

DODI LEAL
ÉDER RODRIGUES
FELISBERTO DA COSTA
(Orgs.)

TEATRALIDADES DIASPÓRICAS

São Paulo,
2021

 ECA USP
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

 GRUPO DE PESQUISA
RECURSOS ESTÉTICOS E
VISIBILIDADES DE CENA E TECNOLOGIAS
CRÍTICAS DO CORPO

 CNPq
Conselho Nacional de Desenvolvimento
Científico e Tecnológico

 UFSB
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO SUL DA BAHIA

Universidade de São Paulo
Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan
Vice-reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez

Escola de Comunicações e Artes
Diretora: Profa. Dra. Brasilina Passarelli
Vice-diretor: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro
Avenida Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443 Cidade Universitária

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

T253 Teatralidade diaspóricas [recurso eletrônico] / organização Dodi Leal, Éder Rodrigues,
Felisberto da Costa. – São Paulo : ECA-USP, 2021.
PDF (492 p.) : il. color.

ISBN 978-65-88640-48-7
DOI 10.11606/9786588640487

1. Teatro. 2. Teatro - Aspectos sociais. 3. Teatro - Representação. 4. Performance.
5. Arte-educação. I. Leal, Dodi. II. Rodrigues, Éder. III. Costa, Felisberto da

CDD 21, ed. – 792

Elaborado por: Alessandra Vieira Canholi Maldonado CRB-8/6194



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra,
desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada

Capítulo 3 - Eu, um crioulo²² por José Fernando Peixoto de Azevedo

Em memória de Abdias Nascimento e Solano Trindade.

É a inocência que constitui o crime.

James Baldwin

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”²³.

²² Publicado pela primeira vez como volume da coleção Pandemia, da editora n-1. Na origem, as ideias esboçadas nesse panfleto 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 que escrevi sobre teatro negro, dando corpo a um pensamento em processo.

²³ FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008, p. 25.

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 a/o preto/a, a escravidão *permanece* como um sonho noturno que insiste em assombrar o silêncio ou o grito doídos de horror, para o/a branca/o ela sempre foi um devaneio tão compartilhado quanto a língua que a dissimulou. Ocorre que, no Brasil, esse sonho — noturno para uns/mas, diurno para outros/as — 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/as mortos/as voltam e reclamam justiça; mas, à luz do dia, não há quem devaneie a própria morte. No jogo, desde a infância, é sempre um/a outro/a que deve morrer.

Mas o mais difícil é tornar-se contemporâneo de si mesma/o. 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/as 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/as pretas/os 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/a preta/o”. Com eles/as, 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 *devoir negro* do mundo, antevisto por Achille Mbembe²⁴, estágio conflagrado de um processo de desumanização programada, por outro, a fórmula ultimamente retomada, segundo a qual o/a negra/o como “raça” é uma invenção do capitalismo, exige a consideração de que a/o negro/a é, *depois disso*, sujeito de *uma posição no mundo*. A palavra “negro/a” não designa apenas a vítima, mas também aquele/a 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

²⁴ MBEMBE, Achille. *Critique de la raison nègre*. Paris: La Découverte, 2013.

converteu grande parte da filosofia moderna — esse crime, a verdadeira dialética do esclarecimento. Mudar o sujeito da cena, eis o que certamente produz outros sujeitos. Como fez ver Susan Buck-Morss: e se a/o escravo/a da dialética do/a senhor/a e do/a escravo/a hegeliana for o/a negro/a da Revolução Haitiana em sua luta por reconhecimento?²⁵

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/a negra/o já não é *apenas* um tema. Com tal palavra interroga-se sobre

²⁵ BUCK-MORRS, Susan. *Hegel e o Haiti*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2017.

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: empurrada/o pela tempestade do progresso, de costas para suas promessas já 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/a Negro/a, antes aquele/a *ser-capturada/o-pelos/as-outras/os* (Mbembe), é agora o sujeito da cena. A cena converte-se num inusitado espelho: no espelho do teatro negro deverá emergir uma *imagem da/o branco/a*.

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/a preto/a é tão próxima/o,

tão presente, que já não é vista/o, uma vez que a/o outro/a não aparece aos olhos sem que alguma distância se produza. A presença da/o preto/a sempre foi vivida como um excesso; estando em toda parte, o/a preto/a, contudo, não tinha lugar algum. Eis a lógica da exceção brasileira: o/a preta/o, 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/a preta/o não representa um/a preto/a, *um/a preta/a é um/a preta/o* — até que ele/a própria/o diga outra coisa. Já o/a branca/o: é ainda de uma falta que fala o/a branca/o, quando o/a branco/a 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 Júnior²⁶.

Se quando vemos um/a preto/a 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/a preta/o que é um/a preta/o —, revela o mecanismo de *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/a espectador/a e o olhar de um/a policial. Já o corpo

²⁶ PASTA JÚNIOR, José Antônio. *Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro*. 2011. Tese (livre docência) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

preto, nós sabemos: tem sido visto como o/a pret-revólver, ou o alvo preto.

O corpo de um/a ator/triz preta/o 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/a é uma metáfora do poder”²⁷; se a branquitude é um dispositivo que a tudo apreende; então o/a preto/a enquanto corporalidade e lógica de ação deve revelar seu *valor de uso*, de contradispositivo²⁸. O

²⁷ Ver o filme de Raoul Peck, *Eu não sou seu negro*, 2016.

²⁸ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

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 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/às

mortas/os, é porque os/as mortos/as 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/a branco/a pobre, o/a indígena —, Machado não hesitou em flagrar o trabalho de posseção dos corpos e o ódio que define a prática de dominação do/a branco/a 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/a”,²⁹ 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”³⁰. 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

²⁹ GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1980, p. 88.

³⁰ Ver, por exemplo, MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

interrompendo coreopolícias³¹; não se trata de expandir, mas explodir. 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 *crioulíce*, confirmando, noutro campo, seu aspecto de *imprevisibilidade*³². No cativo das categorias, resistir significa levar às últimas consequências os pressupostos do jogo. Aprendemos isso com os/as haitianas/os e sua revolução.

³¹ LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. *Revista Ilha*, Florianópolis, v. 13, n. 1, jan./jun. 2011, p. 41-60.

³² Confirmando em parte um aspecto da noção de “crioulização” defendida por GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Elnice do C. A. Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

Mutação antropológica

Numa entrevista recente, Mano Brown fala de luto, de como a distância entre os/as manas/os de outrora e a massa de agora revela uma espécie de conversão³³. De sobreviventes do inferno a consumidores/as 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 neofascismo³⁴ 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

³³ Ver entrevista a Rafael Balsemão. *ClicRBS/Gaúchazh*. Porto Alegre, 1º fev. 2018.

³⁴ PASOLINI, Pier Paolo. *Jovens infelizes: antologia de ensaios corsários*. Trad. Michel Lahud e Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Brasiliense, 1990.

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/a, contra um/a outra/o que deve ser levado/a a crer que é sempre o/a mesma/o.

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/as meus/inhas, 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/as Guarani³⁵.

³⁵ KEESE, Lucas. A esquiva do xondaro: movimento e ação política entre os Guarani Mbya. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2016.

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 Vianinha³⁶, 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. 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

³⁶ VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

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/as-vivas/os que retornam para algum tipo de acerto de contas. Não é assim? Um passado que

insiste em não passar. Vemos nas ruas mortas/os-vivos/as 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 a/o que lê: nosso trabalho consiste em impedir que esses/as mortos/as retornem. Como coveiros/as 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/as europeus/éias] 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/as 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/à burguês/esa muito distinto/a, muito humanista, muito cristã/o do século XX que ela/e traz em si um Hitler que se ignora, que Hitler vive nele/a, que Hitler é o seu *demônio*, que se o/a vitupera, é por falta de lógica, que, no fundo, o que essa/e burguês/esa não perdoa a Hitler não é o crime em si, o crime contra o ser humano, não é a humilhação do ser humano em si, mas o crime contra o ser humano branco, a humilhação do ser humano branco e o fato de ter aplicado à Europa processos colonialistas a que até aqui só os/as árabes da Argélia, os/as trabalhadores/as da Índia, [os/as nativos/as das Américas] e os/as negras/os da África estavam subordinados.

E aí está a grande censura a ser dirigida aos/às pseudo-humanistas: por tempo demais apoucaram os direitos do ser humano, 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, desejoso de sobreviver, há Hitler. No fim do humanismo formal e da renúncia filosófica, há Hitler.³⁷

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”. 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 branca/o é um pouco se misturar com o/a branco/a, sem nunca se tornar

³⁷ CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Trad. Noémia de Sousa. Lisboa: Sá da Costa, 1978, p. 18-19 (alterações minhas).

um/a branco/a 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.³⁸

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

³⁸ Ver os textos de MACEDO, Valéria, como por exemplo: “De encontros nos corpos Guarani”. Revista Ilha, Florianópolis, v. 15, n. 2, jul./dez, 2013, p. 181-210.

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.

Apêndice: Do apagamento de práticas e corpos

Entrevista concedida ao jornalista João Wady Cury, para o Blog ArCênico do jornal O Estado de São Paulo, publicada em 14 de novembro de 2019.

O teatro negro vem se firmando com constância na cena paulistana e você é um dos grandes impulsionadores deste processo. Chegamos ao ponto?

O teatro negro não é uma tendência nem um estilo. Antes, desde pelo menos Abdias Nascimento e o seu Teatro Experimental do Negro, entre nós, a ideia de um teatro negro implica uma redefinição do que estamos entendendo por teatro, para além da perspectiva eurocentrada e a noção de teatralidade que daí vem. Eu participo desse processo na medida em que vou compreendendo aquilo que faço, portanto, ao contrário do que a pergunta faz supor, é o processo que me impulsiona. O que temos nos últimos anos na cena paulistana é, ao mesmo tempo, um levante, a ocupação e a invenção de lugares e práticas. Por um lado, resultado de um processo que excede o teatro e as artes, que abarca mobilidade social, acesso à universidade pública, formas públicas de financiamento das artes, tudo resultado de muita luta. Por outro lado, no caso do teatro, uma geração de artistas negros/as que, tendo acesso a um ou mais aspectos desse processo, está politizando suas práticas, na medida em que ocupar esses lugares não é algo pacífico, exige combatividade, fazer corpo e produzir pensamento;

tudo isso, fazendo ver que estamos apenas no momento de uma tomada de meios, tão precária e provisória quanto é aquilo que um dia chamou-se “vida nacional”. Evidentemente, nós, negros/as, sabemos disso antes mesmo que a expressão — vida nacional — fosse posta em xeque.

Se não, como saber qual é esta medida?

A medida deveria ser a vida pública. Mas num país como o Brasil, o teatro, que é uma arte pública, tem o tamanho e a complexidade da vida pública que nos abarca a todos/as. Vivemos regidas/os por um inconsciente escravocrata, que atualiza a cada dia a sua trama. Da perspectiva que me interessa, fazer teatro negro implica fazer teatro numa perspectiva anticapitalista. Ser antirracista exige ser anticapitalista. Não há alternativa. Ocorre que estamos enredados em condições de produção. A pergunta é até onde elaboramos as contradições que daí emergem, quando e como elas viram forma. Dirigi ano passado *Navalha na Carne Negra*. Nessa montagem, o “negra” designa não apenas o fato de que corpos negros na cena deslocam e atualizam o sentido da peça, mas também o fato de que é sobre essa carne que a navalha efetivamente se lança. “Negro” então, explicita uma perspectiva sobre o material. Já, agora, eu estou em cartaz com uma encenação do texto de Sartre, *As Mãos Sujas*. Neste caso, em cena há uma atriz negra. Todavia, a presença dessa atriz não é uma escolha secundária ou ao acaso, em parte redefine nossa relação com os materiais e as questões sobre engajamento que estão presentes no material. Dessa perspectiva, não se trata de uma sutileza.

A artista negra e o artista negro têm um espaço justo hoje nas principais funções das artes cênicas, da produção à interpretação, passando pela direção?

A resposta óbvia a essa pergunta é: não, não têm. Por outro lado, eu mudaria os termos da questão. Se estamos falando de ocupar lugares, o que acontece quando os ocupamos? A questão aqui não é qual o meu lugar de fala, mas quais relações produzem esses lugares. Estamos discutindo teatro negro hoje, dessa maneira, porque a presença de artistas negros/as, nas mais diversas funções, muda o modo como fazemos, vemos e compreendemos o teatro. Não é uma operação simples, essa: compreender e tirar consequência do fato de que a história do teatro brasileiro, contada até um tempo atrás, era a história resultante do apagamento de práticas e corpos. De onde eu venho, apagar quer dizer matar.

Como é a abordagem sobre o teatro negro na EAD? Há algo neste sentido? E como?

Posso falar da EAD no presente, desde que estou como professor, e eventualmente seu diretor. Na Escola, todos os impasses e embates vivos na sociedade são reencenados, sem apaziguamentos. Inscrita na Universidade de São Paulo, a implementação de cotas é recente. Tragicamente, o sistema de cotas só começa a operar na USP a partir do vestibular para os ingressantes em 2018. Todavia, esse debate não é novo ali e foi ganhando dimensão própria desde o surgimento, no contexto da Escola, de um grupo como Os Crespos, formado então por alunos/as e do qual dirigi o primeiro

espetáculo, quando ainda estavam na EAD — um grupo de alunas/os que ajudou a definir uma primeira pauta incontornável. A presença programada de outros corpos muda o modo como nos compreendemos ali, o modo como discutimos e fazemos teatro, a atmosfera de convívio, os pressupostos de nossas práticas, a maneira de ver, pensar, estudar. Isso, numa tensão permanente entre o tempo da instituição e a pressão efetiva que esses corpos e sujeitos produzem. Falamos da presença negra, mas deveríamos também falar da presença trans; ou de como o debate feminista atualizado vai deslocando a visada sobre os corpos, sobre representação; ou de alunos/as que reclamam o reconhecimento de sua ancestralidade indígena. Eu vejo todos/as, professoras/es e alunos/as, mobilizados/as, tentando dar forma a essas questões. Como professor envolvido com as teorias e a história do teatro brasileiro, tenho me empenhado em fazer a discussão a partir da seguinte perspectiva: a experiência da escravidão impõe a revisão da história do teatro desde a modernidade; o teatro moderno europeu é o teatro da colonização. Com efeito, o teatro já nasce “moderno” entre nós, e, no momento da colônia, como ação de polícia, de controle, dissimulada na retórica da conversão cristã. Mesmo a ideia de um teatro nacional foi a elaborada no século XIX ao custo da supressão da maior parte do que seria a nação: um teatro nacional sem nação. Portanto, o teatro negro passa a ser, para mim, uma perspectiva de trabalho: recontar a história de uma perspectiva negra implica enfrentar essa efetiva dialética da colonização, tentando decifrar, por exemplo, quais

os pressupostos do drama, já que para encenar o sofrimento burguês na Europa era necessário encobrir a devastação da *plantation* na colônia. O teatro negro, então, não é apenas um capítulo dessa história, mas ele desenha um campo próprio de reescritura da mesma. Com isso, aos poucos, vamos vendo como capitalismo, racismo, extermínio, subalternização de um lado, e, de outro, a luta sem fim na produção e resistência de corpos e sujeitos de combate, marcas de uma sociedade conflagrada, acabam por definir a fisionomia do assim chamado teatro brasileiro. Mas claro, essa é apenas uma perspectiva possível, que não vai longe sem considerar outras formas de compreensão da teatralidade, sem investigar outras formas de elaboração da cena e, principalmente, as práticas de apagamento de tentativas e manifestações não sistêmicas.

Como você vê o momento do teatro em São Paulo do ponto de vista de diversidade de temas, qualidade artística e também qualidade das produções?

Diversidade e qualidade são noções que precisam ser explicadas, sob o risco de repormos um tanto de mal entendido. Até onde sei chegar nessa conversa, parece-me que vivemos nos últimos vinte anos algo inédito na história do teatro brasileiro. Pela primeira vez, na nossa história, um ciclo excedeu os vinte anos de uma prática mais ou menos continuada. Poderíamos considerar como marcos o ano de 1998 (Movimento Arte Contra Barbárie) e 2019 (extinção do Ministério da Cultura), de modo que, nessa

trajetória, não sem contradições, processos foram esboçados, alguns, aprofundados. E isso envolvendo uma geração de artistas, não apenas um ou outro, esse ou aquele grupo. O que vivemos nesse momento é o empenho do atual regime não apenas para a interrupção e o cancelamento desse processo, como também para a destruição de todas as conquistas e vínculos que foram produzidos nesse percurso. O certo é que o ciclo findou, e, nesse momento, o que está em jogo é se seremos capazes de, fazendo a crítica do que foi, manter, aprofundar e radicalizar as conquistas, e ir além dos limites com os quais nos defrontamos — e também aqueles que produzimos. Voltando: a diversidade dessa cena tem a ver com a diversidade de corpos e sujeitos que se levantaram e se puseram em combate; a qualidade resulta da nossa capacidade de mobilizar meios e formas para dar conta das contradições que nos enredam. Às vezes há recuos. Mas a violência do ataque implementado pelo atual regime é proporcional à força e à potência do levante. Ou, parece, os/as agentes do regime imaginam isso — o fato é que temos uma vantagem sobre eles/as: fomos formados na resistência. Os/as agentes do regime usam uma linguagem de guerra, justificando o fato de que sempre se tratou de uma guerra. Nesse caso, eles/as não censuram, eles destroem. A lógica da destruição mais uma vez encarna, agora sem uma filosofia que a enfeite.

A EAD continua seguindo a máxima de seu fundador, “um novo ator para um novo teatro”?

A EAD não é uma ilha, embora possa parecer ou alguns/mas quisessem vê-la assim. O fato é que o teatro feito na cidade está dentro da Escola, na prática de seus/uas professoras/es, artistas convidados/as e alunas/os, artistas que estão fazendo um tanto do teatro que vemos. Assim, o/a atriz/tor formado pela escola, se está vivo/a, traz em sua visão, em sua prática, as marcas desse processo. Não há uma perspectiva única a definir esse percurso, pois é diverso o seu corpo docente como é diverso o teatro na cidade.

Defina qual é hoje a missão da escola?

A EAD vive uma situação peculiar. Sua prática inscreve de maneira muito específica no contexto da Escola de Comunicações e Artes e da Universidade de São Paulo. Institucionalmente, pelas características de seu projeto, ela responde a uma vocação interdisciplinar, e, para garantir seu programa, ela se relaciona incontornavelmente com o Departamento de Artes Cênicas; pelas práticas do canto e da música, ela se conecta a ações do Departamento de Música; pela abertura para o cinema e a televisão, com o Audiovisual; pela interrogação acerca de práticas performativas, vislumbram-se relações com as Artes Visuais. Se vamos perto das visadas teóricas, muito do que se faz ali seria impossível sem intersecções com a Filosofia, as Ciências Humanas. Tais intersecções, verificáveis nas práticas de nossos/as

professoras/es, determinam um tanto da/o artista formado/a na Escola. Com efeito, a prática artística estabelece seus parâmetros próprios de pesquisa, e isso, no caso da EAD, se efetiva na sala de ensaio. No mais, cada exercício cênico se abre ao público, de modo que as práticas de ensino e pesquisa se efetivam na relação direta com a cidade. Por outro lado, nada disso seria possível se os/as artistas que ali atuam, professoras/es ou colaboradores/as, não estivessem inscritos/as na prática artística dessa cidade, do país. Não apenas as/os artistas que saem da Escola se tornam parte dessa cena, como a intensidade desse teatro e a sua diversidade atravessa a Escola, e em parte a definem. Então, eu não hesitaria em dizer que, se é possível falar em missão, essa, a de formar atores/trizes que se apresentem como artistas à altura de seu tempo, ganha a sua dimensão própria na afirmação de seu caráter realmente público, cujo pressuposto não poderia ser outro senão o de um debate para o qual a condição é a experiência de um espaço democrático, com todas as tensões e contradições que aí emergem.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- BUCK-MORRS, Susan. **Hegel e o Haiti**. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Trad. Noémia de Sousa. Lisboa: Sá da Costa, 1978
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Trad. Elnice do C. A. Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1980.
- KEESE, Lucas. **A esquiva do xondaro: movimento e ação política entre os Guarani Mbya**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2016.
- LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. **Revista Ilha**, Florianópolis, v. 13, n. 1, jan./jun. 2011.
- MACEDO, Valéria. De encontros nos corpos Guarani. **Revista Ilha**, Florianópolis, v. 15, n. 2, jul./dez, 2013.
- MBEMBE, Achille. **Critique de la raison nègre**. Paris: La Découverte, 2013.
- MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

PASOLINI, Pier Paolo. **Jovens infelizes: antologia de ensaios corsários**. Trad. Michel Lahud e Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PASTA JÚNIOR, José Antônio. **Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro**. 2011. Tese (livre docência) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Teatro, televisão, política**. São Paulo: Brasiliense, 1999.