

PEREIRA JÚNIOR, Vicente Carlos. **Teatro e contra-hegemonia: um estudo sobre o campo das artes cênicas no Brasil do século XXI**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas; Doutorado em Artes Cênicas; sob orientação de José da Costa Filho.

RESUMO: Estudo sobre as poéticas de luta de alguns coletivos teatrais brasileiros contemporâneos como o Teatro da Laje, na periferia do Rio de Janeiro, e o Coletivo Legítima Defesa, que reúne artistas negros da cidade de São Paulo. São investigados seus produtos artísticos, suas estratégias de sobrevivência e consequentes tensões estabelecidas em relação ao elitismo, ao racismo, ao tecnicismo e ao compadrio vigentes na sociedade e no campo intelectual do país.

PALAVRAS CHAVE: Teatro brasileiro; Teatro da Laje; Legítima Defesa; contra-hegemonia; campo cultural.

RÉSUMÉ: Étude de la poétique de lutte de certains collectifs théâtraux brésiliens contemporains comme Teatro da Laje, à la périphérie de Rio de Janeiro, et collectif Legítima Defesa, qui réunit des artistes noirs à São Paulo. On examine leurs produits artistiques, leurs stratégies de survie et conséquentes tensions établis vers l'élitisme, le racisme, le technicisme et le pistonnage présents dans la société et dans le champ intellectuel du pays.

MOTS-CLÉS: Théâtre brésilien, Teatro da Laje; Legítima Defesa, contre-hégémonie, champ culturel.

Em 2015, quando chegou até mim a notícia de que ativistas do movimento negro da cidade de São Paulo colocaram em cheque uma peça em cartaz no teatro do Banco Itaú, tive a sensação de que algo inédito e necessário estava acontecendo. Isso não acontecia pelo fato de eu ter conhecimento suficiente sobre a prática do *blackface*, sobre o sofrimento associado a ela, tampouco sobre o histórico enfrentamento à sua manutenção nas artes cênicas. À distância e sem um conhecimento adequado dos sujeitos e dos discursos envolvidos no processo, eu o percebia como um enfrentamento de classe. De acordo com esse pressentimento, a posição das escritoras Stephanie Ribeiro¹ e Ana Maria Gonçalves², através do site *Blogueiras Negras*, e a provocação de um evento no Facebook chamado

¹ RIBEIRO, Stephanie. "Negro não é piada pra branco: chega de fofura seletiva", 05 mai. 2015. Disponível em: <<http://blogueirasnegras.org/2015/05/05/negro-nao-e-piada-pra-branco-chega-de-fofura-seletiva/>> Acesso em 19 nov. 2018.

² GONÇALVES, Ana Maria. "Blackface: quando as máscaras caem", 18 mai. 2015. Disponível em: <<http://blogueirasnegras.org/2015/05/18/blackface-quando-as-mascaras-caem/>> Acesso em 19 nov. 2018.

“Terça sem Teatro”, desmascaravam mais do que um rosto branco coberto de tinta preta, punham a nu privilégios, apontavam um dedo certo para o não dito, desenterravam um lado oculto (embora bastante explícito) do signo teatral.

Nessa época, eu já trabalhava como responsável técnico pelos projetos em artes cênicas de uma instituição cultural de abrangência nacional. Essa posição tem me facultado contato direto com diferentes agentes da produção teatral brasileira e acesso a uma parte importante das obras cênicas produzidas no país. Entretanto, ela não dirimiu em mim um sentimento anterior de que esse tipo específico de fazer artístico guarda exclusividades e pressupõe habilidades sociais que vão além da formação técnica, do talento ou do esforço empreendido pelos sujeitos.

A partir da observância de minha própria trajetória e da de outros pares, eu verificava que, diferente de outras áreas de conhecimento, onde a formação técnica e acadêmica possibilita entrada mais ou menos facilitada ao mercado, o campo das artes cênicas pressupunha uma espécie de eleição, de herança familiar ou designação divina³. O que eu talvez já soubesse, mas com o que ainda não tinha me confrontado de modo tão direto, era como o privilégio de produzir arte era também racista.

Eu entendia, desse modo, que aquela ação perpetrada por mulheres e homens negros, ainda que inserida num contexto muito preciso de ativismo político e de combate diário, expressava uma crítica ao sistema exclusivista e autocentrado das artes cênicas de um modo como nós, os migrantes, os proletários, os periféricos não tínhamos sabido fazer. Embora branco e ignorante em termos de práticas racistas sobre a cena, capaz de ter cometido - se tivesse tido chance - muitas dessas práticas naturalizadas, eu identifiquei como um movimento inédito esse de romper certa sacralidade, certa inviolabilidade das obras teatrais e de seus agentes. A denúncia de racismo

³ Estou me referindo a atividades artísticas de caráter autoral, com investigação temática e técnica, pressupondo uma dedicação temporal considerável. Obviamente, existem outras formas de inserção no campo cultural. São observações empíricas extraídas da minha trajetória profissional e das trajetórias de outros indivíduos com quem convivi. Uma análise a partir de dados estatísticos faz-se necessária e é extremamente desejável para cotejar tais informações.

revelava que o campo artístico age de modo patriarcal, escravocrata e mostrava o quanto seus sujeitos julgam-se imunes a toda crítica externa⁴.

Como então dialogar com esse momento histórico, entendendo que as interpelações de tais sujeitos ao sistema das artes possibilitam um alargamento do espaço crítico, sem, contudo, incorrer na usurpação do protagonismo de sua luta ou mesmo sem diluir e conseqüentemente anular a urgência e a legitimidade de suas pautas? São questões complexas às quais, acredito, não se pode responder senão por meio de pequenos passos, partindo especialmente de *insights* de artistas e pensadores negros que vêm produzindo pensamento e linguagem sobre as poéticas negras. São autoras, autores e artistas que têm encontrado modos de expressar e de aprofundar a experiência reprimida das subjetividades negras no campo cultural brasileiro, olhada em perspectiva histórica. Conseguem, desse modo, diversificar os modos de ver e de conhecer a produção artística no país, não a restringindo a uma perspectiva única, a um regime de poder exclusivo, a uma estética fetichizada, mas antes, quebrando certas barreiras, revelando limites do pensamento e das práticas vigentes.

A crítica negra ao campo teatral, que teve um epicentro, do ponto de vista de sua projeção e de suas conseqüências, no referido evento de 2015, não se confunde, portanto, absolutamente, com uma série de contestações de

⁴O debate *Arte e sociedade: a representação do negro (2015)*, realizado quando do cancelamento do espetáculo teatral criticado pelas ativistas negras, traz depoimentos bastante exemplares desta tendência do teatro brasileiro de blindar-se à crítica social. A fala mais importante, nesse sentido é a do professor Mário Bolognesi, que afirma 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*”. Também o diretor de teatro Augusto Marin vem criticar o cancelamento da obra e defender que todos deveriam ter assistido ao trabalho antes de debater e apoia-se em “quatrocentos, quinhentos anos de história” do teatro para defender a manutenção do personagem com o rosto pintado de negro. O registro completo do debate pode ser acessado em: <https://www.youtube.com/watch?v=LG_cRXBsKfE&t=61s>. O depoimento de Mário Bolognesi se dá em 37min31s e de Augusto Marin em 1h44min27s. Esses discursos foram severamente confrontados pela escritora Ana Maria Gonçalves, quase três anos depois, no mesmo palco do teatro do Itaú Cultural, durante debate sobre o espetáculo “sal.” da artista britânica Selina Thompson, no âmbito da 5ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp). Gonçalves, citando algumas fontes acadêmicas, entre elas 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 padrões circenses. Além disso, a escritora ressaltou que não existem fontes históricas que possam sustentar os argumentos de Bolognesi e Marin de que não há racismo na estilização das máscaras teatrais europeias, maior influência do circo brasileiro.

caráter moralista que atingiram eventos artísticos brasileiros a partir de 2017. Enquanto a primeira tende a expandir a presença de sujeitos subalternizados e suas perspectivas em espaços de produção e de difusão estética, possibilitando que a arte seja menos refém da reprodução desigual do poder; o que os detratores da exposição *Queer Museu* ou da obra *La Bête* visaram foi atacar produtores e artistas por violarem certas disposições hegemônicas como a heteronormatividade e a repressão do corpo⁵. Por outro lado, a ascensão do conservadorismo no país, comprovada pelo resultado das eleições de 2018, dá a ver que o elitismo das práticas artísticas e a circulação mais restrita do pensamento acadêmico alimentaram a separação desses discursos da grande maioria da população. Entendo a crítica negra ao campo teatral, desse modo, como uma alternativa ao fechamento desse último e à sua irrelevância política. Novos modos de criação, novas visibilidades, novos modos de fazer crítica e teoria devem ser experimentados a partir daí, assim como novas formas de gestão cultural e de curadoria.

A denúncia de racismo na esfera do teatro brasileiro contemporâneo mais progressista contribuiu, por exemplo, de modo bastante evidente, para que outros grupos subalternizados se posicionassem. Ao forçar limites para disputar um espaço de escuta, as intelectuais negras inspiraram artistas e militantes transexuais a reivindicar novos parâmetros éticos para as representações de gênero nos palcos.

Embora singulares, as lutas desses diferentes grupos possuem espaços de encontro. A criticidade que o feminismo negro traz para a visão mais ortodoxa do pensamento político e social que se baseia essencialmente na noção de classe 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)”

⁵ Ver MENDONÇA, Heloísa. “Queermuseu: O dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo”. In: **El País**, 13 set. 2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html> Acesso em 29 nov. 2018. E também: BRUM, Eliane. “Fui morto na internet como se fosse um zumbi de The Walking Dead” (entrevista com Wagner Schwarz). In: **El País**, 12 fev. 2018. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html> Acesso em 29 nov. 2018.

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 presença de artistas transexuais no restrito campo do teatro de pesquisa⁶ no Brasil, ganhou substantiva projeção com a peça *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, texto de Jo Clifford, estrelado pela atriz Renata Carvalho e traduzido e dirigido por Natália 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, os quais são protegidos pelo Código Penal. Essas ações levam 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 influência política dos religiosos e a predisposição mais ou menos favorável da magistratura em diferentes Estados tem motivado uma intensa disputa judicial, dada a persistência das artistas em realizar a peça, o que tem em vista um flagrante interesse de plateias do Brasil pela obra. Isso tem implicado interdições, protestos, episódios de violência, mas também ocupação de espaços alternativos, apresentações em sigilo e financiamento coletivo das apresentações.

Em janeiro de 2018, um levante tomou conta do Centro Cultural Banco do Brasil em Belo Horizonte, em protesto contra a falta de representatividade

⁶ O termo teatro de pesquisa deriva da especificidade dos modos de produção de determinados grupos brasileiros. Vide por exemplo como se apresentam alguns dos mais longevos deles em seus respectivos sítios eletrônicos: 1-) Grupo Galpão, de Belo Horizonte (MG), “teatro que alia rigor, pesquisa, busca de linguagem, com montagem de peças que possuem grande poder de comunicação com o público”; 2-) Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, de Porto Alegre (RS), “na busca de uma identidade, desenvolveu uma estética própria, fundada na pesquisa dramatúrgica, musical, plástica, no estudo da história e da cultura, na experimentação dos recursos teatrais a partir do trabalho autoral do ator, estabelecendo um novo modo de atuação”; 3-) Grupo de Teatro Piollin, de João Pessoa (PB) “é uma companhia paraibana que tem buscado desenvolver uma linguagem teatral própria e experimental através da pesquisa nas diversas manifestações artísticas, e em constante diálogo com seu público”.

transexual naquele espaço, que exibia o espetáculo *Gisberta*⁷. Estrelada por Luís Lobianco e dirigido por Renato Carrera, a obra abordava a trajetória de vida de Gisberta Salce, transexual brasileira assassinada em Portugal em 2006. O fato de a personagem ser vivida por um ator cisgênero (com órgão sexual em acordo com sua identidade de gênero) foi contrastado com a falta de oportunidades profissionais para transexuais nos palcos, plateias e mesmo em funções técnicas em espetáculos e centros culturais. Duda Salabert, professora e uma das portas vozes desse protesto, apresentou o seguinte texto em sua página de uma rede social:

Raramente é dado a uma pessoa trans a possibilidade de protagonizar sua própria história. Tradicionalmente encontramos homens cisgêneros, de forma caricata, encarnando papéis e narrativas sobre pessoas trans. É o *transfake!* (...) Muitas pessoas do ativismo trans criticam o *transfake* de Lobianco. Mas o ator, em notas públicas, insiste em não concordar – atitude que descortina a transfobia do ator, pois reproduz a lógica preconceituosa de que travestis não entendem de arte ou de cultura. E reitero: é *transfake*, não só por ter um ator cisgênero interpretando duas travestis, mas também pelo fato de a peça silenciar o olhar, a perspectiva trans, uma vez que a peça foi escrita por cisgêneros. Na verdade, não há nenhuma pessoa trans no elenco e na produção da peça. Do mesmo modo, há um total apagamento das identidades trans no quadro de funcionários do CCBB. Se a peça e o CCBB são tão preocupados com a pauta trans, por que tamanho apagamento? Por que reproduzir uma lógica excludente e transfóbica de colocar a transexualidade como objeto e não como sujeito do discurso? E sim, há várias atrizes e atores trans qualificados, formados e prontos para protagonizarem suas próprias histórias (SALABERT, 2018).

Na sequência, o Movimento Nacional das Artistas Trans (MONART), encabeçado por Renata Carvalho, lançou um manifesto, demandando um acordo por parte de artistas cisgêneros para que esses parassem de representar personagens transexuais por um período de trinta anos e para que contratassem atores e atrizes trans para esses papéis. O documento afirma que, sendo o pacto cumprido, as pessoas trans vão “parar de morrer”⁸.

A disputa que artistas trans estabelecem, através dessas ações, no campo teatral não tem em vista restringir a produção criativa de seus agentes, mas contrapor discursos e práticas. Tal como as denúncias de racismo com

⁷ Ver GOMES, Josué. “Gisberta: o apagamento trans que se repete”. In: **Jornalistas Livres**, 07 jan. 2018. Disponível em: <<https://jornalistaslivres.org/gisberta-o-apagamento-trans-que-se-repete/>> Acesso em 28 nov. 2018.

⁸ 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.

relação a determinadas obras e a determinadas institucionalidades do fazer teatral contemporâneo, a crítica de transexuais enseja a abertura do campo para reivindicações políticas emergenciais que implicam risco de vida, conforme expresso no manifesto acima. E é muito significativo que tais críticas sejam provenientes dos indivíduos que vivenciam cotidianamente esse tipo de risco.

O *Mapa dos Assassinatos de Travestis e Transexuais no Brasil em 2017*, mesmo “lembrando incansavelmente da subnotificação desses dados”, revela que 179 pessoas trans foram assassinadas naquele ano, pressupondo praticamente uma morte violenta a cada 48 horas (ANTRA, 2018, p. 14). O Brasil lidera, portanto, o *ranking* desse tipo de homicídio internacionalmente, ficando bastante à frente do México, segundo país mais letal, que registrou 56 homicídios no período (*Idem*, p. 24).

Também 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).

Em entrevista recente que me concedeu, o artista de teatro Eugênio Lima afirmou: “Eu sou negro vinte e quatro horas por dia”. Fazia menção ao fato de encarar o racismo cotidianamente não apenas na esfera das disputas pelo fazer cultural, mas também no espaço social mais amplo e mesmo na esfera subjetiva, dada a introjeção do racismo nas muitas camadas de constituição do “eu” conforme analisado por Frantz Fanon na sua obra *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Portanto, é bastante compreensível que sejam determinados sujeitos, com determinadas vivências subalternas, que sejam

capazes de fazer a necessária crítica do fazer artístico e precipitar formas e conteúdos reprimidos.

Eugênio Lima é diretor dos espetáculos do Coletivo Legítima Defesa, que surgiu na capital paulista em 2016 e se autodefine como:

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 opção⁹.

Sua aparição no panorama artístico da cidade de São Paulo se dá no âmbito da 3ª Mostra Internacional de São Paulo (MITsp). Seus artistas estiveram envolvidos na realização brasileira da polêmica instalação *Exhibit B*, do sul-africano Brett Bailey, que o festival promoveria. A obra apresentava indivíduos negros em quadros de submissão e de voyeurismo remetendo aos “zoológicos humanos” do período colonial e era combatida veementemente por ativistas negros em diversos países, inclusive no Brasil. Sua realização foi cancelada, segundo a coordenação da MITsp, por motivos orçamentários e a performance *Em Legítima Defesa* foi realizada como um direito de resposta uma vez que os artistas negros que participariam ficaram estigmatizados pela militância, sem que tenham tido a chance de apresentar o trabalho.

Em Legítima Defesa promoveu o “sequestro simbólico” das plateias de determinados espetáculos da programação da Mostra. Ocorreu após a apresentação do espetáculo *Revolting Music*, do sul-africano Neo Muyanga, no Centro Cultural São Paulo, e de *100% São Paulo* do coletivo alemão Rimini Protokoll, no Theatro Municipal.

⁹ Cf. website do grupo disponível em:
<https://coletivolegitimade.wixsite.com/meusite?fbclid=IwAR0ttR72jyXsY2k_ICcNOCQyac7NgGgp9gsYcGxSYBxZNV85iXENO4_4dsw> Acesso em 21 nov. 2018.

Quando o público aplaudia cada um daqueles espetáculos e já se preparava para sair, era surpreendido pela invasão do espaço por um imenso grupo de mulheres e homens negros, gritando palavras de ordem: “Senta e escuta!”, “Senta que quero falar!”. O corpo relaxado após a imersão no ritual artístico e já preparado para um retorno à banalidade da rotina era então interpelado por um “arrastão” de corpos negros que impediam a saída da sala e anunciavam a tomada do avião que acabava de aterrissar. Ocupavam todo o espaço ao redor do público, os corredores laterais, os mezaninos, posicionavam-se de pé diante dos espectadores sentados e, ao falar, atiravam denúncias sobre o genocídio do povo negro e sobre o racismo no campo cultural que exclui artistas negros dos palcos e das plateias. Em determinado momento da ação, os artistas procediam a uma contagem de espectadores negros no espaço e o resultado escandaloso – 16 indivíduos em uma plateia de 1.200, no caso do Theatro Municipal – silenciava possíveis argumentos contra o que havia sido dito.

Em Legítima Defesa colocava assim, de um modo bastante concreto, os espectadores num papel de algozes ou, no mínimo, no papel de cúmplices com o genocídio do povo negro. Foi, desse modo, um evento impactante em um festival legitimado, expondo a extensão do racismo, produto mais duradouro dos regimes coloniais. Pode-se interpretar esse evento como uma reverberação dos acontecimentos de 2015, discutidos mais acima, desferindo novo golpe contra as configurações do poder no campo teatral da cidade de São Paulo. É importante ressaltar no entanto que, mesmo inscrita num contexto de grande visibilidade, a obra não mobilizou a crítica especializada, cuja produção textual tem sido bastante profícua com relação à programação da MITsp. Em um dos raros textos críticos a respeito da obra, o qual é escrito por um artista negro, Jé Oliveira, a performance foi questionada pela posição marginal aos espetáculos oficiais, espécie de “o puxadinho” cedido como um favor pela curadoria branca. A resposta contundente do diretor Eugênio Lima para esse texto configura outro documento importante acerca da performance,

sublinhando a assinatura da obra pelos artistas negros e recuperando sua representatividade no campo teatral¹⁰.

Um dos desdobramentos da performance, mas talvez também uma influência dos artigos mencionados, foi o convite para o Coletivo integrar a programação oficial da 4ª MITsp, em 2017. Nessa edição, a curadoria alocou o novo espetáculo do Coletivo, *A missão em fragmentos: doze cenas de descolonização em legítima defesa*, de modo fortemente polarizado a um controverso espetáculo de artistas brancos sobre racismo, *Branco: o cheiro do lírio e do formol*, de Alexandre Dal Farra e Janaína Leite. A novidade de um texto alemão canônico encenado por um grupo formado exclusivamente por artistas negros foi então 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 elas¹¹. 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 quatro menções ao diretor de *A missão em fragmentos*, sendo que o texto escrito pela jornalista Helô D’Angelo não menciona o nome de qualquer dos artistas, mas cita nominalmente os curadores da MITsp e do Centro Cultural São Paulo. O diretor de *Branco*, Alexandre Dal Farra, é citado trinta e sete vezes, no seu respectivo dossiê. Como devemos analisar tais 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*? Será que

¹⁰ Tanto o artigo de Jé Oliveira quanto a resposta crítica de Eugenio Lima podem ser lidas em: 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 17 nov. 2018.

¹¹ O dossiê de *A missão em fragmentos* está disponível em: <http://centrocultural.sp.gov.br/site/dossie_missao/#texto5>. E o dossiê de *Branco: o cheiro do lírio e do formol*, em <http://centrocultural.sp.gov.br/site/dossie_branco/>. Acesso em 17 nov. 2018.

esses fatos não revelam certa disposição na formação dos consensos e dos universos de referência com que lidam os especialistas e formadores de opinião do teatro brasileiro?

Em um momento bastante poético de *A missão em fragmentos*, a atriz Palomaris Mathias performava, com voz suave, mas ao mesmo tempo forte, um trecho da ativista e filósofa norte-americana Angela Davis. Dizia ela: “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?”. Essa fala parecia dançar sobre a cena, surgindo como a imensa projeção do rosto de Angela Davis em *fade-in*, colorida por uma luz azulada, ritmada por uma música instrumental executada ao vivo e por um coro em idioma africano.

O texto de Davis faz parte de um discurso proferido na cidade de São Luís, no Maranhão, no ano de 1997, chamado *As mulheres negras na construção de uma nova utopia*. Afirmando que “raça é a maneira como a classe é vivida” e “gênero é a maneira como a raça é vivida”, Davis ressaltou o modo como a contribuição das mulheres negras para as lutas sociais tem sido apagada e atribuiu a isso uma possível causa do fracasso dessas lutas.

A escuta de Davis dá a entender que a incorporação das demandas de camadas da população mais severamente submetidas à opressão, como são as mulheres negras, torna a luta mais substantiva, mais poderosa 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-americanos, 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. Não seria possível inferir algo semelhante quando pensamos nas disputas atualmente assumidas pela classe teatral por subsídios públicos para o seu fazer? De sua briga pela garantia de uma política para as artes no país? Quais prioridades têm sido elencadas nessas lutas? E como têm sido elencadas?

O espetáculo tomava como base o texto *A missão: lembranças de um revolução*, do dramaturgo alemão Heiner Müller, expondo os limites do dramaturgo alemão para tratar de temas como o racismo, a descolonização e o subdesenvolvimento. Ciente de que Müller tinha buscado, em seu texto, romper com a perspectiva dominante, assumindo abertamente seu *locus* masculino e europeu ao abordar episódios históricos ocorridos na América Latina¹², o Legítima Defesa atuou intensamente para contribuir com tal movimento, dirigindo a montagem para o sentido da descolonização, realizando uma ação que dificilmente teria sido realizada por artistas brancos.

A Revolução Francesa e seus famosos personagens, aos quais a obra de Müller faz referência, foram substituídos, na montagem dirigida por Eugênio Lima, pelo menos célebre Amílcar Cabral, intelectual guineense, herói das lutas de libertação de Guiné-Bissau e Cabo Verde. Sua imagem em preto e branco estourava no ciclorama e era printada sobre os corpos negros em cena. Sua voz era materializada a partir da gravação de uma mensagem de ano novo dirigida a seu povo. Esses elementos instalavam com dignidade a referência ancestral no tempo-espaço do teatro, a qual era apresentada sem preâmbulos ou didatismo àqueles que não a reconheciam dos livros escolares.

Como Cabral, uma série de artistas e de pensadores negros desfilava na frente dos espectadores, mediante suas imagens reproduzidas e suas palavras performadas. A dramaturgia do espetáculo convocou Malcolm X, Stokely Carmichael e Frantz Fanon por saber que esses nomes influenciaram Heiner Müller em *A missão* (cf. STORCH, 2017, pp. 58-9, 65-6). A montagem realizou assim tanto uma crítica genética quanto uma reparação histórica, complexificando ainda mais a intrincada trama de pré-textos e de referências do original, perseguindo um pensamento político radical que teria inspirado o autor alemão a entronizar um personagem negro em sua obra. Quem mais, senão esses artistas negros, poderia resgatar essas fontes e, com elas, a urgência de seus discursos?

¹² Vide, nesse sentido 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.

Comprovando as ideias de Angela Davis de interseccionalidade das lutas, a racialização do texto alemão permitiu também a emergência de uma perspectiva de gênero com relação ao original. A encenação se deteve assim sobre algumas posições explicitamente machistas do autor, como, por exemplo, a utilização do termo “puta” (MÜLLER, 2017, p. 25) para caracterizar a revolução, ao qual uma atriz responde com um rap sobre a solidão das prostitutas. Ou ainda, ao apresentar o Anjo do Desespero - espécie de figura do arrependimento, certo brilho de loucura que Müller representa como uma mulher falando ao espírito de um homem (*Idem*, p. 19) - como uma voz feminina anônima (certamente negra), vinda dos alto falantes. Essa voz afirmava, aparentemente no contexto das manifestações contra o *impeachment* da presidente Dilma Rousseff, seu desejo de escrever em um cartaz “violência obstétrica também é golpe”. Testemunhava então sobre a violência de que havia sido vítima em sua adolescência, quando atendida com negligência pelo Estado racista no momento do parto de sua filha, o que resultou na morte do bebê. Essa voz subalterna que o original (ou quiçá o teatro branco) não seria capaz de expressar ganhava ali um espaço ampliado de ressonância. Uma vivência de intenso sofrimento e de abandono acontece cotidianamente invisível, contrastando com a narrativa macropolítica de golpe de Estado, apresentada como urgente pela classe artística e a militância de esquerda.

Esse posicionamento poético do Coletivo Legítima Defesa pode ser aproximado de uma interpelação que o diretor do grupo Teatro da Laje, Veríssimo Júnior, lançou na direção do público de um evento chamado Teatro Pela Democracia, em 2016, realizado por produtores culturais do Rio de Janeiro contra o *impeachment* da presidenta Dilma.¹³ Na ocasião, o diretor questionou a representatividade daquele evento, mencionado o nome de lideranças do teatro da periferia da cidade que não estavam presentes. Tratava-se de provocação importante uma vez que tal evento pode ser lido na sequência de uma série de esforços que a chamada classe teatral da cidade do Rio de Janeiro vinha fazendo para alcançar maior representatividade política desde o fechamento de grande parte dos teatros da cidade pela Lei

¹³ Ver FILGUEIRAS, Mariana. “Teatro da Laje: diretor quer Vila Cruzeiro no mapa cultural do Rio”. In: O Globo, 25 mar. 2016. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/teatro-da-laje-diretor-quer-vila-cruzeiro-no-mapa-cultural-do-rio-18949943>> Acesso em 04 fev. 2018.

Santa Maria, em 2013¹⁴. Obviamente, naquela ocasião, o fechamento dos teatros atingira essencialmente o *status quo* do teatro carioca já que aos artistas e produtores subalternos tais espaços se encontravam fechados historicamente. A provocação de Veríssimo descobriu, desse modo, uma perigosa fratura capaz de comprometer a validade política daquela atividade.

Vislumbro assim correspondência entre as poéticas e os discursos do Coletivo Legítima Defesa e do grupo Teatro da Laje. Considero que há certa convergência entre as contribuições daqueles dois coletivos para o teatro brasileiro contemporâneo, ainda que suas atuações sejam bastante divergentes em termos de discurso, de opções estéticas e de modos de resistência. O Grupo Teatro da Laje, embora historicamente construído por artistas negras e negros, tem como principal característica uma extrema territorialização geográfica de suas práticas. Constitui um dos chamados “grupos de periferia” da cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente da favela da Vila Cruzeiro. Seu projeto artístico, tal como expresso por seu diretor (SANTOS JÚNIOR, 2004, p. 17) corresponde à “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”. Trata-se de uma diferença importante que se soma a muitas outras como, por exemplo, a distância entre os contextos teatrais das cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro e as idades dos coletivos.

Pode-se dizer que o Teatro da Laje é um transbordamento do trabalho de Veríssimo Júnior como professor de teatro na Escola Municipal Leonor Coelho Pereira, localizada na Vila Cruzeiro. Pernambucano, nascido em comunidade pobre, começou a dar aulas naquela favela da zona norte em 1999. Quatro anos depois, após uma série de experiências que demonstraram a incompatibilidade de uma prática teatral mais livre com os limites do espaço escolar, funda, juntamente com alguns alunos e ex-alunos, o grupo de teatro,

¹⁴ Ver WREDE, Catharina. “Movimento ‘Reage Artista’ leva peças para rua em protesto a fechamento de teatros”. In: O Globo, 28 fev. 2013. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/movimento-reage-artista-leva-pecas-para-as-ruas-em-protesto-fechamento-de-teatros-7706263>> Acesso em 28 nov. 2018.

que inicialmente ensaiava e apresentava suas peças nas lajes das casas. Em uma entrevista que me concedeu, Veríssimo fala um pouco sobre os caminhos que o levaram ao Teatro da Laje:

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. Então, eu comecei a buscar caminhos (SANTOS JÚNIOR, 2017, p. 01).

Nessa trajetória teatral, em que a experiência do diretor vai se confundir com a do grupo, evidencia-se também uma crítica ao racismo do campo teatral. Como ator nordestino, Veríssimo Júnior permanecia refém de certa dramaturgia de caráter regionalista, folclorizante, tanto quanto resistia a um teatro de vertente mais formalista, segundo ele, praticado na zona sul da cidade. Repellido, desse modo, pelo campo teatral da cidade, o artista segue em direção à periferia, espaço onde se juntará à juventude - negra, em sua maioria - para então perseguir uma linguagem alternativa aos discursos estabelecidos.

Michel Foucault (2018, p. 214) considera o racismo um dos principais mecanismos de funcionamento dos Estados Modernos, e descreve-o como um corte, “uma maneira de defasar, no interior da população, uns grupos em relação aos outros”. O racismo permite que o poder efetue uma fragmentação de caráter biológico, estabelecendo que:

quanto mais as espécies inferiores tendem a desaparecer, quanto mais os indivíduos anormais forem eliminados, menos degenerados haverá em relação à espécie, mais eu - não enquanto indivíduo mas enquanto espécie - viverei, mais forte serei, mais vigoroso serei, mais poderei proliferar (*Idem*, p. 215).

É importante refletir que, ao abordar o racismo de Estado, Foucault não está apenas se referindo à atuação de governos, mas identificando modos como o poder se insere nas múltiplas dimensões das vidas dos indivíduos e das sociedades. Não seria, portanto, possível localizar certa reprodução pelo teatro do racismo de Estado quando ele tende a estereotipar as representações de indivíduos de determinado grupo (nordestinos, favelados, negros, homossexuais, transexuais etc.)? Não promoveriam seus agentes, por meio da caracterização grotesca de uns e pela restrição dos meios de

produção, uma distinção entre quem, parodiando Foucault, pode viver mais e melhor e quem, por outro lado, pode morrer para o progresso da espécie?

O projeto artístico do Teatro da Laje, ao colocar como centro a comunidade da Vila Cruzeiro, opta por um enfrentamento de natureza racial, ainda que o inscreva na perspectiva do território. Em *Montéquios, Capuletos e Nós*, peça que teve oportunidade de apresentar em uma curtíssima temporada em um espaço de visibilidade da cidade do Rio de Janeiro, o Espaço Cultural Sérgio Porto¹⁵, 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, como se a favela mesma, e todas as projeções sobre ela, os confrontasse. Meninas e meninos, alguns negros, outros não, alguns mais parecidos com o público branco classe média do que outros, materializavam mais do que a si mesmos e os personagens que representavam, traziam consigo o seu *lócus* de moradia, um corpo estranho em um espaço muito específico de um bairro de classe média alta. Sem se intimidar pelo racismo do teatro carioca, o elenco do Teatro da Laje ocupava com despudor o espaço cênico e apresentava surpreendente precisão, ao quebrar em coro a imobilidade, cantando de modo ritmado e potente, ao som de um bumbo: *Para o mundo inteiro, somos da Vila Cruzeiro! Para o mundo inteiro, somos da Vila Cruzeiro!*

O espetáculo que era visto a seguir, por muitas de suas qualidades que não cabe enumerar aqui, contribuía para dissolver uma representação comumente difundida sobre a juventude dos territórios de baixa renda, apresentando-os em sua diversidade, em sua complexidade, em sua pulsão de vida, ainda que mais diretamente vulneráveis à morte violenta do que jovens habitantes de outros contextos. Isso era comunicado pelos diversos elementos da cena, mas principalmente pela presença muito particular de cada uma daquelas atrizes e cada um daqueles atores.

¹⁵ Essa minitemporada de apenas um final de semana no ano de 2006, corresponde a uma das raras apresentações do grupo em um teatro consagrado da zona sul do Rio de Janeiro. Além dela, o grupo já realizou uma temporada de algumas semanas, em 2013, com o espetáculo *A viagem da Vila Cruzeiro à Canaã de Ipanema numa página de Facebook*, no Teatro Maria Clara Machado, no bairro da Gávea, e uma apresentação pontual na VIII Mostra de Teatro Estudantil, no Centro Cultural Banco do Brasil, localizado no centro da cidade.

Analisar algumas disposições dos campos das artes cênicas através das práticas desses dois coletivos tem sido processo de minha pesquisa de doutorado. Tanto Teatro da Laje quanto Legítima Defesa relacionam-se com estruturas de poder quando buscam continuidade para seus projetos criativos, mas também quando são subtraídos e silenciados. Percebo que suas poéticas e suas práticas dialogam com representações dominantes, mas também abrigam conteúdos que escapam a determinados consensos vigentes na produção teatral contemporânea de Rio de Janeiro e São Paulo. Penso, portanto, que há em seus trabalhos vestígios de ideias que a configuração do poder no campo das artes cênicas atualmente não é capaz de assumir (ou pelo menos, de colocar em primeiro plano), sob risco de comprometer certo arranjo do seu espaço e determinadas posições assumidas por seus agentes. São elementos capazes de revelar a relação dos modos de produção artística com processos mais amplos da sociedade brasileira derivados de sua matriz escravocrata e colonial.

Referências Bibliográficas

- ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais). **Mapa dos assassinatos de travestis e transexuais no Brasil em 2017**. Brasil, 2018.
- BOURDIEU, Pierre. "Campo intelectual e projeto criador". In: **Problemas do estruturalismo**. Tradução de Moacir Palmeira. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- DAVIS, Angela. "As mulheres negras na construção de uma nova utopia" In: **Geledés – Instituto da mulher negra**. 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.
- IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada) & FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Atlas da Violência 2018**. Rio de Janeiro (RJ): 2018.
- FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. Tradução: Maria Ermantina Galvão. 2ª ed.. São Paulo: Martins Fontes – WMF, 2010.
- JESUS, Jaqueline Gomes de. "Interloquções teóricas do pensamento transfeminista". In: JESUS, Jaqueline Gomes et al. **Transfeminismo: teorias e práticas**. Rio de Janeiro: Metanoia, 2015.

- MÜLLER, Heiner. **A missão: lembrança de uma revolução**. Tradução de Christine Röhrig. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- OLIVEIRA, Joana. “Jesus pode ser tudo, menos travesti”. In: **El País**, Cultura, 24 jul. 2018. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/07/23/cultura/1532371217_501094.html> Acesso em 28 nov. 2018.
- SALABERT, Duda. “Sobre a peça Gisberta, Luís Lobianco, Transfobia e CCBB”. In: **Facebook**. Belo Horizonte, 8 de jan. 2018 00:24. Disponível em: <https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=2065584333722864&id=100008139526869> Acesso em: 19 jan. 2018.
- SANTOS JUNIOR, Antônio Veríssimo dos. **Entrevista** (inédita). Rio de Janeiro, dezembro de 2017.
- _____. **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.
- 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.