o Sated. E, aos poucos, fui percebendo que me interessava muito mais o curso do Sated porque já apontava algumas diretrizes do que era ser um profissional na área. E fiquei nele até conhecer a pessoa que dirigiu a primeira peça desse curso, que foi o Fabiano de Barros. Ele entrou atravessando o curso, não era pra ele fazer, ele foi convidado por essa professora. E o nosso primeiro texto foi O Rapto das Cebolinhas, em 2002. Nós montamos e fizemos curta temporada. Uma temporada que era cobrando. Acho que o ingresso era dois reais, na época. Nós fizemos dentro do próprio Sated. Uma salinha improvisada com um micro-palco. E depois fizemos outras apresentações. E, desde então, nós montamos um grupo. A gente montou a Companhia Fiasco, dirigida pelo Fabiano de Barros. A Leninha Bastos se afastou do grupo e aí veio uma produtora chamada Marjorie... E ela virou produtora do grupo. E a gente montou outras peças infantis: Maria Minhoca, A Bruxinha que Era Boa. E montamos uma peça muito importante para Rondônia porque ela aqueceu, na época, a grande maioria dos grupos, que estavam um pouco enfraquecidos, pela luta e pela resistência que eles já mantinham há muito tempo. Foi o espetáculo O Segredo da Patroa, que era um pastelão, baseado na obra As Criadas, de Jean Genet, dirigido pelo Fabiano e atuado por mim e pelo John, o meu amigo que virou meu instrutor e depois virou meu colega de cena. E nós ficamos nove meses em cartaz. Foi a peça com maior temporada do Estado. Nós chegamos com o público lotando toda semana e cobrando ingresso. A gente chegou até a apresentar... Ele virou tipo um programa gravado. Nós fizemos tipo um especial de final de ano. Isso foi exibido em todo o Estado. Isso nos idos de 2003. Então, foi muito rápido. De 2000 a 2003, eu fiz muitas coisas.

_ E sempre como ator até então?

_ Sempre como ator. Mas foi em 2003 - eu comecei a escrever em 2000 - que eu tive oportunidade de montar a minha própria peça, que era As Esponjas Absorvem Água, que era uma comédia, dentro do Festival Municipal de Teatro, que era um festival muito forte. Era desse festival estudantil, em Rondônia, que saía a maioria dos atores para as companhias.

_ Quando você fala que você montou, você estava dirigindo, atuando...

_ Só escrevi e dirigi.

_ Foi o seu primeiro texto?

_ Foi o primeiro texto que eu encenei. Em 2003.

_ Você já escrevia então?

_ Já escrevia, desde 2002. Mas eram experimentações em casa, nada que ia à cena. Um desejo de escrever. E escrevi essa peça, que era uma comédia leve. E aí escrevia essa peça e a gente participou desse festival.

_ Você tinha quantos anos, em 2003?

_ 18. E a partir de então eu comecei a montar espetáculos junto com as companhias. E aí, nós nos desentendemos dentro da Cia. Fiasco, depois desse sucesso, dessa coisa toda e eu acabei saindo do grupo, eu e o John. E aí eu fui fazer trabalhos independentes e de forma autônoma. E foi quando eu comecei a escrever mais e a dirigir mais e outras companhias começaram a me convidar para atuar, entre elas O Imaginário, que até hoje é muito forte, uma companhia muito expressiva em Rondônia. E Raízes do Porto, com direção de Sueli Rodrigues, que é outra artista que já labuta em Rondônia há mais de 35 anos, que tinha um grupo muito forte de teatro. É uma excelente iluminadora. Eu dirigi ela no espetáculo Eu, Tu, Eles, depois comecei a ensaiar um processo com um texto chamado... Esqueci o nome do texto, mas era um texto da Lourdes Ramalho e não deu certo. E, depois, acabou que eu voltei para a Companhia Fiasco, eu e o John para fazer uma obra chamada Já Passam das Oito, uma comédia de costumes, e aí a gente voltou em 2006, resolvemos as questões pessoais e voltamos a trabalhar.

_ Você ainda morava lá?

_ Sim. E aí em 2008 eu saio. A gente foi apresentar no Festival Amazonas de Teatro esse espetáculo Já Passam das Oito, nesse Festival, edição de 2007, em Manaus, Amazonas. Aí em 2008 eu decido ir morar em Manaus. Eu fui morar em Manaus no dia 26 de janeiro de 2008. E lá, junto com dois artistas, o Taciano Soares e o Diego Monzarro, a gente cria um grupo chamado Companhia Cacos de Teatro.

_ Você se mudou para Manaus porque você via mais possibilidade de trabalho?

_ Não. Foram questões pessoais. E depois eu fui descobrindo aos poucos que lá era um espaço de formação e de criação um pouco maior do que Rondônia. Porque, em Rondônia, a gente não tinha ajuda do Estado, do Município. Era um trabalho de resistência, de a gente mesmo bancar a nossa produção e tentar tirar da bilheteria os custos da produção. E aí a importância nesse caso do Sesc, que é o grande fomentador em Rondônia até hoje das ações artísticas. Depois de 2002, a gente fez uma política de cobrança de ingressos em Rondônia e a gente ficou fazendo essa política - 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, até chegar um ponto em que a gente conseguia produzir os nossos espetáculos com plateia indo ao teatro e as pessoas pagando pela apresentação dos artistas locais. Foi o tempo em que eu fiquei lá. Depois veio uma política de não cobrança de ingressos, implementada, forçada pela prefeitura e o Sesc teve que acatar porque era muito burocrático, tinha uma burocracia por trás disso e os artistas começaram a fazer apresentações gratuitas. E aí isso atrapalhou um processo que a gente já tinha vencido.

_ Mas, nesse processo, você já tinha enxergado o teatro como um ofício, como uma profissão? Isso que é muito presente no seu discurso. Foi em Porto Velho que começou?

_ Foi em Porto Velho porque... A trajetória de todo menino de periferia. Eu era da periferia de Porto Velho, zona leste, bairro pobre, de família pobre. Então, aos poucos,

como eu ia percebendo que eu estava cada vez mais presente e envolvido com o teatro, ele foi me cobrando uma responsabilidade. Então isso foi difícil até pra mim enquanto moleque decidir quando isso deixa de ser um hobby e passa a ser uma responsabilidade a nível de ofício. Eu comecei a fazer teatro em 2000, eu só fui entender em 2006 que isso tinha que se transformar num ofício, ou seja, seria minha profissão. E, pra ser uma profissão, eu vou ter que ir atrás de outros recursos, no campo da formação, da organização, da preparação, de estudar mais. Eu não estudava. Era tudo muito empírico. Então, a partir de 2006, que eu decidi que isso seria a minha profissão, que isso mudou completamente a minha forma de lidar com o trabalho e com os grupos que eu estava envolvido até então.

_ E ontem, no bate-papo após o espetáculo [Vestido Queimado], você falou das pessoas duvidarem disso ser um ofício. Isso você percebeu no teu círculo mais próximo, familiar ou na sociedade, de maneira geral?

_ Na família sim, também, de alguma parte. Eu gosto de falar sobre isso porque a família vai fazendo as implicações, né? E vão fazendo os questionamentos antes, mas para saber se é isso o que você deseja. Família faz essa parte. Em nenhum momento, a minha família, em particular, me julgou ou me forçou para que eu saísse. Ela sempre ia perguntar se era isso que eu queria. Viver nessas condições, mesmo eles não entendendo como funciona por trás, a estrutura de grupo, a economia criativa, custos, investimentos. Não sabem nada disso, mas, por um imaginário, que o artista tem no Brasil, do artista que não faz sucesso ou que não... Dá pra perguntar se faz sucesso porque eu me acho hoje um artista com muito sucesso. Ou que não tem fama e não tem dinheiro. Então eles têm no imaginário que a gente é pobre ou marginalizado etc. E eles me perguntaram muito sobre isso. E socialmente também. E eu acho que é uma briga eterna. A gente tá sempre sendo cobrado pela sociedade a responder aos seus anseios, que nem sempre são anseios nossos, né? Ideia de desenvolvimento, de progresso, de bem-estar, que eles criaram e que, naturalmente, os artistas não se encaixam nessas prerrogativas. A gente faz outro circuito, né? Outros caminhos de vida como profissional etc. Mas vivi isso em várias instâncias. E à medida que eu fui me afastando e tornando isso meu ofício e minha profissão, tentando organizar ao máximo possível, eu consigo hoje, 2019, demonstrar à minha família que eu sou bem-sucedido no que eu faço. Então a ótica já mudou, entende? Eles entendem completamente o meu ofício, a minha profissão, entendem claramente o momento em que eu... E como é que eu consigo medir isso? Quando eles me ligam, sei lá, minha mãe me liga em qualquer momento e pergunta o que eu estou fazendo e eu digo: - Mãe, eu estou trabalhando. Aí ela sabe automaticamente que essa conversa não vai perdurar porque eu estou no meu ofício. Aí ela entende claramente e não me tira desse foco. E me ajuda bastante que ela já foi costureira de várias obras minhas. Então, voltando... Em 2008, nós fundamos a Cia. Cacos de Teatro, uma companhia de jovens atores, em Manaus. O Taciano Soares, que já tinha participado de dois outros grupos, o Artefatos e o Armitos, de dois diretores de Manaus. E o Diego tinha participado de um grupo chamado Baião de Dois. E nós nos encontramos. Gente muito jovem. Eles tinham menos experiência do que eu. Eu já era um pouco mais sambado. Já tinha dirigido e já tinha escrito várias peças. Já tinha me aventurado também na dança, porque a minha dança não aconteceu em Manaus. Ela aconteceu em Rondônia com uma artista chamada Gilca Lobo. Eu era aluno dela de Expressão Corporal e de Jazz.

_ E você procurou a dança para te ajudar com o teatro?

_ Para apoiar o teatro. Depois que eu entendo como ofício, eu vou buscando formação. E aí, uma educação somática, vou à expressão corporal, à consciência corporal e no jazz porque eram coisas que ali estavam. E além das inúmeras oficinas que eu fiz pelo Sesc, né? Que são muitas, mais de 70. E a gente fez o primeiro espetáculo de dança contemporânea de Rondônia, que foi Os Sete Pecados Capitais, em 2006, com a Gilca Lobo e o Emerson Souza, que é bailarino até hoje, faz circuito internacional. E aí em Manaus, jovens artistas, a gente faz o primeiro trabalho, que é O Marinheiro de Fernando Pessoa. E aí Manaus tenta entender o que são esses novos artistas fazendo teatro contemporâneo em Manaus. E a gente recebeu muitas críticas de um conjunto de artistas que não entendia a linguagem que a gente estava propondo, mas a gente - todos - muito focados no trabalho de grupo e no rigor da linguagem, a gente não se preocupava muito com isso e ia montando as nossas peças.

_ De onde vinha essa intenção de trabalhar com uma vertente mais contemporânea de teatro?

_ Então, isso vinha dos interesses do Diego Monzarro e do Taciano Soares, mas eles não sabiam o que eles queriam. Com relação ao meu currículo, eles eram menos experientes. Eu já tinha montado um espetáculo depois que eu dirigi As Esponjas Absorvem Água, em 2003, logo depois eu produzi um espetáculo chamado Etecetera Uma História Tecnicamente Construída, que já perambulava, ou pelo menos dialogava claramente com o teatro contemporâneo. Fortemente imagético com uma depuração da palavra. Com um elenco jovem, que nós fizemos circuito Rondônia, fizemos FESTAC, festival no Acre, que foi onde eu conheci o Marcos Rêgo [Gerente de Cultura do Sesc Nacional]. Ele foi a primeira pessoa a falar sobre o meu trabalho, que eu não entendia claramente o que eu estava fazendo enquanto proposta porque era tudo muito empírico. A gente não tinha formação. Ou era muito frágil, muito focada em iniciação teatral etc. E eu já estava perambulando em lugares onde eu nem sabia. Ele foi uma das primeiras pessoas a falar sobre isso. Ele foi a segunda pessoa porque a primeira pessoa foi o José Manoel, [Coordenador de Cultural do Sesc em Pernambuco], quando ele teve acesso à minha dramaturgia. A primeira pessoa que chegou pra mim falando sobre a minha dramaturgia foi o José Manoel, que foi um texto chamado Queridinhos da Mamãe, que a gente montou em 2004 e ele assistiu em 2005. Ele falou: _ Francis, a sua dramaturgia dialoga com Beckett. E ele foi me dando uma aula com as referências que a minha dramaturgia daquele ponto dialogava.

_ Em Rondônia?

_ Isso foi no Acre. E Marcos Rêgo, no ano seguinte, ele assiste Etecetera e me ajuda, ajuda aquele grupo jovem. Foi uma tentativa de montar um grupo que eu fiz, chamado Terceira Máscara. A gente tinha até um blog na época, falando sobre isso. E ele me ajudou a entender o que era essa história. E foi quando eu percebi que as ideias daquele menino da periferia dialogavam com coisas maiores, que naquela época eu não compreendia. Mas as pessoas me falavam. E eu já tinha decidido que aquilo seria o meu ofício. Mas quem vai me ensinar a ser um bom profissional vai ser a Companhia Cacos. Na companhia Cacos, eu vou entender o que é grupo, que eu vou aprender a lidar com dinheiro. Mesmo como jovens artistas, a gente estava focado em escrever

projetos. Aí, naturalmente, escrevendo projetos, perdendo e ganhando, o dinheiro chegou. Então a gente foi entendendo que a gente conseguia subsidiar a nossa produção artística. Então ela me ensinou a ganhar dinheiro e a ser profissional, a lidar com imprensa, a lidar com releases, sinopses, identidade visual, identidade do grupo. Enfim, tudo isso quem me ensinou foi a Cacos.

_ E foi empírico? Vocês foram aprendendo fazendo?

_ Mais ou menos. A gente tinha o Taciano Soares, que é um administrador de formação, apesar de muito jovem, ele tinha estado na faculdade, tinha recém se formado. Eu tinha experiência artística de ter feito muitos trabalhos, de escrever, de dirigir. E o Diego fazia parte de um grupo dirigido por uma artista que faleceu esse ano, a Selma Bustamante. Então ele tinha uma experiência de teatro de rua porque a influência da Selma era o Ilo Krugli. Então ele vinha com essa energia. Então a gente, juntos, foi aprendendo, a lidar com tudo isso, empiricamente, mas correndo atrás de formação, entendendo o que é gestão teatral e produzindo espetáculos. E aí a gente montou uma empresa, naturalmente, um CNPJ, que foi a H Produções. E a H Produções vai ser a pessoa jurídica da Companhia Cacos. E a gente entendeu que, em Manaus, com a ineficácia das políticas públicas criadas por uma gestão de vinte anos, não dava para a gente montar um espetáculo e cobrar ingressos porque as pessoas não iam ao teatro pagando ingressos. E foi meu primeiro choque entre Rondônia e Manaus.

_ Por mais que fosse maior, mais urbano, não tinha essa cultura?

_ Não tinha. Em Manaus, a gente não ficava em cartaz. E eu estava acostumado a montar peça e ficar em cartaz, em Rondônia, desde 2003, até 2007, quando eu saio. Então isso foi meu primeiro choque na cidade naturalmente maior. Muitas produções atravessando. Produções de fora, produções internas, mas isso não era uma dinâmica da cidade. Mas a gente impôs isso. A gente começou a fazer temporadas no teatro do TESC, Teatro Experimental do Sesc, que era dirigido pelo Márcio Souza. E eles tinham um teatrinho de bolso, e a gente apresentava lá para 60 lugares. Então algumas obras a gente apresentou lá, como O Marinheiro, Por Que Pular Degraus Se a Gente Pode Voar, Off-Inferno não, A Cruz e A Moça não, depois a gente foi deixando de fazer as temporadas pagas. A companhia percebeu que isso era muito difícil. Aí a gente... Foi o grande boom dos editais no Brasil. Então, companhias que eram mais organizadas ganharam muito dinheiro ou relativamente um dinheiro. Aí percebi que a gente só montava espetáculos quando tinha esse dinheiro subsidiado, ou pela esfera estadual, na época, ou federal, a Funarte.

_ Qual o período?

_ De 2009 até 2012. Então, esse período, eu lembro, a Funarte chegou a lançar dez editais. Chegou um tempo em que a gente ganhou muitos editais. Circulação, montagem, festivais, mas não pela Funarte. Festival, pela Caixa Econômica. Em 2009, a gente percebe que não dá para viver de bilheteria, a gente começou a fazer temporadas gratuitas porque o dinheiro vinha pelo projeto. Então a gente fazia micro-

temporadas gratuitas do espetáculo como contrapartida porque já estava meio garantido o dinheiro. E aí, aos poucos, eu fui entendendo isso e isso foi me atravessando enquanto artista. Em 2009, a gente criou... Eu propus, porque, em 2006, quando eu morava em Rondônia ainda, eu decidi ir para Minas Gerais fazer o vestibular na UFMG. E fiquei lá uns quatro ou cinco meses fazendo todo o processo. Eu fui só com a passagem de ida, nessa época, porque era o dinheiro que eu tinha. Eu fui de ônibus, de Porto Velho para Minas. E um amigo meu já morava lá, que era o André Pastore, que hoje é artista e faz teatro dialogando com a linguagem das acrobacias. E eu fui, tentei o vestibular e foi lá que eu conheci outros teatros. Fui no Cine Horto, nunca tinha ido no Cine Horto. Assisti uma peça que até hoje é uma das referências internas que eu tenho chamado O Peixe Salta, que é do Paulo Souza e do Fernando Mencarelli. O Fernando Mencarelli é professor da UFMG. Eu assisti esse espetáculo, que me afetou muito com relação à dramaturgia. Foi o primeiro atravessamento da minha dramaturgia. Então, eu estava acostumado a escrever uma dramaturgia entre 2002 e 2006. Depois que eu assisti esse espetáculo eu falei: _ Ah, pode ser dessa maneira também! Isso tudo muito empiricamente. Então tem muita influência na minha dramaturgia e isso vai impactar muito na produção da Companhia Cacos porque eu vou dirigir várias obras dentro da Companhia Cacos, em Manaus, a partir desse espetáculo. E nós, em Manaus, começamos a atuar, na criação artística com espetáculos de teatro e aos poucos a Companhia Cacos foi indo para um teatro pós-dramático, mesmo que a gente não entendia isso direito, na época. As pessoas diziam e a gente vai ler, vai buscando as informações e depois eu fui entender. Hoje eu tenho o livro do Lehmann e sei. Esse tipo de literatura chegou em 2009 no Brasil. Então é muito recente, né? Faz dez anos. E, como tudo chega atrasado em Manaus, não tinha muitos professores que nos ajudassem a entender esses lugares que a gente estava provocando empiricamente. Isso tinha muito a ver com os festivais que a gente participava. E aí como geralmente os festivais convidam profissionais de outros eixos, a gente tinha essas pessoas ajudando a gente a entender esses processos criativos que a gente ia inventando. E a gente criou um festival, depois que eu tomei contato com o Cine Horto, que foi o Festival Breves Cenas. Nós fizemos até a décima ou até a oitava edição desse festival, subsidiado pela Caixa Econômica e pelo Estado, e aí a companhia deixou ou desaqueceu. Depois que nós viramos produtores culturais, tentando dar conta de sobreviver, a produção da companhia desaqueceu um pouco.

_ A produção artística?

_ Sim. A gente ficou completamente voltado para produção de eventos. Então, a gente fez o Festival de Performance. O primeiro festival de performance da Região Norte, foi a gente que fez. Só teve uma edição, que foi subsidiada pela Funarte. Depois nunca mais teve esse edital e a gente não ganhou, não conseguiu manter. Fizemos o BR Clown, pelo Prêmio Carequinha. A gente fez o primeiro evento de clowns no Norte. Foi a H Produções que fez. E a gente ia conseguindo manter o Breves Cenas paralelamente porque ele era subsidiado pela Caixa Econômica. Então a gente foi fazendo pensando muito em festivais. E aí a gente virou uma produtora de eventos. E toda aquela garra, todo aquele vigor enquanto companhia de teatro, ficou em segundo plano. Isso é a minha perspectiva, né? E isso tem a ver com um projeto chamado Off-Inferno ou Lave os Céus para Que Eu Morra, que é um teatro... Eu já tinha entrado na faculdade de dança, junto com o Diego Monzarro, em 2008, e a gente foi fazer dança porque não tinha teatro na universidade. A gente foi fazer curso de graduação. E em 2009, 2010, a

gente tinha escrito um projeto para a Funarte, que era fazer a adaptação da Divina Comédia. Da primeira parte da Divina Comédia, que é o Inferno, com todo o elenco da companhia. E aos poucos, a ação da produtora não dava muito tempo para o grupo. A gente sempre ensaiava à noite e a gente estava muito cansado porque a gente trabalhava 12 horas por dia. Oito horas na produtora e depois tinha quatro de ensaio. E isso tudo para sobreviver. E isso pagando salário, minimamente, para a pessoa. A gente ganhava na época 700 reais. Então a gente conseguia manter. Era a única companhia de teatro de Manaus, tirando o TESC - que eram pagos pelo Sesc, eram da folha do Sesc -, que conseguia pagar salário para os seus atores. E sempre foi isso desde então, recebe mensalmente um salário, depois de um ano da sua criação. E esse salário depois aumentou para mil reais. O Off-Inferno, a gente tentou montar o espetáculo com o grupo inteiro e a gente não conseguiu. A gente se desentendeu. Eu estava pesquisando, dentro da universidade a dança butoh. Me interessava muito a corporeidade da dança butoh e eu era a única pessoa da UEA que estava pesquisando isso. Porque a UEA é muito hermética dentro do balé clássico, na dança moderna. A cidade inteira é muito nisso. Então o único artista da cidade que estava pesquisando dança butoh era eu. Eu e o Diego começamos a entender o que era performance, dentro da universidade. E isso vai atravessar completamente a companhia de teatro. Essa força da performance, do corpo em risco, da *body art* foi atravessando muito a todos os interesses da companhia. Então as pessoas não estavam entendendo para onde a companhia estava indo. E a gente começou a fazer muita performance. A companhia inteira. Não sabemos porque. Não refletimos, quer dizer, hoje, que a gente se separou completamente, um sócio saiu, depois eu saí. E aí um espetáculo de sobrevivência disso tudo, uma tentativa, foi o Off-Inferno, que se voltou completamente para a pesquisa em butoh. Nesse trabalho, a gente viajou muito. Dez estados do país. Fizemos América Latina.

_ Você não disse que vocês não conseguiram concluir esse trabalho?

_ A gente conclui. Não consegui concluir com todos no elenco. Aí, o que a companhia fez? Eu já pesquisava na universidade dança butoh, entendi que dava para fazer uma conexão entre o corpo que eu pesquisava na universidade e os nove círculos da primeira parte da Divina Comédia. E aí a gente fez Off-Inferno com esse corpo que percorre os nove círculos da primeira parte da Divina Comédia. A gente concluiu o trabalho. Ficou um trabalho muito legal. A gente fez muitas apresentações. Viajamos muito. Fizemos cinco países da América Latina. Depois disso um dos atores saiu. O Taciano Soares saiu do grupo e eu saí um ano depois. E logo depois que eu saí, eu convidei o Dênis Carvalho, o Israel Castro e o Felipe Maya-Jatobá, que era aluno meu do Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro, em Manaus. E eu convidei esse grupo de atores para a gente montar um espetáculo chamado Casa de Francisco, Quem Nasce Antônio é Rei. E nós montamos, entre 2013 e 2014, estreamos em maio de 2014. Foi a primeira vez que a Soufflé de Bodó Company aparece.

_ E você estava só na dramaturgia e na direção?

_ Dramaturgia e direção. E fiquei desde então na dramaturgia e na direção nessas obras.

_ Foi planejado isso ou aconteceu, de sair da atuação?

_ Aconteceu. Nunca foi um objetivo meu ser diretor de teatro. Eu nunca me interessei pela direção. O meu foco era atuação. Eu acabei virando diretor porque eu queria fazer algumas obras, principalmente depois de 2006, depois da minha experiência em Minas, eu queria fazer obras num campo da inventividade um pouco mais... Tentando rasgar a linguagem, fissurar, que os diretores com quem eu trabalhava não queriam. Então eu fui para a direção e acabei ficando desde então. E é uma dificuldade. Dificilmente eu consigo voltar à cena porque parece que na direção eu consigo elaborar questões da linguagem, melhor se eu for ator num grupo ou com outro diretor, entende? Então é uma escolha que se deu mais por uma necessidade.

_ Antes de você falar da Soufflé, que é o teu projeto mais atual, posso te perguntar sobre a sua poética? Eu vou fazer uma pergunta mais direcionada, mas se você quiser fazer de maneira mais livre, fica à vontade. Eu percebo que há uma tendência para uma identidade na sua obra e há também uma ruptura, que aparece tanto na diversidade de formatos com que você trabalha, na diversidade de linguagens, de suportes, quanto na opção por um teatro mais pós-moderno, mais fragmentado. Eu percebo isso desde a primeira vez que eu te vi, quando você estava fazendo uma performance, numa praça em Porto Velho...

_ Curuminzado.

_ Uma performance em que você se tingia com tinta de jenipapo. Mas também Boi de Piranha, onde você trabalha aspectos da localidade de Porto Velho, da questão dos nordestinos, que trabalhavam com a borracha em Porto Velho, sua produção mais recente, Alice Músculo +2, que trabalha com a questão da Lenda do Boto. Mas há também um movimento de romper com isso, não sei se romper, enfim... Tua obra é muito, como você disse, pós-dramática, pós-moderna, contemporânea. Quería saber um pouquinho disso.

_ Como isso se deu, né? Como eu fui entendendo isso? Nos processos de formação, antes de tudo. Tem uma educação que sustenta, estudos particulares sobre isso. E a sensibilidade também na relação com o lugar em que eu faço teatro na Região Norte. Com a Companhia Cacos eu aprendi que tipo de teatro eu faço na Região Norte e que tipo de teatro as pessoas querem que a gente faça. Então a gente vive essa dualidade. E isso é muito forte. Como a gente é da Região Norte, a gente tem a floresta muito presente nas nossas vidas, os grupos originários. Então existe uma perspectiva exógena sobre a Amazônia que afeta o campo da linguagem, que afeta a produção artística. Não só os artistas de lá, mas a recepção também. Então a pessoa vai pra lá já com um imaginário do que é a floresta, do que é Manaus etc. E a Companhia Cacos queria romper com esse imaginário exógeno de nós mesmos, a invenção de nós, nos inventaram antes da gente. Isso nasce na Companhia Cacos, com muita força nos meus questionamentos, na escrita, na direção e nesse tipo de teatro que gente muito jovem queria fazer. Tanto é que, à medida que a gente ia rompendo cada vez mais, a gente caiu no campo da performance por exemplo, que aí é o questionamento no seu nível mais hard, que tudo é questionável, no campo da linguagem, da atuação, da direção. E isso afetou muito os atores. Porque alguns atores queriam fazer teatro “beleza, eu posso ser contemporâneo, mas bora aqui numa medida”, né? E eu estava super confortável

nesse lugar. Durante um tempo, obviamente. Depois de 2013, eu percebi que a palavra, dentro da Companhia Cacos, ela perdeu o sentido. A gente não falava mais textos de teatro. Nem uma obra nossa tinha texto, depois de uma época. Porque a gente tinha uma sandice interna que é uma má compreensão da palavra, que a palavra não dava conta do que o corpo queria falar. E tem um conjunto de pessoas que fala que a palavra fala menos e que o corpo fala mais. Enfim... A gente se acostumou a achar que a palavra não dava conta do que a gente queria falar. Então os nossos trabalhos eram extremamente corpóreos. Uma partitura corporal cada vez mais fractal, fissurando a linguagem do teatro. Então a gente quase não falava nas obras. *Off-Inferno* não tem palavra, só no final. *A Cruz e a Moça* só tem coreografia dos membros superiores. Então a gente ficou nesse lugar durante muito tempo. E a gente teve a audácia, que eu sou muito cara de pau que com quem eu quero trabalhar, eu mando e-mail rapidamente. A gente conheceu o Márcio Abreu, em 2013, quando a gente se apresentou no Festival de Teatro da Amazônia e a gente ganhou como melhor espetáculo. E a gente era muito audacioso. Quando a gente subiu ao palco, a gente falou “É muito louco como um espetáculo de dança ganha o prêmio de melhor espetáculo em um festival de teatro na Amazônia”. A gente sempre fazia questionamentos para o festival porque a gente não gostava do formato, que era competitivo. A gente ojerizava esse festival por causa disso. A gente sempre questionava. Até de não ir na premiação. Não colocar o nome da pessoa na ficha técnica para a gente não ser mencionado. Tem várias coisas que a gente implicava com esse festival. E a gente conheceu o Márcio Abreu e o Marcelo Denny. Não entendia quem eram essas pessoas. Porque essas pessoas aparecem na Região Norte, né? Por algum motivo... Alguém conhecesse essas pessoas... Sobrevoam a região e caem lá. (*Corte na gravação*) O texto *Tami Tamires* era a maneira que eu contava essa história de como a minha mãe me chama, que é Maderson, e chama a gente Tami Tamires, né? Porque minhas irmãs são gêmeas. E o Márcio Abreu gostava muito de como eu brincava e isso em reuniões de escrita e dramaturgia. Eu falava o nome das minhas irmãs e aí eu fecho o ciclo dessa tetralogia da família amazônica. Porque eu não trato só de uma família, eu trato do homem da beirada do rio, da relação dele com a floresta, da relação com o imaginário amazônico, das memórias desse povo que teve que migrar do Nordeste para a Região, que são os arribaçãs. Porque isso tem a ver com o local de onde eu saí. Eu sou portovelhense, eu sou de uma cidade de quase 600 mil habitantes, que passou por inúmeros processos de exploração e processos de imigração, entre eles um em que a minha família foi parar lá, que tem a ver com a reforma agrária, na década de 1980-90. Meu pai foi o homem nordestino com sonho de terras. Até hoje não tem as suas terras, nunca consegui. Nós moramos na periferia de Porto Velho e todas essas memórias, elas perpassam pela minha obra, não importa qual seja. Desde o cinema, nos curtas-metragens. Ou nos espetáculos de teatro ou [no espetáculo] *Vestido Queimado*, sempre tem alguns elementos que eu chamo... Eu não gosto de falar, mas são autobiográficos. Mas não é biodrama, nada desse lugar. Mas tem sempre algum elemento da minha memória. E eu acho que fazer teatro no Norte, a gente sempre tem que estar, não vou falar provando, mas a gente tem um esforço em fazer boas obras com o material que nós temos porque tem muitas dificuldades que estão em volta do ofício lá. Uma delas é a formação. Nós temos poucos cursos livres, a universidade tem pouco mais de dez anos. Todos os professores... 70% dos professores do curso de teatro são professores de outros eixos. Isso não é um problema, é positivo também. Temos três professores, ou quatro, que são de lá exatamente. E nós estamos sempre na resistência, sempre na briga, tentando se manter vivos, sobreviventes, na verdade. E tentar criar espaço também para fazer uma produção artística que seja instigante, reveladora, do nosso tempo, da nossa cultura, das rupturas,

das dinâmicas que nós sofremos, ao longo do tempo, dentro do nosso contexto amazônico, para que a gente não fique num estado delirante, de uma obra que não dialoga com nosso próprio lugar. Como isso dialoga com o Brasil? Eu não sei responder... Talvez o lugar que eu responda seja o lugar de alguém que já fez um caminho. Por quê? Eu consegui circular muito pelo Brasil com as minhas direções e com as obras, né? Praticamente eu já viajei o país inteiro. Só está faltando Pernambuco, apresentando teatro nesses locais. E teatro do Norte. Então, naturalmente, em cada cidade, vai ter uma concepção diferenciada da sua obra, mas as pessoas ficam cada dia mais curiosas de que tipo de teatro a gente vai apresentar a elas e, quando elas se deparam com a obra na qual eu faço parte, eles têm uma espécie de... Não choque, mas é como se a gente não respondesse aos seus desejos. E eu acho isso curioso, mas a gente sempre resolve isso depois numa conversa sobre a obra etc.

_ Mas isso é com os públicos de outros Estados? E como é que você enxerga com os públicos de Manaus? Porque tem esse lugar comum de que trabalhos muito experimentais geralmente afastam o público, né? Como é que alguém que vive de teatro vê essa questão?

_ Teve uma fase na Companhia Cacos que a gente achava que o público que desse era o público que se interessava pela obra, né? É uma frase. Vou falar isso, depois tu não usa. É até da Helena Katz. A gente era muito CDF, a gente lia umas coisas... Eu acho que é uma palestra dela que ela falava assim: “Gente, tem obra que é pra muita gente, tem obra que é pra pouca gente”. Lembro disso. Ela fala desse... É isso. Desse jeitinho. E aí, a gente. Eu fiquei matutando. Talvez possa ter entendido errado, mas eu falava isso no grupo: “Gente, tem obra que é pra muita gente, tem obra que é pra pouca gente”. Então a Cacos entrou, na época, nesse lugar.

_ Bem época dos editais, né? Que ninguém precisava de bilheteria.

_ Ninguém precisava pensar em bilheteria, em adesão, recepção de público, nada. Tinha cinco pessoas, a gente apresentava. “Gente, é isso”. Hoje eu já penso um pouco diferente. Já penso muito diferente em relação a isso. Eu acho que, quando eu tô subsidiado pelo Estado ou qualquer outro meio, eu preciso ter o maior número de público possível. Porque eu acho que a briga é outra hoje no Brasil. Como a gente tá tendo... Como as pessoas estão indo menos ao teatro ou tem muitos outros lugares. O shopping atrapalha muito também. As redes sociais, a pessoa prefere ficar em casa. Então sair de casa para assistir um espetáculo de teatro está cada dia mais difícil. Então, como é que nós artistas podemos pensar um contrafluxo disso? E os grupos de teatro menores, e eu me incluo nos menores, em Manaus, e que fazem uma produção mais alternativa têm se preocupado muito com isso. E a gente tem produzido campanhas de fidelização de plateia, de sensibilização de plateia. Vende ingressos a cinco reais para estudantes e artistas. Então a gente tem feito campanhas para manter o público no tipo de produção que a gente tá fazendo, que é uma produção, nisso tudo que eu já tô falando, mais pós-dramática, fractal, com uma dramaturgia mais inventiva. Porque a gente quer que o público esteja conosco. Principalmente quando eu estou sendo subsidiado. E isso tem me afetado também na produção artística. O Vestido Queimado pra mim prova muito isso. Como é que eu consigo ter uma obra que é inventiva, é radical, mas que as pessoas se conectem com ela, todo tipo de pessoa. A gente se preocupa muito em produzir esse espetáculo com isso. Ela é radical porque ela propõe,

por exemplo, uma linguagem pouco explorada no Brasil. A história não é uma história fácil. Ela exige do espectador um trabalho imaginativo pra responder algumas demandas que o próprio espetáculo propõe. E pelos contornos dramáticos, ela é bem... bem... A gente não esperaria que em determinado momento uma personagem cortaria a mão da outra. E isso para o público infantil? E depois a gente explicar para a criança o que é a violência? Como aconteceu em Minas Gerais, que o público era basicamente criança. E a primeira pergunta que eles fizeram foi por que um boneco corta a mão da outra. E a gente tem que explicar sobre a violência. Então talvez seja a primeira vez que um adulto esteja explicando para aquela criança o que é uma violência. Sem criar qualquer outro arranjo metafórico para explicar que a violência existe e que ela pode vir de um ente carente. E outra coisa em relação à Soufflé. E isso foi depois da primeira circulação que eu fiz com o Palco Giratório, que eu me perguntei: “O que fica depois do Palco enquanto grupo do Norte?” Porque a gente não recebeu nem um outro convite de nenhum outro lugar pra fazer uma micro-temporada, uma apresentação. Aí eu falei assim: “Gente, não fica nada”. O dinheiro acaba, naturalmente. Se ele não for investido. Aí eu fico: “Gente, está acontecendo alguma coisa. A gente circulou tanto e nada aconteceu depois dessa circulação”. Aí eu fiquei pensando: “Beleza”. E a gente quer circular no Norte. A gente sempre quer circular. Os grupos querem circular. Mas nem sempre a gente é agraciado com projetos que possam. A Funarte cumpria muito essa função, na época. A gente conseguia projetos de circulações. Hoje não tem mais. Até então, né? Nem sei se teremos, mas a gente inventou a circulação de guerrilha. O que que é circulação de guerrilha? Ela surgiu em 2016 quando a Companhia Soufflé tinha que fazer uma pré-produção da Cia. Senhas, de Curitiba. Nós fomos contratados e a gente tinha que fazer uma pré-produção, que era conhecer algumas cidades que eles marcaram por nome. Eles não conheciam. Que era um trajeto entre Manaus e Boa Vista. Tem várias outras cidades nesse percurso. Aí eu falei assim: “Beleza”. A gente ia fazer esse percurso de carro. Eu, Dênis, Carol e Ruan, que eram artistas da Soufflé. E veio a ideia de fazer uma circulação de guerrilha. O que seria essa circulação de guerrilha? A gente experimentou lá, deu super certo, a gente resolveu sempre fazer uma circulação de guerrilha por ano. Que é apresentar em outros contextos que não receberiam naturalmente uma programação. Então a gente fez em todas as cidades até Boa Vista a apresentação de um espetáculo, que é o Curumimizado, que é um espetáculo de performance e de dança, na rua, na praça. Então a gente experimentou o que que é a circulação de guerrilha, que ela subverte a ideia de circulação porque a gente não tem muito dinheiro pra ela, ela não é o melhor hotel da cidade, entende? Não tem o melhor cachê. Porque, talvez, eu não sei, é muito caro circular um grupo se a gente pensar em todos esses pormenores. Não, pormenores, né? Passagem aérea é caríssima pelo Brasil. Hotel, caríssimo. Então, se eu, enquanto grupo de teatro pensar nessa ótica, eu não consigo circular. Na Região Norte, a gente não circula. Não tem condições. Se eu pensar que só posso me hospedar em hotel de três, quatro estrelas, impossível. Pagar passagem aérea para cinco, dez pessoas, já foi aí minimamente uns dez mil reais. Alimentação pra todo mundo com noventa, cem reais... O grupo vai à falência com a circulação. Então a gente começou a fazer circulação de guerrilha, que tem a ver com o interesse da gente de apresentar para outros públicos e outros contextos, com um valor muito residual para tudo.

_ Durante a pré-produção para a Cia. Senhas? Vocês estavam fazendo uma produção e circulando ao mesmo tempo?

_ Ao mesmo tempo.

_ **Mas nesse caso era um espetáculo de rua ou vocês adaptaram para sala?**

_ Era de rua. Fizemos em uma escola.

_ **Mas como é que ganhavam alguma coisa? Chapéu?**

_ Não fazia chapéu porque a gente entendeu que o dinheiro que a gente tirou da produção já pagava o nosso cachê. A Cia. Senhas deu um dinheiro para a gente bancar a produção. Então a gente entendeu que aquilo já era o nosso cachê. Todos os artistas. Parece um pouco de loucura, de amor, mas a gente estava desejoso em circular. Então a Soufflé nunca tinha circulado até então e a gente queria circular. Eu já tinha circulado porque eu fiz outras trajetórias, mas a Soufflé enquanto grupo não.

_ **Mas foi antes da circulação pelo interior de Rondônia?**

_ Foi depois.

_ **Então vocês já tinham circulado.**

_ É verdade. Nós fizemos circulação do Sesc 52, que foi... Tem tanta coisa pra falar. Sesc 52 é o projeto de circulação mais arrojado do Norte porque a gente fez todas as cidades do Estado de Rondônia. Foram 52 apresentações. Durante 2 meses. Foi a nossa primeira experiência em circulação com teatro de rua. Depois dessa circulação, a gente ficou sem circular. E aí, em 2016, com essa parceria com a Cia. Senhas, que, na verdade ela nos contratou pra essa produção, a gente criou a circulação de guerrilha, que é um projeto da Soufflé. A gente faz sempre todos os anos uma circulação de guerrilha, por contextos que a gente desconhece e cidades que a gente desconhece. Porque o objetivo é em um dia você ativar a cidade para que a pessoa vá para o seu espetáculo. E a gente faz essa produção muito rápida e muito antes, contactando as rádios, as escolas, as pessoas, os agitadores culturais e a gente realiza a apresentação. A gente começou com a circulação de guerrilha entre Manaus e Boa Vista com o espetáculo Curumimizado. Logo depois, a gente foi convidado por Rondônia, e a gente fez entre Porto Velho e Ariquemes, quatro apresentações, também com o projeto de circulação de guerrilha, em 2017. Com o Vestido Queimado, nós embutimos o projeto com uma circulação de guerrilha, que vai de Manaus a Novo Airão, que esse é um projeto que a gente ainda tem que executar. Mas o que eu quero dizer é que esse projeto vem para que a gente circule com outra relação com o custo de uma circulação. Não é desamparar a produção. É tentar ser o mais honesto com nós mesmos e com o custo de uma produção de circulação para nos possibilitar fazer os circuitos, se não a gente não sai do Norte. Pós-Palco Giratório, o nosso interesse é fazer uma circulação de guerrilha pelo Nordeste, começando pelo Rio Grande do Norte. Então a gente já falou lá com o Henrique Fontes, tá de portas abertas com a Casa de Ribeira para a gente se apresentar lá.

_ O Vestido Queimado?

_ O Vestido Queimado e a gente quer levar outras obras. Porque, se a gente leva o elenco, a gente consegue fazer várias apresentações em uma cidade. Então, pra que a gente faça esses circuitos. O Dênis Carvalho [da Soufflé] já fez uma circulação em São Paulo, entre Sorocaba e São Paulo, duas apresentações. Então é a forma que a Soufflé entende que a gente pode circular para outros lugares. Resistindo. E pensando como é que a gente gasta o menor recurso possível para que isso aconteça. Esse é o objetivo. Determinar dois pontos que a gente possa fazer, no mapa. E quais são os custos que a gente pode ter em cada local. Se são cinco cidades, se a gente faz uma cidade e consegue já amanhecer na outra, a gente faz esse percurso, pra gastar o menos possível com hotel etc.

_ E aí o investimento mesmo que vocês não tenham retorno financeiro?

_ Mesmo que a gente não tenha retorno.

_ É investimento na linguagem, na divulgação do grupo?

_ Na relação com a plateia porque são outras plateias. Porque geralmente a gente escolhe não capitais. A gente tenta fazer não capitais. Ou capitais que recebam pouca produção. E a gente faz hospedagem solidária. Se a gente tem artistas e amigos da cidade, a gente tenta fazer alguns acordos também para que ele receba a gente na casa. A gente faz parceria com cozinhas de hotéis baratos para que a gente possa cozinhar lá.

_ Rola isso?

_ Rola. Em cidades pequenas, como a cozinha só serve para o café da manhã, então geralmente eles deixam a gente usar a cozinha, por exemplo, pra fazer um almoço ou uma janta. Isso é positivo pra gente porque a gente gasta menos dinheiro. E isso é um projeto da Soufflé. Então, se a gente faz algum projeto que nos dê dinheiro, a gente tira uma porcentagem ou um valor dele é retirado para uma circulação de guerrilha. Porque a gente quer se envolver com outras plateias. E com outros contextos.

_ Atualmente vocês não vivem 100% da Soufflé? Vocês têm projetos paralelos? Têm outros trabalhos, não?

_ A gente vive 100% da Soufflé.

_ Todos os integrantes?

_ Todos os integrantes.

_ E isso é uma realidade desde quando?

_ Desde sempre.

_ Desde quando vocês criaram a Companhia? Quando foi?

_ A gente vivia com pouco dinheiro (*risos*). Mas a gente vivia. Hoje eu particularmente vivo da Soufflé. Ela me paga um salário. E a gente não faz rateamento de cachê em partes iguais. O artista ganha um salário. O outro dinheiro é investido ou guardado. Ou poupado. Eu acho bom falar que a Soufflé tem um salário base. Então a gente acaba fazendo vez ou outra algumas ações que têm a ver com o teatro para que esse salário engorde. Mas não é muita coisa que a gente ganha. O nosso salário hoje com o Palco Giratório é de dois mil reais por mês. Até o Palco acabar. Depois que o Palco acabar, ele volta para a base de mil reais. Isso é sobreviver. Naturalmente, nós vamos ter que fazer outros arranjos porque eu não gasto muito na minha vida. Então dois mil reais é suficiente para eu viver em Manaus. Ter uma vida básica. Nós não temos e não realizamos grandes custos. A gente não tem sede porque a gente sabe que sede é um dinheiro que sai do grupo e não volta. Principalmente para aluguel. Nós já tivemos essa experiência. E nós gastamos muito dinheiro e quase nos levaram à falência. Então o que nós pensamos: eu prefiro ganhar um salário base do que ter um espaço que a gente tenha que gerenciar. E o espaço, quando ele precisa ser gerenciado, ele toma um tempo que eu posso colocar na criação, por exemplo, ou nas próximas montagens.

_ Mas a falta de um espaço para criação também interfere.

_ Atrapalha. Mas aí como a gente pensa enquanto grupo? Parcerias com outros grupos que tenham espaço. E aí a nossa relação nunca é de empréstimo. É sempre de pagar pelo espaço do nosso colega. Então a gente paga para ensaiar. Então o Ateliê 23, que é muito o nosso apoio, pra ensaios, a gente paga. Todos os nossos ensaios são pagos porque a gente gosta que o dinheiro esteja na nossa relação com os outros grupos, com os nossos amigos, principalmente se eles têm espaços. E, naturalmente, a gente impõe a nossa presença em relação à Secretaria de Cultura que tem inúmeros espaços e precisa abrir para que os grupos ensaiem. Então, ou a gente muda alguns horários dos nossos ensaios, ou vai lá com o Estado e pede para eles abrirem pra gente, para que criem um edital, um chamamento público, que ceda pautas. A gente, enquanto artistas e gestores, quando a gente trabalhou dentro da Secretaria, a gente criou... O Taciano que criou, na verdade, o Edital Espaço Aberto, que era distribuir espaço para todos os grupos que quisessem apresentar e ensaiar. Então a gente vai fazendo o jogo pra que isso não impacte a nossa produção criativa. Atualmente, a gente tá com o desejo de... Eu moro num prédio e o porão é desabitado. Então, a gente tá pensando em limpar o porão, pintar. Não tem custo nenhum porque o cara cedeu. O síndico. Ele tá cedendo pra gente e é bem possível que a gente, depois do Palco, limpe esse espaço, só coloque o ponto de iluminação. E a gente comece a usar isso como sendo a nossa sede, espaço de ensaio, que é gratuito.

ANEXO V: ENTREVISTA COM LAUANDE AIRES

São Luís do Maranhão, outubro de 2019

_ Lauande, eu queria começar perguntando se você é o primeiro artista profissional na sua família, que vive desse ofício? E quando você se entendeu como um artista profissional e percebeu que você podia fazer só isso da sua vida?

_ Eu sou filho de uma classe operária e semianalfabeta. Meus pais vieram do interior do Estado. E eram meio que refugiados para que eu não nascesse no interior, né? Tivessem um filho que pudesse nascer na cidade. E aproveitaram que meus avós já estavam aqui. Então são agricultores, pescadores e, que eu saiba, eu sou o primeiro artista. Artista, nesse sentido da palavra. E, profissional, com certeza. Alguém que escolheu isso como ofício. E aconteceu de forma curiosa, né? Eu moro nesse bairro. Eu estou fazendo 41 anos e moro nesse bairro há 37 anos. Nessa rua, há 35 anos. Então, a minha vida foi toda aqui. A minha construção poética, a minha construção política foi aqui. E aos 14 anos eu fui convidado a participar de um grupo mirim de uma igreja católica. E lá uma das atividades iniciais, determinadas na primeira reunião - era tipo meados de setembro - era "vamos montar uma pecinha de Natal". Então, eu entrei nessa pecinha aos 14 e tô até hoje. Em paralelo a isso, eu tava querendo ser padre, querendo ser jogador de vôlei, cantava numa banda de rap, queria ser DJ de rap. Então eu estava me descobrindo. E aí, como eu era muito fissurado no vôlei, eu estabeleci uma meta: se aos 18 anos, eu não estiver em um clube, então eu vou me aceitar como jogador peladeiro de rua e vou ficar fazendo só teatro. Porque aí no teatro, eu estico a idade. E isso acabou acontecendo. Aos 18 anos, eu tive acesso ao Centro de Formação Técnica, de formação de ator, e aí já formei grupo. Já tinha formado grupo na minha comunidade. Dentro da igreja, depois rompi com a igreja, fiz grupo fora da igreja. Ainda no bairro. Aí depois fui estudar na escola técnica. E fui...

_ A Escola Técnica é ligada à UFMA?

_ É ligada ao Governo Estadual, Secretaria de Cultura. É o Centro de Artes Cênicas do Maranhão, cujo objetivo é a formação de ator e atriz nível técnico. Hoje o curso tem duração de dois anos e meio, uma carga horária de 1.400 horas.

_ E você lembra como você chegou lá?

_ Eu tinha ouvido falar de um grupo, numa roda de break, que eu participei. Eu tava numa roda de break, que era bastante conhecida no centro da cidade. E um rapaz se aproximou de mim. Depois ele foi meu professor. Começou a conversar e tal. Eu falei que era interessado em teatro. Ele falou: "Ah, eu produzo teatro. Eu faço teatro. Sou interessado". Aí ele falou da escola. Mas aí eu tava aí com 17, 16 anos... E aí acabou não me afetando muito ainda nessa época. E aí depois um professor - professor hoje da universidade - desenvolveu um trabalho aqui no bairro. Eu não soube desse trabalho. Ele montou um grupo, montou um espetáculo. Eu não soube de nada disso. E pra mim era estranho porque eu rodava tudo, sabia de tudo. Aconteceu. Então depois que o grupo estava se desfazendo já, um colega que participou da montagem disse: "Lauande,

tá acontecendo uma oficina. Tu não quer ir lá ver?” Aí eu entrei em contato com esse professor. Ele novamente falou da escola. Aí eu disse: “Ah, agora eu vou entrar nessa escola”. Aí procurei. Tive contato assim. Por acaso.

_ *E de lá você foi para a universidade? Para o curso de artes?*

_ Não. Aí eu resisti muito, né? Eu tive muita resistência de fazer o curso de artes. Eu entrei no curso técnico com 19, saí com 21 anos. Aí montei grupo, casei, tive filho e fiquei fazendo teatro. Só fui entrar na universidade aos 31.

_ *Era um curso de artes?*

_ Curso de teatro. Quando abriu turma de teatro, eu já me empolguei mais. E fui sentindo também a necessidade. As coisas acontecem tão conjuntamente, dessa certa forma, que eu estava sentindo de fato a necessidade e *O Miolo [da Estória]* acabou me empurrando para esse lugar. Eu precisava pesquisar um pouco mais, ter acesso, organizar minimamente uma bibliografia, não ficar lendo de forma tão aleatória. E aí eu queria também esse contato assim, que a universidade... Primeiro que o nosso curso é um curso de licenciatura, mas que transita muito pelo bacharelado, né? E muitas aulas práticas. Se preocupa muito com esse conhecimento prático, nessa relação e da formação e constituição de grupos. Isso foi muito legal. Fora isso, o ambiente, né, da discussão pra mim... Eu estava me sentindo muito isolado. Então foi muito legal pra mim.

_ *Foi em qual período que você fez UFMA?*

_ Eu dei uma esticada. Eu fiz o curso em sete anos, quase oito. De 2010 a 2018. Aí eu tranquei alguns períodos por causa de viagem. E também como coincidiu com a montagem do *Miolo*... O *Miolo* era uma ideia que eu tinha certeza que não ia dar certo. Não tinha como dar certo. Onde o ator não ter recursos financeiros pra se manter e pra fazer uma montagem. Onde ele não sabe o que quer. Onde ele vai ter que escrever a dramaturgia, fazer a pesquisa e se autodirigir... Eu tinha certeza que não ia dar certo.

_ *Desde o início você sabia que era um projeto fadado...*

_ Fadado ao fracasso.

_ *E não foi.*

_ *(Risos)* Exatamente. Então, com os frutos colhidos do *Miolo*, né? Eu fiquei assim tão encantado com aquela possibilidade de me encontrar. Agora eu encontro um caminho artístico que me interessa trilhar, que me traz dignidade, que me faz eu me reconhecer naquilo que eu quero dizer, na importância de você definir o que quer dizer, ou de buscar algo pra dizer, ainda que você não saiba o que é, né? Então eu disse: “Não, pra eu me formar”... Todo mundo achava que eu ia escrever sobre o *Miolo*, fazer um memorial sobre o *Miolo*. Eu disse: “Não, agora eu quero fazer uma trilogia. E eu só me formo depois que eu montar o segundo espetáculo”. Era uma outra ideia, eu queria fazer uma

comédia, uma outra coisa. Aí, pelas leituras, na universidade, eu cheguei aos ditirambos com o sacrifício do boi e não do bode, né? E aí eu comecei a relacionar. “Se eu cruzar os ritos ditirâmicos com a matança do boi, juntamente com a matança do Bumba-meu-boi?” E aí o Igor [Nascimento], quando foi convidado pra me ajudar na dramaturgia, disse: “Se a gente juntar isso com os rituais de justiça urbanos, que são os linchamentos”? Aí fechamos a tríade. Tríade essa que tá diretamente ligada à tragédia grega. Eu falei: “Então vamos apostar nesse projeto”. Jurando que ia ser rapidinho assim. “Ah, já tenho o caminho percorrido do *Miolo*. O *Miolo* eu fiz assim. Igor vai me ajudar assim”.

_ Você criou então uma relação da criação desses trabalhos com a universidade... Não sei se entendi errado, mas, pelo que entendi mais do que te interessar pela coisa do diploma, a universidade te interessava por poder subsidiar o teu processo criativo, que você estava construindo nesse período em que você ficou lá.

_ É... De certa forma, as coisas se imbricaram. Mas... A universidade para mim era mais o contato, as relações, as leituras, as dúvidas dos colegas, as minhas dúvidas compartilhadas e tal. Eu não via ingerência direta da universidade me proporcionar um olhar para o treinamento ou para a dramaturgia. “Eu vou fazer por conta da universidade”. Nunca foi isso. Eu tinha necessidade de realizar as montagens, como continuo tendo, né? Tendo as angústias, descobrindo o que eu quero dizer nessa montagem. E aí, em paralelo, você vai pinçando as coisas, né? Quando eu me abro pra um trabalho... Agora, por exemplo, eu tô há três anos, quatro anos, tentando identificar o que eu quero falar e compartilhei contigo agora: “Ah, eu acho que quero falar sobre a Base de Alcântara, numa perspectiva de comédia, discutir territorialidade, terra, mar, espaço, tal... Como é que eu conjugo isso?” Então, ao pensar nisso, eu fico repetindo esse mantra: “Ah, eu vou fazer uma montagem assim...” Pra ver se eu acredito e começo a pinçar as coisas, né? Então, nesse sentido, a universidade foi fundamental.

_ Eu queria só voltar um pouquinho, antes de entrar nos teus processos criativos, e saber um pouquinho mais da tua relação com o rap. Você me falou que foi vocalista de uma banda. Eu queria saber se você compunha raps também e se vem daí essa tua relação com a palavra, que pode ter de repente influenciado a tua dramaturgia. Mas, enfim, queria falar um pouquinho da tua relação com o rap. Como é que era isso?

_ Eu comecei a sair de casa, de fato... Eu fiquei nesse lugar aqui, por ser um espaço de muita violência, sempre. Desde que vim morar pra cá já era violento. Depois foi aumentando e tal. Então meus pais sempre tiveram um cuidado da relação com a rua. Então: “Evita a rua! Evita certas amizades! Escolhe bem”. Então, aos 14 anos, quando eu começo a entrar na igreja, eu começo a ter autonomia de sair. Gerar conflito em casa também, mas sair tinha objetivos. Era fazer gincana, era fazer teatro, era encontrar pessoas.

_ Sua família era religiosa também?

_ Eram católicos, até de certa forma, não praticantes. Não eram ativos. Já praticavam mais pelos terreiros. Eram católicos que estavam mais ligados à umbanda, aos Tambores de Mina... Então, nesse abarcar de coisas, de mundo que foi se abrindo, eu

comecei a fazer teatro, sem ter a mínima noção da escrita, com um déficit de leitura terrível.

[Corte na gravação.]

Quando, em 2014, eu estive em São Paulo pesquisando... Eu fui pra ver espetáculos. Eu passei 15 dias só vendo espetáculos em São Paulo. Foram 14 espetáculos em 15 dias. Maratona. E eu estava querendo, na época, cruzar, dentro dessa perspectiva de trabalhar com as coisas que estão próximas de mim, que eu não consigo ver. Uma das ideias era fazer *Atenas* [*Mutucas, Boi & Body*] em linguagem hip-hop. Cruzar, através do filho... De repente, trazer essa imagem do hip-hop, desse corpo do hip-hop ou do texto dele como letra de rap, ele como um MC. E isso acabou caindo por terra. Assim que eu chego no [Núcleo] Bartolomeu [de Depoimentos]. Os amigos indicando... “Ah, Lauande, então tu precisa conhecer esse grupo”.

_ *E aí você abandonou a ideia do rap em Atenas, mas manteve a coisa dos versos.*

_ Isso. Aí já foi uma tentativa, no caso de *Atenas*, de dar um rebuscamento a um tema tão popular e corriqueiro. Inclusive, como *Atenas* não teve consultoria, não teve ninguém que houvesse assistido, fora as pessoas de casa que, costumeiramente, participam de todo o processo, que assessoram, estão aqui acompanhando os filhos, né? Não teve nenhum olhar externo sobre *Atenas*. Então, até no dia do ensaio geral, na casa do Marcelo Flecha, na Pequena Companhia, que estava ele e o Igor Nascimento, um dos autores, eu tinha dúvidas se a linguagem funcionaria ou não. Porque quando eu chamo o Igor para participar do projeto, foi nessa perspectiva assim: “como é que a gente consegue dar um rebuscamento de linguagem a essa tragédia favelística, né?” Digamos assim. Essa tragédia que tem cor, que tem espaço determinado e eu não fico num lugar comum discutindo violência, discutindo crime, discutindo desapropriação, desterritorialidade, num campo muito coloquial. Então foi mais uma forma de afastar. Mas eu tava muito inseguro, se ia funcionar ou não.

_ *Tem a questão da tragédia grega também? A manutenção dos versos?*

_ É. A tentativa foi essa.

_ *E qual a importância do Igor nesse processo? Porque você também é dramaturgo. Por que trazer um dramaturgo externo pra te ajudar?*

_ O Igor já tinha sido meu parceiro em outros trabalhos. Acho ele um cara fantástico, criativo, um produtor mesmo de dramaturgia, diferente de mim que escrevo para uma determinada demanda, né? Eu só escrevo com algo em vista. Vou fazer uma peça tal, então eu sento e faço. Eu não produzo como o Igor, que ele faz isso diariamente. Ele vai produzindo, guardando, tendo rascunhos de ideias, guarda para colar na frente. Então, quando eu chamo o Igor era na tentativa de dar esse rebuscamento à peça. E ele, por ser de Letras, por ser um cara muito ligado à Filosofia também, imaginei: “Ah, o Igor vai ter mais conhecimento sobre o trágico do que eu e vai conseguir me assessorar melhor nas ideias que estavam muito embaralhadas”. Eu já estava fracassado em *Atenas*. Eu não tava dando conta da dramaturgia. Aí chamei o ator e falei “vou chamar o Igor também pra gente trabalhar juntos, em virtude dos outros processos”. E aí foi

muito legal porque o processo foi muito difícil com o Igor. A gente brigou muito. Porque cada um escrevia uma peça em separado. E a gente, quando mandava pra um, ninguém gostava da peça do outro. E isso durou uns dois anos e meio. A gente brigando, sem se entender. Eu tinha me arrependido já de tê-lo chamado porque ele não colaborava com o processo. E ele, por sua vez, tava achando que tinha perdido tempo, né? Uma vez ele me chamou muito chateado e disse: “Lau, eu queria saber o que tu vai fazer da peça porque eu produzo, eu te mando as coisas, tu só diz que não gosta. Então eu queria saber se tu vai fazer a peça, ou então eu vou pegar o material e vou começar a mandar projetos pra editais e tal. Eu não consigo saber o que tu queres e tu não consegue me dizer, né? E eu não consigo entrar na tua cabeça pra saber o que tu quer”. Aí eu disse: “Amigo, de fato, é difícil, eu também não sei o que eu quero. Eu só sei que o que nós fizemos até agora não é a peça que eu imagino e eu não vou fazer uma peça porque eu tenha que fazer. Se tu acha que tu vais... Que tu precisa usar os textos em outro procedimento e tal, então, tu usa e eu vou continuar pesquisando, continuar tentando encontrar o que é essa peça que eu quero dizer textualmente”. Porque a gente já tava em processo há muito tempo. Nós já tínhamos feito 100 ensaios físicos, tentando encontrar corporeidades a partir do Bumba-meu-boi. 127 ensaios, mais ou menos.

_ *O Igor acompanhava os ensaios?*

_ Não. Nenhum. Escrita de gabinete mesmo. E... Mas eu vou fazer a peça. E aí ele acredita muito em mim, né? Ele dá muito esse depoimento assim de que ele gosta de embarcar nas coisas comigo porque se eu disser que eu vou fazer, eu vou até o limite. Ele disse: “Não, então nós vamos continuar trabalhando. Eu tô à disposição de ti pra o trabalho”. Foi muito bonito assim quando o Igor falou isso.

_ *Foi depois dessa discussão?*

_ Foi. Desse dia. Porque (*Emociona-se*)... Eu tava pra morrer com esse trabalho. *Atenas* tava me adoecendo. Eu não conseguia dormir. Eu dormia com um caderno do lado da cama. Eu sentia meu corpo gelado à noite. Especialmente depois que saiu o edital. Eu tinha R\$ 50 mil. Eu já tinha começado a pagar as pessoas. E um ano depois eu tinha dois atores com hérnia de disco. Duas cirurgias. Pra fazer um trabalho que a gente precisava pular durante horas. Então quando o Igor disse assim: “Eu tô contigo. Eu vou ficar à disposição do trabalho”. Aí isso me deu um conforto muito grande. Ele foi muito generoso. E aí o que que acontece? Quando eu viajo com [o espetáculo] *A Carroça [é Nossa]*³⁰¹, em 2016, a gente já tinha pesquisado de tudo, de tudo. Eu fiquei uma semana em Uberlândia. Uma semana em que nós tínhamos intercâmbio, apresentação, ver o outro grupo. De certa forma, eu já tava viajando o Palco Giratório... Eu falei para as meninas que eu ia viajar pra escrever *Atenas*. Que eu precisava voltar com a peça. E aí Uberlândia, um dia à noite, eu resolvi juntar. Rer ler tudo o que eu tinha escrito e tudo o que o Igor tinha escrito. E aí eu comecei a colar. Eu passei a madrugada colando textos. Aí, eu mandei pra ele. Quando eu terminei, eu disse: “tá aqui a peça. E se o Igor não gostar?” Aí eu gelei porque eu fiquei com medo de mandar pra ele. Porque aí eu não

³⁰¹ Lauande participa como ator convidado do espetáculo *A Carroça é Nossa*, do Grupo Xama de Teatro, também de São Luís. Em 2016, esse trabalho percorre o Brasil pelo Projeto Palco Giratório.

tinha mais o que pensar, né? Eu já tinha esgotado tudo. Esse dia foi exatamente o dia 25 de setembro, dia de São Mateus. Assim, *Atenas* que foi toda construída a partir de, não por pesquisa, mas eu fui intuindo, percebendo a relação com a triangulação, com o número três, nas palavras. Escrita em sílabas... Palavras com três versos, em trissítonos e tal. Aí a relação com São Mateus, que Mateus na peça pra gente, Mateus só entrou porque nós não queríamos usar o Chico. Aí nós pegamos o Mateus do Cavalo Marinho, que é uma dança aproximada ao Bumba-meu-boi pra chamar de Mateus. E aí, no dia 25 de setembro, dia de São Mateus, eu consegui fazer isso e *Atenas* conseguiu sair do papel, das ideias, das coisas ocultas.

_ *E aí o Igor curtiu essa versão?*

_ Curtiu.

_ *E aí foi a versão definitiva?*

_ A gente fez alguns ajustes ainda. Pontuais. Mas já foi só limpeza, né?

_ *Querido, eu queria falar um pouquinho sobre a relação com a cultura popular, com o Boi. Impossível não falar disso, né? Eu li no teu livro sobre a redescoberta da tradição, da cultura que tava no teu avô. Mas você fala também que o teu pai te levava a terreiros, pra ver os festejos. Então, isso foi meio que uma redescoberta em determinado momento da tua vida? Você já tava fazendo teatro, já tinha escrito textos, já tava fazendo produção. E aí, de repente, isso entra com uma força muito grande, marcando o teu trabalho. Como é que foi isso?*

_ É. Eu já tava na Escola Técnica. Quando eu começo a participar desse circuito, desse *métier* teatral de fato. Saio da comunidade, saio de igreja, né? E começo a circular num outro ambiente, de diálogo, de percepção. Eu vejo também que aquilo que eu havia negado durante a vida toda, da infância, que eu era obrigado a participar, estava um outro status, um outro lugar. Da mesma forma, eu observava que a brincadeira lá, ela me apresentava um corpo com uma qualidade de energia, com uma qualidade que, depois eu fui descobrir, de estados de presença. Fisicidade, disponibilidade. Que eu não conseguia ver na cena teatral. Então foi basicamente a partir do corpo que eu disse: “Mas como é que se dá isso? Como é que eu tenho um ator profissional que não sabe se mexer, não sabe falar, não sabe aplicar um gesto e eu tenho um brincante da cultura popular semi-analfabeto, embriagado, que tá ali inteiro. Um outro ponto de influência: o [grupo] Lume começa a divulgar muito as suas pesquisas e começa a vir para o Maranhão. Então, ao ver o Lume, o trabalho corporal do Lume, de todas as técnicas desenvolvidas por eles a partir das técnicas do Eugênio Barba e de outras técnicas mundiais, eu começo a pensar de que forma eu poderia a partir do brincante construir... É possível fazer um treinamento a partir do Bumba-meu-boi? E depois, é possível, passando a fase do treinamento, criar um espetáculo? Essa foi a grande... Então, eu não sabia na época que essa pesquisa já estava andando há tempos. Eu não sabia do [Antônio] Nóbrega, da própria maranhense Juliana Manhães, ou do Zeca Ligiéro. Eu não tinha referência alguma. Tanto que, no livro - ele vem um pouco depois - ele é feito como um diário de memórias, ele não tem uma linguagem acadêmica, não tem citação.

Porque eu não tinha essa vivência. Mesmo já estando na universidade, eu ainda fui descobrindo essas coisas depois.

_ Houve algum espetáculo específico ou oficina do Lume com o qual você teve contato e que te despertou para essa questão da antropologia teatral?

_ Acho que as leituras e uma demonstração técnica do [Carlos] Simioni, ao comentar a Dança dos Ventos. Quando ele apresenta a Dança dos Ventos, eu relaciono a Dança dos Ventos (que até hoje eu não consegui aprender) que ela se parecia muito com o Caboclo de Pena do Bumba-meu-boi. E aí eu começo a pensar o Caboclo de Pena e a me interessar por ele. A voltar à imagem do personagem, que eu achava lindo, fabuloso, impressionante e não fazia ideia do que era.

_ É curioso que a ideia de entrar para o teatro, que é uma prática mais elitista, pressupõe um apartamento das tradições familiares, mas pelo teatro você faz um retorno para as raízes. Tem isso?

_ Eu acho, mas nesse momento, como eu tinha participado de uma grande montagem, ainda na escola. Isso em 1999. Na época, o orçamento dessa montagem era meio milhão de reais. Acho que isso hoje deveria dar uns três milhões, algo por aí...

_ O que era?

_ Era uma montagem do grupo que coordenava a escola de teatro chamado Viva El Rey Dom Sebastião, uma montagem sobre o sebastianismo, que é uma das interferências mitológicas com o Boi também, com o Bumba-meu-boi. E essa montagem era uma montagem de elenco, né? Contrata elenco A, contrata elenco B, elenco C e tal...

_ Quem dirigia?

_ O Tácito Bortalho, que é a maior referência de bonecos no Maranhão, de pesquisas populares também, tem muita interferência dele a nível de Brasil, muito articulado a nível de Brasil. E tinha participado, tinha feito teatro-empresa, teatro comercial, coisas assim. Mas me faltava... E percebia também que a gente não conseguia ter o olhar para isso que tava perto. Então eu participei de um projeto sobre economia sustentável e desenvolvimento local. Eu montei um espetáculo com mamulengos, atores e bonecos, criei uma dramaturgia tal, fiz tudo o procedimento... Direção, música, pra esse espetáculo. E, nas comunidades, eu pude perceber muito isso. Eu me dou muito bem com essa relação do teatro popular, né? Gosto da comédia popular, gosto de viajar, de apresentar espetáculos fora das rotas pra quem nunca viu teatro. Gosto, me preocupo com essas pessoas. E aí lá eu pude ouvir também, em uma das palestras, que tudo aquilo que se perde... O facilitador perguntou: "Olha, o que vocês têm aqui que se estraga?" "Ah, coco babaçu, buriti, manga..." Ela disse: "Pois isso que está se estragando é a riqueza de vocês. Então nós precisamos beneficiar a manga, beneficiar o babaçu, beneficiar o buriti". Então, quando eu ouvi isso, eu pensei na cultura popular. O que que se estraga no Maranhão? É Bumba-meu-boi, é cultura popular. São os folguedos. É Tambor de Crioula, é Cacuriá, é Dança do Lêlê, são danças populares.

Muitos grupos já fazem isso há um tempo aqui ou perderam a pesquisa no meio do caminho, né? Mas... É isso que se desperdiça aqui e que a gente não sabe o que fazer. Em contraponto, no período junino, a gente sempre vê artistas, pesquisadores, de outros eixos, querendo entender isso. Então eu fiquei pensando: tem alguma coisa aqui que as pessoas vêem, que eu não consigo ver. E eu acho que tá na hora de eu conhecer um pouco mais disso que tá no meu entorno. Aí surge a ideia de trabalhar com as coisas que estão no entorno. O que está ao meu entorno? O Bumba-meu-boi, a perspectiva do brincante... Por que é um pedreiro o protagonista da minha cena? Porque meu pai foi pedreiro a vida toda. Eu consigo fazer teatro porque meu pai não me levou pra obra, pra que eu pudesse estudar um pouco e fazer teatro. E ele acreditou que eu podia fazer teatro, que era melhor do que bater massa de cimento e tal. Então eu trago esse personagem e descubro que entre os miolos, muitos são pedreiros, ajudantes de pedreiro. É do universo comum, né? O serviço braçal dentro do quilombo urbano, né? Com *Atenas*, é a mesma coisa: "o que que tá perto de mim?" É a violência, é o crime, são familiares mortos pelo tráfico. Então, como é que eu falo dessas coisas, me atravesso por essas coisas? Enfim... Assim, eu tenho, nos últimos anos, pensado sempre em descobrir o que eu quero dizer a partir das coisas que eu desconheço. Então, eu desconheço sobre tecnologia, mas me interessa compreender melhor e tomar partido na questão da Base de Alcântara, por exemplo. Então, eu vou procurar entrar nesse universo pra entender o que eu quero dizer de fato.

_ O que eu acho muito legal na tua personalidade é que pra você o teatro é uma forma de estar no mundo, uma forma de intervir, uma forma de se informar. Eu acho isso muito bonito na sua trajetória. E lendo um pouco sobre como você se formou, como você conseguiu se inserir num mercado que é tão elitista, o desenvolvimento de um tino empresarial também. Não falo empresarial no sentido de enriquecer, mas empresarial no sentido de tornar viável o que você produz, e o que você quer fazer. A tua biografia diz que você se torna dramaturgo para conseguir fazer o que você precisava, mas a gente vê também o desenvolvimento de um empresário teatral, né? No bom sentido de empresário. De alguém que cria os meios de produzir, de tornar viável. E como é que isso foi crescendo? Por que aliar isso à necessidade de viver, de sustentar seus filhos, de manter a sua sobrevivência?

_ É. Eis uma equação difícil, né? Muito difícil por conta de criança, por conta de toda uma desestrutura econômica, numa realidade local e regional que não favorece o meio da produção artística, que não reconhece... E aí você fica minguando, trabalhando de forma muito precária, muito difícil, mas aí tem uma coisa que tem se solidificado, que agora estamos tendo oportunidade de pôr isso à prova novamente, dada a conjunção do país, a conjuntura cultural que é: "O que que eu tenho a dar pra o teatro?" Então, eu tô o tempo todo... E eu fico vendo nos mais jovens que vêm fazendo teatro, que têm uma perspectiva acadêmica, que querem ocupar outros espaços, da sala de aula, no ensino médio, fundamental, ou na universidade principalmente. Querem seguir uma carreira acadêmica pra poder fazer teatro. Eu fico sempre pensando: mas o que que você tem pra dar pra o teatro? Porque parece sempre que você está querendo buscar alguma coisa do teatro, que você quer manter um status social pelo teatro, você precisa pagar suas contas pelo teatro - que é importante, precisa se manter vivo, mas... A minha grande questão tem sido: o que é que eu apresento pra o teatro? Porque o teatro já me deu tanta coisa. O teatro já me deu filho, me deu amigos, me deu esposas, me revelou uma atriz dentro da própria esposa. Sabe, são alegrias... Me deu oportunidade de

conhecer grupos fantásticos, o Brasil todo. Isso o teatro já me deu. Mas o que é que eu posso dar pra o teatro? Então, é nesse exercício que eu fico tentando confabular as ideias, engendrar produção, porque eu acho também que isso alimenta a minha mudança de lugar, né? Ao pensar no que eu posso dar pra o teatro, em determinadas condições, dentro de uma conjuntura como essa, agora a gente tá pensando: o que que a gente vai conseguir fazer sem ter nenhuma perspectiva de edital, com os espetáculos perseguidos, que tipo de espetáculo eu vou ter de fazer pra dizer o que eu quero e resistir, confrontar essa dada realidade? Espero que eu consiga dizer, encontrar isso, né? Basicamente isso. Eu não escolhi, ele me escolheu. Já que não foi assim: ah, vou fazer teatro! Eu não pensei em fazer teatro. Então, se tá aqui... Aí eu penso no teatro como ofício, teatro como religião mesmo. Eu penso que é preciso sacralizar esse espaço. Quando eu faço uma circulação, por exemplo, às vezes eu fico chateado comigo porque eu sou diretor, ator e produtor. E, às vezes, eu sinto a necessidade de confrontar muito mais, de dizer numa produção local que tá errado, isso aqui não era assim que você devia fazer, nós combinamos uma coisa e tal. Mas aí eu fico mediando esse discurso que poderia ser um discurso mais profissional da minha parte também porque eu não quero bloquear quem tá vindo atrás. Eu não quero dizer: o cara é o antipático do Maranhão, não sei o quê e tal. Eu não quero bloquear quem vem atrás. Eu quero que tenham caminhos mais flexíveis, mais maleáveis, que a gente possa acontecer. Então eu tô sempre trabalhando nessa perspectiva de “o que que eu posso dar pra o teatro?”.

_ Sobre a metáfora que você emprega com relação aos frutos que estão se perdendo, você acha que há uma separação. Ao estar trabalhando o Bumba-meu-boi enquanto teatro, você se vê separado dos mestres da tradição? Você poderia estar desenvolvendo um trabalho lá, sem necessariamente estar nas salas de teatro. Você se vê separado desse universo dos mestres, do saber popular?

- Eu me vejo, mas já é por uma questão pessoal mesmo. A minha dificuldade de estar nesses espaços e de compartilhar os conflitos inerentes a esses espaços. Como eu acho que já temos uma gama de conflitos próprios, particulares pra gerenciar, eu não dou conta de também... E aí tem uma questão da mediação também que, embora eu tenha um apelo popular, uma proximidade com o popular, transito bem. Por exemplo, vou precisar ir pra um local onde eu tenha que dormir sem nenhum tipo de conforto, tomar água de pote ou lá na beira do poço, eu não tenho nenhum problema com isso... De usar banheiro sem papel higiênico. Não tenho problema com isso. Não vou morrer por causa disso. Mas eu tenho uma dificuldade com espaços. Aí eu não sei até que ponto transitar, chegar, colar nos mestres. Todas as minhas tentativas têm sido muito formais. A minha própria experiência de brincante agora foi muito difícil, nesse sentido, né? Porque eu achava que eu ia ser acolhido pelo grupo e aconteceu o contrário. O grupo teve uma resistência. E aí eu mantive a minha também. Estive lá presente. E aí isso gerava mais curiosidade: “O que que esse cara quer aqui? O que que ele vem dançar com febre pra cá?”.

_ Você não tinha feito até esse ano de ir para os brincantes?

_ Não. Brincar com roupa não. Ficava por fora.

_ *Esse ano você se vestiu mesmo?*

_ Eu me vesti. Paramentado. Participei dos ritos. Fui batizado e tal. E aí... Mas essa dificuldade. O cara que não bebe, né? Então fica... Eu gostaria de ser diferente, nesse sentido. Eu acho que eu teria aprendido muito mais coisas também. Interagindo mais com os brincantes. Há um esforço, né? Eu vou, aí eu participo, tento puxar conversa, mas pra mim é muito difícil. Normalmente eu fico de longe. Fico observando, né? Sagitariano. Quer ver. Ter controle de tudo.

_ *Mas você acha que seu trabalho traz, você dá um retorno pra eles com seu trabalho? Ao colocá-los em cena, ao dignificar, reverenciar esse saber. Você se sente como fazendo algo por eles também?*

_ É, mas eu gostaria de fazer mais. Eu gostaria que esse trabalho... Por exemplo, fiz três trabalhos que eu não voltei a esses lugares. Que é um débito que eu tenho. Eu não voltei aos terreiros para, inclusive, ouvi-los, né?

_ *Eles assistiram O Miolo..., Atenas... ?*

_ Não. Agora, o miolo eu consegui esse ano levá-lo para o [Teatro] Arthur Azevedo. Assistir a uma apresentação que foi uma das melhores da trajetória do *Miolo*. E ele estava lá. E foi lindo assim, deu tudo certo. Eu tava inteiro depois de cinco anos sem fazer o espetáculo. Eu consegui deixar, criar as imagens que são referenciais pra mim, né? Dentro desse solo, o que é que acaba dizendo se eu tô... Íntegro na cena ou não. A capacidade que eu tenho de visualizar as personagens nos momentos dos diálogos. Então isso aconteceu nesse dia, que muitas vezes não ocorre, né? Então eu achei que eu tava muito íntegro. Foi muito bonito. E ele... [O entrevistador aqui cortou algo que o entrevistado dizia. Percebe-se que aquele está entendendo a referência a espectadores no modo plural, ao passo que Lauande fala do miolo promesseiro que inspirou O Miolo da Estória]³⁰²

_ *Eles responderam?*

_ Subiu no palco, choramos juntos. Foi muito legal assim. Mas eu queria voltar aos terreiros. Mais gente vendo. Botar o trabalho em xeque mesmo. Ouvir os equívocos. Ouvir as coisas... Algumas pessoas viram pontualmente, mas, pra o que a gente já conseguiu fazer, e pra o que a gente já conseguiu repercutir fora, eu gostaria que eles pudessem ver também. E me aproximar deles também a partir disso.

_ *Eu acho que a gente podia falar um pouquinho dessa coisa, da observação desse personagem, dessa função que é o miolo, né? Surge daí, né? Mas você fala também de*

³⁰² Em conversa por telefone, Lauande me diz sobre essa questão: “É o miolo que vem para o espetáculo. Quando eu falo do miolo que nós convidamos, foi o miolo que deu origem à história. O miolo Geovani. Então, eu convidei ele pra apresentação do espetáculo, que foi em março do ano passado. E esse foi um momento bem emocionante, bem bonito, que ele subiu ao palco e nós choramos”.

alguma relação com a tragédia grega. Já tinha no Miolo alguma relação com os trágicos?

_ Não. Aí já vem depois, com *Atenas* mesmo. Eu só penso a tragédia mais na frente.

_ *Quanto tempo de processo para a criação do Miolo?*

_ O *Miolo*... Quando eu vi o brincante, o miolo pagando uma promessa na Boiada de São Pedro, eu fiquei com aquilo dez anos, eu fiquei dez anos pensando naquele homem, pensando no nome da peça: O Miolo da Estória com “e” [O entrevistador deixa de perguntar sobre o motivo da estória com “e”³⁰³]. Quem é esse homem? O que ele faz? O que ele sonha? Mas eu não conseguia dar vazão a isso, mesmo tentando reunir já o material sobre mitologia, sobre o Bumba-meu-boi, coisa assim pelo menos eu não conseguia me debruçar. E aí, durante esses dez anos, foi crescendo essa angústia de “o tempo tá passando e eu não sou artista”. “O que eu preciso fazer?” “Eu preciso me descobrir”. “Eu preciso fazer algum processo de pesquisa”. Na época, em 2007, eu tava - foi quando eu conheci Igor - eu tava dirigindo um teatro da Secretaria de Cultura lá no Centro Histórico. E o Igor foi ser estagiário e eu comecei a conversar muito com ele das minhas inquietações, pedindo um auxílio pra ele, se ele conhecia alguma história, algum texto que pudesse... Eu disse: “Olha, eu quero uma coisa muito simples. Tu podia escrever pra mim. Eu quero uma peça que eu possa trabalhar versos, que essa peça possa ter uma proximidade com a música, que seja popular, política e que...” Acho que era isso basicamente: popular, política, que tenha verso e que aproxime a música. Aí ele começou a rir, né? Disse: “É, tá fácil!” Então, de 2007, eu já tava muito angustiado e comecei a querer isso, a pesquisar. E aí também me aproximei de um ator que é brincante de Bumba-meu-boi. E aí comecei a pensar nisso. “Será que agora eu consigo usar esse procedimento e tal?” Mas eu tava muito a fim de montar *A vida de Galileu*, de Brecht. De fazer um solo, de fazer uma coisa. Aí eu convidei um amigo pra me dirigir, pra conversar comigo. Apresentei a ele duas ideias: eu tenho *O Miolo* e tenho *A vida de Galileu*. Eu tô muito a fim de fazer *A vida de Galileu* e de fazer essa peça aqui, mas essa peça aqui eu não tô botando fé, não. Ele disse: “Olha, se eu fosse tu, eu apostaria nessa peça aqui. Esquece Brecht”. Aí eu fiquei com aquilo assim, pensando...

_ *Quem foi que te disse isso?*

_ Foi Luís Antônio, um camarada que tinha sido da minha turma de teatro e com quem eu formei o meu primeiro grupo fora da comunidade. E aí o grupo acabou e ele começou a dar aula muito cedo, né? Ele é professor ainda, de ensino médio e de faculdade. E aí ele disse: “Esquece Brecht”. Só que pra... Aí eu comecei a fazer a pesquisa a partir daí. Quando ele disse “esquece Brecht”, aí eu disse: “então, é tu mesmo”. Aí isso já era finalzinho de 2009. E aí eu comecei. Disse: “Ah, eu vou fazer um espetáculo

³⁰³ Também ao telefone, após ler a transcrição da entrevista: “Sobre porque da estória com ‘e’, então é mais uma questão antiga, na época, pra mim, né? Eu não tinha essa percepção e dividia ainda o que era estória com ‘e’ e história com ‘h’, coisa que no português brasileiro já é superado há algumas décadas. Mas eu acabei permanecendo assim porque estória com ‘e’ me dava mais um círculo, no meio da palavra estória. Por isso também a gente permaneceu com ela, inclusive no filme. Que Miolo tem um círculo no meio da palavra e Estória tem um círculo no meio da palavra. Como eu tava tratando de circularidade, achei mais apropriado também por conta disso”.

experimental, investigativo, processual. Então em quatro meses eu termino isso aqui". Aí, eu comecei, me dediquei exclusivamente pra fazer isso.

_ *Sozinho?*

_ Sozinho.

_ *Mas aí era o quê? Escrevendo ou em sala de ensaio já?*

_ As duas coisas. Escrevendo... O texto foi feito em dois meses. E reunindo bibliografia, aprendendo com brincante. Em seis encontros que eu tive com ele. E o resto era tudo só. Tentando levantar material. Aí eu dei uma segurada no processo por demandas de trabalhos, ganhar dinheiro pra fazer a montagem. Acabou virando nove meses. Eu dei uma parada assim de uns três meses. Aí eu comecei em janeiro. Aí trabalhei janeiro, fevereiro, março. Aí abril, maio eu não trabalhei. Um pouquinho de junho. Aí eu peguei julho e agosto direto. Aí, quando eu voltei, depois da parada, aí as coisas já estavam mais... O texto estava pronto, eu já tinha aprendido a dançar um pouco mais. Eu não sabia nada, nada de dança. E organizei. Organizei por cenas, como é que eu ia trabalhar por dia, quantas horas por dia que às vezes eu entrava na sala e não conseguia... Teve um dia que eu entrei na sala. Aí eu fiquei vinte minutos. Não consegui desenvolver. Larguei. Aí... Mais disciplinado. Traçando metas pra de fato a montagem sair.

_ *Como era essa cena da promessa do miolo? Como era essa imagem que você viu?*

_ No terreiro? Eu estava na capela. A festa acontece especialmente após a meia-noite. Ela é uma festa onde os grupos não recebem. E é talvez a mais importante do calendário junino. Pra gente. Mais que o batismo, que se dá nas sedes dos grupos assim... Enquanto festa popular. Então são vários sotaques de grupos de Bumba-Meu-Boi. São vários grupos que vão passando a noite toda, entram na capela e aí há uma mistura do sagrado com o profano constantemente. As pessoas entram bebendo, entram já bêbadas. Tem os bares fora. Música alta, reggae. É um grande balaio de gato assim, a festa, mas pra reverenciar o santo. Eu já tinha passado a noite, uma parte da noite. Eu chego de madrugada pra o amanhecer. E, nas primeiras horas da manhã, umas seis horas, seis e meia, chegou um boi e eu vi um miolo, eu vi um miolo brincando, mas ele estava muito tomado. Ele dançava muito bonito o bailado do miolo. E ele começou a subir a igreja - são 47 degraus pra chegar até lá -, ele começou a subir de joelhos com o miolo, né? Só que a energia dele era tão grande que as pessoas começaram a ficar envolta assim, a abrir pra ele passar e eu fiquei observando. Aí fiquei na dúvida se ele estava daquela forma porque ele estava tomado de uma outra força espiritual, se ele estava só embriagado, que tipo de lembrança que ele teve... Então eu fiquei muito impressionado com a qualidade de energia que ele tinha ali, que fazia um terreiro todo se voltar pra ele, num momento em que está um turbilhão de festa, de sonoridades, pessoas, né? Então eu fiquei muito impressionado com a força dele ali. E me perguntando: quem é esse homem? A grande questão que ele traduzia ali era essa. O que ele gerava de problema pra mim era: quem é esse homem? Quem é esse homem que está no centro da festa de joelhos? Tomado por uma emoção... Que tipo de redenção ele veio fazer aqui nesse dia?

_ *E você estava ali já pensando em valorizar aquela tradição para o teatro?*

_ Não. Nem tava. Porque isso foi tipo [ano] 2000, né? Foi mais pra frente que eu comecei a construir isso.

_ *Você estava ali por estar então?*

_ Por estar.

_ *E aí tem essa presença do político muito forte, né, desde O Miolo? Que aparece nos instrumentos de trabalho, na própria escolha do pedreiro como personagem principal, mas também numa valorização dos objetos dele, né? Do meio de transporte, que é a bicicleta. Você narra aquele episódio do acidente de trabalho que você viu e que isso te trouxe uma reflexão. Enfim, fale um pouquinho disso, sobre a importância de trazer esse político. É um político que é incorporado de uma forma muito orgânica, né, na poética do espetáculo assim. Quando eu vejo você comendo com a colher do pedreiro, quando eu vejo que [as rodas da] a bicicleta são as peneiras, não é um político que entra direto. Ele é muito mediado pela poética, né? Por que você acha importante trazer isso e como é que isso é incorporado na linguagem pra você?*

_ Eu acho que, com questão do hip-hop, tudo virou política, né? Aí quando entra Augusto Boal - "todo teatro é político".

_ *A tua relação com Boal foi no curso técnico?*

_ Foi no curso técnico. Então, quando eu começo a ouvir essas coisas, né? Cara, tudo o que se faz, todas as atitudes - a não-atitude é política - têm implicações políticas, tudo vai ter implicação política. Então eu fico... A minha própria fragilidade... Eu acho que o político vem muito nesse sentido também da minha própria fragilidade... Eu, uma pessoa hoje que tenho o mínimo de esclarecimento, também não tenho o mínimo de esclarecimento que eu gostaria de ter sobre as tramitações políticas, sobre atos constitucionais, não constitucionais. Sobre direitos, né? Eu sinto que eu precisava tomar pé de muito mais coisas pra ter uma fala mais potente, uma cena muito mais potente inclusive. Então eu fico pensando no político. E de que forma o político chega no popular. Tem uma coisa que tá se construindo mais em mim quanto ao político, que é esse lugar do teatro, né? Especialmente porque nós estamos numa periferia teatral e numa cidade onde teatro não é reconhecido. Quando você fala "teatro", as pessoas, quando muito, vão saber do prédio. Ou então vão se lembrar de um mega espetáculo popular, como *Pão com Ovo*, né? É a referência que vai se ter do teatro, não outra coisa. Então eu tenho pensado muito nas pessoas que nunca viram teatro. Então, quando eu penso em uma obra como *O Miolo da Estória*, que eu digo assim "eu quero que seja uma obra popular", quando eu penso em *Atenas*, com todo o seu rebuscamento, eu penso como eu deixo isso popular plasticamente, cenicamente, pra que a pessoa que não compreenda a palavra, um vocábulo, ela compreenda isso na materialidade do corpo, na materialidade da ação física, ou na materialidade dos objetos que compõem essa cena e que lhe trazem informações também pra que ele possa minimamente dialogar com esse espetáculo. Então essa tem sido uma preocupação política do discurso. A

outra questão é que... Que lugar é esse que eu quero do teatro? Eu quero fazer as pessoas sorrirem, quero divertir as pessoas? Aí eu lembro de Brecht. Eu não vejo nenhum problema em se fazer um teatro pelo divertimento. Mas, desde que se escolha direito esse divertimento, né? Então tá aí. Tá nisso. A poética da cena, aí é algo que eu só consigo - também é a partir do *Miolo*, por isso que ele sempre volta, porque ele demarca um período de trabalho não processual, de maturidade... Ele tá assim pra um novo... São duas pessoas, na minha perspectiva, são dois seres humanos. O Lauande antes do *Miolo*, o Lauande depois do *Miolo*, em todos os sentidos. É que eu vinha... As coisas que me chamam à atenção no teatro é o conceito de teatralidade. Teatralidade: como você se utiliza dos recursos, como que os objetos são postos em cena pra ressignificar outros universos, né? Como que, a partir do objeto, você pode mudar sua perspectiva de mundo, de novos olhares, como esse objeto se apresenta. Ou o não-objeto³⁰⁴ também. Fisicamente, como esse corpo incorpora novos signos possibilitando novas leituras de mundo. E aí isso sempre me chama à atenção nos espetáculos. Eu vou, saio de casa pra ver essa desconstrução, reconstrução, apontamentos de novo mundo no teatro. E aí aqui eu tinha definido já. Com a dramaturgia, eu vi que eu tinha dois homens. O homem brincante e o homem operário. O mesmo homem operário em duas instituições diferentes. Subalterno nas duas situações. Em conflito com as duas situações. E na época... Na época do *Miolo*, tava tendo uma obra aqui nesse muro (*Aponta para fora*). Então tinha uns pedreiros aqui e eu ficava na janela. Pensando, escrevendo e observando. Porque eu tive essa vivência na infância. De acompanhar obras. Eu ia com meu pai a obras desde muito cedo. E, numa fase da minha infância, eu entregava comidas. A minha mãe preparava comidas para a equipe de trabalho dele e eu ia, deixava a comida, e de lá ia pra escola. Então fiz isso várias vezes, durante algum tempo, períodos esporádicos. Aí eu queria reouvir esses homens. Então eu ficava prestando atenção nas conversas: o tipo de molecagem, o tipo de piada, como que o preconceito se dá num ambiente de uma forma muito naturalizada, como que o machismo... Como que as brincadeiras, especialmente isso... Como que você, pra suportar uma labuta diária, você passa o dia brincando, fazendo piada, com jocosidade, com estímulos do grotesco, pra que você possa estar, ao fim do dia, um pouco mais leve e poder encarar a jornada pesada do dia seguinte. Então eu fiquei aqui observando esses homens e comecei a perceber os materiais, né? As colheres, as coisas todas, que me são familiares, né? Aí eu começo a entrar em depósitos de construção. Eu disse: “Não, eu tenho dois mundos. Um mundo é o do operário, o outro é do brincante. Então eu vou conjugar na minha teatralidade, tentar encontrar a minha poética da cena, através desses dois mundos”. E aí, é que eu começo. Eu tinha lido uma monografia sobre o objeto, o poder simbólico dos objetos. Aí começo a querer cruzar esses mundos.

³⁰⁴ No artigo *Apontamentos da teoria não-objeto como problemática na construção da historiografia da arte neoconcreta*, Jorge Soledar descreve o não-objeto como “um conceito criado por Ferreira Gullar, através do texto *Teoria do Não-Objeto* (1959), de modo a especificar o sentido da obra ou da experiência neoconcreta” (2011, p. 119). De acordo com o autor, o caráter especial das obras de artistas como Lygia Clark, Lígia Pape, Ferreira Gullar e Franz Weissman, “envolveria a necessidade de um significado experimental/sensorial do público pela ação mediada pelo *não-objeto*” (*Idem*, 121). Citando Ferreira Gullar, ele informa que: “Um *não-objeto*, seja um poema espacial, sejam um Bicho, está imóvel diante de você, mas à espera de que o manuseie e assim revele o que traz oculto em si. Depois de manuseá-lo, você o devolve à situação anterior [...] Por isso, defini assim naquela época: o *não-objeto* é uma imobilidade aberta a uma mobilidade aberta a uma imobilidade aberta” (*Ibidem*).

_ *É daqui essa monografia?*

_ É. Inclusive é desse colega que ia me dirigir. Luís Antônio Freire. E aí eu comecei a querer juntar. E começo a fazer os desenhos, fazer as coisas, sempre na tentativa de cruzamento. E, quando eu começo a pensar o espetáculo, eu vou. Com a história dos caderninhos. Vou anotando tudo. Desenhando. Depurando imagens. Uma imagem que era de uma forma vai se transmutando ou vai sendo negada. Mas a ideia... Fechar esse conceito foi muito interessante pra mim. Tanto que a bicicleta, por exemplo, que foi uma das últimas cenas. E aí eu sempre utilizo ela em depoimentos ou narrativas. Porque eu já tinha comprado uma bicicleta.

[Corte na gravação.]

_ Eu tinha acompanhado, durante o processo, três acidentes de trânsito. Um com morte. Três acidentes envolvidos ciclistas indo ao trabalho. Então eu queria a bicicleta, mas eu via a bicicleta. “Ah, tão feia! Tão desconectada de tudo! Tão realista! Tão simplista!” E aí, fazendo uma oficina com o Tadashi Endo. O Tadashi veio aqui, em 2010, deu uma oficina, em um festival que chama Conexão Dança Contemporânea, apresentou um espetáculo lindíssimo sobre a técnica do butô MA. E, num dos treinamentos, nós pedalamos de bicicleta. E aí o Tadashi caprichou, né? Botou pra malhar. Eu tava lá, morrendo no sofrimento. E aí eu pensei: se eu deslocar esse movimento da bicicleta, sobre uma escada cavalete, eu tenho uma bicicleta. Aí eu vim pra sala, já pra desenhar, pras coisas. Pra testar. Aí mandei fazer escada pra testar tudo. Então, o objeto... Esse negócio do signo. Como é que eu monto um objeto? A escada, ela vai virar casa, e vai virar... E a escada acabou se revelando o ponto central dessa cenografia, que vem junto com o maracá, que vem junto... Mas sempre na perspectiva da ressignificação. O mesmo objeto como esse (*Aponta para o objeto pendurado na parede*), ele é usado como uma peneira de areia, ele é usado como pandeirão, é usado como a roda da bicicleta... E eu gostei muito dessa experiência. E tenho testado outras coisas em outros espetáculos, sempre a partir dessa interferência e dessa multiplicidade que se dá na relação com o objeto.

_ *Isso é muito forte em Atenas, onde a bicicleta é uma máquina de costura. E diversos outros objetos... É bem mágica a presença dos objetos no teu teatro mesmo. Mas em Atenas você teve outras pessoas te ajudando, não teve? Não teve uma galera que trabalhou com objetos também ou foi só figurino?*

_ O figurino. O figurino ele foi... Embora eu tenha pensado e decidido, meio assim... Sugerido o material, né? O punho de rede. Eu quero trabalho com punho de rede, com rede.

_ *Punho de rede é aquele material do chapéu?*

_ É.

_ *O que é aquilo? É de rede mesmo de deitar?*

_ De rede. Só os punhos. De armar.

_ *Nossa, eu nunca imaginei que era dali que tinha vindo.*

_ É. Essas peças não estão aqui, mas eu vou te mostrar em foto. Os chapéus não estão aqui.

_ *Mas eu lembro bem deles.*

_ Aí, eu sugeri, mas eles executaram. Agora as outras coisas, os outros elementos, por exemplo, o boi... O boi eu fiz com ligo aqui. O boi. Eu não sabia fazer. Eu tinha tentado fazer. Deixei pra um serralheiro fazer porque eu tava sem tempo, morto. Aí eu já tinha ido atrás dele umas três vezes e ele não tinha... Eu deixei o material 15 dias lá pra ele fazer. Um outro boi pra ele olhar e reproduzir e ele não fez. E aí eu disse: já sei como vou fazer. É engraçado porque essa coisa com objeto, eu tenho sempre tentado voltar à infância. Eu brinquei muito só, né? Eu brinquei muito só. A minha coisa de ser só, de trabalhar só. Os meus colegas dizem: Tu é muito disciplinado, não sei o quê... Não. Eu brinquei só. Eu vivi só.

_ *Você não tinha irmãos?*

_ Eu tenho uma irmã. Só que a minha diferença pra ela é de sete anos. Então, eu fiquei sete anos brincando só. Porque eu não ia pra rua. Então, eu furava lata, cortava pneu, não sei o quê... Me cortava. O tempo todo eu tentando fabricar brinquedos. Beleza, normal. Criança antiga, né? Que não tem *tablet*. E aí isso tudo vem pra o meu trabalho. Quando eu entro no processo, eu quero descobrir, né? Eu quero descobrir a forma de fazer isso. Como é que eu posso fazer? Mesmo eu não sendo bom em acabamento. Mas eu quero... Qual é a melhor forma de transformar, de executar? De transformar isso? E aí foi com o boi, por exemplo... Que a gente não sabia o que fazer. Eu convidei ligo pra me ajudar.

_ *ligo é um cenógrafo...*

_ ligo é meu filho.

_ *Ah!*

_ Eu disse: "ligo, vamos testar". Aí tinha um outro boizinho que a gente ficou olhando. Aí eu fui, comprei os canos de geladeira, canos de cobre. Gastamos doze horas pra fazer o boi.

_ *O boi normalmente é feito com cano de geladeira ou foi você que inventou?*

_ Não. Esse boi porque eu precisava queimar. Como eu precisava queimar...

_ *Tinha que ser de um material resistente.*

_ Exatamente. Precisava ser de metal. Por isso eu levei pra o serralheiro fazer. Ele é feito de cipó e fibra de buriti, o boi. Toda a cabeça dele é de madeira, entalhada. Mas ele é feito de cipó imburana. E recoberto com fibra de buriti, que deixa ele levinho, como se fossem peças de isopor. É um isopor natural.

_ *Mas é o que queima quando você bota fogo? Ou ele não queima, esse cipó?*

_ Não (*Levanta-se e vai buscar um boi dentro de um invólucro de lona*). Esse é boi...

_ *Não é aquele que você bota fogo?*

_ Não. Esse é o que eu usei de molde. Pra eu poder chegar à forma. Aí pra eu poder fazer essa forma, eu tive que botar o bozinho de lado. O boi do jeito que ele é. Pra eu poder ir olhando e tentar fazer nas mesmas medidas. Ele tem por dentro esses mesmos entalhes, de cipó. Por isso eu consegui fazer.

_ *Entendi.*

_ Aí a cabeça já foi um pouco diferente. (*Tentando abrir o zíper do invólucro*) Quer que eu tire?

_ *Não. (Apalpando) Isso aqui é o ferro de geladeira. E aqui é o cipó?*

_ Não. O cipó só tá no outro boi.

_ *Ah, entendi!*

_ Aqui não tem nada. Tudo é arame. O que queimava dele, eram os jornais. As flores de jornais.

_ *Ah, tá! Bacana a embalagem, ficou no tamanho dele certinho.*

_ Ficou bem legal! (*Guarda o boi e volta*) Então, a política tem chegado nos processos dessa forma assim. Como tudo sendo político. Como é que eu trago os objetos? O Marcelo [Flecha] tinha acabado de trabalhar com o conceito de lixo no trabalho *Velhos Caem do Céu como Canivete*, né? E eu já tava com a questão do lixo há um tempo por causa de *Atenas*. *Atenas* se passa no ambiente da palafita, né? Onde todo o lixo se amontoa e se cruza. As pessoas são tratadas como lixo também, né? Junto, na mesma leva. Então, comecei a pensar sucatas. Então, tem uma foto, que eu tentei localizar ontem pra te mostrar. Foi eu passando aqui... Aí eu fico louco, catando as coisas. “O que me gera imagem que gera poder?” “Aí, ah! A televisão. Um altar de televisão”. Aí eu saio catando as coisas. Aí entrei num lixão, passei, olhei de longe e aí fui lá buscar. Iago fez uma foto. Eu no lixão com um monte de urubus.

_ *Com um monte de tevês?*

_ Catando as carcaças de tevê. Mas é isso. Como que o objeto traz a potência e como que eu desloco ele de um lugar pra gerar um conceito, pra gerar uma imagem. *Atenas* tem muita coisa, né?

_ *Muito elemento. E é uma experiência sensorial, né? Ele é também uma instalação. A coisa da plateia ter que pisar na palafita, a plateia ter que se deslocar pelo espaço...*

_ Exatamente.

_ *Quando é que você teve essa sacada? De criar essa ambiência pra o espectador?*

_ Nesse caso, foi por conta do conceito mesmo de ditirambo e de ritual de matança do Bumba-meu-boi. Porque os ditirambos se realizavam dessa forma, processual, em deslocamento, né? Com alguma imagem. Levando alguma imagem. A imagem do deus até que podia ser. E, no ritual de matança, o boi é escondido. Agora no sábado vai ter um ritual de matança. Uma pena [que você não vai estar aqui em São Luís]. E o boi brinca durante a noite. Na madrugada, ele é escondido. É como se ele fugisse. O boi fugiu. Então, a ideia é que, durante o dia, os vaqueiros procurem esse boi, né? Procurem. Onde está esse boi? Pra matar. O boi tá fugindo porque ele sabe que é hora de morrer. E aí no dia seguinte, no final da tarde, há esse encontro. Os vaqueiros encontram esse boi e começam a laçar. Então, ele vai passando, de porta em porta. As pessoas da comunidade, que têm uma relação mais forte com esse boi, põem uma mesinha com um santuário na porta. Ou a pessoa que guarda o boi... Oferecem, em determinadas casas, o boi passa pra brincar, cantar uma toada e tal. Então, tem uma relação processional antes de chegar no terreiro. Então, a partir dessa procissão que se dava no Boi. E também se dá no ritual de linchamento. Os linchamentos, por exemplo... Se eu sou uma vítima de linchamento, o linchamento não vai ocorrer, enquanto linchamento, num espaço interno. Porque ele é uma representação pública de justiça. Então, pra que seja público, há a caçada, a perseguição... O retirar do espaço interior para o espaço exterior. Aí você tira a roupa, né? Você desnuda a pessoa pra que ela seja amarrada, espancada... Tem toda uma série de procedimentos também que segue... Por isso que é chamado de ritual. A sequência acaba sendo similar às outras sequências ritualísticas de morte.

_ *Os justicamentos que você disse que foi o Igor quem trouxe pra o processo?*

_ Foi, foi.

_ *Ele tava pensando nisso, pesquisando isso?*

_ É, eu acho que sim.

_ *Porque além da questão política do justicamento, tem a questão da gentrificação também, né? Da comunidade que tá sendo expulsa, da desocupação de um espaço por conta de um empreendimento imobiliário, né? Isso como que chegou no processo?*

_ Eu não sabia que espaço era esse. Onde colocar essa história, que era uma mãe que cria um filho com dificuldades e ela convive com um padrasto, né? Não é o pai biológico e eles têm conflitos entre eles. Esse filho é, de determinada maneira, o estrangeiro, o mal visto. Ele entra na criminalidade. Eu não sabia muito bem como assentar isso.

[Corte na gravação.]

_ ... terra, espaço. Eu já tinha anotado nos cadernos de direção e de dramaturgia que eu queria trabalhar com os quatro elementos: com fogo, terra, ar... E eu não sabia como conjugar. Eu voltei a ver um filme de ficção e documentário que eu participei, que tem um depoimento de uma comunidade que mora sobre a palafita. Então, quando eu vi aquela imagem e eu queria montar algo que deixasse um espaço em suspensão, eu entendi que esse espaço não precisava ser apenas metafórico, né? Apenas uma dilatação do tempo. Mas que ele poderia ser suspenso, ou seja, a pessoa que mora em palafita ela está tão destituída de espaço, de terra, que ela inclusive se suspende sobre as águas, né? Ela está fora da terra. De fato. Então essa ideia do espaço em suspensão, ela se confirma quando eu revejo esse filme, chama *Luíses Solrealismo Maranhense*, tem no Youtube. Ele foi produzido em 2013, com direção do Lucian Rosa, e eu participei desse filme. E aí revendo, revendo o depoimento da comunidade, eu vejo “olha, esse espaço em suspensão, ele se dá é aí”, sobre as águas, né? E aí eu tenho a discussão de terra, de água, de fogo porque como ele é uma das formas de você purificar, né? É um dos elementos usados para a purificação. Então eu vou precisar purificar essa cidade... A própria ideia do caso extremo de linchamento, quando as pessoas são queimadas, segundo o pesquisador, o sociólogo José Martins. Um pesquisador brasileiro que estuda casos de linchamento já há bastante tempo. Ele diz que quando os corpos são queimados é com esse intuito final. Você dilacera as partes do corpo e queima pra que ali haja a purificação, o sentido de purificação, de expurgar. E aí eu tinha o ar, o ar naturalmente fétido da palafita, né? Essa noção de sujeira, de nojeira, que você se mistura com os organismos, as bactérias, as coisas todas, pelo ar, se contamina pelo ar. A ideia das mutucas em *Atenas* é justamente isso, né? De trazer as Erínias gregas, esse sentimento de vingança pelo ar, essa coisa que se constitui na comunidade. Então eu disse “não, as palafitas vão ser o espaço”. Aí tu resolve um problema e gera outro, né? Como construir essa palafita? Como fazer... Aí eu vou sempre pensando as coisas mais loucas, né? Diminuir! Eu vou pra o mais fácil, que é a ideia inicial, pra enxugar essa ideia.

_ *Mutuca tem a questão do Boi também, né? Tem relação com inseto?*

_ Exatamente.

_ *Como na Oréstia tem a ideia das moscas que perseguem Orestes, não é isso?*

_ São as Erínias, as Fúrias. Elas são as vingadoras de crimes de sangue. Então, caso você cometesse um crime contra mim, um crime de morte, me matasse, as Erínias não viriam te perturbar. Mas caso fosse lago que fizesse isso comigo, então elas iriam perturbá-lo porque elas estão dentro de uma relação consanguínea. São as vingadoras

dos crimes de sangue. E nós pensamos as mutucas nessa relação porque a mutuca ou butuca, em biologia, elas são insetos cujos machos se alimentam de néctar, mas as fêmeas são hematófagas. Isso é uma curiosidade descoberta depois porque as mutucas pra gente, elas são as mulheres que acompanham o boi. Elas têm um objetivo, assim como as mutucas no mato ficam ferroando o boi e o boi fica se sacudindo, elas despertam o boi. Então elas são as namoradas, as amantes, as mães, as filhas, que acompanham pra servir água. Elas participam da brincadeira, se divertem, mas elas não têm a função que uma organizadora dentro do barracão tem. E elas não brincam, não se paramentam. Então elas acompanham. Beleza, então eu tenho um conceito de mutuca e eu tenho um conceito de mutuca em biologia. E aí me chega a mitologia, quando eu descubro que Zeus, na sua macheza toda, apaixona-se por Ío, que era uma das sacerdotisas de Hera. E Hera descobre desse caso deles e, pra se vingar, pede que Zeus a transforme numa vaca, num novilho branco e a lance pra uma ilha distante. E assim é feito. Zeus pega e manda ela pra lá. Só que Zeus esperto também se transforma em touro, vez por outra, e continua seu romance até lá. Então, o que Hera faz? Ela transforma uma mosca, cria uma mosca e lança contra Ío transformada em vaca e a função dessa mosca, dessa mutuca, é alfinetar Ío por toda a existência, pra que ela fique vagando, fugindo das ferroadas.

_ *A tortura...*

_ A tortura.

_ *Tem muito esse clima porque elas são um coro em Atenas, que aparecem pra tensionar ainda mais a situação. Você falou do Pão com Ovo, né, que é uma peça que você faz e que tem uma história de sucesso. Como você vê a questão desse tipo de teatro popular? Você falou que o sentido de teatro pra grande parte da população - não só de São Luís, acho que do Brasil todo - é esse tipo de teatro. A comédia... É onde eles se identificam mais. Você acha que tem algum papel social?*

_ Olha, eu acho que teatro é super importante. No caso de *Pão com Ovo*, é um pouco mais difícil ter uma fala isenta porque eu conheço os bastidores. Eu conheço as falas dos colegas e as implicações que eles têm dentro do trabalho. Eu vou tentar falar a partir de uma lógica comercial, né? Que é *Pão com Ovo* tem um impacto de representação muito forte. Hoje, oito anos de espetáculo. É um espetáculo da minha companhia que eu decidi não fazer parte, na época. E ainda hoje, né? Teve mudança de elenco agora recente, mas eu não me interessei por esse projeto, em participar. Embora, na última montagem, que vai tendo várias versões, eu fui convidado pra auxiliar no roteiro, no novo roteiro. Então eu participei, trabalhei como técnico de montagem e a Dênia [esposa de Lauande] já tá inserida dentro do espetáculo, mas eu não quis participar como ator. Eu acho que são processos importantes no que tange à democratização do teatro, em aproximar as pessoas. Inclusive, em fazer o teatro de grupo se perceber na distância de comunicação em determinados formatos de teatro com o público em geral. Às vezes nós fazemos um teatro que é pra pesquisadores, que precisa de referencial bibliográfico. Eu acho que isso distancia muito. Por outro lado, na ausência de mecanismos de fomento, esses espetáculos se enquadram dentro da lógica de eventos. E aí eles atendem ao Estado, de forma que você cria uma ilusão de que você tá fomentando teatro e as artes cênicas. Mas aí você recorre... Vai recorrer sempre ao grupo que vai levar sete mil pessoas pra praça, como é o caso do *Pão com Ovo*. Você não vai querer

investir, mesmo que seja um aporte financeiro infinitamente menor, numa produção como *Atenas*, por exemplo, que você vai restringir para 60 pessoas. E essas 60 pessoas nós não estamos falando... Não nos interessa aqui a relação quantitativa. É outro tipo de experiência. Eu não consigo proporcionar a experiência em *Atenas* com sete mil pessoas. Ele foi feito para até 60 pessoas, 80 pessoas, né? Eu consigo o mínimo. Então, os gestores, na ausência de política pública, eles têm dificuldade de entender isso. Então eles atendem a uma lógica comercial. Por mais que se tenha cuidado, a intenção de fazer isso e tal. Mas tá distante da lógica. Esse é o meu conflito enquanto grupo, né? Um conflito que não devia mais existir, que já era pra ter resolvido. Apesar de me dar muito bem com os meninos. A gente tem uma relação afetiva muito grande. Uma confiança muito grande. Mas com *O Miolo*, que nasce em 2010, e *Pão com Ovo*, que nasce em 2011, há um rompimento assim de procedimentos. Eu não quero trabalhar com vocês, vocês não querem trabalhar comigo porque eu vou pular, vou rolar chão, vou demorar cinco anos numa peça. E a gente só volta a se encontrar em 2016 com *Pãozinho com Ovo*, que eu tava a fim de fazer um infantil comercial mesmo e aí entro pra fazer a parte infantil do *Pão com Ovo*, o *Pãozinho com Ovo*. Mas me preocupa essa hegemonia desse tipo de teatro comercial que ele mascara a fragilidade que as cidades têm em dialogar com a diversidade, em dialogar com perspectivas que sejam além do cabo eleitoral. E a gestão pública fica pensando no cabo eleitoral. Como eu proporciono um espetáculo de massa, que tenha apelo popular e eu tenho certeza que *Atenas* não, por exemplo, mas um outro espetáculo infantil ou juvenil vai ter um apelo popular, que foram criadas as condições para que ele atenda uma demanda de escolas públicas, uma demanda juvenil e tal. *Atenas* vai atender uma demanda, por exemplo, de terreiros da Ilha. Se você pode abrir um edital em que eu possa apresentar em vinte terreiros de Bumba-meu-boi o espetáculo *Atenas*, que é complexo, que é demorado, vai ter um apelo popular. Como outro espetáculo de teatro lambe-lambe. Você vai pôr na praça. Ele vai atender durante um mês tantas horas, que correspondem a tantas pessoas. Então, essa perspectiva do popular trabalhada em cima do imediatismo, do que já tá pronto e deu certo, é como se você contratasse, no teatro, uma banda de forró. E no caso de *Pão com Ovo*, tem arrastado mais gente do que banda de forró.

_ *É um fenômeno mesmo, né?*

_ É um fenômeno. Algo que vai ficar por décadas.

(Corte na gravação.)

_ *A comédia é um exercício no sentido de falar com mais gente ou não?*

_ Eu acho que a comédia é um exercício de falar comigo. Porque, apesar da cara carrancuda, eu sou muito moleque. Eu acho que talvez a comédia seja essa minha expansão da intimidade. E tem a relação com o teatro popular. Eu comecei a fazer rua. Eu comecei fazendo comédias na igreja, depois eu fui pra rua. E a rua, ela te exige... Como o espaço do teatro de rua é um espaço muito político, ela te exige uma outra postura pra abordagem do político. Uma outra abordagem das questões sociais porque você tá lidando com um espaço de transição, onde as pessoas precisam ser captadas rapidamente por um instante para poder querer sentir interesse em acompanhar a tua ideia, né? Então, o humor nesse sentido é uma das estratégias do teatro na rua. Então, eu fico sempre tentando voltar a esse lugar, que se cruza com o popular e também,

nesse momento, tem uma outra lógica pra mim que é “como que eu me desconstruo?”. Eu tô muito preocupado com a não repetição de fórmulas, que é muito sedutor. Você achar que tem um caminho, que vai... Eu tô sempre pensando. Por isso que eu fui fazer o *Pãozinho*, o infantil. Por isso que há muito tempo eu fico “como que eu me desconstruo? Como que eu vou fazer outras coisas?” Tudo isso pra me salvar enquanto intérprete. Eu faço teatro pra ser intérprete. Então, quais são as estratégias de fazer teatro pra ser intérprete? É fazer o teatro comercial, fazer teatro infantil, fazer o drama, chorar em cena, contar piada. É escrever pra cena, é fazer o cenário, mas tudo...

_ Pra justificar e viabilizar o momento de estar em cena diante do público...

_ De estar em cena, pra encontrar com essa pessoa, que saiu de sua casa, saiu do seu conforto, saiu do seu momento de angústia, ou está no seu momento de angústia, de sofrimento e quer se deparar com uma outra realidade. Pra mim, o sentido da representação ainda é representação. O sentido teatral ainda se dá de uma forma artesanal. Tô fora das propostas mais contemporâneas, né? De rompimento com a atuação. Eu tô ligado ainda na atuação, na transformação. Como é que eu transformo meu corpo em função de uma outra energia pra dialogar com a energia que o outro traz de casa e a gente tentar promover um encontro nesse lugar. Eu tô muito preocupado com isso. De encontrar esses meios.

_ E te satisfaz a recepção do teu trabalho? O que você tem recebido dos públicos? Você teve oportunidade de circular muito com seu trabalho, por todo o Brasil. Você é satisfeito com o que você recebe dos públicos? De saber como a tua obra repercute nos públicos?

_ Nessas circulações, nós tivemos muita coisa, né? De retorno positivo. Praticamente, todas as pessoas que se dispõem a dividir é um retorno positivo, né? Dificilmente alguém dá algum retorno negativo. Agora a gente teve uma experiência em Guarimiranga, que foi muito legal, de receber um depoimento super emocionado de uma jovem que o pai foi perseguido durante a ditadura no Rio Grande do Norte e até hoje ele guarda sequelas. O círculo de amizades dele é o círculo de pessoas que foram perseguidas junto com ele. Então essas memórias sempre vêm à tona no ambiente familiar, no churrasco, nas festas. E ele é o tempo todo controlando a vida de cada filho, pra saber onde tá, se tá tudo bem. O tempo todo preocupado com janelas. Quando anoitece, ele quer fechar janela, quer trancar tudo, com medo disso, né? Então ela tava muito emocionada em como o espetáculo tocou a ela. Da mesma forma, que já é uma experiência com outro espetáculo, né? De outra companhia, outra coisa. Teve uma pessoa que não gostou do espetáculo. Não festou, achou o espetáculo chato não sei o quê. Então, esse tipo de depoimento negativo, ele não chega pra gente normalmente. E uma das coisas que me deixou um pouco angustiado com as circulações é que nós...

[Fim da gravação]

Referência bibliográfica:

SOLEDAR, Jorge. “Apontamentos da Teoria do Não-Objeto como problemática na construção da historiografia da Arte Neoconcreta”. In: **Revista-Valise**, Porto Alegre, v.1, n.1, ano 1, julho de 2011. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/viewFile/19823/12796>> Acesso em 05 mai. 2020.

ANEXO VI: ENTREVISTA COM IN-PRÓPRIO COLETIVO

Realizada por videoconferência em janeiro de 2021

Participantes: Daniela Leite, Karina Figueiredo, Alexandre Cervi, Luiz Gustavo Lima.

_ Eu tenho classificado vocês, como outros trabalhos que tenho pensado e que estão fora do Rio e de São Paulo, como um trabalho “fora do eixo”. Então, para começar, eu queria saber se vocês se entendem nessa posição, se isso significa alguma coisa para vocês, se interessa ou não essa ideia de “fora do eixo”.

Karina: _ Eu acho que sim. A gente não fala tanto sobre isso. Eu não acho que a gente tenha tantas discussões, mas é inerente essa noção de estar fora do eixo. Não é algo de que a gente fala muito dentro do coletivo, mas quando a gente escreve sobre o nosso trabalho, a gente sempre frisa esta coisa de estar numa cidade do interior do interior do Brasil, né? A gente fala muito dessas distâncias. Distâncias que geram uma elevação no custo financeiro das coisas, né? Pra chegar aqui um equipamento de iluminação é muito mais caro. Sempre tem que se deslocar pra o eixo. Então, tem um pouco desses questionamentos. Mas, sim, a gente se considera, eu acho, um coletivo fora do eixo. O Alê, que é de São Paulo, né? De Jundiaí. A gente sempre conversa sobre isso.

Alexandre: _ Em quase todos os meus trabalhos, eu penso muito. Pra mim é bem relevante mesmo falar e se posicionar como fora do eixo. Porque, em sendo do eixo, minimamente, eu acho que isso muda muita coisa: estar fora do eixo, em comparação. Primeiro porque torna o caminho muito mais árduo. E eu sinto muito isso na prática. A gente não consegue agilidade em muitas coisas e nem alcance proporcional ao nosso empenho ou à qualidade dos nossos produtos. Seja nosso, enquanto in-Próprio, ou, de forma geral, estando fora do eixo. E eu percebo isso em várias outras frentes em que eu atuo. Eu já percebi muita gente incrível daqui não chegando, simplesmente pelo fato de estar fora do eixo, nada além disso. Então, eu acho que é uma consideração muito grande. E, apesar da gente não trazer muito essa discussão pra dentro do in-Próprio, porque a gente poderia estar fazendo o que a gente faz em qualquer lugar, independente desse posicionamento geográfico. Eu acho que é interessante especialmente por esse exemplo que a Karina deu porque as coisas não são tão simples, tão baratas, tão rápidas, tão fáceis de chegar até a gente ou de sair daqui também. E isso faz com que... Ser fora do eixo é o mínimo de interseccionalidade que a gente precisa para considerar, por exemplo, um teatro produzido aqui, no Rio ou em São Paulo. Eu acho importante saber que é um produto daqui.

Karina: _ Eu lembrei de uma coisa nisso que o Alê comentou que é da precariedade, né? Que isso faz a gente se debruçar em outras soluções, principalmente técnicas, pra dar conta de materializar as coisas que a gente cria, né? Então, essa precariedade leva

tanto a um aprofundamento das propostas, da parte conceitual e tal, quanto dessas... Não sei se eu poderia falar, mas... A gente faz umas gambiarras, pra dar certo. Porque o acesso é um tanto quanto limitado, quanto à distância...

Daniela: _ Eu ia falar, pensando nessa palavra “eixo”. Pensando que a gente tá no centro geodésico da América do Sul, né? Pensando que tem um eixo e as coisas giram em torno dele, né? É assim que a gente olha pra Rio e São Paulo. Tem esse eixo e aí tem uma marginalidade. Tem uma margem que passa à parte disso. E nós estamos no centro, né? Pensando no território. Porque isso é uma construção geográfica política, né? Pensando no que é o eixo e a gente estando fora do eixo, sendo que nós estamos no centro da América do Sul, pelo menos.

_ *O próprio nome da região, né? Traz a palavra “centro”: Centro-Oeste.*

Daniela: _ É o Centro-Oeste. Brasília tá tão perto. Goiânia tenha talvez uma outra relação já com isso.

_ *Amazônia.*

Daniela: _ Amazônia. Aí, a discussão vai ficando mais séria com relação aos custos disso, né? E se a gente pensar que as políticas culturais do eixo determinam certas coisas, né? Então, pra você ser um grupo, você precisa ser premiado, pra você ter algum reconhecimento. Então, você precisa ter uma chancela de onde estão os críticos e os prêmios no país. E, estão fora disso, a gente não tem chancela e a gente não tem... Tudo é construído, né? Tudo é inventado. Então, esse processo de temporadas, por exemplo, que é muito importante porque é o que faz um trabalho crescer... É a vida dele, né? É a troca que ele tem com o público. A gente não tem, por exemplo. Aqui a gente não tem temporadas. E aí, eu vejo também. Eu acho até que hoje em dia nem tanto, mas eu via, há uns quinze anos atrás, os grupos batalhando muito pra tentar conseguir essas coisas das temporadas. Pra conseguir um lugar ao sol, né? Indo pro eixo. E eu sinto que a gente tem se reinventado muito aqui. Acho que isso é uma política do Sesc também. O in-Próprio deve essa constituição enquanto coletivo... Essa assinatura, essa autoria do trabalho artístico dependeu muito da relação com o Sesc. Mas, pensar que agora tem uma [Lei] Aldir Blanc, depois de sei lá quantos anos. Precisaria de um dado histórico para se dizer quando se investiu em cultura em Mato Grosso dessa maneira. Então a gente teve que se fazer e se constituir enquanto artista, dentro de um processo muito colaborativo, muito coletivo. De só ter como fazer, contribuindo e criando uma economia do trabalho mesmo. Eu te ofereço minha mão-de-obra, que depois você pode contar com minha mão-de-obra. Por exemplo, no *OraMortem*, a Estela e o Jhon entraram pra colaborar com a música porque eu tinha dirigido um espetáculo deles de música. E aí, eles não puderam me pagar por isso porque eles receberam muito pouco. Então, o modo como... A troca que a gente fez, de poder construir isso, foi uma economia dos trabalhos, da troca da força de trabalho. Então, de outra maneira, vão se inventando outros modos e a gente experimenta a arte do ponto de vista de uma

necessidade mesmo, né? Porque não tem política pública constituída pra fazer isso acontecer.

_ Tem que desbravar.

Daniela: *_ Se não é nós fazendo, não é mais nada.*

_ E você fala dessa necessidade de uma chancela dos supostos centros da cultura. Vocês são um coletivo que circularam bastante. Tem um depoimento da Karina na tese da Daniela em que ela diz que, quando OraMortem surgiu, aquilo era novo. Vocês estavam criando algo novo para a cena de Cuiabá. Então eu percebo que vocês têm isso de terem circulado, acumulado um prestígio, mas também percebo que vocês construíram um movimento aí onde vocês estão ocupando. Tem isso mesmo? Até pensando em relação às experiências teatrais que vocês tinham antes de criar OraMortem. Como é essa perspectiva de criar algo novo? De romper algo que já estava meio dado?

Karina: *_ Foi muito diferente todo o processo porque eu vinha, como iluminadora, não de processos de criação, na verdade, eu acho. Eu não participava dos processos de criação dos espetáculos. Eu chegava próximo da estreia e colocava luz naquilo que já tinha sido levantado. E, quando a Dani me convida pra essa experiência, eu fico muito assustada no início porque eu falei: “Gente, o que eu vou fazer?” Na minha cabeça: “Por que eu vou ficar frequentando ensaio?” Mas aí, aquilo foi tomando uma outra proporção. Eu comecei a estudar mais iluminação porque, antes, eu falava que eu trabalhava com iluminação cênica e, depois do OraMortem, eu me assumi iluminadora. Porque, eu passei a entender que, se eu não faço parte do processo de criação, é muito difícil você chegar num desenho que realmente dialogue com a proposta, né? Então, para mim, foi inovador, foi uma outra experiência, nesse sentido, de poder participar do processo e de ser um processo muito, muito diferente porque a gente não conversava muito. Eu lembro que o texto verbal não chegava nos ensaios, nem nas conversas. Era muita experimentação, experimentação. E não tinha uma combinação: “Olha, hoje, eu vou experimentar isso”. Não, chegava e as coisas aconteciam. Então, isso era muito novo. E, dentro da linguagem, assim, se eu poderia dizer... Em Cuiabá, se eu não me engano, dentro da minha trajetória de teatro aqui, como espectadora, foi a primeira experiência que eu vi que se arriscou nas artes híbridas. Mesmo. E aí, isso foi um disparador. As outras companhias começaram, os outros ajuntamentos começaram a mergulhar. Isso tem também um gancho com o grupo de pesquisa do ECCO³⁰⁵, onde a Dani fez o doutorado e eu tô fazendo o mestrado. É um grupo de pesquisa que estuda artes híbridas, né? Então, dentro do grupo, OraMortem é o primeiro filhotinho. E a partir dele, as coisas começaram a acontecer.*

³⁰⁵ Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO) é um programa de pós-graduação da Universidade Federal do Mato Grosso.

_ Você já atuava, Karina, ou você trabalhava só com luz?

Karina: _ Eu comecei no teatro como atriz, em 2002, eu acho. Fazendo coisas assim bem pontuais. Aí eu fui da companhia do Jan³⁰⁶, a Confraria dos Atores, muitos anos. E, depois, 2005, que eu comecei a trabalhar com iluminação e aí tchau atuação. No *in-Próprio para Dinossauros* que eu volto, né? Depois de muito tempo mesmo.

Daniela: _ *OraMortem* vem de um processo de pesquisa, de muita leitura teórica, de buscar referências artísticas. Eu estava fazendo mestrado e muito insatisfeita com os trabalhos que eu vinha fazendo naquele momento, com outros diretores. E o modo como se estabelecia a relação na criação... Eu tava muito intrigada pensando qual é o papel do ator, qual é a assinatura da atriz, no caso. Qual é a nossa assinatura dentro do trabalho? E o Lume³⁰⁷ sempre foi uma referência muito grande desde a adolescência. Eu morei na adolescência em Campinas. Comecei a fazer teatro em Campinas. Então, o Lume sempre foi uma referência. Eu sempre li os textos do Renato Ferracini e sempre tinha essa relação dessa autoria do trabalho do ator. E as relações com os grupos aqui tinham uma relação muito forte da determinação da criação ser do diretor. E o diretor muito envolvido com a criação, com a sua vontade de fazer aquele texto. A gente tinha uma coisa de fazer parte do desejo do outro, muito forte. Pouco engajamento, eu sentia nisso. E uma relação muito hierárquica, dentro da criação. Então, quando eu entrei no mestrado, eu já tava questionando essas coisas. Elas já eram questionadas no projeto do mestrado. Então, eu tava, assim, cheia de leituras com relação a isso. Cheia de leituras com relação às artes híbridas, por conta do grupo de pesquisa, como a Karina falou. E aí foi muito lindo porque ninguém tava lá no grupo de pesquisa, quem participou do *OraMortem*. Então, foi um processo de disponibilidade mesmo, assim, de experimentar essa relação dos corpos que se afetam por suas presenças de criação e pela vontade de botar a sua assinatura no trabalho. Então é um presente muito grande, o *OraMortem*, porque é ele que tanto me traz essa assinatura artística, de botar no mundo algo que me move realmente. E de poder experimentar um processo compartilhado de criação, um processo em que todo mundo, em alguma medida, se colocou dentro do trabalho, né? De corpo inteiro, eu sinto. E ouço isso de todo mundo que participou. Então, eu acho que ele inaugura sim. Se ele é inovador... Outros grupos também participavam com processos compartilhados. Eu acho que Cuiabá tava muito em baixa, a produção, quando *OraMortem* surgiu. Ele também veio e juntou uma galera que começou a criar. Eu não sei se foi por causa dele, ou se foi um momento da cidade. Mas sinto que é uma referência pra grupos novos que surgiram. Sinto que ele se tornou uma referência muito grande no nosso trabalho. Ele não teve, assim, nenhum prestígio. A gente não conseguiu... Depois do Palco Giratório, a gente não conseguiu temporadas. A gente ganhou o Prêmio Cenym, de que a gente nem tinha ouvido falar e que, pode ser que tenha uma importância... Foi lindo, foi muito emocionante, foi um reconhecimento do trabalho. Mas ele não trouxe também depois. Eu acho que aqui tem isso: ou você faz para as coisas acontecerem, se não, não tem outro caminho, né? Não

³⁰⁶ Jan Moura, ex-coordenador de cultura do Sesc no Mato Grosso, atualmente é assessor da Secretaria Estadual de Cultura daquele Estado.

³⁰⁷ Lume Teatro - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Universidade de Campinas (Unicamp).

vai vir o crítico e dizer “seu trabalho é lindo, vem cá vou pagar sua temporada”. Não teve nada disso. Nunca aconteceu isso. Infelizmente. Estamos aguardando esse momento, quando os humilhados serão exaltados (*risos*).

_ Eu ia perguntar sobre essa coisa de linguagens que não o teatro, de vocês trazerem a música, as artes visuais e eu acho que isso, em parte, vem um pouco das pesquisas, quando vocês falam do núcleo da UFMT. Mas, pressinto que isso pode fazer parte desse descontentamento com um modelo teatral já meio antiquado, hierárquico demais. Seria uma combinação dessas duas coisas?

Daniela: *_ Eu acho que sim. E teve essa coisa de querer trabalhar com quem a gente acha massa o trabalho, sabe? Com quem a gente admira o trabalho e acompanha. E, naquela conjuntura, eram essas pessoas. Então eu acho que é uma combinação de tudo isso mesmo. Agora uma coisa que eu ia começar a falar e comecei a brincar: é isso, né? A gente tá numa escola de teatro que é ligada à SP Escola de Teatro³⁰⁸, que é uma escola muito importante no Brasil. E a gente tá oferecendo aulas no curso de direção e de iluminação. E nem eu nem a Karina temos formação acadêmica em direção ou em iluminação. Isso é um reconhecimento, eu acho, que é por conta do nosso trabalho artístico. Então, nos levou a um processo de formação por conta disso. Porque, por mais que a gente pesquise isso, no mestrado e no doutorado, tanto eu quanto a Karina, eu acho que, provavelmente, não foi o nome do ECCO que nos colocou lá. Foi o nome dos nossos trabalhos artísticos. Então, de alguma maneira, tem um reconhecimento nesse lugar, né? E acho que a gente se tornou referência pra essa nova geração de estudantes que estão aí, que estão formando novos coletivos e montando novas peças. Eles citam a gente como referência, mas se pensar na cena teatral em Cuiabá como um todo, não sinto que eles façam referência: “ah, o in-Próprio Coletivo é uma referência”... Eu acho que não.*

_ Entendi. São mais as novas gerações. E essa questão que vocês conseguem fazer do processo uma coisa tão horizontalizada? Isso parece muito desafiador. Quando a gente vê os espetáculos, a gente vê que não tem um protagonismo excessivo de ninguém. Embora a gente perceba que tem uma presença mais contida e mais discreta dos homens. Quería entender um pouquinho como é que isso acontece.

Daniela: *_ A gente define no coletivo um núcleo articulador, que somos nós quatro: eu, Alê, Karina e o Gus. Então, quem vai definindo os projetos somos nós quatro. E eu sinto que a gente constituiu isso depois que a gente fez *OraMortem* e o *in-Próprio para Dinossauros*. Mas, no *OraMortem*, a gente se fez como coletivo por causa do meu convite. Então, tinha uma coisa que eu tava muito a fim de fazer. No *in-Próprio para Dinossauros*, a gente já desenhou bem juntos: eu, a Karina, o Gus participou bastante, ajudando a gente a desenhar o formato em que isso ia ser desenvolvido e tal. Mas acho que tem aí uma inquietação e uma prioridade da vida artística que vem das mulheres*

³⁰⁸ Daniela e Karina são professoras na MT Escola de Teatro - Centro de Formação das Artes do Palco de Mato Grosso.

do Coletivo até o momento. Eu acho que por isso. Mas vou passar a palavra pra eles e pra ela.

Karina: _ Sobre essa questão da horizontalidade, sempre que volto pra memória do processo do *OraMortem*, eu não consigo definir como outra coisa que não um acontecimento. Porque realmente não foi planejado disso acontecer. A Dani não chegou e falou assim: “Olha, eu quero que todo mundo pense junto”. Ela falou isso, mas não tinha alguém sempre lembrando. Eu acho que tem muito a ver com esse descontentamento que você levantou, com o mercado. A Estela, o Jhon e o Gus, que são responsáveis pela música, também vêm de processos que, tipo, a pessoa te convidava uma semana antes da estreia. Então, não tinha essa assinatura, de muito eu ali assinando aquele trabalho e, de certa maneira, isso te engaja muito mais. E aí você falou uma coisa que eu achei interessante por causa dessa... Porque o processo do *OraMortem*, a gente tentou reproduzir no *in-Próprio para Dinossauros*. Tentou com outras pessoas, com outros profissionais. A gente tentou que fosse orgânico igual, que acontecesse na mesma proporção de encontros maravilhosos, que acontecessem coisas incríveis nos ensaios. Mas não rolou. Não eram aqueles profissionais. E aí a gente se viu no movimento de ter que assumir um certo protagonismo na criação do *in-Próprio para Dinossauros*. No caso, eu e a Dani. Tanto que a gente cria, dentro da ficha técnica, “estratégias de direção”, né? Porque a gente precisou tomar uma rédea porque esse encontro não proporcionou pra gente o mesmo encontro de *OraMortem*. Então, temos várias experiências, mas sempre pensando no colaborativo, no compartilhado. Nunca alguém tomando a decisão e o outro só executando, né? Era a ideia. Algumas vezes teve que acontecer isso porque, se não, não ia chegar em tempo a coisa.

_ E o Alexandre também fez *OraMortem*, né?

Alexandre: _ Sim, eu peguei o bonde andando, mas eu fiz. Eu peguei em 2018. Fiz pela primeira vez e aí rolou fazer duas mini, micro temporadinhas. Uma de três dias no Sesc Arsenal e dois dias no Cine Teatro. O que eu ia comentar, pegando essa última fala da Karina sobre o rumo que acabou tomando o *in-Próprio para Dinos*, eu tava acompanhando muito próximo, não dentro ainda. Muito próximo porque eu estava num momento de comércio aqui, onde aconteceram muitos ensaios do *in-Próprio*. Até eu acho que o desenrolar do *in-Próprio para Dinos* fez com que eu entendesse a necessidade do núcleo articulador. Porque, ainda que tenha a necessidade dessa direção, dessa articulação, por parte das duas meninas, as demais participantes criaram também. A música, por exemplo, é toda feita pela Karola. E os *insights* de vídeo também. Muitas coisas vieram a partir da Ju. Só que, diferentemente do *OraMortem*, houve uma necessidade de acabamento. E aí, a Dani e a Karina tiveram que entrar mais ativamente no processo das outras frentes, música, vídeo, das outras linguagens, pra poder dar esse acabamento, pra costurar, pra fechar porque não estava tão completamente como, talvez, a Estela e o Jhon tenham entregado a música em *OraMortem*. Daí que veio essa necessidade de articular. E eu entro nesse meio, vou me aproximando cada vez mais pra pegar o núcleo. E, pra mim, ainda foi muito sutil até entender a minha completa participação como *in-Próprio Coletivo* porque eu sempre tava num lugar que não plenamente artístico dentro do Coletivo. Mas, o que é muito curioso, amarrando teu questionamento inicial, é que, pra mim, de todos os trabalhos que eu já tinha feito na

vida e eu não falo só das cênicas, de outras coisas que eu realizei, de outras artes ou outros trabalhos mais *business*, pra mim nunca foi outra coisa se não o processo que rola dentro do in-Próprio. Sempre deveria ser colaborativo, horizontalizado. Então, isso teve, sei lá, minha pesquisa de TCC, em coisas que eu falava de economia colaborativa, economia criativa, que foram coisas que eu realizei durante os últimos seis, sete anos, esse discurso tava muito embutido e a prática também. Eu tinha uma grande amiga, parceira, que realizava muitos trabalhos comigo aqui e foi tudo sempre dessa forma, em todas as outras coisas que eu fiz. Então, pegar esse bonde do in-Próprio foi muito a gente se olhar e perceber que, na prática, a gente trabalha dessa forma. E o que eu acho que é mais interessante disso tudo é que, pensando nesse sentido do que aconteceu com *OraMortem* e como esse *modus operandi* inaugurado por *OraMortem*, dá a sensação de que não dá pra ser de outro jeito. Não é pra ser outra coisa que não isso. Então, se a gente fala que quer ter a participação de um artista visual, tem que ter um artista visual participando, não a gente tomando o lugar e fazendo artes visuais no meio do rolê, sabe? Então isso parece que se tornou quase que uma regra, salvo exceções e pequenos passinhos que a gente entende até como necessidade articuladora desse núcleo.

Daniela: _ Eu só queria compartilhar uma coisa que eu acho que essa coisa do compartilhado também depende de uma atitude diante do trabalho, né? E também entender que esse olhar da direção, da encenação, é mais um olhar dentro do processo. E tem uma linha tênue, tipo, parece que ele determina, que ele diz o que tem que ser. Mas é esse lugar de privilégio de poder olhar a obra como um todo, né? E não compartimentada como “eu só olho a música”, ou só olharia o vídeo, lembrando do *in-Próprio para Dinossauros*, ou só o texto... É mais um olhar pra que a obra aconteça em tessitura, pra que todos os elementos se cruzem. Então, precisa desse olhar também, de bordar as coisas, de tecer as coisas pra obra virar. A gente entendeu isso e praticou isso, eu acho, no *in-Próprio para Dinossauros*, né? De entender e de também desapegar do *OraMortem* enquanto uma metodologia de trabalho, né? Porque aí perde. Você criar um método, você formata, morreu. Não tem essa coisa cartográfica da descoberta de cada processo, do mergulho no desconhecido que cada processo te coloca. E isso das pautas feministas ou femininas, eu acho que a gente tá num coletivo muito lindo de homens que apostam num mundo melhor feminista. Então, eu acho que a gente tá junto e eles têm a maior gana de fazer tudo acontecer, dentro dessas pautas que a gente coloca no trabalho, porque se constroem enquanto feministas também e acreditam que a gente pode fazer ou inventar um mundo que é um mundo feminista mesmo. Estou falando por eles, mas, do tanto que a gente convive, da intimidade que a gente tem, acho que a gente tem, cada vez mais, construído projetos juntos em que essas questões são latentes pra nós quatro.

_ *Antes de falar mais detidamente do in-Próprio para Dinossauros, Alexandre pode falar um pouquinho de como você percebeu esse papel do menino em OraMortem de dentro, atuando nele.*

Alexandre: _ Eu acho que, primeiro, eu tive necessidade de fazer um exercício de entender essa construção desse personagem, por dentro. Porque eu tive uma experiência antes, como espectador, e uma experiência atravessada por várias

questões que me fizeram ser muito afetado pelo espetáculo. Então, pra mim, também foi uma experiência muito forte a ponto que eu jamais imaginaria que estaria dentro dele. Então, no momento em que eu sou convidado pra fazer parte, tem o impulso, mas também tem o baque de falar: “Nossa! Agora eu preciso entender o outro processo”. Uma coisa é eu reproduzir aquilo que eu assisti, ou a necessidade de substituir - essas palavras esquisitas que colocam uma grande carga, né? E, ao mesmo tempo, pra eu não ter que carregar isso comigo, eu fiz quase um exercício de destrinchar, de esmiuçar, eu perguntei milhares de coisinhas mínimas pra saber exatamente - não exatamente, né? Porque tem uma margem de criação ali. Mas o mais exato possível do que seria a sensação, qual é a “vibe” assim. Se a coisa é mais sexualizada, se é mais imaginativa... Considerando as “n” possíveis interpretações do espetáculo. Então, conforme no primeiro ensaio, a gente foi entendendo a sequência que deve ser realizada por esse... A grande coreografia do *OraMortem*. Pra eu poder executar cada coisa, eu fui pensando também, fui me preocupando muito mais com a construção de quem é esse menino e de como ele reage pra que meu corpo pudesse estar entendendo isso e, a partir daí, fazer o que tinha de ser feito, sabe? Porque, coreograficamente, por incrível que pareça, *OraMortem* é muito simples. O que eu jamais tinha percebido enquanto espectador. Mas é muito simples. Pra gente fazendo, parece cinco minutos. E assistindo, é muito mais longo. Então, deu pra sacar que não tinha grande complexidade nesse sentido, de movimentação. Mas aí a complexidade estava na intenção de todos esses movimentos que, por serem muito lentos, muito pensados, absolutamente visíveis, por mais que tenha uma meia-luz, você só tem isso pra ver também, né? Então, isso dá uma intensidade muito maior pra tudo que tá acontecendo. Então, acho que foi isso, de eu me preocupar muito com o que seria, ao ponto de eu criar - até a Dani acabou falando isso - de eu criar a minha dramaturgia, uma dramaturgia meio pessoal, de entender o que eu sou pra mim naquela cena, como eu reajo, isso vai disparar todas as minhas movimentações. Eu cheguei a algumas conclusões com isso, pra mim. Tipo: eu sou um delírio, eu tô dentro da cabeça da velha. Em sendo um delírio dela, eu respondo às vontades dela. Eu sou muito pouco ativo, eu sou muito mais reativo às coisas dela, até o momento em que a minha reação precisa ser ativa para que complemente o que é o desejo dela mesmo. Mas é sempre muito mais reativo. Eu não tenho vontades, basicamente. E a vontade é meio construída. É quase como se fosse tipo uma inteligência artificial, sabe? É um pouco o *mood* da minha cabeça. Então, ela vai me dando informações que eu vou reagindo e vai construindo a minha personalidade ao longo do espetáculo para que chegue em determinados momentos, eu saiba o que fazer, quando não parte necessariamente dela. São momentos em que ela se desconecta e aí eu chamo, eu parto pra essa atividade. Então, eu fui construindo essas micro-histórias embutidas para que fizesse sentido. Então, eu fazendo eu tenho uma história totalmente à parte do que tá acontecendo. Na minha cabeça, eu tô viajando na maionese. E, vivendo essa coisa, super esperando e construindo na minha cabeça o que é isso que ela tá querendo agora e aí vai rolando.

— *Em in-Próprio para Dinossauros, vocês sonham com uma obra que tenha um impacto, daí a metáfora do meteoro, e tem todo o contexto político que se agravou muito mais desde a estreia. Como vocês percebem o efeito que ele gerou, já que ele é claramente um espetáculo que busca produzir um efeito político?*

Karina: _ Eu lembrei de uma história que eu acho que é a mais radical de reações que a gente teve contato. Porque a gente ainda não apresentou muito esse trabalho, né? Esse trabalho tem o quê? Umas dez apresentações, Dani? No máximo, né? A última que a gente fez a gente teve que adaptar, o que a gente chamou de “versão Nutella” do trabalho.

Daniela: _ Eu acho que pode falar. Ele teve um impacto tão grande que ele foi censurado.

Karina: _ Foi pedido que a gente maneirasse no que a gente ia falar. Não falar a palavra “aborto”. Não falar do presidente. Então, a gente produziu uma “versão Nutella” pra jogar o jogo e não ficar fora do sistema também, né? Pra estar lá. E sobre esse impacto, claro que existem várias mulheres, vários homens que também vieram, nas redes sociais, na época, trocar uma ideia. Falar assim: “Putz! Eu acho que eu sou um Tiranossauro Rex”, “Ah, eu sou só um pterodátilo” - sei lá como fala aquele que voa, né? “Eu tô ali só observando, mas também me sinto dinossauro”. Mas a história mais chocante assim pra gente foi com um aluno - na época, ele era aluno da Dani - na MT Escola de Teatro. Ele assistiu uma versão do espetáculo e convidou a madrinha dele, que era uma mulher que nunca foi ao teatro. E ele sabia que ela sofria violência do marido. O marido é alcoólatra, batia muito nela. E ele chama a tia, que é madrinha dele, pra assistir o espetáculo. Ela vai e, no final, quando a gente chama as mulheres ou quem quiser subir no palco pra dançar até o patriarcado cair, ela vai embora, volta pra casa, arruma todas as coisas do marido, monta uma linha de defesa no sofá com várias panelas e as coisas do cara e fica esperando o cara chegar bêbado, na madrugada. Ela espera muitas horas, fica lá. E, na hora em que ele chega, ele olha e fala: “O que tá acontecendo aqui?” E ela fala: “Você não entra mais nessa casa, você é um dinossauro, você vai embora, eu não quero mais você”. E ele começa: “Que vou embora!? Você tá louca”. E começa a ir pra cima dela. Ela começa a atirar as panelas nele. E aí ele entende que era pra ele ir embora mesmo, né? E aí, ela ficou falando: “Você é um dinossauro. Eu assisti um espetáculo hoje de teatro e agora eu sei. Meu filho não vai ser criado por um dinossauro”. E ele foi embora. A gente só sabe esse capítulo. Não sabe o que aconteceu com ela depois. Mas o garoto contou pra gente essa história e foi um misto de sensações pra mim na época porque eu falei: “Que massa! A mana acordou. Caralho! Ela jogou panela no cara”. Só que depois ficou assim: “Caralho! E se depois aconteceu alguma coisa com essa mulher?” A gente tem noção do que a gente tá falando, tá fazendo? Tem a famosa “bolha” do público de teatro, quem frequenta, quem não frequenta. Essa mulher nunca foi no teatro. E a gente escutou muito isso também: “Esse espetáculo tem que ser apresentado nas quadras das escolas!” “Esse espetáculo tem que ser apresentado em praça pública!” Essa foi a história dessa senhora, eu não sei o nome dela, mas foi a história que chegou pra gente que foi mais marcante. Uma transformação radical. Mas algumas pessoas já vieram falar assim: “Pô, cara eu também escutava aquela música lá, tirei da minha *playlist*”, “Não tem que ficar dando *view* pra essa galera”. Algumas coisas assim. Aí alguém vê alguma coisa de dinossauro associada a machismo, já marca o in-Próprio Coletivo, já fala: “Olha, tem isso aqui!”. Tem essas pequenas interações assim. Mas a mais radical foi essa, não sei se tem outra.

Daniela: _ Eu vou só falar de uma que não é necessariamente ligada à plateia, mas que é a história de uma das pessoas, das mulheres que deu depoimento pra gente. E ela conta assim que, depois que ela deu o depoimento, a partir das perguntas, enfim, do foco que a gente deu na questão que movia o espetáculo que era: “Quando você teve que ‘fazer a louca’ pra levar a cabo seus desejos”? Transformou a vida dela completamente. O processo dela se ouvir, dela ouvir a própria trajetória. E foi a pessoa que teve uma história de vida assim, uma das mais violentas, mesmo. Da periferia da Colômbia. E a gente ficou muito passada. Ela recebeu, tipo, um soco assim, uma pressão, ouvindo a história dela. E a gente ficou tão impactada porque, ao mesmo tempo que tinha essa coisa muito impactante pelos fatos, tinha uma segurança muito grande. Uma coisa de “o mundo só vai se transformar assim. Eu já me resolvi. Já sei o que eu devo fazer”. Ela é uma artista, uma militante. Ela já sabe que, enquanto a gente não incluir os homens, a gente não vai resolver. Enfim. Ela era muito segura dos caminhos e dos passos que a gente deve dar pra mudar isso. E aí, depois ela contou, no dia em que eu apresentei uma parte da tese, no meio do caminho, ela falou assim: “Você sabe o que você fez comigo”? Ela falou uma frase que foi muito impactante: “Você sabe o que você fez comigo? Por ter dado o depoimento pra vocês? Vocês me jogaram numa piscina muito funda sem eu saber nadar. E vocês não fizeram nada por isso”. E aí eu fiquei muito passada e aí, na hora, eu demorei uns cinco segundos e eu pensei em toda a relação que eu estabeleci com ela. Tipo, ela ficou sem casa, eu ofereci a casa da minha mãe. A minha mãe acolheu ela, sem nem saber da história dela. É uma coisa que meus pais têm. Mas acolheu ela como uma pessoa muito próxima. Iniciou ela no reiki. Ela teve uma relação muito forte com a minha mãe. Ela quase chama de mãe brasileira. E aí eu pensei: “Poxa, se eu não pude fazer nada, eu te dei o que eu tinha de melhor, que era a minha mãe”. E aí ela entrou no processo de transformação, de cura mesmo. Por vias alternativas, como o reiki, como massagens, várias coisas. Pra curar essas feridas que ela levantou dentro do depoimento dela. Ela desenvolveu a pesquisa dela de mestrado em cima disso, uma pesquisa autobiográfica e os processos de encontro que ela teve, de cura, que ela chama, a partir dessas feridas, desses traumas. E foi *startado* pelo processo de *in-Próprio para Dinossauros*. Então, eu acho bem forte, que a gente mexe com coisas que a gente não tem controle, que a gente nem sabe onde isso vai dar. Mas, que bom que também se desdobra em outras coisas muito potentes, né?

_ Interessante vocês duas trazerem a questão da responsabilidade desses efeitos. Isso estimula uma nova visão do teatro, de como abordar questões políticas no teatro ou não?

Daniela: _ Eu acho que é uma coisa pra gente pensar juntos mesmo, né? Porque eu não lembro de já ter lido isso. Eu acho que tem questões discutindo isso de maneira veemente, né? As discussões do teatro negro... De discutir não só o conteúdo que a gente coloca na obra, mas como se constitui o modo de operar o trabalho, né? Como é que são as relações dentro do trabalho. Como se dá isso? E isso tá muito mais ligado a uma prática do teatro negro do que só o conteúdo. Só o assunto do racismo. Mas o modo de fazer o trabalho acontecer. Eu tenho visto que isso é uma discussão. Se a gente pensar que a gente faz um trabalho feminista, como é que a gente traz as relações de trabalho mesmo, de criação, pensando a criação como um trabalho, que lógico que é, mas como é que a gente estabelece as relações, né? Um código ético-afetivo pra

lidar com esses assuntos e pra construir um trabalho em cima disso. Eu acho que a gente inventa e discute isso dentro do próprio processo, né? Eu acho que cada um vai trazer uma demanda diferente, mas isso é algo que tem que estar em pauta o tempo inteiro, né? Na criação...

Karina: _ E eu acho que dentro do *in-Próprio para Dinossauros* também, como a gente tava mais à frente do processo como um todo, né? Eu lembrei dessa preocupação extrema de todos os elementos que estariam em cena, assim, cada imagem, pra gente cuidar bastante dessa questão do discurso, né? O que a gente quer falar? Essa preocupação extrema. O que tá colocando, por que tá colocando, em que ordem. Eu lembro da gente eliminar coisa porque “isso a gente não segura no discurso”. Vai levar pra um outro lugar, né? De narrativa. E não é ideal. A preocupação, por exemplo, de não ter a imagem do - na época da construção do espetáculo - candidato à Presidência da República. Não tinha imagem, era só a voz. E depois essa voz foi gravada pelo Alexandre. O mesmo texto só que com outra voz.

Daniela: _ A gente mudou o texto. O primeiro texto era ele falando mal dos artistas. Chamando os artistas de canalhas. E era a voz dele.

Alexandre: _ Tinha uma coisa de falar da balbúrdia também. O texto que eu gravei fala de balbúrdia.

Karina: _ É que tem essas liberdades, né? Dentro do *in-Próprio para Dinossauros* tem alguns momentos em que a gente pode dialogar bem com o que tá acontecendo ali, agora. Nessa versão que o Alexandre gravou, foi a questão do então Ministro da Educação com as universidades.

_ Sobre os elementos, vendo o vídeo, eu fiquei pensando nos risos no momento do pout-pourri de músicas machistas, que eu acho um dos momentos mais fortes do espetáculo. Ao ver ao vivo, eu não prestei atenção nisso, mas, pelo vídeo, eu percebo que as pessoas riem. Isso incomoda vocês? Como vocês recebem?

Karina: _ Eu lembro de, no início, ficar muito puta, assim. “Do que vocês estão rindo?” E depois começar a perceber também constrangimento. Sabe quando você ri porque você fala: “Meu Deus do céu!” Comecei a ler também como isso. E também me imaginando como público se eu riria. Porque algumas músicas eu, realmente... Ou a batida, ou a letra me leva lá... Eu vou cantar no automático. E, de repente: “Eita, caramba!” Agora, com a coisa bem trabalhada, eu acho estranho a risada, mas entendo como um constrangimento diante de uma barbárie, diante do absurdo que são algumas letras que a gente expõe ali.

Daniela: _ Normalmente, a reação que a gente tem no final, das pessoas... Eu quero crer que é um riso de nervoso mesmo. “Porra, eu sempre cantei isso e nunca percebi”. O que é o deslocamento de alguma coisa, né? O que é o deslocamento do urinol pra galeria, que virou o Duchamp, com *A fonte*. Então, eu acho que o deslocamento, ele provoca um estranhamento, que, nesse caso, que é você no centro do estranhamento porque eu ouço nas festas de família, eu ouço no carro do meu pai. Eu acho que o público também se coloca nesse lugar de ter dançado, de ter cantado. Eu acho que pode ser isso. Eu queria fazer um comentário sobre essa coisa de se perceber de falar que o diretor com quem eu trabalhei a vida inteira, que é um diretor que trabalha de forma muito hierárquica... (*Risos*) Quando ele assistiu *in-Próprio para Dinossauros*, ele tirou muitas fotos. Ele subiu no palco e teve uma reação tão esquisita, que ele ficou tirando foto com os dinossaurinhos. A gente tem várias fotos dele fazendo várias selfies com os dinossauros.

_ *A ficha não caiu.*

Daniela: _ Ou a ficha não caiu, ou ele falou: “Eu sou isso, né?”. “Eu devo ser isso e vou radicalizar”.

_ *Pode ter sido cinismo também, né?*

Alexandre: _ Eu assisti ao lado dele, exatamente ao lado. E tem um momento muito específico em que vocês falam, inclusive, do diretor. “Ah, não tem um diretor aqui”. Meu, ele deu uma “gaitada” do meu lado. Ele deu uma risada muito... Unicamente ele deu essa risada porque foi muito específico sobre a palavra diretor. Eu achei ótimo. Porque só ele riu e era ele mesmo que tinha que estar rindo. Não é possível (*Risos*).

Karina: _ Sobre a cena das músicas, que eu também acho que é uma das mais impactantes, eu lembro da gente conversar, de em alguns ensaios a gente falar: “Nossa, mas ela tá muito cumprida!” É uma cena que já tá com, sei lá, quatro minutos de cena. E a gente discutir e falar: “Não, tem que aumentar”. Tem que ser aquele momento do espetáculo que é tipo assim: “Tira isso, pelo amor de Deus! Eu não aguento mais”. Era nesse nível. Eu lembro da gente discutir várias vezes isso. E, na construção, eu lembro da Karola comentar que ela construiu um desenho na edição da trilha que as músicas, elas se mesclam. Ela troca de estação e elas se mesclam porque ela queria dizer que tá tudo no mesmo bolo. E ela mesma, que tem uma pesquisa engajada na luta contra machismo, ela mesma ficava embaçada com as coisas que ela descobria, assim... De músicas sertanejas antigas, né? De um cara apaixonado por uma morena de quatorze anos, né? Coisas do Sidney Magal e aí a gente começou: “Caraca! A gente não pode mais dançar Sidney Magal nem no karaokê, né?”

_ *Não sobra mais nada, né?*

Karina: _ Não sobra. Raça Negra não pode mais cantar. Então, ela foi ficando também bem contaminada com isso. E trazia umas coisas que a gente falava: “Meu Deus, isso tem que entrar!” Essa cena vai ter, sei lá... O espetáculo inteiro vai ser só a cena a gente escutando trechos de músicas desse nível, né?

_ E todas vocês pesquisaram ou foi uma pesquisa da Karola?

Karina: _ A gente contribuiu com algumas coisas, mas a maioria, acho que foi dela, né, Dani? A maioria foi ela. A gente lembrava de coisas, tipo samba: “Se essa mulher fosse minha, tirava no samba já já, dava uma surra nela e ela gritava chega”. Coisas assim. *Amélia*. Mais do campo já conhecido, assim. E a Karola fez uma pesquisa mais dentro, assim, do lado B também, né? E de alguns funks.

Daniela: _ Mas é uma coisa engraçada de interação com o público porque todo mundo depois tinha uma música pra colocar na edição também.

_ E ela vai aumentando, né? A cada espetáculo?

Alexandre: _ Essa parte específica, quase responde e amarra também com sua pergunta anterior, na questão do impacto do espetáculo, porque eu queria ver muito como é isso acontecer, especialmente pós-pandemia, que é o auge da era do cancelamento, né? Então, a gente fala tanto pela própria produção de teatro, que, acho que... Não que todo mundo... Numa era politizada. Num tempo de produções politizadas. Não é obrigado a falar sobre questões, mas, quando fala, tem que tomar muito cuidado sobre como fala porque é muito fácil o cancelamento. E a gente vê isso mais presente do que tudo na música, que, sei lá, acho que tem uma exposição muito grande, corre muito rápido, né? Então, é muito curioso pensar nisso, né? Porque tem alguns nomes, por exemplo, no meio LGBT, que é dito assim... Ah, meio nomes cancelados. Mas, após um espetáculo como esse, é muito provável que essa discussão se amplie e vá longe.

_ Eu queria perguntar sobre um trecho de intervenção, que aparece na projeção do in-Próprio para Dinossauros: Daniela e Karina pelas ruas da cidade, com umas roupas. A proposição daquilo era criar uma imagem para o vídeo ou foi mesmo uma intervenção urbana?

Daniela (*risos*): _ Essa é uma pergunta maravilhosa porque, quando a gente tava criando o figurino, a gente queria esse figurino que tivesse um pedacinho de várias mulheres, sabe? Assim como o texto dramaturgico teve um pedacinho de cada mulher, que o figurino também tivesse isso. Aí, a Karina encontrou essa referência dessa roupa de sutiãs e aí trouxe e a gente começou a construir ela e a experimentar com ela.

_ *Eram sutiãs de várias mulheres?*

Daniela: _ Várias. Não das mulheres que deram entrevistas. Mulheres que a gente colocou no Facebook...

Karina: _ A gente fez campanha de doação, né? A mulherada entrava em contato e doava o sutiã velho pra nós.

Daniela: _ E aí, fez aquele figurino que era lindo, mas ele não cabia porque ele não era nada prático. Ele era um trambolho. Ele era pesado.

Karina: _ A gente fazia uma instalação dentro também que saía fumaça, entre os buracos dos sutiãs. A gente vestia e a ideia era que saísse fumaça. Mas não rolou.

Daniela: _ Mas, enfim, a gente inventa umas engenhocas. A gente quer ser umas engenheiras. Cenógrafa... Cenotécnica, né? Porque cenógrafas, a gente pode até ser porque a gente diz, né, o que é, desenha lindamente, mas na hora em que vai botar em prática, enfim... Nunca tivemos dinheiro e o profissional adequado pra fazer acontecer as nossas grandes ideias. Então, o figurino tinha essa mangueira pra passar fumaça. Ele era um negócio pesado. Era uma coisa que não era nada prática pra o que a gente tava desenvolvendo enquanto movimentação e tal. Mas a gente não queria jogar ele fora porque a gente tinha feito ele e uma cabeça de dinossauro. Aí a gente falou: "Então, vamos pôr só em determinado momento, no meio da cena, no momento de falar o poema". Aí, também não dava pra pôr. Era um trambolho pra pôr. Demorava, perdia o ritmo. Enfim. Era um caos. E aí, a gente criou essa solução de botar a nossa cara nos vídeos também, nas projeções. E aí, por isso, a gente fez essa intervenção. O Alê acompanhou tudo, ajudou a gente a produzir. Ele produziu e a Ju filmou. E a gente fez isso na cidade. Pra botar um pedacinho de cada mulher na cidade, pra fazer essa leitura da mulher ocupando os espaços públicos, enfim... Que essa camada também entrasse no texto, né? Como um texto visual dessa bandeira. E aí, foi por isso que entrou. Tentando encontrar solução, tentando encontrar solução, pra não perder. Assim como a cabeça de dinossauro. A gente testou também vários momentos e ela se perdeu. Aquele aquário de fumaça, que também era um lugar de projeção, também se perdeu, enfim... A gente experimentou muitas coisas, que foram ficando porque a gente vai descobrindo também que o eixo do espetáculo tá em outro lugar. E aí as parafernália vão... Daqui a pouco, a gente faz um museu.

Karina: _ Ou vários pequenos outros espetáculos, só com aquário de fumaça, só com figurino de sutiã... Mas, essa coisa do figurino de sutiãs, essa inserção de vídeos, aparece num momento em que a gente declama um poema. O poema foi escrito pela Anny, a dramaturga do espetáculo e, pra ela, ele resume o espetáculo inteiro em algumas palavras. E aí a gente achou isso, né? Essa imagem dessa intervenção casada

com esse poema meio que resumiria antes de aparecer os depoimentos das mulheres pra falar pra todo mundo que, na verdade, vocês não sabem o que a gente tá falando, vocês não sabem se é história real minha ou de outra mulher. A gente revela no final que, na verdade, foi tudo transformado em primeira pessoa. Pode ser a história de qualquer uma. A gente não sabe qual é a minha, qual é da Dani...

_ Eu tenho uma pergunta, que é de quem tá aprendendo, tá lendo sobre feminismo, e aí eu me pergunto sobre essa mulher que vocês colocam em cena no in-Próprio para Dinossauros e que tá ali representada por vocês e por esses discursos. Esse feminino mais crítico e atento às diferenças vai bater muito nessa ideia de uma mulher universal, que, em geral, é a mulher branca e classe média, que não atende às particularidades de outras experiências de mulher. Como é essa mulher que tá em cena? Por mais que ela esteja permeada por diversas outras, como vocês pensam essa questão?

Daniela: _ Tem uma característica do processo de construção da dramaturgia mesmo. Eu não sei se você lembra da tese, que foi assim: a gente ouviu - inclusive ouviu uma mulher negra nos depoimentos - e, quando a gente transcreveu as entrevistas, a gente grifou as histórias que, de alguma maneira, a gente também pudesse ter vivido. E não histórias que não coubesse, assim, na nossa classe social, no mundo que a gente vive, tal. Então a gente procurou ter uma relação com esse lugar de fala de não trazer histórias que não coubessem na nossa vida, né? Que são questões sociais, questões que acontecem nas vidas de muitas mulheres, mas que não são todas. Eu acho que o feminismo são feminismos e eu acho que a gente tomou cuidado com isso. Tanto é que, até o final, poderia ser a minha história mesmo. Ou a história da Karina. Isso, todo mundo faz um "ah!", quando vê as mulheres falando e aí descobre que é uma colcha de retalhos. Então, tomou-se cuidado com isso. A gente tomou como referência... Que aparece citado mesmo no texto, sem a gente dizer de quem é, de mulheres assim que não estão, eu acho, na lista do feminismo mais lido. Eu não sei se a Virginie Despentes é uma mulher que é tão citada como outras. No *Teoria King Kong*, ela se coloca em situações que fogem um pouco, né? Dessa mulher classe média, branca, universal. Eu sinto que ela... Essa coisa de você escrever em nome próprio, de você botar a sua própria vida como uma escrita feminista, eu acho que tem a ver com isso, né? Que você vai contar a sua própria experiência, não é a de todas, embora vai esbarrar na de muitas. E essa coisa da "sensação de sentir uma farsa", a síndrome da impostura, eu acho que é uma questão muito discutida pelo feminismo negro, que a gente traz e que muita gente se identifica. Muita gente fala: "Nossa! É isso. Eu também sinto isso". "Nossa! Realmente! Nunca tinha pensado por esse lado, mas eu sempre tive essa sensação". A gente sempre tem um feedback de se identificar muito com isso. Então, a Virginie Despentes foi a principal referência e a Stengers, que é tipo uma cientista que leu a Medeia, que pensa uma ciência feminista, assim como a Donna Haraway. Então, a gente gostou dessas referências bem pontuais e as principais referências foram as histórias de vida, né? Foram as histórias dessas mulheres. A gente tem que pensar sobre isso, mas eu não gostaria que ele se quisesse como universal. Apesar de estar falando de questões sociais que qualquer uma de nós poderia ter vivido, essas histórias, ou não... Mas é um erro colocar como universal. A gente tem que questionar muito esse termo. Ele é uma falácia.

Karina: _ Concordo plenamente. Acho que a gente nunca nem se pretendeu trabalhar essa universalidade. A gente sempre falou de feminismos, né? E a Ju, que é a mulher negra na equipe, ela sempre puxou essa discussão para dentro do processo. E eu acho que o que ficou bem forte foi isso: quando a gente pega os depoimentos das manas e começa a falar “_ Nossa, eu já fiz isso!”, “_ Nossa, eu já passei por isso!”, “_ Nossa, eu também sinto isso!” e começar a pintar, né? Pra ver o que era mais forte na minha vida, o que era mais forte na vida da Dani, o que era mais forte na vida da Karola, da Ju, a gente vê essas semelhanças. Muito foi construído a partir dessas semelhanças, dessas imposições que a gente, de alguma maneira... Esse encontro de mulheres. No total, eu acho que são onze - sete entrevistadas e quatro da equipe. O quanto essas histórias se casavam, de alguma maneira, em uma outra proporção. Eu me lembro dessas corezinhas. A minha era, sei lá, azul, e tudo que se repetia na minha vida e na história da Maritê tava ali pintado de azul. Eu acho que foi bem interessante isso de encontrar essas imposições que eram semelhantes, né? E aí tinha também, dentro dos discursos das mulheres, o que era um discurso que a gente queria levantar no espetáculo. A Val, por exemplo, levantou a coisa da Medeia, discutiu sobre a Medeia e a gente: “A gente quer colocar isso em cena”. A Maritê falou uma coisa, “A gente quer discutir esse assunto”. Criaram-se então linhas de discussão que a gente queria muito falar sobre. Então a gente se debruça e põe uma lupa nisso.

_ E esse movimento de dançar, no final do espetáculo, até o patriarcado cair? De trazer o público para o palco? É uma tentativa de encontrar uma resposta política?

Karina: _ Eu acho que tem muito a ver com a Virginie. A última frase dela... Não lembro como surgiu essa cena. Mas, ela dá um “Boa sorte, meninas”, a última frase do livro da Virginie.

Daniela: _ O “dançar até o patriarcado cair”, várias pessoas usam, né? É uma bandeira, né? Várias artistas usam. E eu acho ele muito importante porque é isso: só tem como acontecer no coletivo, né? Que a gente faça disso uma festa, né? Que a gente possa botar o corpo em movimento pra transformar essa sociedade em que a gente vive! O espetáculo, acho que ele consegue dançar entre essas coisas muito pesadas e a ironia e terminar em festa, em dizer: “Vocês não vão nos derrubar! A gente vai estar em movimento”. Eu acho que a dança coloca isso de uma maneira muito efetiva, né?

Alexandre: _ É uma coisa de virar a energia da história, né? Porque é impactante e isso termina num outro tom. De repente, todo mundo sai arregaçado. Então, tem isso de virar um pouco a energia, né? A sororidade. Uma materialização disso que seria um momento de dançar juntas mesmo porque é isso, né? É o famoso “rir pra não chorar”, mas, ao mesmo tempo também, tipo, “vamos fazer o que dá pra fazer juntas enquanto dá pra fazer”, né?

Daniela: _ Essa é a imagem do movimento em coletivo, né? Só tem como mudar, se for junto, né? O Gustavo falou que quer falar...

Luiz Gustavo: _ Oi, tô correndo, mas tô aqui. Eu fiquei pensando essa coisa do consenso, né? Acho que o final de uma peça, ou desse espetáculo. Tem essa coisa de... Como somos feitos de tantas contradições, né? É a música que a gente escuta e que reforça o nosso machismo, é a relação com a família que demonstra a violência doméstica, né? Então, o final, com a dança, além de tudo isso que já se falou, é também a ideia de criar um consenso. Sabendo que o consenso é uma espécie de ingenuidade e ele é efêmero, né? Ele é momentâneo. Sair daquela ideia de que há uma unidade, né? Há uma busca por unidade. A Donna Haraway, feminista norte-americana, tira muito sarro disso. Dessa busca que o movimento seja um monobloco, digamos assim. Ela brinca muito com isso, desde a década de 80. Ela é meio ácida com isso: “A esquerda nunca conseguiu entender o quanto que, dentro do movimento, existem tensões, dissensões, dissenso”. Existe o dissenso e tem que haver. É importante que ele haja. Mas, ao mesmo tempo, se você escreve um cartaz e sai com ele e junta um grupo, né? Você meio que aniquila. Aniquila, não. Você esconde a diferença. Não só a diferença, mas você esconde onde há dissenso ali, né? Cria uma cor única pra dizer e pra se construir um discurso. E isso é necessário pra manter um acordo, manter a nossa diferença, ou o nosso pensamento divergente meio encolhido. E eu acho que esse movimento da dança é brincar com essa ideia de consenso. Vamos dançar o consenso? E a gente sabe que dançar implica botar o corpo até o momento em que essa dança se dissolve, né? Em que tudo volta a ser como antes, né, desse delírio? O consenso seria um delírio, né? Mas é um delírio bom. Essa ideia da utopia, né? A gente vai sempre buscar, né? Mas como? Eu acho que brincando. Jogando com a ideia de consenso. Essa ideia perpassa a coisa da dança ali.

Karina: _ Eu lembrei de duas coisas também, que talvez façam ligação com esse final. Quando a gente entrevistou as mulheres, a gente fazia essa parte das perguntas, né? Mais objetiva, pra responder textualmente. E aí a gente convidava elas pra se manifestarem do jeito que elas quisessem. Pra falar aquilo que elas falaram, mas do jeito que elas quisessem. E a primeira, que foi a Maritê, ela dançou. Ela quis dançar. E ela quis dançar *disco music* dos anos 90 ou 80, ela queria umas coisas assim e a gente buscou ali no meu computador na hora e aí ela dançou. E aí eu lembrei de uma outra, que é a Heidi, colombiana também, que ela falava que se sentia bonita quando ela dançava e mexia o cabelo. Então, eu acho que isso, de alguma maneira, levou a gente pra essa dança e também faz ligação com as músicas. Porque a gente sempre fala que a gente faz teatro pra dizer coisas pra o mundo e a gente encerrar com uma outra possibilidade de existência, que é dançando com músicas que falam aquilo que a gente quer pra o mundo. Essas letras, que tá tudo bem uma mulher ouvir porque não é violento ou então tá justamente questionando aquelas outras. Então, eu acho que a gente encerra com isso, né? Com esse mundo possível, em que a dança pode ser um ato político, com a música politicamente correta, no caso. A gente encerra com esse mundo que a gente acredita possível, dizendo tudo aquilo que a gente quer dizer pra o mundo, colocando o nosso corpo no jogo e aqueles corpos que se sentirem à vontade. Tem muita gente que fala: “Ah, eu fico com vergonha de subir. Eu queria muito subir lá pra dançar, mas é um palco, tá cheio de gente, tenho vergonha. Mas depois fiquei pensando: _ Nossa, eu não subi, então quer dizer que eu não concordo. Ai, meu Deus, eu quero voltar pra poder subir”. Tem umas coisas assim. Mas eu acho que é mais ou menos isso. Esse final possível.