



**José Fernando
Peixoto de Azevedo**

EU, UM CRIOULO



SÉRIE
PANDEMIA



M-1
edições

$n-1$

O livro como imagem do mundo é de toda maneira uma ideia insípida. Na verdade não basta dizer Viva o múltiplo, grito de resto difícil de emitir. Nenhuma habilidade tipográfica, lexical ou mesmo sintática será suficiente para fazê-lo ouvir. É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira mais simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre $n-1$ (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a $n-1$.

Gilles Deleuze e Félix Guattari

É a inocência que constitui o crime.

James Baldwin

Em memória de Abdias Nascimento e Solano Trindade.

Eu, um crioulo brasileiro, sei que uma bomba só cumpre o seu destino quando com ela explode também uma ideia. Mas Fanon alerta: “A explosão não vai acontecer hoje. Ainda é muito cedo... ou tarde demais”.¹

Agora estamos em 2018, e são 130 anos desde a assim chamada “Abolição”. Dos sentidos que “abolição” comporta, apagamento é o que se realiza a cada dia. Um *inconsciente escravocrata* determina as relações que marcam a fisionomia de “nossa” sociedade. Se hoje, para o preto, a escravidão *permanece* como um sonho noturno que insiste em assombrar o silêncio ou o grito doídos de horror, para o branco ela sempre foi um devaneio tão compartilhado quanto a língua que a dissimulou. Ocorre que, no Brasil, esse sonho – noturno para uns, diurno para outros – é toda a vida compartilhada sob o signo da violência, e a dimensão especular de sua realidade acaba por definir o teor de toda uma civilização. No escuro da história, os mortos voltam e reclamam justiça; mas, à luz do dia, não há quem devaneie a própria morte. No jogo, desde a infância, é sempre um outro que deve morrer.

1. Frantz Fanon, *Pele negra, máscaras brancas*, trad. bras. de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008, p. 25.

Mas o mais difícil é tornar-se contemporâneo de si mesmo. É como um sonho do qual não se recorda, mas que tomamos como chave de toda uma experiência. Lembro um sonho que tive. Nesse sonho, eu levava o diabo para passear. A rua por onde andávamos me era bastante familiar. Uma familiaridade apenas menor que aquela partilhada com o demo, que de mãos dadas comigo passeava. No sonho, eu o levava para conhecer um outro diabo, por um caminho que só eu conhecia. O diabo que ia comigo estava ansioso e alegre, coisa que se percebia no seu sorriso de bicho com chifres, como convém a um diabo. Os que passavam por nós não se atinham ao inusitado da dupla, e isso dava o tom ao passeio. Chegando à porta do lugar, um letreiro de neon rosado disfarçava, não sem ironia, a verdade albergada ali dentro. Não recordo o que estava escrito. Acordei, e não me conforta não lembrar o endereço que, no sonho, eu conhecia.

Sei que nada que eu diga poderá ter o efeito mágico de encurtar caminhos. Eu, um crioulo brasileiro, durante muito tempo não sabia que o era. Assim como só pode se perder aquele que um dia teve um caminho, foi-me preciso partir, deslocar-me, para que então, sem plano, eu

topasse comigo. Isso foi há muito tempo, e durante muito tempo depois não me lembrei desse episódio tão determinante para minha vida.

UM TEATRO NEGRO

Em 2007, um grupo de estudantes me fez defrontar com minha própria história, ao convidar-me para dirigir um espetáculo. Eram alunos pretos que chegavam à Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo, onde a presença preta até então não havia sido vivida como “presença” e “ocupação de espaço” de maneira a um só tempo individual e coletiva – aquilo que Fanon denominou de “a experiência vivida do preto”. Com eles, eu *me tornava* o professor preto, o primeiro daquele lugar, e tinha de me posicionar. Desde 1997, com o Teatro de Narradores, eu reclamava a ideia de um teatro político na cena que eu fazia, mas ali, naquela cena, a escravidão e o racismo eram temas. Agora, com *Os Crespos*, eu era um preto dirigindo, e o fato dos corpos pretos mobilizando sua *negritude* embaralhava termos, pois a ocupação daquele lugar impunha repensar a matéria, a prática e os

procedimentos de representação, e, com isso, tornava a própria ocupação um dado de representatividade.

Se, por um lado, a ideia de um *teatro negro* hoje abarca aquele *devir negro* do mundo, antevisto por Achille Mbembe,² estágio conflagrado de um processo de desumanização programada, por outro, a fórmula ultimamente retomada, segundo a qual o negro como “raça” é uma invenção do capitalismo, exige a consideração 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 afirma sujeito de luta, forma radical de uma consciência em explosão. Antes reificada num processo de destituição dos corpos e das almas, essa consciência projeta-se no tempo, *agora*, tensionando *memória e história*.

Essa operação desmistificadora faz ver, no discurso da liberdade produzido ao custo do sangue da colônia, o crime de pensamento em que se converteu grande parte da filosofia moderna – esse crime, a verdadeira dialética do esclarecimento. Mudar o sujeito da cena, eis o que

2. Achille Mbembe, *Crítica da razão negra*, trad. bras. Sebastião Nascimento. São Paulo, n-1 edições, 2018.

certamente produz outros sujeitos. Como fez ver Susan Buck-Morss: e se o escravo da dialética do senhor e do escravo hegeliana for o negro da Revolução Haitiana em sua luta por reconhecimento?³

A escravidão, núcleo estruturante de nossa sociedade, essa tecnologia – a mais avançada –, a serviço do progresso burguês, não é um arcaísmo, mas a expressão mais crua do moderno. Não se trata de negar os vínculos que certa versão da modernidade quis estabelecer com um projeto de humanidade inteiramente realizada; mas, antes, constatar que esse projeto não se realizou, e que talvez uma outra humanidade possa desse inferno emergir. Uma luta, sem dúvida, contra essa religião de um deus cego, chamada capitalismo.

Nesse teatro negro, o negro já não é *apenas* um tema. Com tal palavra interroga-se sobre o estágio atual do capitalismo em sua luta contra um outro, refugiado de seu horizonte, que se move, no entanto, como o Anjo da História de Walter Benjamin: empurrado pela tempestade do progresso, de costas para suas promessas já

3. Susan Buck-Morss, *Hegel e o Haiti*, trad. bras. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2017.

desmentidas de felicidade. O teatro negro seria então a experiência de *comunidades provisórias imaginadas*, espaço e tempo de uma *nova produtividade*. No confronto com os materiais, a *mimesis* que a sustenta não aporta na oposição falaciosa entre documento e ficção, mas numa outra aposta, diante da *imaginação como força produtiva*. O Negro, antes aquele *ser-capturado-pelos-outros* (Mbembe), é agora o sujeito da cena. A cena converte-se num inusitado espelho: no espelho do teatro negro deverá emergir uma *imagem* do branco.

A escravidão produziu no Brasil uma espécie de trânsito que esfumaça os limites entre vida pública e vida privada, produzindo uma intimidade envenenada, tão intensa, que opera por uma espécie de saturação: o preto é tão próximo, tão presente, que já não é visto, uma vez que o outro não aparece aos olhos sem que alguma distância se produza. A presença do preto sempre foi vivida como um excesso; estando em toda parte, o preto, contudo, não tinha lugar algum. Eis a lógica da exceção brasileira: o preto, não estando ausente, é aquele *a quem falta*, e essa falta é uma condição. Ausência como falta, nesse caso, implica a demanda de presença, ou sua recusa.

Esse é o movimento pendular que ainda toma conta de nossa vida social.

Veneno e antídoto, a presença do corpo preto na cena torna incontornável seu poder de demonstração, já que um preto não representa um preto, *um preto é um preto* – até que ele próprio diga outra coisa. Já o branco: é ainda de uma falta que fala o branco, quando o branco fala de si.

A questão leva longe o debate, considerando o modo como, no Brasil, o teatro se constituiu a partir dessa supressão. Basta lembrar que a ideologia do teatro nacional e da nação foram forjadas sem que pesasse sobre seu enunciado o fato de que a grande maioria da nação estava fora, da nação e do teatro – “formação supressiva”, como já explicou o crítico José Antônio Pasta Júnior.⁴

Se quando vemos um preto em cena é ainda uma falta o que vemos, um *teatro negro* não é apenas o lugar e o momento de preenchimento de uma falta, de um buraco, mas talvez seja já o campo de uma crítica imanente: uma alteração temporal que, ao permitir ver duas vezes uma mesma coisa – um preto que é um preto –, revela o mecanismo de

4. José Antônio Pasta Júnior, *Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro*. São Paulo: FFLCH-USP, 2011. Tese (livre docência).

invisibilização desse corpo, que pressupõe um olhar que o reitere. Ora, não basta alterar os corpos da cena, é preciso recorrer a outros corpos que veem. Isso porque presença é também estar diante daquilo que é. Nesse caso, é gritante a exigência de mão dupla, pois pode não ser evidente a diferença entre o olhar de um espectador e o olhar de um policial. Já o corpo preto, nós sabemos: tem sido visto como o preto-revólver, ou o alvo preto.

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 esta? E se esse corpo preto se recusar a agir, a fazer coisas, então agravamos a situação.*

Se, como afirmou James Baldwin (ao se interrogar sobre o que podia ainda fazer um intelectual preto, ao ver seus amigos e líderes ativistas Medgar Evers, Malcolm X e Martin Luther King assassinados no combate à “supremacia” branca no coração do Império), “branco é uma metáfora do poder”;⁵ se a branquitude é um dispositivo

5. Ver o filme de Raoul Peck, *Eu não sou seu negro*, 2016.

que a tudo apreende; então o preto enquanto corporalidade e lógica de ação deve revelar seu *valor de uso*, de contradispositivo.⁶ O eventual retorno a raízes de matriz cultural em perspectiva diaspórica não elimina o fato de que esse teatro resulta de apropriações de um modelo europeu, dimensionado agora pela experiência de uma sociedade regida por aquele inconsciente escravocrata. Para além de hibridizações pacificadoras ou dualismos replicadores do modelo norte-americano de luta, esse *teatro crioulo* se projeta em seu teor crítico contra *toda uma sociedade*, no bojo de um processo que é mundial.

CRIOULO DADA

Um samba escrito pelo intelectual branco Sérgio Porto, em 1966, fala de um crioulo que endoideceu. A destituição da fala converte a loucura em cifra da gente. Não obstante, relido o samba a contrapelo, eis que aquilo que se nomeava loucura era, todavia, o sinal mais vivo de uma lucidez conquistada a sangue e dor, e que continha já, em

6. Giorgio Agamben, *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, trad. bras. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

cada linha, os elementos de uma outra teoria, por assim dizer, ainda crítica: uma justaposição temporal que a assim chamada “história da nação”, em sua circularidade mítica, não cessa de reiterar. A alegoria dos encontros e associações – só aparentemente intempestivos – das figuras elencadas a cada verso descreve, com rigor de história natural, os reais encontros marcados desde a colônia, na prática reiterada de manutenção de uma ordem cuja regra é a da permanência: *o passado que não passa*. Resulta, desse trabalho alienado em corpos subalternizados pelo chicote, que entre o doido e o doído a diferença só existe reduzida à desigualdade:

Este é o samba do crioulo doido.

A história de um compositor que durante muitos anos obedeceu o regulamento,

E só fez samba sobre a História do Brasil.

E tome de Inconfidência, Abolição, Proclamação, Chica da Silva, e o coitado

Do crioulo tendo que aprender tudo isso para o enredo da escola.

Até que no ano passado escolheram um tema

complicado: a atual conjuntura.

Aí o crioulo endoidou de vez, e saiu este samba:

Foi em Diamantina onde nasceu J. K.

E a princesa Leopoldina lá resolveu se casar

Mas Chica da Silva tinha outros pretendentes

E obrigou a princesa a se casar com Tiradentes

Laiá, laiá, laiá, o bode que deu vou te contar

Joaquim José, que também é da Silva Xavier

Queria ser dono do mundo

E se elegeu Pedro segundo

Das estradas de Minas, seguiu pra São Paulo

E falou com Anchieta

O vigário dos índios

Aliou-se a dom Pedro

E acabou com a falceta

Da união deles dois ficou resolvida a questão

E foi proclamada a escravidão

Assim se conta essa história

Que é dos dois a maior glória

A Leopoldina virou trem

E dom Pedro é uma estação também
Oô, oô, oô, o trem tá atrasado ou já passou

O procedimento de montagem que o samba propõe serve de esquema de análise, excedendo a função descritiva, indo às confluências de um processo, sem síntese evidente, irreduzível a uma mera miscigenação. Nosso crioulo *dada* identifica a lógica de um falso enigma. A violência inscrita no processo emerge de um convívio a um só tempo íntimo e público, de modo que vemos operar um dispositivo de assimilação sem fim. Apenas aparentemente paradoxal, trata-se de uma dialética crioula: produzida a partir da sedimentação daquilo que revela a resiliência de certos corpos no interior de uma modernização que não colapsou – antes, desde sempre fez do colapso a sua forma. Esse endoidecimento – na verdade, uma espécie de dadaísmo crioulo – é forma.

Como num transe refuncionalizado, a justaposição não revela uma alienação histórica, possessão total ou inconsciência. O transe, aliás, pode ser também a conversa encenada com vozes de um passado que não passou, mobilizadas por corpos que são portadores, num

exercício de escuta, segundo um convívio de consciências, como tentativa de desbloqueio do presente. Se o teatro é também esse trabalho de dar voz e corpo aos mortos, é porque os mortos ainda têm segredos a nos contar.

Machado de Assis talvez tenha levado mais longe essa percepção. A forma crioula de seus romances, contos e crônicas de maturidade libertou a literatura de suas amarras supostamente progressistas, como uma revanche ao projeto conservador de nação formalizado no romance e panfletos de um José de Alencar. Denunciando o gesto patriarcal naquilo que ele suprimia – a mulher, o escravo, o branco pobre, o indígena –, Machado não hesitou em flagrar o trabalho de possessão dos corpos e o ódio que define a prática de dominação do branco escravocrata, indo até o inferno de sua volubilidade, dando chão ao processo de apropriação das formas e produção de uma língua ainda em disputa.

COLONIALIDADE

A escravidão foi o corpo real da modernidade, sua carne, sua energia, uma tecnologia. Sua herança define, certamente, muito de *nossa atualidade*, uma efetiva dialética

da colonização. Da “dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro”,⁷ resulta isso que nos tornamos.

Mas, contra a força, uma forçação. Forcemos um pouco, forcemos a mão, forcemos a barra, como dizem. Façamos um exercício forçado de tradução: ali onde se leu “Modernidade” leremos “Colonialidade”.⁸ Não será trocando a margem pelo centro que se alcançará um novo estatuto sobre as práticas de conhecimento, dizem. Não obstante, seria necessário alertar sobre o fato de que é outra a operação aqui. Não se trata de substituição. Margens são veias de um sistema, e pulsam. Nelas circula sangue. Quando se movem, os corpos ditos marginais movem as margens do sistema, evidenciando o provisório de toda e qualquer centralidade. Com efeito, o que está em jogo, antes de tudo, é exceder o desenho das fronteiras que a razão neoliberal impõe. Outras coreopolíticas interrompendo coreopolíticas;⁹ não se trata de expandir, mas explodir.

7. Paulo Emílio Sales Gomes, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1980, p. 88.

8. Ver, por exemplo, Walter Mignolo, *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

9. André Lepecki, “Coreopolítica e coreopolítica”. *Revista Ilha*, Florianópolis, v. 13, n. 1, jan./jun. 2011, p. 41-60.

Expansão e progresso são imagens brancas, sem as quais não compreendemos a modernidade e a noção de história que dela emerge. Não será por acaso que Brecht fez da interrupção um conceito chave de sua poética. De outra parte, quando atravessamos uma cidade como São Paulo e vemos a conformação de suas *quebradas e picos*, compreendemos que essas *não resultam de uma expansão ou hibridização de formas de vida, mas de uma explosão de tais formas*. Assim opera essa espécie de *crioulice*, confirmando, noutro campo, seu aspecto de *imprevisibilidade*.¹⁰ No cativeiro das categorias, resistir significa levar às últimas consequências os pressupostos do jogo. Aprendemos isso com os haitianos e sua revolução.

MUTAÇÃO ANTROPOLÓGICA

Numa entrevista recente, Mano Brown fala de luto, de como a distância entre os manos de outrora e a massa de

10. Confirmando em parte um aspecto da noção de “crioulização” defendida por Édouard Glissant, *Introdução a uma poética da diversidade*, trad. bras. Elnice do C. A. Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

agora revela uma espécie de conversão.¹¹ De sobreviventes do inferno a consumidores vorazes da chama-mercadoria, essa conversão à cultura neopentecostal-regressivo-consumidora talvez seja apenas um momento daquela mutação antropológica que Pier Paolo Pasolini já flagrava no final dos anos 1960, na Itália, identificando-a com um neofascismo¹² cuja fisionomia, agora sabemos, não se deixa fixar em conceitos anteriores, uma vez que é misticamente metamórfica.

Cresci naquele cenário da periferia, nos anos 1980, descrito por Brown. Mas sei que não sou um sobrevivente do inferno – antes, uma testemunha. “Entre o gatilho e a tempestade”, aprendi, por exemplo, que o racismo opera com uma teatralidade própria, relativizando a arbitrariedade do signo, embora segundo a arbitrariedade de uma lógica mítica. Não se combate o racismo sem reconhecer essa dimensão e sua capacidade de ser sempre outro, contra um outro que deve ser levado a crer que é sempre o mesmo.

11. Ver entrevista a Rafael Balsemão. ClicRBS/Gaúchazh. Porto Alegre, 1º fev. 2018.

12. Pier Paolo Pasolini, *Jovens infelizes: antologia de ensaios corsários*, trad. bras. Michel Lahud e Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Brasiliense, 1990.

Há uma economia afetiva que se impõe na esteira disso que compele também a uma refuncionalização dos meios. A luta não é um fim que justifica meios, nem mesmo o meio para se atingir algo; não é tampouco uma condição, mas uma situação. Superar a situação, ou seja, ter em mente um fim que permita reconhecer e produzir os meios para atingi-lo, não é uma tarefa individual, mas também não é algo que se possa impor como doutrina. Vivemos um tempo de recomposição. Nos confrontos, a imediatez das reações desfaz a ideia de igualdade na exigência de correspondências. O risco é ainda o da abstração; mas há sem dúvida uma vantagem no gesto pautado pelo esforço de explicitação. Não há igualdade possível onde nenhuma correspondência foi garantida.

Parece-me que há, na distância entre mim e os meus, uma medida que nos conforma, uma regra de conduta que nos devolve aos vestígios de uma *irmandade*. Sei que algumas palavras são corpos em combate, e a destituição da fala produz lugares, guetos tão invisíveis quanto são alguns corpos destituídos de sua presença. Ainda uso esta palavra – “presença”: esta palavra-cacoete tão reiterada e que, referida a certos corpos, descreve o trabalho de não se deixar apagar. Resulta invisível tudo

aquilo que “pode” ser apagado, e uma vida só se torna invisível ao custo de sua negação. Há, portanto, uma intencionalidade inscrita na invisibilidade, há nela uma teatralidade a definir o olhar e, a partir dele, o lugar de onde se vê e não vê: de onde venho, apagar significa matar. Com efeito, na ginga de meu corpo há o fantasma de um corpo que esquiva – a esquiva, essa forma de combate, que nos ensinam os Guarani.¹³

Há uma verdade incontornável aqui: enquanto escrevo, sei que não sou apenas o que escreve; antes, uma fatia de mim, situada numa paisagem que não é apenas memória, espera por essas palavras, como quem espera notícias de alguém que foi e ainda não voltou. Em parte, essa é a carta que recebo de alguém que demorei a conhecer.

Nos anos 1970, o dramaturgo brasileiro Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha,¹⁴ intuía o movimento necessário para a compreensão poética de nossa condição periférica. Tratava-se, para ele, de “olhar no olho da tragédia” – na linguagem do tempo, o nosso subdesenvolvimento.

13. Lucas Keese, *A esquiva do xondaro: movimento e ação política entre os Guarani Mbya*. São Paulo: FFLCH-USP, 2016. Dissertação (mestrado)

14. Oduvaldo Vianna Filho. *Teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

O dramaturgo se antecipava ao que vislumbrava como o devir de um país fantasma. Antes, com sua “estética da fome”, mais tarde transtornada em “estética da violência” e “estética do sonho”, Glauber Rocha – aquele que morreu de uma doença chamada Brasil – elaborou não apenas perspectivas de enquadramento dessa condição, mas situou a produção artística brasileira, em particular o cinema, no quadro de um sistema mundial de produção de formas. O teatro, entre nós, desde Anchieta, é moderno, e repositório de práticas globais, redimensionadas pelo fundo nada falso de uma experiência que desmentia a retórica que justificava aquelas mesmas práticas.

IRA E DESTRUIÇÃO

Muito se fala sobre o ódio que aos poucos toma os corpos e descose os vínculos. Mas que feridas pode ainda essa cultura, da qual emerge o ódio, suturar? O herói Aquiles não pedia licença à deusa para organizar sua Ira e, com ela, não avançou sobre aqueles que também queriam Helena? Se foi esse um gesto fundador, não foram cadáveres de uma outra humanidade o adubo que deu raízes a essa “humanidade europeia”? “Canta, ó musa, a cólera de

Aquiles...” – assim começa a *Ilíada*. E, com sua Ira, expandiu-se a Europa. Sua marca é, ao mesmo tempo, praticar o horror e se espantar com o horror praticado. A isso chamam de **consciência e crise**, este outro nome do Ocidente.

Mas na minha carne crioula há horrores cravados. E esses horrores, não os posso compartilhar. E, eu sei, horrores não se relativizam.

Não é possível comparar o holocausto no campo de concentração com o extermínio de populações indígenas na colônia. Não é possível comparar esses horrores com o sequestro de seres humanos na África, depois escravizados e sacrificados na colônia. Horrores não se comparam!

Mas talvez seja possível imaginar uma espécie de aliança entre aqueles que sobreviveram a cada um desses horrores. Seria essa aliança uma outra forma de Ira? Se sim: saberemos organizar essa *Outra Ira*?

Mas, se o horror for um sonho ruim do qual queremos acordar, a ira não seria apenas o frenesi do corpo que sonha?

Horrores não são comparáveis. Mesmo que os números se aproximem.

É como num filme de terror, um filme habitado por mortos-vivos que retornam para algum tipo de acerto de contas. Não é assim? Um passado que insiste em não passar.

Vemos nas ruas mortos-vivos clamando por retornos que são também horrores. E quanto a nós, permita-me supor, ainda que provisoriamente, um vínculo ao menos entre o que escreve e o que lê: nosso trabalho consiste em impedir que esses mortos retornem. Como coveiros vigiando tumbas.

Em 1950, Aimé Césaire fazia ver o modo como a burguesia despertava de seu delírio. Como numa espécie de ricochete, ela se alarmava: “Como é curioso! Ora! É o nazismo, isso passa!”. E as pessoas calaram em si próprias uma verdade segundo a qual o nazismo

é uma barbárie, mas a barbárie suprema, a que coroa, a que resume a cotidianidade das barbáries; [...] mas que antes de serem [os europeus] as suas vítimas, foram cúmplices; que o toleraram [...], antes de o sofrer, absolveram-no, fecharam-lhe os olhos, legitimaram-no, porque até aí só se tinha aplicado a povos não europeus; que o cultivaram, são os responsáveis por ele, e que ele brota, rompe, goteja, antes de submergir nas suas águas avermelhadas de todas as fissuras da civilização ocidental e cristã.

Sim, valeria a pena estudar clinicamente, no pormenor,

os itinerários de Hitler e do hitlerismo e revelar ao burguês muito distinto, muito humanista, muito cristão do século XX que ele traz em si um Hitler que se ignora, que Hitler vive nele, que Hitler é o seu *demônio*, que se o vitupera, é por falta de lógica, que, no fundo, o que esse burguês não perdoa a Hitler não é o crime em si, o crime contra o homem, não é a humilhação do homem em si, mas o crime contra o homem branco, a humilhação do homem branco e o fato de ter aplicado à Europa processos colonialistas a que até aqui só os árabes da Argélia, os trabalhadores da Índia, [os nativos das Américas] e os negros da África estavam subordinados.

E aí está a grande censura a ser dirigida aos pseudo-humanistas: por tempo demais apoucaram os direitos do homem, tiveram e ainda têm desses direitos uma concepção por demais estreita e parcelar, parcial e facciosa. E, bem feitas as contas, sordidamente racista.

[...] Queira-se ou não: no fim deste beco sem saída chamado Europa, há Hitler [...]. No fim do capitalismo, desejo de sobreviver, há Hitler. No fim do humanismo formal e da renúncia filosófica, há Hitler.¹⁵

15. Aimé Césaire, *Discurso sobre o colonialismo*, trad. port. Noémia de Sousa. Lisboa: Sá da Costa, 1978, p. 18-19 (alterações do autor).

A RESILIÊNCIA DOS CORPOS

Entre nós, alguns povos compreendem que existir é sobreviver ao terror da ocupação e do genocídio da colonização. Entendem que seus corpos estão doentes de “branco”. A vida é, então, uma espécie de trabalho de cura, em meio a doenças que resultam do convívio. Para esses povos, sem o convívio eles não seriam o que são. Sendo o que são, o convívio também os define. Mas saberem-se doentes é o que garante que eles ainda sabem o que são, porque um corpo doente é também um corpo que tem uma memória anterior à doença, ou que imagina o que seria o corpo sem a doença. Adoecer-se de branco é um pouco se misturar com o branco, sem nunca se tornar um branco totalmente. O corpo doente é sempre um outro corpo. A doença produz sempre outros corpos. Corpos provisórios, alguns; corpos terminais, outros. A doença produz diferença – corpos combatentes.¹⁶

16. Ver os textos de Valéria Macedo, como por exemplo: “De encontros nos corpos Guarani”. *Revista Ilha*, Florianópolis, v. 15, n. 2, jul./dez, 2013, p. 181-210.

UM TEATRO PÓS-DESMANCHE

Nos anos 1990, o sociólogo Francisco de Oliveira flagrou o movimento de desproletarização da vida operária e saque do fundo público operados pela razão neoliberal num processo caracterizado pelo crítico Roberto Schwarz como *desmanche*. A operação não vinha sem uma destituição de toda fala organizada de oposição, conformando um processo de esvaziamento da vida política no país, que a trajetória do lulismo não desmentiu.

O teatro político, particularmente aquele teatro de grupo forjado na experiência do final dos anos 1990 e início dos anos 2000, caracterizou-se pela crônica desse processo, num primeiro momento, a exemplo do que descreve Mano Brown em sua entrevista, forjando um vínculo de imaginação – neste caso, sobretudo de imaginação – com uma parcela da sociedade tomada de assalto pelo processo, e que, base do lulismo, parecia ainda ser a portadora de uma energia de transformação. Não foram necessários muitos anos para que o movimento de conversão descrito por Brown fosse intuído por esse teatro, que pelo menos desde 2008 permanece elaborando as

marcas daquele desmanche, mas agora sem o vínculo de imaginação que o imantava.

Se a ideologia da “nova classe média” substituiu na retórica política o operariado, ela descrevia também o aspecto mais sinistro desse processo de cooptação: a assimilação de um modo de pensar e agir, cifrado pelo consumo, uma forma de vida de feição conservadora, quando não reacionária, identificada a uma certa parcela da classe média brasileira. O teatro negro que surge no bojo desse processo, em parte resultado de uma reconfiguração social a partir do acesso a bens de consumo e vida cultural, em parte resultado de uma luta por reparação, flagrou a emergência de uma implosão, ainda em andamento, fazendo ver as marcas e o *modus operandi* de um racismo estrutural e seu mito, a cordialidade.

O teatro político permanece vinculado a essa experiência, no esforço de exceder a crônica. O desmanche não foi um processo localizado, embora seu ciclo decisivo tenha se completado entre os governos Collor e FHC – Fernando I, Fernando II: capítulos-chave do drama barroco de nossa colonialidade –, mas revelou-se sobretudo uma lógica continuada de gestão; no que diz respeito à vida política do país, o desmanche fez seu serviço.

O teatro que se transformou nos últimos vinte anos, na medida em que não desapareceu, sobrevivendo à norma dos ciclos que sempre descreveu a vida cultural entre nós, sabe que, para não girar em falso, não pode encenar uma falsa consciência do processo e insistir sobre vínculos que se desfizeram – esse *teatro pós-desmanche* é a face crioula de um teatro que é também mundial, inscrito numa rede de circulação de meios, formas e procedimentos. Em meio ao bate-boca entre as classes e os embates sobre raça e gênero, trata-se de, para além de pactos e seus correlatos, imaginar novas constelações – de ideias, grupos, movimentos, gentes.



José Fernando Peixoto de Azevedo nasceu em 1974, em São Paulo. É de Oxóssi, crioulo, gay, neto de pretos, caboclos de origem indígena e brancos de origem europeia, filho de uma doméstica e um pintor de paredes. Tendo estudado cinema e filosofia, doutorou-se com uma tese sobre o teatro de Brecht. É dramaturgo e diretor teatral, professor na Escola de Arte Dramática da USP. Não sendo nada disso um argumento, tais aspectos configuram todavia uma situação – a partir da qual ele fala.



Na origem, as ideias esboçadas nesse cordel são desenvolvimentos breves de notas utilizadas na composição do roteiro de um áudio guia intitulado “Content.Manifest”, escrito para o Münchner Stadtmuseum e que estreou em 29 de outubro de 2017, no contexto do SPIELART Festival, como parte do projeto *AudioReflex/Whispering Bodies* e com apoio do Goethe Institut (São Paulo/Munique). Em dezembro de 2017 foi realizada, em São Paulo, uma leitura-*performance* de trechos do roteiro, a convite da editora n-1. O presente texto retoma ainda ideias expressas em artigos sobre teatro negro, dando corpo a um pensamento em processo.

