



**CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS**

**Marcos Fábio Cardoso de Faria**

**DRAMATURGIAS RADICAIS:  
DO PERSONAGEM POLÍTICO ORDINÁRIO À IMAGINAÇÃO EMANCIPATÓRIA**

**Belo Horizonte (MG)  
2022**

Marcos Fábio Cardoso de Faria

DRAMATURGIAS RADICAIS:  
DO PERSONAGEM POLÍTICO ORDINÁRIO À IMAGINAÇÃO EMANCIPATÓRIA

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Estudos de Linguagens, do Programa de Pós-Graduação, Stricto Sensu, do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG –, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor.

Área de Concentração: Tecnologias e Processos Discursivos

Linha de Pesquisa: Literatura, Cultura e Tecnologia

Orientadora: Dra. Olga Valeska Soares Coelho

Belo Horizonte (MG)

2022

F224d Faria, Marcos Fábio Cardoso de.  
Dramaturgias radicais : do personagem político ordinário à  
imaginação emancipatória / Marcos Fábio Cardoso de Faria. – 2022.  
250 f.  
Orientadora: Olga Valeska Soares Coelho.

Tese (doutorado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de  
Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de  
Linguagens, Belo Horizonte, 2022.  
Bibliografia.

1. Teatro político brasileiro. 2. Teatro negro. 3. Boal, Augusto, 1931-  
2009. 4. Dramaturgia contemporânea. I. Coelho, Olga Valeska  
Soares. II. Título.

CDD: B869.2

Ficha elaborada pela Biblioteca - *campus* Nova Suíça - CEFET-MG  
Bibliotecária: Rosiane Maria Oliveira Gonçalves - CRB6-2660

Marcos Fábio Cardoso de Faria

DRAMATURGIAS RADICAIS:  
DO PERSONAGEM POLÍTICO ORDINÁRIO À IMAGINAÇÃO EMANCIPATÓRIA

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET-MG, em 07 de fevereiro de 2022, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Estudos de Linguagem, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas (os) professoras (es):

---

Profa. Dra. Olga Valeska Soares Coelho – CEFET/MG – Orientadora

---

Profa. Dra. Cláudia Cristina Maia – CEFET/MG

---

Profa. Dra. Rosane da Silva Borges – USP

---

Profa. Dra. Elvina Maria Caetano Pereira – UFOP

---

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre – UFMG

*À Maria Rosa, minha mãe, e ao André Luiz,  
meu pai. Ambos, cada um à sua maneira,  
foram os heróis nesse evento apocalíptico  
que acabamos por chamar de vida.*

## AGRADECIMENTOS

Este texto é, em certa medida, um compilado do que acredito. Por isso, agradeço às pessoas que me deram um voto de confiança e apostaram em minhas crenças. Em primeiro lugar, agradeço à minha orientadora, Olga Valeska Soares Coelho, por investir em minha loucura e, assim como ela, à Jenny Cubells Serra, que acolheu o projeto deste trabalho durante meu estágio de pesquisa na Universitat Autònoma de Barcelona.

À Débora Pazetto Ferreira, a primeira leitora e entusiasta das ideias que aqui desenvolvo. Aos mestres Marcos Antônio Alexandre, Rosane Borges, Cláudia Maia, Ivete Walty e Mírian de Souza Alves que leram, com atenção e cuidado, as primeiras páginas que escrevi apontando para caminhos que eu não ousava traçar. À Nina Caetano, por aceitar fazer parte das primeiras leitoras deste trabalho.

Aos meus pais, Rosa e André, que, aos trancos e barrancos, foram os responsáveis pelo ser humano que sou. Aos meus irmãos, Joice e Maycon, que, com toda a diferença entre nós, sempre foram capazes de respeitar as minhas escolhas. E à Maria Luiza, minha sobrinha iluminada.

À família que a vida me deu, meus irmãos Rodrigo Jerônimo e Bia Nogueira, que sempre estiveram ao meu lado na construção de um futuro melhor, mais justo e mais criativo. Ao meu companheiro de copo, cruz, tristezas e felicidades, David Comino, que esteve e está de mãos dadas comigo. E as amigas-irmãs Caroline Nascimento, Manu Ranilla e Samuel Samways com quem compartilhei mais que um lar, uma vida.

Ao trio de amores Fernanda Dusse, Juliana Barbosa e Camila Rizzotti que faz esse mundo ser mais gostoso. E à Gabi Figueiredo, a quem não tenho palavras por fazer tanto por mim. Ao Miguel Arcanjo Prado, sempre mostrando o mundo adiante.

À família de Teófilo Otoni e Diamantina, Vanessa Juliana, Valéria Costa, Luan, Brenda, Marcelo Vilarino, Juliana Leal e Paula Cristina Silva, que fizeram com que uma mudança radical em minha vida parecesse a coisa mais normal do mundo.

À família barcelonesa, María Rosa Comino, Antonio Rodrigues, Toni Comino e o sobrinho Toni, por fazer daquela cidade o meu novo lar. Ao amigos de lá Laura Rosas, Patricia Dominguez, María Santos, Sara Parada, Alba Alcacer, Ale Palma e Sara Alfonsina.

As mulheres que me ensinaram as possibilidades desse caminho acadêmico: Mariângela Paraizo e Lyslei Nascimento. À memória de Graciela Ravetti, que foi quem balançou meu mundo e mostrou que eu deveria estudar aquilo que eu sou.

À memória do mestre e guia João das Neves, por me ensinar tanto sobre teatro. À Titane, por seguir nos ensinados.

À Thereza Junqueira, por me apresentar a primeira possibilidade desta tese.

Agradeço à Angélica Ferreira, por revisar este trabalho.

Agradeço às colegas dos grupos de pesquisa Guarará – Grupo de Pesquisas Descoloniais em Arte Contemporânea (Guará-UDESC) e do Grupo de Pesquisa Estudos Sociais e de Gênero de Poder e a Subjectivitat (GIPIS-Universitat Autònoma de Barcelona).

Agradeço ao corpo docente da CEFET-MG, especialmente à Marta Passos e Alcione Gonçalves, e da Universitat Autònoma de Barcelona, pela formação de qualidade que me proporcionaram. À Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, em especial ao Instituto de Ciência, Engenharia e Tecnologia (ICET), minha casa institucional, que me concedeu o direito de me dedicar a este trabalho.

Agradeço, por fim, a CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – por me conceder a bolsa para participar do Programa de Doutorado-sanduiche no Exterior (PDSE).

*Sentimo-nos como se estivéssemos soltos num cosmos vazio de sentido e desresponsabilizados de uma ética que possa ser compartilhada, mas sentimos o peso dessa escolha sobre as nossas vidas. Somos alertados o tempo todo para as consequências dessas escolhas recentes que fizemos. E se pudermos dar atenção a alguma visão que escape a essa cegueira que estamos vivendo no mundo todo, talvez ela possa abrir a nossa mente para alguma cooperação entre os povos, não para salvar os outros, mas para salvar a nós mesmos.*

*Ailton Krenak - Ideias para adiar o fim do mundo.*

## RESUMO

A partir da teoria inacabada de Walter Benjamin sobre os personagens políticos na obra de Bertolt Brecht, presente no texto “Bert Brecht”, proponho uma leitura, com foco no teatro político brasileiro, que intenta continuar esse pensamento. Em um primeiro momento, devido à aproximação com a forma do fazer teatral brechtiano, parto da dramaturgia de Augusto Boal que é anterior ao golpe de estado militar no Brasil, bem como do seu trabalho teórico intitulado de Teatro do Oprimido, para refletir como essa literatura pode gerar personagens políticos ordinários, ou seja, que mesmo distanciados das instituições de poder, são capazes de desencadear ações políticas significativas nas suas comunidades promovendo, assim, mudanças substanciais no cotidiano coletivo. Em seguida, faço uma leitura de diversas dramaturgias contemporâneas, com um recorte orientado para o teatro negro que, por sua vez, são construtoras de personagens políticos ordinários que se valem da postura ativista para se inscreverem, a contrapelo, na história brasileira. Assim, parto da premissa do teatro como um gênero público, portanto assembleário, sugerindo que, a partir dele e de sua capacidade de alcance, é possível promover uma imaginação emancipatória que concorre e tensiona, discursivamente, com os poderes institucionais que são responsáveis por um gerar um padrão nas narrativas históricas brasileiras, como foi, por exemplo, a dissertação de Karl von Martius apresentada ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) intitulada *Como se deve escrever a História do Brasil*.

Palavras-chaves: teatro político; teatro negro; Augusto Boal; dramaturgia contemporânea.

## RESUMEN

A partir de la teoría inacabada de Walter Benjamin sobre los personajes políticos en la obra de Bertolt Brecht, presente en el texto “Bert Brecht”, propongo una lectura, con foco en el teatro político brasileño que intenta dar continuidad a ese pensamiento. En un primer momento, debido a la aproximación con la forma de hacer teatro brechtiano, parto de la dramaturgia de Augusto Boal anterior al golpe de Estado militar en Brasil, así como su trabajo teórico titulado como Teatro del Oprimido, para reflexionar como esta literatura puede generar personajes políticos ordinarios, o sea, que aun siendo distanciados de las instituciones de poder, son capaces de desencadenar acciones políticas significativas en sus comunidades promoviendo, de esta forma, cambios sustanciales en el cotidiano colectivo. En seguida, hago una lectura de diversas dramaturgias contemporáneas, con un recorte orientado para el teatro negro que, a la misma vez, no son constructivas de personajes políticos ordinarios que se valen de la postura activista para inscribirse, en dirección contraria, en la historia brasileña. De este modo, parto de la premisa del teatro como un género público, y por tanto, asambleario, sugiriendo que, a partir de él y de su capacidad de alcance, es posible promover una imaginación emancipadora que compite y tensiona, discursivamente, con los poderes institucionales que son responsables por generar un patrón en las narrativas históricas brasileñas, como fue, por ejemplo, la disertación de Karl von Martius presentada en el Instituto Histórico y Geográfico Brasileño (IHGB) titulada *Cómo se debe escribir la Historia de Brasil*.

Palabras clave: teatro político; teatro negro; Augusto Boal; dramaturgia contemporánea.

## ABSTRACT

From the unfinished theory of Walter Benjamin about the political characters in Bertolt Brecht's piece, present in "Bert Brecht"'s text, I invite you to read with a focus in the Brazilian political theatre which tries to give continuity to this thought. With a first sight and due to the approximation with the way of doing brechtian theatre, I start off with Augusto Boal's dramaturgy prior to the military coup in Brazil and his theoretical work titled as Theatre of the Opressed, to reflect how this literature is able to generate ordinary political characters, that is to say, characters that being far away from power institutions are able to unzip significant political actions in their communities promoting, in this way, substantial changes in the collective day-to-day. After this, I analyze different current dramaturgy works, all aligned towards black theatre, but being at the same time not constructive of ordinary political characters that take advantage of their activist background to discuss, in opposed directions, to the Brazilian history. In this way, I continue with the premise of denoting theatre as a public genre, and therefore assembly, suggesting that, from its point of depart and its scope capacity, it is possible to promote an emancipatory imagination that competes and tenses, discursively, the institutional powers that are responsible for generating a pattern in the Brazilian historical narratives, as it was, for example, Karl von Martius' dissertation presented in the Institute for History and Geography of Brazil (IHGB) intitled *How should the Brazilian History be written*.

Key words: political theatre, black theatre, Augusto Boal, current dramaturgy

## RESUM

A partir de la teoria inacabada de Walter Benjamin sobre els personatges polítics a l'obra de Bertolt Brecht, present al text "Bert Brecht", proposo una lectura, focalitzada al teatre polític brasiler que intenta donar una continuïtat a aquest pensament. En un primer moment, degut a l'aproximació amb la forma de fer teatre brechtian, parteixo de la dramaturgia d'Augusto Boal anterior al cop d'Estat militar al Brasil, així com el seu treball teòric titulat com Teatre de l'Oprimat, per reflexionar com aquesta literatura pot generar personatges polítics ordinaris, és a dir, que encara sent distanciats de les institucions de poder, són capaços de desencadenar accions polítiques significatives a les seves comunitats promovent, d'aquesta manera, canvis substancials dins del cotidià col·lectiu. De seguida, faig una lectura de diverses dramaturgies contemporànies, amb un retall orientat cap al teatre negre que, a la vegada, no són constructives de personatges polítics ordinaris que se serveixen de la postura activista per inscriure's, en direcció contrària, a l'història brasilera. D'aquesta forma, parteixo de la premissa del teatre com un gènere públic, i, per tant, assambleari, suggerint que, a partir d'ell i de la seva capacitat d'abast, és possible promoure una imaginació emancipatòria que competeix i tensiona, discursivament, amb els poders institucionals que són responsables per generar un patró a les narratives històriques brasileres, com va ser, per exemple, la dissertació de Karl von Martius presentada a l'Institut Històric i Geogràfic Brasiler (IHGB) titulada *Com s'ha d'escriure la història del Brasil*.

Paraules clau: teatre polític; teatre negre; Augusto Boal; dramaturgia contemporània.

## SUMÁRIO

Para as Políticas de uso, vide bula .....	12
ANATOMIA HISTÓRICA DO PERSONAGEM POLÍTICO ORDINÁRIO NO BRASIL...	23
A política da pobreza .....	24
Brasil, um país de golpes .....	34
A massa enquanto classe .....	56
Da ordem do comum, o personagem ordinário .....	76
O CORPO DO PERSONAGEM POLÍTICO ORDINÁRIO: O EXEMPLO DO TEATRO NEGRO .....	94
De inimigo a adversário.....	95
Cor, pele e corpo de batalha .....	110
Orquestra-guerrilha.....	136
Do lugar de fala ao lugar de luta: o corpo de batalha .....	154
A revolução imediata do teatro .....	172
Unidade e luta: substantivos femininos .....	184
IMAGINAÇÃO POLÍTICA, IMAGINAÇÃO EMANCIPATÓRIA .....	206
A imaginação radical .....	207
Até o iluminador já disse: parem, parem, parem!.....	227
Referências: .....	241

## **PARA AS POLÍTICAS DE USO, VIDE BULA**

### I.

Infelizmente, este trabalho não tem nenhuma pretensão injuntiva. Pelo contrário, ele foi escrito a partir de ambiguidades, inclusive de ambiguidades de ambiguidades.

A maior parte dos termos aqui usados são dúbios, polissêmicos, usados com frequência e, algumas vezes, sem ponderação tanto entre eruditos quanto na boca do povo. Não vejo nenhum mal nisso e, quem sabe, talvez seja esse o grande trunfo destas páginas. Algumas vezes, as palavras serão empregadas a partir de seu sentido dicionarizado, outras – que espero sejam bem compreendidas pelas explicações – se apresentam como termos e geram sentidos específicos, acordando com uma tradição, mesmo que, ou maiormente, marginal, do pensamento referente aos temas aqui expostos.

Política, teatro, radicalidade, disputa, o outro, pobreza, democracia, liberdade são exemplos aqui salteados por estarem presentes na vida cotidiana, mas também por fazerem parte da maioria dos textos que leio – que, muitas vezes, apresentam aspectos ideológicos e políticos específicos e dizem respeito à maneira como, enquanto ativista, leio o mundo. As atenções dadas a eles são especulativas, o que também é uma forma muito titubeante de, ao reverso de certo costume acadêmico, encerrar uma leitura do mundo (seja o abrangendo ou o enclausurando).

De toda forma, acredito que este texto tem um funcionalidade circular. Ou seja, embora haja algum interesse em relacionar o tempo histórico como justificativa para os argumentos que utilizo para defender as teses aqui levantadas, o faço por meio de um crítica espiralar, ziguezagueando a história, afinal, como esta é, definitivamente, mal contada, seria complicado estabelecer um início e um final que compreenda o caminho eleito. Nesse sentido, mais que uma estrada que conduz à propriedade do saber, esta proposta se assemelha mais a um labirinto.

Assim, períodos históricos se entrelaçam, uma vez que considero que estamos imersos nas ruínas da eleição arbitrária do que deveria, ou não, fazer parte da memória coletiva e como isso nos levou até hoje, um momento em que precisamos discutir temáticas que deveriam pertencer ao passado – é complicado, para mim, pensar que ainda há, por exemplo, casos de

miséria, fome, escravização, assassinatos, perseguições às pessoas apenas pela sua existência racial, de gênero e classe social. A natureza dos vínculos do antes com o agora não é, de fato, ignorada, mas sofre de uma eleição discursiva que apela para a máxima de que o mundo mudou (mas nem tanto). Estamos passando páginas e páginas sem que as tenhamos lido. Temos um sem-número de materiais que deixamos por revisar e, agora, parecemos correr contra o tempo para, antes de mudar para a próxima página, garantir que tenhamos lido as anteriores.

## II.

Vejamos: o título deste trabalho é *Dramaturgias radicais: do personagem político ordinário à imaginação emancipadora*. O quê de complexidade aplica-se muito mais a uma certa demanda que faz parte do movimento do tornar-se acadêmico do que do texto em si. O jogo de linguagem empregado poderia responder a quase tudo o que queria falar e de forma sintética, mas, como qualquer outro escritor, não escrevo esse texto somente para mim (assim espero). Tenho um comprometimento com o mundo, mesmo sabendo que minhas ações reverberam como diminutas. Nelas, o tornar-se, principalmente depois de ler Neusa Santos Souza, foi acoplado ao meu processo de “tornância”.

O conceito de radicalidade, para mim, é o ponto mais tranquilo do título e, em um determinado momento do processo, foi o que se tornou um problema para os meus primeiros leitores. Em minha prática teatral, como dramaturgo e pensador do teatro, ela sempre esteve bem definida, seja de maneira pessoal, ou para meu grupo, o Grupo dos Dez<sup>1</sup>: fazemos teatro para radicalizar. Aprendemos esse termo com o teatrólogo João das Neves<sup>2</sup>, que, de forma

---

<sup>1</sup> O Grupo dos Dez se dedica à investigação do teatro musical tipicamente brasileiro, bem como da inserção das tecnologias poéticas afro-brasileiras em cena. Atualmente, ele é composto por Rodrigo Jerônimo, Bia Nogueira e Marcos Fábio de Faria, sendo esta sua última formação. Nascido em Belo Horizonte, durante um processo de formação conduzido por João das Neves, Titane e Irene Ziviane, o grupo já realizou diversos trabalhos, sendo o de maior relevância nacional o espetáculo *Madame Satã*, estreado em 2015, com direção de João das Neves e Rodrigo Jerônimo, direção musical de Bia Nogueira e dramaturgia de Marcos Fábio de Faria e Rodrigo Jerônimo.

<sup>2</sup> João das Neves foi um diretor, dramaturgo e escritor brasileiro que foi uma peça determinante para a solidificação do teatro político no Brasil. Sua obra consta de mais de 60 peças, com importantes contribuições para a mudança da linguagem teatral no Brasil. Dirigiu diversos nomes relevantes nacionais e internacionais. Sua obra *O último carro*, de 1976, é considerada uma das obras primas da dramaturgia brasileira. Em 2014, ele publicamente se autodeterminou integrante do Grupo dos Dez, bem como afirmou que este grupo estaria responsável para dar continuidade em seu trabalho.

confiante, nos passou a sua visão do teatro como um procedimento contra o silenciamento. Somos radicais por não calarmos a nossa boca. Também, em mesas redondas em que fomos gentilmente convidados, sempre nos direcionam uma certa crítica: vocês são muito radicais. De fato, o sentido dado vulgarmente à palavra, aquele que é corrente na língua e também está em uma das entradas do dicionário quando da definição da palavra, responde muito bem à fluidez da sua semântica e, geralmente, nem precisa de um pé de página que o justifique.

Embora a etimologia da palavra nos leve até o latim *radix*, que significa raiz, na língua portuguesa ela deriva de *radicalis*, ou seja, algo relativo à raiz. Haroldo de Campos, em “Uma poética da radicalidade”, tentou, também, explicar por qual motivo a poesia de Oswald de Andrade era classificada, por ele, dentro do panorama Modernista brasileiro, como uma poética da radicalidade. Recorrendo a Marx, ele encontra o mesmo que eu, porém com maior elaboração: “Ser radical é tomar as coisas pela raiz. E a raiz, para o homem, é o próprio homem” (MARX *apud* CAMPOS, 1974, p. 9). Com o tempo, radical passou a ser ou o essencial de algo, ou o movimento de ir contra a origem de algo. Neste último caso, ele diz respeito ao que é drástico ou brusco, conferindo o sentido que nos foi dado enquanto grupo – para não dizer que estávamos sendo chamados de intransigentes, inflexíveis e intolerantes.

Além disso, uma postura política radical diz respeito ao desejo por mudanças absolutas do cenário e, por isso, quando falamos de um processo revolucionário e que seja capaz de reestruturar o mundo como o conhecemos – impregnado de intolerância, desigualdades e violências estruturalizadas –, há sempre tentativas de reverter esse desejo para algo mais moderado, esperando que o desejo seja o de reforma. Não é incomum escutarmos que nossos sonhos de uma sociedade melhor, algo bem básico, sejam, pejorativamente, chamados de radicais. É como se o mundo já não fosse radicalmente insuportável como ele é e que tenhamos que ser intransigentes, inflexíveis e intolerantes a respeito de algumas temáticas (principalmente no tocante a uma grande porcentagem da população, sobretudo brasileira, que é, em alguma medida, como eu: bicha, preta e oriunda da periferia que, no meu caso, é a periferia rural, ou seja, aquele mundo esquecido).

### III.

Chamo este texto de trabalho, pois assim o encarei. Foi uma empreitada chegar até aqui. Da proposta inicial até as últimas palavras, foram uns bons anos tentando entender o que, de fato,

eu estava fazendo. Li em 2016, por intermédio de Thereza Junqueira, o ensaio “Bert Brecht”, de Walter Benjamin, e foi por ele que tudo começou. Aquele texto sucinto, mas cheio de informações, pareceu-me uma perfeita aplicação da teoria do conto de Ricardo Piglia (desculpem-me, gosto demais dessa teoria e tento aplicá-la em diversas produções artísticas e de pensamento): tinha aquilo que foi escrito por Benjamin, mas o que ficou reverberando em minha cabeça foi a tal da segunda história. Creio, inclusive, que é essa história não contada que sempre nos incita a produzir qualquer pensamento.

Certa vez, apresentei o esboço desta ideia para a Professora Graciela Ravetti. Naquela época, eu pensava estudar biografias de personalidades políticas, como Olga Benário e Carlos Marighella. Foi ela quem me incitou a estudar dramaturgias, dizendo que haveria um olhar distinto como um artista pensaria, teoricamente, sobre o seu ofício e os dos seus colegas de trabalho. Para Ravetti, eu não precisaria me esforçar para buscar uma segunda história em outro lugar, pois a produção teatral seria, por excelência, a arte em que esse efeito se reverberaria. Ela ainda concluiu que acreditava que os personagens políticos que eu deveria me interessar são aqueles do cotidiano, que moviam seus interesses políticos pela iconoclastia.

O entendimento de que a política está distanciada dos sujeitos, sobretudo daqueles que levam uma vida ordinária – lembro que esse termo será usado em referência ao comum, ou contrário ao extraordinário –, é algo corrente. Estamos, muitas vezes, imbricados de uma ideia quase fixa sobre essa ciência e que aponta para a sua existência a partir do gabinete. Brecht, segundo Benjamin, a entende de maneira distinta e como um elemento inerente ao homem. Nesse sentido, cada ser humano é um revolucionário virtual, cuja potência seria equivalente à postura. Portanto, ele seria capaz de desencadear, racionalmente, ações políticas cotidianas que, por suas vezes, podem ser reivindicadas como inerentes ao imaginário coletivo. Os personagens brechtianos, para Benjamin, eram, ficcionalmente, propulsores de uma possível revolução ao modo marxista, ou seja, poderiam ser capazes de operar, a partir da realidade contrária, uma mudança substancial. Isso significa, como deseja Marx, fazer nascer, do centro do capitalismo, o comunismo.

Minha proposta, embora pareça um pouco pretensiosa, é de pensar uma continuidade à segunda história nascida de “Bert Brecht”. Queria, portanto, entender quem, de fato, eram esses personagens capazes de gerar uma ação ou mesmo exercer uma postura política, que é social e utilizável. Infelizmente, não tinha em meus interesses, ou faz parte da minha postura, reativar essa ideia pensando por um lugar enunciativo tão distante do meu como é o alemão

do entre-guerras. Talvez a realidade histórica que movimentou o teatro de Brecht fosse próxima à minha, embora estivéssemos separados por uma temporalidade tão distanciada que é tocante, atualmente, a uma minoria europeia – não pela inexistência dos problemas, e sim pelo estado entorpecente advindo da atual conformidade do continente como o paraíso onde se garante os direitos básicos e fundamentais daquela população, mas não de toda ela. Para mim, ao ler Brecht hoje em dia, encontraremos mais conexão entre as obras do teatrólogo e nós que vivemos às margens do norte e do centro global do que com os cidadãos que gozam dessa existência privilegiada.

Aquela literatura e seus personagens, com é apresentada por Benjamin, tinha a pretensão de mudar o mundo, corrigindo os erros do homem (o único erro incorrigível), incitando a que eles mudassem as suas posturas. Esse seria, creio, por excelência o personagem político ordinário. A potência do político exemplar que está no mundo também está em nós, sujeitos ordinários. Assumindo que meu interesse não está em criar uma crítica sobre um determinado autor, e sim em refletir sobre aquela segunda história que Piglia menciona, tomei a liberdade de fazê-lo com os olhos de um brasileiro e tendo em vista, então, o que se produz aqui. Os personagens políticos ordinários vêm de uma postura política que encontrei em nossos escritores de serem capazes de pensar, dentro desse sistema cruel que é o capitalismo uma mudança substancial para os sujeitos que vivem em uma condição oprimida. Portanto, essas dramaturgias são radicais em diversas instâncias: por se portarem como raízes que buscam um profundidade sobre o que é ser um brasileiro, sendo brasileiros; por irem contra a origem dos discursos que nos fundaram por uma epistemologia importada; e por proporem uma maneira brusca de recontar a história e, agora, por vozes ordinárias.

#### IV.

Este trabalho nasce de uma história em crise e, portanto, ele não poderia ser realizado de outra maneira. Há uma angústia em reclamar uma postura política enquanto assistimos ao mundo ruir. Das conturbadas eleições de 2018, fruto de uma caçada ao povo simbolizado pelo golpe de estado contra a Presidenta Dilma Rousseff em 2016, originou-se uma polarização capaz de nos fazer, com o presidente eleito, voltar aos tempos mais sombrios da nossa história recente, como o estado de insegurança perene durante a ditadura militar. Como se não bastasse todo essa tormenta de termos o chefe maior do Estado brasileiro atuando contra a população,

fomos acometidos por uma pandemia global que impossibilitou mais ainda o sonho de um mundo melhor.

Nossa fragilidade enquanto sujeitos, principalmente como sujeitos políticos, ficou escancarada. Vimos nossos irmãos brasileiros serem devorados pela fome, pela precariedade e por uma doença negligenciada pelos poderes públicos que ceifou, até agora, mais de 600 mil vidas somente em nosso país. Essa crise é geral e pertence, sobretudo, às instituições de poderes, embora haja um esforço que vai se coletivizando de responsabilizar a população por isso. Lembro, a cada dia, do mantra entoado pelo Mestre João das Neves: “Não há saída institucional”. E, de fato, não há mesmo, embora eu acredite que devemos ocupar as instituições e hackeá-las, atualizando as ideias marxistas sobre fazer nascer o socialismo dentro do capitalismo. Vivemos, faz anos e anos, um problema estrutural na conformação política e social do que é o Brasil: uma nação coronelista, autoritária, racista, desigual e genocida (para isso, basta fazer uma busca rápida sobre o número de mortes de sujeitos que vivem em condição de alteridade, como pessoas transexuais, negros, mulheres etc.). A condição do nosso presente está embrenhada do nosso passado colonialista exploratório e a mudança não virá pela prática do esquecimento.

Penso, nesse instante, em uma paródia do Manifesto Pau-Brasil que, julgo, é ideal para localizar o nosso país hoje em dia, mas também para os exemplos que tentam, a todo custo, justificá-lo: só não se inventou uma máquina de fazer chorar a burguesia (tão rica e filantropa, tão limpa e branca, tão especial e retratável) – já haviam feito o drama. Esse trecho remente à engrenagem parnasiana de criar versos em busca da poesia perfeita, essa que estava deslocada da realidade brasileira do seu tempo. Nesse sentido, a história do nosso teatro também não é muito distante disso. Ela foi – e, em certa medida, ainda é – marcada por um ideal estético que preza por um “bom gosto” burguês e esse “bom gosto” é uma herança colonial importada do império e sem apreço à realidade brasileira. O drama, no caso mencionado acima, tinha uma função aproximada, a de afagar, terapeuticamente, o ego de uma burguesia de gosto estético duvidoso.

Explico: os exemplos que escolhi usar aqui para justificar os meus argumentos vieram todos do teatro político brasileiro, uma das artes mais afetadas por esse período, seja pela exclusão das políticas de governo do Ministério da Cultura, seja pelas impossibilidades do encontro impostas pela pandemia da covid-19 e sua má gestão por parte do Estado brasileiro. Pouco a pouco, estamos voltando aos palcos, mas sofremos de efeitos colaterais que levaremos um bom tempo para reparar. A cultura, que já não gozava de uma política estruturada, passou,

diante do empobrecimento da população, a ser considerada supérflua diante da necessidade de alimentação e da batalha pelo básico. Embora a burguesia tenha sentido o drama de um certo empobrecimento, ela foi a classe menos afetada pelas consequências do vírus. Mesmo sendo a parcela da população que mais se contaminou, foi a que menos morreu, por exemplo.

A minha opção pelo teatro como exemplo para o pensamento aqui desenvolvido não foi aleatória. Defendo, ao longo do texto, que essa arte tem um caráter assembleário, além de ser um meio em que a arte potencialmente passa a ocupar efetivamente o espaço público. Por isso, talvez seja um método eficaz para reparar a memória coletiva. Nesse sentido, percebo nele um fundamentador da prática da assembleia, do debate coletivo e da construção de imaginários para uma disputa política. Embora eu poderia ter encontrado exemplos do que eu defendo ser um personagem político ordinário em outras expressões artísticas, somente aquelas que possam viabilizar o encontro e a coletivização seriam mais efetivas para a prática da imaginação emancipatória, pois o que me interessa pensar é o papel do personagem político ordinário na formação de uma consciência coletiva emancipatória.

## V.

Neste trabalho sete dramaturgias foram eleitas para compor os exemplos das minhas argumentações sobre o personagem político ordinário e a imaginação emancipatória. Em busca de entender melhor esses conceitos e de propor uma delimitação mais precisa desses tópicos, optei por dividir o trabalho em três partes. Na primeira, intitulada “Anatomia histórica do personagem político ordinário no Brasil”, trouxe as peças *José, do parto à sepultura* e *Revolução na América do Sul*, ambas de Augusto Boal, sendo aquela uma continuidade desta, além de *Mutirão em Novo Sol*, que é uma colaboração entre Nelson Xavier e Boal. Com elas, busco entender alguns pontos relevantes para a composição do Brasil pré-golpe militar. Todas essas peças foram escritas entre 1960 e 1963 e, nelas, há uma tentativa de restaurar pontos cruciais que nos levaram ao fatídico 1964.

Existem diversos trabalhos que pensam, especificamente, o período de repressão no Brasil, como se aquele fosse um período isolado. Porém, há indícios de que a tomada autoritária do poder pelos militares já estava sendo gestada de maneira direta (pela presença do Golpe Branco, do Golpe de Estado no Paraguai, da Fundação da Escola do Panamá, dos conflitos fundiários, dentre outros eventos poucos anos antes) ou indireta (relativa à própria

composição de uma nação nascida da colonização). Embora o teatro tenha sido parte da composição da imaginação pública brasileira, ele, em certa medida sempre esteve sob condução da burguesia. O período que essas peças abarcam é especialmente importante para uma virada mais popular do teatro brasileiro, que, por sua vez, passou a retratar mais de perto a realidade do povo, além de apresentar uma postura política que estivesse mais próxima à população corrente. Sendo assim, são obras que nos permitem conceber uma ideia semelhante ao período em que Brecht escreveu seus textos, captando esse ar de que algo não estava bem, mas também trouxeram um reconhecimento de uma população que esteve à revelia dos palcos.

A eleição dessas três peças diz respeito ao meu gosto pessoal. Quando iniciei a pesquisa, tinha certo de que o autor mais próximo a Brecht no Brasil era Augusto Boal. Com o tempo, assumi o equívoco que estava cometendo e ele veio dos estudos referentes ao Teatro do Oprimido, sobretudo por uma fala de Augusto Boal que confere sua pesquisa como inerente ao povo, de maneira que ele se colocava não como inventor da técnica, mas como um divulgador, ou seja, existem outros dramaturgos e teatrólogos brasileiros que são próximos a Brecht. Isso me conduziu a pensar que essa técnica tão difundida no mundo e tão associada a Boal como criador, a verdade, estava presente em diversas produções que se voltavam para pensar em contracorrente com o drama burguês. Boal encontrou nas expressões populares o que ele concebeu como uma arma contra a opressão e, delas, fez um catálogo. Na primeira parte deste trabalho, dou mais atenção à teoria do Teatro do Oprimido, que julgo ser um pensamento muito avançado que é parte estruturadora do teatro político brasileiro.

Já na segunda parte, intitulada “O corpo do personagem político ordinário: o exemplo do teatro negro”, que é, também, a parte mais extensa do texto, desloco-me do teatro de Augusto Boal e me dirijo ao teatro que é inerente à minha prática enquanto artista e ativista. Obviamente, a montagem do espetáculo *Madame Satã*, pelo meu grupo, foi determinante para essa mudança. Ainda que escrita alguns anos antes do projeto que origina este texto, a peça respondia, enquanto prática, a diversas inquietações que me moviam no fazer teatral. Um dos fatores determinantes foi, principalmente, a mudança de público que assisti acontecer nos teatros em que estivemos em cartaz. Estávamos praticando, desde os ensaios, o Teatro do Oprimido, nos valendo das técnicas das manifestações populares negras para a composição tanto das cenas, quanto da dramaturgia.

Não era comum vermos tantos negros em cena e, igualmente, tantos negros na plateia. Decerto, havia algo de empoderador naquele espetáculo que foi capaz de criar uma revolução

imediatamente ao promover assembleias onde passávamos. Nossa dramaturgia era composta com certa circularidade histórica, em que o passado biográfico de *Madame Satã* nos permitia pensar o contemporâneo e concluir que, embora o mundo tivesse mudado, muitas coisas permaneciam iguais. Somente a memória coletiva poderia nos conduzir entre esses dois mundos, entre o passado e o presente, e confirmar uma ilusão de realidade. A sensação que tínhamos é que *Madame Satã* nos permitia abandonar essa ilusão, algo que é inerente ao teatro negro. Pelo choque da história mal contada e sua repetição, esse teatro convidava o público a participar, coletivamente, retirando-se do recolhimento catártico e se escandalizando com esse mundo que, mesmo tendo mudado, seguia padrões de um passado colonial. A contemplação, certamente, era substituída pela indignação e colar o passado ao presente foi capaz de gerar questionamentos tais como: É possível mesmo que exista isso no mundo de hoje? O que esperamos, minimamente, enquanto produtores de teatro negro é esse constrangimento.

Para a escolha das peças que exemplificam os argumentos da segunda parte, fui movido pelo desafio de justificar o que chamei de imaginação emancipatória. Para mim, particularmente, não há emancipação na reprodução do mundo pela sua ínfima parcela de perfeição – aquela que é tão esteticamente elaborada que até os crimes mais bárbaros encontram uma permissão para a beleza. Meu objetivo era estudar discursos dramáticos que nos movessem para ações que desestabilizassem a nossa imobilidade. Encontrei esses exemplos nas seguintes peças: *Sambalelê tá doente*, de Solano Trindade; *Sete*, de Dione Carlos; *Farinha com açúcar, ou sobre a substância de meninos e homens*, de Jé Oliveira; e *Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas*, de Cidinha da Silva. Embora pareça uma escolha confusa, levando em conta que o texto de Trindade data de 1964 e as outras de depois dos anos 2000, essa escolha foi consciente e diz respeito à já mencionada repetição histórica. Cada uma delas me proporcionou exemplos significativos tanto para pensar o personagem político ordinário quanto para elaborar melhor a noção de imaginação emancipatória.

Nesse momento do texto, faço uma separação da prática da política do inimigo e do adversário. A população negra foi posta, ao longo da história, como inimiga pública. A mudança de status refere-se à prática do desejo de participação, justificada pela condição a que foi imposta. Essas dramaturgias apontam, então, para um caminho em que os sujeitos negros possam tomar consciência de seu contexto e, com isso, reivindicar sua mudança. Ou seja, elas sugerem uma prática política, sobretudo de sujeitos ordinários e em estado de imobilidade que vislumbram uma mudança coletiva da posição de oprimido.

## VI.

O final que propus para este trabalho é de uma reflexão teórica. Não fiz, nela, um recorte de obras dramáticas, pois a imaginei como um espaço para, como fiz na primeira parte, ao tentar definir precisamente o que era um personagem político ordinário, estabelecer melhores explicações sobre a imaginação emancipatória. Sendo um texto mais livre, optei por articular pontos que, durante minha formação como intelectual das letras e como artista, estiveram presentes e que, muitas vezes, me soaram incômodos. Certamente essa será a parte mais pretensiosa de todo o texto, pois é aí que acredito ter realizado a melhor performance deste texto. Trata-se de um texto conclusivo e, por isso, intitulei essa parte de “Imaginação política, imaginação emancipatória”.

Escrevi a conclusão tomado por dois pontos que, embora não sejam diretamente mencionados, foram determinantes para a elaboração deste trabalho. O primeiro é o clima de fim do mundo que todo o cenário político e social brasileiro nos trouxe, sendo ele as eleições de 2018 e a pandemia da covid-19. Outro é a pesquisa que meu grupo de teatro iniciou naquele ano, em que tivemos uma das maiores decepções políticas para os campos progressistas. Essa pesquisa foi intitulada de Afroapocalipse. Minha geração nunca esteve tão inserida em uma condição distópica como a de agora. Todos os nossos medos, sobretudo de quem está em condição de alteridade, estão salientes com a morte tão próxima de nós. Ainda assim, seguimos pensando sobre teatro, arte e literatura, talvez porque a nossa única arma imediata seja a imaginação. Antes de concluir o texto, escrevo uma espécie de defesa da imaginação emancipatória. Alguns leitores poderiam, inclusive, pensar que se trata de um tipo de manifesto (e isso seria algo que me alegraria bastante). Trocando em miúdos, as últimas páginas são um confronto entre a imaginação que espera o fim (do mundo, da literatura, do teatro) e aquele que quer a continuidade, mas tentando formas de mudança, inclusive radicalmente.

Volto, para finalizar esta introdução, ao título deste trabalho. A minha pretensão será a defender que há uma dramaturgia radical. Para mim, sua função é desarticular os enxertos e apontar para uma raiz e, lá, encontrar esse homem que Marx disse ser a própria raiz, não aquele que vai sendo colado como galho às estruturas alheias e sendo levado a acreditar que o mundo é assim, como ele conhece. As dramaturgias que serão debatidas, são trabalhos que visualizam naturalmente a criação artística como coletiva e buscam rearticular as conformações hierárquicas da sociedade, nem que seja discursivamente – o que já é bastante.

É por elas que ambos os conceitos que estudarei, o do personagem político ordinário e o da imaginação emancipatória, serão debatidos, sobretudo pensando em uma política da organização coletiva. É assim que penso essa grandiosa arte que é o teatro, bem como uma de suas funções, a de uma arte assembleária.

Porém, reafirmo, este trabalho não deve ser lido como um texto injuntivo.

**ANATOMIA HISTÓRICA DO PERSONAGEM POLÍTICO ORDINÁRIO NO BRASIL**

## A POLÍTICA DA POBREZA

### I.

Em “Bert Brecht” Walter Benjamin menciona, em uma passagem rápida, que os personagens brechtianos (Sr. Keuner, Baal, Mackie Messer, Fatzer e Galy Gay) são “desencadeadores de ações políticas racionais” (BENJAMIN, 1986, p. 123). A forma sucinta com que Benjamin trata de um problema grave me levou a questionar quais são os processos de construção de um personagem político no âmbito da ficção, principalmente no teatro. Matéria e exemplo de engajamento, Brecht é uma referência constante aos interesses filosóficos de Benjamin, que comentou, direta ou indiretamente, o poder que o posicionamento do teatrólogo tem de despertar para uma reflexão sobre a sociedade alemã, sobretudo no que diz respeito à política do país (trata-se de observar a postura reacionária que a Alemanha toma no período entre guerras, que foi mapeado por Brecht em seu teatro e em seus textos teóricos)<sup>3</sup>. Apesar de a obra *Kommentare zu Werken von Brecht*<sup>4</sup>, traduzida para o espanhol como *Tentativas sobre Brecht*, ser a única dedicada exclusivamente às vertentes do pensamento de Brecht, há, ainda, um sem-número de menções ao longo da obra benjaminiana sobre o teatrólogo.

Os personagens de Brecht foram, para Benjamin, ainda em “Bert Brecht”, um exemplo da materialização de um saber ficcionalizado: “O interesse do Sr. Keuner concentra-se no fato de demonstrar que a riqueza de problemas e teorias, teses e cosmovisão é fictícia” (BENJAMIN, 1986, p. 123). Para o filósofo, o Sr. Keuner é um líder, portanto, um ser político cuja postura não é retórica, nem demagoga e muito menos apoiada na busca de efeitos ilusórios. O Sr. Keuner tem seu nome originado da raiz grega *koinós*, ou o que é “concernente a todos, pertencente a todos” (BENJAMIN, 1986, p. 122). Visualiza-se, então, que o exemplo político

---

<sup>3</sup> Por exemplo, há as peças: *Mãe coragem e seus filhos*, que reflete sobre os avanços dos governos nazifascistas; *Um homem é um homem*, que retrata a alienação política vivenciada pela população alemã; *O círculo de giz caucasiano*, que relata a guerra entre comunidades caucasianas de diferentes posições sociais aparentes na sociedade alemã “perfeita” a qual Hitler buscava criar.

<sup>4</sup> BENJAMIN, 1991, p. 506-598. (Nessa coletânea, que integra a obra *Walter Benjamin Gesammelte Schriften II-I*, constam os seguintes textos: “Aus dem Brecht-Kommentar”; “Ein Familiendrama auf dem epischen Theater”; “Das Land, in dem das Proletariat nicht genannt werden darf”; “Was ist das epische Theater? (1)”; “Was ist das epische Theater? (2)”; “Kommentare zu Gedichten von Brecht” e “Die Rückschritte der Poesie: von Carl Gustav Jochmann”).

por excelência, que está no mundo e também em nós, configura-se na obra do teatrólogo, uma vez que “Brecht quer criar o revolucionário a partir da vileza e da vulgaridade” (BENJAMIN, 1986, p. 124). Ao afirmar que há um fator político em personagens que exercem o direito à pobreza<sup>5</sup>, ele nos coloca em uma encruzilhada diante desse termo. Não é possível saber, de fato, o que o filósofo define por política, gerando, assim, um certo incômodo para o leitor. Por isso, a primeira pergunta que sugiro aqui é: de que se trata a política exercida pelos personagens, que são matéria para Brecht, mencionados por Benjamin?

No panorama que Benjamin faz dos personagens de Brecht é possível perceber uma tentativa de compreender como fatores que são incômodos socialmente, ao serem encenados, reverberam o fazer político. É evidente que, se conhecermos, mesmo que pouco, o teatro brechtiano, saberemos que o autor não é isento e, para isso, basta conferir o diálogo entre os personagens Padre, Mãe e Operário, na peça *Os fuzis da senhora Carrar*, quando o personagem menos instrumentalizado afirma: “Operário: [...] Eu já li, muitas vezes, que as pessoas que não querem assumir nenhuma culpa acabam lavando a mão em bacias de sangue. E esse sangue, depois, bem que se vê nas mãos” (BRECHT, 1976, p. 34). Esses sujeitos são, portanto, políticos, mas também são ordinários<sup>6</sup> e vivem sob a estrutura da banalidade. Como afirma Benjamin, ao citar o Sr. Keune (mas, ao mesmo tempo, estendendo-se às outras personagens já mencionadas), Brecht quer criar o sujeito revolucionário do centro da esfera humana capitalista, pois “é intenção constante de Brecht apresentar o tipo a-social, o *hooligan*, como revolucionário virtual” (BENJAMIN, 1986, p. 124). Benjamin acredita que, assim como a teoria marxista que almeja a revolução do seu contrário, ou seja, o próprio capitalismo, Brecht transfere esse aspecto para o humano e propõe “fazer nascer o

---

<sup>5</sup> Benjamin faz a seguinte afirmação sobre a matéria de trabalho de Brecht: “Seu assunto é a pobreza. Como o pensador deve saber trabalhar com os poucos pensamentos acertados que existem, o escritor com as poucas formulações irrefutáveis que temos, o estadista com a pouca inteligência e energia dos homens - eis o tema de todo o seu trabalho”. (BENJAMIN, 1986, p.125).

<sup>6</sup> Esse conceito que aqui pretendo trabalhar tem, obviamente, sua gênese no referido artigo “Bert Brecht”. Porém, o adjetivo ordinário – que não está no texto benjaminiano –, engloba uma certa ambiguidade que, creio, me ajudará a elaborar uma leitura que julgo capaz de dar continuidade nesse pensamento inacabado. O ordinário é aquilo que se faz presente a todo instante, que se repete regularmente, mas, popularmente, pode ser usado, quando direcionado a um sujeito, de forma negativa, como Benjamin apresenta em sua reflexão. Percebo, nessa leitura, que essas ações políticas racionais não estão, de fato, nesses sujeitos por eles apresentarem uma postura vil, mas como um condicionante que os leva a tais posturas. Em resumo, o mais ordinário na pobreza é a perspectiva da sobrevivência, não as mazelas – já que essas são consequências. Por isso mesmo, me interessa, junto ao passo dado por Walter Benjamin, refletir sobre como a condicionalidade à pobreza impulsiona um desejo de mudança coletiva nos cenário social configurando uma ação política, que julgo igualmente importante e que, também, desencadeia outras racionalizações políticas que se convertem em ações.

revolucionário a partir do tipo mau e egoísta por si, sem considerações éticas” (BENJAMIN, 1986, p. 124).

Se a definição de política é algo complicado, ainda mais difícil é a de um ser que é capaz de desencadeá-la. Por isso, há um acordo que transfere a política para o gabinete, determinando-a como uma prática que está envolta na construção partidária, capaz de instituir, como afirma Jacques Rancière, uma estância de privilégios da representação que se estende desde a antiguidade até os dias de hoje. É um procedimento que implanta o domínio semântico na disputa entre pobres e ricos, criando-os como entidades díspares no confronto entre o ordenamento coercitivo contra uma possível revolta, portanto, “a política é a esfera de atividade de um comum que só pode ser litigioso, a relação entre as partes que não passam de partidos e títulos cuja soma é sempre diferente do todo” (RANCIÈRE, 2018, p. 29). Há, nessa forçosa cristalização da política, uma óbvia disputa de interesses que se concretiza na opressão do direito à prática política quando não exercida do lugar do privilégio, isto é, “o partido dos ricos sempre terá dito uma única coisa — que é muito exatamente a negação da política: não há parcela dos sem-parcela” (RANCIÈRE, 2018, p. 29).

Para buscar uma definição de “personagem político”, tomando por empréstimo a provocação de Benjamin, julgo necessário realizá-la a partir do meu lugar de enunciação. Ainda em companhia de Rancière, a atividade política corrente objetiva o estabelecimento do *status-quo*, de forma que o que se cria é um ordenamento policial. Sendo assim, “o que torna a política um objeto escandaloso é que a política é a atividade que tem por racionalidade própria a racionalidade do desentendimento” (RANCIÈRE, 2018, p. 14) e que se estrutura pelo dissenso. A comunidade política não é orgânica, pelo contrário, ela se constrói dentro de uma mecânica fraturada que se vale do policial como ferramenta que quer ordenar pelo acesso ao poder, implicando, portanto, negá-lo a determinados grupos. Por isso, a atividade política “desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar” (RANCIÈRE, 2018, p. 43) e esse processo se torna um movimento perigoso para as estruturas de poder na medida em que “faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho” (RANCIÈRE, 2018, p. 43).

A história brasileira e a latino-americana contemplam um sem-número de eventos litigiosos que configuram imaginários constantes para o nascimento de personagens – tanto ficcionais quanto reais – que, sendo sujeitos ordinários, geram uma potência para o pensamento político. Além disso, o que tomo de empréstimo da teoria inacabada de Walter Benjamin é muito mais

que a perspectiva de um líder vil que tem na pobreza sua construção. Quero pensar como esse estado econômico, sobretudo no âmbito de um continente colonizado para a manutenção dos privilégios europeus, reconstruiu um espaço latente de luta, motivada pelo desentendimento de classes, para, de um lado, manter-se vivo e, de outro, compartilhar uma perspectiva solidária do viver em comunidade. Se, de acordo com Benjamin, “quem [precisa] dizer o essencial sobre Brecht em três palavras [faz] bem em limitar-se à frase: Seu assunto é a pobreza” (BENJAMIN, 1986, p. 125), penso que o estado alemão que originou os escritos de Brecht foi periódico, já o brasileiro é perene e propício para elaborar outra epistemologia para a pobreza.

Para Benjamin, o pensamento desenvolvido por Brecht determina que a pobreza tramita na capacidade que tais personagens têm de se adaptar ao mundo real. Porém, quando propomos esse deslocamento espacial da Europa para a América-Latina, a pobreza assume outra forma, inclusive epistemológica, passa a ser um processo bem mais autoritário e menos romântico, de forma que o sujeito, ao contrário do que defende Benjamin, não exerce o direito à pobreza, mas a tem como condição. Essa pobreza, que “é, em resumo, a pobreza fisiológica e econômica do homem na era da máquina” (BENJAMIN, 1986, p. 125), distancia-se, por exemplo, da pobreza estabelecida pelas explorações que fortaleceram o capitalismo e seu aparato gerador de miserabilidade – é como se, recortada, a história se livrasse das barbáries praticadas contra outras civilizações, como o tráfico negreiro, a escravidão praticada nas Américas e o *Plantation* como instrumento de permanência dessa condição para a construção de impérios. Milton Santos, em *Pobreza urbana*, ressalta que estamos lidando com um termo que precisa ser mensurado de maneira localizada, já que “a pobreza existe em toda parte, mas sua definição é relativa a uma determinada sociedade” (SANTOS, 2013, p. 18). As necessidades analíticas para abordar o problema da pobreza seriam, sobretudo nos países subdesenvolvidos, mediadas por percalços, começando pela sua definição, ou seja, “a pobreza não é apenas uma categoria econômica, mas também uma categoria política acima de tudo” (SANTOS, 2013, p. 18).

Em outro artigo, “Experiência e pobreza”, Walter Benjamin traz a perspectiva de que a pobreza não é um estado provisório dentro das civilizações e, além disso, afirma que ela é agravada pela falta de experiência que vem com as barbáries. Ele defende que a luta contínua para reescrever a história distanciada dessa condição foi uma construtora dos sistemas imperiais e que, nessa corrida, o desenvolvimento da técnica foi o produtor de outra miserabilidade humana. Com a Primeira Guerra Mundial, as pessoas, dentro do continente

europeu, ficaram duplamente pobres – economicamente e de experiência. A guerra, defende, é uma experiência desmoralizante, e a barbárie e a brutalidade que fazem parte de sua engrenagem ampliaram, para ele, o conceito de miserabilidade. Assim, Benjamin determina que “uma coisa está clara: a cotação da experiência baixou, e precisamente numa geração que de 1914 a 1918 viveu uma das experiências mais monstruosas da História Universal” (BENJAMIN, 1986, p. 195), estabelecendo que o império dos impérios deveria se reerguer e, nesse sentido, haveria toda uma população que passaria, ironicamente falando, a experimentar o recomeço. Não penso, aqui, em relativizar as experiências das duas Grandes Guerras, isso seria completamente irresponsável, porém, chamo a atenção para a perspectiva de pobreza que o autor convoca à reflexão.

A guerra empobrece e emudece os sujeitos que dela participam e essa consequência é natural, “pois jamais houve experiências tão desmoralizadas como as estratégicas pela guerra de trincheiras, as econômicas pela inflação, as físicas pela fome, as morais pelos donos do poder” (BENJAMIN, 1986, p. 195), das quais, todas elas conformam a guerra enquanto evento. Por outro lado, dizer que elas também não estejam presentes em outras formas de construções imperiais anteriores a 1914 não deixa de ser, minimamente, uma perspectiva centralizadora do que corresponde ou não à experiência do vivível – portanto, a escravidão é uma experiência de trincheira, porém sem os mesmos recursos de luta, e os sujeitos que foram obrigados participar dela o fizeram com, no mínimo, a desvantagem bélica e a desproporcionalidade do grau de humanidade. Arrisco-me a dizer que a centralidade com que Benjamin analisa os horrores da Primeira Guerra Mundial diz respeito mais sobre como o continente europeu experimentou, de forma pontual, o que replicou historicamente contra suas colônias – antes, durante e depois das chamadas Grandes Guerras.

Frantz Fanon, por exemplo, faz, alguns anos depois, uma leitura muito diferente sobre as experiências da guerra. Ao centrar no processo de libertação africana, ele reflete que a Guerra causou menos danos que o colonialismo em si, ou seja, “o colonialismo francês na Argélia enriqueceu consideravelmente a história dos métodos bárbaros empregados pelo colonialismo internacional” (FANON, 2021, p. 213), já a guerra, para os colonizados, trazia a promessa e o milagre do recuo colonial. A imposição da pobreza se manteve, mas, com ela, “cada vez mais se assiste a uma espécie de milagre, de renovação, de recomeço” (FANON, 2021, p. 213). A guerra, obviamente, instaura a miserabilidade e, inevitavelmente, é uma experiência da qual o partícipe sai transformado. Porém, ao contrário da interpretação que faz Benjamin sobre viver esse processo desde o que estabelecem como centro da civilização, que em seu relato está

ruindo, a guerra nos territórios colonizados, como reflete Fanon, determina que da falta se faz a ressurreição.

## II.

O texto de Benjamin nos coloca diante de, pelo menos, duas formas de pobreza, mesmo que haja uma boa distinção entre elas. Em ambos os casos, trata-se de um procedimento incidido sobre sujeitos à revelia de suas próprias decisões, já que viver a pobreza como um direito não retira sua perspectiva de se manifestar enquanto uma condição. Contudo, uma coisa é fato, viver a guerra não está no âmbito das escolhas pessoais, assim como a opção pela pobreza também não o é – e é bom reafirmar que Brecht foi contemporâneo das duas Grandes Guerras. Mesmo que haja da minha parte um interesse em dar uma continuidade ao pensamento de Benjamin, julgo que os personagens brechtianos não são, de todo, satisfatórios para o que desejo refletir, afinal, ao contrário de defender a pobreza como um direito, sobretudo por não ser perceptível uma materialidade ou objetificação que permite a ela ser um aparato de uso consciente, defendo, como Milton Santos, que o comportamento do pobre nada tem a ver com uma escolha, e sim com um condicionamento<sup>7</sup>, assim como a experiência de guerra. Por isso mesmo, o que Benjamin acredita ser “direito humano geral da pobreza, tal como Brecht o formula, o analisa nos seus escritos quanto à sua fecundidade e o mostra na sua aparência franzina e na sua vestimenta usada” (BENJAMIN, 1986, p. 125), me parece menos importante do que, de fato, o interesse que me move para pensar o que seriam esses personagens políticos ordinários desencadeadores de ações políticas dentro de outras experiências de pobreza que são determinadas pela perenidade desse conceito.

Para seguir nessa perspectiva, deveria, pelo menos, partir do pressuposto de que a guerra é um evento isolado – se, supostamente, levarmos em consideração que as duas Grandes Guerras sejam, substancialmente, os divisores entre a barbárie e a civilização, isso, conseqüentemente,

---

<sup>7</sup> É importante ressaltar que Milton Santos está debatendo a parcialidade de alguns pensadores que tentam explicar a pobreza de forma simplista, com, por exemplo, a falta de uma educação de qualidade, uma ideia que infere que a pobreza é uma escolha: “Essa explicação, que confunde uma coincidência com uma relação causal, considera (C. G. Langoni, 1973, por exemplo) os pobres como se tivessem algum poder de decisão sobre a qualidade e o tipo de educação que lhes é destinada, e como se o processo de educação não fosse, ele próprio, condicionado pela necessidade de produção” (SANTOS, 2013, p. 23).

determinaria os impérios ocidentais como marcos civilizatórios. Para isso, ou em contra disso, saio da perspectiva da guerra pensada por Benjamin para me aproximar mais do que é elaborado por Antônio Negri. Para este autor, a guerra hoje é um estado, demarcado pela passagem do uso do poder bélico para o policial, de maneira que ela passa a ser menos destrutiva e mais controladora pela via da política do policiamento. Elas, então, deixam de ser um grande evento isolado no tempo, para assumir uma forma tecnológica de monitoramento contínuo. As tecnologias de controle das 1ª e 2ª Guerra Mundial trabalhavam para uma manutenção imperial incidida sobre a pobreza como resultado – referentes ao imperialismo colonial, ao nazifascismo e aos controles de gestão das massas, portanto, um controle populacional. Hoje, levando em consideração as formas de controle biopolítico, caminhamos para a geração de um pobreza processual, como complemento do controle e da disciplina. Essa referência não está somente dentro da construção e manutenção de corpos militares que gozam do poder ostensivo e corrupto, mas na extensão desse poder como protetor de uma parcela população mais abastada sobre outra que mal acessa os seus direitos. Se a guerra da qual Benjamin constrói sua experiência da pobreza está definida como resultado, as guerras imperiais contemporâneas têm na pobreza, material e subjetiva, um processo<sup>8</sup>.

Essa equação não pôde fazer parte das reflexões de Benjamin por uma questão temporal, mesmo assim, é a partir dele que ergo a espinha dorsal deste trabalho. Portanto, pensar um estado de guerra me leva a pensar, também, nas forças que atuam contra esse evento que, para nós, é perene. A guerra moderna desempenhou o descontrole da ordem como estratégia, cujo caos por ela gerado seria cessado pela paz, esta que, ao final, teria o ônus de administrar as pobreza oriundas do processo. As guerras, obrigatoriamente, desenvolviam uma disciplina do corpo, advindo das técnicas de horror coletivizado, mas, apesar dos traumas deixados, elas

---

<sup>8</sup> Em consonância com Negri, penso que as relações de poder são concretizadas militarmente depois da Segunda Guerra Mundial. Em se tratando do Sul Global, com especial atenção para a América Latina e os diversos Golpes Militares dentro desse território – muitos deles chamados, vulgarmente, de revolução militar, como é o caso brasileiro –, temos um sem-número de exemplos que poderiam confirmar essa reflexão. A própria construção política que se engendra após esse período suporta a ideia da guerra pelo controle, de forma que deixa de ser um poder de destruição para, então, ser um poder de ordenamento. Segundo Negri, “*A forma de biopoder imperial é hoje uma guerra que contém controle e disciplina*” (NEGRI, 2003, p. 187) (Grifos do autor) e, por isso, deve ser levada em conta a sua evolução contemporânea que, para ele, está resumida em: “Se na tradição moderna a guerra era definida como a continuação da política com outros meios, hoje parece que o aforismo se inverteu: a guerra é a fundação da política, é o modo essencial no qual se formam as políticas” (NEGRI, 2003, p. 187). Porém, chamando a atenção de que Foucault já havia invertido essa fórmula, acrescenta: “*A guerra*, nesse ponto, não é poder puramente destrutivo, é mais *poder de ordenamento*, constituinte, teleológico, portanto, inscrito no espaço como atividade seletiva, hierarquizante. A guerra é longa, infinita e, por outro lado, seletiva, hierárquica; ela desenha espaços e confins.” (NEGRI, 2003, p. 187) (Grifos do autor).

tiveram um status de provisório. Hoje, ainda dentro do que desenvolve Negri, a manutenção da guerra é a chave para alcançar a ordem, o que nos leva a outra questão: estaríamos, de fato, gozando das condições de liberdade ou seria a sua existência uma falácia, já que, em estado constante de guerra, o controle segue permanente? Além disso, essa pergunta se estende em outra: o sujeito (aquele que, no passado, voltava da guerra pobre de experiência e que, agora, nela permanece) e a sua singularidade, que são atravessados por um controle deliberadamente financiado por um estado permanentemente conflituoso e que está moldado pela guerra, podem afirmar que se encontram em estado de liberdade?

Nesse ínterim, a construção da pobreza se dá pela promoção de uma condição, uma obrigatoriedade de permanência e vivenciá-la é, portanto, não um direito exercido, mas uma fatalidade imposta e que permanece como combustível para a guerra e não mais para o seu resultado. Os sujeitos ordinários, em sua potência de personagens políticos, estão demarcados pela sua condição de extrapolar seu lugar passivo de viver sob o signo da pobreza imposta – ou, pelo menos, de tentar modificá-lo, sobretudo pelo uso da imaginação como fator de emancipação, para si e para outros. Isso os direciona, automaticamente, à condição de inimigos públicos. Nem todo sujeito é inimigo das estruturas políticas, mas aqueles que, substancialmente, recebem essa delegação passam a ser, também, submetidos à violência contínua da fabricação de pobreza. Isso pois, segundo Negri, em sua epistemologia da multidão, “cada sujeito pode ser um inimigo do Império. Cada sujeito pode ser um perigo público e, na condição de multidão de singularidades, pode ser definido como limite do poder” (NEGRI, 2003, p. 188). Porém, esses mesmos sujeitos, dentro do Império, são as engrenagens, os súditos que permitem a existência dessa mecânica, o que implica um claro conflito de interesses.

A mudança substancial que se tem é a da destruição para o controle, já que a manutenção desse esquema é favorável e ele só é possível pela preservação dos que, nele, se mantêm passivos. O súdito não é aniquilado, pois dele vem a realização e confirmação do poder pela sua submissão voluntária ou compulsória. Os personagens políticos devem, então, desempenhar outra ação, que é drenar esse veneno do capital injetado como sendo, de um lado mais pacífico, uma forma do controle da vida, de outro, o mais violento, um controle populacional se valendo do extermínio como forma de resposta (as ditaduras na América Latina, o extermínio da população negra e todas as atividades que perpetram as ações

necropolíticas)<sup>9</sup>. O fim de Auschwitz não deu fim aos campos de concentração, sobretudo levando em conta que, como afirma Negri, “a guerra produz seus tribunais” (NEGRI, 2003, p. 190) e a que vivemos tem, em si, uma crise bem longe das formas jurídicas e da justiça como bem comum. Sendo uma guerra acirradamente de classes, ela precisa, para manter sua maquinaria, deixar a pobreza se espalhar e vingar, ao mesmo tempo que necessita julgar com severidade, fazendo isso pela pulverização do medo e pela ameaça da vida. Os rastros de Auschwitz se entranharam e se reproduziram nas formas de manutenção do capital e estão disfarçados em prisões, que são espaços reservados, antes mesmo dos campos de concentração, para a vigilância da pobreza.

É na pobreza que a guerra contemporânea vai cooptar aqueles que desejam lutar – dar a vida pelos donos da guerra, colocar-se, ainda que provisoriamente, no lugar do opressor. Como afirma Milton Santos, essa massa a que se convencionou chamar de marginal “tem um papel preciso no funcionamento da fase atual do capitalismo, porque facilita a acumulação no centro e na periferia” (SANTOS, 2003, p. 40). E é dela que vem, por exemplo, o corpo de infantaria (a polícia), que é dotado de micropoderes pelo uso da força bruta e que, com isso, defenderá os interesses de seus inimigos, travando uma luta contra sua própria classe social<sup>10</sup>. O lugar desse corpo preparado para guerrear se forma pelo que Negri chama de assimetria. Isso vem a ser o poder de conduzir a guerra e que é dispar, já que não se fala de “uma guerra entre pares, mas de uma guerra que vem do alto, que utiliza meios mais poderosos, que é um ato de exceção permanente” (NEGRI, 2003, p. 190). Ao contrário da população corrente, o exército é um patrimônio e, o sendo, é pertencente dos esquemas de soberania imperial. Ele faz parte, ainda que sendo uma participação bastante limitada – mas poderosa em relação aos que estão completamente repelidos desse sistema –, das garantias de privilégios oriundos da posse que as instituições têm sobre esses sujeitos e, conseqüentemente, que o império tem sobre as instituições. Assim, a pobreza, nesse caso, está dividida entre a relativa humanidade que é

---

<sup>9</sup> Necropolítica é um conceito criado por Achille Mbembe. *Grosso modo*, trata-se da política da morte e é inerente ao poder estrutural, sobretudo do estado, de decidir quem pode viver e quem deve morrer. Esse aparato se vale do biopoder e das tecnologias de controle, provocando a morte de determinados sujeitos pertencentes a determinados grupos sociais.

<sup>10</sup> Em outro momento deste trabalho, retomo esse debate. Porém, a título de informação, essa postura de um corpo policial vindo de uma classe mais humilde e que passa a defender seus opressores faz parte da reflexão de outros autores, como Frantz Fanon e Ashis Nandy.

dada a esses agentes e a objetificação de sua qualidade cambaleante entre estar e não no poder<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Ainda que Antonio Negri faça uma distinção entre a guerra moderna e guerra pós-moderna, em que esta última, para ele, seria uma “espécie de máquina social” (NEGRI, 2003, p. 191), penso que seu lugar de enunciação deve ser levado em conta, mas também o de onde se fala aqui. Ao chamar atenção para alguns dos aspectos que indicam essa passagem, ele se refere à “reforma dos exércitos, iniciada de forma maciça depois de 1989 (fim da Guerra Fria)” (NEGRI, 2003, p. 191), como um fator relevante, em que essa instituição passa a ter um papel de operador de sociabilidade. Essa perspectiva não é válida para o Sul Global, onde as instituições de policiamento tiveram seu poder resguardado como estratégia de manutenção dos interesses coloniais contemporâneos, sobretudo estadunidenses, datados não do fim da Guerra Fria, mas de seu início. Sobre esse tema, falarei mais adiante neste mesmo capítulo, principalmente em relação ao Golpe Branco no Brasil, anterior aos horrores da ditadura militar brasileira, cujo início se deu em 1964.

## BRASIL, UM PAÍS DE GOLPES

### I.

Tenho, diante de mim, um documento datilografado, com 103 páginas. Trata-se do original da peça *José, do parto à sepultura*, de Augusto Boal, cuja encenação pelo Teatro Oficina teve a direção de Antônio Abujamra. O documento, em seus paratextos iniciais, apresenta dois documentos curiosos. O primeiro, assinado em nome do censor Nestório Lips, em 02 de janeiro de 1962, reafirma que, além dos cortes textuais já realizados anteriormente pela censura, a peça em questão, também, sofreria outras ajustes, indicando as folhas 36, 37, 42 e 43 como as que deveriam ser retiradas do texto. Já a carta assinada pelo censor chefe do setor de órgão auxiliares policiais, divisão de diversões públicas, serviço de teatro e diversões em geral, José Salles e aprovada pelo diretor da divisão J. Pereira, por via da emissão de um certificado de censura, informa que, a obra, além de ser proibida para menores de 18 anos, deveria, ainda, ter algumas passagens das folhas 10, 11, 32, 36, 46, 58, 72 e 87 proibidas de serem apresentadas. Esse documento, de 22 de novembro de 1961 e que teria uma validade até o mesmo dia do ano de 1964, julgava a peça apta à apresentação, mas para um público restrito.

A peça censurada, segundo Augusto Boal, foi inspirada no romance *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*,<sup>12</sup> de Miguel de Cervantes, o que se pode confirmar desde o próprio título, retirado de uma frase do romance, “Se ela for boa, fiel e verdadeira, terá séculos de vida; mas se for má, de seu parto à sepultura não será muito longo o caminho”<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Augusto Boal, ao escrever a trajetória de sua dramaturgia presente no livro *Teatro de Augusto Boal*, de 1986, afirma que: “Revolução foi apresentada no Teatro de Arena do Rio e depois em São Paulo. Eu gostava tanto que resolvi escrever a biografia de José da Silva, uma espécie de Dom Quixote sincrônico, dá pra entender? É assim: o Dom Quixote mesmo é anacrônico; não é? Isto é: ele acredita em valores morais que já tinham sido vigentes noutra época (época do Amadis de Gaula) mas que já estavam fora de uso. O meu Quixote-José era sincrônico: ele acreditava nos valores que a burguesia jura que professa, mas é mentira” (BOAL, 1986, p.11).

<sup>13</sup>No original: “Si ella fuere buena, fiel y verdadera, tendrá siglos de vida; pero si fuere mala, de su parto a la sepultura no será muy largo el camino”. Menciono, aqui, o texto em língua original, uma vez que, na tradução brasileira, realizado por Francisco Lopes de Azevedo Velho de Fonseca Barbosa Pinheiro Pereira e Sá Coelho e Antônio Feliciano de Castilho, disponível no portal domínio público, não é possível identificar a referência feita por Augusto Boal, como se lê: “Se for bom, fiel e verdadeiro, terá séculos de vida; mas, se for mal, do seu nascimento à sepultura irá breve espaço.” (CERVANTES, 2005, [s.p.]). CERVANTES, Miguel de. D. Quixote de La Mancha: segunda parte. Tradução de Francisco Lopes de Azevedo Velho de Fonseca Barbosa Pinheiro

(CERVANTES, 2005, [s.p.]). Porém, facilmente, esta obra poderia ser lida como irmã da peça *Um homem é um homem*, de Bertolt Brecht, em que um personagem ordinário, portanto, da vida cotidiana, promove uma interferência nas redes políticas em que está inserido. No fundo, as três sagas são um grito contra as opressões que impossibilitam mudar o mundo e afirmar que a justiça é impossível, ainda que sejam esses desafios o que, de fato, movimenta os sonhadores à indisciplina.

A insubordinação é o motor para a luta nas três narrativas que, separadas por anos e até séculos, colocam em descrença a desleal concorrência contra o poder hegemônico, este que se vale das psicopatologias como forma de desqualificar os sonhos – afinal, todos os três personagens acabam, relativamente, enfermos. Loucos e melancólicos, os personagens dividem, cada um à sua forma, uma utopia: a crença e o desejo de questionar os sistemas, canais e instituições que silenciam qualquer forma de justiça social, inclusive batalham contra as atribuições compulsórias de certas enfermidades – todas elas psicológicas – aos que ousam, a despeito dos sistemas de controle e ordem, acreditar que isso que chamam loucura, ou utopia, é um resquício de esperança de que a justiça está para além dos mecanismos de manutenção de privilégios.

As proibições nessa peça, que é altamente crítica a uma imposição do modo de vida capitalista burguesa, refletem um imaginário em construção e que forja um Brasil irreal, além de buscar esconder a truculência que funda as raízes nacionais. A nossa historiografia se deu por cabresto, além de apresentar uma certa juventude, sobretudo institucionalmente, obrigando-nos a uma competição desigual e à toque de caixa em relação a outros marcos civilizatórios<sup>14</sup>. Isso, conseqüentemente, apartou a produção de pensamentos críticos

---

Pereira e Sá Coelho e Antônio Feliciano de Castilho. [S.L.]: eBooksBrasil.com, 2005. [s.p.]. Todas as traduções, caso não seja mencionado o contrário, são de minha responsabilidade.

Já a versão original está disponível no site do Centro Virtual Cervantes, no seguinte link: <[https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/cap70/cap70\\_02.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/cap70/cap70_02.htm)>.

<sup>14</sup> A esse respeito, consultar a obra *Sobre o autoritarismo brasileiro*, de Lilia Moritz Schwarcz, especificamente a introdução, intitulada “História não é bula de remédio”. No tocante à construção das instituições de formação intelectual e profissional, em comparação, inclusive, com outras da América Latina, a autora afirma: “Somos um país, também, muito original e muito jovem em matéria de vida institucional regular. Boa parte dos estabelecimentos nacionais foi criada no contexto da vinda da família real, em 1808, quando se fundaram as primeiras escolas de cirurgia e anatomia, em Salvador e Rio de Janeiro. Nas colônias espanholas, por sua vez, a criação das universidades é bem mais antiga, datando, algumas delas, dos séculos XVI, XVII e XVIII: Universidade de São Domingos (1538), Lima (1551), Cidade Do México (1551), Bogotá (1580), Quito (1586), Santiago (1621) e Guatemala (1621). No XVIII: Havana (1721), Caracas (1721) e Assunção (1733)” (SCHWARCZ, 2019, p. 12).

brasileiros, já que toda forma de saber estava determinada pela formação dos intelectuais e dos profissionais em Coimbra, sob à regulamentação da metrópole até o ano 1810.

Nesse período aparecem as primeiras instituições de formação no país, sendo elas a Academia Real Militar, seguida pelo Curso de Agricultura em 1814 e, somente de 1820 em diante, temos a fundação das seguintes instituições: Real Academia de Pintura e Escultura; o Real Jardim Botânico; Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios; Museu Real; Real Biblioteca; e Imprensa Régia (SCHWARCZ, 2019). Com elas, houve, também, uma necessidade de “inventar uma nova história para o Brasil, uma vez que a nossa era, ainda, basicamente, portuguesa” (SCHWARCZ, 2019, p. 13.). Isso fez com que nossa história fosse uma feita, cujo nascimento precisou ser inventado outra vez e de maneira quase ficcional para responder à sua condição controversa do Brasil não colônia pós-1822. Essa criação, além de arbitrária, se deu, enquanto história de um “novo país”, à revelia da população que vivia aqui antes da fuga da família real de Portugal e dos acontecimentos que se deram após a sua chegada.

No que tange às censuras presentes no texto de Boal, elas não foram realizadas seguindo os protocolos truculentos da Ditadura Militar, embora ele seja um autor que foi perseguido pelo regime. Sendo anteriores a esse período, elas abrem espaço para refletir sobre um passado não tão distante e que, em algum sentido, se configurava como um ensaio do que ocorreria, no meio artístico mais engajado, depois do Golpe Militar. Precisamente, elas refletem uma tradição autoritária de narrar o Brasil, que se deu com a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Essa instituição nasceu com o propósito de reconstruir a história brasileira se valendo, para isso, da censura e da rasura da realidade nacional existente antes de sua fundação, além de determinar uma narrativa sobre o país. O propósito do IHGB foi o de estabelecer uma ficcionalidade para o passado colonial, no qual ele fosse elevado positivamente e, ao mesmo, escondesse o passado de exploração e mercantilização do Brasil por parte de Portugal.

O primeiro concurso público para ocupar a cadeira de pesquisador no instituto já demonstrava esse controle do passado colonial ao requerer que os candidatos fossem capazes de elaborar uma dissertação, depois usada como modelo para outras historiografias, sobre “Como se deve escrever a história do Brasil”. O candidato aprovado no concurso foi o alemão Karl von Martius que, em seu trabalho, sugeria ressaltar a convivência harmônica entre os diversos povos que aqui residiam. Von Martius foi o precursor de uma ideia que, mais tarde, foi transformada em tese por Artur Ramos e difundida mundialmente por Gilberto Freire: falo da

famigerada democracia racial<sup>15</sup>. O que temos nas censuras à obra de Boal são indícios de um controle histórico institucionalizado e, também, naturalizado sobre a prática do ocultamento inerente aos modelos narrativos, algo estabelecido como parâmetro para contar a história do Brasil, mas que é desvelado, em grande parte, pela literatura.

## II.

A história do Brasil, não diferente de tantas outras nações latino-americanas, é marcada pela incompletude das formas de cidadania, bem como determinada por uma noção da instrução enquanto propriedade. Conseqüentemente, ela é constituída por uma forma silenciosa quanto ao acesso às ocupações de espaços públicos que é um resultado da domesticação das instituições por classes determinadas. Uma metáfora autoexplicativa para esse processo é a extensão do sentido de latifúndio. Ao fazermos isso, estamos ressaltando a marca da violência de como as narrativas históricas foram elaboradas, mas apontando para a agressão aplicada sobre uma sociedade estabelecida dentro de proposições igualmente abusivas do marco das nossas estruturas institucionais, bem como da nossa sociedade de forma geral. Por essa mesma lógica latifundiária se deu – e permanece –, também, a política nacional. Hoje, depois de conquistado o status de um país democrático após a ditadura militar, os arcabouços políticos do Brasil seguem padrões de repetição advindas do coronelismo e que se

---

<sup>15</sup> Sobre a dissertação apresentada ao IHGB, von Martius defende investir na invenção de uma história que privilegiasse o legado português e que, ao mesmo tempo, o isentasse da relação exploratória com a colônia. Nesse trabalho, ele ressaltou que essa nova historiografia deveria dar conta de ser uma visão europeia sobre a sua “antiga colônia”, além de se configurar como manual sobre a fundação do Brasil. Assim, em seu texto, ele apresenta os seguintes argumentos: “Quem poderá negar que a nação inglesa deve sua energia, sua firmeza e perseverança a essa mescla dos povos céltico, dinamarquês, romano, anglo-saxão e normando!

Cousa semelhante, e talvez ainda mais importante se propõe o gênio da história, confundindo não somente povos da mesma raça, mas até raças inteiramente diversas por suas individualidades, e índole moral e física particular, para delas formar uma nação nova e maravilhosamente organizada.

Jamais nos será permitido duvidar que a vontade da Providência predestinou ao Brasil esta mescla. O sangue português, em um poderoso rio deverá absorver pequenos confluente das raças índia e etiópica. [...]

Portanto devia ser um ponto capital para o historiador reflexivo mostrar como no desenvolvimento sucessivo do Brasil se acham estabelecidas as condições para o aperfeiçoamento de três raças humanas, que nesse país são colocadas uma ao lado da outra, de maneira desconhecida na história antiga, e que devem servir-se mutuamente de meio e de fim.

Esta reciprocidade oferece na história da formação brasileira em geral o quadro de uma vida orgânica. Aprecia-la devidamente será também a tarefa de uma legislação verdadeiramente humana. [...]” (VON MARTIUS, 1956, p. 442-443).

perpetraram e se enraizaram em nossas bases, fazendo da ocupação do poder público um privilégio determinado pelo poder privado. Logo, as narrativas públicas seguem sob a vigia de interesses pessoais (SCHWARCZ, 2019).

Como resultado, o poder político esteve alocado em mãos muito específicas e, inevitavelmente, impulsionou práticas de opressões convertidas em um arsenal de violências contra a inserção da população ordinária na vida pública. Isso explica tantas histórias enviesadas sobre o Brasil, que vão desde o silêncio sobre as censuras anteriores à ditadura militar até situações mais graves, como o clássico mito nacional que foi criado e narrado por um estrangeiro e que conformou a construção de um alicerce narrativo privado e encomendado. Logo, desenhar qualquer perspectiva a contrapelo da determinada pelo patrimonialismo era lutar contra a benção dada pelo Estado à elite fundiária. Essa tradição carregou todas as estruturas moralizantes que determinaram os rumos da nossa república que, como afirma Schwarcz, nunca foi republicana.<sup>16</sup> As censuras aplicadas sobre *José, do parto à sepultura* podem ser relacionadas à demarcação de poder e domínio por parte das instituições sobre o que se pode ou não dizer, seguindo legado de von Martius.

Ao tomarmos a história do teatro brasileiro, em certa medida, essa realidade também é aparente. Com algumas exceções, é possível afirmar que até a década de 1950 a produção cênica era bastante escassa e reduzida, além de limitada praticamente ao eixo Rio de Janeiro e São Paulo. Além disso, as obras apresentavam temáticas que eram distanciadas da vida nacional. O teatro que se produzia, segundo Luis Chesney-Lawrence<sup>17</sup>, figurava na esteira dos clássicos europeus e para uma elite que se determinava, igualmente, europeia. Mesmo o movimento modernista de 1922, com todo o seu trabalho de recuperar a identidade nacional,

---

<sup>16</sup> Para a autora, o bem comum, no Brasil, nunca foi tão comum e tampouco se criaram modelos de proteção e zelo pela participação política democrática. Ela observa que a política se dava por meio de um clientelismo, seja enquanto reinado, pela compra de títulos de nobreza, seja já na república, pela não coletivização dos direitos sociais. Em uma breve explicação, ela mostra que “ ‘República’ significa ‘coisa pública’ – bem comum –, em oposição ao bem particular: a *res privada*.” (SCHWARCZ, 2019, p. 64). Defendo, aqui, que a própria construção narrativa de nossa história está localizada em um limbo representativo que é batizado de república, mas que funciona, com aprovação do estado privatizado – isso desde o coronelismo até o pemedebismo, passando, ainda hoje, pelas usurpações políticas que se têm com o bolsonarismo populista, que se valeu de um processo democrático para se apropriar de bens públicos nacionais e os direcionando a interesses privados. Por isso, esse sistema se configura como uma *res privada*.

<sup>17</sup> Para Luís Chesney-Lawrence, o teatro brasileiro, diferentemente de outras expressões artísticas, não conseguiu fugir das relações europeias. Para o autor o teatro brasileiro “[...] conseqüentemente, esteve por muitos anos dependendo do europeu, sobre formas de traduções, reproduções ou simples cópias, desde suas primeiras produções teatrais. A aparição do Modernismo, em 1922, não pareceu haver tido impacto direto no teatro, ainda que sua ênfase em temáticas nacionais e da sociedade seja fator que no futuro adotaria a dramaturgia. E, nesse sentido, a Semana de Arte Moderna parece ter tido mais influência nos aspectos cenográficos” (CHESNEY-LAURENCE, 2014, p. 15).

não exerceu grande influência no teatro. Nesse período, de fato, existiram algumas obras cujo foco estava mais alinhado com a construção de uma estética designada de tipicamente brasileira, como é o exemplo de *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo (1932), e *O rei da vela*, de Oswald de Andrade (1933). Segundo a *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre: the Americas*, editado por Don Rubin e Carlos Solórzano em 1996, além de o circuito teatral brasileiro ser bastante cerrado, seu repertório trazia textos de comédias de costumes europeus e algumas poucas produções brasileiras, que eram, por sua vez, arremedos do que se realizava na Europa<sup>18</sup>. Se o Modernismo foi significativamente importante para determinar uma produção nacional e crítica em diversos âmbitos artísticos, nas artes cênicas o movimento “praticamente não teve impacto” (RUBIN; SOLÓRZANO, 2001, p. 60).

Em 1943 a dramaturgia brasileira teve uma reviravolta com a encenação de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, cuja atuação foi influenciada pela estética do Expressionismo alemão trazida para os palcos pelo ator e diretor polaco Zbigniew Marian Ziemiński. Por causa dessa montagem, ele foi considerado, para alguns críticos, o pai do teatro moderno brasileiro<sup>19</sup>. Esse experimentalismo demarcado pelo encontro entre Ziemiński e Rodrigues acarretou a

---

<sup>18</sup> A obra mencionada é um excelente compêndio da história do teatro nacional, com informações relevantes sobre como se configurou a cena brasileira. Porém, é interessante observar como há uma história tardia na produção dramaturgica nacional que se volta para as nossas temáticas. O verbete “Brazil” traz uma informação sobre teatro brasileiro entre os séculos XIX e XX que é bastante corriqueira nas pesquisas sobre a história do teatro: “No século dezenove, o repertório era quase exclusivamente composto por comédias europeias e, ocasionalmente, imitações dóceis brasileiras. Peças eram produzidas baseadas no tamanho do papel da estrela, de forma que a peça servia como escape da vida cotidiana. Ensaios lidavam mais com o mecânico do que com os aspectos criativos das performances e os atores tinham que aprender rapidamente os papéis, já que as produções raramente ultrapassavam mais de uma ou duas semanas. O conceito moderno de diretor não existia, a cenografia geralmente era composta por painéis pintados ou móveis construídos precariamente que mudavam pouco de uma peça para outra. Esse teatro brasileiro do século XIX e início do século XX, intensamente conservador e sempre mirando as bilheterias, não tinha espaço nem para as ansiedades criativas, nem para as discussões dos novos conceitos que já estavam começando a transformar as literaturas dramáticas europeias e as técnicas de encenação”. (“In the nineteenth century, the repertoire was almost exclusively composed of European comedies and, on occasion, docile Brazilian imitations. Plays were produced based on the size of the star role and the degree to which the play served as an escape from daily life. Rehearsals dealt with mechanical rather than creative aspects of performance and actors had to learn roles quickly since productions rarely ran more than a week or two. The modern concept of the director did not exist and designs were generally composed of painted panels or precariously built furniture that changed little from one play to another. This nineteenth- and early twentieth-century Brazilian theatre, intensely conservative and always with an eye on the box office, had room for neither creative anxiety nor discussion of the new concepts that were already beginning to transform both European dramatic literature and staging approaches”) (RUBIN; SOLÓRZANO, 2001, p. 60).

<sup>19</sup> Aqui, estou interessado, somente, na perspectiva dramaturgica. Por isso mesmo, não menciono as Cias de Teatro que tiveram, nos anos 1940 e 1950, trabalhos engajados e que se voltaram para um debate político no que tange à reafirmação da cultura afro-brasileira, como o Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado em 1944 por Abdias Nascimento; O Grupo dos Novos, criado em 1949, por Haroldo Costa, que, mais tarde, converteu-se, subsequentemente, em Teatro Folclórico Brasileiro e Balé Brasileira; tampouco no Teatro Popular Brasileiro, fundado por Solano Trindade em 1950. Para tanto, eles serão tratados em outro capítulo deste trabalho, em que foco, especificamente, na produção de teatro negro.

concentração de um grupo de escritores e críticos engajados na construção de uma dramaturgia mais combatente nos anos 1950, no qual se inclui Augusto Boal. Como concorrente a esse movimento, surgiu, em 1948, o Teatro Brasileiro de Comédia. Atendendo aos anseios da elite, o TBC se alinhou às produções internacionais e de caráter empresarial e, por isso, buscava uma interlocução, bem como uma orientação, mais afinada com o teatro europeu. Assim, em 1954, ele se torna um teatro tipicamente comercial e com uma produção focada nos clássicos da literatura dramática, afirmando, na cena brasileira, uma estética importada e reacionária, mas que se reivindicava brasileira. Com esse grupo, o teatro passou, de certa forma, a reafirmar em seu seio a tradição iniciada com Von Martius.<sup>20</sup>

O teatro que se define na década de 1960, sobretudo com grupos como Teatro Arena e o Oficina, impulsionou, no âmbito dramaturgico e em outros aspectos da cena, uma nova estética engajada no teatro nacional. Eles fizeram com que essa arte fosse uma ferramenta, além de uma arma, que respondesse e, ao mesmo tempo, contestasse uma história cuja lógica não dialogava com a população corrente do país. Assim, esse teatro foi mais que uma resposta ao mundo dividido da Guerra Fria, mas um confronto com esse arrastar histórico mal conformado e que colocou como seres narráveis aqueles que, de alguma forma, estavam inseridos em uma fantasia irreal do que era o Brasil. O teatro que insurge com peças como *Revolução na América do Sul*, encenada pelo Teatro de Arena em 1961, com direção de José Renato; a sua continuação, uma biografia do personagem principal daquela peça, *José, do parto à sepultura* e *Mutirão em novo sol*, de 1963, além da produção de Abdias do Nascimento e Solano Trindade, transgrediu uma tradição do teatro burguês estabelecido como nacional nos anos anteriores, ao mesmo tempo em que foram esses textos que participaram da fundação da nova dramaturgia política nacional<sup>21</sup>.

Augusto Boal, dentro desse movimento, gerou uma mudança significativa tanto no teatro como no público, trazendo, em sua dramaturgia primeiramente e, em seguida, com a criação

---

<sup>20</sup> Sobre esse tema, conferir as seguintes publicações: *Ziembinski, o encenador dos tempos modernos: a construção de uma trajetória na crítica de Décio de Almeida Prado (1950-1959)*, de Camila Maria Bueno Souza e *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre: the Americas*, mais especificamente o verbete “Brazil” (p. 60-79), editada por Don Rubin e Carlos Solórzano.

<sup>21</sup> De acordo com Alai Garcia Diniz, em “Augusto Boal no Brasil e suas marcas na contemporaneidade”, sobretudo a respeito de *Revolução na América do Sul*, essa dramaturgia que insurge no país atenderia uma demanda no que tange à contestação de um *status quo* da divisão do mundo em dois pela Guerra Fria, sobretudo com a construção de um imaginário que rompia com essa lógica. Além disso, tratou-se de uma espécie de respiro estético na cena brasileira, já que “além de estar diretamente vinculada ao imaginário da época, a peça evidencia uma grande transformação dramaturgica pela busca do farsesco e a diluição do realismo cujo conflito se arma ao redor de um protagonista” (DINIZ, 2014, p.113).

do Teatro do Oprimido, uma mirada mais politizada, participativa e com forte aproximação ao teatro Agitprop e do Teatro Épico Brechtiano<sup>22</sup>. Para se ter uma ideia, os pilares do Teatro do Oprimido, que mais tarde seria desenvolvido/compilado por Boal, podem ser resumidos nos seguintes pontos: 1- O teatro do oprimido tem dois princípios fundamentais: transformar espectador passivo em sujeito criador e não só refletir sobre o passado como preparar para o futuro; 2- Somente a transformação do espectador em protagonista é capaz de libertar das opressões e não submeter o teatro somente à função catártica; 3- O teatro do oprimido só é eficaz se for praticado massivamente; 4- para ser massivo, ele precisa ser praticado por todos os homens e mulheres; 5- mais que ser uma arte a serviço da revolução, como disse Brecht sobre o teatro, o teatro deve ser parte da revolução (BOAL, 1979, p. 18-19).

Sobre o projeto dramaturgico, ele trouxe o questionamento sobre o teatro e sua direção puramente estética, sem engajamento político e servindo como instrumento de alienação para o entretenimento, como se deu com o TBC ao reivindicar seu espaço de tipicamente brasileiro com histórias, personagens e dramas que não faziam parte da nossa cultura. Ainda hoje, essa perspectiva toma frente em diversos discursos sobre a arte, principalmente na esfera da cena, sendo resultado da ascensão do drama burguês. Isso resultou em uma cultura normativa que defende cena despolitizada, conformando-se, assim, com um emparelhamento ideológico que vem da burguesia e seu empenho em dificultar o acesso à cultura por parte da classe trabalhadora. O teatro que Boal defendeu nasceu para o chão de fábrica, para as ações sindicais, para a lavoura e, sobretudo, para trazer “respostas estética e política à terrível repressão que agora existe naquele continente ensanguentado” (BOAL, 1979, p. 17).

Na apresentação que acompanha a publicação de *Revolução na América do Sul*, Augusto Boal levanta esse debate: “Há tempos, um crítico afirmou que não se deve meter política em teatro. Essa resistência ao tema proibido jamais teve razão” (BOAL, 1960, p. 6). De acordo com o teatro que se estava estabelecendo naquele período, a produção estética não poderia estar descolada da experiência cotidiana e humana, bem como das relações sociais que elas criam. Esse pensamento se tratava de uma ameaça ao patrimonialismo e aos privilégios que ele gozava. Assim, esse teatro, sua forma e discurso criaram um problema ao reverter o entendimento do teatro como forma pura, ou pura experiência estética. Por isso, Boal defendeu que o “ teatro não é forma pura, portanto, é necessário meter alguma coisa em

---

<sup>22</sup> CF. “Agitprop e teatro do oprimido”, de Iná Camargo Costa. A autora, nesse texto, apresenta, didaticamente, como o teatro de Augusto Boal, sobretudo o Teatro do Oprimido, seria uma “família” do teatro de Agitação e Propaganda (Agitprop). Disponível em: <<http://augustoboal.com.br/2017/03/15/agitprop-e-teatro-do-oprimido-texto-de-ina-camargo-costa/>>.

teatro, que seja política ou simples história de amor, psicologia ou indagação metafísica” (BOAL, 1960, p. 6). Alinhado à formação brechtiana, ele buscava estabelecer, junto aos seus pares, um debate que competisse por outra narratividade da história nacional, sendo uma alternativa à manutenção de temáticas burguesas que, compulsoriamente, arquitetavam não só o teatro nacional, mas toda a historiografia brasileira.

Naturalmente, há uma tendência em ignorar alguns discursos que tensionam os alicerces da história. No caso brasileiro, sobretudo pelo interesse em manter a tradição iniciada por Von Martius, há uma maior permissividade e validade de determinadas experiências que, devido a interesses institucionais, são mais passíveis de serem narradas, enquanto outras são ideologicamente vetadas. As narrativas que tensionam o *status quo*, por exemplo, tendem a sofrer censuras, como é o caso da peça *José, do parto à sepultura*, cujas proibições se dão em algumas temáticas que, aparentemente, parecem apenas um controle moral, mas que revelam partes obscuras do passado nacional. De um lado, há uma moralidade religiosa e punitiva que opera castrando o sexo como temática pública e, de outro, uma força que tende ao apagamento histórico, típico da formação da disciplina no Brasil ainda no período do IHGB. Por fim, há vetos que denunciam o conflito de interesses entre religião e militarismo, duas instituições de poder que, ao longo da nossa história, foram aliadas.

Sobre o primeiro exemplo, destaco as seguintes censuras: “PAI – Porque é na cama que o homem serve o reino animal” (BOAL, 1961, f. 10.), “PAI – [...] descobri que na cama o homem realiza o ato mais nobre da existência” (BOAL, 1961, f. 11) e “PATRÃO – [...] claro. Porque ninguém pode condenar um desempregado por passar as suas horas de lazer na cama, em confraternização eufórica com sua companheira e amiga [...]” (BOAL, 1961, f. 58). São passagens que desconstroem o elogio ao puritanismo, de forma que as menções ao sexo são apagadas para uma condução moralizante sobre o tema, bem como sua inscrição enquanto tabu. Por outro lado, sendo uma peça crítica e atenta às ações políticas, ela menciona uma história, propositalmente apagada, que o Brasil precisa assumir e, que, naquele momento, estava se repetindo<sup>23</sup>. Se o golpe de Estado no Paraguai, no qual o Brasil esteve diretamente implicado, estava em curso, esse processo, em certa medida, refletia uma enorme responsabilidade do país no maior conflito armado ocorrido na América do Sul. A peça é atenta sobre ambos os eventos, fazendo com que todas as menções ao massacre paraguaio e à

---

<sup>23</sup> Faço, aqui, menção ao primeiro Golpe Militar ocorrido na América do Sul, no Paraguai, que foi financiado pelos Estados Unidos tendo o Brasil como aliado.

guerra contra a Tríplice Aliança também fossem censuradas<sup>24</sup>. Por fim, uma passagem altamente crítica às relações entre a igreja e os militares, bem como o processo de retroalimentação que ambas as instituições, amistosamente, mantinham, foi alvo de vetos, como o exemplo da censura a seguir: “SARGENTO – Pode ficar descansado que nós temos um capelão pra santificar os nossos assassinatos, isto é, os nossos atos de bravura. Matar é o dogma da bravura.” (BOAL, 1961, f. 32).

### III.

Existe um senso comum que alude às práticas de censura como uma forma de controle instaurada no Brasil com o golpe militar, sobretudo pelos Atos Institucionais. Da mesma maneira, isso se repete em relação às perseguições contra intelectuais e políticos – tanto ordinários quanto ocupantes de algum mandato – cujas orientações ideológicas estivessem distantes dos interesses e da manutenção da política do mandonismo<sup>25</sup>. Há um silêncio histórico que desconsidera o conturbado cenário político que antecede os eventos de 31 de março e 1 de abril de 1964. Em uma perspectiva mais ampla, antes mesmo de oficializado o golpe de Estado no Brasil, os processos democráticos sempre se mantiveram cambaleantes desde a Proclamação da República. As formas de repressão sempre estiveram presentes no Brasil, embora sejam muito bem configuradas na Era Vargas, com a ditadura implementada com o Estado Novo e sua aliança com o governo Hitlerista – como exemplo, ressalta-se a

---

<sup>24</sup> Apresento, a título de ilustração, as passagens que se referem à Guerra do Paraguai e que foram censuradas: “MARECHAL – [...] a última guerra de que participei, lá se vão longos anos, foi a bendita guerra do Paraguai. [...] As forças estavam igualmente divididas: de um lado, Brasil, Uruguai, Argentina. Os soldados paraguaios, com pés alígeros, fugiam da carga dos nossos tanques alados. Matamos os soldados inimigos, um a um, cobrindo suas famílias de glórias... de fome”. (BOAL, 1961, f. 36); “MARECHAL – Talvez neste período sem notícias belicosas, esteja sendo fermentada a terrível, a mais sanguinária guerra, desde que honrosa e galhardamente vencemos o Paraguai. [...]” (BOAL, 1961, f. 37); “SARGENTO – (APAVORADO) José da Silva, o que é que você fez? Matou a nossa última relíquia da Guerra do Paraguai.” (BOAL, 1961, f. 42); “MARECHAL – E Deus atenda as minhas preces. Morri no campo de batalha em plena luta contra a estupidez humana. [...] Abençoo os ignorantes, os burros, os embrutecidos, porque deles depende a vitória na guerra. Morro. (MORRE)”. (BOAL, 1961, f. 42-43); e “SARGENTO – Minha senhora, qualquer coisa que quiser fazer não peça: ordene. E verá que tentação possuir um neto perfeito. A senhora não vai ficar decepcionada. Não custa absolutamente nada. É uma oferta grátis das nossas forças armadas.” (BOAL, 1961, f. 46).

<sup>25</sup> De acordo com Lilia Moritz Schwarcz, o conceito de mandonismo vem de uma herança colonial e que se converteu em linguagem nas práticas sociais brasileiras. Trata-se, portanto, de uma relação de poder que nasce com a exclusividade do domínio de grandes propriedades por certos sujeitos e, com isso, eles adquiriam poderes quase irrefreáveis dentro das relações sociais, políticas e econômicas. Esse comportamento excede, inclusive, os anos democráticos, criando exemplos de oligarquias, como no caso do Maranhão, via família Sarney, cujo integrante mais conhecido, José Sarney, está no poder da política brasileira há mais de 60 anos. Cf. SCHWARCZ, 2019, p. 41-63.

entrega de Olga Benário Prestes para ser morta pelo ditador nazista. Em seguida, o Brasil viveu uma política em consonância com os esquemas globais de dominação territorial, tendo uma forte demarcação ideológica e dicotômica na disputa pelo poder internacional. Essa amplificação é notória após a Segunda Guerra Mundial e com a polarização que vem com a Guerra Fria, sobretudo pelos interesses de dominação internacional das duas grandes potências mundiais: Estados Unidos e União Soviética.

De acordo com José Paulo Netto, essa concorrência era marcadamente ideológica e se instaurou, na América Latina, de maneira enviesada, já que, com exceção de Cuba, o território era tido como um subcontinente estadunidense. O processo revolucionário na ilha caribenha em 1959 foi um fator que redesenhou o intervencionismo dos Estados Unidos nos outros países da América. Esse processo foi motivado pela queda da ditadura de Batista e isso levou os Estados Unidos a perceberem que o seu antagonista ideológico havia balançado seu poder em seu próprio quintal. Sendo uma ameaça à soberania estadunidense, o socialismo foi enquadrado e, então, posto como um perigo virtual não só para as democracias que se consolidavam, mas para todo o ocidente de maneira geral. De acordo com Octavio Ianni, “todo o processo de criminalização de amplos setores da sociedade civil começou a estruturar-se antes do golpe de Estado de 1964” (IANNI, 2019, p. 248), como uma corrida sobre os domínios territoriais, que se justificava enquanto indústria do anticomunismo. Esse inimigo imaginário nascido no âmbito da doutrina da Guerra Fria foi o motivo da infiltração dos Estados Unidos em todos os setores da sociedade, por isso, “falou-se inicialmente em ‘comunismo’, ‘comunismo ateu, anticristão’” (IANNI, 2019, p. 250) que foi se capilarizando para outros setores da sociedade. Assim, “pouco a pouco, ou de repente, conforme o acaso dos interesses econômicos e políticos dominantes na ocasião, toda atividade política, educacional, religiosa, cultural ou outra” (IANNI, 2019, p. 250) produzia justificativas gerais para a intervenção nos países da América Latina.

A entrada nos anos 1960 fez com que os Estados Unidos, diante da possível erosão de seu poder, criassem uma contrarrevolução preventiva, operando com chantagens e dominações sobre toda a América Latina – já que sua entrada em outros continentes, sobretudo Ásia e África, estava ameaçada, devido à clara insistência nos sistemas políticos colonizadores. A Revolução Cubana – e como isso impactou negativamente os Estados Unidos enquanto potência – foi o estopim para ser declarada uma ofensiva contra quaisquer indícios de

entradas socialistas no território<sup>26</sup>. O histórico brasileiro de submissão à potência capitalista fez com que sua participação nos diversos golpes militares em todo o continente fosse bastante efetiva. Assim, o Brasil se mostrou um forte aliado para a constituição da região como um subcontinente estadunidense, cujas demarcações estavam desde a Doutrina Monroe (1823) até o Tratado Interamericano de Assistência Recíproca/TIAR (1947) e a Organização dos Estados Americanos/OEA (1948) (NETO, 2014).

Historicamente, a intervenção dos Estados Unidos na América do Sul sempre foi bastante incisiva e, após 1945, passou a ser mais direta. Nesse processo de dominação era muito importante que o Paraguai, com uma localização estratégica, passasse a ser parceiro comercial do Brasil, já que ele era dependente, desde 1904, da Argentina, um país com opiniões duvidosas sobre o imperialismo capitalista. A possível influência brasileira no território era uma maneira de os Estados Unidos se infiltrar nas decisões políticas paraguaias, levando o país à liberdade econômica em relação à dependência da Argentina, além de aumentar o poder brasileiro na Região do Prata. Esse processo teve início durante a década de 1930 mediado por atuações diplomáticas, econômicas, culturais e militares, porém só veio a ser efetivo com o golpe de Estado no país – sendo o primeiro a ocorrer na América do Sul<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> O fim dos impérios coloniais foi um fator que contribuiu para a erosão da hegemonia estadunidense. Os impérios coloniais experimentaram, motivados pelos movimentos de libertação nacional, uma onda de contra-ataques que os elevaram a certa autonomia política. Segundo José Paulo Netto, no livro *Pequena história da ditadura brasileira (1964-1985)*, esses movimentos colocaram os Estados Unidos, que se manteve ao lado das potências colonizadoras, em uma condição desfavorável, já que essas revoltas, sobretudo na Ásia e na África, contavam com o apoio e a simpatia da União Soviética. Toda essa conformação, sobretudo no início da década de 1960, forçou o país a criar uma ofensiva, tendo a derrubada do socialismo como alvo, valendo-se de uma reconfiguração dos sistemas de colonização como uma forma de manutenção de sua hegemonia. Netto, a respeito dessa ofensiva, afirma que: “Na entrada dos anos 1960, a política externa norte-americana empreendeu uma escalada mundial para deter e reverter a erosão da sua hegemonia – passou a operar uma *contrarrevolução preventiva*, de modo a impedir a constituição de quaisquer alternativas à *pax americana*, sobretudo se tais alternativas apontassem para vias socialistas. E o fez combinando ações diplomáticas (chantagem e pressão econômicas), desestabilização de governos e patrocínio a golpes de Estados (tal como no Brasil em 1964 e, de forma sangrenta, na Indonésia, em 1965), e também se envolvendo em operações de guerra aberta (de que a derrotada tentativa de subordinar o Vietnã seria exemplar).” (NETTO, 2014, p. 35). (Grifos do autor).

<sup>27</sup> O interesse estadunidense sobre o território sul-americano sempre foi uma constante na historiografia, porém, na disputa de poderes com a União Soviética, ele se intensificou. Evidentemente, assim como ainda ocorre contemporaneamente, os domínios dos territórios estavam, por parte do país, ligados à proteção de seu poder mundial, como hoje acontece com a exploração de países petrolíferos. Mediados por uma noção muito particular de “democracia”, o país é um dos maiores financiadores de guerras atuais, assim como, no contexto pós 1945, quando promoveu os diversos Golpes Militares em toda a América. Sobre a reflexão que, aqui, desenvolvo, recorro ao estudo: “Interesses e colaboração do Brasil e dos Estados Unidos com a ditadura de Stroessner (1954-63)”, 2007, de Ceres Moraes.

O golpe de Estado no Paraguai não buscava interesses democráticos<sup>28</sup>, mas a substituição de uma ditadura por outra. Em 1940, após a morte do presidente Estigarribia, o general ditador e entusiasta das ideias hitlerista Higinio Morínigo assume o governo. Esse presidente, além de ter uma política de alinhamento com o governo argentino de Juan Domingo Perón, era consoante com um nacionalismo exacerbado, cuja bandeira principal era a ideia de *paraguaydad* – ufanismo como base da formação da população do país. Os caminhos da política paraguaia representaram, com Morínigo, uma dupla ameaça para os Estados Unidos e seu projeto de subcontinentalizar a América do Sul. Não se tratava, meramente, de uma tentativa de retirar o papel da Argentina sobre o Paraguai, mas de dar continuidade a um projeto de dominação regional, em que o Brasil, enquanto maior aliado, chefiaria o cabresto ideológico capitalista no sul. Por isso, todas as concessões feitas pelo estado brasileiro para criar uma supremacia na região do Prata atendiam aos interesses em distritalizar a região, apontando para o cumprimento dos interesses imediatos da expansão do poder político estadunidense em relação ao avanço soviético em outros países. Na luta ideológica entre socialismo e capitalismo, o Paraguai tinha uma função primordial pela sua localização geográfica no coração da América do Sul. No contexto da Guerra Fria, ele serviria como lugar estratégico para acirrar a luta anticomunista nos importantes países que, com ele, faziam fronteiras.

A suposta amizade entre Brasil e Paraguai afirmava, mais uma vez, o interesse imperial – mesmo que tupiniquim – que o governo brasileiro tinha em relação ao continente. Dentre os projetos que selariam as relações entre os dois países, destaca-se o financiamento de medidas que fortalecessem e modernizassem o Paraguai, como a construção da Ponte da Amizade. Junto a isso, veio o fortalecimento da figura do ditador Stroessner. Essa estratégia já estava determinada desde a assinatura do Tratado Interamericano de Assistência Recíproca/TIAR, resultado da Conferência do Rio de Janeiro, no ano de 1947. Longe de ser, na época, um documento que pautava as estratégias de defesa hemisférica da América do Sul, ele marcava, dentro da disputa de poderes entre Estados Unidos e União Soviética, um sistema de colaboração à manutenção político-militar estadunidense na região, que culminou no financiamento dos golpes de estado em toda ela.

---

<sup>28</sup> Ainda que pareça redundante essa afirmação, é importante ressaltar que os Estados Unidos trazem, em sua história de exploração, uma desculpa vulgar e que atravessa o tempo de que suas intervenções nos Estados soberanos são motivadas pela aplicação de uma “democracia” nas regiões que, por eles, são tidas como não democráticas.

E é nesse contexto que começa a se estabelecer no Brasil um teatro de engajamento político, notadamente popular e com interesses revolucionários, sobretudo com o nascimento do Centro Popular de Cultura (CPC). Por esse histórico, pode-se entender, com mais lucidez, as motivações institucionais de parte das censuras na peça *José, do parto à sepultura*, fruto de uma intensa produção e dinamização dramatúrgica, que se esvaía das narrativas clássicas para se assimilar às locais. Esse teatro se intensificava como uma ameaça, pois movimentava frentes estudantis, sindicatos e as populações periféricas ao mesmo tempo em que criava alianças com outros setores artísticos (DINIZ, 2014).

Nascendo dentro desse universo de repressões, o teatro engajado de Augusto Boal ressaltou como os processos ideológicos podem direcionar o sujeito para uma determinada moldagem. *José, do parto à sepultura* é uma espécie de paródia sobre as crenças que o capitalismo nos faz engolir como se fossem escolhas pessoais. Crenças que simulam<sup>29</sup>, ao mesmo tempo em que manipulam, o cidadão por meio de uma relação de competência, ou seja, pelo poder que um determinado sujeito ou instituição têm ou que lhes é conferido para falar sobre um tema específico. O Estado tem esse poder, que é usado para defraudar, dirigir, vigiar, punir ou compensar os seus cidadãos de acordo com como eles seguem ou desobedecem às regras impostas. Porém, o que a peça traz como discurso é que a “perfeição” do cidadão comum se dá, de fato, pela capacidade que ele tem de interferir nas instituições que o oprimem. Essa ação, para o sujeito ordinário, é uma reviravolta política, que impacta em sua vida e na da sua comunidade, transformando e conduzindo-as politicamente por um sistema simulado e dissimulante de opressões generalizadas. E é daí que nascem as primeiras pistas para o corpo desse personagem político ordinário.

Um sujeito comum que é desencadeador de uma ação política, como é o caso do José quixotesco de Boal, está em desacordo com a existência de um processo de dominação institucional, ao mesmo tempo em que a afirma discursivamente, como, por exemplo, o que estava se passando na América do Sul. Ironicamente, o primeiro ato da peça é marcado por uma legenda, em que se lê: “De como se fabrica um cidadão perfeito” (BOAL, 1961, f. 1). Essa crítica se refere ao sujeito fruto da alienação capital, que tem nas estruturas elaboradas e afirmadas por esse sistema e suas instituições – estado, família, exército e todos os mecanismos de modelagem e adestramento para a vida dedicada à exploração pelos meios de

---

<sup>29</sup> Para pensar o conceito de simulacro aqui utilizado, c.f. “Simulacro e poder: uma análise da mídia”, de Marilena Chauí. Interessa-me, sobretudo, pensar o simulacro em relação a uma outra teoria dessa mesma autora. Denominada de Ideologia da Competência, ela explana que o saber, principalmente o técnico, cria sistemas de opressão na medida em que é utilizado para solidificar o poder, simulando uma autoridade.

produção – um manual de como deve seguir sua vida. De um lado está a conformidade da derrota para um sistema e de outro a crença de que viver sob o signo da exploração seja uma real recompensa do capitalismo. Além disso, a crítica se desenvolve dentro da perspectiva de seu aparelhamento com os sistemas de opressão, como em um diálogo entre a mãe e o pai de José, antes ainda do seu nascimento, quando o pai explica os processos que o levam a ser considerado um bom trabalhador: “PAI – trabalhei feito uma besta, mas conservei o sorriso na face” (BOAL, 1961, f. 2). Esse “cidadão perfeito”, portanto, nada mais é do que aquele que está na condição de ser um cidadão explorado e amansado pelo sistema, que é ludibriado pelo processo de simulação que ironiza a competência.

#### IV.

Os aparelhamentos das formas de luta fazem, também, parte do processo de construção de um sujeito perfeito para os fins do capital, obviamente que seguindo um protocolo pesado de alienação da população. 1964 representou a violação da ordem democrática, a crise do Estado e a perda de uma suposta soberania, porém, “na crise do Estado, na forma sob a qual ela ocorre em 1961-1964, o que estava em questão era também um notável ascenso político de operários e camponeses” (IANNI, 2019, p. 269). Por isso, a cultura da meritocracia, por exemplo, foi uma tônica comum dentro das diversas críticas sobre as formas de dominação do sujeito em uma perspectiva da construção das massas. Os que se submetem são recompensados para, assim, se tornarem ainda mais dóceis e produtivos.

Na peça, Boal traz um bom exemplo desse mecanismo em uma passagem em que o patrão “presenteia” seus empregados para que eles sejam mais produtivos e, assim, gerem mais lucros: “PAI – o patrão instalou música na fábrica. Agora produzimos muito mais, o que prova que a arte musical é um fator de progresso no mundo capitalista” (BOAL, 1961, f. 2)<sup>30</sup>. A crítica, aqui, também é uma afirmação: a arte é política, seja para o bem ou, como nesse caso, para o mal. Boal, sendo um exímio brechtiano, não se isenta, principalmente em se tratando de um período em que se espera isso da arte. Assim, sua dramaturgia se configurava

---

<sup>30</sup> Sobre os direitos trabalhistas, Octavio Ianni observa que a classe assalariada, como operários e o campesinato, perderam, com a ditadura de 1964, os poucos direitos conseguidos anteriormente. Porém, essa política veio frear as lutas, uma vez que tais direitos já eram poucos. Por outro lado, a cultura da superexploração trabalhista, que já era realidade, se intensificou, como afirma: “Uma contrapartida dessa política de superexploração do operário foi o desenvolvimento da ‘organização’ ou ‘modernização’ do processo produtivo na fábrica. A pretexto de melhorar a eficácia, reduzir a capacidade ociosa, reverter as expectativas, melhorar a produtividade, os empresários reforçaram os mecanismos de disciplina e hierarquia dentro das fábricas.” (IANNI, 2019, p. 265).

como instrumento de comunicação ideológica e de aproximação da população ordinária, afirmando que arte é política até mesmo quando está alimentando os desejos de entretenimento de sujeitos alienados socialmente de sua condição de explorados.

De acordo com Pascal Quignard, em *El ódio a la música*, a música foi usada de maneira efetiva nas oficinas da morte hitleristas. Ela fazia parte dos processos administrativos da aniquilação da vida e tinham, ao serem tocadas, o poder de incitar o ódio, a indignação e o medo de estar vivo, como prisioneiro, em um campo de concentração. Ao ser tocada, ela anunciava a aproximação da morte, mas também o fracasso do instinto de sobrevivência, pois não se poderia contar com nada além da sorte de não ser um dos sorteados para as câmaras de extermínio. O corpo, instrumento único da sobrevivência naquele espaço, era ludibriado pela música, que anunciava o possível fim de um sujeito em extrema condição de fragilidade. Essa matéria invisível, que toca o corpo pelas ondas sonoras, era também o anúncio de sua profanação, bem como aquilo que solapava a esperança da sobrevivência. Ouvir a música era o mesmo que ouvir a morte. O corpo tocado pela música nos campos de concentração sabia que estava na possibilidade do seu fim.

O que Boal ressalta, assim como Quignard, é a existência de processos e dispositivos que almejam a docilidade do corpo, nos quais se inclui a arte. Essa leitura, quando feita a partir do Brasil, remete ao seu sistema político e social, que foi constituído por meio de poderes patrimoniais que, se estendendo no tempo histórico, eram potencializados, naquele momento, por uma democracia altamente fragilizada e sem a participação popular. Entre suas características, ressaltam-se experimentações violentas contra os cidadãos, bem como de esquemas que determinam os limites das suas liberdades. Obviamente, o nosso passado colonial, escravagista e autoritário é o primeiro responsável para a criação de tais dispositivos, assim como todo o processo colonial de formação intelectual e artística que foram importados do império. Dessa forma, esse teatro político que se constitui com *José, do parto à sepultura* – mas, também, com *Revolução na América Latina* e *Mutirão em novo Sol*<sup>31</sup> – apela, como temática, ao escancarar das estruturas precárias da vida do trabalhador e de como isso interfere na sociedade. O homem ordinário, diante da manutenção de sua existência, pouco

---

<sup>31</sup> O trabalho *Muito além do teatro do oprimido: um panorama da obra dramaturgica de Augusto Boal*, de José Eduardo Paraíso Razuk (2019), faz um importante levantamento das peças escritas por Boal, incluindo a digitalização de três obras inéditas. Mesmo sabendo da importância dessa pesquisa, não me centrarei em dialogar com ela, uma vez que minha interpretação é completamente inversa à do pesquisador. Porém, chamo atenção para as classificações dadas pelo pesquisador à dramaturgia de Augusto Boal, divididas em: “Fase dos Retratos Cariocas (entre 1950 e 1956); Fase da Doutrina Teatral Arena (entre 1956 e 1964); Fase do Engajamento (entre 1964 e 1971); Fase do Exílio (entre 1971 e 1986)” (RAZUK, 2019, f. 25).

pode mudar, devido a uma cultura do imobilismo que a ele é inculcada, como é o exemplo da relação entre Pai e o seu patrão na peça: “PAI – Falei. Pedi aumento e ele me deu um pontapé na bunda, o que aliás é muito justo. Eu, porém, mantive o sorriso. Em conclusão: eu sou um operário conveniente, que teve um dia normal” (BOAL, 1961, f.3). O teatro, aqui, coloca o sujeito convenientemente incapaz, pela sua condição de sujeito explorado nesse sistema econômico-político, mas, pela comédia absurda, acaba por gerar a reflexão se essa condição que parece imutável pode ser considerada, de fato, como normal. Isso, em certa medida, pode promover a identificação do público-trabalhador e, com isso, despertar sua consciência política.

Como mostra Ianni, a educação que vem da arte política, como é o caso do teatro que irrompe na cena brasileira na década de 1950, entrava em desacordo com todo o sistema de educação opressora. Segundo afirma, “as forças reacionárias, nacionais e imperialistas, engajadas na preparação do golpe, começaram a trabalhar os seus próprios adeptos e outros setores sociais na tese de que a sociedade estava infiltrada” (IANNI, 2019, p. 248), fazendo com que esses setores se voltassem contra eles mesmos. De acordo com István Mészáros, a educação segue a lógica e a estrutura hierárquica do capital, acondicionando, nos últimos 150 anos e em escala global, “uma dominação estrutural e uma subordinação hierárquica” (MÉSZÁROS, 2008, p. 35), determinando que o sujeito era apenas mais uma engrenagem para a máquina produtiva do capital.

A dramaturgia de Boal, nesse ponto, é pedagógica ao ressaltar as estruturas de opressão advindas da nossa história política, como a miséria e a falta de acesso a direitos fundamentais e básicos. Na peça, há passagens que questionam, ironicamente, como a sociedade é conformada por um sistema predatório e que determina a condição do trabalhador diante de sua peleja para sobreviver, como nas seguintes falas, em que a mãe de José fala de sua morosidade em dar à luz:

MÃE – Nove meses é para quem pode.

PROFESSOR – Pode, como?

MÃE – Pra fazer um bichinho desses precisa se alimentar bastante. Eu não tenho dinheiro nem para dar de comer a mim sozinha, quanto mais para fazer outro.

PROFESSOR – Ah, então foi a comida racionada que fez demorar tanto, está explicado ...

MÃE – E se não é aquele salário-mínimo, que eu aproveitei para comer até estourar, demorava ainda mais. (BOAL, 1961, f. 7).

Mesmo que absurda, a cena traz a paralisação, pela escassez, de um processo natural. A gravidez, ali, tem uma função metonimicamente educativa, sendo uma parte de todos os outros processos que são postos em suspensão pela condição a que o sujeito está submetido. Se retomarmos o pensamento de Milton Santos, podemos concluir que todas as instâncias da vida da população pobre são, de fato, controladas pelo capital, que obriga o sujeito a empreender suas forças para a sobrevivência. Entender que a dramaturgia de Boal não é isenta e que é pedagógica é, indo no mesmo caminho de Mészáros, entender que a educação, em sua amplitude, “pode ajudar a perseguir o objetivo de uma mudança verdadeiramente radical, proporcionando um instrumento de pressão que rompa a lógica mistificadora do capital” (MÉSZÁROS, 2008, p. 48).

Quando Mészáros pensa uma educação para além do capital, ele afirma que “educar não é a mera transferência de conhecimentos, mas sim a conscientização e testemunho de vida” (MÉSZÁROS, 2008, p. 13). Assim, ele aposta em alternativas que possam libertar os sujeitos e transformá-los como agentes políticos que não sejam colocados à revelia das suas histórias imediatas. *José, do parto à sepultura*, além de dialogar com os dramas reais da população comum no momento de sua escrita, coloca o sujeito ordinário como partícipe dessa história, ao mesmo tempo que incide uma crítica sobre a prática cênica quando focaliza “o teatro como um sistema de relações sociais (e relações de poder) que precisam ser transformadas” (MOREL, 2015, p.59). Por isso, o teatro de Boal foi perseguido, por ressaltar a importância de criar narrativas que pudessem concorrer com as que são selecionadas como oficiais. Não é possível mudar aquilo que não se conhece, por isso essa peça apresenta uma importância em sua época, pois afirma que “a dinâmica da história não é uma força externa misteriosa qualquer e sim uma intervenção de uma enorme multiplicidade de seres humanos no processo histórico real” (MÉSZÁROS, 2008, p. 50). Esse movimento do teatro engajado da metade do século XX no Brasil será bem compreendido quando levamos em conta os seus antecedentes históricos, portanto, devemos voltar ao período em que se origina, também, a vassoura de Jânio Quadros.

O projeto de ascensão de Jânio Quadros na política brasileira vinha de um processo naturalizado na recente história democrática do país. A censura, embora tida como uma fórmula de destaque ao projeto de silenciamento na própria ditadura militar iniciada em 1964, foi responsável pela sua colocação populista no centro das atenções eleitoreiras. Jânio, cuja vida política se deu como um disparo depois da criminalização dos políticos tidos por comunistas, foi eleito pela legenda do Partido Democrático Cristão em 1947 como vereador

suplente na Câmara de São Paulo. O assento foi fruto, então, de uma medida imposta pelo Marechal Dutra enquanto presidente, que determinou uma perseguição diretamente ligada aos representantes do PCB, colocando-os na ilegalidade. Esse processo não era, no entanto, um fato isolado, já que se estendia à paranoia popular contra um suposto comunismo que ameaçava o país. Assim, não só os representantes eleitos, mas todo o movimento popular foi posto na ilegalidade.

O caráter populesco e extremamente enviesado de sua eleição, que tinha como foco a limpeza da corrupção<sup>32</sup>, convenceu o eleitorado sem apresentar nenhum plano de governo que desse conta da fracassada tentativa de constituição de uma república plena, algo que se arrastava desde o ano de 1889<sup>33</sup> – não por acaso, é possível pensar que a política nacional contemporânea não passa de uma reconstrução remendada deste período que, refletindo o caráter cômico, mal enjambrado e risível, transformou as eleições de outubro de 2018 no Brasil em um reflexo atemporal e indecente de 1960. Mais uma vez, o Brasil se portava como a nação retardatária, sendo a última república a se estabelecer no continente – isso ocorreu, também, com a abolição da escravidão, que só aconteceu no país por meio de pressão internacional. Porém, na cronologia dos golpes militares, o Brasil ocupa o segundo lugar, sendo antecedido somente pelo Paraguai, cujo golpe de Estado se deu em 1954. A ditadura no Brasil se estabelece em 1964, mas é possível apresentar antecedentes em 1961, com a renúncia de Jânio. Embora os partidos de oposição exigissem o seguimento legal de empossar o vice-presidente eleito, militares ligados a altos cargos do governo se valeram do momento para dar início a uma primeira tentativa de tomar o poder, a qual ficou conhecida como Golpe

---

<sup>32</sup> A título de ilustração, apresento o jingle da campanha eleitoral de Jânio Quadros, uma composição de Maugeri Neto e Fernando Azevedo de Almeida: “Varre, varre, vassourinha /Varre, varre a bandalheira/ Que o povo está cansado /De sofrer dessa maneira/ Jânio Quadros é a esperança desse povo abandonado/ Jânio Quadros é a certeza de um Brasil moralizado /Jânio Quadros é a certeza de um Brasil moralizado /Alerta, meu irmão Vassoura, conterrâneo /Vamos vencer com Jânio”. Essa música, com uma versão atualizada, foi usada também por Jânio Quadros em 1982, durante a sua campanha para governador de São Paulo.

<sup>33</sup> José Paulo Netto apresenta uma interessante análise do processo que culminou no Golpe de 1964. Para o autor, a república brasileira, sendo a mais tardia da América Latina, foi construída de forma conturbada. A Eleição de Jânio Quadros, por exemplo, não refletia um processo de democracia em construção, já que a participação popular foi irrelevante, devido às regras políticas do momento, de maneira que somente 12,5 milhões, de uma população de 70.119.071 milhões, votaram. Além disso, ele chama atenção para o fato de a república ser uma instituição que foi enfraquecida mesmo com uma história tão curta: “A instituição republicana brasileira, que vem de 1889 (a mais tardia das Américas), foi marcada historicamente pela instabilidade. Entre 1889 e 1960, um presidente renunciou ao cargo (Deodoro da Fonseca, em 1891); outro foi derrubado (Washington Luís, em 1930); um terceiro, Getúlio Vargas, que o movimento de 1930 levou ao poder (impedindo a posse de Júlio Prestes), instaurou a ditadura do Estado Novo (1937), foi deposto por um golpe em 1945 e, eleito em 1950, suicidou-se em 1954, respondendo à iminência de outro golpe. Antes, um presidente não concluiu seu mandato (Afonso Pena, que morreu no exercício da presidência, em 1909) e outro não chegou a ser empossado (Rodrigues Alves, eleito em 1918, faleceu antes de assumir)”. (NETTO, 2014, p. 28).

Branco – ainda, segundo Paulo Arantes, os militares empenharam uma “missão” de tomar o governo, mas “erraram o alvo em 1954; reincidiram em novembro de 1955, deram outro bote em 1961, para finalmente bocar em 1964” (ARANTES, 2014, p. 293).

O regime democrático brasileiro, cujo início é marcado pelo fim da era Vargas em 1945, trazia em seu cerne uma estrita participação popular e esse quadro se repetiria nos próximos 15 anos<sup>34</sup>. Em 1960, uma parte pouco expressiva da população foi convocada para as eleições, uma vez que os analfabetos, uma soma de 40% da população, marinheiros e soldados, não podiam votar. Além disso, a população brasileira seguia majoritariamente rural, numa soma de 40%, e sem participação direta das decisões democráticas<sup>35</sup>. Por isso, as eleições de 1960, apesar da pretensão de renovar o Congresso, principalmente por ter sido a primeira da história nacional cuja campanha foi televisionada, não foi capaz de alterar o poder conservador do Congresso Nacional. Essas eleições, para a democracia, não passavam de uma encenação, além de serem supostamente populares, uma vez que seguiam padrões que mantinham a burguesia conservadora no poder. Esse perfil tem como exemplo máximo João Goulart, que entrou na política pelas portas de trás durante o governo Vargas quando foi ministro do Trabalho entre 1953 e 1954. Jango, como era conhecido, representava uma burguesia rica e pecuarista. Ainda que sendo uma personalidade do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) e com indiscutível projeto histórico de um certo compromisso com as classes trabalhadoras, a sua carreira estava mais alinhada com o poder viciado. Sua candidatura à presidência o fez alcançar o posto de vice-presidente e, com a renúncia de Jânio Quadros, veio a assumir o poder executivo no país. Porém, essa transição não foi tranquila, pois foi precedida de uma tentativa de um golpe de Estado, além de ser mediada por acordos, com a criação de um regime parlamentar no Brasil.

---

<sup>34</sup> Sobre o conceito de democracia, tomo por base o pensamento de Jacques Rancière, em *O ódio à democracia*, para refletir em que medida a limitada participação nos processos democráticos brasileiros após a Era Vargas induz a uma democracia sempre inacabada no Brasil. A representação democrática não é, de fato, garantia do sujeito em estar em liberdade diante de seus desejos, mas um agravamento da instabilidade da civilização, em que Estado e sociedade, em busca de uma organização, são afetados por uma ideologia que seja capaz de estancar a catástrofe que é, por si só, esse conceito altamente enviesado pela falsa condição de participação que ela implica. Naturalmente, a noção de democracia é limitada à participação popular nas decisões políticas, porém, como afirma Rancière: “a palavra democracia não designa propriamente uma forma de sociedade nem uma forma de governo. A ‘sociedade democrática’ é apenas uma pintura fantasiosa, destinada a sustentar tal ou tal princípio do bom governo. As sociedades, tanto no presente quanto no passado, são organizadas pelo jogo das oligarquias. E não existe governo democrático propriamente dito. Os governos se exercem sempre da minoria sobre a maioria. Portanto, o ‘poder do povo’ é necessariamente heterotópico à sociedade não igualitária, assim como ao governo oligárquico” (RANCIÈRE, 2014, p. 68).

<sup>35</sup> Utilizo, aqui, democracia de uma maneira bastante vulgar e que se refere, somente, à possibilidade de participação do povo, como eleitores, na vida pública.

A respeito do Golpe Branco, ele foi articulado pelos militares membros do governo, que reivindicavam Ranieri Mazzilli como presidente, por acreditarem que Jango apresentava ideias muito próximas ao comunismo. Essa tentativa de tomada do poder foi medianamente fracassada, já que um acordo, encabeçado pelo deputado mineiro Tancredo Neves e os militares, colocou João Goulart na condição de presidente, mas com substituição do sistema presidencial pelo parlamentar. Isso representou uma vitória do militarismo e dos setores conservadores do Congresso Nacional, que empossou um presidente sem poderes sobre as decisões do país, gerando mais uma ruptura na frágil democracia brasileira. Esse sistema político parlamentar durou entre 7 de setembro de 1961 e 6 de janeiro de 1963, quando, após um plebiscito, o regime presidencial foi restaurado, mas sem forças para se manter.

Este medo insano ao comunismo não é algo isolado da nossa história e, menos ainda, uma neurose que veio do nada. Por exemplo, a situação da política brasileira pós-1945 não esteve isenta das conjunturas que se estendiam em âmbito mundial com a derrota do nazifascismo. A luta pelo poder que se instaura por parte dos Estados Unidos contra a União Soviética representava muito mais que uma disputa pela hegemonia internacional, mas uma nova fase do colonialismo. A orientação para uma economia socialista que adotava a União Soviética não representava um perigo para a suposta democracia ocidental, ou “uma cortina de fumaça”, como sugeria Truman em seu discurso proferido em Fulton em março de 1946. Tratava-se, na verdade, de uma pressão econômica e política de fortalecimento do Mundo Livre (nesse caso, uma escamoteação do conceito de democracia que teria os Estados Unidos como representante e que era utilizada para que outros Estados Democráticos estivessem sob seu poder)<sup>36</sup>. Assim, uma nova fase de caça ao comunismo é instaurada com a “doutrina Truman”, que, por sua vez, foi um *start* para a Guerra Fria com claros reflexos na política latino-americana. Esse impacto pode ser notado pelos golpes de Estado que se massificaram nos países sul-americanos.

A democracia estadunidense não objetivava uma harmonia econômica, mas deteriorar, implodir e isolar qualquer atividade de caráter comunista fora da União Soviética. Ironicamente, os anos de 1960 levou o capitalismo e seus representantes a uma espécie de declínio relacionado com o fim dos impérios do colonialismo africano. Os movimentos de

---

<sup>36</sup> Florestan Fernandes pondera a respeito da ideia de “Mundo Livre”, classificando-o como semilivre. Para o autor, esse conceito é infundado, uma vez que os interesses de dominação se mantiveram, mesmo com as guerras de libertação. Para ele, “sob o capitalismo financeiro e a expansão externa, as guerras se tornaram instrumentais como forma de investimentos e de controle, passando as sociedades coloniais, semilivres e dependentes (como designa Lenin em *Imperialismo, o estágio superior do capitalismo*) a serem vitais para a absorção dos dinamismos econômicos do mercado mundial” (FERNANDES, 2019, p. 71).

libertação nacional, que tinham uma ligação com as ideias socialistas da União Soviética, voltaram-se, em bloco, contra os Estados Unidos, devido ao forte apoio que aquele país dava aos Impérios Coloniais. Com essa perda de poder, a intervenção estadunidense sobre a América Latina passou a ser mais incisiva, resultando na criação da Escola das Américas no Panamá, um espaço dedicado à formação de ditadores em todo o continente entre os anos de 1960 e 1970.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Segundo ressalta José Paulo Netto, a política intervencionista norte-americana combinava diversas estratégias visando reestabelecer o poderio do país. Estas passavam por questões relativas à diplomacia, incluindo chantagens e pressões econômicas, desestabilizações de governos e patrocínios de golpes de Estado: “Na América Latina, que os norte-americanos sempre consideravam uma espécie de quintal seu, o período da guerra fria foi precedido de uma história mais que secular de ingerências e intervenções por parte de Washington [...] E fomentou a criação de escolas superiores de formação militar em vários países sul-americanos: Paraguai, Colômbia, Chile e Bolívia, todas calcadas no modelo norte-americano do *National War College*, fundado em 1946; no Brasil, criou-se a *Escola Superior de Guerra/ESG*, em 1949 – instituição que teria o papel importante no golpe de 1964 e seus desdobramentos. Esses centros de formação militar divulgavam a *Doutrina de Segurança Nacional*, formulada expressamente para a política externa norte-americana pelo secretário de defesa, J. Forster Dulles, em 1950 a maior difusora dessa doutrina [...] foi a ‘Escola das Américas’, no Panamá, por onde passaram, entre 1961 e 1970, cerca de 33.000 militares latino-americanos (a esmagadora maioria desses senhores desempenhou papel significativo nos ciclos ditatoriais de seus países nos anos 1960-1970)”. (NETTO, 2014, p. 35-36).

## A MASSA ENQUANTO CLASSE

### I.

A política exerceu, inevitavelmente, enorme influência nas produções artísticas brasileiras. Porém, segundo afirma Jean-Jacques Courtine, o discurso político entrou em uma crise nas sociedades ocidentais após a separação, definida por Hannah Arendt, entre sociedade de classes e sociedade de massas, sendo essa mais uma forma de interferência em como a população ordinária participaria dos processos democráticos. Para o autor, a massificação de informação redefiniu a ideia do ser político em sociedade e resultou na decadência da figura do intelectual político e, conseqüentemente, da sua vida pública. Isso é consequência do descrédito construído e que é decorrente da interferência do discurso televisivo que, dentro da sua função massificante, entorpeceu os valores democráticos em construção ao redor do mundo.

Não é possível, de fato, avaliar como a sociedade de classes perdeu espaço para a sociedade de massas, embora tenhamos alguns indícios que nos ajudam a fazer alguma avaliação desse processo. Além disso, como afirma Florestan Fernandes, “o regime de classes não desapareceu; ele apenas perdeu o caráter que possuía sob ‘o capitalismo antigo’ ou sob o ‘capitalismo pleno’” (FERNANDES, 2019, p. 62), ou seja, as mudanças de classes não significam que elas foram extintas, uma vez que essa organização, segundo Fernandes, é intrínseca ao capitalismo. As mudanças nos aparatos culturais respondem, de fato, à massificação, e isso inevitavelmente afetou e fez irromper outra organização social. Fernandes defende, também, ser essa organização parte de um “capitalismo de afluência”, algo característico dos Estados Unidos, mas generalizado para outros países, sendo uma manipulação neutralizante do conflito que o regime de classes colocou em voga. Esse capitalismo aposta em um aburguesamento das classes baixas e médias, alargando, com isso, a elasticidade interna das nações, garantindo uma cooptação pela ordem a partir da lealdade política (FERNANDES, 2019).

Essa mudança de sociedades que tenta limar a ideia de classes sociais apostou nas tecnoestruturas se adaptando a elas para fantasiar as imposições do capitalismo de afluência – internacionalização do Estado capital, aderência à tecnologia na produção, no mercado e nos

mecanismos financeiros das multinacionais, que se convertem em estados dentro do Estado. Os sistemas educativos e culturais sofreram uma grande interferência dentro desse contexto, embora, como afirma Mészáros, no último século e meio, o sistema educativo estivesse legitimando e produzindo sujeitos para cumprir com os interesses dominantes, sobretudo no foco da educação para o trabalho. Ou seja, esse sistema se ocupou não só de “fornecer os conhecimentos necessários à máquina produtiva em expansão do sistema capital, como também de gerar e transmitir um quadro que legitima os interesses dominantes” (MÉSZÁROS, 2008, p. 35). Sabe-se, por exemplo, que a arte e a cultura são elementos emancipadores do sujeito e, por isso, são alvos de boicote e censura, sobretudo no período aqui estudado, da ascensão da democracia burguesa, e no subsequente, com as ditaduras militares. Esses são mecanismos que ultrapassam o controle do pensamento, mas também da existência, no sentido mais pleno que se possa ter para esse termo, afinal falamos de um momento ímpar, como afirma Fernandes, uma vez que “nunca a ideologia da classe dominante se impôs tão drasticamente e completamente por meios normais ou não, institucionalizados ou espontâneos, públicos e privados, seculares e religiosos” (FERNANDES, 2019, p. 65).

Nesse sentido, as produções artísticas e literárias exercem uma função social especial ao documentar e reclamar outra racionalidade que não a do capitalismo, embora as motivações de suas existências sejam tão diversas quanto as de suas produções. No caso da dramaturgia engajada como a de Augusto Boal, há um posicionamento bastante explícito de questionar uma ordem social que se expandia do nível privado burguês e se entranhava na política e na vida pública. De acordo com Florestan Fernandes, a burguesia e seu interesse na grande indústria, aliado ao mercado mundial, vislumbrava o crescimento do capital que agia “como se a vida econômica, social e política sob o capitalismo fosse determinada ao nível privado e das relações jurídicas” (FERNANDES, 2019, p. 70) e considerando que “o Estado Democrático sempre foi, ao mesmo tempo, um instrumento de poder e dominação de classes” (FERNANDES, 2019, p. 71). No Brasil, assistimos esse processo de interferência ter grande força na década 1960, quando a televisão influenciou diretamente as eleições que levaram Jânio Quadros à presidência. A troca do debate político pelo alarmista, com um discurso vazio de propostas, incendiou e impulsionou as campanhas, arrebatando, pelo sensacionalismo, o Brasil em crise, devido aos antigos políticos e à necessidade de varrer a corrupção, e levou a classe burguesa da época a um delírio coletivo, que buscava fazer prevalecer a máxima de que “o que é *racional* para o capitalismo, o seu fortalecimento e a sua sobrevivência acaba sendo

*racional* para o homem em geral e para a *defesa da civilização*” (FERNANDES, 2019, p. 65 .grifos do autor) .

Ao contrário do espetáculo de massas advindo da televisão, o teatro político no Brasil, no contexto em que se inscreve a obra de Augusto Boal, aponta as fraturas inerentes a esse capitalismo tardio monopolista e periférico. Florestan Fernandes ressalta que esse sistema é, ainda, contrarrevolucionário, autocrático-burguês, além de operar no congelamento da história em processo, agindo a partir de padrões imperialistas. Tudo isso implica uma violência institucionalizada, que é monopolizada à medida que dociliza o sujeito em um processo de barganha: pela aproximação ao *establishment*, à lei e à ordem oferecendo uma suposta segurança da promessa da extinção das classes. Com isso, os processos ideológicos trabalharam em dois caminhos, de um lado, procuraram ocultar e conter a internacionalização nos limites nacionais, permitindo, com isso, a espoliação da mão de obra e matéria prima barata, de outro, se valeram da comunicação de massa e seu poder de alienação junto do controle da educação para o trabalho, convencendo a população de que isso teria por objetivo o fortalecimento do Estado-nacional.

*José, do parto à sepultura* problematiza como a população foi ludibriada por uma forma democrática que alimentava essa confusão entre democracia e capitalismo, que optava pelo amansamento do sujeito e a ideia de um amor nacional: “PROFESSOR – Deixa de ser intransigente. A pátria precisa de você” (BOAL, 1961, f. 17). Assim, ele foca nessa simulação da importância do cidadão para a construção do país, de forma que esse ser patriota que trabalha até a sua morte é enganado por um discurso fácil sobre a sua colaboração para o fortalecimento desse Estado. Essa construção discursiva aponta para uma possível desobediência, indo contra os princípios do Estado burguês: “PAI – Eu sou um moralista. É imoral eu ter que gastar o meu dinheiro para fabricar um cidadão que a Pátria vai usar, e não eu.” (BOAL, 1961, f. 17-18). O debate entre os personagens aprofunda o que a televisão deixa cada vez mais raso, que é escancarar o uso do homem como mera propriedade produtiva do Estado: “PROFESSOR – Isso é apenas uma divisão de trabalho: os pais invertem o capital, criam o menino, usam algum tempo e depois a sociedade usa” (BOAL, 1961, f.18).

Assim, a peça se faz altamente crítica aos ideais que estavam sendo impregnados na população brasileira no período de 1960, ou seja, as perspectivas de um homem perfeito, fruto do capital, que tem na família o símbolo da vitória. Não por acaso, as propagandas eleitorais realizadas a favor de Jânio Quadros se valiam dessa mesma estratégia para alcançar seus

eleitores<sup>38</sup>. Florestan Fernandes observa que, de fato, os meios de comunicação foram usados com propósitos alienadores. Além disso, ele chama a atenção para outros fatores que fortaleceram essa alienação. Primeiro, a existência de um pacto entre a população – classes intermediárias e baixas –, que se massificava em uma suposta suspensão das classes sociais que a aproximava, de forma ideológica, às classes privilegiadas. Segundo, como todo o aparato governamental disseminava “*interesses e valores burgueses por toda a sociedade*” (FERNANDES, 2019, p. 69. grifos do autor).

Segundo Hannah Arendt, o fenômeno da sociedade de massas diz respeito a uma incorporação das massas à vida social da “boa sociedade” para além de ser uma força de trabalho, e isso gerou “um novo estado de coisas no qual a massa da população foi a tal ponto liberada do fardo de trabalho fisicamente extenuante que passou a dispor também de lazer de sobra para a ‘cultura’” (ARENDR, 2016, p. 250). Porém, os debates sobre essas sociedades ganham uma especial atenção durante a ascensão de governos nazifascistas, que foi comparada, tomando as devidas proporções, a uma espécie de colonialismo que nasce dentro da Europa, como defende Aimé Césaire. Para ele, a existência imperdoável de um Hitler é que ele espelha um passado tenebroso de conquista, massacre e humilhação imperial do continente contra outros territórios, “é de haver aplicado à Europa os procedimentos colonialistas que atingiam até então apenas os árabes da Argélia, os *coolies* da Índia e os negros da África” (CÉSAIRE, 2020, p. 18). Nesse contexto, o colonialismo deixa de ser uma forma de controle extrafronteiras para ser intrafronteiras – mesmo que o colonialismo não tenha deixado de existir fora do continente.

Vijay Prashad reafirma essa posição e acrescenta que o colonialismo não era um contrato cultural, mas de brutalidade, identificando, ainda, que as definições do fascismo, por exemplo, aproximavam-se ao regime que os impérios, durante séculos, aplicaram sobre as colônias. Em consonância com o pensamento de Aimé Césaire, reflete também a diferença entre as funções ou objetivos de um regime para o outro. Para Prashad, o nazismo era um controle aplicado sobre a democracia burguesa, quando ela se torna uma ameaça para o capitalismo, já o colonialismo, um poder justificado pelo racismo, uma estrutura construída em ideologias que ressaltavam os princípios de humanidade da branquitude sobre outras raças, as desumanizadas. As duas formas de governo são, portanto, exploratórias e baseadas, em certa

---

<sup>38</sup> A propaganda eleitoral de Jânio Quadros veiculada na televisão trazia uma família reclamando sobre como os aumentos dos preços, especificamente do leite, estavam sufocando a harmonia familiar e, por isso, a única saída para esse problema seria votar em Jânio.

medida, no racismo.<sup>39</sup> Portanto, ainda que diferentes na aparência, ambos os regimes aplicavam a equação elaborada por Césaire: “*colonização = coisificação*” (CÉSAIRE, 2020, p. 24). Desse modo, ambos os regimes estão vinculados aos abusos de poder e exorbitância autoritária que fazem parte da construção dos governos autoritaristas.

Hannah Arendt defende que há uma característica intrínseca ao autoritarismo, enquanto governo, referente à falta de continuidade, que ela associa ter uma relação direta ao apoio que ele recebe das massas. Essa associação é motivada pela ideia de que as massas agem devido a interesses individuais e pouco articulados, já que elas “não se unem pela consciência de um interesse comum e falta-lhes aquela específica articulação de classes que se expressa em objetivos determinados, limitados e atingíveis” (ARENDR, 1989, p. 361). Desta leitura, poderíamos inferir que há, nas massas, um potencial para a individualidade que direciona à falência da empatia<sup>40</sup> e isso passa a ser um combustível que movimenta as estruturas de alguns poderes opressivos do totalitarismo. Nesse sentido, seria como apostar que essa característica intrínseca à sociedade de massas tem no mal um porto onde a preservação do individualismo<sup>41</sup> seria ancorada a qualquer custo, ainda que, como Arendt pontua, a ideia de individualismo constitua “um obstáculo para os movimentos totalitários, que não podem tolerar o individualismo burguês ou qualquer outro tipo de individualismo” (ARENDR, 1989, p. 363).

Isso não quer dizer que as massas impulsaram o totalitarismo de fato, e sim que essa forma de governar encontrou nelas um apoio para a sua manutenção. As massas, de acordo com

---

<sup>39</sup> Prashad apresenta uma visão bastante combativa no que tange ao colonialismo, forma de exploração que permanece, ainda que não a nomeemos dessa maneira. O que chama de fascismo colonial é uma fase de um sistema exploratório adaptativo, que tem na forma de governos fascistas uma maneira de manter os princípios colonizadores da Europa. Assim como Aimé Césaire, ele defende que o fascismo surpreendeu a Europa exatamente por fazer desse território, historicamente hegemônico, uma espécie de colônia de si mesma. Assim, afirma que: “O que veio a definir o fascismo dentro da Europa através da experiência dos nazistas – as botas militares e as câmaras de gás – já era familiar nas colônias. Esse fascismo colonial, que Césaire argumentou em *Discurso sobre o colonialismo*, precisava ser enfatizado. O colonialismo estava se afirmando nesse período, lutando para reviver seus impérios do Vietnã à Argélia, do Quênia à Malásia. O colonialismo fingia se distinguir do fascismo, então considerado essencialmente mau, e ressuscitar a si mesmo de uma forma paternalista e benigna. Césaire iria para outro caminho. Colonialismo e fascismo compartilham muitas coisas no âmbito dos efeitos – em termos de como eles apareciam para suas vítimas.” (PRASHAD, 2019, p. 120).

<sup>40</sup> Sobre o conceito de empatia a que me refiro, recorro ao pensamento de Edith Stein, em *Sobre el problema da empatia*, que, basicamente, refere-se à apreensão das vivências que nos são estranhas – no sentido de distante – e que, então, nos permitem perceber como vive o outro, como é resumido na seguinte passagem: “Lo que ellos sienten lo tengo ahora evidente ante mí, cobra cuerpo y vida en mi sentir, y desde el ‘yo’ y ‘tú’ se erige el ‘nosotros’ como un sujeto de grado superior”. (STEIN, 2004, p.34). Assim, o *nós* é resultado do sentimento que o outro, o *você*, em *mim*, desencadeia.

<sup>41</sup> Parto, aqui, da perspectiva de individualismo desenvolvida por Anthony Elliot, em “A teoria do novo individualismo”, 2018.

Arendt, não eram interessadas nos estratos que formam a sociedade organizada, mas em participar dela com um desinteresse na vida política e na vida em comum, embora passassem a ter na política uma incidência efetiva, desde que não houvesse entraves argumentativos que justificassem essa participação. Arendt, em certa medida, defende que a divisão de classes seria um desestabilizador e destruidor daquilo que deveria ser o mais característico das pessoas unidas coletivamente, o valor comum e a solidariedade. Já “a principal característica do homem da massa não é a brutalidade nem a rudeza, mas o seu isolamento e a sua falta de relações sociais normais” (ARENDR, 1989, p. 367), fazendo com que ela, no desamparo do pertencimento, aposte em um discurso nacionalista e demagogo de líderes que compartilhavam da mesma origem, justificando, então, essa mudança de instinto e fidelidade, bem como a associação a um nacionalismo especialmente violento.

Assim, veio a naturalização pelas massas dos crimes contra o inimigo em primeira mão, em seguida do crime contra o semelhante e, em alguns casos, a permissibilidade de que haja respingo no indivíduo e na sua individualidade, uma vez que seu engajamento com o autoritarismo está baseado na gramática dos interesses particulares<sup>42</sup>. Apático ou neutro, o homem da massa batalha um imaginário imediato e que, por isso mesmo, pode não atribuir uma participação politizada em questões comuns que não as que o estado totalitário abrange – e, não por acaso, as telas passam a ser utilizadas para suplantam no sujeito uma participação apática. Esse partícipe da vida cotidiana foi um instrumento de agitação mediana da vida em comunidade, gerando uma unidade sem organização e sem interesse pelos objetivos comuns<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> A esse respeito, sugiro a leitura do romance *A sétima porta*, de Richard Zimler, que se passa durante a Segunda Guerra Mundial e tendo Berlim como cenário. A protagonista é a garota Sophia, que vem de uma família alemã. Antes de explodir o nazismo, o pai da garota era do Partido Comunista. Com o cerco se fechando e as perseguições hitleristas em alta, ele acaba, como disfarce, inserindo-se como militante e entusiasta das ideias nazistas. Em um determinado momento, este pai passa a se identificar mais e mais com as ideias hitleristas ao ponto de entregar o seu filho, que tinha uma espécie de autismo, para que o exército o executasse. Esse exemplo parece, para mim, um resumo que elucida bem o que apresento acima.

<sup>43</sup> De acordo com Arendt, os governos totalitários exercem um poder no engajamento político das massas, apropriando-se delas para construir uma ideia de política enviesada e, muitas vezes, com interesses voltados para imobilismo. Ou seja, um coletivo de pessoas neutras diante de interesses comuns: “Os movimentos totalitários são possíveis onde quer que existam massas que, por um motivo ou outro, desenvolveram certo gosto pela organização política. As massas não se unem pela consciência de um interesse comum e falta-lhes aquela específica articulação de classes que se expressa em objetivos determinados, limitados e atingíveis. O termo massa só se aplica quando lidamos com pessoas que, simplesmente devido ao seu número, ou à sua indiferença, ou a uma mistura de ambos, não se podem integrar numa organização baseada no interesse comum, seja partido político, organização profissional ou sindicato de trabalhadores. Potencialmente, as massas existem em qualquer país e constituem a maioria das pessoas neutras e politicamente indiferentes, que nunca se filiam a um partido e raramente exercem o poder de voto.” (ARENDR, 1989, p. 361.)

Florestan Fernandes chama a atenção que o conceito de totalitarismo é ambíguo e plurívoco, além do mais “que ele apresenta uma espécie de perversão lógica” (FERNANDES, 2019, p. 39). Porém, seu pensamento, assim com o de Arendt, ressalta que o termo, enquanto forma de governo, remete à crise do Estado burguês que, com as conquistas de uma soberania, relegou seu passado revolucionário. Nesse sentido, a democracia típica do capitalismo é a burguesa, cuja estrutura está resumida ao processo eleitoral. Dentro de sua monopolização de poder, “a liberdade e a igualdade são meramente formais” (FERNANDES, 2019, p. 45), o que leva essa classe, diante da perda de sua veia revolucionária, a apresentar tendências autoritárias. Assim, essa terminologia e sua semântica caótica permitiram “aplicar o termo autoritarismo em conexão com qualquer regime”. Das chamadas ditaduras técnicas a governos que exacerbam a autoridade, o termo passou a ser empregado, seja “*em substituição ao conceito mais preciso de ditadura* como sinônimo de totalitarismo ou como qualificação para variações de regimes totalitários” (FERNANDES, 2019, 43 grifos do autor). Fernandes sendo cético ao fim das classes, ao contrário de Arendt, acredita que “a sociedade de classes é irrigada por relações autoritárias, em todos os seus níveis de organização, funcionamento e transformação” (FERNANDES, 2019, p. 51).

O quadro brasileiro no período pré-ditadura militar é um exemplo dessa democracia burguesa e com uma propensão para incorporar “uma rede de relações autoritárias, normalmente incorporadas nas instituições, estruturas, ideologias e processos sociais” (FERNANDES, 2019, p. 51). Para além da impossibilidade de participação dos processos democráticos eleitorais, a população ordinária experimentou diretamente o totalitarismo na sua história social pela expropriação dos meios de produção fundamentada na desigualdade econômica e falta de direitos trabalhistas. Já no âmbito cultural, os mecanismos da comunicação de massa, juntamente com a educação, quando fosse o caso – levando em conta a baixa taxa de adesão dessa população à educação, devido aos empecilhos postos para o acesso –, suplementaram um conformismo que aprofundava e disseminava interesses e valores burgueses, optando por efeitos de socialização básicos. Isso, por si só, justifica a repressão à liberdade discursiva.

Nesse contexto, a dramaturgia de Boal é projetada como especulação para o futuro, no sentido do adjetivo – “com o espelho e suas imagens, duplos, simetrias, transparências e reflexos” – e do verbo – “pensar e teorizar [...]. Ao mesmo tempo tramando e calcular ganhos” (LUDMER, 2013, p.7) –, como é apresentado por Josefina Ludmer. A autora pensa a ficção especulativa como fábrica de realidades, é dizer, “a arte da especulação consiste em dar uma sintaxe às ideias dos outros, postulando um aqui e agora a partir de onde elas são utilizadas” (LUDMER,

2013, p. 8). Nesse caso, seria um operador interpretativo que teria um valor de tecnologia emancipatória, em que “a própria literatura [e conseqüentemente o teatro] é um dos fios da imaginação pública e, portanto, tem seu próprio regime de realidade: a realidadeficção” (LUDMER, 2013, p.9). Ler especulativamente (e quase meio século depois de sua escrita) a peça *José, do parto à sepultura* nos ajuda a ver como o seu discurso reclamava uma paridade, uma autonomia e uma participação de embate de sujeitos ordinários com a democracia burguesa.

Lendo pelo espelho da história, as instituições de poder e suas interferências na imaginação pública são vetores de uma realidade amarga e opressiva. Como estratégia especulativa, a dramaturgia de Boal gera um regime de sentido que concorre com a liberdade discursiva limitada. Ele pensa o mundo pelo avesso, produzindo um acirramento entre as realidades do discurso preparado que leva ao conformismo da população ordinária e do que desencadeia uma ação política contra essa opressão. No exemplo abaixo, a relação de interesses entre a religião e o militarismo, assim como ambas as instituições se complementam em um processo de apropriação violenta da realidade, perdem sua onipotência discursiva. O personagem José, ao assumir uma postura de propensão à desobediência, é capaz, ao fixar na semântica corrente destas instituições, de desestabilizá-las:

JOSÉ – Mas o senhor há de convir que é muito difícil obedecer, ao mesmo tempo, a lei de Deus e a lei do sargento.

SARGENTO – São leis complementares, animal.

JOSÉ – O padre disse que quando alguém me der uma bofetada na face, eu devo dar o queixo, e o traseiro também. O padre me disse que matar é pecado, que a nossa vida foi Deus que deu e é Deus quem tira. Eu não quero ir para o inferno. Matar eu não mato.

SARGENTO – Está certo, mas quando o Sargento mandar matar, ele se responsabiliza perante os seus superiores e perante Deus, diante da Corte Marcial e diante do Juízo Final.

JOSÉ – Eu queria que o padre estivesse aqui para ouvir essa barbaridade na sua boca.

SARGENTO – Pode ficar descansado que nós temos um capelão pra santificar os nossos assassinatos, isto é, os nossos atos de bravura. Matar é o dogma da bravura. (BOAL, 1961, f. 32).

Do mais vulgar, mais corriqueiro e mais ordinário, o personagem é capaz de transportar o que é do campo da verdade absoluta para o da corrupção, abrindo lugar para um exercício especulativo que, inclusive, possibilita a invenção de um universo vetado, que é o de colocar

o poder em dúvida. Nesse sentido, a função política religiosa e militar passa do discurso da verdade absoluta e da segurança, para a demagogia e a retórica. Isso ganha outra proporção no âmbito da “realidade ficção”, como define Ludmer, diante da informação de que a última fala do personagem foi censurada por Nestório Lips, confirmando a proposição de Fernandes sobre a presença autoritária e interesseira das democracias burguesas.

Se voltarmos às ideias de Benjamin, poderíamos inferir que José é um revolucionário virtual. Ele não é um pensador, como Senhor Keuner, mas ele almeja a transformação das instituições e, com isso, um novo Estado. Ele, dentro da perspectiva de Arendt, seria um sujeito da massa, assim como Galy Gay – sendo ambos sujeitos quebráveis e remontáveis pelo sistema, exemplos de sujeitos sem perspectiva dentro das massas e que se engajam em um projeto de Estado violento e que é contra sua natureza apática. José, na sua ordinariade, é capaz de elaborar questionamentos que, aparentemente simplistas, apontam para a transformação, o que para Brecht, segundo Benjamin, equivaleria à postura. O seu caráter político está em corrigir, com certa banalidade, as próprias ilusões que o aproximam da realidade sistemática das instituições. Vejamos: José nasce com fome e, por isso, entoa, em seu nascimento, um dos mais famosos gritos de protesto do socialismo, que é oriundo do Manifesto Comunista: “JOSÉ – Proletários do mundo inteiro: uni-vos!” (BOAL, 1961, f. 26). Rapidamente, no processo de construção do cidadão perfeito, ele é entregue à igreja para ser transformado no temente perfeito: “PADRE – Vem, meu filho, eu quero te dar um presente. Eu quero te ensinar os prazeres do medo de Deus, a alegria da renúncia, a amor do sofrimento, o espasmo da dôr.[sic]” (BOAL, 1961, f. 27). Em seguida, na mesma cena, ele é cooptado pela instituição militar:

SARGENTO – Soldado José da Silva. Por sua causa eu vou ser rebaixado. Até agora fui incapaz de inculcar na sua cabeça um mínimo de obediência militar. A obediência é o dogma militar. É preciso obedecer sem perguntar por quê.

José – Não é verdade, sargento. A minha mãe mandou e eu quero obedecer. Quero ser perfeito.

Sargento – Isso você já conseguiu: você é a cavalgada perfeita. (BOAL, 1961, f. 32)

É importante observar que a cena é o primeiro encontro entre esses dois personagens. José, esse homem facilmente moldado, não corrige sua postura pela ética, ou, como afirma Benjamin, ele não se torna melhor. A correção de sua postura é social. Parece, então, que sua condição de sujeito político seria contraditória, mas é essa participação da realidade que o faz

ser um revolucionário virtual, se levarmos em conta as reflexões de Benjamin. O que seria vulgar em seu pensamento só o é por refletir o absurdo da realidade em que está inserido, como no diálogo em que ele questiona o sargento – “SARGENTO – Todo mundo tem inimigo. O homem é inimigo do homem. Isso é um dogma. O inimigo é uma entidade abstrata” (BOAL, 1961, f. 32) –, sendo uma situação embaraçosa de sua postura nessa realidade – “JOSÉ – Olha, em vez de matar essa entidade abstrata, e acho que prefiro matar êsse dogma[sic]” (BOAL, 1961, f. 33).

## II.

A nossa imaginação pública foi conduzida pela burguesia, se tomarmos como prumo as afirmações de Florestan Fernandes de que o regime de classes não desapareceu. Porém, diante da conturbada história política brasileira da década 1960, o território nacional presenciou a implosão da democracia burguesa pelo Golpe Branco e, em seguida, pelo Golpe de Estado de 1964. E isso não foi diferente em outros países da América Latina, cujas origens remetem à perda da hegemonia estadunidense no continente a partir das Revoluções Chilena, Nicaraguense e Cubana.<sup>44</sup> As classes, então, não são eliminadas com o capitalismo de afluência, que gera uma nova realidade histórica embasada em dois fatos: primeiro, uma maior flexibilidade do capitalismo, que se irradia nos centros e nas periferias; segundo, uma potencialidade de autodefesa, que se vale do dinamismo das culturas de massa e do controle policial para eliminar seus inimigos externos e internos.

Um exemplo foi como o golpe de Estado brasileiro se apropriou da terminologia “revolução” como uma estratégia de embaralhar os sentidos do conceito. Isso consolidou as formas de dominação da população à revelia das estratégias políticas e, portanto, do manejo e significação de seus termos. O uso da palavra revolução por parte do governo ditatorial se deu como tática de perpetrar a violência do Estado, e essa confusão semântica propiciou o

---

<sup>44</sup> De acordo com Florestan Fernandes (2018), no livro *O que é revolução*, os processos imperiais contra as formas revolucionárias na América Latina colocaram os Estados Unidos em uma situação de autodefesa de suas colônias econômicas. Como aliadas, as burguesias dos países mais desenvolvidos do continente se voltavam para uma proteção contrarrevolucionária, buscando uma forma de frear qualquer ameaça socialista, de maneira que: “Em alguns países mais desenvolvidos da América Latina, essa burguesia mostrou-se capaz pelo menos de praticar muito bem sua autodefesa e de procurar uma sólida proteção no imperialismo”. (FERNANDES, 2018, p. 121).

desencadeamento do desejo de simular as estruturas que sustentavam os golpes de Estado no continente. De acordo com Florestan Fernandes, “fica mais difícil para o dominado entender o que está acontecendo e mais fácil de defender os abusos e as violações cometidas pelos donos do poder” (FERNANDES, 2018, p. 11) quando é assumida, pelas instituições, uma realidade histórica que justifique esse processo.

Com esses golpes, veio, também, uma indução política da violência, que é coletivizada no corpo do cidadão e na falência do estado de direito, que foi substituído pela militarização institucional. Isso constituiu, aqui, um ninho perene de serpentes, que apresentou algum recesso depois da Constituição Cidadã de 1988. Porém, esse mecanismo que deveria ser cidadão acabou por ser uma autorização para, a qualquer descuido da população, se proclamar uma Ditadura Constitucional no Brasil, outorgando o militarismo como um quarto poder – e hoje assistimos o chocar desses ovos após as eleições de 2018 no Brasil, com o golpe de Estado na Bolívia, nas tentativas de derrubar a soberania da Venezuela e, também, com o fracasso do neoliberalismo na Argentina entre os anos 2015 e 2019<sup>45</sup>. A democracia burguesa se tornou mais uma setorização dos poderes do que um regime de efetiva participação popular, que passa a ser resumida ao voto.

As formas de manutenção do poder implicam a prática e a pedagogia da violência, construindo uma gramática da força bruta e ostensiva que impacta os cidadãos e sua liberdade discursiva. O que isso gera é a reconstrução negativa do estar em comunidade, que se distancia do debate livre e caminha para o veto, para a impossibilidade do acordo e para a falta do diálogo – como se isso, em uma sociedade fundada pela violência, fosse possível em algum momento histórico. A arte, nesse espaço de coerção autorizada e projetada sobre

---

<sup>45</sup> Paulo Arantes, no artigo “1964”, reflete, contestando o artigo de Tales Ab’Saber, “Brasil, a ausência significativa política”, que o Brasil herdou muito da ditadura militar, o contrário de Ab’Saber, que conclui que da ditadura restaria tudo, menos a própria ditadura. Arantes questiona se há nessa leitura: “Demasia retórica? Erro crasso de visão histórica? Poderia até ser, tudo isso e muito mais.” (ARANTES, 2014, p. 281). Acredito, assim como Arantes, que esse período sombrio ainda nos atormenta, embora defenda que esse horror se inicia bem antes de 1964. A ditadura, nessa visão, nunca saiu de circulação e o militarismo segue sendo uma usina da morte, sobretudo para a população negra, que vive um genocídio de seus jovens e tem, na polícia, o seu carrasco. Para o autor, os indícios do que resta da ditadura estariam afirmados na nossa constituição, nas “cláusulas relacionadas com as Forças Armadas, Polícias Militares e Segurança Pública – convenhamos que não é pouca coisa –, a Carta outorgada pela Ditadura, bem como sua emenda de 1969, simplesmente continua em vigor” (ARANTES, 2014, p. 289). Dessa maneira, o Estado criou o seu quarto poder, nem tão oculto, nem tão sutil, mas que fazemos de conta que não existe, mesmo com toda a sua incidência direta nas administrações do Estado e na vida pública: “Desde 1988 estava consagrada a militarização da Segurança Pública. A Constituição já foi emendada mais de sessenta vezes. Em suma, trivializou-se. Acresce que esse furor legislativo constituinte emana de um Executivo ampliado e com fronteiras nebulosas, governando rotineiramente com medidas provisórias com força de lei. Como, além do mais, o artigo 142 entregou às Forças Armadas a garantia da Lei da Ordem, compreende-se o diagnóstico fechado por nosso autor: ‘há no Brasil lei (*rule by law*), mas não um estado de direito (*rule of law*)’” (ARANTES, 2014, p.289).

corpos – como aponta Judith Butler em “Tortura e a ética da fotografia: pensando com Sontag” – é uma aliada para a estruturação de realidades. Ainda com Butler, somos convidados a pensar sobre a facilitação interpretativa que o ofício artístico promove e, no caso da fotografia – e que estendo ao teatro político –, ela “não é uma imagem visual à espera de uma interpretação; ela mesma está interpretando ativamente, algumas vezes forçosamente” (BUTLER, 2015a, p. 110). Não só o que se leva à tona é importante, mas aquilo que está escondido e que não é permitido ver vem a ser o determinante na relação arte e consciência política para um enxergar e agir desobediente.

Já o teatro, especificamente o de Augusto Boal – e aqui, para além de *José, do parto à sepultura*, penso, também, em *Revolução na América do Sul* e *Mutirão em novo Sol* –, revela a potência bárbara inerente à prática de retirar sujeitos ordinários da participação da vida pública, tornando-os meros espectadores. São humanos que passam a ser banalizados dentro de sua própria realidade e, uma vez distanciados dela, perdem também a condição de partícipes das decisões da vida comum. Isso tudo reforça o coro das opressões, já que, forçosamente, os sujeitos são alocados à condição de massa. Esse exemplo é explícito já na primeira cena de *Revolução na América do Sul* – “Cena um – Por que motivo José da Silva pediu aumento de salário-mínimo” – e segunda cena – “Cena dois – Grande Prêmio Brasil: Corrida entre o salário-mínimo e o custo de vida”.

No primeiro caso, chamo a atenção para um diálogo entre os personagens José da Silva e Zequinha Tapioca: “ZEQUINHA - Tá tudo errado! A gente devia fazer qualquer coisa! / JOSÉ - Fazer o quê? / ZEQUINHA - Uma revolução! / JOSÉ - É, uma revolução ia bem. Mas vamos almoçar primeiro (esfregando as mãos). O que é que você tem hoje? ” (BOAL, 1960, p. 15). Pela comédia e os diálogos absurdos sobre processo revolucionário, que é entrecortado pela perspectiva da barganha que Fernandes afirma fazer parte do capitalismo afluência, assistimos uma necessidade ser negligenciada por outra. Enquanto Zequinha se volta convicto para a ideia revolucionária – “ZEQUINHA - Não adianta mesmo: está tudo errado! Só o que dá jeito é a revolução!” (BOAL, 1960, p.17) –, José mantém sua perspectiva passiva da não participação social de maneira que seu discurso pode ser lido como alinhado aos desejos de seu opressor – “JOSÉ (triste) - O que é que eu faço? / ZEQUINHA - Revolução (come). / JOSÉ - Eu vou é falar com o patrão! / ZEQUINHA - Pensa que adianta? / JOSÉ - Quem sabe, ele tem bom coração.” (BOAL, 1960, p. 19). Na continuação da cena, assistimos o personagem José envolto por um estado libertário transformar seus ânimos revolucionários para a completa obediência e submissão ao patrão.

Segundo explica István Mészáros (2008), essa postura faz parte de uma prática educativa que prioriza a alienação do trabalho, herdeira das proposições das oficinas de ofícios profissionalizantes de John Locke para os filhos de pessoas trabalhadoras. No Brasil, por exemplo, esta estrutura compunha as escolas de Artes e Ofícios, os Ensinos Técnicos e Profissionalizantes e, mais recentemente, as medidas de governo da Presidenta Dilma Rousseff, conhecido como PRONATEC. Para Mészáros, essa proposição de Locke, que entranhou em nossa história da educação formalizando-a, tratava-se de reafirmar que “as medidas que tinham de ser aplicadas aos ‘trabalhadores pobres’ eram radicalmente diferentes daquelas que os ‘homens de razão’ consideravam adequadas para si próprios” (MÉSZÁROS, 2008, p. 42). Ainda para o autor, não há libertação possível enquanto haja uma dominação capital por cima da educação, sendo essa uma forma de manter o sujeito trabalhador no processo de inanição involuntária no seu trabalho. Voltando ao texto de Boal, é possível ler o seguinte trecho, em que é possível observar a sua inanição involuntária diante do poder econômico, representado pelo Patrão:

JOSÉ - Primeiro eu vou contar a minha miséria, aí eu ameaço! (Exaltando-se). Eu vou pra rua de faca, pau e navalha! Esse aumento de salário tem que sair! Já fui explorado a minha vida inteira! Eu quero aumento! Nós queremos aumento!” (Luz no patrão que pode entrar no escuro carregando a sua mesa e cadeira. Usa cartola e casaca. Maquiagem exagerada de homem mau. Está sentado, somando, José da Silva, humilde, tira o chapéu que põe no peito, abaixa a cabeça e fala em tom submisso) Patrãozinho. Eu vim aqui porque, sabedor que o senhor tem bom coração, vim pedir, se fosse possível, um aumento. Um aumentozinho, bem pequenininho! (O patrão continua somando, sem olhar para ele). Porque do contrário, eu não posso mais trabalhar. Vá lá que eu não almoço todo o santo dia, também não sou exigente, mas pelo menos de vez em quando. E se o senhor me dá um aumento de dois contos e oitocentos... (o patrão move o braço). O que é que o senhor deseja? Apertar esse botão? Pois não, às ordens (aperta o botão. Toca uma campainha. Entram dois homens. José não os vê). E oitocentos, dizia eu, eu podia comer melhor e trabalhar mais pro senhor. Quem saía lucrando era Vossa Excelência e Excelentíssima família, que podia comprar mais um cadilac sedan de quarto portas, o que aliás é muito justo (os dois homens obedecem a um sinal, seguram-no pelo fundilho, e põem-no para fora. Limpam as mãos e saem). Patrão, patrãozinho! Eu ainda não acabei de falar. Isso aqui é uma democracia (apaga a luz do Patrão). Isso aqui é uma democracia, ou aqui se habla castellano?. (BOAL, 1960, p. 19)

No desenrolar da cena o que vemos é o desejo de revolução, que pouco a pouco vai sendo criado em José, ser sabotado pelo próprio governo. A trama parte do diálogo entre os dois personagens em que a falta de uma alimentação digna motiva os desejos revolucionários de ambos. Porém, a partir de uma perspectiva machista, a mulher do personagem José também sabota a sua ideia, desqualificando a pulsão de luta e desobediência pela afirmação da existência de questões mais importantes e que ele deveria ter em conta. A cena a que me

refiro apresenta a chegada da mulher de José – “MULHER - gritar você sabe, mas aposto como ainda não foi pedir aumento.” (BOAL, 1960, p. 18) – criando uma situação desconfortável entre os planos dos trabalhadores, em que o personagem José, após negar a funcionalidade da manifestação, começa a entender a sua função social – “JOSÉ (tímido) - Eu estava conversando com o Zequinha sobre a ideia de fazer uma revoluçãozinha. Você acha revolução uma boa ideia!” (BOAL, 1960, p. 18). Com um balde de água fria, todas as ideias dele são descartadas por ela sem que haja nenhum diálogo entre os personagens. A postura da esposa de José pode ser lida como metáfora de um imobilismo tipicamente associado ao trabalhador que não se posiciona devido a questões mais relevantes para a sua sobrevivência – “MULHER - Vim te avisar pela última vez: não me ponha os pés lá em casa enquanto não trouxer mais dois contos e oitocentos por mês!” (BOAL, 1960, p. 18).

A situação que Boal traz faz parte de uma reação comumente associada ao trabalhador baixo à exploração do capital, em que a sua mão de obra é, facilmente, substituída levando-o à condição de sujeito descartável dentro dos meios de produção. Pensando em consonância com Giuseppe Coco, no capitalismo do trabalho material<sup>46</sup>, a necessidade produtiva tornava o homem uma extensão da máquina, portanto, uma peça facilmente substituível. As fábricas seriam os resultados da razão instrumental que estendiam ao trabalhador a função de uma engrenagem qualquer e que trabalha em série. Em *Revolução na América do Sul*, Boal faz do personagem José uma crônica acentuada da tipificação, ou desqualificação, pela qual o trabalhador é arquitetado enquanto sujeito social ao longo de um grande período da história. O personagem José é uma compilação de estereótipos de um imaginário sobre o trabalhador fabril e, nas primeiras cenas, ele se aproxima a um personagem apolítico. No entanto, é justamente essa característica que o qualifica, também, como um personagem político ordinário. Esse personagem “apolítico”, dentro de uma realidade opressiva e hierárquica, é submetido a uma cultura do medo que, de forma micro, está determinada pelo imobilismo alimentado por uma possibilidade do desemprego, de outra, da necessidade socioeconômica

---

<sup>46</sup> Trata-se de dois textos que introduzem o livro *Trabalho imaterial: formas de vida e produção de subjetividade*, (2013), com textos de Maurizio Lazzarato e, também, um texto desse autor em parceria com Antonio Negri. O conceito de trabalho material está em contraste ao de trabalho imaterial que, segundo Lazzarato e Negri, se refere a como o sistema capitalista criou outra referência de exploração do trabalhador, que é reorganizada pela imaterialidade do trabalho. Nesse sentido, a exploração atua sobre a personalidade e subjetividade da organização dos trabalhadores, que têm a ilusão de participarem diretamente, enquanto franquizados, por exemplo, das grandes corporações. Para Lazzarato e Negri este trabalho é estratégico nas atuais formas de organizar a produção global. Sendo o contrário da produção de Henry Ford, em que a produção em série produzia algo a ser vendido, o trabalho imaterial está mais próximo da Benetton. Isso quer dizer que a Mais Valia não está no produto em si, mas na produção de comunicação que envolve a marca.

de, para o valor de uma vida meramente digna, manter-se como obediente. Portanto, em uma eterna condição de impasse.

A construção de José, em ambas as peças, concentra toda as diversas características que Benjamin ressalta fazer parte dos personagens de Brecht. Tanto em *José, do parto à sepultura* como em *Revolução na América do Sul*, ele vive a saga do homem da massa que, embora pareça estar marcado pela banalidade, relata a anatomia do modelo político que reduz a classe operária a um bolo uníssono. Mas o que conta para a sua qualificação de desencadeador de políticas racionais é a postura que, como afirma Benjamin, “pode ser questionável, pouco simpática e egoísta: ela será corrigida, contanto que o homem em que ela se manifeste abdique de suas ilusões e se mantenha o mais próximo possível da realidade” (BENJAMIN, 1986, p. 123). Essa sua postura, seguindo a ideia de Ludmer, é especulativa visto que é um reflexo de toda a população que ele representa: José da Silva é o povo.

A pergunta que o leitor deve estar se fazendo é por qual motivo José da Silva é um personagem político ordinário? Em primeiro lugar, estamos diante de um sujeito que concentra um mosaico da população massificada em seus dramas cotidianos que são levados ao limite em situações embaraçosas pertencentes às dúvidas e incertezas da comunidade que ele pertence. Essa certa inquietação que José vive não é a mesma de seus pares, uma vez que, como afirma Arendt, a massa é uniforme, mas também individualista – embora essa individualidade, nessa perspectiva, seja igualmente uniformizada, pois as demandas mudam de sujeitos, mas permanecem as mesmas. É dizer, José é toda a massa, mas dá o passo que Arendt acredita que a massa, em si, não dá: ele transporta a tragédia da vida cotidiana, as suas impossibilidades, para além da resiliência, ou seja, para o âmbito do raciocínio. Com certa precariedade, esse raciocínio especula: ele é e não é igual aos seus duplos (o espelho disforme), ele tem um sentido moral ambivalente.

José mostra que a opinião fixa provém não do caráter, mas de uma sociabilidade, ou seja, o homem pode ser montado e desmontado como acontece com Galy Gay. Para o personagem, um revolucionário potencial pode se tornar um político corrupto, como afirma ao dizer que “JOSÉ- Conclusão: o hábito faz o monge” (BOAL, 1960, p. 42), e isso coloca em dúvida as relações entre prática e discurso que poderiam fazer da revolução parte da realidade. O que ele desencadeia politicamente é a consciência de que o processo revolucionário vem da participação pública, mas que essa participação está saturada de outras pautas que se impõem como de maior urgência – “JOSÉ- Desculpe. Eu estou com fome. Eu faço qualquer revolução que vocês quiserem, mas de barriga cheia.” (BOAL, 1960, p. 43). José, em ambas as peças, é

a metonímia do povo e de um processo de massificação forçado, uma vez que, como afirma Florestan Fernandes, essas massas não deixam de ser um processo de classe que torna essa sociedade mais flexível.

A obra teatral de Boal, de maneira geral, está entre a crônica sarcástica (que está no povo que ri de sua própria desgraça, afinal, haverá sempre outra desgraça maior) e a impressão sociológica, uma vez que constrói leituras políticas certas do seu redor que se concentram no personagem José. Esse personagem apresenta a mesma classificação que Benjamin dá ao senhor Keuner: “o geral, concernente a todos, pertencente a todos” (BENJAMIN, 1986, p. 122). Por isso, que esse sujeito que está desmontado pelo Estado, pela igreja e pela educação em *José, do parto à sepultura*, responde a sua mulher que a única maneira de estar vivo é:

JOSÉ – Só temos que fazer um programa de austeridade. A gente aperta o cinto, come só de vez em quando, em casa anda-se nu, na rua descalço, e vamos ter que trabalhar muito serão extraordinário. Mas, enfim, a Pátria pode se orgulhar de um casalzinho como nós dois, que está disposto a qualquer sacrifício. E o patrão pode continuar com o resto. (BOAL, 1961, f. 70)

Já em *Revolução na América do Sul*, a morte de José representa a morte do povo, do comum, do todo. Esse personagem reverbera pontas da construção da sociedade de classe que ficam soltas com a sociedade de massa. Como afirma Fernandes, estamos tratando de uma substituição de nomenclatura, mas é evidente que a ideologia da classe dominante se impõe de maneira drástica e como nunca sobre a dominada, reforçando o poder que a classe burguesa alcançou nesse período histórico ocupando e lutando, com base na defesa da democracia, pelo poder institucional:

JORNALISTA – Por que não há mais ninguém a governar. José da Silva morreu (pausa).

ZAQUINHA – Quem era José da Silva?

LÍDER – Nunca vi mais gordo.

MILIONÁRIO – José da Silva? Quem era?

MAGRO – Ninguém conhece José da Silva ...

JORNALISTA – Sem José da Silva não há eleição. A eleição escolhe quem governa: agora não há quem governar. José da Silva morreu.

LÍDER – Não tem importância: a gente faz eleição pra escolher quem governa e o que perder fica sendo o governado.

ZEQUINHA – Então eu governo você.

LÍDER – Não, isso não. Eu não quero ser governado. Quero governar você.

MILIONÁRIO – Não. A mim ninguém governa. Eu governo você.

Florestan Fernandes defende que essa suposta mudança do regime de classes responde a uma defesa do capitalismo que, por sua vez, se confunde com a defesa da democracia. Ou seja, “não podemos confundir as transformações estruturais e dinâmicas das sociedades de classes nos países centrais com o desaparecimento propriamente dito quer das relações de classe, quer dos conflitos de classes” (FERNANDES, 2019, p. 64). A minha defesa de José como um personagem político ordinário caminha no sentido dessa tensão entre classes que ele representa virtualmente. Ele representa, em sua simplicidade discursiva, o ponto de conflito entre o povo, o governo e a instituição privada, sendo que eles se unem para antecipar qualquer rebelião dos funcionários, cuja cara que é dada à tapa é a de José. O desejo revolucionário, pela mínima conquista de direito, é solapado pela união dos poderes público e privados que, como forma protetiva da estrutura precária, concede o aumento no salário-mínimo dentro dos valores exatos que o personagem deseja, mostrando a capacidade das instituições para a desmobilização – “JORNALISTA – E agora, meus amigos, uma notícia de transcendental importância! O Governo, atendendo a uma solicitação popular, resolveu aumentar o salário mínimo em dois contos e oitocentos! [...]” (BOAL, 1960, p. 20). Essa medida, por sua vez, leva ao completo descontrole, já que, diante do aumento salarial, os personagens passam a viver, também, o descontrole inflacionário.

Boal consegue elaborar um sujeito que, em concordância com Walter Benjamin, pretende a transformação do mundo, mas, na falta do acesso e centrado em reverter suas forças para a manutenção do básico, ainda reflete sobre a condição a que é submetido. Por isso, ao insistir na mudança pela revolução e não pela reforma, ele explica, para a sua mulher, a sua postura: “JOSÉ – Então você não sabe que o país está cada vez mais pobre, que nós estamos cada vez mais pobres, que os pobres estão cada vez mais pobres?” (BOAL, 1960, p. 62). Na peça, suas palavras são “primeiro percebidas e mais tarde compreendidas” (BENJAMIN, 1986, p. 122), ou seja, ele vem arrastando os precários acessos ao entendimento do país e sua conformidade de poder na busca de uma melhoria coletiva. Dessa maneira, suas palavras vão colaborando com essa construção do político que deseja movimentar o cotidiano ordinário, uma vez que elas concatenam efeitos, “em primeiro lugar vem seu efeito pedagógico, em seguida, o político e, por último, o poético” (BENJAMIN, 1986, p. 122).

Essa pedagogia política que vem da produção artística está, em ambas as peças estudadas até aqui, propondo um debate bastante coerente, sobretudo em contraposição ao proposto por

Hannah Arendt, que abre um espaço para perguntas que rondam o problema das classes sociais. Penso que Florestan Fernandes consegue elaborar algumas respostas, ao defender que o assolamento das classes é uma ilusão. Ele reflete sobre uma espécie de meio termo que, no fim das contas, gera um poder estratégico para o capitalismo, que deu força à classe, ao poder político e ao Estado burguês, este, por sua vez, irradia mais em toda a sociedade, ao mesmo tempo que age no comportamento e na imaginação do indivíduo isolado. Por isso, no primeiro intento revolucionário do personagem, ele, por consequência, termina desempregado (mas não podemos nos esquecer de que José é o povo): “PATRÃO – Eu não sou mais seu patrão: você está despedido. / JOSÉ – Mas que foi que eu fiz? / PATRÃO – Pediu aumento.” (BOAL, 1960, p. 29).

A responsabilização individual e pública do personagem pelo problema inflacionário resulta do argumento que Fernandes traz de que esse nivelamento das classes para a composição das massas nada mais é do que afirmar que “enquanto *classe dominante* a burguesia conseguiu impor sua ideologia à classe operária” (FERNANDES, 2019, p. 97). Por isso, o personagem, embora pareça ser responsabilizado individualmente, passa a ser um sujeito para a especulação para o outro, que, enquanto reflexo, reverbera estar em consonância com o seu opressor:

JOSÉ – Então a culpa é minha?

PATRÃO – Não foi você que pediu aumento? A culpa é sua, é claro que tem que ser.

PATRÃO – A culpa é toda sua que me pediu aumento primeiro! (Sai o patrão)

FEIRANTE – É, José, você é que tem culpa (José começa a rir)” BOAL, 1960, p. 26)

Retomando o pensamento de Giuseppe Cocco, *Revolução na América do Sul* pode ser lida como uma sátira ao plano estrutural do modelo de empregabilidade brasileira, mediado, nessa época, pelo trabalho material. Essa forma de trabalho, no contexto de fortalecimento do novo capitalismo, manteve ao seu lado a miserabilidade, enquanto gerava um desenvolvimento constrangido, periférico e, conseqüentemente, torturante no que tange aos direitos sociais. Além disso, ele foi altamente restrito, no âmbito brasileiro, a uma pequena parcela da população que é compreendida e refletida em José. Trata-se de uma relação do tipo fabril exploratória, sem garantia efetiva de direitos e que, com exceção da carteira de trabalho – um documento que transita entre o controle e o direito identitários do ser trabalhador –, não pôde garantir aos trabalhadores uma inserção cidadã (COCCO, 2013, p.35-36). Esse modelo, produtor da miserabilidade que Boal integra em sua peça, segundo Cocco “[...] mobilizava

enormes massas de camponeses e os tornava operários desqualificados, adequados a uma divisão técnica do trabalho que lhes reservava tarefas cada vez mais simples e repetitivas” (COCCO, 2013, p. 42). José, embora estando em processo de mobilização e compondo um revolucionário virtual, também engloba o estereótipo desse trabalhador que é forçado ao imobilismo por ser, apesar de tentar alinhar seus ideais aos da burguesia, uma peça substituível.

Em suas quinze cenas, *Revolução na América do Sul*, além de trazer uma renovação ao teatro nacional, é, de acordo com José Eduardo Paraíso Razuk, uma dramaturgia com contribuições capazes de mudar as perspectivas que moldavam o teatro nacional, aproximando-o do povo. Nesse sentido, o personagem político ordinário faz com que, pela identificação, o homem comum coloque sua existência em questão, “e aí terá afrouxado a corda e desmanchado o feixe de seus pressupostos, transformando-o num amontoado de dúvidas” (BENJAMIN, 1986, p. 123). José é um sujeito que está na ordem do normal e isso que o leva a ser um potencial revolucionário, um comum que faz os seus espelhos enfrentarem a situação embaraçosa diante de sua composição.

Para Razuk, de maneira geral, a peça é um “marco inicial da dramaturgia épica no Brasil, inovação e renovação da estética teatral nos palcos brasileiros e uma das primeiras peças nacionais a apresentar uma crítica profunda e escancarada sobre a realidade política do país” (RAZUK, 2019, p. 77). Porém, de forma específica, a construção do personagem José da Silva aponta para outros assuntos de necessário debate no teatro nacional que, até então, passavam despercebidos no que tange ao espelhamento com a população brasileira, uma vez que ele é “muito mais do que uma exagerada representação de algum operário sem perspectivas de uma vida melhor” (RAZUK, 2019, p. 80). Nesse sentido, parafraseando Walter Benjamin sobre o teatro brechtiano, o tema essencial da peça é a pobreza e as formas de gerá-la – afinal, a vida e a morte de José da Silva estão baseadas na obtenção de um direito fundamental, que é o de acabar com as fomes, tanto a literal quanto a metafórica. Portanto, sendo um personagem político ordinário, ele “é um ícone da pobreza nacional e da espoliação a que nosso povo mais humilde sempre esteve vitimado por uma elite gananciosa, por um estado injusto e autoritário e por um modelo imperialista de dominação” (RAZUK, 2019, p. 80).

Augusto Boal tenta compreender a realidade perene da população brasileira ao mesmo tempo que ressalta a mera formalidade da liberdade e igualdade, reafirmando a divisão de classes. Dentro dos nossos marcos históricos, a pobreza remeteu, por longos períodos, à ausência de

itens básicos, cujo símbolo mais potente é a presença da fome, que, em *Revolução na América do Sul*, é levada às últimas consequências na cena cinco: “Num só dia, José da Silva é preso, torturado e expulso da cadeia”, em que a privação da liberdade vem a ser menos relevante que a própria fome – “GUARDA – Por que essa vontade de ser preso? / JOSÉ – Porque estou com fome, não me aguento mais de pé, e o único lugar que ainda tenho esperanças de comer de graça é na cadeia”. (BOAL, 1960, p. 48). José é um personagem que, ainda estando fora das instituições políticas, desencadeia ações políticas racionais, inclusive colocando na berlinda a moralidade burguesa que é inculcada na população que ele representa. Todo o seu descobrimento de liberdade desencadeia sua racionalidade para o conflito da existência de acessos a direitos fundamentais, marcado pela liberdade, de um lado, e pelo saciar a fome, de outro, como é a reflexão levantada pelo personagem em uma canção que fecha a cena: “ZÉ DA SILVA – Passo a vida trabalhando/ Dando duro no batente / A comer de vez em quando / Isso é vida minha gente? / Se ser livre é passar fome / Não basta ser livre não”. (BOAL, 1960, p. 49.)

A temática da fome e seus matizes estiveram com bastante força no escopo do projeto político-estético de Boal. Em seu ensaio “O teatro como arte marcial”, de 2003, por exemplo, ele retoma grande parte da discussão que foi proposta até aqui. Nesse texto, ele faz uma reflexão sobre a globalização da economia e da cultura, bem como da especulação das bolsas de valores, de todo o dinheiro que ali é manipulado e como somente um por cento dele é utilizado para geração de riquezas, enquanto todo o restante se converte em lucro para poucos. Para ele, esse processo é uma forma determinante da manutenção dos impérios contemporâneos. A especulação, afirma, atua como regulação do novo capitalismo, que é usado para compartilhar a pobreza, ao mesmo tempo que a obriga a existir figurada na fome. Isso ele denomina de Ideologia Canibal, em que há a desumanização compulsória dos pobres e que permite que o homem coma o homem. Os famintos são comidos pelos imperadores ou, como afirma Boal: “As classes ricas, no Brasil, ainda estão comendo apenas crianças de rua, trabalhadores sem-terra, negros e desempregados... mas virá o dia em que comerão a si mesmas!” (BOAL, 2003, p. 89). Personagens políticos ordinários lutam contra esse monólogo constituinte do poder e, no teatro, para Boal, ele tem um determinado poder, pois, “o teatro é arte e sempre foi arma” (BOAL, 2003, p. 90), mas por que o teatro seria um espaço para criar seres políticos?

## DA ORDEM DO COMUM, O PERSONAGEM ORDINÁRIO

### I.

Em um texto intitulado “O protagonista insubmisso”, Boal faz uma espécie de gênese do teatro como hoje conhecemos. De maneira didática e divertida, reafirma que o nosso teatro tem seu cordão umbilical na Europa, mas isso também implica fecharmos os olhos para quaisquer outras expressões cênicas que possam, inclusive, ser documentadas anteriormente à Grécia. Podemos, talvez, dizer que se trata da instituição teatro, não da atuação e da performatividade estritamente. Estamos atados, ainda, ao que Augusto Boal chamou de “O sistema trágico coercitivo de Aristóteles”, um esquema que pretendeu distanciar arte e política, sobretudo as poesias líricas, épicas e dramáticas, das formas de reger o Estado. Para ele, esse é um sistema “amplamente utilizado até o dia de hoje, não somente no teatro convencional como também nos dramalhões em série de TV e nos filmes de faroeste” (BOAL, 2013a, p. 31) e cuja função não deixa de ser a repressão. Voltando à história, esse protagonista insubmisso é Thespis, que buscou inúmeras formas de tapear as censuras incididas sobre suas obras. Porém, o que me chama a atenção nesse texto não é, de fato, a historinha contada sobre o personagem e seus protestos contra o legislador Sólon, que governava para a contenção da liberdade, a aplicação da disciplina e a vigilância da criação. Chama-me a atenção a afirmação de que, para fugir da censura, Thespis criou todas as formas de ilusão que temos no teatro: as máscaras, os figurinos, o cenário e, por isso, ele foi o *proto*, ou o primeiro, o protagonista. Não entrarei nos méritos historiográficos desse texto, mas em algo que Boal diz ser a grande obra desse protagonista, que é a “Anarquia criadora” (BOAL, 2003, p. 24).

Não por acaso, a dramaturgia que, aqui, é o exemplo e suporte para minhas reflexões se vale das heranças das formas gregas, mas, em certa medida, buscou investigar outras narrativas que não as tradicionalmente europeias. Esse projeto, o qual acredito que foi um acerto dado passo a passo por Augusto Boal, estava na condição de uma arte soberana, portanto política por ela mesma, ou seja, é justamente “aquela cujas leis regem as relações de todos os homens, em sua absoluta totalidade, e que incluía absolutamente todas as atividades humanas” (BOAL, 2013a, p. 39). Inevitavelmente, toda arte é política e o teatro ainda mais, desde a construção do personagem por Thespis – e todas as formas que foram válidas para burlar o legislador e

suas censuras. Dessa forma, as histórias tipicamente brasileiras que, pelo dramaturgo, foram levadas ao palco estavam em consonância com a insubmissão criadora de Thespis<sup>47</sup>.

Ainda tentando buscar uma formulação do personagem político ordinário, nesse primeiro momento em que me volto para a dramaturgia de Boal, creio que nela pode ser observado o alinhamento da narrativa que vem da ação e da vivência – sobretudo na época em que foram escritas e o material de valor histórico que hoje elas apresentam. São textos que revelam o componente fundamental para criação teatral, a saber: a ação vivida que se transfigura em ação cênica, portanto, identificável e transmissível. O personagem político ordinário é uma figura valiosa para a construção dessa dramaturgia, pois está instaurado na prática da política cotidiana, da sobrevivência, que, por sua vez, é vívida e autêntica. Por isso, agora me voltarei a uma dramaturgia de Nelson Xavier, escrita em colaboração com Augusto Boal, que é a peça *Mutirão em Novo Sol*.

## II.

Fazer uma identificação do que chamo de personagem político ordinário é uma tarefa que requer muitos movimentos. Por isso, agora tentarei traçar uma ideia do que penso sobre o ser político. Chantal Mouffe, em *Sobre o político*, faz uma distinção entre o “político” e a “política”. O primeiro termo se refere ao antagonismo construtivo da sociedade e o segundo ao conjunto de práticas e instituições que estabelecem certa ordem, mas resultante da ação do político. Ainda segundo a autora, o político só pode existir como “possibilidade sempre presente de antagonismo” (MOUFFE, 2015, p.16) e, nesse ínterim, deve-se levar em conta que sua razão advém de “aceitar a inexistência de uma situação definitiva e reconhecer a dimensão de irredutibilidade que permeia toda ordem” (MOUFFE, 2015, p.16). Mouffe ainda explica que as ordens políticas são baseadas na exclusão, de maneira que há sempre setores que estão sob repressão e que buscam uma ativação atuante nas práticas hegemônicas de tomadas de decisões, ou seja, dentro das instituições políticas.

---

<sup>47</sup> Em uma crítica ao modelo aristotélico apresentada no texto “O protagonista insubmisso”, que já havia sido iniciada no livro *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, Boal, afirma, por fim, que esse modelo, apresentado na *Poética*, “durante anos, séculos a fio, esta ficou sendo a História Oficial da Tragédia. Camisa de Força na libertária explosão thespiana” (BOAL, 2003, p.35). Desse comentário, refletimos como a instituição teatro e sua gênese são, também, opressoras.

A prática que Boal traz para o teatro é participativa em diversos âmbitos para o trabalho contra “a teatralização de opressões introjetadas” (BOAL, 2013a, p.17), pelas regras da vida em sociedade e das suas leis (pois são trabalhadas como dramaturgias políticas, que apontam para uma atuação política e para a formação artístico-política dos personagens ordinários que tensionam essa estruturação da vida em sociedade). As propostas levantadas pelo teatrólogo apontam para um estudo estético, mas ao mesmo tempo político, da “transformação da sociedade no sentido da libertação dos oprimidos” (BOAL, 2013a, p. 18). Mouffe, por sua vez, afirma que toda forma política, por ser elemento criador da exclusão e por estar permeada pelo cultivo da ordem, necessita ser desafiada por práticas anti-hegemônicas que, então, desarticulam a ordem vigente. Para a filósofa, a demonstração de um valor positivo aplicado ao antagonismo das práticas políticas precisa do desafio de visualizar a oposição entre eles/nós, sendo que o “eles” é sempre o inimigo do “nós”. Em resumo, “toda ordem é política e se baseia em alguma forma de exclusão. Sempre existem outras possibilidades, que foram reprimidas e que podem ser reativadas” (MOUFFE, 2015, p. 17). Nesse sentido, a determinação de uma prática institucionalmente se dá pela ordem hegemônica, que pode ser desafiada por práticas anti-hegemônicas, ou seja, que tentam desarticular a ordem política vigente. Por isso, a manutenção da hegemonia se dá pelo controle.

Uma das formas de exercer o controle é assegurar, ideologicamente, que as criações sejam censuradas ou moduladas, como o exemplo da historieta de Thespis e, também, de *José, do parto à sepultura*. Porém, como afirma Marta Harnecker, a hegemonia não é estática, mas dinâmica, logo “a hegemonia não se ganha de uma vez e para sempre” (HARNECKER, 2018a, p 21). Por isso, o processo de disputa pelas constituições dos saberes é, também, um processo dinâmico, e, no tocante à arte como uma atividade política e enquanto saber anti-hegemônico, ela dever ser “um processo que tem de ser recriado permanentemente” (HARNECKER, 2018a, p 21). Isso nos leva a uma pergunta: qual o papel desempenhado pelo teatro – para além do seu lugar de resistência – dentro das formas de agitação, sobretudo como instrumento de alerta sobre a precariedade das relações sociais, econômicas e políticas dos processos resultantes das políticas hegemônicas vigentes?

O primeiro ponto é entender que todos os processos teatrais, assim como em todas as artes, são produzidos por trabalhadores – operários do teatro e sem entrar no debate sobre a glamourização desse ofício. Boal, em suas dramaturgias, fez esse exercício contra-hegemônico, pela tradução da vida operária enquanto narrativa e fazendo desse sujeito um criador em evidência. Com essas peças, o teatro brasileiro experimentava sua vertente mais

popular e de luta, em que o sujeito comum passa para a categoria de representável. O segundo ponto é que esses textos, levando em conta o contexto nacional dos anos 1960, moldavam-se como adversários das narrativas que buscavam uma instalação hegemônica do imaginário artístico, como foi o caso dos trabalhos do Teatro Brasileiro de Comédia.

Dessa forma, *Mutirão em novo sol* é uma dramaturgia exemplar para o debate contra-hegemônico da época. Seja pela temática, seja pela montagem, a peça desloca-se completamente das narrativas que se consolidavam no imaginário artístico nacional. No primeiro caso, ressaltou a externalização da condição de líderes políticos ordinários, ao narrar a perseguição ao presidente da Associação dos Lavradores e Trabalhadores Agrícolas de Santa Fé do Sul, Jôfre Corrêa Netto. No segundo, a luta camponesa, colocando os trabalhadores do campo em evidência além de eles mesmos serem os atores da peça. De maneira sintética, ela se desloca das denúncias das brutalidades justificadas como luta anticomunista dos centros urbanos para focalizar nos conflitos nas periferias rurais. Assim, retrata a tensão entre fazendeiros, que eram protegidos pelos poderes políticos e militares, e os camponeses, que sofriam diversos abusos do conluio entre esses três poderes, concentrados nos coronéis, que exerciam a hegemonia no campo por meio da violência.

Enquanto valor documental, as três peças aqui apresentadas apontam para a hipótese de que 1964 é só a confirmação de um golpe articulado pelo poder do capital impulsionado pelos interesses burgueses. Isso se verifica em diversas evidências históricas: nos políticos eleitos para o congresso sem renovação, cujos processos democráticos partiram de condições excludentes da época e à revelia da população brasileira; pela demarcação clandestina do exército como quarto poder e sua interferência nas negociações políticas no âmbito do congresso; e pela manutenção intervencionista e protetiva de privilégios da classe abastada. Clifford Andrew Welch observa, por exemplo, que a instituição militar conseguiu uma hegemonia exponencial sobre as crenças da população, que atribuiu ao militarismo uma forte simbologia de segurança e compromisso com a construção nacional na luta contra os possíveis inimigos da nação – desde o comunismo até líderes políticos comunitários, como foi o caso de Jofrê (WELCH, 2016)<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> Em “Jofrê, Roque e a guerra do capim”, Welch analisa como o militarismo conseguiu criar uma imagem negativa dos movimentos camponeses, especialmente sobre Jofrê, colocando-o como um sujeito violento, embora os camponeses tenham outra visão sobre ele, mostrando como ele era respeitado pelos seus companheiros: “Nos relatórios da polícia consta que ele era chamado de Capitão Jôfre porque tinha ‘tendências violentas’ e era ‘militante’. ‘Ele era querido por todos os camponeses’, disse [Pedro Renaux] Duarte. ‘É um nome que eu ganhei do povo’, Jôfre disse em 1989”. (WELCH, 2016, p. 94).

A década de 1960 foi um período especialmente conflitivo para a história brasileira no que diz respeito às disputas de soberania. Algumas vitórias populares, em certa medida, desarticulavam a ordem vigente e se colocaram a contragosto dos desejos da elite em relação à construção política que ela instituiu no país. Podem ser destacadas, dentre elas, a vitória do movimento camponês em uma batalha contra a condenação de Jôfre e outras lideranças da Guerra do Capim, a falha do Golpe Branco, a fracassada tentativa de retirar os poderes presidenciais de João Goulart e as políticas de aprovação dos sindicatos. Nesse momento, o movimento rural, por exemplo, foi reconhecido pelo então presidente João Goulart, durante a conferência final do Primeiro Congresso Nacional de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas de 1961, como “a pedra angular do regime democrático” (GOULART, *apud* WELCH, 2016, p. 107). A estreia de *Mutirão em Novo Sol* nesse congresso fez da peça um paradigma para a construção de personagens políticos ordinários, já que ela apresenta uma entrada histórica e combativa no teatro brasileiro, além de fundar um ciclo de peças que se voltam para a questão agrária. Segundo Welch, nesse sentido, houve uma espécie de virada histórica, sobretudo para a legitimação do movimento camponês orientado pelo PCB. Rafael Litvin Villas Boas, em sua tese *Teatro político e questão agrária, 1950 – 1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo*, também reforça a importância de *Mutirão em Novo Sol*, como histórica, por ser “a primeira peça brasileira em que a luta camponesa ascende à condição de protagonismo” (BÔAS, 2009, f. 68).

Para seguir com a leitura de *Mutirão em Novo Sol* recorro a Brecht. Na introdução de *Teatro dialético*, Luiz Carlos Maciel afirma que Brecht intentava retirar a condição de mercadoria que foi destinada ao teatro da primeira metade do século XX. O seu interesse era que o teatro fosse um transmissor de conhecimentos, o que, segundo Maciel, leva o teatrólogo a se interessar pela teoria marxista, uma vez que “a estética marxista afirma que a arte é uma forma de conhecimento” (MACIEL, 1967, p. 5). Portanto, o projeto político-estético brechtiano intentava retirar o teatro da condição de arte burguesa e de “um substituto para o entorpecente” (MACIEL, 1967, p. 4). Para Brecht, principalmente do ponto de vista dramaturgico, não existe o teatro neutro, já que inclusive entorpecer de valores burgueses a população é uma prática política. Lucidamente influenciado pelo marxismo, ele defendia que história seria um elemento fundamental da verdade.

O que Brecht chama de verdade não vem a ser uma dicotomia entre realidade e não realidade. Para ele, o teatro burguês foi, na verdade, um substituto dos entorpecentes, portando despreocupado com a realidade. Em um texto de 1934, intitulado “Cinco dificuldades no

escrever a verdade”, que é uma crítica ao crescimento do poder nazista, ele menciona a necessidade de voltar-se para temas que, dentro de uma ótica esteticista, não seriam grandiosos, mas decisivos para derrubar esse estado que a não-realidade impunha, dessa forma, sobretudo em períodos de perseguições, que afloram esquemas que entorpecem a sociedade, deve-se voltar para essa verdade, como no seguinte exemplo:

Os tempos de máxima opressão são aqueles em que quase sempre se fala de causas grandiosas. Em tais épocas, é necessário ter coragem para falar de coisas pequenas e mesquinhas, como a comida e a moradia dos que trabalham, no meio do palavreado homérico em que o espírito de sacrifício é agitado como estandarte glorioso.(BRECHT, 1967, p. 20).

O posicionamento político é o determinante do sujeito político e, apesar da aparente redundância, é essa postura que distingue o personagem político ordinário dos do teatro burguês que, apesar da neutralidade, também são construídos com bases ideológicas. Se todo personagem, após a criação de Thespis, é político, sem entrar no mérito de qual política é defendida, o personagem político ordinário seria aquele marcado por uma postura do comportamento utilizável, o que faz disso uma postura contra-hegemônica. É aí que Brecht e Boal se encontram, apesar deste já ter afirmado em diversos momentos ser um teatrólogo brechtiano<sup>49</sup>. Porém, se Brecht conseguiu, com a sua dramaturgia, aproximar os personagens da ficção ao sujeito cotidiano, Boal, indo mais longe, objetivava “transferir ao povo *os meios de produção teatral*, para que o próprio povo os utilize *à sua maneira e para seus fins*” (BOAL, 2013a, p. 124. grifos de do autor). Se Brecht pensava um teatro da conscientização, Boal apostava em uso mais eficiente do teatro, como “uma arma e é o povo quem deve manejá-la” (BOAL, 2013a, p. 124), inclusive discursivamente. É nesse sentido que *Mutirão em Novo Sol* se torna uma peça, especialmente pelo personagem Roque, utilizável, no sentido que Benjamin a usa para a análise dos personagens brechtianos.

---

<sup>49</sup> No texto “Brecht e, modestamente, eu!”, Augusto Boal afirma sua filiação ao teatro de Brecht. Além disso, afirma que a primeira peça que ele dirigiu desse autor foi *A exceção e a regra*, com atores e público de trabalhadores. “Sua primeira peça [de Brecht] que dirigi foi ‘A Exceção e a Regra’, creio que em 1960, no Sindicato dos Metalúrgicos do ABC paulista. O elenco era composto exclusivamente de operários, e nossas plateias também. Trata-se de uma peça simples que analisa as relações entre o patrão e o empregado, e a alienação de um ser humano a outro.

Foi a primeira vez que trabalhei em condições de teatro ‘normal’, profissional, mas com atores amadores que jamais haviam pensado em fazer teatro, e que ali estavam com motivações essencialmente políticas” (BOAL, 2013b, [s.p.]).

De acordo com Sérgio de Carvalho, *Mutirão em Novo Sol* foi “escrito em 1961 por Nelson Xavier, com colaboração de Augusto Boal, após uma reunião no Teatro de Arena de São Paulo com o líder Jôfre Corrêa Netto” (CARVALHO, 2016, p. 9). Carvalho menciona, ainda, que essa peça se destaca, no teatro brasileiro, por diversos motivos: inaugura uma sequência de peças sobre a vida e a luta camponesa antes do Golpe de 1964; assume radicalmente um ponto de vista dos sujeitos explorados; apresenta elementos do teatro épico de forma eficiente, por se tratar, concretamente, de um episódio de luta de classes; e, sobretudo, por ser uma obra que expõe a face mais nefasta do mandonismo e patrimonialismo histórico brasileiro. Além disso, menciona o seu histórico de apresentações e montagens inusitadas para o teatro da época: como o já mencionado I Congresso Nacional de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas, em 1961; sua remontagem pelo Movimento de Cultura Popular de Pernambuco com o título de *Julgamento em Novo Sol*, em 1962; e, em 1963, com o título de *Rebelião em Novo Sol*, pelo Centro de Cultura Popular da Bahia (CARVALHO, 2016).

### III.

A concentração desigual de poder herdado do colonialismo no Brasil, da qual Lilia Moritz Schwarcz extrai os conceitos de mandonismo e patrimonialismo, foi o principal formador das elites burguesas brasileiras. Conseqüentemente, isso solidificou as relações políticas do país, estruturando a manutenção das interferências dos poderes privados em todas as esferas públicas. De forma hegemônica, essa classe passou a se infiltrar nas bases do país, abrindo espaço para um intervencionismo exacerbado na organização nacional. É dessa intervenção que surgirá a figura do nome “coronel”, um civil da elite rural a quem era atribuída uma alta patente militar pelo seu poder financeiro. Com as bênçãos do Estado, ele desempenhava uma função paraestatal em uma determinada região, tornando-a o seu “curral”<sup>50</sup>. A peça *Mutirão*

---

<sup>50</sup> Lilia Moritz Schwarcz expõe a existência histórica de um mecanismo viciado e, ao mesmo tempo, entranhado na composição política e social brasileira, cujas origens remontam ao patrimonialismo herdado do Brasil Colônia. É daí que nascem os coronéis, que detinham um poder legislativo, executivo e judiciário, além de criar sansões militares aos sujeitos, determinando um estado de subordinação à sua patente inventada: “No livro *Coronelismo, enxada e voto*, Victor Nunes Leal explora a maneira como o poder público foi se afirmando em relação ao privado nesse contexto; o Estado apoiando-se fortemente nos latifundiários e senhores de terra e, ao mesmo tempo, extrajudicialmente, tolerando que os fazendeiros, então chamados ‘coronéis’, entrassem na estrutura dele. Em troca dos votos que os grandes proprietários angariavam em suas regiões, conhecidos na época como ‘força moral’, o Estado homologava poderes formais e informais para essas figuras” (SCHWARCZ, 2019, p. 81.).

*em Novo Sol* ressalta como esse poder era usado, deliberadamente, para explorar e, também, confirmar a manutenção do sistema colonial no Brasil da década de 1960. O texto, que é baseado em fatos, ressalta o movimento de resistência que é empenhado pelos trabalhadores do campo e o seu papel contra-hegemônico ao coronelismo, este que, ainda hoje, determina diversas relações trabalhistas com resquícios do trabalho escravizado nas zonas rurais.

A primeira cena de *Mutirão em Novo Sol* se passa em um tribunal, onde assistimos essa exacerbação do poder coronelista<sup>51</sup>. Porém, esse formato cênico é intencional e revela muito sobre a filiação dos autores a uma tradição do teatro político. Rafael Litvin Villas Bôas afirma que essa estrutura é típica das peças de Agitprop, como do teatro brechtiano: “O formato da peça, de teatro tribunal, é herdeiro da experiência do teatro político das décadas anteriores” (BÔAS, 2009, p. 71). Seu enredo diz respeito ao julgamento dos processos de rebelião camponesa, representado pelo personagem Roque Santelmo Filho, contra a exploração do coronel latifundiário Porfírio Matias. As referências no texto são lúcidas: Porfírio Matias seria o personagem dado ao latifundiário Zico Diniz e Roque a Jôfre Corrêa Netto, que, naquele momento, ocupava o cargo de presidente da Associação dos Lavradores e Trabalhadores Agrícolas de Santa Fé do Sul.

O personagem Roque é inserido na narrativa como um personagem político ordinário na medida em que a literatura em que ele aparece “não é obra, mas aparelho, instrumento” (BENJAMIN, 1986, p. 124). Sua composição é o do revolucionário potencial cuja construção é capaz de reverberar uma leitura teórica do sujeito que não se interessa pela política suja herdeira do mandonismo e do patriarcalismo, o que faz com que as suas ações políticas não se originem “de filantropia, altruísmo, idealismo, nobreza de sentimentos ou algo assim, mas da respectiva postura” (BENJAMIN, 1986, p. 123). Nesse sentido, ele compreende a existência hegemônica e não se importa com as maneiras pelas quais se colocará como adversário dessa estrutura, já que ele se entende como uma parte de um todo: “ROQUE – Estamos no lugar de três mil lavradores. O que a gente disser, são eles que estão dizendo” (XAVIER; BOAL, 2016, p. 36). A postura desse personagem é próxima à do personagem Sr. Keuner de Brecht, uma vez que, como ele, Roque “concerne a todos, pertence a todos, ele é um líder” (BENJAMIN, 1986, p. 122). Porém, todos esses aspectos que o levam à liderança dizem

---

<sup>51</sup> Rafael Litvin Villas Bôas afirma que, de forma geral, “A opção dos autores foi estruturar a narrativa no formato de um julgamento que se passa num tribunal. O latifúndio, representado pelo Coronel Porfírio, e a luta camponesa, representada por Roque, são os principais depoentes do confronto. O julgamento transcorre em tempo presente, e os antagonistas inqueridos, e testemunhas, fazem digressões permanentes ressaltando fatos pertinentes para a construção da opinião dos jurados. Não há divisão do texto por atos e cenas, e ao todo existem treze momentos retrospectivos, intercalados pela ação do julgamento no tribunal.” (BÔAS, 2009, p. 71).

respeito a sua preocupação de fortalecimento coletivo: “ ROQUE – O que vale agora é o pensamento de todos. Uma vontade sozinha não se pode aproveitar.” (XAVIER; BOAL, 2016, p. 47).

Por outro lado, o personagem Porfírio configura essa elite burguesa que se atrela ao conservadorismo e, com isso, mantém sua hegemonia hereditária, essa mesma que o permite se infiltrar ilegalmente no poder público. Os dramaturgos, como mencionado há pouco, deixam isso claro nas primeiras onze falas da peça, que são destinadas aos personagens da instituição governamental e ao coronel. Já na primeira fala de Porfírio, há uma declaração de seu poder hereditário não só sobre a terra – “PORFÍRIO – [...] E esse chão eu herdei do meu pai e meu pai do dele e esse do bisavô. Foram eles que levantaram essa cidade que era puro sertão [...]” (XAVIER; BOAL, 2016, p. 14), mas sobre todas as decisões e desejos da população – “[...]. Tudo que aqui existe foram eles que fizeram. Quando um avô meu dizia que uma coisa era justa, todo Novo Sol repetia: era justa.” (XAVIER; BOAL, 2016, p. 14). Essa figura do coronel é, de acordo com Schwarcz, a confirmação do patrimonialismo, oriundo da classe dominante e, como mostra Florestan Fernandes, “repete, em outras circunstâncias, a história fundamental da *classe dominante* feudal” (FERNANDES, 2019, p. 100). Ele é o inimigo do povo e terá uma postura sempre antagônica, de forma que seus interesses são os fundamentais e, a eles, devem pesar a justiça: “PORFÍRIO – [...] Se um homem não tem o direito de fazer o que quiser em suas terras, onde está o direito? Eu sei o que é justo. O que é bom para mim, é bom para todos, que eu sou um homem cristão” (XAVIER; BOAL, 2016, p.15).

As tensões críticas que são postas em debate, excetuando a mais importante que é a necessidade da realização da reforma agrária que atravessa a história brasileira, são direcionadas à postura moral altamente questionável desse coronelismo. Essa elite ocultada nas periferias rurais são os espelhos especulativos de continuação colonial, bem como de todo o arsenal de exploração e opressão que esse sistema carrega. *Mutirão em Novo Sol* relata os pilares que construíram o Brasil que, segundo Schwarcz, em suas bases, são “a corrupção e o enraizamento de práticas patrimonialistas” (SCHWARCZ, 2019, p. 127). Aqui, a presença do personagem político ordinário trava uma luta contra os princípios de um sistema desigual de concentração de riquezas, que funcionava no âmbito da gramática da escravização e que, por sua manutenção, “também não auxiliaram a prover o país de uma realidade mais inclusiva” . Esse modelo de gestão política social foi definitivo para “dispor interesses privados acima dos

públicos, privando setores mais vulneráveis de nossa sociedade de benefícios que o setor público deveria proporcionar com maior equanimidade” (SCHWARCZ, 2019, p. 127).

O personagem Coronel Porfírio encarna, na peça, uma composição muito peculiar à classe burguesa imperialista brasileira, a mesma que, sendo 1%, gere 28% da renda nacional (SCHWARCZ, 2019). A classe social que ele representa não temeria, em nenhum instante, assemelhar-se a essa figura que, com o protecionismo de seu posto, afirma: “PORFÍRIO – [...] Quem chora não pode enriquecer o Brasil. Eu não. Eu enriqueço a minha terra. Sou patriota, graças a Deus.” (XAVIER; BOAL, 2016, p. 21). Por outro lado, Roque é a figura da união, do diálogo e da assembleia, ele se coloca com o comum, aquele que divide a luta com os seus companheiros – “ROQUE – Agora começa verdadeira a nossa luta, pensada e resolvida. Aqui começa verdadeira nossa União” (XAVIER; BOAL, 2016, p. 76).

A postura política ordinária de Roque pode ser refletida, hoje, em algumas organizações, como, por exemplo, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), que fazem um enfrentamento direto a essas ameaças de um poder paralelo contra o trabalhador. Dentro desses movimentos, seus líderes políticos agem de forma comunitária, emanando uma força de coesão e união coletiva. Nesse sentido, a afirmação de Roque sobre o seu papel no movimento que ele encabeça é “um sentimento de sobriedade, na vontade de mudar o mundo” (BENJAMIN, 1986, p. 122), mas essa mudança não pode ser individual, e sim em respeito ao todo: “ROQUE – [...] Que a vontade de todos seja a vontade de cada um; que a força de cada um seja somada à força de todos” (XAVIER; BOAL, 2016, p. 76). Em resumo, sua postura leva ao entendimento de que a luta contra-hegemônica é inerente a cada sujeito do coletivo, por ser “ROQUE – [...] Sabedor de sua vida e de sua justa vontade, o lavrador de Novo Sol decide – e a decisão é de todos”. (XAVIER; BOAL, 2016, p. 76).

A construção textual de Roque reafirma que o personagem pratica a política da partilha, não pensando pelos outros, mas com eles, o que o faz afrouxar, como reflete Benjamin, a corda da opinião fixa. Em um diálogo entre os personagens Roque e Dito Maria, esse sentido da força coletiva pode ser percebido: “DITO MARIA – Lavrador não pode pensar; a gente nunca tem razão” (XAVIER; BOAL, 2016, p. 24). Encarnando o personagem político ordinário, Roque muda a perspectiva do debate: “ROQUE – Pode sim, tem que pensar. Pensando a gente encontra uma razão. Não adianta gritar raivoso nem choramingar. Só porque o Coronel disse pra gente ir embora, se obedece? Não, vamos ficar” (XAVIER; BOAL, 2016, p. 24). Esse ser político que é construído em comunidade estava, portanto, em consonância com as demandas

de sua classe, na qual se espelhava para corrigir tanto a sua postura quanto a de seus companheiros, desencadeando, assim, um processo político pautado pela racionalidade.

Os matizes de Roque enquanto personagem político ordinário são mediados pelo vigor da prática de “identificar com uma identidade coletiva que ofereça uma ideia de si próprias que elas possam valorar” (MOUFFE, 2015, p. 24). Ele desconfia da política do consenso, como explica Chantal Mouffe, uma vez que a sua composição na obra aponta para um choque entre posições políticas, encontrando no confronto uma maneira de a democracia funcionar para além de seu estado policial. Por isso, ele é edificado como resposta à violência e às suas distribuições contra o seu coletivo. Ashis Nandy identifica que a máquina colonial, essa mesma que Schwarcz afirma ser a gênese do patrimonialismo, do mandonismo e, com isso, dos latifúndios, é violenta por natureza. Por isso, entre a violência legitimada pela autoridade e a defesa do oprimido, há um abismo, cuja altura é sempre maior pela ausência de segurança social, econômica e jurídica. Para Nandy, “essa violência é frequentemente uma fantasia mais do que uma intervenção no mundo real” (NANDY, 2015, p. 32) por ser fruto de uma disputa que já se inicia com desvantagem, de maneira que o instinto agressivo vem do seu enfraquecimento enquanto cidadão que, por sua vez, perde a animosidade para a concordância. Por isso, o processo de luta que é desencadeado por Roque, baseando-se no confronto direto, seria “uma resposta ao primeiro tipo de violência, ao invés de uma causa ou justificativa para ela” (NANDY, 2015, p. 32).

*Mutirão em Novo Sol* traz um novo elemento para pensar o personagem político. O que a peça põe em jogo é um debate sobre as formas de lutas racionais e efetivas para romper com uma violência estrutural pela “criação de uma confiança ativa que gere solidariedade social entre os indivíduos e os grupos” (MOUFFE, 2015, p. 43). O personagem Roque desencadeia o confronto contra a hostilidade latifundiária, naturalmente violenta devido as suas raízes. Para isso, ele se vale de todas as possibilidades que a luta permite, incluindo o confronto legal. Assim, há a aposta de que a democracia antiburguesa não funciona em consenso com o poder opressor. Ao atentarmos para a história da liga camponesa, daremos conta de que essa tática apresentada na peça foi inerente a esse grupo, sobretudo pelo exemplo de Francisco Julião, líder do movimento.

De acordo com Vandek Santiago, o método usado por Julião para a defesa da liga camponesa era simples e, certamente, eficaz, por isso “as armas mais utilizadas por Julião para conquistar a simpatia e a confiança dos camponeses foram o Código Civil e a Bíblia” (SANTIAGO, 2001, p.18). Com isso, ele atingia dois pontos fundamentais para os

camponeses, que era a legalidade e a religiosidade. Para Julião, agir dentro da legalidade, ainda que ela seja violenta e massacrante para o trabalhador rural, fazia parte do processo de confrontar a hegemonia dos coronéis, pois “a lei possibilita a sua organização e a sua luta, portanto, o fator jurídico é a consolidação das Leis do trabalho” (JULIÃO, 1962, p.51). Vivendo sob uma condição extremamente violenta, o camponês ia adquirindo diversas armas para a sua defesa e o domínio da lei se configurava como mais uma estratégia para um possível sucesso da luta, pois “é ela que disciplina o direito de organização dos operários e lhes oferece as condições para se defenderem ou resistirem contra os exploradores” (JULIÃO, 1962, p.51).

No entanto, a legalidade e a descrença que se tem nela não se configuram um obstáculo, mas um elemento crítico. Francisco Julião explica que a condição do camponês exigia a sua instrumentalização para a luta, levando em conta que esse sujeito estava desprovido de qualquer proteção, inclusive da noção de cidadania, pois, “de fato, o camponês ainda existe como o boi ou o cavalo, isto é, como o animal de tração ou de carga, na paisagem política, social e econômica do Brasil” (JULIÃO, 1969, p. 02)<sup>52</sup>. O campesinato, naquela época, concentrava diversos problemas de cidadania: sendo sujeitos analfabetos, eram não-votantes, o que fazia com que a classe não estivesse dentro do interesse público; por serem marginalizados e isolados em seu mundo, configuravam um problema social; e, por fim, economicamente, o qual é tido como uma reserva inesgotável de mão de obra barata que reverte riqueza para o latifúndio (JULIÃO, 1969).

A partir dessas explicações, a racionalidade com que o personagem Roque entra nessa disputa de narrativa, embora já estando perdida para o latifúndio, não é só uma forma de criar ações políticas racionais, mas de articular a luta pela terra – “ROQUE – Deixa de burrice, Baiano. O que precisa é todo o povo tomar vergonha. Está tudo como cara de carneiro. De medo. Gente que não tem macheza para enfrentar o Coronel não merece a terra que ele está negando” (XAVIER; BOAL, 2016, p. 23). O seu objetivo é o de elevar o homem do campo, sua dignidade enquanto sujeito que tenha condições de acessar os meios legais para resguardar os seus direitos, como é possível perceber no seguinte diálogo entre o Juiz e Roque:

---

<sup>52</sup> Sobre a peça, chamo a atenção para “Canção da justiça”, que é apresentada logo após o diálogo entre o Juiz e Roque apresentado aqui apresentado. Nela, há uma relação muito esclarecida sobre o papel e função política da justiça. Dessa forma, a simbologia de justiça vendada cai por terra e, então, ela deixa de ser somente “cega”, para ser um ser de diversas “deficiências” para a classe camponesa: “A justiça tarda, tarda, mas não falha / Mas se a fome espera, espera nunca falha / A justiça é cega, tarda porque é cega / Anda devagar, senão escorrega // A justiça tarda porque não tem pressa / Mas quem tiver pressa é que se atrapalha / A justiça tarda para o João Ninguém / Se a lei é safada, tarda, mas não vem.” (XAVIER; BOAL, 2016, p. 28).

Roque – E nós começamos a esperar a lei. Todo povo estava esperançoso da resposta. Então voltamos a falar com o Juiz.

JUIZ – De fato, esses homens me procuraram pela segunda vez.

ROQUE – Continuamos a esperar. Noutro dia voltamos. JUIZ – De fato, esses homes me procuraram pela terceira vez. (XAVIER; BOAL, 2016, p. 26).

A postura social de manter uma resistência contra os poderes hegemônicos, inclusive recorrendo aos procedimentos que o oprimem, também é ética. Roque, por exemplo, não desiste do seu projeto de mudar o mundo e não coloca seus objetivos à venda. Por isso, quando o Juiz pergunta para ele se “o réu prefere a prisão ou a liberdade” (XAVIER; BOAL, 2016, p.80), sua resposta é simples, mas alinhada às suas crenças: “A liberdade, mas não aceito barganha. Eu já fui condenado, mas não perdemos a luta. Os lavradores sabem que a terra é deles e mais ninguém” (XAVIER; BOAL, 2016, p.80). Quando voltamos ao pensamento de Benjamin, entendemos que, assim como Sr. Keuner, Roque percebe que seus adversários “sabem fazer perguntas sutis, mas os canais de suas perguntas são inundados com a lama de uma quantidade de respostas, uma abundância não filtrada, que é fértil para poucos e prejudicial para quase todos” (BENJAMIN, 1986, p. 123). A resposta de Roque em relação ao seu julgamento, apesar da injustiça, é mais firme e comprometida com a sua postura, de galgar uma política que trate da ordem do sujeito comum: “[...] nós ainda não fizemos a nossa lei. E quando fizermos, a nossa lei também será certa e justa. Mas as duas não são iguais. A de vocês é a lei de quem explora; a nossa é a lei de quem trabalha. A de vocês condena; a nossa liberta”. (XAVIER; BOAL, 2016, p.80).

Esse personagem ganha, ao longo da peça, a qualidade de propulsor de uma tensão criativa da revolução que, de acordo com Álvaro Garcia Linera, diz respeito à construção da democracia popular em disputa com a burguesa. Ou seja, ele compreende que a democracia a que ele e seus companheiros estão submetidos funciona por forças hegemônicas que são alavancadas por interesses privados. O que ele faz, então, é buscar fórmulas para que a população marginalizada tenha acesso participativo aos processos de decisão, ainda que contracorrente, e entenda que “a luta, e só a luta, poderá manter viva a contradição durante décadas ou séculos para que, em um dado momento, essa dissolução do estado na sociedade possa ser realizada como uma resolução histórica dessa contradição” (LINERA, 2019, p. 36). O sujeito campesino vive uma lógica do colonialismo imperial tardio, portanto, à revelia de qualquer decisão do Estado, de maneira que essas tensões criativas devem ser ressaltadas, sendo essa uma das funções que o personagem Roque desempenha na narrativa – “ROQUE – Aqui não

adianta ser bom, minha gente. Pra ser bom é preciso ter dinheiro. É preciso sustentar a polícia. Quem é que paga a polícia? Seu Coronel papa-terra” (XAVIER; BOAL, 2016, p.31).

O personagem político ordinário em *Mutirão em Novo Sol* opta por especular, refletir a realidade a partir do sentido brechtiano do termo. Para Brecht, em “Cinco dificuldades no escrever a verdade”, é preciso falar do povo, sobretudo em tempo de opressão, e isso já é se posicionar. Desagradar o poder é um compromisso com a verdade e que o artista, principalmente o do teatro, deve desempenhar diante da barbárie, questionando por qual motivo a crueldade triunfa, ou seja “os que são contra o fascismo, sem tomar posição contra o capitalismo, os que lastimam a barbárie como resultado da barbárie, parecem pessoas que querem comer sua porção de vitela sem abatê-la” (BRECHT, 1967, p. 24-25). Essa postura, que além de ética é social, determina que a matéria-prima do político é, de fato, a política. Não aquela praticada no gabinete, ainda que ela também esteja englobada em seu pensamento, mas a que nos coloca como sujeitos partícipes da vida em sociedade sem buscar o conforto da neutralidade ou do aparelhamento com os discursos hegemônicos a que somos submetidos. Nesse sentido a postura política contra-hegemônica é a contrária à dos que “querem comer a vitela, mas não querem ver o sangue. Contenta-se em saber que o açougueiro lava a mão antes de trazer a carne” (BRECHT, 1967, p. 25).

Sair da neutralidade diante de uma situação que obriga ao posicionamento leva esse personagem político ordinário a desencadear, então, outra ação racional, que é a organizativa. O personagem Roque, nesse sentido, propulsiona a participação popular em que sujeitos oprimidos, imbuídos de um agir participativo, passam, então, a demandar a construção modificadora de suas realidades:

ROQUE – Todo mundo tem a vida perigando. Se você vai embora, morre distante, se morrer aqui, morre mais justificado. Todo lugar é igual a este, gente. Desde que saqueamos o armazém, cada um ficou obrigado a fazer presença aqui até o fim. Estamos só começando. Quem desistir é covarde, quem desistir é traidor.

BAIANO – Estou com você.

ROQUE – Quem não estiver, fala agora. A gente não está brincando. Estamos arriscando nossa vida e vale a pena arriscar. Nós todos somos iguais, temos filhos, temos fome, temos direito de trabalhar nesta terra, nós todos temos o dever de lutar juntos. Não vale viver perseguido, sem morada, sem arado, sem colheita, sem chão. Vale defender até a morte o direito do trabalho e da justiça (XAVIER; BOAL, 2016, p.48).

Tudo isso perpassa, ainda, por um processo que é pedagógico. Voltando a István Mészáros, o impacto que o capital tem sobre a educação gerou uma circularidade impositiva que corrobora a manutenção da opressão burguesa, o que, por sua vez, vicia o ensino em uma única lógica, que é a da manutenção do *status quo*. Contra isso, identifica-se que o personagem político ordinário atua na peça compreendendo que “o sentido de mudança educacional radical não pode ser senão o rasgar da camisa de força da lógica incorrigível do sistema” (MÉSZÁROS, 2008, p. 35). Mészáros formula a ideia de que somos educados para preservar padrões civilizados no capitalismo, mas este exclui a maioria da população, e que o sistema nos prepara para a submissão e não para a liberdade. Nesse sentido, os ideais de uma elite burguesa meritocrática, tecnocrática e empresarial se impõem como valores democráticos. Com isso, não é incomum que o oprimido desconheça a sua condição e, ao contrário de buscar maneiras de mudá-la, passe a desejar o lugar do opressor. Assim, surgem os capitães do mato, jagunços, leões de chácara e, também, os policiais.

Ashis Nandy identifica que isso não se trata de uma mera perversão, mas de uma sedução pela cultura do poder. Aqui, é falado de vítimas secundárias, que passam a exercer a função de “instrumentos humanos da violência e opressão” (NANDY, 2015, p. 98), não por acreditarem nessa violência, e sim por serem inculcados, na ausência de uma educação autoidentificativa, da promessa de uma vida melhor. Esse processo pedagógico leva à compreensão de que o modo de vida do opressor cria, nos oprimidos, um espelhamento que é capaz de “encorajá-lo a aderir voluntariamente a um estilo de vida violento, vazio” (NANDY, 2015, p. 99). A pedagogia que nasce da organização popular, ao se reivindicar contra a neutralidade, pode ser uma ferramenta que faça esse opressor por demanda entender o seu lugar de oprimido. Na peça, esse exemplo está presente na fala de um jagunço do coronel durante o seu processo de identificação com a sua classe: “As coisas acontecem de um jeito que a gente não entende bem. Um dia o Coronel me tirou a enxada. Deu dinheiro como nunca tinha visto. Perguntou se eu queria melhorar de vida. Quem vai responder que não quer? Me deu arma e disse que eu era autoridade.” (XAVIER; BOAL, 2016, p.64).

*Mutirão em Novo Sol*, principalmente pelo personagem Roque, desempenha um papel importante para a solidificação do teatro político no Brasil que antecede o período do Golpe Militar. Nela, encontramos um arsenal de informações que nos ajuda a desvelar tensões da nossa história relegada aos bastidores, bem como entender quais foram as forças que atuaram para que essa historiografia permanecesse por baixo dos panos. Mais que isso, ela foi escrita e encenada com um propósito político de concorrer discursivamente contra as forças

hegemônicas, pautando a luta de uma população que permanecia à revelia dos interesses políticos da elite burguesa. Nesse sentido, torna-se uma obra fundamental para o debate aqui proposto, nos propiciando outras características que poderiam gerar uma continuidade para o pensamento de Walter Benjamin a respeito dos personagens de Brecht, como desenvolvido ao longo deste trabalho.

#### IV.

Walter Benjamin aposta que os personagens desenvolvidos por Bertolt Brecht são políticos na medida em que apresentam uma postura social utilizável: eles querem corrigir os erros do homem, esse único erro incorrigível, mas cuja postura pode ser transformada. Essa é a inovação: uma literatura que espera mudar o mundo (BENJAMIN, 1986). Essa literatura é construída por efeitos, sendo primeiro o pedagógico, em seguida o político e, por fim, o poético. Ela se configura, então, como uma arte engajada reverberando um sentido de movimentar o público, tirando-o da corda da opinião fixa. Assim, com a pulga atrás da orelha, creio na dúvida como possibilitadora de um imaginar emancipatório.

Benjamin escreve nesse ensaio: “Vale a pena pensar? É útil? Para que serve, na realidade? Para quem?”(BENJAMIN, 1986, p. 123). Ele responde que essas perguntas são grosseiras e o importante são as perguntas firmes, de respostas claras que não consideram somente o assunto, mas a postura de quem as faz. Pois bem! Saí desse texto cheio de perguntas e dúvidas. Do início ao fim, nas inúmeras vezes que li “Bert Brecht” me perguntei sobre qual o assunto do texto. Optei por acreditar na defesa de que Brecht cria personagens que desencadeiam ações políticas. Nesse sentido, apostei em seguir o conselho de Benjamin quando diz: “Não encerramos aqui, apenas interrompemos. As senhoras e os senhores podem prosseguir estas considerações com o auxílio de qualquer boa livraria, porém mais profundamente sem ela” (BENJAMIN, 1986, p. 125).

Quando acrescento o adjetivo ordinário ao personagem político, o faço por entender sua atuação no comum, no cotidiano, que é presente a todo instante. Ainda que a política vulgarmente ordinária, habitual e frequente seja, em nosso imaginário, a tradicional política de gabinete, ela não é a mais cotidiana, além de ser bem menos engajada na ação pelo bem comum. Além do mais, Walter Benjamin, ao afirmar que o assunto essencial de Brecht é a

pobreza, que também “é uma capacidade de adaptação que permite chegar muito perto do real, o que nenhum rico consegue” (BENJAMIN, 1986, p. 125), ele aposta em um posicionamento indubitavelmente político, cotidiano e ordinário dessa Alemanha pós-Primeira Guerra Mundial, que estava saturada da pobreza material, ética e de postura. Por isso, Brecht pega o espectador pela mão, leva-o não ao açougue, mas ao abatedouro e lá devolve o lugar de carne à vitela.

Ainda assim, as perguntas de Benjamin permaneceram em minha cabeça. Porém, elas se desconectaram das barbáries na Alemanha e vieram me atormentar aqui, no Brasil. Afinal, elas são atemporais se as deslocarmos de seu país de origem, que hoje está entre as grandes potências mundiais e, com isso, mantém relativo poder de precarizar outras regiões – a exemplo da Bayer, empresa farmacêutica de origem alemã que é uma das fabricantes do pesticida Glifosato, proibido na União Europeia, mas usado livremente no Brasil. Portanto, ainda que haja problemas de diversas ordens, realocar esse pensamento para o meu lugar de enunciação me possibilita pensar sua atualidade e, talvez, propor, para ele, uma continuidade.

Nesta primeira parte do estudo, meu objetivo foi identificar os pontos que justifiquem esse deslocamento para a perspectiva brasileira. Porém, mesmo observando a existência de uma vasta história na qual a presença desse tipo de personagem pode, paralelamente, ser identificada, houve uma segunda necessidade, a de alocá-lo na história do teatro político nacional. O salto qualitativo e quantitativo que o teatro engajado da Alemanha ganha com Brecht só pode ser comparado, em termos brasileiros, anos mais adiante. Isso não quer dizer que não houve, aqui, produções teatrais. Elas existiriam e, inclusive, com peças politicamente engajadas. No entanto, a minha escolha por estudar, nessa parte do trabalho, a obra de Augusto Boal, além de sua parceria com Nelson Xavier, se deu pela filiação explícita desse autor com a obra, tanto teórica quanto artística, brechtiana, o que me pareceu uma boa solução bastante possível para este pontapé inicial.

A eleição por dramaturgias que antecedem o Golpe Militar de 1964 não foi, também, mera coincidência, nem mesmo por tentar simular o que fez Benjamin, ao escrever “Bert Brecht” quase dez anos antes da ascensão de Hitler ao poder. Essa eleição veio da pergunta: Por qual motivo *José, do parto à sepultura* foi censurado? A resposta encontrei, em partes, em uma história brasileira muito distante de mim, mesmo que ela tenha interferido em diversas das minhas referências intelectuais e artísticas. Esse texto foi o primeiro que ousei ler amparado pelo pensamento de Walter Benjamin. Em seguida, sabendo que ele era a continuidade de *Revolução na América do Sul*, quis fazer o mesmo exercício com esta peça. Por fim, o fiz com

*Mutirão em Novo Sol*, que havia me chamado a atenção pelas histórias que estão por detrás de sua escrita e montagem. Após um olhar mais atento, descobri que as três eram contemporâneas e foram escritas antes de 1964, além de apresentarem personagens que, a meu ver, estavam próximos das características ressaltadas por Benjamin a respeito da obra de Brecht. Há uma pequena diferença: esses personagens me eram muito mais comuns, ou seja, se repetiam regularmente na história brasileira.

\*\*\*

Até aqui, fui tateando uma anatomia histórica que, acredito, me ajudaria a entender a existência dos personagens políticos ordinários, buscando uma justificativa plausível para a sua inscrição no teatro brasileiro. Na próxima parte do trabalho, essa reflexão seguirá, mas centrada em exemplos do Teatro Negro, que me dará outras possibilidades para pensar o conceito de personagem político ordinário. Lá, o ponto de vista tomará rumos bastante distintos dos que foram desenvolvidos até aqui, principalmente pela história social da população negra que sofreu e ainda sofre um processo sistêmico de epistemicídio. É a partir do Teatro Negro que pensarei o corpo do personagem político ordinário.

**O CORPO DO PERSONAGEM POLÍTICO ORDINÁRIO:  
O EXEMPLO DO TEATRO NEGRO**

## DE INIMIGO A ADVERSÁRIO

### I.

Parto da premissa de que todo corpo é, fundamentalmente, político, desse modo, qualquer perspectiva de sua reconstrução no âmbito artístico é, igualmente, uma ação política. Porém, não me interessa, para a construção do personagem político ordinário e de sua anatomia política, analisá-lo como um conceito guarda-chuva e tautológico – quando tudo é algo, efetivamente, nada o é –, já que, inevitavelmente, isso leva à implosão de uma ideia. Mesmo que todos os corpos sejam políticos, já que eles são suportes midiáticos de informações<sup>53</sup>, quero pensá-los ontologicamente. Essa classificação vislumbra uma categoria política inerente a esses sujeitos que são destituídos do direito de exercer sua condição política, mas, ainda assim, motivam transformações em seu entorno. Classifico, então, como personagem político ordinário aquele que é capaz de propulsar uma imaginação emancipatória e, com isso, estimula, ainda que de forma localizada, o debate político agônico<sup>54</sup>. Dentro de sua existência, o personagem político ordinário apresenta uma alternativa, um projeto, que destoa do falso consenso impositivo, buscando uma prática mais profunda do viver em comunidade.

---

<sup>53</sup> Utilizo, aqui, a teoria do Corpomída, proposta por Helena Katz e Christine Greiner. Ainda que as autoras focalizem suas reflexões para uma teoria da dança, ela me é válida, uma vez que o teatro é, também, a arte da produção de presença. Em “Visualidade e imunização: o *inframine* do ver/ouvir a dança”, de 2012, as autoras refletem sobre a dupla funcionalidade da imunização. Elas afirmam que a imunização protege e, ao mesmo tempo, nega a comunidade, pois está aplicada à proteção individual como forma de expandir uma proteção coletiva. Interessa-me, sobretudo, como essas relações de um corpo marcado pela proteção individual traduzem um saber altamente relevante, embora reafirmando seu âmbito metafórico de portar uma mídia do poder soberano – não me coloco, em termos biológicos, como antivacinas, muito pelo contrário –, mas como há uma vacinação institucional que marca os corpos para a insubordinação, docilizando-os ao passo que tais mídias partem dos processos de opressão.

<sup>54</sup> O discurso agonístico, proposto por Chantal Mouffe (1999), discute a distinção política entre “inimigo” (construída em uma relação de antagonismo) e “adversário” (que constrói a relação agônica). Para a autora, no centro da comunidade política, constituída pelo “nós”, o oponente não dever ser aquele a ser eliminado (o inimigo), mas sim um adversário cuja existência é legítima. Portanto, o personagem político ordinário atua no combate vigoroso das ideias, mas não opera na aniquilação da oposição. Nesse ínterim, o debate com o adversário é um impulsionador do fortalecimento democrático demarcado pela permissão do conflito como expressão. Por isso mesmo, dentro da função política da arte, está a construção de tensões narrativas, criando opções reais para o gozo democrático.

Além disso, não parto da perspectiva vulgarmente classificada por essencialista, que, segundo Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, seria a de fundamento único, universal e permanente na construção de saberes sobre a identidade. Sendo o corpo um suporte midiático, ele é tradutor de uma identificação, isto é: mesmo que alguns corpos estejam marcados por sistemas de poderes que os determinam como passíveis ou não de uma memória biográfica, todos os corpos experimentam esse processo de se inscreverem no mundo. O que faz o poder, coercitivamente, é dizer que os corpos institucionalmente biografáveis são mais válidos e, conseqüentemente, menos precários e com pouco ou nenhum risco de terem sua humanidade levada à falência. Mas nem todo corpo marcado, por si só, desencadeia ações políticas dentro de um cotidiano ordinário, portanto, ainda que todo corpo negro seja suscetível ao racismo, nem todo corpo negro lutará contra o racismo; mesmo que todo corpo feminino seja suscetível ao machismo, nem todo corpo feminino lutará contra ele; e isso abrange outros corpos precários, em que nem todos eles lutarão contra as opressões que os determinam assim.

As lutas pelo reconhecimento das identidades, por exemplo, apontam para o debate agonístico, pois pautam, também, a redistribuição dos bens comuns e não a exclusividade dessas existências. Elas não pensam as categorias classificatórias como elementos que resultam em uma organização social ideal, mas procuram, pelo rompimento do ponto de precariedade que carregam, realizar uma inversão dos sistemas de poder. Trata-se de uma reação à organização democrática, radicalizando-a. Ainda no caminho proposto por Mouffe, as reivindicações da alteridade – no caso, a autora se refere a feminismo, mas que coloco como exemplo para outras vivências não universalizadas – objetivam “desmascarar o particularismo que se oculta detrás dos chamados ideais universais que, na realidade, sempre têm sido mecanismos de exclusão” (MOUFFE, 1999, p. 32)<sup>55</sup>. Por isso, imaginar uma emancipação individual é replicar o desejo opressor que, por exemplo, marca o protótipo do homem masculino – a figura típica da heteronormatividade branca e compulsória – como exemplo de todas as conquistas de direitos, embora ele seja mais um protótipo do gozo de privilégios. Pensar o conceito de “direitos democráticos”, sobretudo na produção de

---

<sup>55</sup> O texto que é utilizado é uma versão em espanhol: “desenmascara el particularismo que se oculta detrás de los llamados ideales universales que, en realidad, siempre han sido mecanismos de exclusión”. Mouffe reflete também sobre a ideia de revolução e radicalização democrática no ensaio “Democracia radical: ¿moderna o posmoderna?”. Nele ela debate os diferentes critérios que se surgiram para pensar a modernidade, um momento definitivo para a construção política como a conhecemos hoje. Mouffe analisa esse período tomando-o como decisivo, já que é dele que todas as relações tomam forma e se ordenam de maneira simbólica. Assim, ela afirma que a modernidade é decisiva para entender as relações políticas que constituem a democracia, analisando os efeitos da revolução democrática em diversos setores, como a arte, a teoria e todos os aspectos culturais. (MOUFFE, 1999, p. 30).

informações artísticas, não pode ser realizado tendo como finalidade a ilusão liberal, como desejam alguns movimentos que apelam para as identidades individuais como solução. O que se deve levar em conta como desejo hegemônico são as lutas coletivas pela democracia plena, que se alimentam da radicalidade, quando essa é capaz de articular as vivências ordinárias.

Ao contrário de alguns discursos que proliferam pela via do empoderamento monetário e que são bastante localizados – os quais são relatados por Mark Lilla em *O progressista de ontem e o de amanhã*, principalmente quando analisa a ascensão de um identitarismo liberal nos Estados Unidos e que é mediado, por exemplo, pela construção de moedas da alteridade, como o Black e o Pink Money, que nada mais são que uma assimilação do modelo exploratório capitalista –, a proposta que se pensa com Mouffe é a de que o individualismo exacerbado impede a democracia plena. Os conceitos que estão por trás do indivíduo cultivado pelo liberalismo, sendo eles o direito, a liberdade e a cidadania privados, se estabelecem hoje a partir de uma visão do individualismo possessivo, impedindo a concepção e o encadeamento de processos democráticos que intencionam o bem comum. O indivíduo, então, passa a ser visto como a metáfora da vacina, no sentido pensado por Roberto Esposito, que o protege enquanto nega a sociedade, sendo cooptado para o centro daquilo que o mata, ou seja, “o veneno é vencido pelo organismo não quando é expulso para fora, senão quando, de algum modo, chega a fazer parte dele” (ESPOSITO, 2005, p. 19)<sup>56</sup>. Os elementos potencialmente destrutivos de um determinado grupo passam a ser por ele assimilados, mas, em seu cerne, permanecem como perigosos e surge “daqui a representação dos inimigos infiltrados [...] como medicamentos purgativos tendentes a favorecer uma expulsão saudável; ou inclusive como um veneno necessário para vacinar de forma preventiva o corpo” (ESPOSITO, 2005, p. 180)<sup>57</sup>. Essa assimilação, prometendo a salvação exclusiva, atua sobre o sujeito como uma espécie de reforma, conformando-o a aceitar seu lugar individual diferenciado, o que é uma prevenção advinda do poder. Esse sujeito que se torna indivíduo permanece ocupando um lugar de inimigo, porém, sob vigilância e ainda em condição de opressão, ainda que um pouco mais velada.

---

<sup>56</sup> Aqui, também, utilizei a versão em espanhol, onde se lê: “El veneno es vencido por el organismo no cuando es expulsado fuera de el, sino cuando de algún modo llega a formar parte de este”.

<sup>57</sup> Em espanhol: “De aquí la representación de los enemigos infiltrados [...] como medicinas purgantes tendientes a favorecer una expulsión saludable; o inclusive como un veneno necesario para vacunar en forma preventiva el cuerpo”.

A condição de oprimido, ao contrário de prescindir de uma reflexão por parte do sujeito que a vive e que muitas vezes não a identifica por falta de acesso à informação, gera o desejo em ocupar, por ser a verdade que determina parte de sua existência, o lugar do opressor. Augusto Boal afirma que o oprimido, quando se encontra em uma situação de poder, pode coadunar com os esquemas de manutenção das opressões, além de desejar participar ativamente desse estado. Para Boal, o oprimido e o opressor não são uma produção em série da sociedade, há opressores de diversas ordens, mesmo que eles próprios estejam em situação de opressão, como o exemplo dos policiais que, na desculpa da realização dos seus trabalhos e obedecendo a uma estrutura hierárquica de poder, são duplamente oprimidos e opressores<sup>58</sup>. Esse fenômeno também é ressaltado por Franz Fanon, ao explicar o desejo do colonizado em assumir a cultura colonial como um norte para entender e, ao mesmo tempo, coabitar sua condição.

Para Fanon, esse processo acontece de maneira menos dissimulada. Ele se encontra demarcado não apenas nos elementos morais que determinam o melhor bem viver do colono, mas também na topografia. No mundo colonizado, o poder vem pela exploração, que cria a compartimentação e a divisão de dois mundos em um mesmo – o mundo do colono e o do colonizado –, cujas fronteiras são os postos policiais e a caserna, chancelados como interventores e intermediários da ordem entre esses mundos. Ali, a repressão policial exerce, pela violência, um discurso e uma prática ativa de coibição amedrontadora de um mundo em benefício do outro. Nessas ações, o debate não é uma realidade, além de ser substituído pela ameaça, pela extorsão e pelo exemplo de que vale a pena proteger o mundo do colono. Isso, forçosamente, instaura a política do “está tudo bem” por parte do colonizado, mas que, ao ser

---

<sup>58</sup> No ensaio “Oprimido e opressores”, um texto de 2005 que passa a integrar as novas edições de *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, alguns pontos sobre esses sujeitos e suas práticas em sociedade são elucidados para, então, criar algumas classificações categóricas para o estudo do Teatro do Oprimido. Logo na introdução do texto, Boal já alerta que “Oprimidos e opressores não podem ser candidamente confundidos com anjos e demônios. Quase não existem em estado puro, nem uns nem outros.” (BOAL, 2013a, p. 21). Existem opressores que sabem o espaço que ocupam, bem como o poder de suas ações, para eles, nos resta tê-los como adversários, contra os quais se deve lutar. Eles sabem que suas ações são opressoras, embora as justifiquem como obrigações (o exemplo policial). O que Boal afirma é que qualquer tipo de opressor, mesmo que tenha uma estrutura hierárquica que o leva a tais atos, precisa ser responsabilizado eticamente pelas brutalidades aplicadas por eles aos oprimidos. Tomando-os como adversários (em alguns casos, ainda que pareça contraditório, são realmente inimigos, devido à posição a que elegeram participar, como é o caso dos carrascos da Gestapo ou mesmo da polícia militar brasileira, que promove, juntamente com o Estado, o genocídio dos jovens brasileiros), “não podemos conceder perdão e oferecer nossa amizade a quem escolheu o proveito próprio às custas da infelicidade dos outros, e decidiu gozar a própria vida aos custos das mortes alheias” (BOAL, 2013a, p. 22).

aplicada, inspira que esses oprimidos almejem o lugar dos seus opressores<sup>59</sup>, afinal, devido ao poder bélico, psicológico e econômico incidido sobre o sujeito oprimido, sua realidade passa a ser determinada por uma condição.

A divisão a que Fanon se refere é tanto simbólica, quanto topográfica. Ela determina o ter e o não ter, alimentando, assim, o projeto político de opressões morais, que é equiparado ao pecado. Isso desmobiliza as revoltas, já que o desejo de acesso passa a ser comparado à infração religiosa. A ordem é resignada na promessa de que o bom comportamento levaria à ascensão do mundo precário ao mundo dos acessos. Essa estratégia moralizante ajudaria na manutenção desse estado de opressão e pode ser análoga, hoje em dia, à propaganda, que trabalha a criação dos desejos quando se tem a falta como realidade. Esse esquema pode ser responsável por desencadear o ódio, por isso “explodir o mundo colonial é doravante uma imagem de ação muito clara, muito compreensível e que pode ser retomada por cada um dos indivíduos que constituem o povo colonizado” (FANON, 2005, p. 57). Porém, o mundo do colono, pelos seus porta-vozes – quais sejam os policiais e os soldados –, responde a essa tensão por um controle violento e bélico usando de sua “linguagem de pura violência” para impor a ordem. Essa resposta, que é estatal, determina quais são os sujeitos de mais humanidade ou valia, vidas que importam ao sistema de manutenção de desigualdade que, com isso, estabelece que as riquezas são unilaterais<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> Para Fanon, em *Os condenados da terra*, todos os elementos que estão relacionados ao colono são, evidentemente, mais atraentes, mesmo que esse espaço seja precário, como é o caso do poder policial. Desde suas casas até os espaços de educação, são evidentes as diferenças de acessos entre esses dois mundos e isso já é o suficiente para que o colonizado deseje assimilar-se à cultura colonial. Porém, isso também o leva a repelir sua própria cultura. Segundo afirma o autor, não só os elementos propriamente físicos, mas também as relações de violências e vigilância são propulsoras desse desejo: “Nas regiões coloniais, em contrapartida, o policial e o soldado, por sua presença imediata, suas intervenções diretas e frequentes, mantêm o contato com o colonizado e lhe aconselham, com coronhadas ou napalm, que fique quieto. Como vimos, o intermediário do poder utiliza uma linguagem de pura violência. O intermediário não alivia a opressão, não disfarça a dominação. Ele as expõe, ele as manifesta com a consciência tranquila das forças da ordem. O intermediário leva a violência para as casas e para os cérebros dos colonizados.” (FANON, 2005, p. 54).

<sup>60</sup> Ao fazer uma relação comparativa entre as cidades dos colonos e dos colonizados, Fanon ressalta que são cidades completamente distintas pela ideia de acesso e que são determinantes para moldar o desejo do colonizado, sobretudo o desejo que o colonizador enxergava haver no colonizado, em se inserir nesse espaço e na simbologia que ele apresenta. Se a cidade do colono é “uma cidade sólida, toda de pedra e ferro. É uma cidade iluminada, asfaltada, onde as latas de lixo transbordam sempre de restos desconhecidos, nunca vistos, nem mesmo sonhados” (FANON, 2005, p. 55), se tem o extremo contrário na cidade do colonizado (a cidade indígena, a aldeia negra, a *medina*, a reserva e, acrescento, a favela) “é um lugar mal afamado, povoado de homens mal afamados. Ali, nasce-se em qualquer lugar, de qualquer maneira. Morre-se em qualquer lugar, de qualquer coisa. É um mundo sem intervalos, os homens se apertam uns contra os outros, as cabanas umas contra as outras. A cidade do colonizado é uma cidade faminta, esfomeada de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma cidade agachada de joelhos, uma cidade prostrada. É uma cidade de pretos, de ‘turcos’. O olhar que o colonizado lança sobre a cidade do colono é um olhar de luxúria, um olhar de inveja.

Essas riquezas, pouco acessíveis aos colonizados, são inerentes a outros aspectos da condição colonial. Um deles é a branquitude, que, construída enquanto dádiva ou um presente divino, sugere como as vidas nesse espaço são qualificadas, resultando na equação apresentada por Fanon de que a causa é, ao mesmo tempo, a consequência, portanto, “alguém é rico porque é branco, alguém é branco porque é rico” (FANON, 2005, p. 56). Além disso, outro aspecto que aparece nesse sistema é relativo ao “bom estrangeiro”<sup>61</sup>, aquele que, na colônia, é o portador do saber trazido, e, mesmo ocupando o lugar de estranho, ele é a referência – construída mediante um processo belicoso – já que “nas colônias, o estranho vindo de fora se impôs com a ajuda de seus canhões e das suas máquinas” (FANON, 2005, p. 57). Isso retira desse estrangeiro específico o aspecto toponímico e maligno que o termo apresenta. Nesse caso, lembrando o *Unheimlich* de Freud, o estrangeiro e toda associação negativa ligada a ele não tange ao homem europeu e branco. O estranho portador do mal será sempre o não europeu, será aquele que chega ao velho continente, ou, até mesmo, aquele que se encontra em seu lugar nativo, cujo espaço foi invadido pela cultura dominante. Na colônia, o estrangeiro é, como afirma Fanon, a “classe dirigente”, aquele que não se parece com os colonizados, o que vem de fora para domesticar e apropriar e, apesar de estranho aos nativos, ele é universalizado e usufruirá das riquezas, afinal, ele é mais humanamente próximo ao colono. Por isso, o mal não é relativo a topos, mas a tropos, uma vez que ser branco é a referência, independentemente da localização, e isso, conseqüentemente, será uma condição para acessar tais riquezas.

O sistema colonial é condicionante e, por isso, seria interessante fazer uma reflexão sobre o uso da palavra “condição”. Dentro dos possíveis significados e para além de sua semântica dicionarizada, enquanto termo ela agrega o imobilismo involuntário da existência de quem, sob seu domínio, pouco pode mudar, que não seja pela insubordinação. A condição pode ser pensada como um lugar pré-determinado do ponto de vista social quando se trata da participação limitada da vida em comunidade. Até mesmo as lutas mais honrosas por direitos de sujeitos da alteridade buscaram, muitas vezes, uma assimilação ao universo opressivo, sem

---

Sonhos de posse. Todos os modos de posse: sentar-se à mesa do colono, deitar-se na cama do colono, se possível, com a mulher dele. O colonizado é um invejoso”. (FANON, 2002, p. 55-56).

<sup>61</sup> Chamo de “bom estrangeiro”, de forma contrária ao imaginário que se construiu, sobretudo na literatura, a comparação do estrangeiro à monstrosidade atribuída aos sujeitos migrantes. Para mais informações a respeito, consultar: COHEN, Jeffrey Jeremy. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e o perigo das confusões de fronteiras*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

o desejo de uma radicalidade própria dos sonhos possíveis. Enquadrados dentro do horizonte das limitações que o sistema compulsório da vida em comum gera – ou da fantasia de uma vida em comum, já que espelhada em uma noção normativa que é própria do poder soberano –, muitos movimentos direcionaram as suas lutas para uma assimilação das opressões que, anteriormente, eles mesmos sofreram. Essa lógica é, por ela mesma, condicionante, na medida em que, ao proporcionar uma falsa liberdade, já que o sujeito precisa ser condicionado a normas sociais que excluem os seus pares, ela faz com que outros sujeitos permaneçam imobilizados.

Talvez o exemplo mais significativo do desejo de assimilação seja a construção que parte do movimento gay desencadeou para se espelhar ao universo heterossexual dominante. Desde centrar forças significativas para o casamento igualitário aos moldes heteronormativos até a defesa da gestação sub-rogada – uma forma de escravização do corpo feminino cuja prática é mais comum em casais heterossexuais, mas os holofotes estão direcionados para a população homossexual –, passando ainda pelo capitalismo rosa e tendo o seu ápice na assimilação de uma nova roupagem para a gramática do machismo, essa parte do movimento reestruturou a misoginia. Embora essas ações visem à liberdade e à aquisição de direitos básicos e fundamentais, elas foram direcionadas tendo como objetivo replicar padrões que são opressivos à própria comunidade LGBTIQ+.

Ao contrário de buscar soluções que rompam radicalmente com os padrões de liberdade e humanidade heteronormativas e masculinizantes, as reivindicações dessa parte do movimento foram em direção à assimilação do modelo que o rechaça e cujo funcionamento se dá, justamente, pela segregação dos que nele não se enquadram. De acordo com Elvira Burgos Díaz, existe um corpo normalizador e seu contrário desempenha o lugar do estranho. O desejo normativo é, portanto, o não estar no lugar do outro, mas desse outro que sou eu também. Assim, são criados paliativos e, por assim serem, estão sempre no meio do caminho. Para determinados homens gays, por exemplo, sua condição é degradante, vexatória e só pode ser aceitável caso repita os padrões sociais que os deem uma passibilidade diante de seu opressor. O que vem a ser intolerável, então, não é mais sua orientação sexual, mas o quanto essa orientação o coloca diante de outros sujeitos oprimidos – homens com traços e personalidades julgadas como menos masculinas ou mesmo aqueles cuja posição sexual mais confortável seja

a passiva. Portanto, os estereótipos de feminilidade que passam a ser aquilo que é intolerável.<sup>62</sup>

Para a constituição do personagem político ordinário é necessário que a sua existência seja capaz de colocar em xeque determinações que condicionem que há sujeitos de mais e de menos valia. Ele precisa, além das características já apresentadas, ser construído como um propulsor da imaginação emancipatória e que ultrapasse o individualismo como objetivo de liberdade – ainda que o tendo como elemento importante para a constituição da vida em comunidade. Portanto, no que tange à questão do “eu” e do “outro”, ele apontaria para um “nós”. Esse é o ponto que as políticas de individualidade liberal não contemplam, por colocarem, como primeira instância, o “eu” acima de qualquer outra realidade. Judith Butler, em *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*, ressalta que o outro é o meu espelho, por conseguinte, há uma violência ética nas relações normativas que obrigam os sujeitos a se manifestarem como indivíduos e a exigirem que os outros também o façam<sup>63</sup>. A questão dos sujeitos da alteridade passa a ser o fracasso do nosso próprio reconhecimento, que está na perspectiva das liberdades individuais e, também, de uma afirmação do individual (individualismo), que, ao me colocar diante do outro, obriga-me, discursivamente, a me ver.

---

<sup>62</sup> Elvira Burgos Díaz, no ensaio “Cuerpos performativos, prácticas corporales subversivas: Judith Butler”, chama a atenção para o poder normalizador e disciplinário da heterossexualidade, sobretudo no que diz respeito à função violenta que aplica, enquanto sistema de poder, sobre corpos dissidentes. Nesse caso, a aproximação via desejo de pertencer ao universo normativo passa a ser uma tônica para corpos que estão à revelia desses sistemas de classificação cultural. Para a autora, “a heterossexualidade como contrato social e como instância de subjetivação busca legitimidade ocultando seu caráter cultural, através de postular sua dependência direta da existência de dois sexos por natureza” (“la heterossexualidad como contrato social y como instancia de subjetivación busca legitimidad ocultando su carácter cultura, a través de postular su dependencia directa de la existencia de dos sexos por naturaleza”) (DÍAZ, 2019, p. 30). Esse imaginário ressalta não só que a orientação heterossexual é a original, mas que o ser homem, portador de todos os estereótipos desse sujeito, é o ideal para uma vida digna em sociedade. Portanto, dentro da condição homossexual e seu caráter cultural desviante, a aproximação ao mundo heteronormativo passa a ser uma busca incessante para manter-se em relação de equidade social – ainda que impossível, uma vez que o desejo e a orientação sexual fazem parte desse complexo de normas. Logo, o problema da homossexualidade, em casos masculinos, não é ela em si, pois ela pode ser tolerável, mas a sua aproximação à feminilidade.

<sup>63</sup> Para Butler, ver o outro é como ver a si mesmo, e esse é, por sua vez, um movimento recíproco. Ela não cria uma teoria anti-identidade, muito pelo contrário, ela assume o caráter violento de quando negamos o outro. A construção de um sujeito político só acontece quando há um movimento direcionado à vida em sociedade. Para a autora, “a capacidade do sujeito de reconhecer e tornar-se reconhecido é gerada por um discurso normativo cuja temporalidade não é a mesma da perspectiva de primeira pessoa. Essa temporalidade do discurso desorienta nossa própria perspectiva. Portanto, segue-se que só podemos reconhecer e ser reconhecidos sob a condição de sermos desorientados por algo que não somos, sob a condição de experimentarmos uma descentralização e ‘fracassar’ na tentativa de alcançar nossa identidade pessoal” (BUTLER, 2015b, p. 60). Sobre o personagem político ordinário, defende que ele constrói sua identidade diante da luta que ele empenha, mas, e sobretudo, ao entender sua identificação com outros sujeitos/personagens que estão em relação à sua existência.

Qual seria, então, essa individualidade, já que ela está prescrita por um corpo midiático e que é marcado por opressões que o fantasiam enquanto uma unidade?

Para pensar o personagem político ordinário por meio das produções teatrais, é relevante ressaltá-lo a partir de sua composição corporal, refletindo como a dramaturgia está relacionada diretamente com essa tradução texto/corpo. Elvira Burgos Díaz afirma que “se os gêneros não são naturais, os corpos tampouco o são” (DÍAZ, 2019, p. 29)<sup>64</sup>, dessa maneira, seu trabalho é guiado pela pergunta “o que é uma mulher?”. Aqui, pretendo redirecionar essa questão para a ideia de racialização, que também não é natural quando é sabido que se trata de um constructo social que qualifica os sujeitos. Assim, pergunto: o que é, então, um negro? Qual a ontologia, ademais da raça social, que determina a condição negra? Dessa maneira, a oposição do negro é a sua própria condição humana. Ao ser determinado como um sujeito fora das condições de humanidade branca, sua reconstrução enquanto sujeito se dá na aproximação à branquitude, que, por sua vez, é ilusória.

Por isso, as classificações do que é um corpo branco e um corpo negro são forçadas. Dentro do marco cultural em que podemos localizá-las, é possível estabelecer o colonialismo como um ponto de partida, uma vez que ele foi o responsável por abjetar a existência negra, sistematizando entre esses corpos o lugar da diferença. Por exemplo, se o corpo branco pode vir a ser sexualizado, o corpo negro é o próprio sexo. A mulher, sobretudo a branca, quando se fala da divisão binária de gênero, é compulsoriamente obrigada a performar um papel, que é restrito. Ao se desviar dessa norma, o pacto de tolerância que há entre a existência de seu corpo e os restritos lugares que ela pode ocupar e que são permitidos pelos homens são rompidos e seu corpo é posto em risco. Esse pacto não existe com as mulheres negras, pois seu corpo ocupa, dentro da masculinidade, o lugar da servidão. Nesse sentido, o corpo negro feminino permanece em condição de extração, condicionado ao esquema de ser: um corpo negro, uma carne, cujas funções sociais operam na transformação de sujeitos em objetos desde o escravismo mercantilista. De sujeitos, nós negros passamos a seres-objetos vistos como fortes, sem dores físicas e emocionais, próprios para o trabalho, inclusive para o trabalho sexual compulsório.

---

<sup>64</sup> No original: “Y si los géneros no son naturales, los cuerpos tampoco lo son”. É relevante afirmar que a autora apresenta uma perspectiva contrária à tradição filosófica que coloca não só o gênero, mas também o sexo, portanto o corpo, em posição binária.

De acordo com Grada Kilomba, as relações entre raça e gênero são de impossível separação<sup>65</sup>. Porém, a raça passa a ocupar o primeiro lugar das relações e vivências das pessoas negras, uma vez que não há armário onde ela possa se esconder. Não falo de uma relação bilateral, mas condicional, uma vez que o poder que é dado à branquitude em detrimento à negritude determina essa condição. Por isso, mesmo que o negro tenha dúvida de si, o branco não apresenta essa mesma dúvida enquanto tem a sua identidade como a superior. Há uma construção política que remete os sujeitos da alteridade como o “eles”, e ser um sujeito dissidente em relação à classe, raça ou gênero é ser colocado como o outro, como esse que não é o “eu” ou o “nós”. Com isso, a adjetivação dos sujeitos como negros, pobres ou homossexuais faz responder à bifurcação entre ser parte do “eles” e ser parte do “nós”. Como estratégia, esse rompimento ontológico entre um tipo de ser humano e o outro responde à criação de grupos que são superiorizados e os que são inferiorizados. Porém, burlando com esse sistema, grupos cuja identidade é arbitrariamente determinada como inferior passam a reclamar uma equidade. Ao se assumirem, dão outra importância à política da adjetivação do sujeito, mas não como uma conformação de sua existência a partir da mirada do outro, e sim tomando para si as rédeas da classificação social à qual foram submetidos.

Eve Sedgwick, em “A epistemologia do armário”<sup>66</sup>, afirma que se colocar e se assumir, tomando para si as adjetivações que, anteriormente, eram usadas para menosprezar os sujeitos, são ações políticas produtivas. Transformar o escárnio do outro em nossa identidade nos ajuda a nos localizar e nos fortalecer enquanto comunidade e, com isso, criar uma rede protetiva real entre pessoas que vivem, inclusive, sob uma falsa performance de ser algo que não é, cuja característica é de buscar proteção se assimilando ao normativo que é criado pelo seu opressor – uma vez que este, independente das máscaras, sempre identificará os que por

---

<sup>65</sup> Segundo a autora, há uma dificuldade em pensar estas categorias sociais como complementares e isso gera um falso dilema entre o racismo e o sexismo. Para Kilomba, há uma interação cotidiana quando se experimenta estar nesse interstício ontológico e gênero e raça são construções que estão em consonância durante as relações sociais: “a experiência envolve ambos porque construções racistas baseiam-se em papéis de gênero e vice-versa, e gênero tem um impacto na construção da ‘raça’ e na experiência do racismo. O mito da mulher *negra* disponível, o homem *negro* infantilizado, a mulher muçulmana oprimida, o muçulmano agressivo, bem como o mito da mulher branca emancipada ou do homem branco liberal são exemplos de como as construções de gênero e ‘raça’ interagem” (KILOMBA, 2019, p. 94).

<sup>66</sup> No caso da argumentação da autora, o armário, enquanto metáfora, diz respeito exclusivamente à condição homossexual e estou de acordo com sua argumentação. Não é possível sair de um armário, como se diz em alguns casos a respeito de outras alteridades cuja visibilidade transpassa uma performatividade ou um ato de fala. No caso das relações raciais, por exemplo, sair do armário seria uma redundância, já que o armário que esconde a cor da pele, caso ele existisse, é transparente. A única relação possível de comparação entre o armário é evitar “tornar-se negro”, é a falsa sensação de proteção que ambos os processos geram.

ele são oprimidos. O armário, para a homossexualidade, é um remédio que permite emular uma performance heteronormativa, mas impossibilita o sujeito de experienciar sua existência. Não há armário para os sujeitos negros e se assumir – mesmo com toda a redundância dessa afirmação – é reivindicar uma rede protetiva, a qual permite entender que se ele não se discerne como negro por si mesmo, ele será assim classificado pela branquitude. Portanto, mesmo que um sujeito negro não se sinta assim pertencido, ele, por parte do branco, receberá essa classificação. Abro, daqui em diante, outra possibilidade para entender o personagem político ordinário a partir da identificação de sujeitos da alteridade pela autoafirmação.

Não estou defendendo ou exaltando, aqui, a política do consenso pela afirmação identitária, mas convido a pensá-la enquanto alternativa para o debate político agonístico. Em *Sobre o político*, Chantal Mouffe questiona uma perspectiva crescente dentro da política liberal e que é determinante para um afastamento voluntário, ainda que falso, dos sujeitos da participação democrática como uma ação política racional: a ideia liberal de que a construção de identidades políticas colocaria em risco o consenso, como se fosse esse o objetivo da democracia (MOUFFE, 2015). A perspectiva pós-política que se fortalece com a queda do Muro de Berlim, cuja germinação se localiza ainda na década de 1960 via a problematização do fim das ideologias, não foi capaz de fomentar o antagonismo político, ao contrário fez com que a noção partidária fosse uma forma branda de estar, politicamente, em sociedade. Paralelo a isso, o confronto político passou a ser substituído por identificações essencialistas e valores morais inegociáveis que tentam substituir o confronto democrático – esse risco, segundo Mouffe, relaciona-se à proliferação de coletivos que, ao reivindicarem apenas as identidades coletivas de maneira estrita, não buscaram uma inserção ou entendimento enquanto classe social. Ou seja, o que defendo não é a identificação que se resume à afirmação identitária por ela mesma, mas aquela que absorve o conflito como uma paixão e, por isso, movimenta-se a caminho de uma democracia ao se colocar como adversária e não como inimiga, portanto, sendo capaz de disputar a redefinição da democracia liberal que faz as fronteiras políticas ficarem cada vez mais indefinidas (MOUFFE, 2015).

Mouffe acredita que a globalização intensificou a construção do sujeito como indivíduo e, com isso, “as identidades coletivas foram profundamente enfraquecidas, tanto na esfera privada como pública” (MOUFFE, 2015, p. 36). A afirmação das identidades dissidentes por um individualismo exacerbado coloca, para a disputa política e a participação política social ativa, outro desafio: recuperar esses sujeitos como base para os processos de transformação.

Ou seja, não somente a saída do armário deve ser vista como uma ação política, mas o que isso significa dentro de uma organização política que nos faz acreditar que os parcos direitos adquiridos sempre estiveram aqui. Todas essas conquistas fazem parte de uma paixão e um desejo de mudança advindos de um laço afetivo criado pela identificação coletiva e “mesmo em sociedades que se tonaram extremamente individualistas, a necessidade de identificações coletivas nunca desaparecerá” (MOUFFE, 2015, p. 27).

A política exige uma paixão e, por isso mesmo, a pulsão com que os personagens políticos ordinários exercem suas funções em uma contínua luta a caminho de uma democratização dos direitos é partidária, coletiva e apaixonada, ainda que fora das instituições políticas. Com todas essas características, tento ressaltar como esse personagem nos convida para irmos além da saída do armário, ou seja, para além da construção de um sujeito individual diante de sua autoafirmação identitária. Esse personagem nos convida para o discurso agonístico, que é contrário à passividade que o discurso neoliberal tenta construir a despeito de uma sociedade formada de contrários, acreditando e financiando o apagamento ou a assimilação porca desses contrários. Essa paixão de que falo não é consensual em termos políticos e não aceita migalhas que simulam uma superação da ideia de nós/eles, como faz o discurso político liberal ao dizer que somos todos iguais – embora, no cerne das políticas liberais, identifiquemos a promoção da inimizade e da ideia de que os inconformados são inimigos. Por isso, tento fazer a leitura desse personagem como um adversário político e contra-hegemônico a partir da abordagem agonística que “reconhece que a sociedade sempre é politicamente instruída” (MOUFFE, 2015, p. 32) e isso quer dizer que “o terreno em que têm lugar as intervenções hegemônicas resultam sempre de práticas hegemônicas anteriores, e que ele nunca é neutro” (MOUFFE, 2015, p. 32).

Tratar a questão da raça dentro de uma perspectiva política é uma maneira de afirmar que, em uma luta contínua para uma democracia radical, a raça não pode ser limada do debate. Nesse sentido, o individualismo seria uma armadilha política que, ao buscar uma independência aparelhada à branquitude, a aceita como norma. E esse arremedo não faz com que o corpo negro, enquanto alteridade, ainda que esteja maquiado, deixe de ser oprimido e seja menos abominável. Isso porque o corpo abjeto, segundo Elvira Burgos Díaz, a partir da perspectiva de Judith Butler, trata-se do corpo expulso do comum e alocado em lugar do outro, do não eu, cuja própria dinâmica de exclusão e marginalização altera a inteligibilidade desses sujeitos em sociedade, transformando-os em coisa. Portanto, o corpo negro expressa outra

performatividade dentro das corporeidades excluídas, que está no âmbito da transparência mesma das falsas proteções em que a raça salta de um marcador social para um marcador de condição.

A tomada de consciência é um elemento determinante para a construção do personagem político ordinário e ela se dá por um processo participativo. Isso significa ampliar a leitura das condições a que os sujeitos são submetidos e propor uma alternativa interpretativa distinta da comum, como se deu nas lutas anticoloniais. Segundo Frantz Fanon, foi preciso identificar a falência da suposta superioridade colonizante em processos de libertação, em que ações belicosas por parte do colono acabam por imprimir uma descrença nos poderes locais – de grupos que tomam frente para a construção de uma política ordinária de libertação coletiva –, sobretudo pelo histórico de derrotas de uma aplicação de poder desproporcional entre frentes de luta<sup>67</sup>. Nesse caminho, a defesa das estruturas europeizantes se capilarizava nas estruturas da colônia criando mais que uma ordem social, um estado psicológico que fazia o colonizado querer, direta ou indiretamente, ser como o seu opressor, inclusive participando ativamente das estruturas de repressão colonial.

O colonialismo exploratório, ainda hoje, permanece e está devidamente atualizado – observado desde o uso de mão de obra barata para a produção têxtil em países como Bangladesh até a importação de lixo de países considerados desenvolvidos para os subdesenvolvidos, nos quais encontra-se o Brasil<sup>68</sup>. Assumir uma postura política antagonista – e que intento observar nas produções cênicas que fazem emergir o personagem político ordinário – também perpassa por validar outra historiografia que é permitida pela ficção. Muitas vezes, é a literatura que criará narrativas capazes de desvelar pontos obscuros da

---

<sup>67</sup> Franz Fanon chama a atenção para o esquema que os colonos criaram para angariar a participação dos colonizados contra os processos de libertação de seus territórios. Como afirma o autor, “nas regiões colonizadas, onde a verdadeira luta de libertação existiu, onde o sangue do povo correu e onde a duração da fase armada favoreceu o refluxo dos intelectuais para bases populares, assiste-se a uma verdadeira erradicação da superestrutura colhida por esses intelectuais nos meios burgueses colonialistas. No seu monólogo narcisista, a burguesia colonialista, através de seus pensadores, tinha enraizado profundamente no espírito do colonizado que as essências permanecem eternas, a despeito de todos os erros imputáveis aos homens. As essências ocidentais, é claro. O colonizado aceitava a justeza dessas ideias e podia-se descobrir, num recanto do seu cérebro, uma sentinela vigilante encarregada de defender o pedestal greco-latino. Ora, ocorre que, durante toda luta de libertação, no momento em que o colonizado retoma contato com seu povo, essa sentinela falsa se pulveriza”. (FANON, 2005, p. 63).

<sup>68</sup> Sobre a importação de lixos, cf. o livro *Toma que o lixo é teu*, de Diniz Junior. Publicado em 2016, esse livro-reportagem investiga como diversos países considerados desenvolvidos exportam seus lixos – domésticos e hospitalares, por exemplo –, por meio de contratos falsos, assinados, muitas vezes, como venda de produtos recicláveis, como polímeros de etileno.

história coletiva, estes que, geralmente, são propositadamente varridos para debaixo do tapete pelos meios oficiais. Manter a história da metrópole como norte em detrimento à da colônia é, portanto, uma forma de reafirmar quais valores se sobressaltam na construção de uma memória do mundo, e a competição política agonística é adversária a essa memória arbitrária. Obviamente, falo de uma tensão narrativa concorrente à universalidade da história do explorador, que é exitosa em suas diversas estratégias para se manter única, por exemplo, no convencimento do oprimido de que sua história é menor, menos importante e facilmente rasurável, como bem observa Fanon na relação que se cria entre colonizador e colonizado.

Assumo, então, que o colonialismo ainda existe – afinal, capitalismo é colonialismo – e é funcional para a manutenção das narrativas hegemônicas. Se esse sistema permanece, embora oficialmente tenha acabado, não deveríamos elaborar outras formas para enfrentá-lo? Aqui, além do debate agonístico, parto da ideia de imaginação emancipatória como estratégia para questionar esse colonialismo. É por essa imaginação emancipatória, potencializada nas construções dos personagens políticos ordinários, que poderia vir a quebra do sentido comum gerado pelo colono com o seu mundo – a sedução pelo excesso –, e isso faz de seu mundo, ainda, um delimitador do possível. Essa forma inscreve o colonizado, de antemão, como criminoso e não pensante de uma construção própria, em busca de tomar aquilo que é demasiado sedutor – a mesma perspectiva que se constrói com a propaganda – e, assim, o colonizado encontra no outro (aquele que não é ele, ainda que ele não seja o “nós”) a solução. Não se trata de uma suposta facilidade dos processos, como sugere o soberano – sobretudo pelo discurso liberal da meritocracia –, mas por tudo o que ela representa no âmbito do impossível. Portanto, esse imaginar emancipatório que pretendo encontrar como elemento frutífero na arte geradora do personagem político ordinário atua, também, em outra escala, caso haja um desvio e um oprimido ocupe o lugar do opressor e o desejo por privilégios se torne mais e mais latente, desencadeando uma tensão nesse discurso e não meramente a sua assimilação ilusória.

O que chamo, portanto, de personagem político ordinário é aquele que, na sua existência, impulsiona o debate, se colocando como antagonista do sistema solidificado com as relações de poder criador de uma tradição capaz de, em uma falsa política da boa vizinhança, estabelecer um abrandamento do debate apontando para um acordo de uma ideologia única. Conseqüentemente, isso coloca de lado as identidades coletivas, apostando em um individualismo que desconsidera o confronto como propriedade natural da democracia. Esse

personagem traz para a cena a recomposição das identidades coletivas e, com isso, sugere que o indivíduo é uma construção que, ao reivindicar a política do eu como questão primeira, torna-se apolítica. Nesse contexto, os confrontos ideológicos são resumidos à implosão do debate pelo afloramento exacerbado do ponto de vista individual, ou seja, um esquema falido em que a sociedade civil é neutra e as decisões serão sempre de instituições apaziguadoras, e estas, no sistema liberal, estão em consonância com o mercado. Chantal Mouffe classifica essa suposta passividade liberal como pós-política, isto é, segundo pontua, uma orientação que tenta apagar a disputa como elemento composicional da política – ainda que criando uma ideologia falsa, como se os conflitos não fossem parte estrutural do fazer político. É dessa postura pós-política que, como a autora, pretendo discordar a partir do teatro e da construção do personagem político ordinário.

## COR, PELE E CORPO DE BATALHA

### I.

De que vale o corpo se ele não pode se expressar? Uma pergunta como esta é bastante complicada de responder, sobretudo quando as expressões são vividas em diversos níveis, inclusive abstratos. O corpo é o invólucro de ideologias, utopias, desejos e paixões e é por meio dele que as experiências humanas se inscrevem e se compõem. Para o que tento pensar sobre o personagem político ordinário, o corpo é um elemento de fundamental importância, pois é por meio, também, de suas marcações (tanto físicas, quanto simbólicas) que é possível desenhar uma singularidade aos sujeitos, determinando-os politicamente. Várias são as experiências que configuram a passagem do corpo pelo tempo e espaço, demarcando, por exemplo, a idade, de maneira que envelhecer talvez seja sua experiência limite, culminando na obra máxima que um sujeito pode realizar ao longo da sua vida: morrer. Seja no teatro, seja em outras formas de ficção e arte, o corpo e sua temporalidade compõem parte das percepções que temos acerca do homem, mesmo que elas não estejam demarcadas diretamente, ambas permanecem orgânicas em nosso imaginário<sup>69</sup>. Além disso, uma das narrativas mais importantes em que o corpo participa é a da nomeação. O nome próprio é característica singular do sujeito. Na cultura judaico-cristã, por exemplo, a capacidade de nomear se trata das primeiras e principais ações atribuídas ao ser humano<sup>70</sup>.

Ricardo Piglia, em “O que é um leitor? ”, menciona que as narrativas, ao nomearem o leitor, retiram-no do lugar passivo e, desse modo, ele passa a ser integrante direto dessa construção,

---

<sup>69</sup> Nos estudos sobre a narrativa, “sujeito, tempo e espaço” passam a ser conceitos-chave para a interpretação textual. Não por acaso, eles fazem parte da formação literária desde o ensino básico até o superior (sobretudo em cursos como o de Letras). Reconhecer essas categorias garante, ao leitor, uma leitura mais qualificada dos fatores que articulam o texto. Quando ingressamos no curso de Letras, os estudos teóricos das narrativas passam a ser os primeiros elementos que utilizamos como ferramentas teóricas, bem como há um sem-número de publicações que tratam desses conceitos.

<sup>70</sup> Cf. BÍBLIA DE JERUSALEM. Vários tradutores. São Paulo: Paulus, 2002. (Versão digital) “<sup>19</sup>Iahweh Deus modelou então, do solo, todas as feras selvagens e todas as aves do céu e as conduziu ao homem para ver como ele as chamaria: cada qual devia levar o nome que o homem lhe desse. <sup>20</sup>O homem deu nomes a todos os animais, às aves do céu e a todas as feras selvagens, mas, para o homem, não encontrou a auxiliar que lhe correspondesse” (BÍBLIA DE JERUSALEM, 2002, [s.p.].

isso o torna um sujeito da história<sup>71</sup>. Porém, nesse caso, há uma fetichização marcada pelo ideário das letras, em que o leitor passa a ser a figura capaz de criar um mundo particular, ressignificando-o distante da história em que está inserido. Para Piglia, o nome próprio é o que gera essa participação do leitor, que tende a ser anônimo. Porém, na ficção, quando há a representação, ela se equipara a um exercício teórico e metalinguístico capaz de fazer do leitor-personagem um nome distinto de seus pares pela capacidade de minúcia. Esse valor que é dado a ele é um pressuposto elitista, em que há uma elevação do leitor ideal possível ficcionalmente, contudo, não recorrente na realidade e, quando acontece, restrito. Vários são os fatores que determinam esse limite, mas, em sua maioria, são tocantes à representatividade e ao acesso. A tradição ficcional, na configuração de seus personagens, ocupa e constrói hegemonias e, com isso, alguns corpos dissidentes, por longos períodos históricos, tiveram sua nomeação na ficção restrita ou estereotipada. Embora concorde com a relação do nome próprio como princípio da narrativa humana, penso que há, também, nas inscrições do corpo, traços necessários para a produtividade narrativa para além de um diálogo entre autor e leitor. As histórias fazem parte do corpo e estão contadas nas cicatrizes, queloides, tatuagens etc. No judaísmo, por exemplo, a circuncisão é uma das primeiras marcas narrativas do sujeito.

Quanto ao universo das narrativas negras, historicamente, temos uma fratura a respeito da construção ficcional desses sujeitos e o nome próprio que, nem sempre, está relacionado a esse lugar, sobretudo pelo motivo de, muitas vezes, esses personagens serem identificados pelos adjetivos que são atrelados à sua condição. Ainda que Piglia crie sua teoria pensando em um tipo muito específico de leitor, vale refletir sobre o papel que todos os personagens, dentro das produções de realidade que é a literatura, desempenham. O negro, como observa Beatriz Nascimento em “Literatura e identidade”, esteve, por exemplo, sempre designado à passividade no mundo das letras, obrigado a se identificar com um universo no qual ele não está inserido. Ele não foi pensado nem como personagem, na complexidade que ele poder ter, muito menos enquanto leitor ou produtor de narrativas. Obviamente não trato, aqui, das exceções. A literatura que buscou, em certo momento histórico, trazer o negro como um personagem, não apostou em definir o lugar de uma voz sufocada pelas instâncias que o determinaram como um personagem desumano. A própria emancipação do negro, tanto na ficção quanto fora dela, apela para a conformidade de uma condição que, mais que subalterna,

---

<sup>71</sup> “Efetivamente, ao fixar as cenas de leitura, a literatura individualiza e designa aquele que lê, faz com que ele seja visto num contexto preciso, nomeando-o. E o nome próprio é um acontecimento, porque o leitor tende a ser anônimo e invisível.” (PIGLIA, 2006, p. 24).

é subalternizada pelo discurso que o coloca em constante disputa não só pela aceitação de sua voz, mas pela aceitação de sua humanidade<sup>72</sup>.

A tradição literária permaneceu, ainda segundo Beatriz Nascimento, ancorada em um espaço-tempo de eterno passado, configurando a identidade negra ao tempo das expansões capitalistas europeias. Como ressalta, o negro, em um passado relativamente recente, foi escravizado e sua vida convertida em mercancia. Hoje, ele é convertido em figura passiva de um sofrimento prolongado e tudo isso sem destacar seu lugar de personagem político ímpar para a história brasileira. É dizer, o sujeito negro e toda sua complexidade é reduzida à animalização, à determinação de seu corpo à condição de objeto, além de ser visto como maquinaria capaz de executar atividades exclusivas para a acumulação de riqueza das metrópoles, em silêncio e sem revolta – nesse caso, um fato inesperado para os colonos e mercadores, já que, apesar de o apagamento da história revolucionária negra ser uma tônica emplacada no imaginário nacional, ela existiu criando frentes de luta contra o escravismo mercantilista. Contemporaneamente, esse quadro se repete, com as devidas proporções, com a intenção de manter um sistema econômico que, igualmente, considera o valor da vida negra como diminuto<sup>73</sup>. Comumente, a literatura brasileira, com poucas exceções, relegou aos negros seu lugar de personagens políticos, excluindo-os das ações políticas racionais, bem como de sua participação nas tomadas de decisões de pontos importantes da história brasileira, como a perspectiva de resistência, revoltas e desobediência.

---

<sup>72</sup> O texto de Nascimento data de 1987 e, ainda que haja uma distância temporal, esse cenário se repete com certa constância. Destaco, aqui, que se trata de uma visão bastante distinta da defendida por Ricardo Piglia, para quem o leitor ideal é aquele que acessa informações sem levar em conta o que pressupõe ter esse acesso. O debate entre essas duas leituras determina um ponto indelével sobre o saber literário e o caráter determinante de como a tríade classe, raça e gênero, por mais que seja clamada por diversos pensadores contemporâneos, ainda parece estar relegada um a fator que, para Grada Kilomba, faz parte de um racismo estrutural e estruturalizante que define a produção intelectual e estética negra como específicas. Porém, dentro do caminho que busco percorrer, creio que o pensamento de Beatriz Nascimento é bastante contundente, uma vez que, para ela, “o importante é verificar que o negro não fala nessa literatura de seus anseios mais íntimos enquanto homem, da sua visão de mundo verdadeira, das diversas gamas de sua psicologia, enquanto um discriminado ou despossuído, assim como em decorrência da dinâmica política mais ampla frente a esse estado de coisas. Frente ao quadro escrito, esta característica não seria mesmo possível de se desejar.” (NASCIMENTO, 2015, p. 108-109).

<sup>73</sup> De acordo com as reflexões de Nascimento, as narrativas sobre o negro permanecem determinando um lugar de subalternidade. Não tomo em conta somente o período em que o texto foi escrito, mas como essa realidade ainda faz parte da criação de imaginários. Com a exceção de escritores negros que, ao escreverem sobre a permanência desse lugar subalternizado, estão, ao mesmo tempo, realizando uma denúncia, poucas são as obras de alcance que tentam romper com esse esquema: “A literatura comporta como se fizesse somente uma reflexão, colocando o negro fictício num confronto com o real a partir daquilo mesmo que é visto como produto de seu trabalho, o desenrolar da sua vida e o estar de suas relações com o mundo. Isto é, fica o descendente de africanos aprisionado a um só modelo cultural, reeducando-se por um fator de ficção”. (NASCIMENTO, 2015, p. 109).

Assim, na literatura clássica brasileira, a visão sobre esses sujeitos foi distorcida e, como ressalta Beatriz Nascimento, eles foram narrados como sujeitos isentos de amor além de movidos ou pela necessidade de sobrevivência, ou pela busca constante de uma ascensão social dada pelo embranquecimento dos filhos por vir. Por isso, afirma, o amor negro na literatura acontece pela via do corpo que, em se tratando do homem e da mulher negra (a escravizada, a babá, a empregada), é posto como objeto de satisfação da mulher e do homem branco. Os sujeitos negros são lidos como sendo os próprios objetos – ressaltando que uma das pautas do feminismo branco liberal é a libertação do corpo da mulher e sua não objetificação –, cuja rerepresentação se dá, de um lado, pela mitologia de uma sexualização exacerbada de seu corpo como padrão do erótico e, de outro, por uma simbologia da força extrema para o trabalho.

É lúcido que as estruturas sociais que desencadearam a condição negra no território brasileiro são determinantes para sua permanência nas margens e periferias reais e simbólicas da construção nacional. Trata-se de políticas que atuavam, de um lado, a favor de um empobrecimento massivo que levou a população negra à miséria após a abolição da escravidão, como é o caso do não assentamento como empregados nos estabelecimentos fundiários, demarcando um desprezo por esses corpos. Como exemplos, têm-se a massiva substituição do trabalho escravizado negro pelo trabalho remunerado de imigrantes brancos de origem europeia, o preconceito racial, legados da escravidão nos postos de trabalhos, bem como temas de inserção social, tais qual o acesso à educação, que determinaram que as dissidências desses corpos se tornassem um elemento crucial no esquema de sobrevivência pós-escravidão. E como forma de proteção primeira dos corpos e contra sua eliminação – e isso já nos períodos escravocratas –, os negros se valeram das tecnologias sociais e ancestrais de sobrevivência como solução para a manutenção de seus corpos com vida. Dentre elas ressalto, ainda, as tecnologias poéticas de sobrevivência, as quais identifico via o argumento de Nascimento ao destacar a presença da oralidade como uma tecnologia de sobrevivência da tradição negra. Elas estão manifestas nas artes populares e políticas herdadas da ancestralidade e escoadas na “Congada, Folia de Reis, Boi Bumbá etc....” (NASCIMENTO, 2015, p.112) e presentes também nas “composições dos sambistas nos centros urbanos” (NASCIMENTO, 2015, p.112). São representações que se configuraram a partir de técnicas coletivas resgatadas ou recriadas como respostas às violências compulsórias, inclusive da perda do nome próprio, que a população negra sofreu ao longo da história brasileira.

O sentido dado, aqui, para tecnologia diz respeito a um sistema ontológico, cujas consequências são necessariamente políticas. Nesse sentido, ela desempenha um valor social para a melhoria da vida, que proporciona um bem-estar coletivo, mais democrático e mais satisfatório de uma determinada organização social<sup>74</sup>. Essas tecnologias alavancam, também, as estratégias para a disputa de narrativas. No teatro negro, por exemplo, a construção de personagens políticos ordinários, por meio da aplicação das tecnologias poéticas afro-brasileiras, pode ser observada na peça *Sambalelé tá doente*, de Solano Trindade<sup>75</sup>. Nela, é apresentado um arsenal da cultura popular afro-brasileira em seus dois atos e vinte quadros, contando com menções diretas e referências ao Jongo, Maracatu, Canções Praieiras, Samba Baiano, Capoeira de Angola, Frevo, referências aos Rituais do Candomblé, Bumba meu boi, além de poemas de autoria de Solano Trindade que compõem a dramaturgia. Portanto, a peça constrói um esquema político de disputar a narrativa de representatividade de corpos que estavam submetidos a um sistema estético antidemocrático.

Marcos Antônio Alexandre afirma que “falar de teatro negro se converte na possibilidade de dar visibilidade a uma estética artística que foi sendo construída à custa de muita história, negociação, memória e ressignificação de identidades” (ALEXANDRE, 2017, p.32). Assim, o teatro negro, como o conhecemos hoje, é uma estética particular por partilhar e, também, reivindicar uma história contracorrente, portanto, o teatro negro é uma estética, sobretudo, contextual, por isso mesmo, o autor, ao conceituar essa produção estética, afirma: “*de forma sucinta, trata-se de textos dramáticos e/ou espetaculares em que os negros, a sua cultura e a sua visão ideológica do (e para o) mundo apareçam como temática central e como agentes*” (ALEXANDRE, 2017, p. 29). O valor reivindicativo a que essa explanação sobre o que se entende por teatro negro justifica-se, a meu ver, sobretudo por, ainda que o Brasil seja o país com a maior população negra fora dos países africanos, esses sujeitos não fazerem parte,

---

<sup>74</sup> Nesse caso, valho-me da ampla argumentação com que Andrew Feenberg constrói a noção de tecnologia no livro *Transforming technology: a critical theory revisited*. Embora eu tenha desacordos com a postura liberal com que seu trabalho é apresentado, sua perspectiva aponta para a tecnologia como um sistema de saberes que buscam a democratização e a não exploração do sujeito, gerando alternativas para pensar a tecnologia para além do sistema produtivo.

<sup>75</sup> A peça é um manuscrito datilografado de 1964. O documento que eu utilizo está presente na dissertação *O encontro da cultura popular e os meios de comunicação na obra de Solano Trindade: os anos de Embu das Artes (1961-1970)*, de Maurício de Mello, defendida no ano de 2009. A peça em questão está disponível na íntegra nesse trabalho. Deste mesmo trabalho destaco, ainda, a presença de outros três textos fundamentais para estudar a obra de Trindade, a saber: “Folclore e cinema”, de 1952; “Folia de reis”, de 1954; e “Rumos do teatro popular”, também de 1954. Todos esses textos estão apresentados na íntegra no trabalho de Mello e, por não estarem em formato de citação, farei as referências diretamente a Trindade e não em forma de *apud*.

como protagonistas de forma geral, nem das histórias levadas aos palcos, nem das produções em si. Apesar dessa realidade, em que não há uma identificação desses sujeitos como agentes a serem retratados ou como realizadores das artes cênicas, existe uma resistência que conseguiu a realização de uma estética que, embora tenha diversos percalços, tem, pouco a pouco, estabelecido sua parcela consideravelmente contributiva para a história recente do teatro brasileiro.

Já em sua cena inicial, *Sambalelê tá doente* se apresenta como uma narrativa que está em competição com a história oficial. Dizendo que “a história do negro/ eu pretendo vos contar” (TRINDADE, 2009, f. 67), a peça desconstrói algumas mitologias a respeito de quem são os negros brasileiros e como eles chegaram ao país, bem como sua distribuição para todo o Brasil como mão de obra escravizada<sup>76</sup>. Tratando-se de uma peça que estreia durante a ditadura militar, após avaliação do Órgão de Censura da Secretaria de Segurança Pública – Setor de Órgãos Auxiliares Policiais –, Divisão de Diversões Públicas do Estado de São Paulo, classificá-la como Folclore Musical, como ressalta Maurício de Mello, a peça, mesmo gerando uma tensão nas narrativas dominantes, conseguiu se estabelecer como umas das primeiras a relatar o drama histórico negro da escravidão se valendo das tecnologias poéticas afro-brasileiras.

Chamo, aqui, de tecnologias poéticas afro-brasileiras uma relação que atravessa o tempo histórico, criando sistemas adaptativos de sobrevivência em resposta às violências compulsórias a que a população negra foi submetida desde a implementação do sistema escravocrata e, que por sua vez, lutava contra a extirpação e objetificação dos corpos negros escravizados a partir da narratividade, ou seja, pela produção e reprodução de cultura. Essas tecnologias fazem parte de um arsenal que foi sincronizado às demandas dessas populações no que tange à existência física, cultural e de identidade. São, dessa forma, frentes de sobrevivência, que passam do sincretismo religioso à manutenção adaptativa das tradições artísticas e culturais (como a preservação e a elaboração a partir dos resquícios das tradições africanas – na dança, na música e na cena –, da medicina ancestral, da alimentação saudável e

---

<sup>76</sup> Em referência à multiplicidade da população africana que foi trazida escravizada para o Brasil, a peça faz a seguinte referência: “Veio gente de Loanda, / do Níger, de Moçambique, / do Congo, da Costa d’Ouro, / de toda África enfim, / como escravo, como bicho, / como coisa, como nada, / pra trabalhar no café, / pra trabalhar nas minas, / pra trabalhar no cacau, / pra trabalhar em tudo / que plantando logo dava”. (TRINDADE, 2009, f. 67). Essa passagem se encontra no prólogo da peça, logo depois de uma cena curta de abertura. Trata-se de uma fala da personagem Júlia, que aparece somente nessa cena. O prólogo, assim como toda a obra, é escrito em versos, além de apresentar uma linguagem próxima à oralidade.

de convívio com a produção do que é ofertado pela terra, a preservação do sentido de comunidade, que é espelhado nas formas quilombolas de vivência em coletivo). *Sambalelê tá doente* se vale dessas relações para construir um pensamento fundamentalmente político, em que várias dessas tecnologias são acionadas para a construção do personagem político ordinário pela perspectiva negra.

A peça se concatena com diversas colagens de textos oriundos da cultura popular negra no Brasil. A abertura se dá pela invocação ao samba de roda, com a canção popular que dá nome à peça – “CÔRO: - Sambalelê tá doente / tá com a cabeça quebrada / Sambalelê precisava / é de umas boas lambadas” (SOLANO, 2009, f. 67) –, seguida do prólogo, em que, após o diálogo dos personagens em forma de jogral, se encerra com uma dança de São Benedito. Para Melo Morais Filho, na obra *Festas e tradições populares do Brasil*, a canção apresentada por Solano Trindade remete à Procissão de São Benedito no Lagarto, em Sergipe, celebrada no dia seis de janeiro na matriz de Nossa Senhora da Piedade, sendo, então, um anacronismo à referência do calendário romano. Para Morais Filho, “Esta folia, esta festança preliminar era exclusivamente dos negros: vestidos como de costume, ufanos de seu padroeiro, arrancavam do chão o enorme e pesado caibro, e o levavam carregado, processionalmente, dançando e cantando, em torno da igreja e em giro pelas ruas” (MORAIS FILHO, 2002, p.88). A canção mencionada apresenta diversos registros na musicografia brasileira, inclusive uma gravação de Inezita Barroso, com o título de Taieiras. Em *Sambalelê tá doente*, ela aparece na seguinte versão, intitulada “Dança de São Benedito”:

Virgem do Rosário  
 Senhora do mundo  
 dá-me um copo d'água  
 senão vou ao fundo  
 É de indé-ré-ré  
 Ai Jesus de Nazaré  
 Meu São Benedito  
 É santo de preto  
 êle bebe garapa  
 êle ronca no peito  
 É de indé-ré-ré  
 Ai Jesus de Nazaré  
 Meu São Benedito  
 Já foi cozinheiro  
 E hoje êle é santo  
 de Deus verdadeiro  
 É de indé-ré-ré  
 Ai Jesus de Nazaré. (TRINDADE, 2009, f. 68).

Em seguida, abre-se a primeira parte da peça e a narrativa se desenvolve com o canto e a dança do Jongo, que, por sua vez, desencadeia-se no poema “Canto de Negro”, de autoria de

Solano Trindade. A disposição desse texto, bem como o conteúdo que o antecede e o que se dá na sequência cênica, chama a atenção pela extensão metafórica do corpo negro ao tambor. Esse processo, em certa medida, reforça a função de ambos, estendendo a ideia de que eles são tecnologicamente preparados para manter a sobrevivência da tradição e da história negra. Apesar das tentativas de extinção, tanto o corpo quanto o tambor não sucumbiram às dores, à morte, ao bem e ao mal a que o poema faz referência: “Canto de negro dói / Canto de negro mata / Canto de negro / Faz bem e faz mal/ Negro é como couro de tambor /quanto mais quente mais toca /quanto mais velho / mais zuada faz”. (TRINDADE, 2009, f. 69). Seguindo esse processo de resgatar a tradição, Trindade costura sua dramaturgia com dois lamentos maracatus, sendo eles “Ê, Ê, LOANDA” e “JÁ VÔ TE BUSCÁ”. Acrescentadas logo após o poema, as letras do maracatu são transformadas em um diálogo com pergunta – “Ê, ê, Loanda, / Onde é que estás, / Ê, ê, Loanda, / vem escutar meus ais” (TRINDADE, 2009, f. 69) – e resposta –“Vô, já vô, / Já vô te busca / Seguindo o caminho / da beira do mar” (TRINDADE, 2009, f. 69-70). Como os três textos são concatenados, a cena sugere haver uma relação entre ancestralidade e resistência política, uma vez que não ignora a escravidão no Brasil, mas ressalta que, dentro dela, houve a manutenção de Luanda na terra estrangeira marcada pela tradição e os costumes (o resgate do maracatu), como pela memória, desejo e proteção que remetem, discursivamente, a Luanda.

A peça vai, ao longo de seu desenvolvimento, se radicalizando no que tange a se propor contar uma história como forma necessária da expressão. Ao mesmo tempo, vai determinando uma disputa política no que tange à construção de narrativas, na qual sabe-se da história demarcada institucionalmente, em que, ao trazer o poema “Sou negro”, afirma-se que “Contaram-me que meus avôs / vieram de Loanda / como mercadoria de baixo preço” (TRINDADE, p. 70), mas a resposta é dada da perspectiva da resistência “plantaram cana pro senhor do engenho novo /e fundaram o primeiro maracatu” (TRINDADE, p. 70), que está na preservação da cultura ancestral. Portanto, quando se imagina um ser sem conteúdo, sobretudo como se é feito institucionalmente com a cultura negra, estamos partindo de uma premissa autoritária, colocando-o na situação limite do seu estar no mundo, apagando as marcas indeléveis de sua participação sociopolítica na sociedade em que está inserido.

A proposta que Solano Trindade traz para ressaltar a relevância dessas histórias apagadas está, justamente, na justaposição das narrativas dos negros às de suas tecnologias poéticas. A marginalidade do Brasil no que tange às construções narrativas a partir das sobras do império

determinou, ainda, a não oficialidade dessas tecnologias de forma ampla. Fomos submetidos às regras e normas cotidianas que nos obrigam, diante do primado da lei, a nos colocarmos como narradores e, também, como leitores de histórias alheias que vão nos definindo socialmente enquanto sujeitos políticos, mas com uma visão determinada de qual política exercer. Em *Sambalelê tá doente*, os poemas que entremeiam as manifestações populares buscam inserir nelas a narrativa negra. Esse processo, no entanto, não visa somente contar uma história de lamento, mas, pela ironia, implodir certa padronização sobre como a experiência negra foi, à sua revelia, compulsoriamente narrada. Ou seja, Trindade atua como um crítico, tornando essa padronização risível. Isso é perceptível quando, na peça, há uma reivindicação das narrativas amorosas. Com o poema “Amor de negro”, por exemplo, a dramaturgia ressalta o ridículo presente em imaginário extremamente clichê, como analisado por Beatriz Nascimento, que extirpa esse sentimento da população negra e reverbera a falácia de que o “Amor de negro / é produto nacional / tem cálcio e vitamina / com todo o A B C” (TRINDADE, 2009, f. 72).

Ainda dentro dessas marcas, há a questão da punição e é relevante ressaltar que ela faz parte, nesse contexto, de um processo autoritário para condicionar a população negra à cultura branca e, por isso, é um ponto constante de denúncia nas narrativas negras. A punição pode ser vista, então, como um elemento que nasce da linguagem e se estende ao corpo. Desde sua formação, a sociedade ocidental judaico-cristã vê no corpo o início da linguagem, o berço das performances, seja de castigo, a exemplo dos mandamentos, seja das narrativas de vitória, em que o corpo recebe as marcas da felicidade, como no caso da coroação. A punição do corpo negro em *Sambalelê tá doente* tem espaço destacado e, embora recorrente, não assume o lugar da penúria ou do lamento. Pelo contrário, há um posicionamento político que busca redesenhar um imaginário comum e vulgarmente atribuído à população negra: a do corpo forte que, indiscriminadamente, aguenta diversos tipos de sofrimento. Trindade debate bem esse ponto em sua obra quando, por exemplo, conjuga os poemas “Candomblé” e “Quem tá gemendo?”, ambos de sua autoria, com uma remontagem da manifestação do Candomblé, outra tecnologia de resistência tocante às performances religiosas em respostas ao atrelamento do catolicismo no processo de desumanização da população negra – lembrando que essa religião não só permitia, como “abençoava” o sujeito escravizado como objeto. O destaque dessa cena está na capacidade apresentada pelo dramaturgo em, pedagogicamente, definir uma comunidade política, consciente dos contingentes de violência a ela aplicada, bem como

reconhecer a origem desse processo. Diante dessas informações, é construída uma contranarrativa referente ao não adestramento à cultura dominante e à história por ela contada.

Na primeira parte da cena é possível ler: “Negro tinha deus negro / Índio tinha deus índio / Branco tinha deus branco ” (TRINDADE, 2009, f. 74). A homogeneização religiosa faz parte de uma imposição integrante dos interesses coloniais e, como afirma Achille Mbembe, foi uma estratégia de criar políticas da inimizade, de maneira que a religião foi usada como estereótipo do que é uma nação organizada e comungada pela fé. Nesse sentido, a experiência interior da fé permite atos bárbaros e delirantes que centralizam a partilha e a exclusão, já que o relacionamento autêntico com Deus, conseqüentemente com a organização da nação, “só pode ser partilhado por aqueles que, confessando a mesma fé, obedecem à mesma lei, às mesmas autoridades e aos mesmos mandamentos” (MBEMBE, 2020, p. 90).

Embora as democracias liberais tentem estabelecer uma retórica do consenso, elas se determinam, também, pela criação de inimigos que são aqueles que, de formas distintas, insultam a ideia de uma soberania estática. No caso religioso como elemento estruturante desses estados, haverá, também, os “condenados da fé”, ou aqueles que praticam outra fé distinta daquela determinada como aglutinadora de características civilizatórias. É aí que surge o inimigo metafísico, “com os quais nenhum acordo é possível ou desejável, aparecem geralmente sob a forma de caricaturas, clichês e estereótipos”(MBEMBE, 2020, p. 92). Assim, a fé soberana, juntamente com seus aliados para a manutenção de um poder unilateral nos diversos pontos, centraliza a participação com a organização nacional, determina, direta (pela excitação ao ódio e pela perseguição) e indiretamente (invalidando os signos de outras culturas religiosas), inimigos públicos. Porém, essa tensão não se dá sem resposta. A religiosidade presente como alteridade cria suas estratégias de luta, o que é perceptível na cena construída por Solano Trindade. No exemplo do poema “Candomblé”, essa estrutura é, primeiro, questionada e depois reestruturada pedagogicamente com informações básicas sobre a religião:

Negro tinha deus negro  
Índio tinha deus índio  
Branco tinha deus branco.  
Deus multiplicado por três  
deu candomblé de caboclo brasileiro...

Caboclo não é raça,  
é mistura,  
é batida...  
O diabo é brincadeira

de charuto e cachaça...  
 NANAN é mãe d'água  
 OGUM é soldado  
 OMULU é saúde  
 IEMANJÁ é namorada de pescador  
 OXUM é vaidosa como minhas namoradas  
 OXOSSI é caçador  
 IANSAN é pecado forte... (TRINDADE, 2009, f. 74-75)

Nesse poema, Solano Trindade ressalta seu lugar de enunciação e, ao mesmo tempo, coloca uma tecnologia poética a serviço de uma afirmação de uma estrutura social, portanto, a serviço do ato político. Primeiramente, ele informa que as relações religiosas fundaram outra religião, fruto de uma tecnologia de sobrevivência e da concorrência ideológica contra-hegemônica. Além disso, ele ressignifica os corpos marcados como dissidentes e inimigos da organização social por um poder adestrador. Esse processo não visa somente eliminar uma fé em benefício de outra, pelo contrário, restaurar uma história marginalizada e, com isso, assentar sua função na organização nacional. Na sequência do poema, há uma encenação do ritual do Candomblé e a reconstrução cênica desse ritual, embora não apresentados, todos os Orixás mencionados no texto anterior têm uma função de materializar a pedagogia presente no poema, como vemos:

CANDOMBLÉ  
 Ritual

1 – Entrada das Iaôs  
 Bragada Iaô  
 Saleruê  
 Saleruê  
 Mungum Sairô

2 – Ogum  
 Ogum bragada ê  
 Ogum bragadá  
 Ogum bragada ê  
 Ogum bragada

3 – Nanan  
 Iemanjá sofá  
 Sofá mirerê  
 Sofá mirerê  
 Sofá mirerê  
 Iemanjá

4 – Omulu  
 Apenijé, apenijé  
 Apenijé totô.

5 – Oxum  
 Oxum dê  
 chora mi dê  
 Joga joga ô

6 – Oxossi  
 Na ladêra  
 Na ladêra eu vim vadia,  
 Na ladêra eu vim vadia,  
 Na ladêra eu vim vadia. (TRINDADE, 2009, f. 75)

Por fim, a cena se encerra com o poema “Quem tá gemendo?”, que, embora soe como destoada da construção narrativa proposta, concentra denúncias sobre a objetificação do corpo negro e das violências aplicadas a ele. Nesse sentido, são traçados os motivos históricos que obrigaram a população negra, tanto a escravizada quanto as suas descendentes, a criar ferramentas possibilitadora de sua sobrevivência em um espaço de hostilidade onde estava inserida contra a sua vontade. Ou seja, o poema realiza um desfecho de elementos estruturantes dessa política de inimizade solapando a identidade desse suposto inimigo criado pelas forças hegemônicas. Além disso, pode-se dizer que há também a reivindicação do negro como um sujeito universal e portador de civilidade, redefinindo o imaginário construído com a colonização, com a escravidão mercantil e uma visão essencialista advinda de um sistema que buscava inscrevê-lo, violentamente, como o contrário a tudo isso.

Quem tá gemendo  
 Negro ou carro de boi?

Carro de boi geme quando quer  
 Negro não  
 Negro geme porque apanha  
 Apanha para não gemer

Gemido de negro é cantiga  
 Gemido de negro é poema

Geme na minh'alma  
 A alma do Congo  
 do Níger, da Guiné,  
 de toda a África enfim,  
 a alma da América  
 a alma Universal.

Quem tá gemendo,  
 Negro ou Carro de Boi? (TRINDADE, 2009, f. 76)

Os poemas apresentados são saturados de uma certa apropriação da linguagem popular e remetem à oralidade, o que ressaltar fazer parte, também, das tecnologias poéticas afro-brasileiras, igualmente uma estratégia inerente à imaginação emancipatória. Se a poética clássica colonizadora perpassa o domínio da linguagem culta, romper com essa lógica determina uma experiência que reverte o sistema estético colonial e reclama a potencialidade do popular como linguagem estética, como estão apresentados em diversos outros exemplos de *Sambalelê tá doente*. Com ela, todo o sistema epistemológico que é próprio da colônia –

nesse caso, produzido desde a realidade espacial e em resistência à epistemologia colonizante – é posto como adversário de uma forma de refletir o mundo partindo do saber imposto.

Para Frantz Fanon, a colonização tinha um aspecto sedutor para o colonizado e isso foi usado para implodir diversas estruturas advindas da experiência de viver nesse espaço de hostilidade, bem como de saberes, culturas e costumes legados de outras origens que não as do império. Essa entidade passa a ser o Norte, no sentido da pedra ímã de uma bússola, que sempre aponta essa localização como referência. A obra de Trindade é um desorientador desse norte viciado e isso pode ser observado pela apropriação que ele faz da linguagem popular e inerente à oralidade em sua dramaturgia. Essa aproximação com a cultura popular que se dá pela recriação da fala, por remissão aos hábitos e pela descrição dos anseios do povo sugere que Trindade não buscava construir somente uma estética, mas colocá-la a serviço de uma possível resistência cultural e política à sedução que o poder colonial gerava na população não pertencente às elites desse espaço. Acredito que o poema “Viva a rapaziada da canela suja” é um exemplo ímpar na dramaturgia sobre esse movimento realizado pelo autor. Nele, a linguagem da rua configura uma poética para a composição de uma política ordinária que gera uma imaginação emancipatória em relação ao saber colonizador – “A minh’alma nasceu africana / Aprendi a amar com as águas do rio / Compus meus poemas com o povo da rua / Com o povo na rua cantei e dancei” (TRINDADE, 2009, f. 77).

A linguagem, então, toma espaço para a criação da vida na sociedade, que tem nesse fenômeno o cerne da sua história. Não existe um corpo em branco, existe um corpo em palimpsesto infinito (lucidamente infinito não na impossibilidade de fim, mas da impossibilidade de previsão). A crença de um sujeito sem história é uma afirmação do que Marilena Chauí chama de discurso competente<sup>77</sup>, de forma que só há valor narrativo nas afirmações inscritas por uma ideologia competente, que dispensa a história e se afirma nas institucionalizações do saber a serviço da dominação (CHAUI, 2014). Assim, a narratividade é um valor conferido aos que subordinam, enquanto os subordinados, devido ao pouco valor institucional, centram-se em seguir a história concebida pelos que impõem a autoridade discursiva e, não por acaso, não participam de uma relação democrática dos valores

---

<sup>77</sup> Marilena Chauí desenvolve uma vasta obra a respeito da ideia de “discurso competente”, que se trata de um poder outorgado administrativamente para determinados sujeitos e tornando certos saberes propriedades privadas. “Em suma, a ideologia da competência e o mito da competência são o uso de conhecimentos para criar incompetentes sociais, desqualificando o que possam realmente saber e fazer, justificando, assim, a exploração econômica, a dominação política e a exclusão cultural de uma parte da sociedade por outra” (CHAUI, 2014, p. 118). Chauí, identifica, ainda, que se trata de um herdeiro da formação capitalista da modernidade.

instituídos. Nesse sentido, a obra de Solano Trindade tem um compromisso, apresentado no artigo de sua autoria “Rumos do teatro popular”, de construir um teatro popular brasileiro com alicerces na cultura popular e nas tradições do povo, as quais chamo, aqui, de tecnologias poéticas afro-brasileiras e que, em certa medida, atuam para romper com essa lógica de dominação discursiva<sup>78</sup>.

Mais tarde, no ano de 1979, Augusto Boal, no livro *Técnicas latino-americanas de teatro popular*, ainda que não mencionando o trabalho de Solano Trindade, acrescentará o teatro popular como um dos pilares do Teatro do Oprimido. De acordo com Fernando Peixoto, no artigo “A procura da identidade”, o trabalho de Boal, como já tinha sido parte da investigação para a composição da teoria do Teatro do Oprimido, opera para “transformar o teatro numa dinâmica e eficiente arma a serviço da descolonização e da conscientização” (PEIXOTO, 1979, p. 9). Tanto em Solano Trindade quanto em Boal, trazer o popular como disputa de narrativa estética se trata de uma reivindicação dos paradigmas ativados por uma classe dominante que intenta promover o antagonismo no que diz respeito à privatização, simbólica e monetária, dos meios artísticos. E isso se dá a partir de uma perspectiva de classes sociais, em que o popular também está ligado, pejorativamente, à pobreza.

O teatro popular é uma resposta do povo sobre sua identidade e corporeidade, ambas submetidas às violências coloniais que docilizam a cultura popular local em relação à do colonizador. Trata-se de uma forma de colocar-se no mundo a partir de um saber autêntico, cuja produção, no que tange ao fazer artístico, também é uma forma de retirar corpo e identificação de uma memória deixada como entulho, trazendo-a para a disputa política. O teatro popular, portanto, deve ser entendido em dois sentidos, tanto aquele que está praticando políticas populares quanto aquele que se firma dentro dos saberes populares enquanto técnica.

---

<sup>78</sup> O teatro Popular Brasileiro fundado por Solano Trindade exerceu um papel importante de formação e realização artística baseadas na cultura popular, incluindo, em seus trabalhos, uma disputa importante no que tange à produção cinematográfica, que são apresentadas por ele no texto “Folclore e cinema”. Segundo Trindade, seu trabalho estava alicerçado em uma disputa de narrativa que, conseqüentemente, coaduna com a formação do que chamo de personagens políticos ordinários e se construindo por meio de uma imaginação emancipatória, como apresentado por Trindade no seguinte trecho do artigo “Rumos do teatro popular”: “Tínhamos em mente, quando fundamos o Teatro Popular Brasileiro, levar à prática os sonhos de Eugênia, Álvaro Moreira, Mário de Andrade e Samuel Campelo — aproveitando cientificamente essa riqueza imensa de ritmos, plásticas e cores das lendas e histórias de nossa gente — Macunaima sempre presente na alma do brasileiro. Era o pensamento nosso, quando traçamos os rumos do nosso Teatro Popular, salvar a beleza dos autos dramáticos, como o Bumba-Meu-Boi, essa coisa misturada de culto africano, comédia dell’arte e tragédia grega; como o Maracatu, congada a Luís XV, samba e minueto; como o fandango, drama ibérico em ritmo de Congo e Moçambique; como o Pastoril, balet dramático que nos ensinou os primeiros passos teatrais. Sim, queríamos o aproveitamento disso tudo, para depois fazermos as estilizações necessárias, evitando as improvisações e as sofisticções tão comuns entre nós” (TRINDADE, 2009, f. 86).

Nesse caso, a função política do teatro popular, sobretudo para a construção de personagens políticos ordinários, é de se colocar como tecnologia em processo – uma tecnologia que se alimenta de outra –. Assim, ele passa a ser, também, um mecanismo de resistência aos processos de apagamento e desnudamento de certos corpos, principalmente daqueles que enfrentam o bélico e outros aparatos institucionais de eliminação da vida e da história, como foi e ainda é o caso da comunidade negra no Brasil.

Boal chama a atenção para o fato de que o sentido folclórico é utilizado como um sistema de diminuição da arte diante da perspectiva burguesa herdada da colonização, a qual restringe o saber, a cultura e a intelectualidade europeia como marco de vanguarda e, conseqüentemente, de qualidade. Por outro lado, ao entender o teatro popular de uma maneira mais ampla, que, inclusive, alude ao que foi desenvolvido por Solano Trindade, Boal afirma que “o teatro popular no Brasil sempre foi muito radical e sempre rejeitou com firmeza os temas menos essenciais” (BOAL, 1979, p. 32). Essa crítica é direcionada à proliferação de uma interpretação burguesa do fazer teatral, a qual, também em um processo político, repeliu as temáticas caras à população, colocando temáticas banais, ainda que com uma roupagem vanguardista, e que não se preocupavam com a identificação do lugar de enunciação do espectador brasileiro. Além disso, o autor reforça que as próprias bases do teatro europeu também são folclóricas e “o fato de que o folclore tenha sido usado largamente pela burguesia não lhe retira as raízes populares” (BOAL, 1979, p. 32). O povo, para a burguesia, é tido como um subproduto dela mesma, que alimenta o império e, também, morre por ele.<sup>79</sup>

## II.

Sendo o corpo um suporte de linguagens, ele ressoa como expressão, traçando histórias que, por mais que sejam individualizadas enquanto experiências, partem de uma relação social e política. O corpo não é individual, ele não pertence somente ao sujeito, ainda que haja um

---

<sup>79</sup> Boal acredita que não existe um público burguês de teatro, existe audiência, principalmente em relação ao teatro que se estabiliza como representativo da classe burguesa. Nesse sentido, ele traça um paralelo muito interessante entre um dos maiores patrocinadores de teleteatro da época, a Standart Oil, e o pentágono, ambos produzindo venenos, mas não os consumindo: “O pentágono não consome napalm, ele o fábrica. A Standart Oil não consome teleteatro: ela o fábrica. A diferença entre napalm e o teatro, feitos pela burguesia para o povo, é puramente tática: há um momento para cada coisa. E o imperialismo usa ambos, cada qual no seu momento.” (BOAL, 1979, p. 35).

forte movimento que tenta construir esse discurso com bases em uma política liberal. O corpo pertence, também, à sociedade. Portanto, as narrativas que compõem o corpo são partes de um coletivo, assim como o contrário também é verdade<sup>80</sup>. Um dos exemplos do corpo como narrativa está bastante presente, por exemplo, nas ciências médicas, em que há a transportação, metaforicamente, do corpo a um texto. Tanto a enfermidade quanto a estética alimentam esse imaginário de que cada sujeito se constrói historicamente independente dos valores do discurso competente que elege o que é e o que não é memória. A história presente no corpo é marcada, por exemplo, pela saúde e pela doença ou por estar ou não em um determinado padrão. Ele é, portanto, marcado por estar em presença em sociedade, ou pelo histórico alimentício. Nesse sentido, as cicatrizes, sejam pela cirurgia plástica, pela extração de um apêndice ou uma cirurgia de cesariana, permitem uma narratividade do sujeito enquanto indivíduo e em sociedade<sup>81</sup>. Essas marcas relatam, ainda, um estar político no mundo e elas também podem ser simplesmente determinadas pela linguagem.

A exemplo do corpo negro, como observa Frantz Fanon, ele só existe em relação ao corpo branco<sup>82</sup>. Outras formas de determinar o corpo negro, como mostra Grada Kilomba, apontam para a animalização desses sujeitos (negro/animal/feio/imperfeito/abjeto) em oposição ao branco (racional/belo/perfeito/normal). A linguagem é usada para marcar esses sujeitos com termos oriundos da mistura de raças, adjetivando-os de mulatos, mestiços, vira-latas. Essas classificações não são meros adjetivos, uma vez que estão a serviço da degradação e da

---

<sup>80</sup> Axel Honneth, em *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*, faz uma importante contribuição para entender esse lugar do sujeito em sociedade. Seu objetivo é explicar a construção hegeliana de que o povo é anterior ao indivíduo e que na natureza nada é autônomo. “Hegel quer dizer somente que toda teoria filosófica da sociedade tem de partir primeiramente dos vínculos éticos, em cujo quadro os sujeitos se movem juntos desde o princípio, em vez de partir dos atos de sujeitos isolados; portanto, diferentemente do que se passa nas doutrinas sociais atomísticas, deve ser aceito como uma espécie de base natural da socialização humana um estado que desde o início se caracteriza pela existência de formas elementares de convívio intersubjetivo.” (HONNETH, 2003, p. 43).

<sup>81</sup> Uma interessante reflexão sobre esse ponto pode ser vista em SANT’ANNA, Denise Bernuzzi de. *Corpo sem limites e totalitarismo fotogênico*. In: \_\_\_\_\_. *Corpos de passagem: ensaios sobre subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. p. 65-70.

<sup>82</sup> Para Fanon, em *Pele negra, máscaras brancas*, “através do seu corpo, o preto atrapalha o esquema postural do branco” (FANON, 2008, p. 140), o que é responsável por gerar a “negrofobia”, porém, entendendo esse corpo como um suporte que é classificado a partir de um outro central que, em relação ao negro e seu corpo periférico, está sob uma não ontologia. Ou seja, o corpo branco, ao ser o referente, não se entende em comparação com outro corpo que não o dele mesmo: “A ontologia, quando se admitir de uma vez por todas que ela deixa de lado a existência, não nos permite compreender o ser do negro. Pois o negro não tem mais de ser negro, mas sê-lo diante do branco. Alguns meterão na cabeça que devem nos lembrar que a situação tem um duplo sentido. Respondemos que não é verdade. Aos olhos do branco, o negro não tem resistência ontológica. De um dia para o outro, os pretos tiveram de se situar diante de dois sistemas de referência” (FANON, 2008, p. 104).

proibição desses corpos, sobretudo comparando-os a corpos inférteis, imperfeitos e sem qualidades. A incidência histórica de termos que determinam a ilegitimidade negra também acompanha metáforas que os deslegitimam – e isso independentemente da ideia de miscigenação, embora ela venha ao encontro desses sentidos –, borrando-os da participação popular quando são colocados como impróprios para a sociedade por serem marginais, maus elementos, selvagens etc. Direitos básicos como justiça, educação e saúde, por exemplo, são editados em referência a uma humanidade para a qual o corpo negro também é impróprio. Por isso, o reconhecimento da identidade, e de tudo que está envolto nela, também é uma forma de concorrência discursiva. Porém, ela não deve centrar-se somente na cor da pele, mas em uma consciência alargada de que o sangue e o suor dessa população, sobretudo aquela que foi obrigada a fazer parte de uma história de opressão, estruturam o debate sobre as políticas desses corpos. A composição ontológica do corpo negro precisa ser abordada através de um debate amplo que envolve raça, gênero e classes sociais.

É pela carne, metonimicamente falando, que as narrativas de medo se constroem e, para os sujeitos negros, elas são cotidianas e estruturadas em cadeias. Ele se espreita inclusive nos sistemas de proteção social, como os sistemas de saúde, educação, segurança pública, moradia e da economia imediata necessária à sobrevivência, o que gera outros problemas, tais quais insegurança alimentar, falta de saneamento básico e de saúde psíquica. Esses terrores diários, e que são históricos, geram, ao mesmo tempo, um condicionamento à precariedade e um processo de tornar o medo intrínseco à existência. Desde a memória da escravidão, em que os negros serviram como máquina de produção, até a escravidão contemporânea, em que esses corpos são submetidos à brutalidade do capital, o medo se configura como elemento perene da existência negra. Achille Mbembe reforça esse sentido cíclico quando entende que suas observações sobre a condição negra são análogas às apresentadas por Fanon e por outros intelectuais que pensaram esse tema ao longo da história. Ou seja, o negro é um sujeito produzido como um corpo de extração, sendo uma ontologia originada do outro cuja construção está entre o fóssil, o que deixa de existir e o monstro. Ele é uma caricatura da diferença e, “no grande quadro das espécies, gêneros, raças e classes, o negro, em sua magnífica obscuridade, representa a síntese dessas duas figuras. Mas o negro não existe enquanto tal” (MBEMBE, 2018a, p. 42). Embora nós negros tenhamos conquistado o direito de falar sobre nossa identidade, de reivindicar nossa história e de configurar um lugar decente para nós, o sujeito negro “é constantemente produzido. Produzi-lo é gerar um vínculo social de sujeição e um *corpo de extração*, isto é, um corpo inteiramente exposto à vontade de um

senhor e do qual nos esforçamos para obter o máximo de rendimento” (MBEMBE, 2018a, p. 42). Nesse condicionamento, o horror passa a configurar uma parte da anatomia desse corpo, principalmente quando ele está distanciado da função de maquinaria. Quando deslocado de seu estado produtivo e sem rendimento, ele está sob uma vigilância contínua e que o determina de um lado como perigoso e, do outro, como eliminável.

Sendo o corpo negro uma epistemologia criada pelo outro, na qual a violência e os horrores sistemáticos são inseridos nessa gramática, ele também pode ser levado a questionar ou mesmo negar a existência dessa narrativa, mesmo ela sendo, sistematicamente, difundida em meios de comunicação – relembrando um discurso recorrente de que a cada 23 minutos um jovem negro é assassinado no Brasil, o que configura um genocídio – ou em meios oficiais – como o caso da sentença proferida pela Juíza Lissandra Reis Ceccon, da 5ª vara Criminal de Campinas, ao afirmar que um condenado branco [sic] “não possuía o estereótipo padrão de bandido, possui pele, olhos e cabelos claros, não estando sujeito a ser facilmente confundido” (TRIBUNAL DE JUSTIÇA DE SÃO PAULO, 2019, f. 5), ou a sentença proferida pela Juíza Inês Marchalek Zarpelon, da 1ª vara Criminal de Curitiba/PR, que utilizou dos traços fenotípicos de um homem para justificar sua condenação [sic] “integrante do grupo criminoso, em razão de sua raça, agia de forma extremamente discreta os delitos” (TRIBUNAL DE JUSTIÇA DO PARANÁ, 2021, f. 120). As experiências de terror psicológico e físico da população negra estão estruturadas e, por isso, institucionalizadas, mesmo que elas sejam constantemente interpeladas, apagadas ou mesmo obliteradas intencionalmente, não há como virar as costas para todos os dados que as reafirmam constantemente. A violência do racismo sobre o corpo negro o faz ser um invólucro de traumas constantes. A construção desses horrores, seja via palavra (supostamente inofensiva), seja pelo chicote (supostamente educativo, mas que também o é para aos animais) ou seja pela bala (que, também, passa a ser uma tecnologia usada contra a população negra para o seu descarte), é intencionalmente realizada para a diminuição da humanidade desses corpos.

As ações que projetam perversidades são inseridas a partir dos espaços da coletividade. No caso do negro, é importante ressaltar que sua inserção na história coletiva é principiada pela sua documentação enquanto humano-objeto até a sua falência enquanto humano-não-perecível<sup>83</sup>. Esses termos, apesar da brutalidade a eles inerente, determinam a condição negra,

---

<sup>83</sup> Ainda seguindo as reflexões de Mbembe, no que tange à transformação de pessoas africanas e afrodescendentes em negros, ou seja, em corpos de extração e corpos racializados, estava, também, o processo de construção desses corpos. Nesse sentido, ele afirma: “O substantivo ‘negro’ é, além disso, o nome que se dá ao

bem como a produção desse sujeito. Toda violência estrutural que acompanha a história da composição ontológica do negro pela voz do branco é definida, também, em espaços de coletividades e das hierarquias que compõem esses espaços. São lugares que reafirmam a superioridade branca e de suas narrativas, que apresentam uma administração igualmente branca e que, por isso, criam pactos de privilégios. Ou seja, a orquestração da condição negra atravessa, primeiramente, a economia, mas também as parcerias que são formadas dentro dos sistemas econômicos que vão se readequando às formas de exploração dos sujeitos negros dentro dos espaços coletivos que são majoritariamente dominados por uma lógica branca.

Um exemplo ilustrativo e bastante contemporâneo está na fragilidade real do corpo negro diante da pandemia da covid-19, que, a partir do espaço público, ressalta os horrores dessa existência, ao mesmo tempo que conforma modelos específicos de humanidade mediados por privilégios. O Núcleo de Operações e Inteligência em Saúde, da PUC-RIO, em Nota Técnica de número 11 intitulada “Análise socioeconômica da taxa de letalidade da covid-19 no Brasil”, publicada em maio de 2020, afirma que “pacientes pretos e pardos apresentaram um número maior de óbitos em relação aos brancos, em todas as faixas etárias” (BATISTA *et al.*, 2020, p. 4-5). Os dados apresentados pela nota técnica 11 ressaltam que 55% dos negros e pardos que foram acometidos pela covid-19 vieram a óbito, enquanto o número de brancos chega a 38%. A grande letalidade da população negra em relação à branca, inclusive em âmbito mundial como é afirmado no estudo, é um indicativo de como há uma estruturação de privilégios sociais e como eles são determinantes para a construção desmedida da cultura do medo sobre corpos específicos.

Nesse sentido, a pandemia ressaltou a diferença entre os exemplos de humanidade defendidos por Fanon e Mbembe, que são resultados dos espaços coletivos e do acirramento de fronteiras (reais e simbólicas) criadas no interior desses lugares. O horror desse momento de catástrofe sanitária ressalta uma desigualdade de raças que, por consequência, também é de classe e que, por sua vez, reafirma a inequidade econômica das lutas travadas contra a pandemia. Como resultado, por exemplo, assistimos ao Sul Global, desconsiderando sua economia de serviço exploratório, a outridade indesejada e deixada para morrer em massa como vítimas de uma

---

produto resultante do processo pelo qual as pessoas de origem africana são transformadas em *mineral* vivo de onde se extrai *metal*. Essa é sua dupla dimensão metamórfica e econômica. Se, sob a escravidão, a África era o lugar privilegiado da extração desse mineral, a plantação do Novo Mundo, pelo contrário, é o lugar de sua fundição e a Europa o lugar de sua conversão fiduciária. Essa passagem do *homem-minério* ao *homem-metal* e do *homem-metal* ao *homem-moeda* foi uma dimensão estruturante do primeiro capitalismo” (MBEMBE, 2018a, p. 82).

pandemia cujo horror está determinado pela desigualdade social. Os espaços coletivos, nesse sentido, são determinantes para a cultura do medo e sua incidência sobre os corpos, definindo quem vai morrer ou permanecer vivo. As enfermidades, sobretudo o caso específico da covid-19, assumem, com uma roupagem que as mascaram como involuntárias, um sistema de interrupção da memória, bem como de concorrência desleal de narrativas.

Neusa Santos Souza, em *Tornar-se negro ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*, afirma que uma das formas de lograr autonomia sobre si é pela construção de discursos contundentes, capazes de gerar uma ontologia do ser negro em uma sociedade branca. Mesmo que haja muitos referenciais que tentem alcançar essa autonomia, existe uma gramática de horrores que determinam uma real separação entre brancos e negros e ela redundando na desumanização entre esses em relação àqueles. A coloração dada aos africanos escravizados, segundo Souza, separava muito mais que raças, ela gerava a compartimentação de uma genealogia da escravidão, compulsoriamente dada como herança aos negros e, mesmo depois que a sociedade escravocrata foi institucionalmente extinta, a história negra permaneceu em retalhos. A vulnerabilidade social de uma classe construída pelo demarcador ambíguo – é social, embora tenha se afirmado como biológico –, como afirma Souza, implica que “a categorial racial possibilita a distribuição dos indivíduos em diferentes posições na estrutura de classes” (SOUZA, 1983, p. 20), e em uma sociedade demasiado racista como a brasileira, esse extrato se demarca com mais força em situações em que essa população mais vulnerável coloca sua carne no limite – como tem sido o caso da pandemia da covid-19.

Em âmbito nacional, a pandemia poderá ser inscrita como mais um processo de genocídio do negro brasileiro e com o aval do Estado, para retomar a argumentação de Abdias Nascimento. É fato que a escravidão foi definitiva na formação brasileira e, por isso, não se pode analisar o país e seu rumo sem levar em conta que é aí o começo desse processo de aniquilação de uma parte de sua população. Esse lastro é responsável pela cadeia de mortes, físicas e simbólicas, como afirma Nascimento, e, por consequência, desemboca no massacre contemporâneo, repetindo as estruturas de um passado de horrores<sup>84</sup>. A história do negro no Brasil é

---

<sup>84</sup> Para Nascimento, diversos são os matizes do genocídio do negro brasileiro. Trata-se de um esquema bem operado que joga um véu sobre o que o autor afirma ser “o maior de todos os escândalos, aquele que ultrapassou qualquer outro na história da humanidade: a escravidão dos povos negro-africanos” (NASCIMENTO, 2016, p.57). Essa metáfora do genocídio/epistemicídio, que não é nada metafórica, perpassa por uma longa história de repetitivos acontecimentos que relegam o sujeito negro à marginalidade com autorização do Estado, começando pela impossibilidade de traçar uma genealogia mais longínqua dessa população, já que “é quase impossível

perpassada por um sem número de apagamentos, dentre os quais estão: a famigerada tese de uma democracia racial; os diversos projetos de embranquecimento da população brasileira, seja por uma miscigenação forçada, seja pelo próprio embranquecimento intelectual das narrativas; a mitologia que se criou de que a escravidão se deu em um processo brando de violência, que se justifica igualmente pelo mito do sentido de inferioridade da população negra; a proibição das manifestações artísticas, religiosas e culturais reminiscentes; a exploração sexual da mulher negra; o processo institucional que solapou a luta negra pela abolição; a precarização da mão de obra de negros livres, que perdura até os dias atuais; a classificação militar de elementos suspeitos e que é uma filtragem racial, atua como uma falsa prevenção a crimes via abordagem policial contra jovens negros, das quais muitas resultam no assassinato desses jovens; e, atualmente, a pandemia da covid-19, que, brutalmente, tem dizimado parte da população negra brasileira, já que a letalidade está diretamente ligada à divisão de classes sociais.

### III.

Criar narrativas para e sobre o corpo é uma experiência natural da história humana, elas estão presentes em expressões artísticas e científicas. A medicina, por exemplo, seria uma das ciências que, no senso comum, mais produz e detém essas histórias, além de ser um dos saberes responsáveis por equiparar o corpo, de um lado, à fortuna pela louvação da sanidade, ou, de outro, ao precário quando acometido por alguma enfermidade. A debilitação, o cuidado, a recuperação e a saúde do corpo são tópicos inerentes à história das evoluções técnicas, que compõem um mundo exemplar em como ele recebeu uma atenção especial ao longo da evolução da humanidade. No que diz respeito à medicina, o corpo sofreu uma

---

estimar o número de escravos entrados no país. Isto não só por causa da ausência de estatísticas merecedoras de crédito, mas, principalmente, consequência da lamentável Circular nº 29, de 13 de maio de 1891, assinada pelo ministro das Finanças, Rui Barbosa, a qual ordenou a destruição pelo fogo de todos os documentos históricos e arquivos relacionados com o comércio de escravos e a escravidão em geral” (NASCIMENTO, 2016, p. 58).

fragmentação narrativa radical, originando, com isso, um universo de especialidades para cada grupo ou subgrupo do organismo<sup>85</sup>.

Por outro lado, a dominação dessas narrativas e seus resultados não deixam de ser o reflexo de um debate que envolve a classe social e os mecanismos de poder. Tanto os cuidados quanto os sofrimentos são resultados do posicionamento econômico e financeiro dos sujeitos em sociedade, e isso indica que a saúde do corpo é condicionada à vida em comum. É óbvio que as doenças podem configurar narrativas para todos os sujeitos, mas os contornos que elas terão, ainda que desencadeando a morte, gerarão histórias que são interligadas às condições em que o doente está inserido. O corpo é a matéria prima para a inscrição da memória pessoal e coletiva. Para David Le Breton, há uma relação de objetificação do corpo no âmbito da medicina contemporânea, uma herança das fragmentações modernas, de maneira que as narrativas são induzidas por essa ciência para o atendimento de demandas específicas da sociedade médica e o poder discursivo dessa classe. Sem negar a importância dessa ciência, a entendo como um discurso competente, que também é fruto da modernidade, no sentido que Marilene Chauí classifica esse conceito<sup>86</sup>.

Já distante do cientificismo, popularmente, consoante à medicina, o corpo, socialmente, passa a ser uma matéria retórica tanto para a construção da liberdade quanto da opressão. É por ele que as micropolíticas de liberdade individual ganham força, mas também é pela sua castração, violação e profanação que se institucionalizam as políticas opressivas – exemplos desses casos podem ser observados nas construções discursivas religiosas e no ressurgimento público

---

<sup>85</sup> Quando se pensa o corpo fragmentado para além da medicina – o que seria ingênuo definir que, nesse campo de estudo, ele é pensado somente por esse caminho –, o corpo ganha uma gama de reflexões complexas que fogem à noção puramente anatômica. Para Chistine Greiner, em *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*, ele é, por exemplo, um composto narrativo em processo de escritura. A autora defende não o pensar como produto pronto e acabado, mas em processo de composição em sociedade, como se lê: “O corpo não pode ser entendido como um produto pronto e muda de estado no momento em que ocorre uma ação. Este é um processo complexo que começa antes mesmo de se organizar uma representação passível de reconhecimento.” (GREINER, 2008, p. 36.).

<sup>86</sup> Segundo Breton, no âmbito da medicina, o corpo é uma espécie de máquina e isso é insuficiente para esgotá-lo enquanto matéria de produção de pensamento: “No discurso contemporâneo, o corpo é pensado como uma matéria indiferente, simples suporte da pessoa. Ontologicamente distinto do sujeito, tornar-se um objeto à disposição sobre o qual agir a fim de melhorá-lo, uma matéria-prima na qual se dilui a identidade pessoal, e não mais uma raiz de identidade do homem” (BRETON, 2013, p. 15). A respeito do termo criado por Marilene Chauí, trata-se de uma caracterização do saber baseada na “(1) aceitação da divisão do conhecimento em especialidades cada vez mais fragmentadas ditadas não por necessidades internas aos próprios conhecimentos (que se enriquecem e se complicam internamente), mas por imperativos administrativos, burocráticos e mercantis, que nada têm a ver com o próprio saber;” (CHAUI, 2014, p. 117). No ensaio “Contra o discurso competente”, Chauí, assim como Breton, faz uma crítica à medicina como uma ciência criadora, por excelência, de discursos competentes.

de discursos políticos conservadores. É a revelia da medicina contemporânea, como mostra Breton, que a metáfora do corpo assistirá aos seus usos mais extremos a respeito da construção de identidades que, no discurso liberal, passam a ser individuais e distanciadas de uma construção de classes. Por outro lado, as performances a que ele está submetido compõem sentidos amplificadas, de forma que a identidade e a identificação, ao se instaurarem como narrativas, espelham, inevitavelmente, o fator classe sobre tais performances.

Nesse caminho, os corpos desviantes e dissidentes passam a ser construídos, socialmente, como monstruosos. Porém, isso não acontecerá sem uma astúcia política por parte dos sujeitos cujos corpos recebem essa classificação, os quais transformam o sentido semântico desse desprezo social. Identifico esse movimento como uma ação de imaginação emancipatória, em que a linguagem de ódio é absorvida primeiramente como identidade e, depois, como um instrumento de luta – negros, homossexuais, neurodivergentes etc. que se apropriam da classificação pejorativa dada a eles e as transformam em identidades –. O monstro é, sobretudo, o estranho e tudo aquilo que descaracteriza uma sociedade e seus iguais, como ressalta Jeffrey Jerome Cohen em suas sete teses sobre a cultura dos monstros<sup>87</sup>. A doença, a pobreza e outros marcadores sociais como gênero e raça seriam anormalidades que condicionam determinados sujeitos como diferentes. Assim, o corpo desviado do igual é mau e deve ser curado e militarmente, para trazer as reflexões de Susan Sontag, combatido<sup>88</sup>.

---

<sup>87</sup> Para o autor, a monstrosidade é um embate entre o fora e o dentro, ou, em termos políticos como sugere Chantal Mouffe, do “nós” contra o “eles”, levando em conta uma amplitude maior do sentido entre o diferente e o domesticado, como sugere Freud em “O estranho”. Pensar o monstro pela perspectiva do cuidado, ou da falta dele, imbrica não só as relações do corpo físico sadio, mas o corpo que não está no âmbito classificatório de normal regulador, nesse sentido, para Cohen, o monstro é corpóreo, seja pela construção social a que está submetida, seja pela espreita da violência alheia, vinda da normalidade, a que o corpo da alteridade está propício, na medida em que “Qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual” (COHEN, 2000, p.32).

<sup>88</sup> Susan Sontag, em *A doença como metáfora-Aids e suas metáforas*, ressalta que há uma tradição discursiva de culpabilidade da vítima. A doença é usada, metaforicamente, como dispositivo político em que a linguagem figurada mobiliza forças para determinar imaginários psíquicos sobre o ser saudável ou não, como modos de vida, classes sociais e desvios de moral. A meu ver, há uma comparação de como Sontag entende a doença que é próxima à ideia de monstrosidade – que é uma classificação do “nós” sobre o “eles”: “A doença se amplia por meio de duas hipóteses. A primeira é que toda forma de desvio social pode ser considerada uma doença. Assim, se o comportamento criminoso pode ser visto como uma doença, os criminosos não devem ser condenados ou punidos, mas devem ser compreendidos (como um médico compreende), tratados, curados. A segunda hipótese é que toda doença pode ser pensada de maneira psicológica. A doença é interpretada, basicamente, como um fato psicológico, e as pessoas são incentivadas a crer que adoecem porque (de forma inconsciente) querem adoecer e que podem curar-se mediante a mobilização da vontade; que podem optar por não morrer da doença. Essas duas hipóteses são complementares. Enquanto a primeira parece mitigar a culpa, a segunda a restabelece”. (SONTAG, 2007, p.40).

Nesse sentido, o monstruoso reside no binarismo – o domesticado e o estranho, o normal e o anormal, o reto e o desviante, o colono e o colonizado, a riqueza e a pobreza, o narrável e o inenarrável, o saudável e o doente etc. –, que classificam uma forma estática, portanto supostamente correta, de viver em comum. Trata-se de termos e conceitos, construídos dentro de relações políticas, mediados por poderes sociais e econômicos, passíveis de desencadear a monstruosidade dentro do imaginário comum. O domínio das narrativas e as formas de poder que atuam nesse processo estão balizados por um marco padrão, portanto, apresentar uma monstruosidade é estar fora da normalidade compulsória e das experiências do comum.

O temor teratológico está na possibilidade de cruzar as fronteiras, já que a própria reversão para o normal do monstro está na ordem do torná-lo próximo. Por isso, alguns sujeitos que imprimem uma alteridade no corpo físico, mental ou emocional assistem à sociedade tratá-los para se formatarem a ela, já que a suposta monstruosidade reside no desvio da normalidade padrão. O desejo de proximidade está naquilo que, dentro das regras comuns, deveria ser, já o monstro, enquanto ameaça, promove o medo, incitando o que poderia ser e, com isso, pode causar fragilidades na norma. A doença – ou aquilo que deve ser, inclusive pelo nome, negado – gera temor para além dos efeitos físicos da dilaceração do corpo, ela amedronta por aquilo que o corpo pode vir a ser. Como desestabilizadores da norma, conseqüentemente, ambos podem desequilibrar o poder, perturbar a ordem e incitar a mudança e, por isso, tanto o monstro quanto o doente devem ser colocados à revelia, pois são presenças antagônicas e não agônicas, por isso, são inimigos e não adversários.

Algumas produções do teatro negro – assim como de outros grupos sociais que estão marcados pela alteridade – e suas construções de personagens políticos ordinários tentam romper com essa lógica da monstruosidade. A inversão semântica é uma primeira politização que contesta o normal padrão e isso gera o debate público sobre a dissidência enquanto reivindicação. Esse processo, conhecido popularmente por representatividade, diz respeito às ações de reconhecimento<sup>89</sup>. Outra produção de imaginação emancipatória surge trazendo, justamente, a inversão do inenarrável como condição de reestruturação de imaginários. Nesse teatro, encontramos personagens que fazem parte de dois extremos sociais e de subalternidade. De um lado, precisam lidar com as fúrias dos discursos competentes para

---

<sup>89</sup> Chamo a atenção, aqui, para o conceito de representatividade, uma vez que não o utilizo de maneira leviana, assim como se dá no âmbito do neoliberalismo. Nesse caso, parto de uma compreensão mais alinhada à de Nancy Fraser, ao refletir que o liberalismo progressista reduz as lutas identitárias aos propósitos corporativos (FRASER, 2019).

criarem categorias que historicizam suas vivências. De outro, convertem experiências marginalizadas, classificadas pelo poder soberano como sem importância social dentro do universo padrão, em discursos válidos, criando uma demanda de institucionalização. Essa luta é árdua, já que coloca diante o oprimido e suas precariedades contra o opressor e seus privilégios.

Há uma significativa produção cênica negra contra os discursos competentes e que, apesar de parecer diluída na história do teatro brasileiro, configura uma amplitude para pensar o corpo marginal, centralizando-o enquanto epistemologia. Essa produção, que desde as atividades do Teatro Experimental do Negro, iniciadas no ano de 1944, passando pelo Grupo dos Novos, de 1949, e pelo Teatro Popular Brasileiro, de 1950, até a contemporaneidade, com a proliferação de grupos que se autodenominam produtores de teatro negro, é capaz de desenhar uma fisionomia do personagem político ordinário por um recorte de raça e, no caso que me interessa especificamente, a interseccionalidade entre gênero e classe. Como afirma Abdias Nascimento, “se o mundo do teatro espelha o mundo de modo geral, o monopólio branco dos palcos brasileiros não é exceção” (NASCIMENTO, 2016, p. 188), apresentando o desafio que ainda permanece do teatro negro no âmbito brasileiro e sua luta que está metaforizada nesse espelho do qual o teatro não está isento. Para Nascimento, o teatro, assim como a sociedade, “reflete o monopólio branco da terra brasileira, dos meios de produção, da direção política e econômica, formação cultural (educação, imprensa, comunicação em massa) ” (NASCIMENTO, 2016, p. 188), mantidos como propriedades privadas de dirigentes, sobretudo, brancos, em contraste ressaltado com a população negra, silenciada de contar sua história. Essa insubordinação narrativa que vem com o teatro negro é o que tento perceber como um dos elementos inerentes à imaginação emancipatória.

Pelo teatro é possível organizar uma ontologia do corpo negro, atento de que falo de uma categoria aberta e que, por isso mesmo, pressupõe a existência de uma crise de representação igualmente aberta. É possível, por um lado, pensar um determinador de integração mercadológico e nefasto do capital que se limita em acionar a cor de pele como um localizador amplo e generalista do ser negro e, de outro, pensar em como o fator raça passa a ser um elemento mais abrangente que apenas a cor da pele. Ou seja, acredito em uma categorização que proporciona a múltipla existência da condição negra, bem como das organizações de luta, de manutenção da vida, de cooperação, de irmandade, mas, ainda, de possíveis perspectivas autoritárias do não reconhecimento. Essa visão nos possibilita pensar

um arquivo negro expandido que está na oralidade, na tradição, na performance, na condição desses sujeitos e que todas elas, no território brasileiro, infelizmente, apresentem um histórico de violência, mas não se limitando a isso.<sup>90</sup>

A destruição da experiência negra, enquanto narrativa, foi um projeto político brasileiro, demarcado desde a escravidão. O batismo, por exemplo, pode ser uma das primeiras fórmulas simbólicas desse projeto. Abdias Nascimento, por exemplo, faz essa afirmação ao ler o sermão de Pe. Antônio Vieira realizado em Lisboa no ano de 1662. Segundo o texto de Vieira, as águas do batismo, diferentemente da do rio, “tinham o poder mágico de erradicar sua própria raça” (NASCIMENTO, 2016, p. 66) convertendo o negro em “um *desraçado* limpo e branco!” (NASCIMENTO, 2016, p. 66). Outras violências corporais e discursivas seguiram determinando uma história nefasta de demarcação do corpo negro, refletindo as relações de opressão que eram extensivas no território nacional. Um desses exemplos é o processo de eugenia, encabeçado pelo catedrático de medicina da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, Renato Khel, que defendia formas de controle da população mestiça brasileira por meio de métodos como a esterilização<sup>91</sup>.

---

<sup>90</sup> Uma das propostas de Achille Mbembe, em *Crítica da razão negra*, é, apesar da dificuldade que é inerente à subvalorização da história negra e do silenciamento compulsório resultado da falta de acesso, a construção de um arquivo negro, do qual ele ainda não exerce domínio institucional: “Acreditamos que a instauração de um arquivo é indispensável para restituir os negros à sua história, mas é uma tarefa extraordinariamente complicada” (MBEMBE, 2018a, p. 63).

<sup>91</sup> Sobre essa questão, conferir a obra *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociedade brasileira*, 2012, de Lilia Moritz Schwarcz, que, de forma rápida, faz uma explanação sobre essa temática.

## ORQUESTRA-GUERRILHA

### I.

Com um salto histórico, saímos da década de 1960 para os anos 2000. Esse movimento, embora soe radical ou desprevenido, está mais de acordo com os meus interesses, afinal, entendo a contemporaneidade como um momento potente da produção em teatro negro. Para pensar essa manifestação como eminentemente política, penso, agora, o projeto dramático de Dione Carlos, com um destaque para a sua peça “Sete”<sup>92</sup>. A dramaturga, também atriz, roteirista e curadora, é formada em jornalismo e em dramaturgia pela SP Escola de Teatro. Autora de diversas peças, algumas publicadas no livro *Dramaturgias do front*, de 2017, *Black Brecht: e se Brecht fosse negro?*, de 2020, além de *Palavra viva: dramaturgias*, a ser publicado em 2021<sup>93</sup>. Integra diversas coletâneas de textos, como a antologia *Dramaturgias negras*, de 2019, publicada pela FUNARTE. Meu interesse pela obra de Dione Carlos é antigo, levando-me a escrever o ensaio “Tecnologias poéticas afro-brasileiras na dramaturgia de Dione Carlos”, a ser publicado no livro *Perspectivas críticas da literatura brasileira no século XXI*, organizado por Rafael Climent-Espino e Michel Mingote Ferreira de Ázara, pela EDUC, editora da PUC-SP. Por isso, aqui, centro-me na peça mencionada acima.

Não há dúvidas de que Dione Carlos é, para mim, a mais importante dramaturga negra brasileira e me arrisco a dizer, ainda, que ela é a mais relevante da cena contemporânea. O destaque que dou para o seu trabalho está para além das temáticas, no explícito caminho político que ela elege para localizar suas narrativas. A autora parece desenvolver um projeto dramático em que a presença da cultura popular e a afro-brasileira recebem um tratamento bastante atento e em diálogo com questões que tocam os estudos culturais, como o estudo de raça, gênero e classe. Além disso, ela abre uma gama de possibilidades para esse gênero

---

<sup>92</sup> Trata-se de uma dramaturgia encenada duas vezes, sendo a primeira em 2012 e a segunda em 2019, com direção de Thadeu Peronne. A peça foi inspirada na história real da advogada Líbia Eman al-Obeidi, que denunciou um caso de sequestro e estupro por ela sofrido por uma milícia pró-Kadafi em março de 2011. “Sete” está publicada na coletânea *Dramaturgias do front*, de 2017, onde constam, ainda, as peças “Kaim” e “Bonita”.

<sup>93</sup> O livro será publicado pelo Laboratório Editorial Aquilombô, do Aquilombô: Fórum Permanente das Artes Negras, do qual tenho a honra de assinar a Edição Geral e Curadoria.

textual, concentrando em seu trabalho uma escrita engajada politicamente a uma experimentação poética com a linguagem. Outro exemplo refere-se aos recursos gráficos utilizados pela autora, como nas indicações do nome da personagem: “**Sete. Que tipo de codinome é esse? [...] Sete, o número da perfeição. Codinome da morte.**” (CARLOS, 2017, p. 26). Como o uso do negrito nas frases acima, há diversas marcações editoriais que servem como rubricas para a dramaturgia de “Sete”, entre as quais serão encontradas o uso de caixa-alta, itálico, separação de sílabas, interposição entre verso e prosa etc., as quais são utilizadas, muitas vezes, para fazer as sugestões de encenação. Além disso, mesmo que ela não tenha sido encenada por grupos que defendem a prática e a pesquisa do teatro negro, minha leitura levará em conta o posicionamento da dramaturga, que reivindica uma filiação, tanto estética quanto semântica, ao teatro negro<sup>94</sup>.

Dione Carlos defende que a sua escrita busca reconfigurar o tempo, bem como uma narrativa generalizada e que foi imposta por pontos de vista específicos. Assim, politicamente, defende que sua escrita busca mudar o passado e reconfigurar o futuro, uma vez que “há muitas histórias não contadas, muitos pontos de vista não registrados, muitas formas de se lidar com o tempo” (CARLOS, 2021, [s.p.]). Com essa citação, volto-me aos objetivos deste trabalho me valendo da reflexão de Marcos Antônio Alexandre ao afirmar que o “teatro negro é uma *arte engajada* e esse engajamento deve ser manifestado em distintos níveis” (ALEXANDRE, 2017, p. 35). Tais afirmações passam a ser, para mim, uma chave de leitura da peça “Sete”, levando-me a defender que pensar o teatro negro de forma estritamente estética é, também, corroborar o esvaziamento discursivo, performático e de engajamento que justifica a existência dessa arte. Esse posicionamento diz respeito à minha crença militante de que há uma condição negra criada historicamente e que é replicada no contemporâneo. Embora exista um debate caloroso sobre o que é esse teatro, buscando ampliar essa classificação, ela, a meu ver, só faz sentido quando levado em conta que o adjetivo negro defende uma política de reconhecimento. Creio que apagar o papel político é, em certa medida, estar em consonância

---

<sup>94</sup> Em entrevista concedida à *Philos: a revista das latinidades*, Dione Carlos afirma que sua escrita é assentada na ancestralidade. Dessa forma, a autora explica quais são os elementos que ela busca restaurar em seus textos e que fazem parte de sua biografia: “Fui gerada e criada em meio a rezas, banhos de folha, cantigas, parábolas, metáforas, tambores. Fui criada em um terreiro, visitando terreiros de outras pessoas, espaços coletivos de muita força, liderados por mulheres. São lugares de acolhimento, sabedoria e fortalecimento. Nunca tive uma religião, não escolhi, eu nasci dentro de uma filosofia que não separa a humanidade da natureza. Toda a minha sensibilidade foi construída neste lugar de chão de terra batida, folha de mangueira e encanto, onde qualquer pessoa era bem recebida, sempre tinha comida e um afago. Um lugar onde as mulheres lideravam com muita sabedoria. Há alguns anos, venho pesquisando sobre as Irmandades Negras.” (CARLOS, 2021, [s.p.]).

com políticas opressivas que buscam, justamente, a invisibilidade e rasurar essa condição. Nesse sentido, vejo que um processo que não dê conta da perspectiva política vai ao encontro de um acultramento pelas frentes de domínios discursivos e que optam pela comodidade de não tensionar a borracha da história.

“Sete” é uma peça sobre a guerra em dois âmbitos: o externo e o interno. Sua personagem assume um lugar de sujeito político ordinário na medida em que precisa lidar com esses dois sentidos da aniquilação e, então, sobreviver enquanto cidadã e mulher. As cenas que compõem essa obra recriar uma orquestra e isso pode ser observado em sua estrutura, formada por um prólogo e seis cenas (Orquestra, Percussão, Teclas, Metais, Segundo Violino e Regência). E é diante da guerra que essa personagem sofre a profanação de seu corpo, que, então, é destituído do seu lugar de santuário. Quando o corpo não é concebido como sagrado ele está, pelo poder soberano, condicionado ao sofrimento advindo do controle biopolítico. Alguns corpos já nascem inimigos do poder, principalmente quando não se submetem à esperada docilidade que os oprimidos, geralmente, apresentam diante do seu opressor. Ao adquirirem uma postura de enfrentamento, há também um desejo de mudar a condição de inimigo imobilizado para um adversário ativo, buscando desestabilizar a ordem soberana.

Dione Carlos, ao defender que seu trabalho é o de liberar o futuro do tempo passado, afirma que tem “escrito muitos textos dramáticos a partir de biografias e eventos históricos. Com esse movimento, há um intento de organizar algumas histórias que originam os sujeitos ordinários e os estabelecem como indissociáveis do tempo em que viveram. Já em “Sete”, sua primeira peça, há esse recorte biográfico de um evento na vida de Eman al-Obeidi, uma advogada que sofreu um estupro coletivo durante dois dias por soldados apoiadores do regime de Muammar al-Gaddafi. A denúncia foi realizada pela própria al-Obeidi em março de 2011, quando entrou no hotel Rixos, em Trípoli, e relatou os acontecimentos para diversos jornalistas internacionais que estavam hospedados lá. Além de ter sido expulsa do hotel, houve, por parte das autoridades líbias, uma intensa campanha de descrédito dessa narrativa. Com um exercício empático, a peça se inicia tomando partido dos relatos de al-Obeidi e em um movimento contrário ao da mídia e das autoridades líbias: “Naquele lugar. Uma mulher caída na rua. Ao nosso redor, aves de rapina e dois policiais” (CARLOS, 2017, p. 17).

A dramaturgia de Dione Carlos retira essa narrativa do lugar individual e a coletiviza. Como já explicado por Mouffe, gerar uma identificação coletiva é uma forma de construir democracias mais harmônicas, uma vez que isso estimula um laço afetivo, trazendo a paixão para a construção dos discursos políticos, consequentemente, aproximando-os mais da

população. Ainda que não seja o suficiente para conceber uma democracia plena, pelo menos há um balançar das forças hegemônicas, configurando uma necessidade participativa da comunidade sobre um sistema que opera compulsoriamente pela violência. Em “Sete”, temos, de um lado, o desnudamento do poder que deseja eliminar um corpo, de outro, há, por parte desse oprimido, um posicionamento político à procura de gerar um debate agônico. A narradora do prólogo de “Sete” coloca em ordem essa questão: estamos tratando de um personagem político ordinário que, na sua ação política afastada das instituições de poder, desencadeia uma ação política racional – “EU FIZ O POSSÍVEL. Ninguém pode ouvi-la. Há momento no seu interior. Seus olhos falam comigo. Não vou deixar você sozinha com eles. Ela é um tsunami” (CARLOS, 2017, p. 18). Apesar da violência a que o seu corpo é submetido – “Os sapatinhos de cristal são atirados no chão do carro. TODO MUNDO PARA TRÁS. Princesa. Tremores nos pés e nas mãos, espasmos violentos. Ela é invadida e eu não sei como deter o inimigo” (CARLOS, 2017, p. 17) –, sua narrativa provoca, ao ser um tsunami, uma força para a imaginação emancipatória capaz de balançar um poder estruturalmente viciado.

Submetidos pela ideologia ocidental, que trabalha com o sentido do poder soberano e seu controle como elementos para determinar a paz, aceitamos que isso se dá principalmente pelo primado da lei e não através da busca pela justiça. Nesse sentido, fica mais lúcido o argumento de Mouffe a respeito do conflito, levando em conta que a política não opera pela troca de opiniões, mas pela disputa de poder. Sem a compreensão de que as formas de manutenção da hegemonia levam à violência e na constante insistência em dialogar em espaços em que só é permitido o monólogo, há o esquecimento de que a realidade da vida democrática permanece sendo a disputa. Por isso, o poder soberano é estruturalmente viciado e submete os sujeitos à vigília como desculpa para o resguardo da paz, permitindo a opinião individual, mas não o conflito público (MOUFFE, 2015).

Se a realidade impossibilita esse conflito, a ficção, sobretudo no caso de “Sete”, o ressalta. Embora não seja amistosa a ideia de que a sociedade comum vive sob uma distribuição contínua da violência direcionada, principalmente, para a triangulação gênero, raça e classe, a contragosto esse debate ganha, crescentemente, contornos mais explícitos em diversas áreas da vida social. Por isso, as leis e suas aplicações são postas em conflito para ressaltar que alguns sujeitos estão, de acordo com a pertença em alguns dos marcadores sociais, desterrados das leis e essa realidade não é mudada pelo simples diálogo, mas pela movimentação dos sujeitos políticos ordinários em organizações ativistas que identificam a existência de um

problema comum. O processo de identificar que as violências institucionais atuam como adestradores dos sujeitos em sociedade e que a aplicação da legalidade pode ser frouxa ou implacável segundo o lugar que cada ser ocupa nesse espaço não deixa de ser uma atividade conflituosa.

Nesse sentido, a organização legal do Estado gera a biopolítica e, com ela, tem-se a construção do soberano, como é afirmado por Achille Mbembe. Ainda para Mbembe, a soberania “é a produção de normas gerais por um corpo (povo), composto por homens e mulheres livres e iguais” (MBEMBE, 2018b, p. 9). Portanto, seria um conceito que se diferencia da guerra e, conseqüentemente, de como esse Estado classifica o corpo a partir da liberdade e da igualdade, encontrando, na prática política, um terceiro caminho que entremeia esses dois. Assim, exercer o direito à política dando espaço para o conflito poderia, então, ser uma forma de caminhar para a soberania no sentido de autonomia, ao mesmo tempo em que se afasta do estado de guerra – eliminando a noção de inimigo e instaurando a de adversário. O que entendemos como soberania, no sentido de poder absoluto, até então não deixa de ser um estado de guerra e, por isso, a questão deveria ser: como pensar uma inversão da política, ao passo que, ao adotar uma diferenciação entre o “nós” e o “eles” alimentada pelo poder bélico e pela prática da inimizade, promove-se o enfrentamento entre inimigos e não entre adversários?

As lutas por reconhecimento com pautas liberais têm apontado para a construção de um antagonismo político baseado na manutenção desse esquema, com a criação de exceções individuais que respondem por toda uma categoria social. Embora pareçam esboçar um projeto de disputa, estão contribuindo com a substituição de uma agenda liberal por outra que tenha características similares, porém acrescidas de um identitarismo individualista – nesse sentido, há uma hipervalorização de conquistas individuais e submetidas à aceitação das normativas que imobilizam a luta coletiva em troca de políticas públicas pontuais e que servem, imediatamente, a um único sujeito. Como observa Chantal Mouffe, o problema que nos é colocado para reverter a política da inimizade está no rompimento do sujeito unitário, bem como das formas utilizadas para amansar as múltiplas relações de subordinação que contrapõem as construções do projeto democrático pleno e emancipatório.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> É importante definir que há uma diferenciação no processo de disputa política do termo identitário, cuja banalização aponta para uma dificuldade de pensá-lo como uma grandeza relevante para a construção democrática. Por outro lado, há uma forte cooptação liberal do termo, que esvazia a sua concepção das lutas por direitos ao impregná-lo do sentido de puramente representativistas. Nesse sentido, a alteridade passa a ser um valor mercadológico do qual se tira proveito e, assim, coopta um público específico. Ou seja, é preciso entender,

Por isso, não se pode confundir a imaginação emancipatória com desejos individuais, já que estes replicam a vontade opressora de apenas ocupar espaços de poder e não de redistribuí-los. O que vem ocorrendo é um emparelhamento ao projeto do adversário e da sua forma de criar políticas de autofortalecimento. Apenas estar nos lugares de poder não é suficiente, pois esse movimento, despojado de um enfrentamento contra as opressões estruturais e institucionais, apenas acalma os ânimos de parte dos sujeitos que se contentam com a promessa de uma representatividade que, por sua vez, é limitada e resumida a ocupar esses espaços. A relação supostamente amigável gerada pode ser um facilitador de repetição das opressões que se busca sanar, na medida em que há uma ilusória ideia que confunde o paliativo com o perene. Não coloco em dúvida a importância de exemplos bem-sucedidos a respeito de histórias de vida de alguns sujeitos da alteridade para todo o coletivo, muito pelo contrário, pois, de fato, esses exemplos são inspiradores. Porém, não podemos nos deixar levar pela ideia de que a exceção é a regra e de quais são as normas vigentes para que tais exemplos sejam criados e mantidos como tais – a exemplo de figuras como Obama ou Beyoncé, que, embora defendam uma pauta coletiva, permanecem amarrados às instituições e estruturas que oprimem o povo do qual eles dizem ser representantes.

No que tange ao teatro negro, sua existência só faz sentido politicamente. Assim como qualquer arte que apresente uma qualificação ligada à alteridade, ela, necessariamente, está tomando um partido. No caso aqui tratado, há um entendimento de minha parte de que o debate racial que engloba a estética negra diz respeito, ainda, a um posicionamento antirracista e anticapitalista, ou seja, contra dois grandes responsáveis diretos por sistematizar as opressões sobre uma determinada faixa populacional. Embora haja uma corrente de pensamento que se autodetermina pelo adjetivo negro com o argumento de que grande parte da produção restringe as representações desses sujeitos, elas o fazem assumindo que há uma mudança substancial e generalizada na recepção dos trabalhos produzidos por esse grupo e não por sujeitos de maneira individualizada. Essa ideia é falaciosa e quase limítrofe à da existência de uma harmonia racial, de gênero e classe em nossa sociedade, pois reafirma a política do “está tudo bem” e de que já podemos mudar a página da história. Nesse caso, é

---

aqui, que “o que caracteriza as lutas dos novos movimentos sociais é justamente a multiplicidade de posições subjetivas que constituem um único agente e a possibilidade de que essa multiplicidade se converta em sede de antagonismo e que, portanto, se politize” (“Lo que caracteriza las luchas de estos nuevos movimientos sociales es justamente la multiplicidad de posiciones subjetivas que constituyen un único agente y la posibilidad de que esta multiplicidad se convierta en sede de un antagonismo y que, por tanto, se politice”) (MOUFFE, 1999, p. 31). Porém, é importante proporcionar que esses sujeitos deixem de ser inimigos para se tornarem adversários e, então, criar condições de disputar um projeto político que abranja suas necessidades, mas desde que elas sejam defendidas coletivamente.

como se as reivindicações da população negra estivessem limitadas à participação do imaginário da branquitude – determinado por soberano, de melhor qualidade e mais aceito social e esteticamente – e não de restabelecer aquele que foi suprimido por uma estrutura opressora com o intuito da manutenção do *status quo*.

Mesmo questões que são levantadas como únicas de um sujeito racializado, em sua maioria, dizem respeito às privações inerentes a uma coletivização desses sujeitos. Por isso, temas que refletem a fragilidade do corpo, a afetividade e a psique da pessoa negra, por exemplo, são atravessados por marcadores sociais particularmente influenciados pelo racismo, pela divisão social de classes e pela opressão de gênero, e tudo isso, inevitavelmente, separa como tais temáticas são vividas pela população negra em relação à branca. É óbvio que a população negra é plural e não coloco isso em dúvida, o que defendo é a existência de uma estrutura racista longeva que, mesmo diante de inúmeros esforços para ser rompida, permanece forte. Apesar de existirem conquistas pontuais que foram garantidas pelo ativismo antirracista e interseccional, bem como histórias de vida específicas que narram um possível rompimento dessa estrutura, ela segue classificando e ditando a maioria das vidas negras de forma coletiva.

Nesse sentido, o “tonar-se negro”, como defende Neusa Santos Souza, é algo maior que assumir a cor da pele, principalmente por esse fator ser algo impossível de ser escondido. É principalmente entender que a condição negra é um “produto de um longo processo histórico de fabricação de sujeitos raciais” (MBEMBE, 2018a, p.79). A invocação do individualismo negro não leva em conta alguns fatores: primeiro, que se trata de uma classificação, a priori, inerente a um corpo de extração; segundo, que a apropriação política do termo por parte principalmente do ativismo não dizia respeito apenas à coloração da pele, mas uma disputa de imaginário; e, por fim, para a existência de exceções que, tranquilamente, questionam a negritude como um fator político ou que a absorvem em consonância com as concessões capitalistas, não levam em conta que estão colaborando com a manutenção de uma estrutura que tritura o coletivo do qual ele faz parte – a famigerada frase de efeito “pretos no topo”, por exemplo, desconsidera que a existência desse topo em referência a uma pirâmide socioeconômica, seja ele negro ou branco, pressupõe a existência de uma base empobrecida e basicamente formada por sujeitos da alteridade que o sustentam por meio da desigualdade. Para que haja uma democracia plena, pressupondo que ela fosse utopicamente equânime de direitos básicos e fundamentais para todos os seus cidadãos, ela, necessariamente, teria que ser criada como alternativa a direitos individuais e não promotora de privilégios. Sem

nenhuma dúvida, afirmo que o teatro negro tem sido um dos caminhos para a solidificação das lutas coletivas.

Nesse sentido, a dramaturgia de Dione Carlos relata a administração do terror, se propondo “a pensar a democracia para além da justaposição de singularidades, assim como para além da ideologia simplista de integração” (MBEMBE, 2020, p. 72), ressaltando as incoerências de um estado em que a justiça é um privilégio. Acredito que seu trabalho, pensando a partir das montagens e da temática, é usado para hackear o imaginário dominante. O convite para refletir sobre políticas que infringem as democracias como um concerto clássico da morte e da violência, em que “o estado de segurança se alimenta de um *estado de insegurança*” (MBEMBE, 2020, p. 92. grifos do autor), nos conduz à conclusão de que o estado que protege é o mesmo que profana o corpo. Porém, esses corpos são distintos e não gozam da mesma classificação enquanto cidadãos. O texto ressalta a existência do exercício de poder, que se firma na promoção da vigilância e da aniquilação de sujeitos ubíquos à organização do poder. A Líbia que ela descreve é o Brasil, mas também qualquer outro país originário do colonialismo predatório.

A música, desde a primeira cena, ao contrário do que observou Pascal Guignard sobre o seu uso nos campos da morte hitlerista, passa ser a própria comendadora da morte na obra de Dione Carlos. Para Guignard, ela foi a única arte que colaborou com o extermínio dos judeus nos campos de concentração, pois, ao ser tocada, ela anunciava a chegada da morte (GUIGNARD, 1996). Em “Sete”, sendo a música a própria morte, ela não tem a função de aviso. Para o autor, “a música viola o corpo humano. Coloca de pé. Os ritmos musicais fascinam os ritmos corporais” (GUIGNARD, 1996, p. 111), ela, portanto, assume um poder vinculando a escuta à obediência. Isso se dá porque, como afirma, “audição e vergonha são gêmeas” (GUIGNARD, 1996, p.111)<sup>96</sup>, e, não por acaso, esse sentido foi, assim como a visão, utilizado como símbolo, no livro de *Gênesis*, para expressar o fim do paraíso. A leitura que faço de “Sete” me leva, inevitavelmente, a pensar a música por um caminho similar, porém creio haver uma ampliação do seu sentido nesse texto, em que ela deixa de anunciar o medo, a cisma e a possibilidade do mal por vir, para ser um demarcador topológico da morte generalizada, portanto, o mal em si, como se vê no seguinte trecho: “onde a música atravessa a cabeça das pessoas. METRALHADORAS CANTAM. Não estamos em guerra” (CARLOS, 2017, p. 19). Enquanto sinônimo de aniquilação, ela também gera a obediência diante da

<sup>96</sup> O texto consultado foi da versão em espanhol, em que se lê: “La música viola el cuerpo humano. Pone de pie. Pone de pie. Los ritmos musicales fascinan los ritmos corporales” e “Audición y vergüenza son gemelas”.

violência bélica como forma de controle: “O maestro em geral pede documentos. Se alguém não os tem, então é chegada a hora dos músicos se posicionarem. As cordas fazem sua parte com gritos e pedidos de socorro” (CARLOS, 2017, p. 19). O espectro que observa Guignard, em Carlos se faz presença, determina o funcionamento da guerra – essa em que os sujeitos não estão, mas são – e de como ela atua violentamente sobre o corpo dos sujeitos obrigados a viverem essa experiência: “Não é possível cessar sem que todos tenham participado do concerto. O solista, em geral, é detido e morto e, ele, no fim, nunca vai só” (CARLOS, 2017, p. 19).

O que “Sete”, antes mesmo de colocar a questão da violência individual sofrida pela personagem homônima ao título da peça, está localizando é uma relação sistêmica, da qual a violência contra a mulher também é um dos resultados. Assim, o corpo violentado não é debatido por uma perspectiva micro e individualista – do próprio drama pessoalizado e, ainda que em alguns momentos esse ponto tenha certo destaque, isso se dá por uma dimensão política ampliada a um grupo de subalternos. Ela reporta como a estrutura do poder soberano sistematiza, permite e corrobora a existência da violência. Por exemplo, quando a personagem pergunta “O que é uma guerra? ” e tem por resposta “A Segunda Grande Guerra. Isso é Guerra. Aqui é assim. Não é uma guerra” (CARLOS, 2017, p. 19), há uma confirmação desse estado de convivência perene com a violência. A guerra, então, não é um evento periódico, ela é inerente àquela organização social.

De acordo com Achille Mbembe, toda guerra pode minar o Estado, embora haja tantas outras que servem para que não haja respingo nas democracias liberais bem estabilizadas – sobretudo as integrantes da União Europeia e a estadunidense. Por isso, a guerra pública só pode ser travada por ordem do poder soberano, ou seja, é possível reconhecer “uma guerra pública pelo fato de que aqueles que a travavam estavam investidos de um poder soberano e tinham que observar um conjunto de formalidades” (MBEMBE, 2020, p. 114). Temos, então, no centro das democracias, sobretudo as que derivam de um contexto colonial, a prática da soberania da destruição e, por isso, afirmo que Carlos fala de uma Líbia que é o próprio Brasil, obviamente com suas devidas proporções. Embora sejam países com democracias extremamente distantes, ambas vivem processos de guerras públicas contra suas minorias. Para a manutenção funcional de algumas democracias liberais, é necessário o uso “desse suplemento do servil e do racial, do colonial e do imperial” (MBEMBE, 2020, p. 111) que, por suas vezes, farão eleições de corpos a serem, mais ou menos, destinados ao abate, portanto, instrumentalizando certos seres humanos pela via da desumanização. Os sujeitos

em guerra, como está em Carlos, embora tenham o estado de guerra inerente à sua existência, estão amputados da possibilidade de ela ser um evento.

Sete, enquanto um personagem político ordinário, desencadeia uma racionalidade sobre a estrutura condicionante da guerra – de ser e não de estar. Ela traz para o debate tipos de corpos coletivos que vivem essa experiência em estado crônico e, por isso, podem não vislumbrar a esperança de outra perspectiva – disputando sua voz contra a música, essa comissária da morte. Sua voz única intenta colocar toda a orquestra em condição de adversária, já que, como afirma Guignard, “ouvir é ser tocado à distância” (GUIGNARD, 1996, p. 60), embora ele afirme ainda que “ouvir é obedecer. Em latim, escutar se diz *obaudire*. *Obaudire* derivou à forma castelhana *obedecer*. A audição, a *audientia*, é uma *obaudientia*, é uma obediência” (GUIGNARD, 1996, p. 61). A escuta que ela quer gerar é a da concorrência e não uma mera réplica da obediência, portanto, uma escuta desobediente em relação ao poder soberano. Tocada tanto à distância quanto no mais íntimo, sua condição não é individual. Por isso, seu discurso é coletivizado e opera com resistência diante da música regida pelo maestro exigindo a submissão: “Aqui ninguém lembra como é gostar. Eles só sentem muito medo e falam inoculando veneno uns nos outros, porque a qualquer momento alguém pode ser chamado para se apresentar junto à orquestra” (CARLOS, 2017, p. 22). A experiência narrada é de quem assiste a um mundo em pedaços, amputado por uma soberania sanguinária, que dociliza e debilita o corpo diante dos sons que o profanam. Escutar e manter-se calado é um aprendizado para a manutenção imediata da vida, mesmo que o corpo obediente esteja completamente desfalcado, embora insista, apenas escutando, em permanecer vivo.

Achille Mbembe define a política como o trabalho da morte e a soberania como o direito de matar. Como portador desse poder, o Estado se vale da política como o exercício da construção de inimigos e a soberania como o poder de execução. Quando as violências se justificam pelo machismo, racismo, xenofobia, segregação de classe, elas estão gozando da partilha da soberania para regular e distribuir a morte. No entanto, a corroboração da política, nesse caso, acontece quando ela trabalha na construção de inimigos e na produção de guerras públicas. Nesse caso, os sentidos já estão dados: não há uma disposição para a construção, havendo um processo de retroalimentação entre soberania e política soberana. Os inimigos do poder vivem a vida falha, pois não conseguem sair do esquema de viver evitando a morte. Por isso, Mbembe defende que “ a política é, portanto, a morte que vive uma vida humana” (MBEMBE, 2018b, p. 13), em referência ao tornar-se sujeito em processos contínuos de

enfrentamento à morte. Para ele, “essa também é a definição de conhecimento absoluto e soberania: arriscar a totalidade de uma vida” (MBEMBE, 2018b, p. 13). Nesse caso, entendo as duas ações de formas distintas: para que ocorra o sujeito, primeiro, ele precisa identificar-se humano, operando, politicamente, para o enfrentamento da morte. Depois, que a soberania é construída para a falência de certos humanos, tornando a vida falha enquanto refém da morte. Assim, no próprio risco estaria a construção do sujeito politicamente.

Assim, a leitura de “Sete” nos coloca diante de um possível paradoxo: qual é a diferença, politicamente falando, entre o sujeito que se arrisca em comparação àquele que, sumariamente, é posto em risco? Nesse sentido, voltando à Mbembe, a soberania, em ambos os casos, atua como o direito de matar, com um exercício de biopoder, determinando não só quem deve viver e morrer, mas, também, em quais condições aquele que deveria morrer e, por algum motivo, não morreu, viverá, e isso, quase absolutamente, se dá em condição de vida precária. Em resumo, ela é análoga ao direito de fazer a guerra que é dado aos Estados. Na cena “Metais”, por exemplo, há ilustrações dessa condição em que o poder soberano atua criando uma polarização entre os sujeitos: *“Um exército invadiu um país com a promessa de livrar o povo do inimigo. As mulheres agradeceram a Deus pelo fim da guerra. Seus maridos, filhos, pais, irmãos, parentes, estavam mortos ou no front. Vidraças estilhaçadas e gritos ecoaram pela noite. Elas gritaram em vão”* (CARLOS, 2017, p. 34).

Dois pontos, no entanto, devem ser ressaltados para a leitura dessa cena, bem como de toda a peça: o primeiro é referente ao lugar de enunciação e político reclamado pela autora dentro do teatro negro, como já apresentado anteriormente. O segundo, que complementa o anterior, leio que, quando Carlos fala da Líbia, ela está, também, falando do Brasil. Isso, pois, em ambos os espaços geográficos, o exercício da soberania é constituído por uma violência que se estabelece enquanto direito unilateral do Estado de decidir quem é ou não descartável para essa entidade. A peça é sobre sujeitos cujos papéis sociais estão demarcados por modelos de controles, sobretudo militares, que facilitam que a ideia de soberania seja a mesma que a de ocupação, como observa Mbembe. Assim, vejo que há, na descrição da guerra, uma aproximação ao trato dado pelo Estado contra a população periférica, por exemplo. Nesse sentido, o exercício de soberania é usado como desculpa para manter uma luta infinita e de alvos marcados contra o narcotráfico, porém, esse processo engendra relegar a população negra ao estatuto de objeto.

O recorte a respeito desse exercício de poder do Estado é centrado nas violências contra corpos específicos, nos quais há uma lupa sobre as subjugações do corpo feminino: *“Com as*

*botas sujas, o porco vem por trás dela e diz 'BONITA. UMA MULHER BONITA'”* (CARLOS, 2018, p. 34). Além disso, o fator raça também é uma reivindicação de seu texto, em que há um destaque ao corpo da mulher negra. Sua denúncia a esse respeito vai ao encontro da ideia, defendida por Mbembe, de que os regimes de poder, sobretudo ao serem aplicados à população negra, levam em conta que, historicamente, essas vidas foram condicionadas a serem mercadorias. Essa comercialização das vidas negras abriu um direito de propriedade do sujeito escravizado pelo seu senhor, que, protegido por um Estado soberano que o designava como mais humano, estava munido do direito de praticar todo tipo de violência e exploração corpórea contra os escravizados que, por sua vez, eram desumanizados pelo mesmo regime. Embora a escravidão tenha sido, formalmente, extinta, o sujeito racializado permaneceu como um corpo de extração: *“A pele tem cor diferente. Elas amamentaram filhos que não são seus”* (CARLOS, 2018, p. 34).

Como afirma Mbembe, “o Estado pode, por si mesmo, se transformar em uma máquina de guerra” (MBEMBE, 2018b, p. 54) e isso implica um poder soberano capaz de cunhar sistemas de depredação de sujeitos, dividindo-os, por exemplo, em classes sociais – além da racialização e das questões de gênero que também são agravantes nesse processo. Mais que uma classificação, esses procedimentos marcam a pobreza e a precariedade como características inerentes a essa organização política. No centro dela, embora não haja uma menção direta à escravização como um regime vigente, não se pode falar que as consequências da comercialização, portanto objetificação, das vidas, principalmente negras, não estejam entranhadas na sociedade. O poder soberano e seu direito de criar guerras, perseguir e pluralizar o poder sobre as vidas funciona como uma instrumentalização da morte para interesses particulares. A personagem criada por Dione Carlos é ciente desse condicionamento, mas sua postura política ordinária a faz desencadear uma racionalidade que busca transferir seu papel de inimiga dessas instituições para a de adversária. Ela, portanto, concebe uma ciência dos motivos que a levam a estar ali e decide não se emparelhar com esse estado, muito pelo contrário, busca reconhecer sua origem e desmorronar sua condição e de seu coletivo: *“Se eu passo, corpo profundo e não deixo veia sobre veia comunicar porra nenhuma, porque eu tenho que honrar o meu metal, a minha origem, a minha linhagem”* (CARLOS, 2018, p. 34).

A crítica que é construída nessa dramaturgia me leva a pensar as engrenagens da política da morte que estão em funcionamento para a permanência das políticas da inimizade, estabelecendo que sempre há um elemento estranho, que coloca a condição de outro nos

sujeitos da alteridade. Dessa maneira, tem-se a criação de uma ontologia nefasta da qual o Estado arbitrariamente se vale para legislar sobre a morte e a vida precária. Para Ashis Nandy, não se pode analisar de forma global essa legislatura. Óbvio que o provimento da vida precária é um problema global, mas os matizes desse estado social devem ser ressaltados com o processo de construção de uma utopia terceiro-mundista. Ou seja, Nandy defende que o colonialismo é um modo de vida que perpassa a manutenção soberana das antigas formas de governo imperiais que detonaram, via o processo exploratório colonial e escravocrata, a alternativa da criação de um novo mundo.

A vida precária das populações terceiro-mundistas favorece a manutenção dos impérios contemporâneos. A construção das periferias globais, chamadas de terceiro mundo ou Sul Global, é um processo contínuo, o qual tentam maquiagem como categoria cultural, embora seja “uma categoria política e econômica nascida da pobreza” (NANDY, 2015, p. 90). Ela está baseada em uma gigantesca população que tenta sobreviver em condição serviçal, enquanto seu território permanece como celeiros para o estado de bem-estar social da população do norte e monitorado por forças opressivas. Por isso, é importante frisar que a precariedade existente ao redor do mundo se dá com matizes, que são controlados e ressaltados por inúmeros dispositivos que trabalham a favor dessa função, como o militarismo. Na obra de Carlos, por exemplo, há uma constante crítica a esse para-poder do Estado, solidificado por resquícios do colonialismo e que faz com que o oprimido desse estado não queira destruir o seu opressor, mas pertencer a esse mundo hostil, como já pontuou Frantz Fanon. Como setor legitimamente violento, os corpos militares ocupam um entre-lugar: eles são parte da população oprimida, mas trabalham a favor do opressor:

Boa noite, senhores, venho em nome do Presidente declarar que demos início nessa segunda-feira à Operação Pandora. Nosso objetivo é deter essa insurgente conhecida como Sete. Peço que rezem pelas nossas tropas.

É com pesar que declaramos a perda de oficiais durante a Operação Pandora iniciada há cinco anos. Cinco anos. CINCO ANOS. A situação se tornou insustentável e nós decidimos sair. Não, a história dessa mulher não vem ao caso. Não vou responder a essa pergunta.

Como é?! Que tipo de pergunta é essa?! Quem é esse?! Qual é o teu nome?! Repórter de merda! Merda! Você é um merda! Quem é você?! A culpa não é minha se o presidente não se reelegeu!!! (CARLOS, 2017, p. 36)

Na condição de personagem político ordinário, Sete restaura a convivência em sociedade, coletivizando um problema referente aos esquemas de manutenção da opressão. Segundo

Fanon, essa questão é inerente ao entrelaçamento da cultura colonial nos centros das civilizações que viveram esse processo, transformando o oprimido no sujeito que deseja praticar a opressão. Segundo afirma, essa presença está demarcada em alguns símbolos sociais de poder – “policiais, clarins soando nas casernas, desfiles militares e a bandeira lá em cima” (FANON, 2005, p. 70) – que servem para dois propósitos, primeiro, para inibir os oprimidos e, depois, para excitá-los. Como Dione Carlos estrutura a personagem, essa cadeia é quebrada e esse sujeito marginalizado socialmente e que deveria se portar em silêncio diante da omissão do Estado passa a enfrentá-lo e desestruturá-lo ressaltando suas fraquezas, as mesmas utilizadas para manter a população sob o seu domínio. Na peça, ela escava a mudança de sua condição, deixando de ser uma inimiga da organização para se tornar adversária. O conflito que se estabelece não diz respeito a um evento pontual, mas a uma estrutura que vicia os seus cidadãos a compartilhar crenças que sustentam o poder soberano. Nesse caso, quem é decretado inimigo do poder é, convenientemente, um inimigo público e, portanto, inimigo nacional. Já quem segue suas regras pode vir a ser contemplado por ser subserviente aos interesses opressores, como é o caso dos sujeitos que formam os corpos militares. Sobre isso, escreve Ashis Nandy:

Os soldados do exército e da polícia, em todos os países, são originários dos setores da sociedade que são relativamente mais pobres, sem poder ou de baixo *status*. Quase invariavelmente, sociedades imperfeitas chegam a um sistema sob o qual os escalões inferiores do exército e da polícia são alguns dos poucos canais de mobilidade abertos aos plebeus. Isto é, o prêmio de uma vida melhor é colocado diante dos grupos socioeconômicos menos favorecidos, de forma a encorajá-los a um estilo de vida violento, vazio. No processo, uma máquina de opressão é construída; essa tem não apenas seus alvos declarados, mas também suas peças de engrenagem desumanizadas (NANDY, 2015, p. 99).

O porco com as botas sujas descrito na obra de Carlos não honra o seu metal, nem sua origem e, muito menos, a sua linhagem pela promessa de um futuro diferente, distante daqueles que a ele se assemelham. Essa promessa de extinção da vergonha e da humilhação é configurada, exatamente, por aquilo a que ele tenta escapar. Esse sujeito e o seu desejo são o resultado da continuidade e permanência do colonialismo, confirmando, assim, o pensamento de Fanon e Nandy. Fazendo parte de uma classe baixa destinada a ser o instrumento que oprimirá o seu próprio povo, ele representa o completo oposto da personagem Sete e da sua postura enquanto uma personagem política ordinária. Na dramaturgia de Dione Carlos, há uma explicitação do corpo violentado pelo Estado via seu aparato militar, que se garante soberanamente e com o direito à declaração de guerra – entendo que esses corpos são

marcados como passíveis de morte e vivem em um estado de perigo. Nesse espaço, a personagem Sete entra em uma trama de escamoteamento das políticas de inimizade presentes no interior de seu território, em que a própria população está sob a mira do Estado soberano e de seu poder bélico. A opressão diretamente direcionada à massa, então, vem do poder soberano, mas instrumentalizada pelo inimigo mais íntimo, ou seja, aquele oriundo da própria comunidade. Por acreditar na mudança de oprimido para opressor, o poder policial desumaniza os seus, mas, ao mesmo tempo, também é desumanizado:

Uma virgem. A primeira e não era criança. Comi com carinho. Cheguei devagar como bom malandro que sou. O povo chorando em cima e eu já me instalando no frio daquele corpinho inerte. Amor eterno? Eu. Fiel? Eu. Enquanto tua carne for minha não como a de mais ninguém. Só mudo de carcaça quando já não tem mais nada. Não gosto de osso. Mulher tem que ter carne. Mesmo assim capricho no serviço. No fim ficam os cabelos crescendo, as unhas idem e os dentes. Deixo tudo impecável. Colocaram a donzela com os olhos abertos. (CARLOS, 2016, p. 37)

Sete se converte em um personagem político ordinário na medida em que incita, racionalmente, uma mudança de postura social, corrigindo-a. Sua narrativa propulsiona uma conscientização capaz de gerar um conflito em que a organização das instituições, pela sua ação de não se calar diante do soberano, converte a estabilidade do poder em caos. A inflexibilidade do sistema opressor se torna débil, de maneira que um pensamento autônomo, que é o passo que os sistemas opressores evitam dar em relação aos seus cidadãos, acontece a partir de um rompimento racional com o que limita até onde um sujeito de vida ordinária deve aceitar a opressão que está vivendo. Na cena do “Segundo Violino”, por exemplo, o sistema que se consolidou por meio do silenciamento se desmorona, enquanto o sujeito ordinário passa a ser uma alavanca para outras vozes também caladas pela maquinaria burocrática e violenta do militarismo, começando um processo particular de liberdade política e, nesse processo, o “Eu” que é Sete passa a ser um “Nós” comunitário: “Nós a libertamos! Libertamos! E agora?!” (CARLOS, 2017, p. 36). A suposição que se tem, então, é uma abertura para a liberdade e uma possível mudança nas configurações sociais, de maneira que o grupo de oprimidos passa a descreditar dos recursos hostis usados pelo opressor para silenciar aqueles que estiveram sob o seu comando: “Todos sabem o que aconteceu com aquela PROSTITUTA! Agora ela é adorada nas ruas” (CARLOS, 2017, p. 36).

Os enfraquecimentos das formas de poder são inerentes a uma questão que ultrapassa o sujeito especificamente, mas ela depende dele para se liberar da perspectiva do indivíduo e se tornar pública e coletiva. Para conter esse problema, o próprio sistema encabeça a

transformação do sujeito em indivíduo em uma estratégia de dois sentidos: por um lado, o indivíduo é criado para ser um inimigo público e o Estado, em uma representação da unidade do grupo e com um papel opressor, cria um esquema em que a prática da violência é argumentada como disciplinar das possíveis ações políticas desencadeadas pelo sujeito ordinário: “Nosso objetivo é deter essa insurgente conhecida como Sete. Peço que rezem pelas nossas tropas” (CARLOS, 2017, p. 36). De outro, o sistema confere aos sujeitos a condição de indivíduo, que luta contra o mal a favor de um bem pessoal imaginário, que o difere e o eleva dos demais sujeitos: “Cara esposa, não posso mais lidar com um mundo onde a moral e o respeito desapareceram. Após anos dedicados ao dever cívico me sinto compelido a agir e não resta outra saída. ” (CARLOS, 2017, p. 36). Dessa maneira, o sujeito da ação coletiva é quebrado para se tornar uma figura individual, cujos interesses deixam de pertencer a uma demanda coletiva para ser pessoalizada.

Trata-se de um processo de pseudo-salvação individual que ocorre pela caça de um inimigo igualmente individualizado. A autonomia, o reconhecimento e a distribuição que o sujeito desencadeia nesse processo de criar ações políticas racionalizáveis, podendo balançar o poder soberano e suas políticas de opressão, passam a ser desautorizados, provocando as ruínas da unidade social que o seu movimento gerou. Um exemplo bastante aplicável nas formas de defesa e justificação da continuidade do poder e da truculência militar se dá quando se usa a metáfora da laranja podre. É comum essa defesa para justificar a violência arbitrária praticada contra a população, principalmente a negra, afirmando que nem todo o quadro militar apresenta essa característica, embora ela seja recorrente em diversos relatos. Assim, um problema estrutural, referente à criação de um poder clandestino que fundamenta a mecânica estatal brasileira, é defendido gerando uma ilusão de que o mal é referente a cada sujeito dessa instituição.

Levando em conta que Dione Carlos, ao falar de um evento passado na Líbia, o reporta como se fosse um caso brasileiro, é possível afirmar que ela está, igualmente, fazendo uma crítica ao nosso corpo militar. Creio, portanto, que ela também leva em conta haver a formação, por parte dessa instituição, de um quarto poder, relativo a como o militarismo exerce uma força decisória no fluxograma nacional. Trata-se de um poder que se constitui autonomamente e, entrelaçando-se as funções do legislativo, do executivo e do judiciário, passa a interferir massivamente nos dois primeiros poderes, além de ter a sua própria justiça – designada pela justiça militar, que, por sua vez, julga os crimes da organização de maneira distinta da justiça civil. Essa supremacia que o militarismo assume não deixa de ser um legado dos anos de

repressão em que eles, de fato, assumiram, via golpe, todas essas funções no estado – sem isentar toda a anterioridade histórica de poder que o militarismo já detinha. Nesse contexto, a desculpa dada para as atrocidades do coletivo, da formação e das instruções passa a ser culpa da laranja podre do cesto e não da estrutura que funda a instituição, bem como toda a sua história. Assim, em “Sete” esse processo é denunciado à medida que a pedagogia estética do uso do teatro gera a compreensão de determinada realidade. Dessa forma, a peça cria uma narrativa que tensiona o poder soberano, bem como apresenta as respostas de opressão, que é coletiva, mas, discursivamente, se faz como individual: “Quem é Sete?! Uma palavra maldita! Não a leiam, pronto. Mantenham-se, estejam! Não a ouçam! Evoluam dentro destes limites aqui! Aqui é seguro e confortável! Sete é a escuridão, um quarto escuro ela é!” (CARLOS, 2017, p. 37).

Vários são os poderes institucionais que banalizam a opressão (igreja, estado, instituições de vigilância, como as prisões, escolas e hospitais) e o sofrimento coletivo abrandando-o e direcionando-o como individual. Assim, aquele que desobedece às normas estruturantes desses espaços, ou, também, se apresentam como corpos que se configuram na dissidência, são excomungados e, então, assumem o lugar do inimigo. Os discursos e ações que tentam relevar a opressão pela figura de indivíduo distinto e aceito, assim como os oprimidos resultantes da aplicação autoritária desses poderes e que são tratados como massa, são marginalizados, mas os problemas desse primeiro grupo, ainda que comuns na sociedade, são tratados como particulares gerando uma falsa ideia de que esses sujeitos são portadores de privilégios. A função pedagógica do teatro, principalmente no caso da peça “Sete”, é proporcionar a identificação e coletivizar tais problemas.

Ashis Nandy ressalta o sofrimento como uma questão epistemológica relevante para compreender como se dá a marginalização massiva dos sujeitos. Embora seja remontada como problema individual, a opressão coletiva é o alicerce desse universo. Por isso, é importante compreender as opressões do poder soberano para além da individualização do sofrimento, mas como um fator estrutural dessas civilizações que promove a pobreza coletiva em todos os seus sentidos. Por isso, ele defende que a história que parece individual deve se dar, “primeiro, tornando-se uma representação coletiva das vítimas do sofrimento causado pelo homem em todo o mundo e em todos os tempos” (NANDY, 2015, p. 90). Uma vez assumida, essa coletivização deve ocorrer “internalizando e assumindo as forças externas de opressão e, então, lidando com elas como vetores íntimos” (NANDY, 2015, p. 90). Por fim, ao compreender essa estrutura como prática global, chegamos ao último ponto: “terceiro,

reconhecendo os marginalizados ou oprimidos do Primeiro e Segundo Mundos como aliados da civilização contra o sofrimento institucionalizado” (NANDY, 2015. P. 90).

A minha leitura da obra de Dione Carlos visa a identificar como esse personagem político ordinário busca restabelecer a necessidade de coletivizar as lutas contra a opressão. Acredito, nesse sentido, que seu texto, enquanto uma dramaturgia política, gera insumos que sejam capazes de ampliar uma compreensão da ideia de sofrimento, levando em conta que ele é uma construção social. Nesse sentido, e considerando a função assembleária do teatro, há uma defesa política muito bem estabelecida, na qual a personagem empenha uma reflexão sobre como funciona a opressão estatal e sua maquinaria militar como opressor da população. Em “Sete”, o debate da luta contra a opressão aponta para uma perspectiva da imaginação emancipatória, na medida em que, ao contrário de individualizar as vivências, o debate proposto alcança uma dimensão de todo um grupo. Nesse sentido, o corpo político, ainda que fragilizado – “Haviam passado com um trator sobre ela. Ele sabia. Ela era uma casa. Não sobrou nada. Por quinze vezes esmagaram sua estrutura restando um amontoado de pó. ” (CARLOS, 2017, p. 40) –, promove, como resultado, a construção de um personagem político, que, sendo tratada por inimiga e portadora de uma postura agônica, logra uma representação coletiva e, portanto, capaz de desempenhar um papel de adversário ao poder soberano: “ HÁ UM NOVO LIDER. / SEM ORAÇÕES / SÍSTOLE, DIÁSTOLE” (CARLOS, 2017, p. 42).

## **DO LUGAR DE FALA AO LUGAR DE LUTA: O CORPO DE BATALHA**

### I.

Assistimos, sobretudo com o advento das redes sociais, uma proliferação de discursos que tentam abarcar o conceito de lugar de fala. Com a proporção que toma o debate, veio, também, uma hiperinterpretação do seu significado. Aquilo que tentava abordar a experiência como um valioso lugar para a criação, para a defesa do ponto de vista e para corrigir aquilo que se fala do outro, passou a ser defendido como uma espécie de discurso competente, no sentido que Marilena Chaui defende. Assim, o debate público sobre temas que são de interesses comuns, mas que foram relegados ao escanteio das reflexões, passa a ser um passaporte para que somente certos sujeitos tenham o direito de falar sobre alguns temas. Dessa forma, há, minimamente, dois problemas na guinada, um tanto quanto esquisita, que o termo ganha: primeiro é que a experiência deixa de ser um fator relevante para a robustez do debate e, com isso, o sujeito deixa de contribuir com certa temática para, então, ser um detentor exclusivo do tema. Segundo, o uso desenfreado da ideia de lugar de fala enquanto construção de um certo poder conferido a pessoas específicas para falar de algo corresponde a um encerro do debate, criando um ciclo vicioso e, muitas vezes, pernicioso sobre problemas que devem ser coletivizados. Óbvio que algumas experiências só podem ser bem narradas quando partidas da vivência, e disso não há dúvidas. Porém, há questões que devem ser coletivizadas e debatidas publicamente, caso contrário, estaríamos praticando um ativismo circular. Vejamos, o racismo é um problema das pessoas racializadas, mas que é criada no seio da branquitude. A misoginia é sofrida pelas mulheres, porém fruto do machismo. Todas as fobias relativas às experiências de um sujeito da alteridade são relativas a dois polos, daquele que a sofre e daquele que a pratica. Portanto, lugar de fala deve ser pensado não como uma ferramenta interpretativa que fecha o debate, mas que o abre, abrigando um ponto que não se levava em consideração, a experiência de viver em determinada condição.

A partir daí, devemos colocar em jogo outro ponto: o lugar de luta. O que proponho, aqui, é pensar um corpo ativo politicamente que, ciente da importância da experiência criadora do seu lugar de fala, seja capaz de determinar-se em uma disputa de imaginários. Ou seja, mais

que defender o “eu sou”, seja capaz de estabelecer uma ação racional que desencadeia uma mudança além de sua postura individual. O fator pedagógico que a ficção assume aqui é determinante, pois através dela podemos identificar alguns funcionamentos da realidade, inclusive de alguns que, devido a nossa posição no mundo, nos são inacessíveis. Assim, quando movimento do lugar de fala para o lugar de luta, construo, também, o corpo de batalha. E ele é posto em jogo dentro na disputa de imaginários, afinal, a condição de alteridade está no corpo e alterar ou expandir o seu condicionamento social implica muito mais que o discurso, ou seja, pressupõe uma luta cotidiana de reconhecimento e, conseqüentemente, de redistribuição.

O personagem político ordinário coloca o seu corpo em lugar de batalha, ou seja, assume uma responsabilidade distanciada do fazer político institucionalizado, rompendo o protocolo de opressão a que vem, historicamente, sendo submetido. No caso do Brasil, há uma perpetuação dos horrores da escravidão, que arrastam, para o corpo negro, por exemplo, um sofrimento direcionado, em que sua condição racializada socialmente requer tecnologias de sobrevivência. Essas impressões nesse corpo de batalha comungam com a exigência de protagonismos da experiência, sem que seja delegada a função narrativa para aquele que dela está forçosamente distanciada, ao mesmo tempo que se vale do saber sobre sua condição para empenhar uma luta que esteja demarcada pela necessidade de inserção e de uma mudança revolucionária. Assim, esse corpo é capaz de fazer com que a ideia de o sofrimento desses corpos está somente no passado é falaciosa, portanto, ao contrário de negar a existência dessa realidade, faz dela uma pauta que é histórica. Com isso, a imaginação emancipatória recebe uma nova visualidade, que é condicionada à movimentação, sobretudo coletiva, da mudança. O lugar de luta imprime uma batalha contra opressões de forma absoluta, portanto, nesse caso, não é satisfatório o jogo da narrativa única, da exceção, que, para obter algum espaço de poder, titubeia quanto ao seu objetivo.

Ashis Nandy defende que o sofrimento contínuo que um ser humano aplica ao outro é capaz de gerar distorções quanto ao reconhecimento do sujeito que sofre tal opressão. Por isso, o sofrimento praticado de maneira institucional atinge os que estão sob tal estrutura opressiva de forma contínua e permanente. Ainda que haja um desejo, ou mesmo uma força direcionada ao esquecimento, a opressão permanece presente e, muitas vezes, para evitá-la, aquele que a sofre simplesmente a ignora, embora ela permaneça presente. Por se tratar de uma relação de condição, esse processo é, por si só, falido, o que justifica a assimilação conivente com o opressor. Para Nandy:

Sofrimento de longo prazo também em geral significa o estabelecimento nas mentes de poderosas justificativas para o sofrimento, tanto dos opressores quanto dos oprimidos. Todos os modos úteis de adaptação social, discordância criativa, técnicas de sobrevivência e conceitos de futuro transmitidos de geração a geração são influenciados pela forma pela qual grandes grupos de pessoas viveram e morreram e em que foram forçadas a viver e forçadas a morrer. O sofrimento institucionalizado adquire, portanto, sua qualidade de autoperpetuação. (NANDY, 2015, p. 95).

O desejo que movimenta o corpo para a batalha não se configura pelo isolamento adestrado ao universo do opressor, sem garantias, inclusive, de manter-se salvo, uma vez que a assimilação pressupõe concordâncias com o universo de poder a que se é anexado, com inclusão da partilha compulsória do silêncio das violências contra si. Florestan Fernandes considera que o conhecimento de uma realidade ignorada tem um peso negativamente maior na luta do que a omissão. Portanto, entrar no lugar de luta pressupõe agir para além do “compromisso tácito com os que querem que a realidade não se altere, que ela se reproduza indefinidamente” (FERNANDES, 2017, p. 44). O lugar de luta e o corpo de batalha visualizam o redesenhar de um mundo novo a contrapelo daquele que o aniquila e, conseqüentemente, ao seu semelhante ontológico. Fernandes, pensando o negro dentro da sociedade brasileira, reflete que as lutas que fazem parte da demanda desse grupo, mas que se estendem a outros sujeitos que sofrem outras opressões, precisam de uma leitura pensada a partir da interseccionalidade. Portanto, elas carecem de colocar raça e classe como elementos indissociáveis da luta, de forma que “você não pode eliminar a raça como você não pode eliminar a classe. Elas estão aí.” (FERNANDES, 2017, p. 126). Da mesma maneira, para que haja uma mudança que seja realmente promotora da política “e para que as duas possam interagir, a raça tem de ser absorvida pelo conflito de classe” (FERNANDES, 2017, p. 126). O que ele traz para esse debate não é uma disputa entre opressões, ou seja, que há um grupo que sofre mais que o outro, mas que há um processo de condicionamento responsável por manter esses sujeitos à revelia de direitos sociais, inclusive o da vida digna, direcionando-os a serem alvos das políticas soberanas de morte<sup>97</sup>.

O personagem político ordinário apresenta, em sua construção, não só o conhecimento de sua condição, mas, ao entendê-la, passa a buscar maneiras para que a realidade deixe de ser um

---

<sup>97</sup> Fernandes defende que o preconceito e a discriminação são estratégias de marginalizar o negro, destinando-o a uma classe social condicionada à pobreza. Por isso, a discriminação atua como uma barreira para a ascensão social, intensificando o processo de subalternização do negro, como afirma: “em termos de transformação da sociedade brasileira, o ideal é que esse impulso igualitário do negro atravesse as classes, e leve a movimentos sociais e políticos onde o negro passa a ser agente de radicalização dos processos de sua própria posição” (FERNANDES, 2017, p. 126).

simulacro criado para a manutenção perversa de sua realidade. O negro, por exemplo, quando compreende o seu condicionamento enquanto, como diria Fanon, um “condenado da terra”, pode ser levado a questionar os controles que limitam a sua existência – sendo um sujeito de extração, portador de uma liberdade limitada, um acesso restrito à justiça e sua não participação dos bens comuns. Enquanto sujeito, sua vida é regulada e distanciada dos rituais que determinam o gozo pleno da civilização. Essas privações, muitas vezes, o colocam em uma eterna ligação do presente com o passado, remetendo a um sujeito cujos direitos foram e seguem sendo espoliados. Como uma espécie de condenação, sua experiência é perpassada por técnicas de poder racistas que semeiam, ao logo da história, o terror da existência enquanto alteridade. Ao tomarem a consciência de serem apartados do estado democrático de direito, descobrem que a democracia não era um mundo apartado do colonialismo. Se antes a vida passa a ter um sentido previamente programado pela condição, resultando em uma postura passiva ao longo de determinados marcos de poder, ao disputar um lugar como adversário, ele aprende que há estruturas dentro da forma social propositalmente estabelecidas para que ele seja uma máquina funcional.

Batalhar uma forma de deslocar as definições dessa condição é um ato de imaginação emancipatória. Para além de ser uma forma meramente discursiva, é preciso reafirmar que o corpo negro está sempre em jogo, é um corpo titubeante e que tateia os espaços sempre na espreita. Enquanto um corpo político ordinário, portanto desobediente, ele consegue firmar-se como sujeito. Suas ações, no entanto, não necessariamente ativarão uma mudança substancial de primeira mão, devido ao alcance, mas, por outro lado, desempenham um papel político fundamental que é a relação com a formação de uma base. Com isso, ele consegue escavar uma política do reconhecimento, inculcando em seu coletivo a consciência de que aquilo que parece ser a essência de um sujeito oprimido é uma construção que o delega a viver sob determinada condição. A reversão desse sentido é de que ele não sofre as consequências da sua existência por si, mas de um sistema que o direciona a ter uma função determinada e, uma vez desviado dessa função, passa a ser um corpo perigoso quando busca questionar as estruturas do poder soberano que o trata como descartável quando não mais funcional – e é preciso definir que o despojo está para além de sua funcionalidade, já que o sistema econômico e social a que estamos submetidos não comporta tantos corpos, inclusive enquanto se pensa, friamente, na ideia de corpos de reposição.

Nesse sentido, o teatro negro traz uma possível solução política, em que a estética assume alguns papéis fundamentalmente pedagógicos. Embora seja um teatro sob sucateamento

proposital, ele, aos trancos e barrancos, vem construindo uma história de luta, enfrentamento e resistência com a intenção de universalizar e politizar a experiência negra. Enquanto produção artística reivindicatória de uma revolução sobre as concepções pré-determinadas do ser um corpo e experienciar uma vivência negra, em suma, já produz uma relação de conflito tensionando os poderes que o direcionam a um determinado esquema viciado indutor de uma leitura preguiçosa e confusa entre a ideia de condição e a de essência. Nesse sentido, uma denúncia é revolucionária, o resgate histórico é revolucionário, a tentativa de estabelecer uma genealogia, ainda que imaginada, é revolucionária, assim como também o é a narrativa que identifica a existência de um padrão repetitivo nas formas com que são determinadas as submissões dessa população em torno da manutenção exploratória de poucos grupos de pessoas, cuja forma de vida depende da morte, da exploração e da humilhação de sujeitos vivendo sob seus domínios enquanto oprimidos.

A peça *Farinha com açúcar, ou sobre a sustância de meninos e homens*, de Jé Oliveira, é um bom exemplo que ressalta as condições dos sujeitos racializados, sobretudo na periferia de São Paulo. É a partir dela que buscarei uma compreensão de como se dá a mudança do lugar de fala para o lugar de luta e, com isso, a construção de um corpo de batalha. Trata-se de uma peça apresentada como “Obra tributo ao legado dos Racionais MC’S”, sendo uma “Peça-show em 2 atos: da vida para a morte”. Segundo a introdução dada ao primeiro ato da peça – 1º Ato: Morremos –, ela tem, por objetivo, “formalizar uma investigação da construção da masculinidade negra periférica” (OLIVEIRA, 2018, p. 29). Para isso, é criada uma narratividade sobre “a experiência de ser negro na urbanidade” (OLIVEIRA, 2018, p. 29). De acordo com seu autor, em “Algumas palavras acerca da morte e da vida”, esse trabalho é político e pedagógico, pois procura ressaltar a vivência do negro na periferia e isso, por sua vez, é uma experiência que coloca esse corpo em situações-limite. Esse corpo em estado de tensão gera uma constante lida com a morte: “De modo sintomático, a peça começa tratando da experiência da morte, uma espécie de reversão simbólica do ato de existir: a vida vista como a construção do cadáver. Sim, estamos morrendo e não é de hoje.” (OLIVEIRA, 2018, p. 20)

Estamos diante de uma produção dramática que, definitivamente, pressupõe um trabalho de imaginação emancipadora, pois coloca em questão uma mudança de base dentro da sociedade que ela reflete. José Carlos Mariátegui, por exemplo, lá em 1924, já defendia que a imaginação é o morto de qualquer progresso e a faculdade imaginativa é uma poderosa arma para a libertação, como reflete: “Os libertadores foram grandes porque eram, acima de tudo,

imaginativos. Eles se levantaram contra a realidade limitada, contra a realidade imperfeita de seu tempo” (MARIÁTEGUI, 2021, p. 44). Quase um século depois, esses escritos se tornam necessários para o trabalho de uma nova realidade. Nesse caso, a faculdade imaginativa pensada como um exercício emancipatório aponta, no contexto da população negra, para uma realidade potencial. É aí que o lugar de fala, talvez, sirva de trampolim para o lugar de luta. Essa experiência que é limite – ao limitar o corpo negro, mas também de ser a linha divisória entre extremos – ao ser contada em primeira pessoa, configura-se como uma narrativa seca, difícil de digerir e, por que não, nauseante. Ao ser contada, ela também gera elucubrações sobre ser ou não satisfatória, já que, quando comparada a outras experiências, ela se coloca como massacrante. Conhecê-la é um caminho para refletir se sua suficiência permite a imaginação de uma realidade potencial, isto é, emancipatória.

Uma rápida biografia de Jé Oliveira nos ajudaria, aqui, a entender um pouco melhor o que defendo por imaginação emancipatória, assim como essa mudança que estou sugerindo do lugar de fala para o lugar de luta. Oriundo da periferia de São Paulo, ele se identifica como um homem negro da Favela do Zaíra e da Vila Bocaína. Dramaturgo, diretor, ator e músico, fundou, em 2008, o Coletivo Negro inspirado nas ideias de Abdias Nascimento e o Teatro Experimental do Negro. Seu trabalho se fundamenta pela pesquisa, junto de seu grupo, sobre a presença do negro no teatro brasileiro. Em 2019, adaptou e dirigiu a peça *Gota d'água {Preta}*, uma adaptação do clássico de Chico Buarque e Paulo Pontes, em que aprofundou questões sobre raça e classe. Embora seja algo já presente no texto original, a leitura de Oliveira, além de ressaltar questões pungentes do Brasil contemporâneo agrega uma presença que condiz mais com o enredo da peça. Nesse sentido, acredito que *Farinha com açúcar, ou sobre a substância de meninos e homens*, ao refletir sobre como se forja a identidade do homem negro na periferia, cria um arquivo essencial para entender como esse corpo masculino, negro, periférico é situado no país. Para a realização da dramaturgia, Oliveira entrevistou 12 homens, que relataram essa experiência, demarcando um lugar de fala sobre essa vivência.

*Farinha com açúcar, ou sobre a substância de meninos e homens* leva em conta que o sofrimento e a opressão não são cicatrizes que transcendem o tempo, porém, mesmo assim, exigem um esforço narrativo e de concorrência para elaborar os traumas a que o corpo é submetido quando posto ao limite de viver colado à morte. Vejo-a como uma saída política que promove um ser adversário às formas de controle biopolítico, sobretudo no que tange ao genocídio da população negra no Brasil. Não se pode negar que o poder soberano empenha

certo esforço para apagar as marcas mais opressivas e direcionadas à população negra no território nacional e de forma compulsória. Não se trata de corpos marcados de maneira unilateral – a cicatriz histórica na própria pele –, e sim por um esquema que macula essa vivência por sistemas repressivos que permanecem não só nos sujeitos diretamente, mas em toda a comunidade que esteve, está e estará, caso não haja mudanças estruturais nos sistemas opressivos que atuam contra ela, sob um esquema indutor de violências desencadeadoras da morte. Na peça, o tema da morte será visto por duas dimensões, ambas presentes no cotidiano do sujeito negro, sobretudo do periférico: “Aqui terão dois tipos de mortes: a morrida e a matada” (OLIVEIRA, 2018, p. 31).

As experiências de sofrimento perpassam um processo de manutenção, em sua maioria permitidos pela mão do poder soberano –, no caso da população negra, basta lembrar os dados de que a cada 23 minutos um jovem negro é assassinado no Brasil. Embora, enquanto cidadãos negros, sintamos uma falência do não poder fazer nada, trabalhar com a reparação da memória, que se dá por diversos caminhos de documentação, incluindo o teatro e, especificamente aqui, o teatro negro, já é um projeto bastante fecundo. Existem diversos exemplos que corroboram essa argumentação, sendo o mais paradigmático as catalogações das opressões, massacres e desterramentos sofridos, ao longo da história, pelo povo judeu. Essa população, ao contrário de assimilar os discursos e ações de apagamento gerados pelos seus carrascos, inclusive os da morte em massa, empenhou-se na criação de um arquivo narrativo dos terrores vividos, a exemplo da inquisição e da Shoá. Para esse povo, o exercício de reparar a memória é uma compreensão de necessidade da unidade para a sobrevivência e a permanência.

A meu ver, a dramaturgia de Jé Oliveira, assim como todo o acervo criado pela população judaica e, obviamente, pela negra, está na contramão do condicionamento à história. Enquanto um documento estético sobre a condição negra e, como pensou Mariátegui ao afirmar que todos os grandes momentos da história mundial foram preservados pela imaginação, *Farinha com açúcar, ou sobre a substância de meninos e homens*, visa a reparar algo que, durante um longo período, não pôde ser catalogado. A experiência negra no Brasil sempre esteve em processo de questionamento, afinal, como afirma Achille Mbembe, nosso passado escravagista determinado pelo mercantilismo, visava, em primeiro plano, à dizimação da humanidade do escravizado. Ajunta-se a isso o processo de dispersão da unidade – cujo exemplo mais paradigmático é, talvez, o mito da convivência harmônica das raças e culturas no Brasil, intitulado de democracia racial –, que provocou a própria alienação da identidade

negra coletiva. Contemporaneamente, esse discurso recebe outras roupagens e figura em discursos como o do colorismo, além de outras estratégias capazes de anular a unidade que manteve a sobrevivência e a resistência, ainda que precárias, das diversas formas de dispersão a que o negro foi submetido em nossa história.

A favela constitui um paradoxo, uma vez que, sendo a periferia da periferia e concentrando uma enorme população de “condenados da terra”, além de ser um espaço em que a necropolítica é aplicada com mais rigor, ela apresenta uma organização social particular mesmo que à revelia da proteção do Estado. Trata-se de um lugar muito próximo àquele discutido por Fanon como sendo a cidade do colonizado, ou seja, portadora de má fama, de sujeitos igualmente difamados, um mundo sem espaço, mas que abriga uma grande massa dos que não gozam da cidade e do seu bem-estar. Mesmo sendo o restolho das ocupações coloniais, ela interpela diretamente os poderes que a tentam executar violentamente enquanto espaço, os mesmos poderes que, em certa medida, são os responsáveis pela sua criação, maledicência e pobreza. Porém, enquanto espaço comunitário e que abriga, em uma perspectiva soberana, vidas direcionadas ao descarte, essas organizações transformam os corpos ali presentes. Eles deixam de ser miseráveis para se tornarem políticos que, ao experimentarem todos os abandonos do Estado — a perda dos direitos mais fundamentais para a vida digna no que diz respeito ao saneamento básico, à segurança pública, à vivenda etc. —, estruturam uma autogestão pautada no cuidado coletivo para suprir as necessidades advindas de um Estado não atuante. Não penso, aqui, em romantizar essa constituição social, mas é notório que há uma tecnologia social direcionada ao suprimento das necessidades que, ao mesmo tempo que concentra um problema relativo à violência do tráfico e à proliferação de igrejas neopentecostais, por exemplo, também concentra uma estrutura comunitária de viver em solidariedade.

Nesse sentido, *Farinha com açúcar, ou da sustância de meninos e homens* é uma dramaturgia que ressalta, por um lado, a desgraça dos processos de periferização, que não estão só no deslocamento de um grupo social do centro das cidades para as periferias – ressaltando a guerra, que não é nada silenciosa, e o biocontrole que o Estado exerce nesse espaço –, como também a adjetivação negativa que essa organização urbana passa a gerar para a população que nela vive. A população favelada é o bárbaro da população central. A marca do conflito presente na dicotomia cidade-civilizada e favela-bárbara encena muito mais que a existência de dois topos em um mesmo espaço urbano, encena a manutenção daquele desconhecimento que já estava presente nos gregos, como mostra Silviano Santiago. A diferença cabal entre

essas duas cidades que se formam é que não falamos de duas civilizações estranhas uma à outra. Se o centro desconhece a periferia, o contrário não é real: as empregadas domésticas, os serviçais e os passantes dos centros não só conhecem bem esse lugar como, também, praticam as tarefas de cuidado necessários para sua existência. Por outro lado, o centro nem os adjetivos de novo e nova se prestaram a dar às periferias.

A originalidade desse espaço é distinta daquela que a Europa quis dar à América. Ela não nasce como uma cópia ou um simulacro desse original-falsificado e muito menos é uma cópia mal enjambrada do centro. Ali, cria-se uma civilização dos restos da civilização, da miséria, da brutalidade e da vileza daquele modelo que, copiando tudo enquanto colônia, criou uma outra cidade de organização narrativa que não carece do único original que foi dado ao seu adversário, os tais dos adjetivos de novo e nova que são, no neocolonialismo, mais que rejeitados, são zombados pela metrópole. Essa narrativa é muito mais que um exercício de escrita sobre escrita. Ela é, na falta de melhor termo, um palimpsesto que se radicaliza para além das camadas de letras, abrigando todo e qualquer texto que é a sobra – as propagandas, a música, a oralidade, o esculacho e, por que não, os próprios textos e subtextos inerentes a sua condição. Falamos não do leão que é o carneiro assimilado, mas estaríamos mais próximos, nesse caso, ao mexido ou mesmo ao porco a que, como disse Umberto Eco – e ressalto a infelicidade dessa metáfora –, tudo se aproveita. A experiência já não é mais estrangeira, mas a que aproveita os restos do alimento nacional do centro. Como já mencionado anteriormente, a experiência da pobreza acontece pela falta, esta que, por sua vez, promove a ressurreição. Ela, a falta, portanto, tem um papel civilizador e emancipatório.

Não digo que seria o contrário da tese defendida por Silviano Santiago ao analisar o entrelugar dos discursos latino-americanos, defendendo-os como construções periféricas transgressoras, mas que permanecem se orientando tendo a Europa como norte bussolar, embora pela paródia e pelo pastiche gerem uma atividade nada inocente de ler a metrópole. O que chamo à atenção é que, se para um determinado discurso latino-americano “falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra” (SANTIAGO, 2000, p. 17), existe, também, aquele que visa a defender uma inscrição levando em conta sua quase nulidade enquanto fala. Nele, há outra dimensão da ferocidade da escrita, na qual não está na lista de interesses o debate de quem é mais ou menos astuto, buscando desdobrar uma experiência narrativa que vem das sobras e se tornando um discurso insurgente da periferia gerada na própria periferia colonial.

Silviano Santiago, ao ler *62 Modelo para armar*, de Júlio Cortázar, e “Pierre Menard, autor de Quixote”, de Jorge Luis Borges, está interessado em acionar uma identificação latino-americana para dois escritores que se orientam pela literatura europeia. Eles falam contra, escrevem contra, mas o fazem com as referências bem determinadas pelo modelo original, por isso, afirma Santiago, que “o artista latino-americano aceita a prisão como forma de comportamento, a transgressão como forma de expressão” (SANTIAGO, 2000, p. 25). É certo que o personagem de Cortázar zomba da tradição, não é ingênuo nas traduções literais e tudo isso mostra a astúcia do escritor. Da mesma maneira, Pierre Menard, vivendo “entre o amor e o respeito pelo já escrito e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue” (SANTIAGO, 2000, p. 23), mesmo tendo uma leitura que seja, de fato, transgressora, ela remete à produção imperial como exemplo, inclusive, daquilo que se deve combater. Esse modelo apresentado, a meu ver, é irônico, combativo e, por fim, interessado por uma tradição específica. Vale dizer que há, lá no fundo, algo que não se encaixa: mesmo que se deboche do império, ele permanece centralizado e, portanto, imperial.

Esse escritor e, por consequência, seus personagens – que leem o tempo todo e publicam de vez em quando – fazem parte de um certo mundo periférico, aquele que tem, como explica Milton Santos, a palavra pobreza substituída pelo slogan marginalidade. De maneira comum, marginalizado passa a ser todos aqueles distanciados do centro civilizatório, independente de sua condição. Esse topos é homogeneizado, sem distinção da geografia periférica, inclusive sem dimensionar os centros que se criam nessas margens. Esses escritores leem muito e publicam pouco, mas em comparação à metrópole europeia. Já o escritor latino-americano tem pouco tempo para ler muito, bem como pouca influência para publicar, inclusive o mínimo e ainda assim ele o faz. O escrever e o falar contra, entendo, também assumem, nos discursos latino-americanos exemplificados por Santiago e nos eleitos por mim, a dimensão do escrever para. Já no teatro negro aqui estudado, dando um salto dos anos 1971, quando Santiago faz suas reflexões, o debate ganha outro sentido. Não há uma busca pela mensagem invertida da assimilação do modelo original, em que a astúcia é lida como primordial. Nesse caso, o que se tem em conta são aquelas experiências solapadas enquanto tais – afinal, o primordial literário está ligado à vivência branca, independentemente de como ela seja. No caso de *Jé Oliveira*, a experiência já está determinada de antemão:

Apesar de ficção, obra, criação, não teremos ilusão nesta peça. Esse tipo de coisa acontece na vida de alguns. As pessoas morrem de muitos modos, mas alguns modos são moldes das mortes de alguns só.

O DJ cita com *scrath*: ‘Negro Drama’ e ‘Eu também não consegui fugir disso aí, eu sou mais um’.

Desculpem se eu não os poupo desse tipo de experiência de morte. Aqui terão dois tipos de morte: a morrida e a matada (OLIVEIRA, 2018, p. 31).

E é me valendo dessa experiência negra e desse lugar de fala que avalio que o “estar em contra” apresentado por Santiago não faz tanto sentido. Estamos lidando com um saber que foi sendo matado de forma serial. Tomar as rédeas desse saber e empenhar postura contra o epistemicídio do saber e da vivência de toda uma comunidade é o desencadeador do corpo de batalha. Tomando-se as referências de colônia e império de uma forma localizada – centro brasileiro e suas periferias –, bem como a permanência do imperial em outras roupagens, como apresentado por Negri, a disputa empreitada pela literatura negra em nada condiz com aquela que quer ser o contra da europeia. Não há interesse em traduzir literalmente o bom gosto da metrópole e, assim, rir de sua cara. O que se traduz são as consequências históricas da incessante mirada para aquele norte que nos desgovernou. As violências estruturais a um coletivo social, que o fere e o mata, mantêm, em seu cerne, as políticas coloniais, mesmo que atualizadas. Como disse Santiago, o império esperava o silêncio, mas a fala e a escrita revelaram as opressões com que um sistema colonial detona as suas periferias – independentemente de qual seja o centro de referência. Esse sistema ainda produz vítimas rotineiras e, de onde se espera o silêncio, há a narração desse experimentar da vida periférica no centro da periferia global. Denunciar não deixa de ser falar e escrever contra, mas claro que há um a quem se está direcionando: “A minha Antiga, antes de morrer com 77 anos, enterrou meu vô; dois filhos que morreram de cirrose; um que morreu queimado e um neto que foi assassinado pela polícia. Morte matada ...” (OLIVEIRA, 2018, p. 32).

Na dramaturgia de Jé Oliveira lemos uma afirmação bastante relevante e que pontua as questões que esse outro discurso latino-americano debate, sobretudo ao se trata de uma experiência originária das margens brasileiras: “Lá, a morte é um ato público, quando não se mata-morre nos corredores dos hospitais, é na rua, nos bares nas vielas ou becos que se executa o espetáculo” (OLIVEIRA, 2018, p. 36). Voltamos, então, à reflexão sobre a necropolítica defendida por Achille Mbembe. Esse direito soberano de governar e exercer a morte é parte determinante para pensar a imaginação emancipatória do personagem político ordinário de *Farinha com açúcar ou sobre a sustança de meninos e homens*. Atuando em outra camada em relação aos textos apresentados por Santiago, o processo de invenção da periferia global, nesse caso, lida com outra astúcia, em que a narrativa ocupa um papel tão grandioso quanto o de debochar da metrópole. Nesse caso, ao contrário de concentrar uma resposta a um possível renascimento colonialista, como defende Santiago, em que a mestiçagem ganha um papel relevante contra a unidade imperial, parte-se de outro

pressuposto: nessa periferia da periferia, houve algum espaço para um renascimento colonialista tomando por princípio a perenidade da condição colonial a que esse topus foi submetido?

Esse problema tanto não foi resolvido, como apresenta certa recorrência na literatura engajada, óbvio que impulsionado pelos estudos culturais, decoloniais e de políticas afirmativas. Enquanto os discursos apresentados por Santiago são capazes de gerar um sentido de reconhecimento para uma classe de leitores que, sendo periféricos, ocupam o centro, confirmam, também, a falta de redistribuição, ao ponto de serem elencados como o discurso latino-americano. Contemporaneamente, encontramos, com mais facilidade, outros escritos e manifestações artísticas que, além de reclamar esse lugar, também não se identificam com aquela fundação do que seriam as letras latino-americanas. Nessa periferia global ainda existe uma experiência que é mal contada e, ao ser relatada a partir de um lugar de fala, ganha uma originalidade que nada tem a ver com o paradoxo dos escritos invisíveis de Pierre Menard como foi ressaltada por Santiago, mas como que a invisibilidade da violência explícita exercida contra a sociedade e que ganha um protagonismo narrativo – claro que, aqui, não estou colocando em debate o genocídio do mar mediterrâneo, que hoje é um enorme tumbeiro de vidas negras e, conseqüentemente, faz com que as democracias europeias convivam com o extremo oposto de seus princípios defendidos enquanto direitos humanos que são violados quando se deixa pessoas, deliberadamente, morrerem afogadas em busca de uma vida mais digna.

Tanto a escravidão quanto os seus resultados que ainda estão presentes no mundo carregam narrativas inéditas. E, assim sendo, elas carregam um fator de extrema originalidade, resumido na pergunta: como isso ainda pode estar ocorrendo hoje? Embora a resposta seja bem fácil, ainda nos surpreendemos com como a insistência colonial mantém uma força gigantesca nas operações de um mundo em que as colônias, oficialmente, não existem. Ainda assim, conseguimos traçar com grande facilidade o que permanece império e o que segue como espaço colonizado. Ali, tampouco é complicado entender como o desleixo sobre a ideia de soberania nacional funciona. Nesse caso, a superioridade que deriva da autoridade não trabalha a favor de defender o bem-estar da população. Ou seja, esse domínio e poder são utilizados para a opressão e o direito soberano passa a ser exercido, como afirma Achille Mbembe, como o direito de submeter os cidadãos a uma vida vexatória. Com ele, há também o direito em exercer a morte, poder que tem acompanhado as histórias das democracias, não deixando de ser, para termos um marco temporal mais próximo, uma herança moderna do

direito de matar que foi praticado pelo nazismo, como bem pontuou Aimé Césaire em seu *Discurso sobre o colonialismo*.

Ainda que haja um interesse em apagar esse passado das democracias europeias, elas legaram um instrumental técnico e humano que consolidou o direito de matar. Nesse sentido, foi pela força da denúncia que nos damos conta que os resultados do nazismo, por exemplo, estão para além dos números imediatos gerados pela indústria da morte hitlerista. Essa dor é elaborada sobretudo pela escrita de testemunhos, mas também pelo sem-número de produções artísticas que se voltaram para a luta contra o esquecimento colocando a experiência de guerra como uma dor impossível de se curar. Porém, é relevante ressaltar que é imperdoável “em Hitler não é o crime em si, *o crime contra o homem, não é a humilhação em si, é o crime contra o homem branco, é a humilhação do homem branco*” (CÉSAIRE, 2020, p. 18. grifos do autor), e, por isso, esses testemunhos e artes que, recorrentemente, se voltam sobre esse período estão catalogando a experiência branca, ainda que as vítimas do nazismo não fossem homogêneas – além de judeus, ciganos, deficientes, negros, outros povos brancos europeus foram vítimas desse regime. Contudo, se concordarmos que a escravidão foi o maior crime contra a humanidade tanto em número de vítimas, de espaço temporal e de efeitos colaterais que ainda são permanentes, tranquilamente poderemos elencar quais são os povos que entram na conta dos estados totalitários como alvos nesse exercício do direito de matar tanto no passado quanto agora? Nessa gama de questões sobre a soberania da morte que os estados democráticos têm, outras questões devem ser elaboradas: qual tipo de humano é morto? Quais os locais onde eles são mortos? E em qual democracia esses humanos são executados?

No caso brasileiro, bem retratado na dramaturgia de Jé Oliveira, o direito do Estado de matar uma determinada parte da população, no caso a população negra, se dá por “chacina, execução sumária, etnocídio, tiro na nuca, por trás, desarmado, tiro na cara para não ter velório, execução sumária, chacina, nossas mortes têm sido espetáculo público” (OLIVEIRA, 2018, p. 36). Portanto, a raça é um valor suprassimbólico de determinação social, além de ser uma régua que mede quem padecerá sob esse direito de matar que é exercido pelo Estado. A raça, ainda que seja um fator que passe por negações em certos discursos, como um medidor de precariedade, é um determinante para o funcionamento das políticas da morte produzindo a partir de simbologias institucionais de deliberação de humanidade. Mesmo sendo um valor simbólico, ela imprime o simulacro de qual ser humano é passível de humanidade e qual terá o direito à vida amputado a partir dos usos de tecnologias biopolíticas que articulam a morte em massa. De acordo com Achille Mbembe, o terror moderno tem, como suas primeiras

manifestações do direito biopolítico de matar, a escravidão e o legado de terror que ela deixou, do qual a racialização, certamente, é um alvo biopolítico<sup>98</sup>.

Nesse sentido, há uma autenticidade inerente ao personagem político ordinário, que se empenha em mobilizar uma consciência que desnuda, pela denúncia, a truculência do Estado soberano e de suas tecnologias de amputação da humanidade dos sujeitos negros em condições periféricas. A imaginação emancipatória alcança uma saída, que é confrontar mostrando o lugar a que os sujeitos estão submetidos, e isso pode colocar o corpo em movimento, gerando um lugar de luta que, por sua vez, pode reviver o corpo para a batalha. Com isso, é possível que surja o sujeito que se coloca como adversário do Estado, portanto, do poder soberano que segue a lógica que constitui a colônia e sua relação de exploração do corpo escravizado. É esse mesmo Estado, hoje, que coloca os sujeitos em condição de propriedades, se valendo de outras facetas de seu poder ao marcar e controlar os corpos de seus cidadãos. A biopolítica a que me refiro se dá por normas, marcos legais, cédulas de identidade, cadastro de pessoas físicas, controle das impressões digitais, fichamento criminal, entre outros mecanismos que compõem uma espécie de código de barra que confere uma propriedade material do sujeito ao Estado. São por esses mesmos mecanismos que o Estado, com seu poder soberano, cancela as suas propriedades, seja via encarceramento massivo ou pela aniquilação mesma do corpo.

As normas legais e institucionais operam em dois sentidos que estão de acordo com os sistemas simbólicos a que os sujeitos estão condicionados – raça, classe social e gênero. Nesse caso, a própria legalidade funciona ilegalmente, pois, ao colocar o humano enquanto propriedade do Estado e, ao mesmo tempo, marcar o sujeito negro como destituído de humanidade, por exemplo, determina que esse sujeito passe a ser mapeado por outras instâncias da legalidade, essas que são, institucionalmente, ilegais. Nesse sentido, a

---

<sup>98</sup> De acordo com Mbembe, a história do terror que perpassa a escravidão coloca um fator determinante de experimentação da indústria da morte: o processo de mercantilização dos sujeitos negros e sua extensão histórica nas escravidões modernas. É nesses momentos que o corpo negro perde sua humanidade ao ser submetido à dominação absoluta, resultando em sujeitos mercantilizáveis. Para ele, no contexto do *plantation*, por exemplo, “a humanidade do escravo aparece como uma sombra personificada. De fato, a condição de escravo resulta de uma tripla perda: perda de um ‘lar’, perda de direitos sobre seu corpo, e perda de estatuto político” (MBEMBE, 2018b, p.27). Diversas foram, portanto, as tecnologias de desumanização da população negra e elas, contemporaneamente, trabalham transformando esses sujeitos em corpos calculados para perdas. Ou seja, o poder soberano autoriza e pratica a manutenção dessas tecnologias, que são aplicadas: no lar, quando permanecem em situações precárias e sempre em uma perda por vir; no corpo alvo, regulados por políticas que ameaçam informando que a morte é iminente; e a vida precária, que está sob perigo e sem condições imediatas de mudanças.

abordagem policial baseada no elemento suspeito acaba gerando uma política bastante próxima à distopia do conto de ficção científica “Minority report”, de Philip K. Dick.

Nesse conto, os crimes são “prevenidos” pelo uso da precognição (capacidade de ver o futuro), em que uma polícia pré-crime pode condenar o suposto criminoso antes mesmo de ele praticar o ato. Porém, o que não se leva em conta pela instituição é o paradoxo dessa ideia, que é o de conhecer o próprio futuro. Isso é o suficiente para colocar em xeque, além de outros pontos importantes do conto, a própria eficácia do programa de previsão de crimes. Em certa medida, a polícia pré-crime não é distante da realidade brasileira, sobretudo, como explica Luiz Eduardo Soares, quando essa instituição se vale do conceito de “elemento suspeito”, um termo vulgar presente em seu vocabulário como justificativa para a prevenção de crimes. Para Soares, essa abordagem policial nada mais é do que um esquema ideológico e ineficaz que reafirma o funcionamento do necropoder por uma base racista: “A dimensão recalcada da performance policial típica: a seleção do suspeito orientada pelo preconceito contra o jovem, sobretudo do sexo masculino, pelo estigma aplicado aos pobres, e pelo racismo contra os negros” (SOARES, 2005, p. 11). Para Soares, esse racismo que orienta as abordagens policiais redundante, também, na cor, classe social, gênero e idade do sistema prisional brasileiro, sendo, para o autor, um legado da nossa tradição oligárquica e autoritária.

Essa política se vale, ainda, de seu poder de matar como elemento de prevenção desses possíveis crimes de futurologia. Essa atuação carrega diversas contradições de como os sistemas legais atuam por construção de privilégios, que são usados como filtros do trabalho policial. Para Silvia Ramos e Leonarda Musumeci, o que se filtra, principalmente, é o fator racial: “um termo comumente usado pelos agentes da PM fluminense em comunicações de rádios – *elemento suspeito de cor padrão* – sugeria a seletividade racial na atuação cotidiana da polícia [...]” (RAMOS; MUSUMECI, 2005, p. 16). Esse processo de construção de uma presunção da suspeição, afirma as autoras, é um fator de tensão entre homens negros, principalmente a juventude, e a polícia, que alimenta, nessa população, uma espécie de medo social. Enquanto uma resposta alinhada a esse imaginário opressivo, em que o elemento suspeito carrega algumas características que a ele são condicionadas como basilares – a condição social e, principalmente, a racial –, ela visa por determinar possíveis alvos, o que, em certa medida, borra a humanidade dessas pessoas. O trabalho de imaginação emancipatória, nesse caso, como é realizado em *Farinha com açúcar, ou sobre a sustância de meninos e homens*, atua recompilando essa humanidade desterrada.

Por isso, o fator político imbricado no personagem político ordinário levanta questões que, ao numerar as brutalidades contra esses sujeitos, mostrando como eles são dizimados enquanto objetos, estão, ao mesmo tempo, conferindo a eles humanidade, que, infelizmente, se dá pelo absurdo próprio com que essas tecnologias de amputação de humanidade atuam. Ainda que seja um movimento que pareça confuso, ele conduz a uma originalidade de certo discurso latino-americano, em que se reconstrói uma realidade sem que haja desvios ou metáforas que as transcrevam: “Será que mereciam morrer com 5 tiros na cabeça só porque é negro? Será que mereciam 12 facadas na barriga só porque é preto” (OLIVEIRA, 2018, p. 34). Na peça, há um convite para discutir um tema tabu, incitando questões que apontam para outra faceta da soberania dada para o exercício da morte, que é mediada por técnicas de crueldade: “Ficar amarrado pelo pescoço no poste da rua como faziam com a gente antigamente, só por que é preto. Será que mereciam? Será? ” (OLIVEIRA, 2018, p. 34). Esse conceito tão recorrente nas comunicações policiais guarda, em seu cerne, um discurso que se constrói enquanto tática de eliminação, que passa a ser praticado com barbaridade e evitando que haja sobreviventes : “Um carro branco, 5 moleques pretos e 111 tiros, só porque é preto?” (OLIVEIRA, 2018, p. 34). Por fim, elemento suspeito, um termo pouco conhecido fora da instituição policial, esta dita exemplos da eliminação em massa de sujeitos determinados como indesejáveis socialmente: “111 mortos do Candiru, todos pretos. Só porque é preto” (OLIVEIRA, 2018, p. 34). Portanto, esse outro discurso latino-americano não é, igualmente aos apresentados por Silviano Santiago, nada ingênuo.

O personagem político ordinário, nessa dramaturgia, coloca-se diante da morte como um elemento que perpassa a sua existência, mas não se definindo diante dela. Existe uma racionalidade sobre essa condição e o entendimento da precisão das políticas de intervenção da vida negra e pobre, como se lê no seguinte trecho: “ A morte vem e leva bastante da gente com ela. Difícil abandonar esse futuro-passado que me persegue: futuro breve de cova sem lápide lapidando uma vida curta” (OLIVEIRA, 2018, p. 35). Portanto, além de uma confrontação do biopoder, esse personagem tem na sobrevivência uma forma de se esquivar de todo o aparato biopolítico que mira a sua aniquilação – “Falo de um lugar; de um tempo; e de um povo em que a morte não foi ainda expulsa por completo da vida: as velas, muitas delas, que eram acesas nas casas eram avessas ao dia, na maioria das vezes era de noite que ocorria” (OLIVEIRA, 2018, p. 35). Assim, há, dentre todas essas condições, a de permanente estado de vítima, convertida em alvo. Porém, há nela, também, a tarefa de apagar o alvo de sua pele e, pelo discurso, se retirar dessa condição efetiva de vítima.

Já no segundo ato da peça, intitulado “Sendo”, a denúncia parte para uma mensagem esperançada, mas sem uma ideia romântica e deslocada da experiência. Há a prática de uma imaginação emancipatória que solicita uma reviravolta na condição de alvo o que, ao mesmo tempo, gera outro valor político à peça, aproximando-a de um manifesto: “Esse é o nosso manifesto pela existência: a potência possível das vidas, o respiro, mesmo sob os escombros, o efêmero de nós que fica, a gente ‘plura’ e se refaz” (OLIVEIRA, 2018, p. 53). A atuação política dos personagens que são convocados tenta responder uma pergunta como a seguinte questão: como se constrói, então, a humanidade daqueles cuja sobrevivência é estar, a todo instante, evitando a morte, uma vez que ela não se encontra dentro de uma relação natural da existência do corpo, mas submetida a um mecanismo em que a morte vivida, bem como a violência opressiva, será parte de uma obrigatoriedade dessa experiência?

Voltando ao pensamento de Achille Mbembe, em uma leitura a respeito da morte em Bataille, há um apontamento de que o humano revela o seu lado animal diante de uma situação de risco. Nesse instante, para o autor francês, qualquer humanidade recorre ao seu mais primitivo instinto de sobrevivência. Em uma perspectiva lógica, então os sujeitos que estão sempre à mercê da morte, vivendo-a como possibilidade cotidiana, estariam em constante estado de animalização. Obviamente que, para essa leitura, é necessário entender o lugar de enunciação a que ela se aplica. Primeiro, Bataille pensa a vida como utilitária e tudo que está para além dessa observação faz parte do domínio da soberania. Sobre isso, Mbembe pontua que, nesse caso, o significado final do termo “é a recusa em aceitar os limites a que o medo da morte teria submetido o sujeito” (MBEMBE, 2018, p. 15). Ora, essa leitura não deixa de ser um tanto quanto irônica pelo autor camaronês, uma vez que está claro que estamos trabalhando com um conceito que flutua seu sentidos de acordo com o espaço em que ele é empregado. Não há dúvidas de que a vida de Bataille, se quase nunca, de fato nunca esteve nas mãos violentas do poder soberano. A imaginação emancipatória que parte do trabalho de Jê Oliveira é autêntica na medida em que desconstrói essa animalidade do sujeito, sobretudo o negro, diante do perigo.

Existe uma resposta distinta, da qual mesmo Bataille não pôde dar conta, que são de sujeitos que vivem sob a espreita da morte, mas que criam outras formas de estar, humanamente, diante da vida, como responde a dramaturgia de Jê Oliveira: “Cê aprende assim, véio. Tomando tapa na cara de polícia toda semana, indo visitar seu pai na cadeia... É assim, mano. Isso dá ódio em você. Te tira a poesia, morô mano?!” (OLIVEIRA, 2018, p. 42). O espectro constante da morte não é solitário, ele vem acompanhado de outras opressões, e, juntos,

orquestram a amputação do corpo. Esse estado é real, mas nem por isso consegue banalizar a existência desse personagem político ordinário, pois é ele quem compila formas de permanecer humano diante desse poder que insiste em sua animalização. Não se debate, na forma de imaginação emancipatória ressaltada dessa dramaturgia, uma consciência da morte baseada na sua chegada, mas de uma conscientização da morte como experiência cotidiana, em que, ainda que seja uma presença condicionada, há uma luta política para que ela não seja um fato banal, afinal, o que a peça clama é que “a vida possa, de fato, existir para todos/as” (OLIVEIRA, 2018, p. 54). E isso é bastante original, pois se vale do discurso que se constrói com a experiência do lugar de fala transmutado no lugar de luta, portanto, compondo um corpo de batalha.

## A REVOLUÇÃO IMEDIATA DO TEATRO

### I.

Anatoli Lunatcharski, no texto “O teatro e a revolução”, de 1924, propõe um debate sobre os caminhos que, naquela época, estavam direcionando o fazer teatral e seu engajamento político: “A coisa mais horrível é justamente o fato de que o teatro tenha se tornado uma empresa capitalista” (LUNATCHARSKI, 2018, p. 73). Porém, o que ele chamava à atenção, de fato, não era a produção de arte que reivindicava participar dos processos revolucionários, mas como, em um período entre guerras, aconteceu um esvaziamento discursivo do compromisso de certa arte com a sociedade. Segundo defende, a arte passou a ser um instrumento que corroborava, pelas mãos de produtores que ansiavam por transformar a indústria criativa em de entretenimento, um discurso burguês que estava tomando todos os setores sociais.

Ele reivindicava, se valendo do artigo “A arte e a revolução”, de 1849, escrito por Richard Wagner, que a arte, principalmente o teatro, deveria, assim como as escolas e as universidades, ser uma atividade financiada pelo estado e, como elas, ser uma instituição dotada de autonomia. Para Lunatcharski, o esvaziamento e o foco nas perspectivas burguesas se tornaram as linhas de frente de um determinado teatro que encontrou fontes de financiamento por uma classe que desejava, primeiro, assistir os seus dramas em cena, bem como destituir o engajamento pedagógico dessa arte com a sociedade. Dessa maneira, o esvaziamento político do discurso artístico naquela época, segundo o autor, vem de uma cooptação que está para além do ponto de vista estético, vem de como a arte foi usada para fins opressivos. Esse processo, no entanto, se dava tanto de forma direta quanto de forma enviesada, como o exemplo da apropriação da obra artística de Wagner pela propaganda hitlerista, separando, propositalmente, o valor estético do político ou recondicionando o sentido político dessa obra.

Lunatcharski considera que é na dramaturgia que acontecem as ideias do teatro e, por isso, é a partir dela que se configura a pulsão revolucionária dessa arte, principalmente quando ela compreende, em suas narrativas, o espírito da época. Nesse sentido, a existência dos clássicos, que para ele é um fetiche recorrente na produção teatral, fala pouco sobre o instante

que não o de sua produção, principalmente quando ela não é atualizada com o presente – não por acaso, a propaganda hitlerista conseguiu se apropriar da obra de Wagner. Ainda que, do ponto de vista estético, eles sejam verdadeiros documentos, muitas vezes algumas questões fundamentalmente pedagógicas não são transpassadas de uma época para a outra, restando, em grande parte das montagens, somente a estética pela estética<sup>99</sup>.

De fato, ressalta Lunatcharski, a Revolução Francesa produziu obras que foram demasiado efêmeras e com uma sobrevida curta e anexada ao instante de suas produções. Sua defesa é de que essas peças podem não ter permanecido na história devido a esse processo revolucionário não ter dedicado tanta atenção à cultura. Porém, pondera também que nem todos os processos revolucionários foram desleixados com a produção cultural. Em grande parte dos países, principalmente os que se projetaram para uma sociedade capitalista, houve essa falta de atenção com a arte: “Em geral, as revoluções muito dificilmente conseguem se dedicar – em paralelo à gigantesca atividade militar e administrativa – à cultura” (LUNATCHARSKI, 2018, p. 80.). Já no caso da Revolução Russa, a compreensão da arte e sua função na sociedade foi outra: “No entanto, essa observação concerne à Rússia apenas até certo ponto. Nós já temos, sem qualquer dúvida, algumas peças de sucesso que são frutos da nossa época” (LUNATCHARSKI, 2018, p. 80). O mais importante, aqui, não são quais obras foram essas. O autor se expressa enquanto um membro do Conselho Militar do Exército Vermelho, e nessa posição, foi responsável por planejar e implantar a prática teatral nesse exército, usando essa arte como um processo de agitação e propaganda. Ali, incentivou a apropriação do teatro pela classe trabalhadora, que, por sua vez, trouxe essa experiência de vida para a dramaturgia, criando uma prática da arte a partir da cultura proletária e popular.

Nesse sentido, a minha proposta aqui é pensar que é fundamental que uma dramaturgia tente captar o que o autor chama de “o próprio teatro” da época. Ao concentrar-se nisso, o texto teatral pode intencionar uma sobrevivência dessa manifestação artística, reivindicando um pensamento político e, também, uma forma estética própria e inerente ao seu tempo. As

---

<sup>99</sup> Sobre a leitura que faço deste clássico da teoria do teatro, ela não visa a desqualificar ou a abandonar a contribuição dos grandes dramaturgos, pelo contrário, a minha defesa é que eles possibilitaram a leitura dos seus tempos e, muitas delas, permanecem atuais. Por isso, em certa medida, concordo com a afirmação do autor: “Se não há qualquer dúvida de que cada época deva ter seu ‘próprio’ teatro, igualmente a nossa época revolucionária, de transição entre capitalismo e socialismo, não pode deixar de fazer nascer seu teatro próprio, que reflita as suas paixões, seus projetos, esperanças, desventuras, triunfos. Seria, entretanto, imprudente querer amarrar flores de papel aos ramos ainda desnudados de uma primavera que começa. Uma política desse gênero seria justamente uma forma de insistir em proteger peças revolucionárias falsamente artísticas” (LUNATCHARSKI, 2018, p. 79-80). Nesse sentido, quando penso o teatro negro como uma arte justificada pelo engajamento político, e isso em consonância com o pensamento de Marcos Antônio Alexandre, não estou descartando seu potencial estético, mas sugerindo como ambos os valores trabalham em harmonia.

dramaturgias que aqui, na segunda parte do texto, servem de exemplo para justificar minha defesa me levam a refletir o que seria uma política e uma estética no teatro negro que, no meu ponto de vista, apresentam, por meio da construção de personagens políticos ordinários e da imaginação emancipatória, os seguintes pontos: uma aderência ao tempo histórico, uma digressão às tecnologias poéticas afro-brasileiras, o impulso de um discurso artístico que almeja uma resistência mediante a denúncia e a reivindicação estética capaz de concorrer, discursivamente, com o fazer artístico dominante. O teatro e sua dramaturgia, de acordo com Lunatcharski, é capaz de ser uma cirurgia no âmbito social, podendo revelar uma sociedade em sua efervescência. Assim, defendo que o fazer artístico, sobretudo o teatral que se vale de um posicionamento a priori, como é o caso do que assume o adjetivo negro, atua por uma estética-política participativa do contexto com o qual está dialogando e, com isso, pode, como fizeram os clássicos do teatro, ser uma inscrição que determina que “o caráter de cada grande sociedade do passado sempre se revela, seja íntima ou amplamente, em seu teatro” (LUNATCHARSKI, 2018, p. 81).

Lunatcharski defende, ainda, que o fazer teatral e seu resultado sejam pensados como produção e não mercadoria, pois esta é a finalidade que o sistema capitalista tenta dar a todo tipo de trabalho e serviço, já que “tudo no mundo capitalista se transforma em mercadoria” (LUNATCHARSKI, 2018, p. 83) e, sendo assim, tudo passa a ser um bem disponível a quem pode pagar. Por isso, há de se elaborar uma forma pela qual o acesso seja um intermediário entre a sobrevivência dos artistas que se dedicam ao ofício e do público que possa acessá-lo. No tocante ao teatro negro contemporâneo, por exemplo, e pela explosão do discurso representativista, não se pode deixar de observar que esse sistema pauta a construção dramaturgica que, para atender a uma demanda mercadológica, passe a resumir uma estética à existência de sujeitos negros em cena. Não seria um problema essa limitação, caso não houvesse uma disputa de imaginário que, inclusive, chega a negar narrativas que não estejam de acordo com o mercado ou que o tensione criando uma alternativa ao *status quo*. O drama burguês, por exemplo, nunca deixou de se posicionar e defender o modo de vida de um estrato da população, abrigando suas carências, suas reflexões, aquilo que a movimenta, suas políticas, suas histórias de vida e psíquicas. Eles defendem a política de que é dessa maneira que o mundo funciona, universalizando tais experiências e sem medo de marcar o posicionamento de seus sujeitos. Por outro lado, o teatro feito pela alteridade e que intenta um movimento semelhante, em diversos momentos, chega a ser classificado, pejorativamente,

de arte engajada, panfletária, demasiado política etc. Portanto, no centro desse debate, o que importa não é a expressão estética, mas qual delas atende melhor à mercantilização.

No fim das contas, essa lógica é a da censura, que, infelizmente, contagia, discursivamente, os próprios sujeitos da alteridade, como já foi debatido anteriormente. No caso da prática do teatro negro, isso também se evidencia: primeiramente, no que tange ao processo de reconhecimento, que perpassa assumir esse adjetivo como delimitador estético e político. Segundo, ao assumir essa postura identitária, há um desejo de não ser reconhecido por ela, ainda que de maneira velada. Esse movimento diz respeito à anulação de uma luta coletiva para configurá-la como individual, imbuindo a essa classificação um sentido igualmente vulgar do que já é dado pela sociedade de forma ampla: qualificando-o como de assunto único, desprezando as tecnologias poéticas afro-brasileiras que ajudaram a elaborar esse teatro, apagando as temáticas caras das dramaturgias produzidas pelo teatro negro e, a todo custo, aproximando-o às temáticas que são inerentes ao mundo que o despreza. Nesse sentido, o veto, seja direto, mascarado de crítica puramente estetizante, ou que se alinha com a limitação da representatividade muda, não soluciona a questão fundamental por trás da necessidade de criação de um teatro que se reivindica negro, uma vez que essa adjetivação busca responder a uma história de apagamento, bem como enfrentar uma estrutura racista presente na produção artística. O teatro negro, portanto, toca em uma ferida histórica que, muitas vezes, soa como verdade inconveniente. Da mesma maneira, a verdade incômoda vai ressaltar que o capitalismo, ao transformar diversas nações em celeiros e produzir pobreza em larga escala para garantir direitos a uma parcela muito pequena da população mundial, não está interessado em gerar um reconhecimento da história de vida da população negra, principalmente aquela que, sendo reconhecida, seja capaz de gerar uma movimentação para a mudança.

A questão que se coloca, agora, é se certo teatro ou arte que se denominam por um adjetivo inerente a sujeitos da alteridade, embora isentando-se de expressar uma luta coletiva, não o fazem para responder mais que a um desejo individual dos seus produtores que, por suas vezes, batalham uma entrada pacífica no mercado sem exigirem deste uma real política de reconhecimento e redistribuição. Ou seria o mercado, em sua capacidade mutante e de assimilação, que se abriu, medianamente e mantendo suas regras, para temáticas que nascem da resistência e da marginalização? Há um ditado, muito recorrente, que menciona que a diferença entre o remédio e o veneno está, justamente, na dose. Embora, ao mencionar isso, eu pareça, aqui, duvidar da minha defesa sobre a produção do teatro negro como arte

eminentemente política, há uma postura que me movimenta igualmente: defendo que as necessidades mais básicas da produção em teatro negro são, também, a da sobrevivência de seus fazedores, ou seja, a população negra que, em solo brasileiro, é a mais precária economicamente. É aceitável haver produções que, não sendo subsidiadas, encontrem a sua falência, inclusive das forças utópicas que as movimentam. Dessa maneira, hipoteticamente falando, quando um teatro negro duvida de seu potencial político, da sua capacidade para construir personagens que estruturam uma política de sua realidade e não trabalhem uma imaginação emancipatória se alinhando com as forças que pretendem destruí-lo, o problema não está, de fato, nesse teatro, mas em uma estrutura social, econômica e política que impede a sua existência ativista.

Por isso, não faltam justificativas imediatas que levem essa arte a se entranhar em um processo de falso reconhecimento e promotor de uma política igualmente equivocada de redistribuição – esse equívoco é relativo à crença de que o indivíduo é o foco imediato dessas políticas, porque assim se tornou suportável pensá-las. Vejamos: não me iludo que haja um medo inerente ao processo de repressão e que pode levar que oprimido não se posicione, inclusive quando há concessões por parte do opressor. Por isso, estou consciente de haver certa tranquilidade de aparelhar-se ao discurso dominador e, também, movimentar-se para o apagamento dos limiares que tecem a perspectiva do teatro negro, colocando-o em suposta igualdade com o teatro corrente e sem necessidade de um adjetivo que o defina estética e politicamente. Esse procedimento não deixa de ser um ato de fala, uma negociação entre quem ouve e quem escuta, embora ali mesmo haja uma negociação do que é falado. Creio que é essa a angústia que Anatoli Lunatcharski já havia despertado lá no passado, afinal a negociação igualmente faz parte de um exercício de poder.

Assim, o teatro negro que me interessa é aquele que, apesar dos vetos, inclusive do ponto de vista econômico, não deixará de lado, nem desarticulará ou, inclusive, assassinará qualquer propósito de uma arte que busca revolucionar os corpos e a forma de vida sempre em extinção da população negra em troca do que se faz enquanto indivíduo. Tensionar os discursos que são imperantes é uma luta, no estilo murro em ponta de faca, portanto se modelar à necessidade imediata de inserção, sob qualquer pena, é uma maneira de adentrar no espaço que separa o corpo político suscetível a morrer em campo de batalha daquele que se salva de forma exclusiva quando se alinha com o discurso de seu opressor. Por isso, retomo, aqui, as

reflexões do Teatro do Oprimido, elaborado por Boal<sup>100</sup>, e como sua contribuição enquanto teoria pode auxiliar na definição desse teatro negro, sendo um pensamento do ponto de vista de ser um aliado ao discurso do teatro negro que tenho trazido neste trabalho, bem como para uma definição satisfatória do que chamo de personagem político ordinário.

Assim como o Teatro do Oprimido surge de uma demanda de ocupação popular da cena e tem uma expansão para a produção de ideias, por meio da dramaturgia popular, e de uma solidificação do corpo popular em cena, o teatro negro também busca realizar esse movimento. Nesse sentido, ambos os teatros constroem personagens políticos ordinários e que estão em dois lados da participação da realidade tentando estabelecê-la como verdade cênica, a qual não quer somente representar, mas, sobretudo, impulsionar uma mudança, portanto, praticando uma imaginação emancipatória: o ele, que também é um eu e um nós, real em cena, mas que também o é na vida, ou seja, o Teatro do Oprimido, e acrescento o teatro negro, “não é um teatro *para o oprimido*: é o teatro dele mesmo” (BOAL, 1980, p. 25). Nesse contexto, o que intento, aqui, é estabelecer uma defesa da produção teatral que se intitula negra a partir de uma demanda contraopressiva que diz respeito a um sistema cujas instituições relegam a essa classe, que é socialmente racializada, a condição de periferização e precarização. Assim, esse teatro gera um discurso agônico como forma de concorrer, pela denúncia e pela resistência – afinal, é uma afronta a existência política de um grupo marginalizado que tenta implodir essas estruturas racistas e classistas –, por direitos fundamentais e básicos, sobretudo no solo brasileiro.

Entretanto, como afirma Augusto Boal, a imagem ideal de uma sociedade é aquela em que todas as pessoas sejam possibilitadas de ocupar todas as posições, inclusive as de dirigentes, e é esse o movimento de imaginação emancipatória inerente ao Teatro do Oprimido. Porém, esse discurso, em primeiro plano, e a ação por ele desencadeada, ou seja, uma forma estética que se posiciona politicamente contra a opressão e, em muitos casos, gera uma conscientização social, são um ideal perigoso. Perigoso não só por ressaltar a existência de

---

<sup>100</sup> Tarde, porém oportunamente, ressalto que Augusto Boal não reivindica a posição de criador do Teatro do Oprimido, pelo contrário. Talvez a posição que ele assume esteja mais próxima à de um compilador e de sistematizador de técnicas de teatro popular, as quais ele intitula de Teatro do Oprimido, como afirma: “*O teatro do oprimido* é, entre outras coisas, o resultado do encontro entre *cultura popular* e a cultura feita *para o povo*.”

O teatro do oprimido não foi inventado por uma pessoa, nem por pequenos grupos de pessoas. Não *nasceu* num determinado momento ou num determinado país. Sempre existiu” (BOAL, 1980, p. 23). Por esse caráter popular e expandido acredito que também o teatro negro possa reivindicar sua parcela contributiva para a continuidade dessa teoria, sobretudo no que tange à recopilção de tecnologias poéticas afro-brasileiras que por ele é realizada.

privilégios que são direcionados a uma pequena parcela da população, mas por colocar essa parcela em situação de perigo por não estar mais em posição de unicamente manter o silenciamento como esquema que as faz permanecer onde estão, “por isso a sociedade se protege – isto é, as pessoas que nela ocupam posições de privilégio e defendem necessariamente esses privilégios, elas se protegem!” (BOAL, 1980, p. 29).

Além das formas protetivas econômicas usadas pelos opressores para a manutenção de seus lugares sociais, eles portam outras estratégias, como o já mencionado silenciamento, que gera no oprimido uma dificuldade de se pronunciar a respeito das opressões sofridas. Por isso vários autores observaram que um sujeito vivendo sob essa condição, quando não reconhece a opressão, é levado a desenvolver um desejo similar ao do opressor. Ao não ser identificada e, até mesmo, reclamada, a opressão tende a ser uma condição perene. Porém, não se pode se deixar enganar, já que o opressor é visto como um inimigo perigoso e não como adversário com o qual se pode travar uma luta honesta. Sendo um inimigo, ele assume uma monstruosidade, um poder extra-humano, em que as atrocidades por ele cometidas acabam por ser justificadas pela sua distinção enquanto sujeito portador de uma superioridade. Contudo, quando o tratamos como um adversário, ele passa a ser colocado como um ser passível de ter sua posição posta em concorrência. Quando não se toma essa frente de luta, ocorre que, comumente, a vítima se autoatribua a culpa de seu sofrimento, isentando o adversário de sua responsabilidade, incluindo a de não participar de outras narrativas que não sejam as suas.

Estamos falando de uma prática corriqueira, já identificada, também, por Augusto Boal na década de 1970. No Livro *Stop: c'est magique*, ao descrever um exercício teatral intitulado “Ilustrar um tema com o próprio corpo”, Boal relata uma experiência realizada com um grupo de alunos do Teatro do Oprimido. Nesse caso, o objetivo do trabalho por ele proposto era de identificar padrões de opressões sofridas, porém, com foco nas práticas do opressor. A surpresa desse relato está, justamente, na condição de superioridade que o opressor tem sobre suas vítimas, capaz de fazer com que saia ileso de suas práticas atroz. É uma narrativa bastante instigante e que nos ajuda a compreender a dificuldade de colocar o opressor na condição de adversário, sendo sempre um inimigo, bem como a tendência da vítima em se culpar pela violência sofrida:

*Terceira dinamização:* Muitas vezes acontece, como no caso citado do Rio de Janeiro, que os participantes mostrem apenas, digamos, o *efeito* e não a causa: o *resultado* da violência e não sua *origem*. Nesse caso, todos os participantes eram vítimas do mesmo sistema repressivo. Assim, quando se pretendeu, através da segunda dinamização, compreender a totalidade, o macrocosmo social, o que se

obteve foi uma imagem que mostrava, primeiro, a ausência de solidariedade, de unidade entre as vítimas, e, segundo, a ausência de violentadores. Todos tinham preferido mostra a *si mesmos*, e não os inimigos (BOAL, 1980, p. 53).

Resulta que, com a ascensão das lutas que visibilizam as identidades dissidentes e dos discursos que questionam como certos sujeitos são mais ou menos humanizados, as estratégias de opressão, também, reconstroem suas práticas. Falei, há pouco, de como a representatividade identitária pode ser cooptada pelo poder opressor, que se utiliza dela como estratégia para, em um esquema aparentemente amistoso, manter o *status quo*, porém gerando uma ilusão de reconhecimento. Contemporaneamente, Nancy Fraser desenvolve uma longa reflexão, apontando para algumas armadilhas criadas pelo poder neoliberal, das quais o discurso da representatividade, ao abandonar a questão político-econômica que dava sustento ao debate, entra em consonância com o discurso do opressor por meio de uma falsa representação. Segundo a autora, que pensa seu trabalho a partir dos Estados Unidos e da ascensão hegemônica de um populismo que ela batiza de “trumposo”, vindo de um discurso neoliberal hiperreacionário, há uma crise política global, que não está somente no âmbito administrativo das instituições políticas, mas presente, ainda, na condição do estar político. Essa crise banaliza a experiência política em sociedade, ao passo que cria frentes reacionárias que, discursivamente, negam a participação política comum, ao mesmo tempo que, enquanto ação, toma as rédeas das instituições do poder soberano, usando-as para suprimir a participação democrática, enquanto insufla um falso reconhecimento das demandas dos grupos oprimidos<sup>101</sup>.

---

<sup>101</sup> Nancy Fraser, no livro *¡Contrahegemonía ya!*, identifica uma estratégia dos discursos neoliberais de aproximação aos discursos identitários como uma forma de, pelo apoio às políticas de microliberdades individuais, fortalecer o projeto econômico liberal, que engendraram, em seus projetos hegemônicos, uma linha que permitiria a existência do debate sobre o reconhecimento, que está em franco crescimento social. A autora afirma que houve uma intenção, sobretudo nos Estados Unidos, de assimilar esses discursos para, por via deles, fortalecer mais ainda uma ideologia econômica se valendo, para isso, da principal arma de seu opositor: “Por consequência, os ‘novos’ democratas tiveram que aportar o ingrediente essencial: uma política progressista de reconhecimento. Respaldados por forças progressistas da sociedade civil, difundiram um *ethos* do reconhecimento superficialmente igualitário e emancipatório. No núcleo desse *ethos* conviviam ideais de ‘diversidade’, ‘empoderamento’ das mulheres, direitos para a comunidade LGBTQ+, pós-racismo, multiculturalismo, ambientalismo. Esses ideais se interpretavam de uma maneira limitada e específica que era plenamente compatível com a transformação da economia estadunidense conforme aos ditados de Goldman Sachs [...].” (FRASER, 2019, p. 29) (“Por consiguiente, los ‘nuevos demócratas’ tuvieron que aportar el ingrediente esencial: una política progresista de reconocimiento. Respaldados por fuerzas progresistas de la sociedad civil, difundieron un *ethos* del reconocimiento superficialmente igualitario y emancipatorio. En el núcleo de ese *ethos* convivían ideales de ‘diversidad’, empoderamiento’ de las mujeres, derechos para la comunidad LGBTQ+, posracialismo, multiculturalismo y ambientalismo. Estos ideales se interpretaban de una manera limitada y específica que era plenamente compatible con la transformación de la economía estadounidense conforme a los dictados de Goldman Sachs [...].”).

Os Estados Unidos são um laboratório singularmente distinto para essa análise proposta por Fraser, sobretudo pela existência de uma cultura em que “a redução da igualdade à meritocracia foi especialmente fatídica” (FRASER, 2019, p. 30). E é lá que, hoje em dia, tudo é passível de virar mercado, de maneira que “o programa neoliberal progressista para alcançar uma ordem justa do status não apontava para abolir a hierarquia social, mas para ‘diversificá-la’” (FRASER, 2019, p. 30)<sup>102</sup>. A forma de diversificar se dava pela criação de ícones, ou seja, de indivíduos que estão dentro das bases da alteridade e que, pelo destaque meritório, alcançam postos. Seguindo as regras do jogo, eles passam a ter um papel de sub-representantes, sendo exceções, mas passíveis de serem lidos como regras. De fato, os ícones construídos, que estão protegidos pela chancela do reconhecimento protetivo de uma igualdade corporativa, salvam-se à medida que interrompem, pela adesão mercadológica individualizada, a luta coletiva. Nesse sentido, há uma crescente argumentação que visa a corroborar a desqualificação de obras que pulsam ou chamam para uma reflexão das tragédias do capital, tapando os olhos para uma demanda coletiva.

É como se dissessem, por exemplo: sou negro, identifico-me como tal, porém acho muito específicas, engessadas e estereotipadas as narrativas que falam da história do meu povo; a minha pele é suficiente, não preciso me posicionar para além disso; não quero pensar esteticamente aquilo que me atravessa. Em todos esses exemplos, que aqui são suposições, mas baseados em conversas reais, há uma centralização na figura do eu. Se lermos a arte por esses caminhos, tomando essas perspectivas como referências, pode até ser que passe despercebido o que elas, de fato, dizem: tomo partido até certo ponto. E é essa limitação, que não deixa de ser impositiva, que está em consonância com o projeto de diversificação a que Fraser se refere. Dentro dela, qualquer papel político de luta em prol de um grupo subordinado à exploração se contenta com o mediano. Assim, esse pensamento leva em conta as exceções da história, fazendo um recorte capcioso em que o reconhecimento não é pleno, mas regido pelas mesmas normas autoritárias que sempre estiveram aí, mesmo que, agora, estejam com uma roupagem que soa tolerante. Fabular<sup>103</sup> o sujeito como unidade e apartado

---

<sup>102</sup> No texto em espanhol, usado para a consulta deste trabalho, lê-se: “La reducción de la igualdad a la meritocracia fue especialmente fatídica. El programa neoliberal progresista para alcanzar un orden justo de estatus no apuntaba a abolir la jerarquía social, sino a ‘diversificarla’”.

<sup>103</sup> Esse verbo, usado aqui de forma proposital, está embrenhado de sentidos. Recentemente, surgiu no Brasil, impulsionado por pensadores negros, um debate em busca de um novo teatro negro. Em rodas de conversas, debates etc. há uma desqualificação do teatro negro enquanto uma arte política e essa desqualificação também aponta para uma certa abolição daquilo que chamo de tecnologias poéticas afro-brasileiras. Esse fabular aparece, com alguma recorrência, em discursos que defendem a opção por uma arte que potencialize a estética negra –

do seu coletivo, portanto como indivíduo, não deixa de ser a ilustração de um preceito moral, de manter-se arraigado a valores previamente permitidos. Nessa concepção, o discurso negro orientado pela não abolição das hierarquias sociais permanece sendo lido como específico, emotivo, subjetivo etc. O seu contrário, ou seja, o universal, o racional e o objetivo, é protegido por essa hierarquia social que, mesmo diversificada, permanece beneficiando, sem equidade, um grupo de sujeitos que seguem únicos demarcando suas posições sociais.

Existe, portanto, uma metodologia liberal para a constituição desses ícones da alteridade e ela é oposta à revolução imediata do teatro – enquanto arte assembleária, é capaz de ressaltar as especificidades de ser um sujeito da alteridade que compartilha essa condição. E esse procedimento é, como já mencionado, reformista e responde, a partir das regras desse sistema econômico, de maneira unânime para todo o coletivo oprimido. Assim, aquele sujeito que é individualizado nada mais é que um indivíduo visto como parte da massa, mas apenas a parte permitida de se ver. Um teatro identitário liberal permanece sendo uma indústria capitalista, embora um pouco mais permissivo. Nesse lugar de suposto poder que se cria, uns poucos são destacados e são apresentados como ícones, enquanto há a invisibilização das condições reais dos sujeitos que fazem parte do coletivo pelo qual aqueles respondem. Nesse ínterim, esses sujeitos, corporativamente individualizados, se valem de uma interpretação oportunista sobre o conceito de lugar de fala – represento, enquanto um ser da alteridade, toda as demandas do meu grupo –, encampando uma imagem de emancipação que é individual, embora se demarque como coletiva. O reconhecimento que se dá ao ceder às normas perversas do capital simula salvar o indivíduo, mas permanece oprimindo o grupo de onde ele é oriundo. Isso não garante a proteção individual fora de lugares estabelecidos, como no exemplo de indivíduos negros que, em certa medida, se sentem seguros ao sentar-se à mesa com o opressor de seu grupo, mas que na rua se tornam alvos do sistema biopolítico que o consome enquanto pertencente a uma determinada marcação da alteridade e sem armário que o esconda.

Assim, quando se acredita estar isento das opressões que são estruturantes da violência social e que atuam rigorosamente e mediante o aval do poder soberano, essa luta individual tende ao fracasso. No caso da população negra especificamente, sentir-se protegido enquanto exceção é uma política de limpar a ferida e não de parar a bala. Isso se dá, justamente, pela impossibilidade de haver uma máscara que possibilite ao sujeito negro performar sua condição, como é o caso do armário para a identidade homossexual. Portanto, o sujeito negro

---

especificamente a estética, seja lá o que isso queira dizer –, embora eu acredite que ela é indissociável de sua pulsão política, caso contrário, ela não precisaria de um adjetivo reivindicativo que a classifique.

que individualiza a sua luta, sobretudo por via da meritocracia, não terá uma segunda pele que o proteja. Ele permanece como um sujeito que está, dentro das amarras da opressão, parcialmente livre e protegido e viverá em uma sociedade que o tolera, que é diferente de uma sociedade que o aceita<sup>104</sup>, afinal, para o mercado, é sempre melhor haver um indivíduo em liberdade e toda a população semelhante a este indivíduo sob exploração. É necessário haver explorados para que o sistema permaneça em manutenção e, para ele, o sacrifício de um único sujeito, colocado como indivíduo – e que defenda sua individualidade acima de tudo –, é mais lucrativo que uma mobilização coletiva que pode ter um efeito negativo para as estruturas culturais do sistema neoliberal. A revolução imediata do teatro é que nele tudo é coletivo e, do teatro negro, é a coletivização de corpos com a possibilidade de narrarem suas experiências, protagonizando-as para outro coletivo, que é o público.

O combate à intolerância que incide sobre sujeitos da alteridade deve partir, então, de um combate de suas composições, o qual acredito faz parte do movimento proposto pela imaginação emancipatória. Ela desafia a condescendência que está inerente ao representativismo, identificando que há sujeitos que, pela sua experiência de vida, podem se inscrever narrativamente disputando uma revisão de seu lugar na história, reconhecendo que ele não é uma exceção. O contrário a isso, Nancy Fraser chama de reconhecimento ilusório. E ele deve ser combatido, objetivando cessar o movimento do oprimido para a luta individualizada dos direitos, ou seja, identificando e freando a naturalização das formas pelas quais o sistema neoliberal coopta sujeitos se valendo da propaganda da meritocracia que, ao final, transforma exceções em regras. No que tange ao teatro negro, devemos empreitar uma luta para que ele não seja apenas uma arte a serviço do nosso sistema capitalista neoliberal financeirizado. Por isso, reafirmo que a revolução imediata do teatro é sua capacidade de, coletivamente, gerar uma atmosfera de assembleia.

Para isso, temos, enquanto artistas negros do teatro negro alguns desafios: primeiro, entender que a construção de ícones responde a uma demanda imediata, do próprio sistema, de

---

<sup>104</sup> De acordo com Grada Kilomba, o sofrimento negro é colocado no lugar do risível e há uma aceitação comum dessa dor pelo riso permitido. Trata-se, por um lado, de uma simbologia que contribui com a demarcação de lugares pelo racismo, naturalizando-o e, por outro, esse mecanismo é usado como destruição ética da humanidade negra. Esse riso, que se mostra como casual e inofensivo, ronda, inclusive, os falsos lugares de proteção do sujeito e, fora dele, passa à violência direta. Dessa maneira, Kilomba afirma: “esses comentários suspostamente engraçados, piadas racistas e formas de ridicularização são integrados em conversas casuais e apresentados como comentários casuais para ventilar seus verdadeiros significados racistas. Poder e hostilidade contra o povo *negro* são exercidos sem serem necessariamente criticados ou mesmo identificados – afinal, uma piada é só uma brincadeira.” (KILOMBA, 2019, p. 136). E esse é somente um aspecto das violências que estruturam o racismo, inclusive no meio corporativo.

silenciar as lutas coletivas. Segundo, ainda que haja um reconhecimento individual, ele é ilusório e a proteção contra as violências estruturais do sistema econômico e social são ineficazes fora dos espaços protetivos. Terceiro, ainda que haja uma ideia de individualidade, esse sujeito segue fazendo parte de um coletivo e sempre será remetido a ele, além disso, a ação individualista não é capaz de tensionar o discurso opressor que determina, para esses sujeitos, uma condição, cuja mudança estrutural está no plano do eterno vir a ser.

## UNIDADE E LUTA: SUBSTANTIVOS FEMININOS

### I.

Amílcar Cabral, em seu texto “Unidade e luta”<sup>105</sup>, faz uma longa explanação aos seus companheiros do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), fundado em 19 de setembro de 1956, sobre como esses termos, que são o lema do partido, são determinantes para o combate ao colonialismo dos impérios portugueses no continente africano. Para ele, o primeiro caminho para a organização contra as forças portuguesas, que criaram um espaço hostil para a população sob o domínio imperial, era compreender que as divisões naturais do povo de Guiné deveriam ser ultrapassadas por um bem maior. Segundo afirma, “unidade e luta quer dizer que para lutar é preciso unidade, mas para ter unidade também é preciso lutar” (CABRAL, [s.d.], p. 8). Para Cabral, a forma de romper com as relações coloniais, que fazem parte do processo de empobrecimento das nações africanas resultantes do imperialismo português, estava na capacidade organizativa entre unidade e luta. Seguindo os preceitos leninistas, ele buscava uma forma de, pela revolução, construir a libertação nacional. Essa perspectiva da unidade como elemento fundamental da luta foi o que, em meio a Guerra Fria, levou, em 24 de setembro de 1973, à autoproclamação da República de Guiné Bissau.

Amílcar Cabral foi assassinado em 20 de janeiro de 1973, porém em suas últimas palavras, escritas no documento que nos é apresentado como “O testamento político de Amílcar Cabral”, de 8 de janeiro desse mesmo ano, ele afirmava que toda a repressão imperial que dificultava, por meio da intensa guerra colonial, a luta de libertação e o direito legítimo do povo de Guiné à autodeterminação era um entrave para “a plena manifestação da personalidade e nossa nação africana, forjada na luta”(CABRAL, 1980, p. 14). Ainda que a citação pareça pessimista, ao mencionar a luta como forja da identidade anticolonial, há uma remissão ao longo processo pelo qual a população que lutou contra o império português

---

<sup>105</sup> O texto que uso aqui faz parte de uma compilação disponível em: <<http://www.amilcabcabral.org/livro.pdf>>. Trata-se de uma compilação de parte de seus discursos. O texto “Unidade e luta” é um documento sobre o plano de gestão do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), que aparecerá, em outros documentos, com ata da fundação do partido.

passou e que foi fundamental para alcançar o fim proposto pelo partido: a unidade do povo contra o colonialismo.

E é por essa breve digressão que tomo, agora, um caminho para pensar o teatro negro como uma possível frente capaz de gerar um sentido para a libertação dos sujeitos da alteridade a partir do compromisso dramaturgico em retirar das margens as histórias comuns à população negra brasileira e que não se resumem a uma narrativa individualista. Portanto, busco aqui refletir como o plano das ideias, no sentido pensado por Lunatcharski, ao estar comprometido em desvelar socialmente narrativas periféricas e contra-hegemônicas, pode gerar a identificação de certa unidade da população negra brasileira e como esse processo atua na luta contra a opressão que estrutura a condição de sujeitos racializados no âmbito brasileiro. Porém, afirmo que essa unidade não é pensada por uma perspectiva essencialista, mas condicional e que precisa, a despeito do seu caráter trágico, ser relatada com vias à imaginação emancipatória, para que não seja submetida a uma repetição.

De acordo, ainda, com Amílcar Cabral, a miséria é a estratégia mais perversa, já que condiciona cruelmente o sujeito à opressão, assim como opera para a manutenção desse lugar. Ela é determinante para a construção de classes sociais dependentes de um sistema econômico predatório e que, por sua vez, opera na manutenção da condição de sujeitos oprimidos, “porque nós sabemos que cada homem que está na situação de miséria é uma presa fácil, é muito fácil ser apanhado pelo inimigo, contra o interesse do nosso povo” (CABRAL, 1979, p. 38). As classes sociais que gozam de diversos privilégios só o conseguem devido à hegemonia exploratória por ela praticada e que é visível, tolerada, manipulada e, também, inscrita enquanto padrão de qualidade, sobretudo no que tange à produção de narrativas. A miséria é a forma mais barata de construir estruturas que permitem ao opressor viver de maneira ostensiva, cujo amparo requer que haja perdas de direitos por parte da maior parte da população para a sua existência. Ao mesmo tempo, é pela manutenção da miséria que as narrativas dominantes se criam, fazendo com que o oprimido não possa elaborar sua existência, condicionando-se ao mitos da subserviência como caminho libertador da pobreza. Nesse sentido, para que ele saia dessa condição, ainda que de forma ilusória, passa a acreditar em uma batalha cotidiana e individual na promessa de que em um amanhã ele não será mais esse explorado, desde que batalhe duro. Porém, salvo casos de exceção, essa batalha, para o oprimido, já nasce perdida, pois, para além de viver, ele precisa viver na luta pelo básico, por aquilo que determina se esse sujeito seguirá, ou não, respirando.

Por isso, o corpo que é oprimido e condicionado à pobreza e à miséria se situa sobre condições de hostilidade. No teatro encontraremos bons exemplos que tratam sobre esse tema. Porém, embora haja um sem-número de dramaturgias que se voltam, contemporaneamente, para essa temática, julgo que, como exemplo de construção de personagens políticos ordinários que racionalizam sobre tal condição, o texto “Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas”, de Cidinha da Silva, é especialmente relevante para a reflexão aqui proposta. Prosadora, dramaturga, poeta e editora, Cidinha da Silva afirma que é uma escritora com um posicionamento político bem definido. Em sua extensa obra, ressalta-se o engajamento com as lutas negras e de gênero, que compõem um projeto literário bem delineado iniciado no ano de 2006 com o livro *Cada tridente em seu lugar*. No teatro, escreveu, além da peça já citada, “Os coloridos”, ambos encenados pela Cia. Os Crespos, e “Sangoma – saúde às mulheres negras”, encenado pela Capulanas Cia. de Arte Negra, que também assina o texto. As três dramaturgias foram publicadas, em 2019, pelo Laboratório Editorial Aquilombô, no livro *O teatro negro de Cidinha da Silva*, que conta com um prefácio de minha autoria. Sobre o livro, afirmo: “Refletir sobre o *Teatro Negro de Cidinha da Silva* é, portanto, pensar a literatura que importa. Importar, aqui, se dá por uma leitura polissêmica, sendo o fundamental, mas, também, aquilo que implica, que traz em si” (FARIA, 2019, p.5).

Considero “Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas” um documento estético que faz emergir, ao mesmo tempo que restaura em nossa história contemporânea, a potência da experiência feminina para a nossa existência enquanto brasileiros racializados. Não é novidade que essa população foi, tanto ao longo da escravidão quanto contemporaneamente, tratada como sendo de corte. Não era para chegarmos até aqui, porém, algo fundamental nos impediu da extinção programada e é isso que considero, particularmente, ancestralidade: essa capacidade ímpar de gerar alternativas em meio a tantas faltas, hostilidade, violência, opressão. Ao apresentar a peça, afirmo: “Ao contrário de uma tradição literária que nos documenta alheios de humanidade, Cidinha da Silva nos importa o que o sistema socioeconômico nos defraudou e, assim, nos retira da revelia histórica” (FARIA, 2019, p.7). O mosaico de mulheres que são apresentadas na obra diz respeito a diversas construções de sujeitos sociais que se movimentam politicamente em seus meios e, por isso, são potências de peso para a ideia que tenho sobre o personagem político ordinário. Além disso, por serem personagens escritas a partir de relatos, percebo haver uma prática radical da imaginação emancipatória. Elencarei alguns pontos que podem embasar minha defesa em relação à peça.

O primeiro, como já esperado, é inerente ao recorte de gênero privilegiado no texto, que ressalta a participação feminina e negra como personagens políticas ordinárias; segundo, essas personagens geram, em seus relatos, uma unidade entre as narrativas, como apresentado no “Prólogo da peça”, criando um espelhamento das lutas, mas também das experiências do feminino negro: “Várias mulheres vivem em mim” (SILVA, 2019, p. 37). Essas mulheres negras, ainda no prólogo da peça, são apresentadas ressaltando a unidade que fazem delas, apesar de suas peculiaridades, sujeitos que dividem experiências recorrentes nesse grupo social:

Uma mulher que sabe da sua condição no mundo e que muitas vezes está alheia a isso; uma mulher que agarra tudo que vem à sua frente, outra sem paradeiro; uma mulher sufocada, uma mulher desgostosa da vida com muita sede de viver; uma fêmea extremamente vulnerável e triste, algumas vezes conformada, outras revoltada, as vezes até feliz; sábia, determinada, forte; uma mulher carente de amor, que ama. (SILVA, 2019, p. 38).

Esse mosaico de mulheres que Cidinha da Silva nos apresenta são as seguintes: A Puta, A Alcoólatra, A Moradora de Rua, A Princesa do Carnaval, A Mulher (que aparece no prólogo e na penúltima cena) e A Dona do Salão de Cabeleireiros. Segundo é apresentado na cena final, a peça foi baseada em histórias reais de mulheres negras, cujas narrativas base para a escrita do trabalho aparecem de forma documental: “No cenário vemos os depoimentos de mulheres que fizeram parte da pesquisa do espetáculo. São depoimentos reais, nos quais as mulheres falam de amor e de suas vidas, explicitando suas trajetórias e falando dos seus sonhos” (SILVA, 2019, p. 61).

Angela Davis, em “O significado da emancipação para as mulheres negras”, faz uma análise de como a emancipação – ela se refere ao fim da escravidão nos Estados Unidos –, condicionou uma classe nascida do pós-escravidão, cuja liberdade permaneceu como um direito virtual. Além disso, essa mudança, que deveria ser substancial, não foi capaz de mudar as estruturas de submissão, principalmente das mulheres negras, a uma economia basicamente relegada ao trabalho serviçal e do campo. O modelo escravocrata, entranhado na sociedade, buscou, segundo Davis, outras formas de fazer com que a população negra permanecesse sob repressiva dependência, encontrando vazão nas formas exploratórias pela atualização da mão de obra escravizada, que se dava, então, pela contratação da mão de obra carcerária, esta, por sua vez, “não diferenciava o trabalho masculino do feminino” (DAVIS, 2016, p.96). Nesse caso, o sistema judicial construiu um sistema viciado de exploração de sujeitos racializados, em que o corpo anteriormente escravizado passou a ser alvo de detenções e “homens e mulheres eram igualmente vítimas de detenções e prisões sob os menores pretextos – para que

fossem cedidos pelas autoridades como mão de obra carcerária” (DAVIS, 2016, p. 96). Obviamente, esse esquema não só visava à perseguição de determinada população, mas, também, colocava-a na condição de precariedade e opressão. Davis pontua que, no caso das mulheres, havia, ainda, um abuso diretamente ligado à violação do corpo, demarcado, sobretudo, por abusos sexuais, pelo abandono e por assumir, sozinhas, as responsabilidades familiares.

Assim como nos Estados Unidos, no Brasil a escravidão deixou marcas irreparáveis na população negra e essas marcas, por suas vezes, estão diluídas na sociedade, em que as condições de vida de mulheres negras se dão por abusos compulsórios, sejam sexuais ou mesmo em relação à produção de mão de obra barata em que a função serviçal foi e é a marca da condição racista a que as mulheres negras estão submetidas. O racismo, enquanto uma crosta intransponível, impede que o universo preto e o branco compartilhem um sentido aproximado de liberdade, o qual é mais dificultado pelo acréscimo de opressões sobre o corpo feminino – no sentido de estarem inscritas dentro da tríplice opressão de gênero, raça e classe. Como afirma, ironicamente, Lélia Gonzalez, esse imaginário pós-emancipação estadunidense a que Davis se refere, sobre a colocação institucional das mulheres negras, foi repetido, com suas peculiaridades, no Brasil. Ainda que a segregação racial aqui fosse tão violenta quanto nos Estados Unidos, ela assegurava, discursivamente, sua diferença pelo mito da democracia racial, embora fosse, no dia a dia, tão opressora, precarizante e violenta quanto o exemplo estadunidense. Por isso, Gonzalez, ao analisar a condição da mulher negra no imaginário brasileiro, afirma que o comum é que a população replique uma ideia formalizada dos espaços de trabalho destinados a essa mulher: “Mulher negra, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta” (GONZALEZ, 1984, p. 226).

Portanto, mesmo depois dos processos de libertação, pontuar que o imperialismo é um projeto cuja estrutura está moldada em uma pedagogia do racismo não é uma afirmação leviana, uma vez que esse empreendimento não tinha ou tem, por consequência, a criação de colônias e, consequentemente, de sujeitos colonizados, mas seria esse o objetivo. Ele, portanto, é observado nas relações que são impressas sobre a população negra, da qual ressalta a condição da mulher, que, além de ter sua humanidade profanada, teria, ainda, o seu corpo violado. Na dramaturgia de Cidinha da Silva, as evoluções dessas opressões dirigidas às mulheres negras apontam para, assim como afirma Gonzalez e Davis, as contas a serem acertadas com um passado escravocrata que alicerçou, mesmo depois de sua suspensão institucional, uma espécie de naturalização dos lugares submissos em que as mulheres, negras

principalmente, seguem permanecendo. Se, de um lado, o feminismo branco busca a emancipação do corpo da mulher, o feminismo negro tenta estruturar o princípio básico das políticas aplicadas sobre o corpo, em que ele possa sair da condição de objeto para ser visto como, efetivamente, um corpo humano. Quando apelo para a imaginação emancipatória como um dispositivo de movimentação desse personagem político ordinário, é porque defendo que ela é aquilo que nos faz desconfiar das narrativas estancadas no passado e que foram geradas por um poder excludente. Essa imaginação emancipatória é uma linha curva que não se fecha, dando voltas em tornos de pontos que foram, historicamente, rasurados, portanto, trabalha espiralando o passado para entender o presente e, assim, buscando redesenhar um futuro possível e que seja completamente distinto da violência, do esquecimento e do silêncio do passado.

Isso é um grande desafio, mas não é algo impossível. Por isso, as narrativas dissidentes são importantes para divergir de como o passado foi escrito. Embora tenhamos nos embrenhado de informações que apagaram a população negra da história brasileira, ela é indissociável da formação do nosso país. Diversas são as formas de acessar esse passado escondido e praticamente todas elas se dão por meio dos personagens políticos ordinários. Toda a conjuntura nacional foi encaminhada para excluir os negros de participarem da cultura, da economia, das configurações sociais do Brasil. Por meio de uma imaginação capaz de atravessar o tempo e de o reinventar, a população negra criou um acervo cultural impressionante e, mesmo diante das proibições – lembrando que, em um determinado período, a capoeira e o samba foram oficialmente proibidos –, as manifestações culturais, alimentícias e religiosas afro-brasileiras, além de diversas técnicas do cuidado, foram fundamentais, além de serem indissociáveis, para pensar o Brasil. Por isso, esses elementos, quando postos na cena, não vêm apenas a ser um adorno nos personagens. O teatro negro é fundamentalmente político e com ele passamos a acessar esse acervo de tecnologias poéticas que impulsionam o que chamo de imaginação emancipatória que, ao ser acionada, passa a retroalimentar, mais e mais, os seus sentidos. Essa imaginação não quer, apenas, dizer do agora, ela está nos três tempos: presente, passado e futuro. Em cada um deles, ela desempenha funções determinantes para colocar o personagem político ordinário como partícipe do imaginário social.

Na dramaturgia de Cidinha da Silva, essa imaginação emancipatória aparece de maneira pedagógica: relembando contra a rasura, estabelecendo uma memória coletivizada, apontando uma saída que rompa o ciclo do apagamento e ressaltando os responsáveis de uma

história que se conta em um ciclo vicioso. Na primeira cena da peça, a personagem A Puta nos leva a testemunhar como a violência patriarcal não lhe deu uma alternativa para sua história de vida: “Ela não tinha apoio de ninguém quando o marido a espancava. Quando batia na mulher, ele gritava que pagara por ela um dote de escrava, e não um dote de esposa” (SILVA, 2019, p. 38). Nesse sentido, ela se coloca enquanto um personagem político ordinário que desencadeia uma ação política racional e que consegue debater que sua condição a leva a permanecer em um estado de escravização do seu corpo. Embora sua profissão seja questionável e, inclusive, vista como degradante, ela é capaz de traçar um paralelo em relação a sua submissão às instituições do poder soberano, que finge que a protege quando convoca outra instituição advinda do encontro da igreja e do Estado, ou seja, o matrimônio. A sua história, que pode ser paralela a diversas outras histórias de mulheres submetidas à miserabilidade, relata o abandono do marido e a necessidade de arcar, sozinha, com as consequências dessa condição: “Com 32 anos, ela tinha oito filhos consigo, mas pariu treze, cinco morreram. Dois ela perdeu para a fome, um morreu doente, parecia até que tinha herdado a amargura dela. Os gêmeos, ela perdeu de tanta pancada, quando ainda estavam no ventre” (SILVA, 2019, p. 38). Ante a escravização de um matrimônio abusivo e permitido pelo poder soberano e suas instituições, a opção de uma vida, ainda que na prostituição, aparece como uma alternativa mais digna, embora haja uma avaliação moral que possa questionar essa saída.

Essa personagem não carrega uma história de vida isolada nem única. Sua experiência é compartilhada com tantas outras histórias, vejamos essa descrição: “32 anos, era uma mulher abandonada pelo marido com oito filhos, a mais nova tinha sete meses” (SILVA, 2019, p.39). A citação remonta a uma condição circular e extremamente denunciável do que seria a civilização designada à parte da população feminina negra. Antes de retomar a dramaturgia em si, ressalto que a civilização é um conceito que foi, segundo Achille Mbembe, instaurado pelo discurso colonizador como forma de tentar dar conta de elaborar uma universalidade histórica centrada no homem branco e, também, na justificativa de sua amoralidade diante dos povos não brancos. A prostituição, por exemplo, refere-se à exploração do corpo para a prestação de serviço direcionado a sanar um desejo imoral e que, no âmbito da civilidade, é julgado, embora seja alimentado pela mesma moralidade que o reprime. Não imoral enquanto trabalho, mas enquanto processo de exploração de um sujeito para a saciedade de outro. Por isso, ela pode ser moderadamente aceita desde que a sua existência seja submetida ao silêncio

que disfarce a presença desse ofício dentro dos marcos civilizatórios, uma vez que o drama histórico por trás da exploração sexual do corpo está marcado pela culpabilidade.<sup>106</sup>

Lélia Gonzalez explica que a mulher negra é vista por dois tipos de qualificação “profissional”, sendo eles a doméstica e a mulata. Essa delegação social de que as mulheres racializadas cumpram esse papel vem se arrastando ao longo da história a partir dos mitos divulgados por Gilberto Freire, em especial “o da sensualidade especial da mulher negra” (GONZALEZ, 2020, p. 60). Ora, diante de apenas duas alternativas, pondera Gonzalez, há um especial escape dessas mulheres jovens ao uso do corpo como caminho para a ascensão social. Por outro lado, há, nesse ínterim, uma destituição da humanidade negra, que vista como carne passa a ser colocada próxima aos animais: “Que se atenda aos papéis atribuídos às amefricanas (preta e mulata); abolida sua humanidade, elas são vistas como corpos animalizados” (GONZALEZ, 2011, p.19). A virada que Cidinha da Silva dá para essa concepção é muito interessante, pois não há uma romantização da prostituição, muito pelo contrário. Porém, ainda que a personagem A Puta pratique um ofício socialmente questionável, ele é narrado como uma ação que a emancipa: “O trabalho me deu dignidade. Pela primeira vez em muitos anos, desde que me casei, meu nome próprio voltou a fazer algum sentido” (SILVA, 2019, p. 40). A criação do personagem político ordinário ganha força por meio de uma imaginação emancipatória quando o movimento muda a condição imediata do personagem. A prostituição ganha outro viés interpretativo, sendo o que possibilitou que a personagem tenha alguma independência, como se lê: “uma esperança com um machado às mãos que me permitiria cortar a lenha, comprar o pão e alimentar meus filhos” (SILVA, 2019, p. 40).

Cidinha da Silva, como proposto por Walter Benjamin a respeito dos personagens políticos em Brecht, imagina uma potência revolucionária a partir do centro do problema, o qual, pela identificação coletiva, é capaz de gerar uma unidade para a luta, uma vez que a vida digna não deve ser relacionada a nenhum tipo de exploração. Nesse caso, as duas formas de escravidão se retroalimentam, determinando quais os lugares designados, historicamente, às mulheres negras, acompanhando prerrogativas que permitiram que haja uma mudança da condição de

---

<sup>106</sup> Aqui, ao referir-se à culpabilidade, recorro-me ao pensamento de Severino Elias Ngoenha, sobretudo no que reflete sobre o papel opressor das igrejas nos processos de colonização. Nesse sentido, a moralidade religiosa resulta em um tipo de vigilância dos corpos, que é determinada por dois pesos e duas medidas. Não por acaso, ele afirma, “diante de Deus, todas as atuações históricas têm um simples valor transitório” (NGOENHA, 2018, p. 41). Além disso, constata que “só os cristãos têm direito à história; os pagãos e os infiéis são excluídos dela” (NGOENHA, 2018, p. 41). Por isso mesmo, embora a exploração sexual do corpo seja abominável, ela só o é aos que têm direito à participação da história.

mulher escravizada e violada no matrimônio para a prostituta, com a diferença de que no segundo caso há um movimento que é da personagem e não diretamente de seus opressores. Ambas, enquanto propriedade do senhor que pague por elas em diferentes momentos da história, são situações degradantes.

Entretanto, a relação de objeto, de propriedade com que o marido desenvolve sua relação com a mulher resulta de um esquema abusivo oriundo da instituição matrimônio. Nesse lugar, ela passa a ser uma propriedade, cujo resumo de sua existência era demarcado pela violência sexual e física, como podemos ler nos seguintes trechos: “O MARIDO A ENGRAVIDAVA, A BARRIGA CRESCIA E OS MENINOS NASCIAM” (SILVA, 2019, p. 38) e “Quando o marido foi embora com a vizinha branca de dezoito anos, ela se sentiu aliviada. Sentiu que poderia descansar o corpo das porradas” (SILVA, 2019, p. 38). A outra experiência, a que permite uma emancipação ainda que temporária, é degradante por ser uma falsa escolha. Porém, ao atentarmos à narrativa, saberemos que, na verdade, sua emancipação tem mais a ver com se livrar do marido do que a escolha da profissão. Vejamos: nas entrelinhas do imaginário popular, ela já levava uma vida aproximada à experiência de ser descrita como “puta” (ou seja, não se beijam as putas), já que, em seu casamento, ela já era tratada dessa maneira: “O marido nunca a beijou na boca. Foi melhor assim. Beijo para ela era sagrado. Sagrado como a boca de um filho repousada em seu rosto, ou a sua, desejando boa noite aos filhos” (SILVA, 2019, p. 39).

Assim, o que se debate na construção dessa personagem é a degradação da sua humanidade de maneira repetitiva, a qual circula em uma rede em que as possibilidades de estar fora do ciclo de violência é diminuta. Sua experiência é a da biopolítica exercida sobre seu corpo, atuando no controle das suas possibilidades de acessos, das quais a primeira é a liberdade em relação a um matrimônio abusivo. Com isso, a unidade discursiva presente nessa dramaturgia propõe uma luta ao identificar que o problema está no mundo, mas, também, situado no centro da condição negra e, mais especificamente, no centro da existência feminina negra que, em termos civilizatórios ocidentais, já nasce falida. Por isso, não se trata de gerar uma romantização da prostituição, ao contrário, uma vez que o sistema de escravidão perene nesse caso toca mais especificamente na crise civilizatória, que, inclusive, coloca em perspectiva de dignidade humana as formas de exploração do corpo, uma vez que outras formas de dignidade são solapadas, resumindo-a e a confundindo com a sobrevivência.

Severino Elias Ngoenha reflete bem sobre essa questão ao confrontar o sentido do discurso civilizatório europeu universalizante com os discursos do “novo mundo”, que são, por esse

mesmo marco, concebidos como específicos, quando considerados. Embora seu debate tenha, como pergunta, “Por que é que o nosso discurso filosófico é etnológico?” (NGOENHA, 2018, p. 31) em relação à historicidade do discurso filosófico dos blocos imperiais? Obviamente, essa relação está determinada, segundo Ngoenha, por uma estratégia colonizante que define que o “resto da humanidade é relegado à não-história” (NGOENHA, 2018, p. 33). A marca civilizatória demarcada pela Europa determinou a imperfeição dos povos do “novo mundo”, que estão, ainda, praticando a produção de saberes repelidos. Isso significa que o que se chamou de marco civilizatório foi o que determinou que o colonizado é um humano sem história, portanto, um humano sem memória.

Assim sendo, esses povos, para aquela visão de mundo, desenvolvem narrativas menores, pois não são predispostas a serem inscritas enquanto históricas. É interessante observar que Severino Elias Ngoenha reflete sobre como a ideia de civilização europeia colocou, em contrapartida de sua existência, os humanos do novo mundo como o sujeito exótico, como é também a variedade da fauna desses novos mundos, cuja função estava somente designada a ser elemento da paisagem igualmente exótica. Portanto, segundo o Ngoenha, “para a Europa ‘civilizada’, o chamado Novo Mundo é um outro mundo: costumes selvagens, sem religião, espírito degradado” (NGOENHA, 2018, p. 33). Além disso, em comparação à civilização europeia, “Esses povos não têm escrita, não têm arquivos, não têm Estado, por isso, não pertencem ao mundo histórico nas suas formas morais, civis e políticas” (NGOENHA, 2018, p. 33). Por esse motivo, a construção de discursos que se valem, politicamente, de um passado que se embaralha com o presente não quer apenas a afirmação da desgraça, mas, pelo contrário, estabelecê-la como uma memória coletiva que, quando exposta, pode provocar a sua não repetição. Nesse caso, o que acontece é a construção de um discurso agônico que disputa a narrativa com seus adversários. Embora a narrativa de A Puta ressalte desqualificação da humanidade dessa personagem, ela apresenta a exploração sexual como condição para se livrar das explorações patriarcais, reafirmando a existência de uma história que é coletiva e, portanto, deve fazer parte dos marcos civilizatórios desse mundo classificado como incivilizado – lembrando que a exploração sexual é uma prática recorrente na literatura que relata as invasões europeias e, além disso, a culpa dessa exploração é atribuídas aos “selvagens” que tentam o homem branco.

Nesse sentido, os personagens políticos ordinários de “Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas” apresentam uma ontologia de opressões discutidas e contadas pela prática da imaginação emancipatória, o que permite que tais narrativas sejam realizadas em concorrência

com o tempo. Nas afirmações de Severino Elias Ngoenha, “hoje deixamos de ser bárbaros e tornamo-nos homens ‘iguais em direitos’, só que atrasados no mesmo processo histórico” (NGOENHA, 2018, p. 66), de maneira que os problemas que aterrorizam o terceiro mundo, visto desde o norte global, são ultrapassados quando medidos pela cronologia ocidental marcada por uma noção fetichizada dos direitos humanos – lembrando que até pouco tempo tínhamos uma Europa com ditaduras militares e com colônias espalhadas pelo continente africano. Esse fetiche, no entanto, se configura como um privilégio dado às democracias que se asseguram avançadas e que são, aparentemente, completas, porém, essa garantia desses mesmos direitos e seus avanços delega um sistema de violação a outras civilizações<sup>107</sup>.

## II.

A dramaturgia de Cidinha da Silva nos convoca a pensar politicamente, narrando uma história da violência crua e dura, como nos é exigido um processo de desenvolvimento, embora sejamos subdesenvolvidos no tocante aos direitos mais básicos e sem que haja um processo histórico, bem como a compreensão de uma historicidade que seja favorável à construção de um possível mundo ideal. O esforço em compor uma narrativa capaz de gerar uma mudança real é uma ameaça, bem como o afincamento de remontar as condições das quais se deseja, politicamente, desvincular-se também o é. Por isso, a imaginação emancipatória da dramaturgia de Cidinha da Silva aponta para a incoerência desses sistemas biopolíticos que, mais que proteger, são coercitivos no que tange à manutenção das condições de opressão, portanto são, como afirma Achille Mbembe, sistemas necropolíticos. Ao retomar e reafirmar a

---

<sup>107</sup> Existem diversos interesses que forçam o sul global a permanecer como submundo dos direitos humanos. Dentre eles, por exemplo, o seu status de celeiro do mundo. Além disso, aqui é um espaço franco para os cidadãos do norte global, onde eles podem fazer seu turismo pedagógico, assim como fizeram os jesuítas, e também o exploratório, sexual, dentre outros, pagando pouco, já que nossa moeda igualmente é desvalorizada em comparação às deles. Nossa inscrição no mundo, mesmo após o fim das colônias de exploração, segue sendo colonial. É aqui onde se testam vacinas para as doenças do mundo, por exemplo. No Brasil, somos os maiores consumidores de agrotóxicos produzidos pela indústria farmacêutica alemã, embora esse mesmo agrotóxico seja de uso proibido em toda a União Europeia (sobre esse tema, cf. *Geografia do uso de agrotóxicos no Brasil e conexões com a União Europeia*, de Larissa Mies Bombardi). De acordo com Ngoenha, “continuamos a representar uma temporalidade ultrapassada na cronologia ocidental, somos ocidentais em potência com séculos de atraso, cuja historicidade consiste em percorrer o caminho que nos separa dos nossos mestres, que, por sua vez, destruíram ou encorajaram a destruição de culturas tradicionais em nome de normas agrárias, favorecem a concentração de populações em cidades gigantescas que, por falta de equipamentos e de trabalho necessário, estão à mercê da miséria, da violência e da poluição” (NGOENHA, 2018, p. 67).

história de opressão apagada dos discursos do passado, mas que permanece no presente e se esconde sob o privilégio de uma democracia a custo da miserabilidade, seu texto se apresenta como um arquivo político da condição desses sujeitos no Brasil.

A opressão sistêmica em países como o nosso é permissiva para a existência de personagens como A Puta. Além dela, podemos elencar mais um sem-número de outros personagens que experienciam uma vida degradante. Outro exemplo é o da personagem A Alcoólatra, também criada por Cidinha da Silva na mesma dramaturgia aqui estudada. Ela é uma personagem comum à nossa estrutura social, esta que está desenhada para que esses tipos de sujeito sejam atualizados e, assim, permaneçam entranhados em nossa sociedade. No caso de A Alcoólatra, sua condição de miserabilidade não foge da realidade de outras tantas pessoas que vivem esse problema. Como a anterior, sua história é determinada por inúmeras violências patriarcais – “Ela não sabia o que doía mais: os abusos do pai ou as surras quando a mãe lhe mandava engolir o choro porque ela não podia ter raiva do pai” (SILVA, 2019, p. 41). Como uma bola de neve, sua narrativa nos permite entender como sua condição, a de uma infância interrompida, corroborou para que sua vida fosse marcada por um compilado de situações degradantes – “Foi esse vazio enorme que a levou para a adrenalina dos assaltos, dos corres com as drogas que silenciavam o barulho de britadeira que a lembrança da casa paterna fazia dentro do ouvido dela” (SILVA, 2019, p. 41). Assim, a sua trajetória, igualmente à de muitos sujeitos, é formada por situações-limite que eliminam as possibilidades de uma vida digna – “Largou a droga, mas começou a beber pra suportar” (SILVA, 2019, p. 41).

Conhecemos uma personagem cuja experiência de vida abarca diversas questões referentes à redistribuição e ao reconhecimento, já que ela tem uma representação que perpassa questões de gênero, raça e classe. Ao descrever parte de sua trajetória de vida adulta, passamos a saber sua orientação sexual, pois é narrado que a personagem descobre o amor com outra mulher, com a qual, por via de um doador de sêmen, engravida-se – “Um amigo da amada, um cara bem legal, topou ser o doador de esperma. Assim que engravidou, a companheira a internou numa clínica de recuperação e ela passou toda a gravidez lá, aprendendo a viver sem a bebida” (SILVA, 2019, p. 42). Além disso, ela traz à tona pontos que urgem o debate sobre as diversas opressões vividas por mulheres, sobretudo negras, como elencado abaixo:

1) A violência obstétrica – “Me cortaram até o cu, me costuraram sem anestesia. Eu me senti um bicho sangrando no matadouro e a britadeira voltou a fazer barulho dentro da minha cabeça.” (SILVA, 2019, p. 42).

2) O abandono familiar, que inclusive está presente em outras personagens, mas que nesse caso é movido pelas condições do alcoolismo – “Minha mulher foi se cansando. Um dia, me disse que se arriscava muito fazendo sexo comigo, que não queria pegar doença, que não aguentava mais a bebedeira e ia embora.” (SILVA, 2019, p. 43).

3) A replicação da violência em âmbito familiar – “A mãe briga com você porque tem uma britadeira aqui dentro. Perdoa a mãe. Eu não queria ter batido em você! Eu lembrei da minha mãe... foi nela que eu bati, você entende? Não foi em você, filha!” (SILVA, 2019, p. 42-43).

4) A eminente destruição familiar advinda de uma estrutura frágil criada por essas diversas fragilidades sociais:

Eu só queria dar um jeito na minha vida! Conseguir segurar nas mãos das mulheres que me amam, minha filha e minha amada, mas o barulho aqui dentro não para. Eu não sei se consigo subir na pedra pra ver o Sol como a sereia bonita que minha filha diz que eu sou. Não sei se elas vão me esperar, e o medo de perder as duas aumenta meu desespero. Minha solidão. (SILVA, 2019, p. 44).

Esse texto e sua montagem (realizada por um grupo de teatro que reivindica a produção artística negra como eminentemente política) operam com a difusão de histórias que dizem respeito a um contingente alto da população negra. Seu trabalho assembleário é fundamental para propulsar a ideia de imaginação emancipatória que reivindica o personagem de forma específica, mas que, quando espalhada, pode despertar de uma consciência coletiva. Nessa narrativa, assistimos à imaginação emancipatória configurar uma política da unidade, cuja finalidade é ressaltar que esse mundo opressor carece de conhecer as narrativas que são comuns em sua população, mas solapadas das histórias oficiais. Enquanto descreve uma compilação de desgraças, ao mesmo tempo, informa que essas condições não são pontuais, nem mesmo individuais – essa personagem fala por ela, mas também fala por um coletivo. Nesse sentido, ela nos desperta para a importância da unidade e da luta para fazer desse sistema opressor um sistema falido e somente assim é possível imaginar uma emancipação que batalhe a construção de nossa civilização. Não falo, aqui, meramente do ponto de vista da representatividade, mas da pedagogia do choque em que há um enfrentamento, inclusive direto, de resgatar o debate. Essa pedagogia, muitas vezes, precisa ser o caminho para a tomada de consciência de um problema coletivo que deve ser cessado.

Há unidade e luta, na medida em que essas personagens encaram um posicionamento não conformista, de fato, com a condição a que são submetidas. Esse movimento de mudança é impulsionado pela imaginação emancipatória, esta que racionaliza sobre as mazelas advindas da miserabilidade que se conforma socialmente nessas experiências de vida. Nesse caso, elas

ocupam um lugar de fala que diz muito mais das identidades, ele se refere ao posicionamento que expressa uma inscrição viciada desses sujeitos. Parece que estamos lidando com uma construção que soa trágica, mas não o é. Há uma designação perversa de poder que categoriza, inferiormente, sujeitos racializados. Não estamos falando de acaso, mas de planejamento, criador de uma ontologia em que essas mulheres são as ressaltadas. Por isso, falo de posicionamento compulsório, no qual a identidade acaba por ser um marcador desse posicionamento. Daí, falamos em termos metonímicos, equivalentes, então, a fazer com que esse elemento determinante para a colocação de sujeitos, ao serem unidos, seja um potencial para luta.

Essa narrativa não está pensando em uma verdade absoluta: mulheres negras são assim por serem negras. Afinal, não estamos pensando em termos essencialistas, mas de condicionamento. Por outro lado, não podemos nos ludibriar com a exceção. Por isso, Cidinha da Silva não pretende falar por todas, contudo sua obra concentra um grupo de mulheres presentes em um universo da população negra grosso modo. Assim sendo, suas personagens são dinamites que, ao serem lançadas ao mundo junto de suas histórias, podem explodir os ovos da serpente que envenenam a história negra. Isso é fundamentalmente pensar em termos de uma imaginação emancipatória, em que esse discurso e sua elaboração sejam inscritos como uma epistemologia em que a identidade (posicionamento) negra, apesar de sua condição que pode ser trágica, não é observada como genérica. Nesse sentido, outra personagem, A Moradora de Rua, também é outro exemplo concentrador de tragédias, cujas privações são tão extremas que refletem, inclusive, a ausência do nome próprio – “Eu mesma escolhi meu nome! Quando minha mãe morreu e fui me registrar, eu tinha quinze anos” (SILVA, 2019, p. 44). Ou seja, em termos de identidade, ela é narrada como algo inerente à colocação, portanto, de um posicionamento. E isso não é uma condição isolada, mas algo que se repete dentro de sua família, cuja experiência também é determinada, logo, condicionada – “Eu nunca registrei meu filho, não tinha dinheiro. Igual a minha mãe. Eu ia mudando o nome dele a cada ano, ia marcando o ano novo pelo nome que dava pra ele...” (SILVA, 2019, p. 46).

A leitura da dramaturgia de Cidinha da Silva coloca em xeque o sentido de libertação que o povo negro em solo brasileiro teve acesso após a escravidão, de maneira que ela está análoga ao encarceramento. Se, de um lado, o passado nefasto da escravidão é responsável pela nossa humilhação pública, capaz de gerar personagens e situações reais equiparados à Moradora de

Rua e às violências sistêmicas que ela descreve<sup>108</sup>, a potencialidade política desses discursos sugere uma mirada tridimensional no tempo: reconhecendo o passado de horrores, que é fundamental para refletir sobre o presente e a repetição dessa opressão e, então, conhecendo essa condição, apontar para um futuro que abra espaço para a vida digna. Nesse sentido, desvelar publicamente a condição de humilhação a que a população negra é submetida, sobretudo a mulher negra que tem seu corpo degradado físico e simbolicamente e que na personagem aqui apresentada é uma condição latente, é um dos configuradores da construção de um personagem político ordinário. Ele conhece sua posição, portanto, sabe a experiência de sua identidade: “Ela sempre soube que era negra. Ninguém a deixou esquecer. Quem é que a deixaria esquecer? Ela aprendeu a amar no lixo, ela é a outra face do lixo” (SILVA, 2019, p. 49). Pois, ainda que haja um desejo de quebrar esse ciclo – “Ela não é uma pessoa doce, sempre foi dura, verdadeira. Quando a sociedade achou que ela era um lixo, ela se tornou um ser humano. O lixo reciclou sua vida, suas ideias. ” (SILVA, 2019, p. 49) –, ele deve ser construído alinhado à não opressão, na medida em que não parte de uma narrativa que o reflete, mas de um coletivo que se configura enquanto classe social. Não basta, para a construção de um discurso contra a necropolítica, basear-se em narrativas que estão na esfera do individual, portanto da exceção, como, por exemplo, em um exercício imaginativo em que uma moradora de rua se converta em uma empresária de sucesso, embora esse exercício faça bem à autoestima, ele é bem menos comum que a existência de pessoas precárias, cuja condição, muitas vezes, é responsável pelo seu encarceramento.

Por isso, a imaginação emancipatória deve partir em busca de soluções que sejam coletivas e não individualizadas, pois a criação de exceções faz parte de uma narrativa igualmente opressiva e que condiciona um esforço social à meritocracia. Esse discurso faz questão de não conhecer a humilhação pública e, não a reconhecendo, torna-se impossível a sua extinção. Como explica Ashis Nandy, há um direcionamento do discurso negro, obviamente para que não haja a responsabilização branca da humilhação sistêmica a que o negro está submetido, esse discurso opera de maneira a limar o passado negro, excluindo-o como histórico, ou seja, “é como se os negros tivessem que eliminar seu passado com mais cuidado e diligência do

---

<sup>108</sup> Assim como as duas personagens já apresentadas, a violação do corpo também é uma tônica para A Moradora de Rua – “Lá na Bahia, meu tio, um pouco mais velho do que minha irmã e eu, molestava a gente. O esposo da minha mãe estropava. Era um home grandão, forte, eu era tão pequeninha...” (SILVA, 2019, p. 45) e “Acordei com o menino lambendo o sal da minha cara, chupando a maçã do meu rosto, comendo o gostinho dela. O home tava lá sentado engraxando sapato e disse que tinha comida no fogão, que eu e o menino podia comê. Cumemo a panela toda. O home falô que só precisava fazê com força da primeira vez, porque ele ficava doido demais com o cheiro de cadela preta largada na rua.” (SILVA, 2019, p. 47).

que aqueles que praticaram a escravidão” (NANDY, 2015, p. 186). Cidinha da Silva, no entanto, consegue construir um arquivo que apresenta a humilhação pública, transformando-a em um suporte material. Ela não pensa em termos de identidade individual, mas de posicionamento. E isso é fundamental para redimensionar a memória coletiva sobre o ser negro, como é defendido, por exemplo, por Ngoenha: “o arquivo torna supérflua a memória atual e, sobretudo, liberta o espírito para tarefas mais nobres: pôr em causa e interrogar” (NEGOENHA, 2018, p. 115). Nesse sentido, volto a pensar o texto “Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas” como um documento que quer que a memória coletiva sobre a mulher, como a temos até então, seja supérflua, já que ela insiste em manter apagada a experiência negra, condicionando-a ao esquecimento quando ela não é arquivada.

### III.

No mosaico de mulheres negras que Cidinha da Silva constrói em sua obra e que são visualizadas por mim como personagens políticas ordinárias, percebo haver uma grande tentativa de pensar racionalmente o contexto de inserção, os processos de condicionamento e o posicionamento identitário. São personagens que, no centro de seus mundos pessoais, desencadeiam uma mudança inerente a suas existências. Assim, a personagem A Princesa do Carnaval também quer promover essa revolução, adentrando-se nesse universo que a quebra, mas sempre questionando-o. Para entendermos melhor, é necessário frisar o óbvio: a conhecemos por um substantivo que não é próprio e que faz referência à objetificação da mulher negra categorizada por “mulata”, bem como a uma hiperssexualização que está embutida nesse substantivo. Ou seja, essa princesa é apenas mais um produto carnavalesco, que, em seu cerne, também faz referência à noção de propriedade, a partir do imaginário popular, inerente às mulheres negras, e isso lhes agregou o sentido de objeto público.

Existem diversos debates que buscam entender e, também, derrubar essa classificação. Lélia Gonzalez, por exemplo, afirma que esse termo seria uma extensão de outro igualmente racista: mucama. A palavra mulata ocupa dois lugares semânticos, os quais serão acionados de acordo com o interesse de seu uso, mas, “constatamos que o engendramento da mulata e da doméstica se fez a partir da figura da mucama” (GOZALEZ, 1984, p.230). Por isso, a personagem construída por Cidinha da Silva ocupa essa duplicidade semântica – “(A

Princesa do Carnaval está com o corpo todo marcado como vaca de corte, em tinta branca. A atriz anuncia a cena. O texto é falado como quem dá uma entrevista.) ” (SILVA, 2019, p. 50) –, construindo uma linha tênue entre a glamourização e a servidão dessa personagem. Então, reafirmo a perspectiva que o arquivo assume nessa narrativa, de modo que ela, ao mesmo tempo que atualiza uma unidade entre as personagens diferentes, coloca-as em uma coletividade pelas formas de humilhação pública que as interligam, portanto, que as movem para uma luta coletivizada.

Volto-me, mais uma vez, para a reflexão que Ashis Nandy realiza sobre a perspectiva da individualidade como fator da dispersão da luta. Embora as personagens de Cidinha da Silva narrem uma vida particular, elas também são coletivas e partem de um posicionamento (identidade), na medida em que se trata de opressões coletivizadas, a identificação individual está, igualmente, participando de um projeto de massificação. Nesse sentido, as opressões se estabelecem como estruturais. A mirada sobre o indivíduo enfraquece a unidade, o que, por sua vez, faz com que a luta não seja empreitada, pois o individual também pressupõe o pontual. Dessa forma, afirma Nandy: “O indivíduo na sociedade de massas está em um relacionamento competitivo com todos os outros, sua individualidade depende crescentemente de ele se tornar uma unidade de consumo independente” (NANDY, 2015, p. 119). A construção do indivíduo, nesse sentido, diz respeito a um processo que simula uma dotação de autonomia aos sujeitos, mas isso não rasura aquele posicionamento inerente à experiência da identidade. Essa unidade meramente numérica não deixa de ser um engodo “para o qual ‘máquinas’ vendem bens de consumo e de quem outras máquinas obtêm trabalho para produzir mais bens de consumo” (NANDY, 2015, p. 119). Por isso mesmo, há um interesse em individualizar as opressões, para que haja a produção, no sentido industrial, de soluções para esses problemas individualizados e, mesmo que vendidos em massa, eles necessitam a manutenção de uma opressão estrutural.

Achille Mbembe reflete que o negro é um espectro da modernidade, que se criou com uma promessa do desprendido da forma escravizada em uma promessa de liberdade. Ele, no entanto, não experimentou a mudança a caminho da liberdade efetiva e, pelo contrário, assistiu à destruição de seu futuro. A morte do sujeito-escravizado e a criação do sujeito-negro respondeu mais a uma questão burocrática que da natureza das expectativas, o que é bem ilustrado na seguinte passagem da peça: “Quando eu desfilei no carro pela primeira vez eu sambava como uma louca, parecia que tinha me libertado de alguma coisa que não sei o que

era” (SILVA, 2019, p. 51). O sujeito-negro fruto da modernidade perde, segundo Mbembe, um aspecto semântico inerente à explícita extração do corpo, para outra, que mantém esse significado de forma velada, em que o corpo segue em processo de exploração, mas visualizando essa tal promessa de mudança de status: “Quero conviver com gente chique, gente que visita a gringa todo ano e sabe ser chique. Tem roupa de marca, bolsa de marca, sapato fino, fala baixo, usa perfume importado, come pouquinho e ouve música de violino...” (SILVA, 2019, p. 51-52). Nesse sentido, o posicionamento vive apontando para um futuro incerto, mas que tem o presente rodeado, para além de seu desejo individual, dos espectros do escravismo: “Mas sua sina estava escrita. Ela sabia que felicidade de pobre dura pouco, e alguma coisa lhe dizia que não seria feliz por muito tempo.” (SILVA, 2019, p. 52). Essa mudança de adjetivação dos sujeitos, no entanto, não deixa de ser performativa, na medida em que permanece cultivando a desumanização da população negra: “Minha vida tem sido um carro alegórico quebrado. Um monstrengo atravessado na pista, difícil de empurrar. O relógio da escola vai rodando os ponteiros, e os juízes vão anotando os pontos perdidos.” (SILVA, 2019, p. 55).

Nesse sentido, a construção desse espectro do sujeito-negro refrata, nesse corpo (que permanece violado, profanado, descartável e como corpo baseado em uma serventia para que sua existência seja permitida pelo biopoder), uma memória em devir, uma vez que ele está onde nunca deve estar. Ele é um corpo que dispõe de uma memória fantasma que o condiciona ao permanente retorno ao passado. Nesse sentido, a força da escrita aponta para o espaço de disputa, em que outras atividades de resistência planteiam, pela composição de um arquivo, um futuro distinto, uma vez que a lembrança já está se garantindo, em parte, pela escrita. A criação do arquivo, por exemplo, permite não só a inscrição da memória, mas, e sobretudo, sua elaboração mediante a prática da imaginação emancipatória. No caso da história negra, seus personagens políticos ordinários racionalizam procedimentos que dizem respeito à recuperação da humanidade que lhes foi solapada. Esse exemplo pode ser visto na cena final da personagem Princesa do Carnaval, em que lemos perguntas e respostas – lembrando Sojourner Truth e seu questionamento “E não sou uma mulher?” – que atravessam o tempo nos arquivos por nós elaborados: “(Vemos no cenário a seguinte inscrição: ‘E o meu corpo não é meu? Hein? Meu corpo já sabia qual era o seu destino, foi assim com as que vieram antes de mim. Comigo não! Meu corpo é meu!’ ”). (SILVA, 2019, p. 55).

“Engravidai, pari cavalos e aprendi a voar sem asas” é um texto que traz uma parcela significativa dos limites da civilização que, ainda hoje, apresenta-se falida, sobretudo pela

existência de estruturas muito bem alicerçadas que corroboram a manutenção das diversas opressões que são temas dessa dramaturgia. Embora haja uma visão compartilhada de forma generalizada no que tange o direito à liberdade, não se pode deixar de lado os discursos que seguem uma contramão e ressaltam suas problemáticas. Há tônica comum em certos discursos identitários contemporâneos que se centram em reivindicar, apenas, as políticas de microliberdades individuais e que batalham os direitos a partir da ideia de meritocracia, desconsiderando pontos fundamentais que condicionam as experiências coletivas da identidade negra. A peça também traz, ironicamente, esse debate, como no exemplo da personagem Dona do Salão de Cabeleireiros, cuja noção do sujeito bem-sucedido está diretamente relacionada a um alinhamento às formas que o oprimem<sup>109</sup>.

A narrativa trazida pela Dona do Salão de Cabeleireiros é saturada de situações que ressaltam, por exemplo, uma permanente submissão histórica da condição negra à de seu opressor. Mesmo que a contragosto, essas situações compõem maneiras de posicionar-se, em que a experiência do ser negro refere-se a entender e catalogar, inclusive, políticas criadas para a negação dessa identidade. Em uma das passagens, a personagem reflete sobre como a ideia de embranquecimento fez parte de sua história – lembrando que esse desejo faz parte de uma negação da identidade negra e faz parte do imaginário nacional, sendo, inclusive, mencionado pelo atual vice-presidente do Brasil, ao mencionar o branqueamento de sua família como algo positivo. A personagem, ao relembrar o seu pai, mostra como essa política foi estabelecida em sua família:

Meu pai foi orelha-seca da Volkswagen durante muitos anos, ganhava bem. Hoje ele toca samba e choro na noite. O velho tinha uns conceitos que ele chamava de “operacionais”, por exemplo, gostava quando meu irmão arrumava namoradas brancas e não gostava de um sobrinho, filho da irmã dele que namorava meninas negras e tinha um cabelão black power. Ele achava que com o cabelo cortado e uma namorada branca o negro ficava menos visado. Era só ver os jogadores de futebol e os negros famosos para entender como o modelo funcionava. (SILVA, 2019, p. 57).

---

<sup>109</sup> A personagem em questão divide uma relação bastante dúbia no que tange à produção de humanidade, que é centrada nas perspectivas capitalistas. Segundo Ashis Nandy, esse procedimento é encontrado em diversos discursos que intentam recusar a condição de opressão se alinhando ao discurso opressor como forma de estruturar o que seria estabelecido como uma vida normal: “Muitas culturas oprimidas, enquanto tentam manter viva uma visão alternativa de uma civilização normal e resistem a algumas formas modernas de sofrimento causado pelo homem, procuram desafiar o conceito moderno de trabalho e o conceito totalmente instrumental de conhecimento que o acompanha” (NANDY, 2015, p. 110-111). Nesse sentido, Cidinha da Silva constrói uma personagem bastante alinhada com essa perspectiva: “Ela é uma vencedora, já está abrindo o terceiro salão de cabeleireiros, e os pais se orgulham muito dela, sentem que todo o investimento que fizeram deu certo: balé, natação, viagens, boas escolas, psicóloga, quando o pai percebeu a cabecinha confusa em formação. Ela até fez um curso de pós-graduação na Escola Europeia de Estética na Argentina. A mãe alisava seu cabelo desde pequena, dizia que ela era quase branca e que o cabelo liso combinava mais com ela. Se não alisasse, não poderia fazer o coquinho das colegas do balé. Então ela alisava. E o mundo? O mundo, ah, o mundo esfregava na cara dela a negra que era e a mãe branca a impedia de ver.” (SILVA, 2019, p. 56)

Os resultados do fim da escravidão no Brasil não foram capazes de gerar uma integração real da população negra, que permaneceu à revelia da população privilegiada que gozou, anteriormente, de mercantilização de seres humanos. Enquanto libertos discursivamente, esses sujeitos permaneceram experimentando os espectros da liberdade, e isso é, ainda, uma realidade tanto social quanto econômica para o Brasil. É relevante gerar documentos que apresentam, também, essas contradições, pois eles ajudam a desvelar os procedimentos implícitos ao reconhecimento e à redistribuição mal enjambrada que, muitas vezes, ludibriam os sujeitos mostrando as exceções. Por eles, recebemos uma narrativa que, muitas vezes, não é contada. Ou seja, embora tenhamos um par de histórias deslocadas da realidade, elas respondem a um imaginário virtual que aloca uma parcela diminuta de sujeitos negros como exemplos de superação. Conscientes ou não, esses personagens negociam uma promessa civilizatória com o opressor e, por mais que haja uma ascensão social, essas histórias não isentam que esses sujeitos assistam aos de seu coletivo sendo mais que vítimas, alvos, desse sistema. Essa negociação não livra que corpos idênticos aqueles que recebem alguma concessão para viver com certa tranquilidade, deixem de ser perseguidos, bem como não quer dizer que haverá a retirada do alvo das costas desses sujeitos que acreditam gozar de algum privilégio.

“Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas” é uma peça que produz uma imaginação emancipatória, uma vez que desautoriza a ordem civilizatória colonial e, conseqüentemente, a refuta, mesmo que precariamente, ao elencar uma gama de situações inerentes à experiência de identidade (posicionamento) negra. Nesse sentido, a obra se vale de personagens políticos ordinários que movimentam a sua realidade imediata, questionando-a ao mesmo tempo que buscam soluções, ainda que precárias, para a mudança. Vejamos, por exemplo, a mensagem trazida pela personagem Mulher, na penúltima cena da peça: “Imagina o que pode acontecer quando uma mulher fortalecida resolve reagir contra toda a opressão? Gozar na vida me torna uma preta muito perigosa” (SILVA, 2019, p. 55). Esse discurso é fundamentalmente político, pois reivindica algo para além do empoderamento dessa mulher. Ele compreende a necessidade de empreender um lugar de adversário que, ao ser realizado no particular, mas pensado em uma ótica coletiva, permite questionar as formas institucionais que orientam a opressão sobre as mulheres negras.

Essa peça, no fim das contas, ressalta um ponto fundamental da história negra: ela ainda é mediada pelo colonialismo que, ainda que extinto geofisicamente – países imperiais que

mantinham domínio sobre outros –, se mantém como uma ideia exploratória responsiva ao sistema do capital por meio de intervenções políticas, econômicas culturais e religiosas sobre diversos países e, mais especificamente, sobre determinados sujeitos. A continuidade desse sistema segue, ainda, políticas do passado, como a expropriação da humanidade de certos sujeitos, os quais assistem seus corpos serem convertidos em corpos de extração, portanto, descartáveis. Para a emancipação desses sujeitos, é necessário criar uma cultura de imaginação que elucubra possibilidades de enfrentamento às estruturas sociais, bem como que seja capaz de vislumbrar uma liberdade plena sobre as narrativas geradas sobre esses sujeitos. Por isso, o colonialismo ultrapassa, pela sua longevidade, um aspecto da economia capitalista. Ele se converteu em uma ideologia política entranhada no mundo e que permanece na língua, na educação, nas formas de produção cultural, nas relações econômicas e, sobretudo, nos esquemas de vigilância e punição dos sujeitos em situação de alteridade.

Na obra de Cidinha da Silva, acompanhamos o nascimento de personagens políticos ordinários, imaginando ações que possam quebrar essa desigualdade de poder. Eles partem de uma imaginação emancipatória que concentra a perspectiva de um futuro melhor e a busca de soluções mais equânimes para o presente a partir da apropriação e de uma interpretação mais justa do passado. Da vivência involuntária da violência, esses personagens geram uma dissidência nesses sistemas, identificando um lugar que é opressivo, sobretudo para a triangulação gênero, classe e raça. Como afirma Vijay Prashad, o colonialismo é análogo ao capitalismo que “cresceu e foi sustentado pela degradação da humanidade” (PRASHAD, 2019, p. 100). É impossível, portanto, afirmar onde começa um e termina o outro, já que ambos se alimentam da extirpação e da escravidão mercantil humana para a manutenção dos impérios, sendo assim, ambos são resultados do racismo, condição primeira dos personagens da peça “Engravidei, pari cavalos e aprendi a viver sem asas”.

\*\*\*

A escolha por eleger o teatro negro como exemplo para os pontos teóricos que busco desenvolver neste trabalho diz respeito à minha crença de que esta arte não é uma manifestação política isolada. Para mim, ela descende de outras formas de resistência social negra, como, por exemplo, os quilombos. Vijay Prashad afirma a importância dessa organização social como forma de governança, sendo uma das únicas que foi capaz de

enfrentar diretamente a condição colonial. O teatro negro, enquanto uma estética engajada e que é comprometida politicamente, foi fundamental para a criação de personagens políticos ordinários, além de possibilitar pensar exemplos mais lúcidos do que seria, para mim, a imaginação emancipatória. Creio que as dramaturgias aqui apresentadas não são isentas politicamente e buscam gerar uma concorrência com os discursos dominantes da história. Por isso, visualizo-as como discursos agônicos, saturadas de personagens que revelam uma postura de antagonista.

Na próxima parte deste trabalho, que também é uma parte conclusiva, farei alguns apontamentos referentes às teorias que aqui pretendi desenvolver, centrando-me em realizar uma maior explanação do conceito de imaginação emancipatória, assim como o fiz na primeira parte, sobre o personagem político ordinário.

**IMAGINAÇÃO POLÍTICA, IMAGINAÇÃO EMANCIPATÓRIA**

## A IMAGINAÇÃO RADICAL

### I.

Tenho defendido, ao longo deste texto, o uso da imaginação emancipatória<sup>110</sup> como movimento radical contra a opressão. Esse termo, que tomo por empréstimo, intenta, também, elaborar uma dor e, ainda que sabendo de sua impossibilidade de cura imediata, sintetizar, assim como fez Ashis Nandy, uma resposta para a opressão herdada do colonialismo. Isso, obviamente, não é o único caminho para chegar a esse fim, mas pode ser fundamental para repensar, a partir da produção artística, uma maneira de enfrentar um problema coletivo que, como tenho apresentado, passou, compulsoriamente, a ser relacionado ao individual. Porém, esse “isso” que menciono carece de uma explicação mais fundamentada. Primeiro, parto em defesa do direito à imaginação e de, por ele, exercer o direito à emancipação, que entendo fazer parte de uma sistematização oposta ao que Antônio Candido identifica como o sintoma do período histórico em que vivemos ao afirmar que “nossa era é profundamente bárbara, embora se trate de uma barbárie ligada ao máximo de civilização” (CANDIDO, 2011, p. 172).

Essa emancipação que tento, aqui, definir tem, em certa medida, a intenção de gerar alguns desvios entre essas duas medidas que Candido chama à atenção, ou seja, entre a extrema civilização que, em seu cerne, ainda carrega o desprezo coletivo à igualdade e à justiça e, com isso, segue promovendo a barbárie. Reflito sobre a necessidade da produção imaginativa enquanto um saber pedagógico cuja função cultural esteja direcionada para além de construir uma ilusão da vida em sociedade, cujas características são arquitetadas por personagens que se distanciam da vivência própria do estar no mundo e que se voltam completamente a uma dimensão psicológica individual. Proponho uma imaginação que, a partir das experiências coletivizadas e que tenham a opressão como adversária, possa reorganizar uma gramática da comunhão que seja, portanto, um estopim para o desejo de uma justiça social coletiva.

---

<sup>110</sup> Esse termo, que aqui busco delinear, veio à tona pelo título do livro de apresentação do pensamento intelectual de Ashis Nandy no Brasil, intitulado *A imaginação emancipatória: desafios do século 21*, publicado pela editora UFMG com organização de Lúcia Rabello de Castro e tradução de Joannes de Knegt. Lá, Nandy não desenvolve, diretamente, o conceito o nomeando. O que temos é a síntese de um projeto intelectual que aponta para a reinvenção dos aspectos culturais das civilizações do sul global solapadas pelo regime colonial europeu. Esses textos não são apenas analíticos, eles trazem um pensamento que busca possíveis soluções para curar essa ferida que segue aberta em diversas nações e, conseqüentemente, em suas populações.

A eleição de estudar a literatura dramatúrgica se dá, principalmente, pelo caráter coletivo que ela apresenta, não só para a sua execução enquanto obra, mas da sua recepção propriamente dita. Como observa Paulo Arantes, há uma relevância democrática nesse gênero, classificado por ele como “gênero público” e que seria capaz, contemporaneamente, de encampar uma roupagem engajada e “nos tempos que correm não é pouca coisa converter consciência artística em protagonismo político” (ARANTES, 2014, p. 333)<sup>111</sup>. A meu ver, o discurso teatral tem uma propriedade de alcance imediato que poucas narrativas conseguem e, por isso, entendo-o como uma arte privilegiada para a formação pedagógica. Além disso, o teatro pode ser um vetor ideológico de longo alcance, tendo em vista a sua capacidade de simular ou gerar uma situação assembleária<sup>112</sup>. O teatro é uma arte que, apesar de todos os percalços para a sua existência, pode ser uma das ferramentas para elucidar a necessidade de justiça dentro dessa época de barbáries civilizadas.

Antônio Candido, ao falar do direito à literatura, o faz em relação aos direitos humanos, cuja fundamentação está direcionada à emancipação e à autonomia e essa luta, como menciona, deve ser travada a partir da ideia de esperança. Porém, a respeito de seu pensamento, creio que talvez, dentro da esperança, tivemos o infeliz esforço de olhar sempre para frente e, tão

---

<sup>111</sup> Paulo Arantes, no texto “Em cena”, presente no livro *O novo tempo do mundo* – que se trata de uma entrevista concedida à Beth Néspoli e publicada, originalmente, na *Folha de São Paulo*, em 16 de julho de 2007 com o título “Paulo Arantes: um pensador na cena paulistana” –, faz uma explanação sobre o poder político e coletivo que o teatro ocupou nas primeiras décadas dos anos 2000, inclusive criando uma relevância do setor quanto à aprovação de mecanismos públicos de financiamento da arte. Para o autor, esse processo é bastante relevante na medida em que foi capaz de criar uma cooperação na produção teatral. Segundo afirma, esse movimento tem uma relevância política e estética: “Foi uma vitória conceitual também, pois, além de expor o caráter obscuro das leis de incentivo, deslocou o foco do produto para processo, obrigando a lei a reconhecer que o trabalho teatral não se reduz a uma linha de montagem de eventos e espetáculos” (ARANTES, 2014, p. 333). Embora esse legado seja importante e eu concorde que o teatro precisa ser um bem público, sobretudo pela sua capacidade formativa, também é preciso, em um momento oportuno, fazer uma reflexão mais aprofundada sobre os problemas que a dependência direta das leis gerou aos grupos de teatro, sobretudo no que se refere à independência e à formação de públicos autônomos. Além disso, é preciso salientar que estamos falando de uma lei afundada na burocracia e que segue uma lógica falaciosa da meritocracia, o que impede que grupos iniciantes, menores e de discursos mais independentes politicamente a acessem. Dessa maneira, tais grupos são sistematicamente privados de um direito adquirido, porém tal reflexão não cabe neste espaço.

<sup>112</sup> Essa simulação a que me refiro é sobre o frequente jargão utilizado nos meios teatrais, em que é afirmado que o teatro é a arte do encontro. Em certa medida, isso teria algum sentido, sobretudo dentro da perspectiva mais básica dessa arte, em que se pressupõe a existência de uma dinâmica do sujeito em reservar parte de sua rotina para assistir a uma peça, porém isso também ocorre com outras formas de artes performáticas ou a uma visita a uma exposição. Por outro lado, no que tange à perspectiva assembleária, ela se dá no encontro de sujeitos para o compartilhamento de um discurso estruturado, porém, em diversas situações, não há um real encontro – com exceção das metáforas que se colocam ao prazer de assistir uma obra – entre o público e a produção artística, convertida em entretenimento. No entanto, a justiça cultural, a meu ver, só acontece através da justiça formativa, portanto, como afirmei no capítulo anterior, enquanto seres políticos, nós criamos, também, atividades políticas. Nesse caso, optei por estruturar minha argumentação me valendo de dramaturgias que tenham um alcance mais popular ao trazerem universos conflituosos de determinadas populações e que promovem o debate político-econômico entre redistribuição e reconhecimento.

adiante, que isso nos gera a dúvida sobre a existência pública da barbárie. Realmente, ela ficou pouco tempo oculta aguardando a hora de, dissimuladamente, saltar para o lugar onde sempre esteve presente: na vida pública. Sua proclamação mundial pós-2010 e a força que ela alcançou, principalmente no Brasil, coloca em xeque a afirmação de Candido de que “é verdade que a barbárie continua até crescendo, mas não se vê mais o seu elogio, como se todos soubessem que ela é algo a ser ocultado e não proclamado” (CANDIDO, 2011, p. 172). Os ovos da serpente foram chocados, e os poucos anos de calma – e nem tão calmos assim – em que baixamos a guarda foram suficientes para permitir o retorno do obscurantismo. Por acreditarmos no jogo ganho, aceitamos, com certa passividade, a não existência fictícia do elogio à barbárie e, nesse sentido, a imaginação emancipatória teria um certo papel na exposição desse processo, ao mesmo tempo em que cria uma alternativa de embate contra ele.

Tomar partido do teatro enquanto um gênero público, como aponta Arantes, é, portanto, uma necessidade de retomar uma noção comum de agrupamento que as artes podem proporcionar, pelo menos dentro de certo imaginário – sobretudo tendo em vista a força que o teatro Agitprop teve para as perspectivas revolucionárias ao longo da história moderna. Arantes, por exemplo, faz um questionamento relevante, muito próximo ao projeto desenvolvido por Augusto Boal, de que essa arte tem um potencial distinto de tornar o debate político público: “Mas como o teatro ainda é um gênero público, quem sabe ele não suscita como arena política?” (ARANTES, 2014, p. 338). Essa defesa, a qual Boal também reivindicava em sua teoria, previa o uso da ação cênica como propulsor do fim das opressões, de forma que o teatro passasse a ser uma arte pautada na frutificação (e por isso a construção da árvore do teatro do oprimido) de uma consciência da opressão como um sistema estruturado que, identificado, possa ser detonado de forma que “o teatro deve ser um ensaio para a ação na vida real” (BOAL, 2013a, p.19). Nesse sentido, há uma abrangência do teatro como um todo e não somente em seu fim performático. O processo é, por si só, uma forma de trabalho assembleário em que, obviamente, a função da dramaturgia é elementar, bem como toda cadeia criativa do teatro, para a geração de um discurso que pode culminar em uma ação contraopressiva na medida em que seja capaz de gerar uma imaginação emancipatória.

Acredito, então, que esse conceito que procuro desenvolver me valendo do teatro como exemplo tateia um questionamento acerca de como alcançar a justiça. Para esse debate, recorro a Nancy Fraser, que afirma ser a justiça a virtude que ordena todas as outras virtudes. No entanto, toda ordem social exploradora é injusta, logo, essa virtude só pode ser alcançada

pelo fim das injustiças<sup>113</sup>. Assim, o direito à literatura (e acrescento à literatura dramática e sua concretização cênico-performática) a que Antônio Candido clama em seu ensaio é muito mais que reivindicar a literatura como parte das diretrizes que moldam os direitos humanos, é uma busca por justiça<sup>114</sup>. A exclusão de direitos, que coloca as necessidades de alguns sujeitos à revelia do sistema, faz com que a justiça não seja um reconhecimento comum e, por isso, relega a ideia da vida justa a uma utopia, retirando-a das categorias das virtudes. Assim, a ordem social injusta pode ser arranjada de tal maneira que passe a ser vista, considerada e definida como justa e, até mesmo, normal e imutável. A imaginação emancipatória objetiva a identificação dessa engrenagem, reafirmando-a como condição e não como essência, de forma que ela possa ser colocada sob questionamento e identifique-se um desvelamento da injustiça.

Para Fraser, a injustiça é oriunda da vitimização objetiva, cujas explorações e repressões de gênero, raça e classe se tornam exemplos máximos, sobretudo quando submetidos a um processo burocrático em que a manutenção desses estados exploratórios é compulsória. Além disso, ela busca a manutenção de uma determinada formulação epistêmica que procura produzir a opressão como resultado da condição e não o contrário – em que a opressão determina a condição. Dessa maneira, o injustiçado aceita, ludibriado, as opressões sofridas como um processo aparentemente justo<sup>115</sup>. A imaginação emancipatória enquanto um

---

<sup>113</sup> No ensaio *Sobre la justícia/On justice*, Nancy Fraser faz uma análise do romance *Não me abandone jamais* (*No em deixes mai / Never Let me Go*), de Kazuo Ishiguro, para “pensar a justiça por meio da negação” (“pensar sobre la justícia per mitjà de la negació”) (FRASER, 2012, p.9). Nesse caso, ela leva em conta tanto a ideia de Platão sobre a justiça quanto a de Rawls, afirmando que ambas são insuficientes por corroborarem a construção de uma sociedade injusta na medida em que refletem a justiça como estruturação da sociedade, ou seja, a serviço daquilo que já temos e que é injusto, bem como de sua manutenção.

<sup>114</sup> Entendo que, inclusive Candido, é movido pelas considerações do que é literatura em sua época e ele aplica um certo juízo de valor em seu manifesto, que, creio, hoje careceria de uma revisão mais justa sobre seu posicionamento, sobretudo por certas afirmações sobre qual literatura ele está reivindicando. Afinal, a “melhor cultura”, como é o exemplo dado por ele no caso dos italianos, está diretamente ligada a uma cultura institucionalizada. Concordo que o direito à educação é fundamental para a construção de uma imaginação emancipatória, porém, a meu ver, existe uma cultura riquíssima e de base popular que se constrói como tecnologia de resistência às diversas formas de epstemicídio a que foi submetida e, ainda assim, permanece com grande força formativa, sobretudo no âmbito brasileiro.

<sup>115</sup> Para Fraser, o romance *Não me abandone jamais* constrói, ficcionalmente, um reflexo da estrutura opressiva e injusta na medida em que os personagens da narrativa não se dão conta de sua condição de explorados por ser a única ordem social que conhecem, o que, por sua vez, os leva ao caminho do abate não como uma forma de exploração, mas de propósito de vida. Dessa forma afirma: “Os clones não veem que a sua situação segue injusta. Foram criados e socializados para que formassem parte daquele arranjo tão enormemente explorador. Mas como esta é a única ordem social que conhecem, as suas condições parecem naturais e normais” (“Els clons no veuen que la seva situació sigui injusta. Se’ls va crear i socialitzar perquè formessin part d’aqueste arranjament tan enormement explotador. Però com que és l’únic ordre social que coneixen, les seves condicions els semblen naturals i normals”) (FRASER, 2012, p. 13). Dessa maneira, o injustiçado não pode interpretar sua condição como uma situação de exploração e injustiça: “Mas, quando os explorados não têm os meios que seriam necessários para interpretar a sua situação como injusta, o mal se agrava” (“Però, quan els explotats no

dispositivo de interpretação do mundo – ou seja, na compreensão de uma parte da etapa de garantir o gozo dos direitos fundamentais e básicos, portanto, como explica Candido, como um direito à compreensão e solidificação cultural – passa a ser uma ferramenta para o oprimido decifrar as camadas, tanto as sutis quanto as mais agudas, que vão compondo as bases de sua condição. A partir daí, ele passa a compreender que sua trajetória não é marcada por desgraça anunciada, mas por uma condição injusta<sup>116</sup>.

A emancipação, portanto, só pode ser lograda pelos próprios atores do desejo – ainda que ela precise ocorrer, sobretudo, dentro de uma análise conjuntural que agrega uma demanda e venha a ser realizada no âmbito do comum. Diante da imposição arbitrária da injustiça e munido de uma capacidade interpretativa da condição, o sujeito pode ser capaz de perceber-se oprimido e, portanto, compulsoriamente desprovido dessa virtude; entender que o processo de opressão está diretamente ligado à condição de alteridade a ele atribuído; absorver-se em um processo libertário que o conduz a dizer não – obviamente, este último ponto revela-se complicado e, muitas vezes, impossível de realizar dentro das estruturas que consomem o sujeito e, por isso, pode ser um objetivo que não seja logrado quando não coordenado às políticas de redistribuição e reconhecimento. A imaginação emancipatória pode ser uma ferramenta que ajude o oprimido a despertar o desejo de não submissão da condição e que alavanque a emancipação coletiva para que, assim, os seus também não estejam submetidos àquilo que se quer romper<sup>117</sup>. A emancipação, nesse sentido, perpassa a complexa relação de

---

tenen els mitjans que caldria per interpretar la seva situació com a injusta, el mal s'agreuja”) (FRASER, 2012, p. 14).

<sup>116</sup> Para Fraser, a importância da tomada de consciência das camadas sociais sobre as injustiças e as condições de opressão a que um sujeito é submetido é um fator fundamental para almejar alguma mudança. Nesse caso, inclusive a indignação é motivada pela mudança de interpretação da condição, como afirma: “Pressupomos que a reação adequada à injustiça é a indignação. Mas essa resposta é possível tão somente quando os explorados podem acessar a esquemas interpretativos que os permitam qualificar a sua situação não somente como desafortunada, mas *injusta*” (Pressuposem que la reacció adequada a la injustícia és la indignació. Però aquesta resposta és possible tan sols quan els explotats podem accedir a esquemes interpretatius que els permeten qualificar la seva situació no solament de desafortunada, sinó d'*injusta*”) (FRASER, 2012, p. 15).

<sup>117</sup> Há um rico debate entre Nancy Fraser, Luc Boltanski e Philipp Corcuf, publicado em livro como *Contra la izquierda conservadora: una crítica radical del capital sin nostalgia estatista*, de 2014, que promove essa discussão. Lá, a reflexão sobre a emancipação é apresentada como um valor a ser instaurado como “nova ordem”, uma luta que deve ser empreendida nos diversos setores da sociedade enquanto possibilidade tanto para a redistribuição quanto para o reconhecimento. Afinal, haverá sempre quem concorde que ordem social é justa para si, mas tantos que querem lutar contra as determinações injustas dessas ordens que são tão institucionalizadas, tão governamentadas e tão envoltas em regras que limitam o acesso e inibem qualquer base equitativa, como afirma Fraser: “A emancipação passa pelo desmantelamento da ordem social que ratifica tais desigualdades estruturais. Se a ordem social está embasada na dominação, tem que realocar essa dominação por outra ordem social que, por mais que seja coercitiva, permita interatuar sobre bases equitativas” (La emancipación pasa por el desmantelamiento del orden social que ratifica tales desigualdades estructurales. Si el

sair, pela identificação, da condição exploratória e construir uma forma de vida social mais justa, porém, esse processo requer uma aliança com a proteção social. Já a imaginação emancipatória estaria dentro de uma cadeia processual, sendo, então, um empoderamento com base no acesso à interpretação que impulsionaria para esse caminho.

Redistribuição e reconhecimento são paradigmas que, aparentemente, como mostra Fraser, fazem parte de epistemologias de bases filosóficas e políticas. Porém, no sentido que Fraser emprega, trata-se de paradigmas populares de justiça. De forma ligeira, a redistribuição se equipara à política de classe, já o reconhecimento, às políticas de identidade<sup>118</sup>. As demandas por justiça, dentro desse pensamento, são complexas, de maneira que essa separação entre paradigmas, como foi realizada na tradição filosófica e política, não leva em conta que há condições sociais que estão sob escassez desses dois eixos, *grosso modo*, situações que devem ser analisadas dentro de uma perspectiva da interseccionalidade. É o caso da noção de gênero e raça que pode concentrar, simultaneamente, concepções de condições satisfatórias para refletir sobre a injustiça por uma política da opressão direcionada que, inclusive, pode estar à contramão das políticas do viver em comunidade – a mulher, por exemplo, abriga uma gama de opressões que vão desde a exploração e violação sexual até a atribuição forçosa do trabalho não remunerado e, no caso da mulher negra, essas questões se agravam. Paradigmaticamente, gênero e raça estão associados à noção de classe, embora essa análise não deva ser feita de maneira leviana, mas atentando-se que a vida em comum precisa, também, absorver esses eixos para garantir uma vida justa e, conseqüentemente, não permanecer em um espiral falso demarcado como essencial ou, até mesmo, deteriorar-se enquanto comunidade da qual o sujeito, de forma individual, deseja se afastar.

Enquanto ferramenta interpretativa, a imaginação emancipatória intenta, assim como a explicação dada no primeiro capítulo sobre o personagem político ordinário, um processo

---

orden social está basado en la dominación, hay que reemplazar esa dominación por otro orden social que, por más que sea coercitivo, permita interactuar sobre bases equitativas” (FRASER; 2019, p. 73).

<sup>118</sup> Nesse sentido, o ensaio “La justicia social en la era de la política de la identidad: redistribución, reconocimiento y participación”, a autora faz uma extensa análise sobre sua teoria, em que afirma que foi construído, tanto pela filosofia, quanto pela política, uma falsa antítese a respeito desses paradigmas, como se eles não pudessem habitar um mesmo espaço e em direção à vida justa. Para Fraser, “enquanto paradigmas populares, a redistribuição e o reconhecimento se associam com frequência com movimentos sociais concretos. Assim, a política da distribuição geralmente se equipara a política de classe, enquanto que a política do reconhecimento se assimila à ‘política de identidade’, que, por sua vez, equipara-se às lutas acerca do gênero, da sexualidade, da nacionalidade, do caráter étnico e da raça” (“la política de la redistribución suele equipararse a la política de clase, mientras que la política del reconocimiento se asimilar a la ‘política de la identidad’, que, a su vez, acerca del género, la sexualidad, la nacionalidad, el carácter étnico y la ‘raza’”) (FRASER; HONNETH, 2018, p. 21).

revolucionário dentro do seu espaço de enunciação e, daí, instigar a luta por reconhecimento e redistribuição – como a afirmação de Karl Marx, mencionada por Walter Benjamin, de que o comunismo busca sua revolução dentro do capitalismo. Mesmo que a injustiça seja dividida, categoricamente, entre cultural e econômica, estas, segundo Fraser, se entrecruzam e, por isso, essa divisão é analítica. Em ambos os casos, resulta a precarização e, assim, essa separação não se sustenta na medida em que a exploração cultural e econômica se retroalimentam. Tanto no âmbito da opressão social quanto da econômica, a injustiça promove a subordinação e, com isso, a construção de esferas de poderes opressores, que se valem de ambas para negar direitos, evitando as lutas desses dois paradigmas populares de justiça<sup>119</sup>.

Redistribuição e reconhecimento passam a ser necessidades inerentes aos sujeitos que vivem no interstício entre as injustiças sociais e econômicas. Dessa forma, mesmo que haja comunidades em que tais paradigmas atuam um com mais força que o outro, eles serão complementares, como afirma Fraser: “a origem da injustiça, assim como o seu núcleo, será o reconhecimento inadequado, enquanto qualquer injustiça relacionada com a economia estará produzida, em última instância, por sua origem cultural” (FRASER, 2017, p. 37)<sup>120</sup>. Assim, o direito à informação e, também, o de contrapor as narrativas dominantes fazem parte de um processo de imaginação emancipatória que, por sua vez, passa a ser uma parte fundamental, dentro de um amplo arsenal de outros processos, do trabalho para a libertação. Por isso mesmo, complementares serão, também, as ferramentas populares utilizadas para o provimento da justiça. No caminho em busca da virtude equitativa não haverá uma única fórmula, mas diversas colaborações que possam ser efetivas na disputa pelo reconhecimento e pela redistribuição – entre elas, podem ser citadas as possibilidades de acessos educacionais, culturais, informativos, laborais, políticos etc.

---

<sup>119</sup> Ainda que a justiça cultural requeira um reconhecimento que perpassa por mudança no campo cultural e simbólico e a justiça econômica, a redistribuição, que se daria pela reestruturação políticoeconômica Fraser, em “¿De la redistribución al reconocimiento? Dilemas de la justicia en la era ‘postsocialista’”, de 1995, mas publicado em um livro conjunto com Judith Butler intitulado *¿Reconocimiento o redistribución? Um debate entre marxismo y feminismo*, de 2017, afirma que “longe de ocupar duas esferas separadas hermeticamente, a injustiça econômica e a injustiça cultural se encontram habitualmente imbricadas até o ponto de reforçar-se dialeticamente uma na outra” (“lejos de ocupar dos esferas separadas herméticamente, la injusticia económica y la injusticia cultural se encuentran habitualmente imbricada hasta el punto de reforzarse dialécticamente una en la otra”) (FRASER, 2017, p. 31).

<sup>120</sup> O texto que utilizei para a consulta é uma tradução em espanhol, que está redigido da seguinte maneira: “El origen de la injusticia, así como su núcleo, será el reconocimiento inadecuado, mientras que cualquier injusticia relacionada con la economía estará producida, en último término, por su origen cultural” (FRASER, 2017, p. 37).

Outra vez, gênero e raça passam a ser categorias, mesmo no âmbito das exceções, com mais facilidade para gerar um entendimento sobre o problema das injustiças. As opressões resultantes da condição identitária estão no elenco das estratégias de marginalização econômico-política, resultando assim em problemas que são análogos à classe. Afinal, por qual motivo, senão a busca pelo reconhecimento com vista à redistribuição, celebra-se a inclusão de mulheres, negros, imigrantes e integrantes das comunidades LGBTIQ+ como pioneiros em certos espaços de poder, ainda que sejam espaços questionáveis, inclusive, para a própria saúde dessas comunidades? Isso sé dá, pois, as identidades oprimidas são bivalentes, uma vez que concentram possíveis soluções que perpassam ambos os paradigmas mencionados. Por isso mesmo, acabam por englobar o dilema da abolição e da especificidade da condição, dado que, para sanar as injustiças relativas à identidade, é necessário, também, sanar as injustiças econômicas<sup>121</sup>.

Voltando ao Direito à literatura, de Antônio Candido, concordo com diversas afirmações realizadas por ele ao longo do ensaio, embora tenha minhas dúvidas sobre os juízos de valores dados a respeito do que é, ou não, literatura. Porém, no tocante a esse texto, assim como Candido, entendo que “talvez não haja equilíbrio social sem a literatura” (CANDIDO, 2011, p. 177) e que, no caso da imaginação emancipatória, ela seria algo análogo ao que ele diz sobre a literatura ser “o sonho acordado das civilizações” (CANDIDO, 2011, p. 177). No entanto, ao contrário de tramitar somente no âmbito do onírico, ela também, se valendo da literatura – como do teatro, do rap, da literatura falada dos cordéis e slams<sup>122</sup> –, pode ser uma produtora de tensões dos discursos dominantes, mas desde que haja o direito e acesso à interpretação.

---

<sup>121</sup> O que apresento, aqui, como dilema é, na verdade, segundo Fraser, um falso-dilema, ou melhor, uma falsa antítese. Isso, pois, segundo algumas formulações mais tradicionais e tradicionalistas, as lutas identitárias não se vislumbram dentro de uma noção de classe e o contrário, também, é um discurso comum. Mas, e sobretudo, esse dilema se constrói dentro da perspectiva de que as lutas de classes buscam implodir essa identidade, que as separam dentro das políticas econômicas distributivas – o proletário é explorado para o enriquecimento de uma classe da qual ele não irá ser parte –, já as lutas identitárias buscam uma reafirmação cultural, que, não sendo o padrão de cultura, submetem sujeitos da alteridade à opressão. As ideias liberais representativistas corroboram essa lógica, uma vez que sugerem que na exceção é onde está a mudança. Fraser, por sua vez, faz uma instigante pergunta sobre esse problema no que tange ao feminismo e, também, à luta antirracista que, por sua vez, implode esse dilema: “Como podem as feministas lutar simultaneamente pela abolição da diferenciação de gênero e pela valorização específica de gênero? (¿Cómo pueden las feministas luchar simultáneamente por la abolición de la diferenciación de género y por la valoración de la especificidad de género?)” (FRASER, 2017, p. 43). Sobre a raça, afirma: “Um dilema análogo surge na luta contra o racismo. A ‘raça’, como o gênero, constitui um modo de comunidade bivalente” (“Un dilema análogo surge en la lucha contra el racismo. La ‘raza’, al igual que el género, constituye un modo de comunidad bivalente”) (FRASER, 2017, p. 43).

<sup>122</sup> Cito, especificamente, esses gêneros pela capacidade que eles têm de circular, massivamente, uma informação, bem como pelo aspecto engajado que eles assumem enquanto gêneros públicos e assembleários.

Para que isso ocorra de forma mais eficaz, vejo que os melhores caminhos se dão pelos gêneros literários, que, como afirma Paulo Arantes especificamente sobre o teatro, são públicos. Essa compreensão da arte concebida, no espaço público, pela coletividade, tanto de artistas quanto de público, atua diretamente no *front* do acesso à interpretação. Embora não sejam, dentro do debate aqui proposto, uma solução para o problema das injustiças econômicas e culturais, eles podem incitar, sobretudo no caso do teatro político, discursivamente e de maneira mais abrangente, o debate sobre redistribuição e reconhecimento. Essas tensões discursivas, cada vez mais, ganham força e forma via dramaturgias que, contemporaneamente, se destacam pelo engajamento no combate e desvelamento de diversas opressões. Porém, como qualquer arte cujo interesse não é o mero entretenimento, há, nesse caminho, mais espinhos que flores. E, muitas vezes, nos deparamos com discursos que anunciam, mais em forma de desejo do que um retrato da realidade, que as artes estão prestes a encontrar o seu fim – algo bem recorrente no universo literário.

## II.

Discursos apocalípticos, escatológicos e deterministas moldam, ao longo da história literária, um campo particular de estudo. Volta e meia, são proclamadas diversas mortes no campo estético que, ao fim de tudo, acabam operando em suas próprias falências, apesar de receberem algumas atenções. Se, de um lado, figuras importantes para o cenário da crítica, da história e da teoria literária brasileira seguem na composição de epitáfios à literatura<sup>123</sup>, por outro, nas universidades a formação, tanto na graduação quanto na pós-graduação, traz um alto percentual de estudiosos e profissionais que se valem desse campo de saber para a realização de seus trabalhos<sup>124</sup>. Perceptivelmente, o cenário vem mostrando que o problema

---

<sup>123</sup> Há um sem-número de textos que caminham, apressadamente, para essa conclusão, a qual vejo como descabida. Cito, por exemplo, nomes como Leila Perrone-Moisés, em seu recente *Mutações da literatura no século XXI*, de 2016; Luiz Bueno, em “Depois do fim: ainda história de literatura nacional?”, de 2012; Marcos Siscar, em “A cisma da poesia brasileira”, de 2005; Paulo Franchetti, em “História literária: um gênero em crise”, de 2002. Como se pode ver, somente nesse elenco, que deixa nomes como Antônio Candido, em sua entrevista “A literatura é uma transfiguração da realidade”, fizeram revelações sobre a morte literária e, também, dos gêneros que se valem dela para existir.

<sup>124</sup> Como forma de curiosidade, tomo o levantamento dos egressos do curso de doutorado em estudos literários pela Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG nos anos de 2016 (28), 2017 (28), 2018 (24) e 2019 (25), que somam, de acordo com as informações do programa, 105 doutores diplomados somente por esta instituição. A escolha por esses dados, especificamente, está condicionada a dois pontos: primeiro, por se tratar de um programa que é, especificamente, de formação de doutores em literatura e, também, por eles estarem disponíveis de forma pública e acessível.

para a quantidade de mortes anunciadas sem cumprir seu destino é menor que a natalidade de guerreiros empenhados em salvar a matéria supostamente moribunda. Porém, os discursos proféticos incitam o imaginário coletivo e, por isso, operam como dispositivos mercadológicos eficazes enquanto tecnologia de massificação. O estado crítico, também forçado, dos obituários literários, seja a respeito da criação, seja a respeito dos estudos literário, diz muito mais sobre os viveiros do que do morto. O sarcasmo do pensador da literatura João Cezar de Castro Rocha concentra bem esse debate ao afirmar que essa pressa em matar a literatura revela como o método, hoje, está ultrapassado e carecendo de ser reinventado.

As declarações de “fim” carregam em si a ambivalência do termo, de modo que interrupção, conclusão, limite, parte externa, final, término, ruína, finalidade, motivo etc., estão inseridos, semanticamente, no universo dessa palavra. Assim, surgem algumas dúvidas: o que se deve levar em consideração nesse rol semântico que se constrói e, com isso, como dirigir o problema para outro lado, no qual formamos e caminhamos para a solidificação da literatura, e de suas derivações, como vício? Como, enquanto leitores viciados, pensamos a literatura fora da produção e, ainda, assumimos nosso papel nessa crise? É óbvio que não se pode chegar a uma resposta satisfatória, mas, ao menos, pensar o que seria uma literatura produtiva para a crítica já é um sopro de vida nessa grande funerária. Creio haver, por exemplo, esse sopro substancialmente no teatro e, também, nas artes que se valem, de forma estrita ou somente por empréstimo, do corpo como vetor para a letra.

A literatura, ao contrário de outras tantas frentes e saberes, encontra-se em um lugar privilegiado, o que, por sua vez, cria, dentro de sua própria forma mutável de ser, limites para a determinação dos seus tantos fins. Ela, devido à falência e à validade de suas classificações, bem como de suas finalidades, remata questões de um sem-número de ordens, sobretudo por seu lugar de objeto consensual e não definido com precisão, como afirma Castro Rocha. A literatura, assim como outras artes, quando posta como saber, enfrenta uma crise de categorização, fazendo com que seu lugar enquanto instituição seja muito mais instável como nenhum outro saber de caráter aproximativo e interpretativo o é. Formas de saberes cuja metodologia de trabalho é mais fechada e definida logram mais êxitos enquanto permanência nesse, como afirma Paulo Arantes, “novo tempo do mundo”. Ao contrário desse objeto tão crítico de trabalho<sup>125</sup>, outros campos, em sua maioria, não sofrem com o inferno de carregar

---

<sup>125</sup> Marisa Lajolo, no texto “Teoria da literatura no Brasil contemporâneo: o que é, como se faz e para que serve”, publicado em 1994, pela *Revista de Crítica Literária Latino-americana*, ainda que seja um texto de mais

uma espécie de áurea que, apesar dos diversos esforços para se libertar desse problema metafísico, insiste em se manter em algumas leituras que se faz da literatura e que podem ser abrigadas pela crítica, história, teoria, enfim, nos estudos literários de forma geral.

Josefina Ludmer aposta em um pensamento que parece relevante para esse debate, sobretudo no tocante ao fim da arte. Com ela, somos atçados a pensar a temporalidade literária por uma perspectiva espiralar, justapondo tempos, de forma que “no trajeto global, desaparece o relato orgânico, linear, progressivo das temporalidades da nação” (LUDMER, 2013, p. 81). Esse passa a ser um fim de um relato, mas, também, o de uma forma da história da literatura e da arte, que então abriga outra finalidade para esses saberes praticantes de uma espécie de adesão, ou mesmo concentração, de uma memória coletiva, criando uma contemporaneidade mais ampla e lata entre passado, presente e um futuro possível. Nesse sentido, o fim da arte, afirma, “não significa o fim da criação artística, mas o fim de um relato capaz de ligar as obras, com uma história particular ou universal, de colocá-las em uma história da arte” (LUDMER, 2013, p.81), respondendo na concorrência, na reconfiguração e na restauração de memórias dentro de uma particularização e universalização compulsória de uma memória linearmente escrita a partir de uma visão arbitrária.

Mas uma coisa segue certa nesse ponto. Há formas de saber fundadas na literatura que seguem modelos definidos pela construção de ícones do saber e, por isso mesmo, padecem do mesmo problema das definições do que é literatura: ela se dá por sujeitos que alcançam um protagonismo e, por isso mesmo, eles também são os que incitam suas diversas mortes a partir de um paradigma que insiste em não acompanhar a própria mudança natural das formas de saber<sup>126</sup>. Isso pode ser observado desde as práticas atuais da formação do crítico, do teórico e do estudioso da literatura, que encontram na transversalidade de saberes suas ferramentas de trabalho (como a história, a filosofia, a teologia, a sociologia, dentre outros), ou, até mesmo, num processo mais embrionário desse estudo, como a concepção consensual de meados do

---

de duas décadas, traz, sobre os estudos literários, com foco na teoria da literatura, o questionamento que ainda segue atual: “Como se distingue a *teoria da literatura* da *crítica literária*, ambas da *história da literatura* e as três da *literatura comparada*? Já saudosa dos tempos tranquilos de Wellek & Warren, quando era possível resolver a questão dedicando um capítulo de livro a cada uma destas senhoras, 1) abri mão de delinear fronteiras muito nítidas entre elas e 2) passei a entender *teoria da literatura* como *estudos literários*.” (LAJOLO, 1994, p. 14). Esse é apenas um dos sem-número de exemplos que informam sobre a crise histórica que é possível encontrar sobre a literatura e dos ofícios que têm bases na literatura como reflexão.

<sup>126</sup> Um caso icônico é o já mencionado *Mutações da literatura no século XXI*, de Leila Perrone-Moisés.

século XX<sup>127</sup>, que parte do pressuposto de que há uma superioridade, sobretudo estética, na literatura capaz, inclusive, de fazer dela um saber próprio e autônomo. Porém, ainda que tome esse valor, provisoriamente, como verdade, observa-se, isso na esteira de João César de Castro Rocha em “Por uma esquizofrenia produtiva”, que a autonomia literária, sobretudo na formação dos estudiosos da literatura, se transformou numa dependência de aparatos que a teorizem fazendo, conseqüentemente, com que essa forma de estudo não se dê pela autonomia, mas pela dependência que a literatura, ainda hoje, tem enquanto saber<sup>128</sup>.

A democratização do acesso à alfabetização, bem como um estudo aberto às formas de recepção que são emergentes deste processo, poderiam ser fundamentais para alavancar uma ação de independência, a qual vem sendo uma pedra no meio do caminho dos estudos da literatura, sobretudo o universitário<sup>129</sup>. Porém, se esses estudos tiveram seus poderes bem determinados e protegidos ao longo dos dois últimos séculos, eles precisam, agora no Brasil e quiçá no mundo, lidar com outras formas de acesso ao saber e, por consequência, as formas de ler e viver a literatura. Isso garante, por um lado, que a tentativa elitista em manter esse saber como ele já foi um dia, ou seja, uma arte que se acessa mediante a privilégios básicos, em um país sem acesso à educação de base e superior, foi e segue se tornando um projeto em curso, que talvez seria um espectro dessa falência, como afirma Ludmer. Por outro, entender que, com tanta concorrência textual e o poder que é dado ao leitor, inclusive o que busca ser

---

<sup>127</sup> Para essa reflexão, parto, então, do texto “O fim da literatura”, de Leila Perrone-Moises, o qual, apesar de discordar veementemente, apresenta pontos importantes da história da literatura quanto à pretensão de fazer dela um saber soberano. Ao mencionar o consenso sobre a literatura da época citada, ela apresenta diversos excertos da obra *Que é literatura?* de Jean-Paul Sartre, como forma de classificar esse saber. (PERRONE-MOISES, 2016.)

<sup>128</sup> Trata-se, aqui, também, de mais que uma crítica, uma autocrítica, uma vez que considero que este trabalho igualmente apresenta esse caráter. Talvez, por uma meia culpa, ele se enveredou mais em busca de uma ideia do que de uma interpretação a respeito de um autor. Porém, afirmo que, pessoalmente, não está elencado em meus interesses aqui pensar a literatura em si, mas como ela pode ser um gatilho para refletir sobre a cultura e a sociedade. Além disso, a minha trajetória de ativista me conduziu para esse caminho, mesmo sabendo que estou sendo vítima da minha própria crítica. Por outro lado, o meu interesse pela literatura como um objeto autônomo está atrelado à sua capacidade de ser um dispositivo político para a imaginação emancipatória.

<sup>129</sup> De volta às reflexões de João César de Castro Rocha, em “Literatura: hoje? Ou: o deslocamento da *Bildung*”, quando menciona a fábula da Biblioteca de Alexandria e ao dizer que os arqueólogos, que passaram anos buscando essa biblioteca, eram movidos pela paixão da descoberta possível, mas freados pelas formas pré-determinadas de imaginar uma biblioteca. Por isso, eles não poderiam enxergar/conceber que a descoberta já havia sido realizada, pois, ao contrário de uma biblioteca de livros que tão fixamente buscavam, eles nunca pensaram ser, na verdade, uma biblioteca de rolos, sendo assim, nunca poderiam concretizar suas buscas, visto que, a rigor, eles já a haviam encontrado. Muito diz essa fábula sobre a forma que se estuda literatura, determinada por parâmetros que se encontram envelhecidos. Para essa cegueira movida pela lucidez estabelecida e cristalizada no passado, Marilena Chauí desenvolve a noção de discurso competente, esse que, no seu caráter determinado e institucionalizado, encerra as formas de saberes dando demasiada valia à forma institucional de saber e, também, dos seus paradigmas.

especialista, de escolha, a disputa não deve ser mais por qualidade estética definida por lugares pré-estabelecidos de acessos, mas pelo poder dado aos cidadãos de dizer o que é e o que não é estético mediante o que ele acessa ou não, o que penso ser um fator relevante projetado com os gêneros públicos.

Entendo que os gêneros públicos, para além de serem capazes de ativar o poder da concentração e da multidão em torno de um objeto, podem retomar o desejo de participação intelectual de forma lata, despertando o desejo de ocupar os espaços públicos buscando o encontro do comum. Nesse sentido, são gêneros que questionam a soberania contra os poderes que, compulsoriamente, privatizam os topos da vida comum construindo uma estrutura virtual de propriedade privada nesses espaços de convivência. Mais uma vez, volto-me à Josefina Ludmer, que define a literatura como um dos fios da imaginação pública e, como afirma, ela passa a ser um dispositivo capaz de criar seu próprio regime de realidade, cuja capacidade criativa é sua qualidade própria. O ponto que recai sobre esse debate, no entanto, deve ser analisado por outro caminho: ainda que seja uma construtora de imaginação pública, não quer dizer que todos os seus gêneros atendem como públicos, uma vez que a realidade produzida, sobretudo nos gêneros mais canônicos, está disposta, na maioria das vezes, dentro do espaço privado. Há, portanto, nessa disciplina, uma vertente da fábrica de realidade que só pode ser medida pela leitura – mas não simplesmente a partir das categorias literárias de obra, autor, texto, estilo, escrita etc.<sup>130</sup>

Ludmer convoca a literatura como instrumento para uma crítica especulativa da América Latina, solicitando algumas categorias que fazem parte, também, da imaginação pública – como a temporalidade e a territorialidade – capazes de definir as experiências históricas. Já os gêneros públicos podem ser vistos como ferramentas para a especulação coletiva e em tempo real, que podem conduzir a imaginação pública não somente para a fabricação de realidades, mas para uma perspectiva de que a imaginação pública carece de uma imaginação emancipatória e que, alimentada, esteja no limite de seu estopim – pensar alguma solução que una a especulação ao desejo participativo. Ludmer defende que a América Latina vive um

---

<sup>130</sup> Josefina Ludmer defende que a literatura cria uma “realidade ficção”, sendo esse o seu regime de realidade. Nesse sentido, pensar a sociedade tendo a literatura como ferramenta é um exercício especulativo, em que se busca um trabalho que tramita em três caminhos: o social, o anônimo e o coletivo. Isto, então, é a imaginação pública para Ludmer que, por sua vez, está diretamente ligada à especulação. Como afirma, “Usar a literatura como lente, máquina, tela, baralho de tarô, veículo e estação para poder ver algo da fábrica de realidade implica ler sem autores ou obras: a especulação é expropriadora” (LUDMER, 2013, p. 10). Nesse sentido, Ludmer reafirma que a literatura passa a ser um dos caminhos para ler e interpretar a sociedade em busca de um regime de sentido.

tempo de incompletude dentro do corte temporal histórico, arrastada em um passado ao mesmo tempo que tem “seu ser sempre remetido ao futuro, sendo essa uma das ideias-chaves de nossa posição global” (LUDMER, 2013, p. 22). Porém, a régua do tempo que nos condena é a de uma civilização demarcada de não bárbara, mesmo a sendo, e que esconde nas formas de direitos democráticos liberais a longevidade de seu totalitarismo — o Salazarismo, que teve seu fim em 1974, e o Franquismo, em 1975, além das colônias africanas mantidas até fins da segunda metade do século passado.

A incompletude ou mesmo impossibilidade histórica do tempo da América Latina se dá pela insistência de gerar um cosmopolitismo à europeia, que aponta para um arremate da régua histórica do continente sem levar em conta sua condição colonial, mesmo aparentemente distante, ainda muito próxima não só temporalmente, mas de forma política e social. A mudança institucional, nesse caso, é mera nomenclatura, uma vez que o território permanece sob domínio imperial, obviamente que com as devidas atualizações do sistema. A política imperialista constrói tempos em que existem, em seus momentos, um proposital atraso dos ponteiros dos Estados do sul global, de maneira que esses lugares não podem alcançar o tempo dos impérios, independentemente dos esforços destinados a esse fim. Somos secundários no que se refere ao gozo dos direitos liberais, mas, enquanto mão de obra e matéria prima estruturante, servimos como experimento de especulação resultante da exploração histórica imperial.

Os gêneros públicos se recusam a ser somente ferramentas de especulação e de criação de realidades de acesso a uma imaginação pública no âmbito privado. E isso é presente na negação à resiliência de se destinarem à produção de um objeto autônomo a serviço do direito interpretativo individual, que está presente na construção pedagógica da imaginação emancipatória do sujeito em coletivo. Esses gêneros estão destinados a produzirem uma autonomia durante a prática de ocupação no espaço público. Essa lacuna temporal que determina a exigência de construir uma vivência cultural e de uma cultura política, baseadas no reparo do atraso por meio da imaginação pública, gera uma alternativa que possa se dar para além do sentido reformista das políticas culturais que entendem o espaço público como uma entidade privada. Os gêneros públicos, nesse sentido e sobretudo numa perspectiva especulativa no que tange à temporalidade da América Latina, estão dispostos a sanar essa corrida de temporalidades, em que o mais veloz (embora essa velocidade esteja mais próxima aos paradoxos de Zenão de Eléia, como o de Aquiles e Tartaruga) sempre será o imperante,

mesmo que essa velocidade seja manipulada e o tempo do capital se disfarce de tempo político.

Portanto, a discussão deve partir de uma reformulação pedagógica do saber literário, sobretudo renunciando o bordão que sempre foi atribuído à arte de salvadora do espírito<sup>131</sup>. Ao reivindicarmos essa mudança, talvez conseguiríamos reestruturar um desejo para o regime do sentido e da ativação da imaginação pública. Assim, o que defendo é que uma imaginação que, sendo pública, seja, conseqüentemente, emancipatória – creio, inclusive, que a autonomia a que Antônio Candido se refere em seu “O direito à literatura” teria muito em comum com a esta ideia. A nostalgia, sobretudo a que exala dos textos como os de Perrone-Moisés, seria contraproducente e não absorve, em certos discursos, a imaginação enquanto tecnologia. Frantz Fanon observa que desconsiderar o desenvolvimento técnico como forma de organização para a dominação faz parte do projeto econômico, parte da doutrina hierárquica cultural, sob mãos muito específicas de poder que, por isso, determinam também o que é um saber cultural e o que deve ser visto como morto ou passível de morte. Dessa forma, como entender a literatura por um parâmetro de hierarquia cultural, que é mediada por diversos mercados (editorial, livreiro, de incentivo à cultura, de famílias de intelectuais, de privilégios básicos etc.), e qual espaço esta arte, e todos os seus setores, ocupa no processo de legitimação dessa manifestação?

A esse respeito, dois ensaios de Ítalo Moriconi incitam para uma guinada da literatura como extensão do corpo, ainda que se limitando a pensar somente a letra e a voz como determinantes dessa virada literária, mas, ainda assim, como possibilidade para uma imaginação emancipatória. “Poesia e crítica, aqui e agora (ensaio de vocabulário)”, de 2014, e “Que poesia? A poesia e as línguas do Brasil: algumas notas”, de 2016, são chaves interessantes para analisar a disputa de narrativa da literatura enquanto saber em suas diversas forças (prosa, poesia, teatro e canção). Ambos os textos parecem confirmar a construção de ícones como um problema literário e, ao mesmo tempo, instigam a pensar as formas literárias por elas mesmas em um contexto em que acabam por ser uma extensão do sujeito – uma chave para a especulação, no sentido dado por Ludmer. Portanto, a guinada estética não está

---

<sup>131</sup> Voltando-se à pequena fábula sobre a biblioteca de Alexandria, Castro Rocha faz a seguinte menção: “[...] Hecatel de Abdera (século IV a.C) deu-se ao trabalho de registrar o caminho que conduzia à ‘[...] biblioteca sagrada, por cima da qual estava escrito LUGAR DE CURA DA ALMA’. Portanto, como deixar de procurá-lo?”. (CASTRO ROCHA. 2015, p. 67). Nesse caso, a confirmação de que seguimos em busca desse lugar, que é para poucos, permanece nas formas de pensar a literatura.

somente no como fazer, mas, também, em quem faz e como esse fazer é disponibilizado/acessado. Ainda em consonância com Fanon, as vantagens dos lugares de pertencimento que, por suas vezes, acionam o reconhecimento pela organização e levam em conta essa forma de saber é fruto arbitrário da colocação de certos grupos culturais em relação a outros<sup>132</sup>. Assim, a questão não é o como fazer as singularidades dessa ação, mas a colocação de determinadas figuras que são emplacadas devido aos mais diversos fatores que fazem parte de uma hierarquização que nunca foi suprimida da cultura do dominante sobre a do dominado. Ou seja, para que uma forma de expressão cultural faça sentido dentro de um parâmetro, ela terá que se submeter aos processos hierárquicos para, por fim, ser avaliada a partir das relativizações do isso é e isso não é uma expressão artística cultural.

Moriconi, no entanto, faz alguns apontamentos sobre a assimilação do nome próprio como marca que acaba por apresentar um valor mais elevado e aponta para outros que são determinantes para, inclusive, definir os fins que a literatura, enquanto instituição, segue para a sua manutenção hoje. Ao mesmo tempo, distingue, também, a estruturação coletiva desses nomes, que se constroem em redes aglutinadoras de produtores literários e se valem das facilidades da comunicação digital, por exemplo, para darem vazão aos seus trabalhos. Tal procedimento, a meu ver, encaminha a imaginação pública da literatura para o espaço comum, ainda que virtual, e, com isso, propõe uma virada para a imaginação emancipatória<sup>133</sup>. Porém, a força do coletivo, como ressalta Moriconi, aciona formas de entrada no mercado, bem como diversifica os fins para a literatura, mas, ao mesmo tempo, opera na individualização da poética disfarçada de um suposto mapeamento da produção literária e que se baseia na criação de poéticas individuais que adquirem força exatamente pelo nome próprio. Por isso mesmo, a

---

<sup>132</sup> Fanon, ao iniciar o texto “Racismo e cultura”, afirma haver uma espécie de ricochete das ações colonizadoras sobre as colonizadas, sobretudo pela determinação dos valores do que é e do que não é cultura. Esse processo, ele determina por “a doutrina da hierarquia cultural”. Sua reflexão inicia-se com a seguinte ideia, que se mantém atualizada ainda hoje: “Em primeiro lugar, afirma-se a existência de grupos sem cultura; depois, a existência de culturas hierarquizadas; por fim, a noção de relatividade cultural”. (FANON, 1980<sup>p. 35</sup>.) Essa descrição trata-se, para ele, de um processo natural de erradicar os aspectos culturais do colonizado, obrigando-o a se inserir na cultura dominante, o que, inclusive, se dá, também, por meios bélicos.

<sup>133</sup> Em “Que poesia? A poesia e as línguas do Brasil: algumas notas”, Moriconi afirma a existência de uma cena *Litcult*, cujas atividades são aglutinadas em grupos que se apresentam como “nós”, um plural de nó, que se convertem em redes entre poetas e poemas. Ora, se para Moriconi esse circuito é um atravessador de fronteiras, por outro lado ele determina, também, espaços de criações afetivas que se protegem, exatamente, pela afetividade. Portanto, somente criar textos literários hoje, como sempre, não basta. É imprescindível a construção do ser escritor e não é por acaso que seus textos não mencionam obras literárias, mas somente sujeitos literários. Já os gêneros públicos não vão exatamente por esse caminho, pois eles partem da coletividade expansiva – o teatro não é somente o dramaturgo, por exemplo, assim como as batalhas poéticas ou de improvisação de rap não destinam para o público a criação de um sujeito e sim pelo trabalho coletivo.

imaginação pública não é suficiente nesse contexto, pois seu caminho pode apontar para uma fábrica de realidade que atenda aos desejos da permanência dos espaços privados, bem como dos direitos como um fator do indivíduo e não do sujeito em comunidade.

A democracia precisou ser escavada para que o sistema de fabricação de poetas – e de intelectuais aos moldes de Rui Barbosa<sup>134</sup> – perdesse lugar para outras formas de fazer e pensar literatura. Ítalo Moriconi, por exemplo, menciona a crescente cena literária das periferias, inclusive adjetivando-as de astronômicas, desconsiderando que, em um sentido mais amplo, a poesia sempre foi uma realidade nesses espaços. De Cartola a Racionais MC's (indicação obrigatória no ano de 2020 para o vestibular da UNICAMP via o álbum *Sobrevivendo no inferno*, de 1997), sempre existiu nas periferias a presença da literatura em um engajamento e organização à revelia dos meios tradicionais de legitimação, partilhando, assim, a experiência da imaginação pública. Os esgotamentos da literatura e da arte como de acesso limitado fazem com que haja a legitimação estética de outras manifestações e, por consequência, também a crítica se volta para elas<sup>135</sup>. Junto com a alavancada recente desses valores, há, ainda, novas perspectivas para o protagonismo da literatura, cuja bandeira política – inclusive a da arte panfletária –, numa fresta entre o puramente estético e o ativismo, assume uma tônica na produção artística, e essa arte, conseqüentemente, incita o movimento da imaginação pública para a imaginação emancipatória. Dessa forma, o objeto livro não se enquadra unicamente como espaço de legitimação literária, mas, junto de outras mídias e corpos, é uma tecnologia ontológica de produção e de leitura da literatura. Então, para todas as mortes anunciadas, há algumas perguntas que tento sintetizar aqui em: propriamente, há que se definir qual é a parcela da literatura, sobretudo do texto literário, que se quer? E, também, o quanto existe de avaliação direta do isso é ou não literatura e quanto dessa avaliação é apenas uma determinação discursiva?<sup>136</sup>

---

<sup>134</sup> A respeito do projeto nacional de fazer de Rui Barbosa a referência da intelectualidade brasileira, tem-se a obra: FILHO, Luciano Mendes de Faria. *Edição e sociabilidades intelectuais*: a publicação das obras completas de Rui Barbosa (1930-1949). Belo Horizonte: Autêntica, UFMG, 2017.

<sup>135</sup> Um debate mais aprofundado sobre esse tema pode ser visto nos seguintes trabalhos: *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*, de 2004, organizado por Maria Inês de Almeida e Sônia Queiroz, que discutem um crescente interesse por manifestações orais editadas em livros. Há, ainda, a tese de Josiley Francisco de Jesus, de 2011, intitulada *Do canto da voz ao batuque da letra: a presença africana em narrativas orais*.

<sup>136</sup> Recorro às reflexões de Regina Dalcastagnè no que diz respeito aos mecanismos de controle da produção e, também, do ser artista para chegar à formulação dessas questões. Há, como se pode perceber, mais que um epistemicídio do pensamento de vozes destoantes, mesmo que elas busquem alternativas de sobrevivência. Claro que a popularização das lutas contra formas de opressões mira a contra-hegemonia e, como afirma Dalcastagnè, “o campo literário brasileiro ainda é extremamente hegemônico. [...] Afinal, publicar um livro não transforma

Temos esses exemplos em algumas antologias e nas formas com que elas chegam até o público. Elas se criam como simulacros da opinião pública e se convergem em propagandas para diversas frentes de defesas, das quais não se miram, diretamente, os fins da literatura, mas do comércio – que não deixa, em outro sentido, de ser um fim literário. A princípio, elas, ainda que haja nomes de pouca relevância para o cenário literário em termos de lucratividade, se valem de uma figura propagandista capaz, mediante sua interferência, de lograr êxito e, com isso, tornar-se uma salvadora temporária da literatura em vias de “morte”. Casos como o de Heloisa Buarque de Hollanda, com *26 poetas hoje*, de 1975, e *Enter: antologia digital*, de 2009, ou, mais recentemente, Adriana Calcanhotto com *Antologia ilustrada da poesia brasileira: para crianças de qualquer idade*, de 2013, promovem tanto a circulação como, também, a mediação do viver ou não da literatura, resguardados por renomes intelectuais ou artísticos que, com os seus pesos históricos, colocam, via seus juízos de valor, uma movimentação entre os círculos de produção, leitura e divulgação literária.

Os casos mais icônicos seriam, talvez, a antologia *Veneno antimonotonia*, de 2005, organizado por Eucanaã Ferraz e o volume 9 da revista *Granta*, no Brasil, com a temática “Os melhores jovens escritores brasileiros”. Esta última foi lançada em 2012 e traz uma seleção de 20 escritores, alguns com muita projeção no âmbito literário, outros menos. Se, de um lado, Ferraz corrobora a ampliação da concepção literária, fazendo com que a música e a poesia sejam harmonicamente igualadas, ampliando, ainda que de forma mais seletiva quanto às concepções de músicas que permanecem entre os clássicos já confirmados na canção nacional, por outro, os editores da revista britânica, mesmo alegando haver uma seleção por meio de concursos, remarcam os que já foram determinados, anteriormente, como melhores, seja midiaticamente ou pelas editoras pelas quais foram publicados. Em todo caso, esse tipo de compilação apresenta um valor inestimável, pois reivindica a latência da literatura e, com isso, incita para a não aceitação dos seus obituários.

Ainda assim, há uma potência nas antologias temáticas no que diz respeito à construção de um projeto classificatório da literatura. Elas, ao contrário das que se dedicam meramente a

---

ninguém em escritor, ou seja, alguém que está nas livrarias, nas resenhas de jornais e revistas, nas litas dos premiados em concursos literários, nos programas de disciplinas, na prateleira das bibliotecas. Basta observar quem são os autores que estão contemplados em vários dos itens citados, como são parecidos entre si, como pertencem a uma mesma classe social, quando não têm as mesmas profissões, vivem nas mesmas cidades, têm a mesma cor, o mesmo sexo...” (DALCASTAGNÈ. *Pluralidade e escrita*, p. 8). Ou seja, qualquer discurso dissidente, para se inserir como espaço de fala se valendo da literatura e da arte, necessita empreitar uma grande briga, sobretudo ideológica, contra os meios hegemônicos de legitimação, os mesmos meios que criam, vez ou outra, mecanismos para aterrorizar com as tantas mortes que anunciam no campo literário, mas que renegam outras vozes/vidas que insurgem.

prestar contas sobre o estado da arte, se colocam no trabalho da reflexão de um problema chave da sociedade e da cultura. A arquitetura que se estabelece nesses empreendimentos é a de pensar mecanismos estético-políticos contra elementos opressivos e hegemônicos, de forma que o artista se posicione em relação ao seu grupo afetivo ou, quando se trata de aliados, de buscar uma solução participativa. Ao contrário de já entrar perdendo, determina-se que há um problema coletivo, de efeitos diretos e colaterais que diz respeito à convivência.

Uma publicação como *Vidas trans – a coragem de existir*, de Amara Moira, João W. Nery, Márcia Rocha e T. Brant, lançada em 2017, traz um olhar questionador para as estruturas institucionais de validação literária. Ela reporta uma evolução e, a despeito das organizações limitadoras de conteúdo que pairam e são amparadas pela demarcação de normalidade, incitam à imaginação emancipatória. Tem-se, nesse livro, um grito que vai sendo engolido secularmente, de sujeitos que são determinados como corpos de batalha na primeira instância desse conceito, que é o manter-se vivo, além de reivindicar um modelo mais amplo da literatura como parte dos direitos humanos, pois é agregador. Outro exemplo é a coletânea *Um girassol nos seus cabelos: poemas para Marielle Franco*, de 2018, organizada por Cidinha da Silva, que traz um coletivo de mulheres que escrevem poemas em memória à Marielle Franco. Nela, há um projeto de denúncia da violência do Estado sobre uma ativista e também em relação ao genocídio da população negra no Brasil, além das complexidades de temas como a solidão da mulher negra. Já a antologia *Tente entender o que tento dizer: poesia + hiv/aids*, também de 2018 e organizada por Ramon Nunes Mello, demarca, dentro da literatura do hiv/aids, o espaço de solidificação de uma literatura pós-coquetel<sup>137</sup>. Nesse caso, são compilados textos de diversos poetas contemporâneos que trazem outra abordagem para o vírus e a doença, remodelando os fantasmas que contribuem para a proliferação negativa de sujeitos vivendo com hiv/aids, além de chamar a atenção para a falta de orientação para os resquícios de preconceitos que determinaram o vírus e a doença como malditos, remetendo a um imaginário maliciosamente moldado ainda na década de 1980 que estigmatiza que tanto o vírus quanto a doença são inerentes a sujeitos cuja orientação sexual seja LGBTQI+. São poemas que versam para além do processo que colocou os sujeitos à revelia do protagonismo da história do hiv/aids, estes que sempre ocuparam lugares de destaque nas produções

---

<sup>137</sup> Esse termo “literatura do hiv/aids” foi criado pelo pesquisador Marcelo Secron Bessa e é recorrente em seus livros *histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS*, de 1997, e *Os perigosos: autobiografias e Aids*, de 2002. Já o termo literatura pós-coquetel foi criado por Alexandre Nunes de Souza, no ensaio “Da epidemia discursiva à era pós-coquetel: Notas sobre a memória da Aids no cinema e na literatura”.

artísticas e discursivas sobre o tema e que, nesta coletânea, trazem uma diversidade de olhares humanizados e fora dos estereótipos que marcaram uma certa tradição literária sobre o tema.

Essas antologias, dentro de um espectro político, produzem informações fundamentais para a permanência do mundo, sobretudo para visualizá-lo a partir de um ponto de vista especulativo. O regime de “realidadeficção”, que promove a imaginação pública, só pode deixar de ser viciado à medida que outras formas de o vislumbrar sejam realizadas, gerando, assim, um movimento de imaginação emancipatória capaz de especular outro mundo dentro daquele que nos é servido institucionalmente. Josefina Ludmer afirma, por exemplo, que o ano 2000, ano em que ela desenvolve suas reflexões, foi determinante para o conceito de especulação. Isso foi potenciado pela ameaça da extinção das informações digitais via o erro Y2K, que anulava os sistemas dos computadores ao marcarem primeiro de janeiro desse ano, de forma que o “fim do mundo era o fim do tempo zero” (LUDMER, 2013, p.19). A metáfora da possibilidade do fim do mundo e sua solução computacional com a quebra do Bug do Milênio implicava não só a insurgência e proliferação de discursos que debatem, artisticamente, a redistribuição econômica e o reconhecimento cultural, mas também o apoio para que essas manifestações saíssem do espaço privado e ocupassem a imaginação pública para a possibilidade da imaginação emancipatória – não que eles não estejam presentes em nossa história literária anterior ao ano 2000, porém, devido às mídias digitais e um maior acesso à informação, eles se tornaram mais visíveis e, portanto, mais urgentes. As informações do passado, e que foram digitalizadas até 2000, sobreviveram – ainda que estivessem todo o tempo presentes, também, em papéis –, contudo esse evento gerou, segundo Ludmer, um medo irracional da formatação da memória. O erro Y2K foi solucionado, mas seu estrago, ainda que de forma involuntária, responde à elaboração freudiana, muito bem descrita por Ashis Nandy ao mencionar sobre os ônus emocionais e cognitivos do colonialismo, de que “o que escolhemos esquecer tem uma tendência de voltar para assombrar-nos na ‘história’” (NANDY, 2015, p. 34).

## ATÉ O ILUMINADOR JÁ DISSE: PAREM, PAREM, PAREM!

### I.

As formas de opressão não morrem. Elas seguem se refinando para dar conta dos contradiscursos que, vez ou outra, conseguem desestabilizar, ainda que de forma débil, o uso da dominação ideológica massificada. Por isso, tais opressões são sempre refinadas e, para termos respostas satisfatórias contra elas, é necessário refinar as ofensivas. A virada da construção coletiva, que sempre foi comum nas regiões periféricas – principalmente no hip-hop, mas também visível, atualmente, nos saraus de poesia e nos slams –, segue como esquema de fortalecimento das frentes de debates contra as violências sofridas por sujeitos da alteridade. Os processos de dominação englobam diferentes procedimentos que colocam sujeitos sob condições de precariedade, cujo exemplo mais sintomático está nas composições de formas de humilhação e segregação que se dão por ações violentas, sendo elas psicológicas e físicas. Por isso mesmo, as buscas individuais por sistemas protetivos não podem gerar mais que um espectro de segurança, uma vez que esse sujeito vive uma experiência de compartilhamento entre sua condição de oprimido com o opressor que o condiciona, convertendo as opressões coletivas em micro-opressões e retirando a sua sistematicidade aludindo-a como exceção.

Ashis Nandy, refletindo sobre a descoberta epistemológica do ocidente com os estudos culturais, o que é, em certa medida, uma extensão para a descoberta da América Latina, afirma sobre uma tendência em tornar não só absolutas, como de ressaltar o arremate para as diferenças entre Ocidente e Oriente, portanto, entre centro e periferia. Como afirma, há um movimento, que remonta à Europa pós-Iluminismo e sua arrogância, que “procurou definir não apenas o ‘verdadeiro’ Ocidente, mas também o ‘verdadeiro’ Oriente” (NANDY, 2015, p. 37). Com isso, uma visão ingênua sobre a periferia em relação ao centro foi criada, bem como uma forma de determinar, inclusive, como é essa epistemologia, o que, não por acaso, faz com que Moriconi ressalte a “crescente cena periférica” como uma espécie de novidade. Essa tentativa não deixa de ser, em certa medida, uma maneira de linearizar uma temporalidade espiralar da produção artística periférica que, então, passa a ser ligada ao centro

institucionalizado que, por sua vez, tenta legitimá-la e padronizá-la, portanto, subordiná-la. Essa tentativa permanece dentro de uma marginalidade verticalizada e, então, ligada ao centro. Da mesma maneira que o Oriente idealizado é uma projeção Ocidental, ele é observado entre a relação periferia e centro, criando, como afirma Fanon, uma doutrina da hierarquia cultural que “não é, pois, mais do que uma modalidade de hierarquização sistematizada, prosseguida de maneira implacável” (FANON, 1980, p. 35).

Seria, então, possível aludir que há uma espécie de construção de micro-opressões cotidianas direcionadas a indivíduos, isso sem levar em conta seu aparecimento e escala de replicação coletiva, de maneira que as narrativas, ainda que individuais (ou individualizadas), sejam relativas a sujeitos condicionados a certas imposições culturais, políticas e sociais? Sendo assim, essas micro-opressões cotidianas que parecem pontuais, apesar da recorrência, não fariam parte de uma constelação em que, aquilo que parece pontual, dentro no espectro coletivo, talvez seja relativo à narrativa opressiva que, ao longo da história, vai se elaborando como estrutural? Ou seja, uma vez que tomamos tais opressões aparentemente micros (o racismo pontuado como físico e não pelo condicional, assim como o machismo e a homofobia), sem um recorte das arestas que as interseccionam, existiria algum sentido em entendê-las como estruturais? E, sendo-as, haveria a possibilidade de pensá-las em distanciamento umas das outras, como, por exemplo, pensar a raça, a classe e o gênero e as opressões que as rodeiam de formas separadas, sendo todas elas um constructo ideológico para abrigar, por meio das violências, alguma possível justificativa para a opressão?

Achille Mbembe, ao elaborar o conceito de necropolítica, a política da morte, refere-se a uma construção ideológica, ou seja, a um conjunto normativo de condicionamento<sup>138</sup>, que determina o que ele vem a classificar como o devir-negro no mundo<sup>139</sup>. Isso quer dizer que

---

<sup>138</sup> Segundo Marilena Chauí, em “A ideologia da competência”, 2014, a ideologia é um conjunto de sistemas e normas que, ao mesmo tempo que indicam, prescrevem os sujeitos em sociedade, tornando-os, dentro de um processo de formatação, membros desse grupo, justificando-os as suas valias dentro desse espaço. Como afirma a autora, a ideologia é, “portanto, um corpo explicativo (representações) e prático (normas, regras, preceitos), de caráter prescritivo, normativo, regulador, cuja função é dar aos membros de uma sociedade dividida em classes uma explicação racional para as diferenças sociais, políticas e culturais, sem jamais atribuir tais diferenças à divisão em classes a partir das divisões na esfera da produção” (CHAIU, 2014, p. 53). Portanto, ao não atribuir, ela oculta todas essas divisões e, conseqüentemente, vela pelas opressões, ao mesmo tempo que faz isso “oferecendo aos membros da sociedade o sentimento de identidade social, fundada em referências identificadoras, como a Humanidade, a Liberdade, a Justiça, a Nação” (CHAUI, 2014, p.53).

<sup>139</sup> Embora Mbembe faça essa explicação de que a política da morte é racializada, como consta no desenvolvimento de sua teoria sobre a Necropolítica, o termo, como ele apresenta, trata-se da introdução do seu livro *Crítica da razão negra*, sendo o título da introdução. Sobre esse conceito, ele afirma: “Pela primeira vez na história humana, o nome negro não remete mais somente à condição imposta às pessoas de origem africana na época do primeiro capitalismo. É essa fungibilidade nova, essa solubilidade, sua institucionalização enquanto

embora o processo de opressão, nesse caso, seja racializado, ele é, ao mesmo tempo, extensivo às outras estruturas corporais que compõem as margens sociais. Esse conceito, para Mbembe, está ligado à existência de projeções sobre outros sujeitos que, na ausência de reconhecimento, sofrem outras opressões, isto que os determina como descartáveis. Existe, nesse processo, a introdução de uma racionalização ilógica, que justifica, pelo poder, a aplicação da violência como gestão da subalternidade. Administrativamente, para usar um termo ideológico no que tange aos processos organizativos, ele não distingue, por exemplo, a mulher, os homossexuais e os pobres das violências do racismo, mas os aproxima. Essa forma de exercício de poder elabora uma gramática da marginalidade, criando acordos sociais definidores de quem é o dominador e quem é o dominado. É pela sua classificação que é possível analisar o devir-negro no mundo como um impulsor da ideologia da competência. Essa engenharia de gestão das vidas passa a ter uma força capaz de definir, por exemplo, como devem ser as epistemologias dos subordinados e oprimidos, assim como fez o centro com as periferias.

Portanto, não são as causas, mas os efeitos da suposta “Cura da Alma”, aos moldes da imaginada biblioteca de Alexandria, que se tornam problemáticos para uma análise sobre os fins da arte (tanto no sentido de sua morte quanto da finalidade). Eles propagam o sentido colonizador do como se deve olhar uma determinada arte, valendo-se dos parâmetros da racionalidade europeia do que é cultural. Como observou Severino Ngoenha, essa forma de olhar é necessariamente excludente com outras possibilidades de inscrições que, por suas vezes, travam lutas contra a extinção, a desqualificação ou, mesmo, contra um reconhecimento meramente competente sobre elas. O sistema colonizador, que não é só de força de trabalho e produção de riquezas materiais, mas de processos virtuais de eliminação cultural, força aos seus colonos à fragilidade ou, até mesmo, à extinção por meio das formas de violência que vão estruturando as suas existências e ocupando uma suposta unicidade. Como explicou Fanon e, também, Nandy, uma das forças de batalha nesse processo se dá pela aculturação do colono e, uma vez que este duvide ou desista de sua plena existência, do desejo pela existência do seu opressor. Além disso, outros modelos de aniquilação se fortalecem contra esses sujeitos, como quando se atribui a eles a decadência de sua existência, responsabilizam-nos pelo suposto declínio da “alta cultura” do outro e os questionam,

---

nova norma de existência e sua generalização ao conjunto do planeta que nós designamos de devir-negro do mundo.” (MBEMBE, 2018a, p. 20) essa referência vem explicitar que o problema da política da morte, ainda que seja direcionado ao negro, estende-se à herança exploratória dos processos coloniais que permanece criando sujeitos passíveis de serem destinados à morte.

violentemente, pela popularização de formas estéticas não definidas a partir dos espaços de domínio. Portanto, afirmando-os como sujeitos passíveis de viverem o devir-negro do mundo.

Um tipo de produção que é combatente e trabalha para a restauração do que se perde com a colonização não se trata de uma espécie de escavação do lugar de fala, e sim do entendimento de um conceito que tropeça em si mesmo para a construção de um projeto de sociedade com vistas ao reconhecimento. O que acontece nesse debate, porém, é o acionamento leviano do termo quando passa a remeter à iconização de alguns sujeitos que respondem pelo todo, mas que representam a si mesmos e não a uma comunidade silenciada ao mesmo tempo que propaga a cultura e o culto ao indivíduo. Nesse sentido, os debates que visam a desqualificar o teatro negro, o militante e o panfletário, cuja particularidade está na temática e na participação coletiva, partem de uma forma de reestabelecimento de que o fim literário, mais uma vez, está no sentido do acabar, ainda que haja todas essas insurgências particulares de produção e suas recepções. E isso está estampado não nas produções em si, cada vez mais profícuas e recorrentes, mas nas formas de permanecer no precariado, em que grupos que optam por essa estética política são relegados à condição de objetos específicos, não correspondentes a uma visão cultural amplificada dentro de determinado padrão competente e, por fim, na falta de financiamento que permita a tais artistas se dedicarem ao trabalho da pesquisa, do desenvolvimento de linguagem e, sobretudo, de participação dos espaços institucionais de desenvolvimento de culturas públicas.

Alguns dos porquês acerca dessa imposição de certa negatividade sobre o trabalho que busca uma ampliação coletiva e, também, da supervalorização do individual são acarretados por um processo que Severino Ngoenha classifica de preconceitos racionalistas. Trata-se de heranças do pensamento moderno baseado na dissociação radical e em âmbito individual, social e cultural dos sujeitos que abordam e vivem o devir-negro do mundo, sem uma atenta reflexão sobre epistemologias que possam ir contra os pensamentos ocidentais, sobretudo dentro um pensamento liberal. Isso cria uma dualidade dos debates entre verdadeiro e falso e o bem e o mal, dando a esses debates, validados por um imaginário que nasce do poder, o propósito da secularização dessas sociedades<sup>140</sup>. Isso vem da elaboração de um sentido histórico que possa

---

<sup>140</sup> Para Severino Ngoenha, a secularização trata-se de um projeto que faz parte da modernidade, instaurada no século XVIII. Esse conceito, segundo afirma, trata da “perda daquilo que podemos chamar de garantias metassociais que tinham como função legitimar uma sociedade” (NGOENHA, 2018, p.145). Esse processo obriga a sociedade a organizar de uma nova maneira seu auto entendimento, de forma que “a sociedade liberta das suas ações seculares – quer sejam deuses, antepassados ou mesmo a tradição – é submetida às exigências da razão, que se manifesta na dupla via da racionalidade instrumental e da racionalidade humana” (NGOENHA, 2018, p.145).

apenas acompanhar, e não concorrer, com as pressões ideológicas que particularizam e tornam o sentido histórico como um sistema unilateral. Isso significa não instigar, por exemplo, a existência de epistemologias que intentam ser uma contramão ao *status quo* e que não sejam refletidas e especularizadas da forma ocidental de estar no mundo (ainda que seja um arremedo dessa sociedade ocidental da qual se tem por modelo).

Nos casos das dramaturgias aqui estudadas, considero-as obras que querem combater a evolução dos sistemas de opressão, pois sabem de suas existências e as reafirmam como legítimas, buscando um espaço de reconhecimento dentro de uma sociedade que as rechaçam. Se, em uma época, esses sistemas eram operantes pela argumentação violenta e destruição física e fisiológica dos sujeitos e discursos contrários, que culminou, entre tantos outros casos, no nazismo e suas produções estéticas – como as produções da Câmara de Filmes do Reich<sup>141</sup> e as *Deutsche Kunst* (arte alemã), bem como nas diversas tentativas literárias de eugeniação no Brasil, como foi Monteiro Lobato em muitos escritos, mas mais fortemente em *O presidente negro*, de 1926 –, hoje esse alcance se dá mais nos patamares da destruição simbólica e da desqualificação estético-cultural, mas sem isenção da destruição e aniquilação física. No caso da população negra, existe o genocídio de sua parcela jovem. Os povos originários vivem a luta pela terra, que desencadeia diversas violências físicas. A comunidade transexual tem uma expectativa de vida muito baixa, além de não ser inserida na vida social do trabalho e dos direitos básicos e fundamentais. Não que essas violências estivessem ausentes em algum momento da história, pelo contrário, mas eram ludibriadas por um cientificismo canhestro que tentava explicar o homem e suas ações de repressão e deterioração de outros sujeitos.

Não falo, na produção literária subalternizada, da sua não existência, mas da necessidade, institucional de elas serem balizadas por um processo de legitimidade dentro dos lugares autorizados à competência. Ora, obviamente, em termos mercadológicos quantitativos, haverá um desfalque nas produções de determinados grupos que vivem a alteridade. O sentido disso se vê completo pela ausência de uma política de redistribuição, mas nem tanto pelo reconhecimento, cada vez mais frequente nas disputas discursivas. Embora haja uma desconfiança sobre essas produções – que são analisadas, dentro de um senso mais comum, como específicas – elas respondem a uma necessidade imediata, que é a construção própria de uma expressão tangente a uma complexa experiência de viver esse lugar de enunciação.

---

<sup>141</sup> Trata-se das atividades promovidas pelo Ministério da Propaganda alemã durante o terceiro Reich, liderado por Joseph Goebbels, via *Reichskulturkammer* (Câmara da Cultura do Reich).

Como afirma Regina Dalcastagnè, a definição de literatura é excludente com algumas formas de expressão, o que responde, por sua vez, aos desejos dos grupos detentores da alcunha de competentes. E, dentro dessa exclusão, mesmo que de forma velada, está o teatro, sobretudo o teatro que se posiciona politicamente.

Isso que parece uma novidade está aí e não é de agora. Falo de expressões culturais que não se tornam interessantes pela complacência das instâncias de poderes, e sim pela capacidade ativista de reclamar um espaço de reconhecimento e redistribuição. De acordo com Nancy Fraser, o processo de não reconhecimento está perpassado por uma injustiça cultural ou simbólica, que fazem parte da dominação cultural “arraigada nos modelos sociais de representação, interpretação e comunicação”<sup>142</sup> (FRASER, 2000, p. 28). Assim, a exposição contínua à invisibilidade das práticas representativas que legitimam a cultura acaba, por um ponto de vista do poder administrativo que se generaliza, corroborando essa alcunha de novidade. A luta por reconhecimento que se originou dessas expressões é, de certa maneira, a responsável pela inserção em espaços em que elas estiveram ausentes. Essa construção social de valores não é neutra e não se dá de maneira pacífica, afinal, toda atividade classificatória já prevê, em sua mecânica, a exclusão.

O teatro, sobretudo o que elegi como exemplo para minhas reflexões, também vem apresentando esse ar de novidade, embora sua prática e reflexão, no Brasil, faça parte de nossa tradição artística e intelectual. Como afirma Paulo Arantes, o encontro entre teatro e a academia, por exemplo, aconteceu, sobretudo depois da década de 1960, de maneira simpática, mas avulsa, afinal, trata-se instituições cujas formas organizativas são díspares. Para Arantes, a mobilização dos trabalhadores do teatro é inquieta e abriga uma consciência coletiva, já a universidade, por longos anos, esteve pautada por condição intelectual que beira a inconsciência, de forma que “faz tempo que deixamos [a universidade e alguns de seus intelectuais] de ser uma categoria social com expressão política” (ARANTES, 2014, p. 334). O posicionamento político é parte da história do nosso teatro engajado, que teve que combater todos os processos de precarização profissional, perseguição e censura, sobretudo, mas não restrito, como procurei mostrar, ao pós-golpe militar de 1964. Durante esse processo de confronto “gente do teatro, professores e estudantes, partidos operários e ebulição sindical formaram uma mesma frente única de ruptura possível [contra os processos de repressão advindos do golpe]” (ARANTES, 2014, p. 335), e o teatro, enquanto linha de frente,

---

<sup>142</sup> De acordo com o texto em espanhol, utilizado aqui como referência, a citação seria: “Esta arraigada en los modelos sociales de representación, interpretación y comunicación” (FRASER, 2000, p. 28).

desempenhou um papel direto com diversas camadas das classes trabalhadoras, configurando, então, o seu caráter popular. Arantes debate que, na década de 1960, tanto teatro quanto universidade batalharam uma resposta com vitalidade às opressões do regime militar. Porém, essa força se manteve na cena contemporânea diante do desastre nacional, enquanto a universidade se ajustou a essa condição, entrando em um processo de quase imobilismo.

Augusto Boal defende que “o teatro é o lugar onde se ensaiam atos futuros, atos reais, atos de libertação” (BOAL, 1980, p. 84) e que essa visão objetiva conferir ao sujeito o direito “de protagonizar, transformar *as imagens* do mundo que lhe são mostradas, para depois transformar o próprio mundo” (BOAL, 1980, p.84). É sobre essa perspectiva de futuro que Arantes chama a atenção e é ela que é análoga às formas de arte que soam como novidades, sobretudo quando se dá conta de que o novo tempo do mundo concentra a temporalidade da barbárie. São expressões que saltam aos olhos e acabam por receber uma atenção mais apurada e de maior aceitação institucional por acompanhar e incitar, em primeira mão, outra perspectiva leitora para a historicidade do presente – obviamente que demarcada por uma parcialidade de suas reivindicações. Dessa forma, o teatro militante engendra uma perspectiva da imaginação e da criatividade como tecnologias para pensar um projeto de sociedade. Isso ocorre com todos dos setores artísticos em que se tem como matéria de carpintaria a denúncia das opressões, embora haja, no teatro, uma diferença fundamental que condiz à sua qualidade de gênero público e sua função assembleária.

## II.

Volto, então, ao projeto das políticas afetivas que, certamente, são parte dos debates que fizeram com que certas narrativas, principalmente as dissidentes, recebessem atenção contemporaneamente. Nancy Fraser, em “O feminismo, o capitalismo e a astúcia da história”, ressaltou como o neoliberalismo encontrou nos próprios movimentos de luta da alteridade uma maneira de controlá-los ao instigar que o reconhecimento fosse o centro das intenções políticas de desigualdade. Esse processo foi astucioso ao gerar uma suposta eliminação do dilema denominado por Fraser de redistribuição-reconhecimento, de maneira que simplifica o problema de que “quem sofre tanto da injustiça cultural como da injustiça econômica precisa tanto de reconhecimento como de redistribuição. Necessitam reivindicar e negar sua

especificidade ao mesmo tempo. Como isso é possível, se é que é possível em absoluto?”<sup>143</sup> (FRASER, 2000, p.34). Porém, essa forma mercadológica de reconhecimento e que chama a atenção das instituições fica limitada à valorização das diferenças multiculturais entre os grupos, mas sem uma reestruturação da ordem simbólica e econômica que os acometem, permanecendo somente no debate das políticas afirmativas da representação – processo que se configura pela política da exceção defendida na ordem do individual.

O que Fraser coloca em evidência é o mesmo que Ashis Nandy determina como uma evolução da ideia de colonialismo quando o trata como um estado mental. O neoliberalismo e o colonialismo acabam por serem análogos, uma vez que ambos são um jogo de categorias e políticas do conhecimento. O ponto chave das suas manutenções é o monitoramento da discordância, que é o motor da contra-hegemonia, já que com ela e por ela é possível sair do lugar da conformidade. O esvaziamento político de conceitos como afeto e empatia, por exemplo, fez com que alguns setores sociais trocassem a disputa de narrativas coletivas por microrrepresentações individuais. Nesse caso, se tomarmos as perspectivas de Edith Stein sobre a empatia, que tange ao nascimento do nós pelo sentido que a experiência do outro desencadeia em mim, é notório que o discurso centralizado na experiência autocentrada é discordante da natureza do termo. Já sobre o afeto, ele não descende, também, de uma experiência igualmente autocentrada, uma vez que ele passa a ser uma forma de ação pela construção do nós, já que essa equação se daria por um sentimento coletivo, como afirma a autora: “o que eles sentem eu tenho agora evidente em mim, cria corpo e vida no meu sentir, e desde o ‘eu’ e ‘tu’ se erige o ‘nós’ como um sujeito de grau superior”<sup>144</sup> (STEIN, 2004, p. 34).

Não se pode falar, então, de justiça por um prisma do eu, pois a “individualidade é uma faca de dois gumes” (FRASER, 2012, p. 19)<sup>145</sup>, já que é, ao mesmo tempo, a distinção do valor intrínseco da pessoa, condição indispensável para que seja um objeto de consideração moral, mas, também, é o que se usa de conversão para adição ao poder, sendo um instrumento de

---

<sup>143</sup> Em espanhol, o texto é traduzido da seguinte maneira: “La gente que sufre tanto la injusticia cultural como la económica precisa tanto de reconocimiento como de redistribución. Necesitan reivindicar y negar su especificidad al mismo tiempo. ¿Cómo es esto posible, si es que es posible en absoluto?” (FRASER, 2000, p. 34).

<sup>144</sup> O livro que utilizo, aqui, trata-se de uma tradução para o espanhol, cujo título é *Sobre el problema de la empatía*. Já a citação, na língua consultada, é: “Lo que ellos sienten lo tengo ahora evidente ante mí, cobra cuerpo y vida en mi sentir, y desde el ‘yo’ y ‘tu’ se erige el ‘nosotros’ como un sujeto de grado superior”. Sobre esse sujeito superior, não se trata de uma questão metafísica, mas do enriquecimento que é a partilha do vivenciar coletivo. Todos os sujeitos apresentam sua individualidade e são diferentes, mas é da unidade de sujeitos que se erige a empatia, que só pode ser existente na construção de um nós.

<sup>145</sup> Em catalão: “la individualitat és una arma de doble tal” (FRASER, 2012, p. 19).

domínio (FRASER, 2012). O liberalismo democrático das sociedades de consumo de massa, por meio de seu mercado – sobretudo a sociedade da União Europeia –, entendeu que há direitos conquistados que não se pode revogar, mas que podem ser negociados. Para Nancy Fraser, isso se dá pela individualidade, que é a principal forma de interpelação dos sujeitos que, uma vez que tenham os direitos do eu garantido, não veem necessidade da permanência pela luta do direito do outro. Durante uma infração desses direitos, tais sujeitos recorrem ao discurso do afeto, clamando por uma empatia que se solidarize e seja combativa com aquela violência que parece pontual, pedindo que se assuma uma responsabilidade da vida do indivíduo que, então, se converte em sujeito.

Por isso, nesta reflexão é relevante se atentar para as formas de ser e pensar limitadas às representações personificadas, que se colocam contra a apreensão dos atos de vivenciar que são distantes do outro. Se a empatia é, portanto, considerar a vida alheia como arquivo de experiências passíveis de me tocar, ela acontece quando há uma identificação com outras formas de vida e não que elas sejam um elemento de competição, como afirma Nandy: “O indivíduo na sociedade de massa não apenas está em relacionamento competitivo com todos os outros, sua individualidade depende crescentemente de ele se tornar uma unidade de consumo independente” (NANDY, 2015, p. 119). Sendo indivíduos, portanto, eles são exceções permitidas de frequentar espaços que escondem a hostilidade contra tais sujeitos em troca de falarem por seu grupo, ou seja, serem colocadas como exemplos. Esse “prêmio” de uma vida melhor é o encorajamento de perpetrar a violência, construindo, pela negação do seu grupo, a servidão ao seu alzoj histórico. Porém, ainda distanciado da empatia com os seus, é com eles que, em qualquer situação de lembrança de quem ele é, tais sujeitos encontram proteção dos coletivos afetivos. No entanto, a permanência no desejo de individualidade pode acarretar formas de ludibriar a radicalização das reivindicações, uma vez que há sempre a espera de ser visto como distinto de seu grupo.

Nesse sentido, as produções artísticas permitem a experiência do outro criando uma relação de proximidade entre os sujeitos. Com a capacidade de presentificar, elas possibilitam a remontagem (ou mesmo rememoração) dos atos dos outros que se reiteram em mim, sendo um apreendedor de situações empáticas. Não por acaso, elas apresentaram em processos históricos de liberdade coletiva uma função pedagógica, já em processos de repressão, elas foram caçadas, censuradas e, também, formatadas dentro de uma função ideológica que responde aos desejos opressores. Logo, a arte para uma política emancipatória, por meio da empatia, pode ser uma alavanca para a afetividade, pois ela remonta atos experienciais, que

estão demarcados por uma identificação que se coletiviza. Portanto, só o reconhecimento individual, nessa visão, não pode ser suficiente para uma luta exitosa. Ou seja, simplesmente a representatividade do eu, embora todas as características que me coloquem como um sujeito de alteridade que passa a ser partícipe de um sistema que provisoriamente me aceita, não é suficiente para solucionar os problemas estruturais.

A vida cotidiana é o molde para as conformações sociais e é nela que são construídos os sujeitos políticos. Josefina Ludmer afirma que “as políticas da memória são políticas dos afetos e também políticas de identidade, da filiação e da justiça” (LUDMER, 2013, p. 64) e todas as instituições da memória – a família, a igreja, os grupos sociais e políticos que nos abarcam enquanto sujeitos – nos salvam ou nos jogam desse abismo que é a conformação da vida cotidiana. São marcos temporais definidos e que nem sempre estão em processo de atualização, já que, enquanto organizações tecnológicas, adotam, em seus interiores, micropolíticas de vigilância e de subordinação. As opressões também fazem parte da memória e, por isso, o simples ato de querer apagá-las não as elimina, se não as instrumentalizam, uma vez que elas se projetam como uma cultura heroína, sendo sempre violenta para manter o seu título de heroicamente opressora. Em nossa história e sua base colonial, esse processo da memória é feito por exclusão, confirmando que o colonialismo se demarca como um modo de vida e por padrões que seguem certa constância, sobretudo no âmbito institucional, em que, como aponta Ashis Nandy, “ensina-se a lutar contra as autoridades estabelecidas de acordo com convenções autorizadas pelas próprias autoridades” (NANDY, 2015, p. 80).

Ainda que haja desejos e impulsos artísticos, intelectuais e políticos anticoloniais, descoloniais, decoloniais, o colonialismo se sustenta na construção, que é evolutiva, de esquemas como o filantrópico, por exemplo, que responde a uma civilidade pretendida pelo império. Não estou dizendo que esses pensamentos não geram um impulso para o combate e, muitas vezes, são as próprias armas do combate. O que digo é que já uma disputa desleal, que tange a noção de poder e que reverbera nas estruturas dos espaços que sofreram com a colonização. Essa noção, segundo Nandy, foi mais comum ao colonialismo francês e inglês, que almejavam a salvação da civilidade estrategicamente desencadeando uma culpa reversa, que exige do oprimido uma gratidão quando há uma salvação do indivíduo, portanto, da exceção. A dívida ideológica a se pagar por esses salvamentos pontuais é inerente à ideia de a colônia ser, no amanhã, o que o império é hoje e, em ambos os casos, há uma promessa limitada e que faz parte de uma engrenagem que, ao contrário de gerar qualquer mudança estrutural, a inviabiliza com migalhas reformistas. Ou seja, esse movimento da justiça

individualizada é um perpetrador do colonialismo ideológico, que permanece mesmo como o “fim” (apenas institucional) das colônias. Ele se espalha por diversos setores da sociedade e, no caso da arte, por exemplo, pode ser identificado na extensiva manutenção da alta cultura, que em seu cerne provoca a limitação do acesso, este que não está simplesmente ligado a possuir algo, mas a elementos de participação no sistema de privilégios.

O teatro aqui analisado passa a ser um avaliador temporal de memória. A identificação proporcionada por ele opera no nível da partilha das formas de estar no mundo, que está exatamente na identificação, além de um estado contínuo de vigilância das micro-opressões incorporadas de forma sistemática e inibidoras da participação plena do sujeito da sociedade. Portanto, narrar/atuar para incomodar, para ressaltar que se está atento, para implodir a lógica panóptica, torna-se uma máxima dentro da perspectiva de uma imaginação emancipatória, que visa não ao indivíduo, mas a toda a gama de opressões direcionadas aos sujeitos de forma coletiva. O posicionamento de lançar luz sobre uma vivência, muitas vezes inenarrável pelas estratégias de silenciamento (há que se levar em conta que sujeitos que necessitam de adjetivos para se inserirem em sociedade são, também, historicamente “menos humanos” dentro de uma perspectiva de vidas de menos valia e esse tema foi algo muito recorrente nos relatos sobre a Shoá, como em Primo Levi e Elie Wiesel), é uma forma de romper com certos tabus, como, por exemplo, a padronização de modelo de humanidade. As vivências dos sujeitos à revelia dos que são universais é uma afronta e, por isso, devem ser, em uma perspectiva dominante, silenciadas<sup>146</sup>. Por isso, as exceções não podem balançar as estruturas de poder, muito pelo contrário, elas são existências permitidas por esse mesmo mecanismo.

### III.

Augusto Boal, na introdução para o capítulo “Categorias do teatro popular”, presente no livro *Técnicas latino-americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário*, afirma que “a incessante luta das elites contra o povo determina, no âmbito restrito do teatro,

---

<sup>146</sup> Segundo Regina Dalcastagnè, ainda em “Pluralidade e escrita”, a literatura – estendendo ao teatro – são mecanismos de distinções hierárquicas, pois as classificações dominantes de literatura são circunscritas num espaço de privilégio, seja na produção, seja na temática, em que grupos específicos, por estarem nas linhas de domínio econômico, político e social. Desse modo, haverá sempre manifestações que serão excluídas e marginalizadas. Para ela, “o campo literário, embora permaneça imune às críticas que outros meios de expressão simbólica costumam receber, reproduz os padrões de exclusão da sociedade brasileira” (DALCASTAGNÈ. Pluralidade e escrita, p. 14.).

a luta incessante de certas elites intelectuais contra o teatro popular” (BOAL, 1979, p. 23). Seu texto está marcado de luta, mas também de uma expressa revolta sobre todos os processos de opressão que desencadearam a ditadura militar no Brasil, que, ainda hoje, permanece como um instrumento de medo e opressão popular. Paulo Arantes comentou como certos setores da intelectualidade brasileira sucumbiram a essa cultura do medo, oriunda, também, desse período tenebroso – mas que não deixa de fazer parte do DNA da nossa nação. O Brasil passou, ao longo de sua história, por diversos processos disciplinares via o temor, cuja função coercitiva foi se preservando por acúmulo e, mesmo hoje com a abertura democrática, não podemos nos afirmar como cidadãos de um Estado Democrático de Direito pleno. O fim aparente das ditaduras em todo o território da América Latina, de modo geral, não foi capaz de estabelecer uma democracia real, ao contrário, manteve um estado de sítio contra sujeitos desprivilegiados, constituindo, então, um “estado oligárquico de direito” (ARANTES, 2014, p. 292).

O estado de emergência herdado a partir da ditadura se estabeleceu como perene, sobretudo pela criação de uma cultura do medo como prática estatal que atua de forma opressiva sobre a população, principalmente aos que são coagidos a baixar a cabeça. De acordo com Octavio Ianni, foi construída uma retórica que se arrasta desde 1964, sendo reforçada em 1968 com o ato institucional nº 5 e que se preservou, em que “a ditadura instaurou a regra de suspeição geral e difusa, de modo a intimidar todos, governar pelo medo, ao modo fascista” (IANNI, 2019, p 254). Embora observe que esse processo de retirar a cidadania do convívio social, em que todos eram suspeitos, criando um pânico geral entre concidadãos, seja real até a década de 1980, não é demais observar que esse é um esquema que foi compulsoriamente naturalizado como inerente a populações que vivem em condição de alteridade. Tal processo não é tão explícito, mas segue entranhado, sobretudo com o estigma de elemento suspeito que alguns sujeitos adquirem, principalmente os que fazem parte da população negra. Se, anteriormente, toda a população era inimiga do Estado, agora essa instituição elabora outras formas de declaração de guerra, não menos sutis, mas mais elaboradas, mantendo a dualidade entre população e governo – guerra contra o tráfico, drogas, violência urbana. Essa atualização não deixa de herdar, de forma institucional, esse DNA de organização criminosa promotora do golpe militar.

A repressão da ditadura, segundo Ianni, tratou de “paralisar a todos, subjugar-los, retirar qualquer traço de cidadania” (IANNI, 2019, p. 254), criando narrativas que se solidificaram no imaginário nacional, como, por exemplo, a de gerar um ódio sobre o debate político,

classificando-o como “delinquência política”. Devemos levar em conta que essa percepção é demasiado branca e que não considera o passado escravagista e colonial brasileiro, que é onde está toda a raiz do problema. Isso é óbvio, por exemplo, quando a ditadura coloca todo e qualquer cidadão adulto sob suspeição, além de um irracional desejo de mudança da maioria penal para 16 anos que é uma demanda racista por ser, historicamente, um desejo de eliminar a população jovem negra das vistas da sociedade. Essa medida, dita no pronunciamento do Ministro do Supremo Tribunal Militar, Almirante Júlio de Sá Bierrenbach, em 7 de outubro de 1979, na *Folha de São Paulo*, nem precisou ser explicitada, pois nosso contexto história já respondia a quais jovens seriam os implicados nesse delírio de mudar a maioria penal para 16 anos <sup>147</sup>. A ditadura foi uma máquina de criar, por meio da violência, um ódio generalizado sobre o debate político, que se espalhou para todos os recônditos da vida social – na escola, no futebol, na rádio, na televisão e na vida cultural. Esse procedimento não foi, portanto, neutro, e Ianni defende ser um desejo do capital, que se instaurou, por exemplo, nas esferas sociais, gerando um desprezo e deslocamento da política e do estado da sociedade civil.

A arte de caráter engajado, tendo esse papel de movimentação das ideias políticas, foi brutalmente censurada nesse período, mas com indícios de censuras anteriores a esse momento, como mostrado aqui, e é possível identificar que parte das críticas sobre essa forma estética fazem parte desse imaginário repressivo. É notório que há um maior interesse sobre essa arte nos últimos anos e que, provavelmente, uma pesquisa capaz de desenhar esse panorama seria de fundamental importância para entendermos esse fenômeno. A meu ver, a virada política das eleições presidenciais de 2002, com a eleição de Luiz Inácio Lula da Silva, e o interesse desse presidente em dialogar com grupos ativistas, atendendo, ainda que parcialmente, suas demandas e lutas, pode ser um fator que justifique essa mudança de paradigma que reverbera, também, nas políticas públicas. Da mesma maneira, é notório que discursos conservadores e que miravam um projeto de elite intelectual aos moldes coloniais tampouco deixaram de existir, além de se fortalecerem, em certa medida, com os atuais

---

<sup>147</sup> Octavio Ianni, em seu livro *A ditadura do grande capital*, dedica-se à análise de alguns materiais impressos, dos quais se tem a citação acima, em que destaco a seguinte passagem proferida pelo Ministro: “É claro que as populações dos grandes centros aumentaram, e com isso os índices de delinquência e criminalidade. Mas um gráfico bem-feito, calçado nas estatísticas atuais, comparado com as de 1930, e considerando um número certo de habitantes – 500 mil por exemplo – revelará o extraordinário acréscimo dos delitos praticados por menores na faixa etária entre 16 e 18 anos.

Concordo plenamente com as disposições atuais que tornam penalmente responsável o maior de 16 anos” (BIERRENBACH, 1979, p. 10, *apud* IANNI, 2019, p. 257).

processos de barbárie desencadeados com o golpe de Estado contra a Presidenta Dilma Rousseff em 2016.

Esse recrudescimento discursivo está presente, por exemplo, em diversas instâncias das formas teatrais realizadas por sujeitos da alteridade, como parte de produtores de teatro negro, de temáticas LGBTIQ+, que versam sobre o feminismo etc. A proposta de pensar um abandono das temáticas que tangem às formas de repressão e, muitas vezes, utilizam processos de desqualificação de uma demanda coletiva em prol de questões individuais responde ao desejo da neutralidade, da passibilidade e, sobretudo, o desejo de integração pelo silêncio, afinal o teatro político nada mais é do aquele que movimenta verdades inconvenientes.

Augusto Boal já fez essa observação no passado em relação à modelagem do teatro aos princípios do capital, afirmando ser inócua a separação entre os fenômenos estéticos, políticos e morais, negando se tratar de categorias que, no teatro e na sua história, são desassociáveis. De forma simples, e se voltando à história que está no imaginário comum, “exemplifica-se com o teatro grego e com o teatro sacro medieval, afirmando-se que se tratava aí de manifestações religiosas e não de manifestações estéticas” (BOAL, 1979, p. 23). Obviamente, a função política do teatro, sobretudo sendo um gênero público de caráter assembleário, levando em conta a disparidade de sua força em relação às tecnologias de repressão do poder bélico contra o corpo nu, não é vitória imediata, mas um processo que a visualiza, é dizer: “a vitória das armas não significa que a razão esteja com a metralhadora e o tanque” (BOAL, 1979, p. 24). Dessa forma, o que propõe o teatro que se autodeclara apolítico, embora assuma os adjetivos de uma luta, é uma disputa escamoteada e, de certa maneira, em conformidade com os desejos de seu opressor, confirmando a história de opressão que escolheu a régua do que é ou não estético a partir do incômodo social que o engajamento o obriga a viver. Portanto, essa recusa das demandas coletivas só é livre aparentemente, uma vez que ela aponta para e confirma o ponto mais pulsante do adjetivo que ela assume: a busca por liberdade, mas não a individual e sim a do sujeito em coletivo.

## REFERÊNCIAS:

ALEXANDRE, Marcos Antônio. *O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e Cuba*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.

ARENDRT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ARENDRT, Hanna. *Entre o Passado e o futuro*. 8. Ed. Tradução de Mauro W. Barbosa. São Paulo Perspectiva, 2016. (Debates)

BENJAMIN, Walter. Bert Brecht. In: \_\_\_\_\_. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Seleção e apresentação Willi Bolle. Tradução de Celeste H. M. Ribeiro de Sousa et. al. São Paulo: Cultrix; Editora da USP, 1986. p. 121 - 125.

BENJAMIN, Walter. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 78 - 90. (Obras escolhidas I).

BENJAMIN, Walter. *Kommentare zu Werken von Brecht*. In: \_\_\_\_\_. *Walter Benjamin: Gesammelte Schriften II*. Herausgeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Surhkamp Verlag, 1991. p. 506 - 598.

BÍBLIA DE JERUSALEM. Vários tradutores. São Paulo: Paulus, 2002. (Versão digital).

BOAL, Augusto. *José, do parto à sepultura*. 1961. 103 f. Localizado em: Instituto Augusto Boal. Manuscrito original não publicado. Apresenta documento de registro junto à Direção de Divisão de Diversões Públicas do Departamento de Investigações. Contrato junto à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Documento de censura da Secretaria de Segurança Pública. Solicitação de Deferimento ao Diretor da Divisão de Diversões Públicas do Departamento de Investigações. Certificado de Censura da Divisão de Diversões Públicas. Direito de Representação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.

BOAL, Augusto. *Revolução na América do Sul*. São Paulo: Massao Ohno Editora, 1960. Coleção dos Novíssimo nº 7.

BOAL, Augusto. *Técnicas Latino-Americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário*. São Paulo: Hucitec, 1979.

BOAL, Augusto. *Stop, c'est magique!* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BOAL, Augusto. *Teatro de Augusto Boal Vol. I: Revolução na América do Sul ; As aventuras do Tio Patinhas ; Murro em Ponta de Faca*. São Paulo: Hucitec 1986.

BOAL, Augusto. *Teatro de Augusto Boal Vol. II: Histórias de nuestra América ; A lua pequena e a caminhada perigosa ; Torquemada*, São Paulo: Editora Hucitec 1990.

BOAL, Augusto. *O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

BOAL, Augusto. *Teatro legislativo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BOAL, Augusto. *O teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

BOAL, Augusto. *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Funarte; Ministério da Cultura; Garamond, 2009b.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013a.

BOAL, Augusto. Brecht e, modestamente, eu! *Instituto Augusto Boal*, 2013b. Disponível em: <<http://augustoboal.com.br/2013/06/13/brecht-e-modestamente-eu/>>. Acesso em 12 abr. 2020.

BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BÔAS, Rafael Litvin Villas. *Teatro político e questão agrária, 1955-1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo*. 2009. 233 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literária e Literaturas) - Instituto de Letras Universidade de Brasília. 2009.

BÔAS, Rafael Litvin Villas. MST conta Boal: do diálogo das Ligas Camponesas com o Teatro de Arena à parceria do Centro do Teatro do Oprimido com o MST. *Rev. Inst. Estud. Bras.*, São Paulo, n. 57, p. 277-298, Dec. 2013. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0020-38742013000200012&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742013000200012&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 03 nov. 2019.

BÔAS, Rafael Villas. Posfácio. In: XAVIER, Nelson; BOAL, Augusto. *Mutirão em novo sol*. Com a colaboração de Amilton Trevisan, Modesto Carone, Benedito Araújo. 2a ed. São Paulo: Expressão Popular, 2015. (Teatro e Sociedade, v. 1). p. 181-190.

BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel. Vários tradutores. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRECHT, Bertolt. *Mãe Coragem / Os fuzis da sra Carrar / Os horácios e Os curiácios*. Trad. Geir Campos, Antônio Bulhões, Mário da Silva (respect.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. (Teatro de Bertolt Brecht, 1).

BRETON, David Le. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2013.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Tradução de Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Posfácio de Vladimir Safatle. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015b. (Filô)

CABRAL, Amílcar. *Análise de alguns tipos de Resistência*: edição do PAIGC. Bolama: Imprensa Nacional, 1979.

CABRAL, Amílcar. A arma da teoria. Organização de Carlos Comitini. Rio de Janeiro: Codecri, 1980. (Coleção Terceiro Mundo, v. 4).

CABRAL, Amílcar. Livro. *Amílcar Cabral.org*, [s.d.]. Disponível em: <<http://www.amilcarchabral.org/livro.pdf>>. Acesso em: 18 de jul. 2020.

CAMPOS, Aroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. *Obras completas* - volume 7. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974. (Poesias reunidas)

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. 5ª edição corrigida pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2021. p. 172-193.

CARLOS, Dione. *Dramaturgias do front*. São Paulo: Primata, 2017.

CARLOS, Dione. Palabreria entrevista Dione Carlos. [Entrevista concedida a] Coletiva Palabreria. *Philos: a revista das latinidades*, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://revistaphilos.com/2021/05/30/palabreria-entrevista-dione-carlos/>. Acesso em: 14 jul. 2021.

CARVALHO, Iná; ESTEVAM, Douglas; BÔAS, Rafael Villas; (Orgs.). *Agitprop: cultura política*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

CARVALHO, Sérgio de. Dialética da atuação. In: BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 393 - 408.

CARVALHO, Sérgio de. Nota introdutória. In: XAVIER, Nelson; BOAL, Augusto. *Mutirão em novo sol*. Com a colaboração de Amilton Trevisan, Modesto Carone, Benedito Araújo. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2016. (Teatro e Sociedade, v. 1).

CASTRO ROCHA, João Cezar; PRIGOL, Valdir (Org.). *Por uma esquizofrenia produtiva (da prática à teoria)*. Chapecó: Argos, 2015.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Ilustrações de Marcelo D'Saete. Tradução de Claudio Willer. São Paulo: Veneta, 2020.

CERVANTES, Miguel de. *D. Quixote de La Mancha*: segunda parte. Tradução de Francisco Lopes de Azevedo Velho de Fonseca Barbosa Pinheiro Pereira e Sá Coelho e Antônio Feliciano de Castilho. [S.L.]: eBooksBrasil.com, 2005.

CHAUÍ, Marilena. A ideologia da competência. Organização de André Rocha. Belo Horizonte: Autêntica/ São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2014. (Escritos de Marilena Chauí, 3)

CHESNEY-LAWRENCE, Luis. La dramaturgia y dirección escénica de Augusto Boal. In: CHESNEY-LAWRENCE, Luis; DINNEEM, Mark (Org). *Augusto Boal revisitado: ensayos*

en inglés, portugués y español. Charleston: On-Demand Publishin by Amazon.com Co, 2014. p. 13-46.

COCCO, Giuseppe. Introdução. In: LAZZARATO, Maurizio; NEGRI, Antonio. *Trabalho imaterial: formas de vida e produção de subjetividade*. Tradução de Monica de Jesus César. 2a ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2013. p. 7-46.

COHEN, Jeffrey Jeremy. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e o perigo das confusões de fronteiras*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COSTA, Iná Camargo. AGITPROP E TEATRO DO OPRIMIDO. *Instituto Augusto Boal*, 2017. Disponível em: <<http://augustoboal.com.br/2017/03/15/agitprop-e-teatro-do-oprimido-texto-de-ina-camargo-costa/>>. Acesso em 20 mar. 2020.

COURTINE, Jean-Jacques. Os deslizamentos do espetáculo político. In: GREGOLIN, Maria do Rosário (Org.). *Discurso e mídia: a cultura do espetáculo*. Vários tradutores. São Carlos: Claraluz, 2003. p. 21-33.

DALCASTAGNÈ, Regina. Que é e sobre o que escreve o autor brasileiro. Entrevista a Amanda Massuela. *Cult*, São Paulo, ano 20, n.231, fev. 2018. p. 14-19.

DALCASTAGNÈ, Regina. Pluralidade e escrita. In: \_\_\_\_\_. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Horizonte, 2012. p. 7-16.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DÍAZ, Elvira Burgos. Cuerpos performativos. In: LÓPEZ, Silvia; PLATERO, R. Lucas (Eds.). *Cuerpos Marcados: vidas que cuentan y políticas públicas*. Barcelona: Bellaterra, 2019. (Serie General Universitaria, 231). p. 27-50.

DINIZ, Alai Garcia. Augusto Boal no Brasil e suas marcas na contemporaneidade. In: CHESNEY-LAWRENCE, Luis; DINNEEM, Mark (Org.). *Augusto Boal revisitado: ensayos en inglés, portugués y español*. Charleston: On-Demand Publishin by Amazon.com Co, 2014. p. 109-136.

ELLIOTT, Anthony. A teoria do novo individualismo. Tradução de Solange Miguel Marcondes Armando. *Revista Sociedade e Estado – Volume 33, Número 2, Maio/Agosto 2018*. p. 465-486. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/se/v33n2/0102-6992-se-33-02-00465.pdf>>. Acesso em: 31 mar. 2020.

ESPOSITO, Roberto. *Immunitas: protección y negación de la vida*. Traducción de Luciano Padilla López. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

FANON, Frantz. Racismo e cultura. In: \_\_\_\_\_. *Em defesa da revolução africana*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1980. p. 34-48.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Prefácio de Jean-Paul Sartre (1961). Prefácio de Alice Cherki (2002). Posfácio de Mohammed Harbi (2002). Tradução de Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: UFJF, 2005. (Coleção cultura V.2)

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Prefácio de Lewis R. Gordon. Tradução de Rento da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FANON, Frantz. *Por uma revolução africana: textos políticos*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

FARIA, Marcos Fábio de. O teatro que importa. In: SILVA, Cidinha da. *O teatro negro de Cidinha da Silva*. Belo Horizonte: Pi Laboratório Editorial, 2019. (Série Aquilombô).

FEENBERG, Andrew. *Transforming technology: a Critical Theory Revisited*. New York: Oxford University Press, 2002.

FERNANDES, Florestan. *Significado do protesto negro*. São Paulo: Expressão Popular e Fundação Perseu Abramo, 2017.

FERNANDES, Florestan. *O que é revolução*. São Paulo: Expressão Popular, 2018.

FERNANDES, Florestan. *Apontamentos sobre a “teoria do autoritarismo”*. Prefácio de Heloisa Rodrigues Fernandes. São Paulo: Expressão Popular, 2019.

FERRER, Cristian. *Mal de ojo: crítica a la violencia técnica*. Barcelona: Octaedro, 2000.

FRASER, Nancy. *Sobre la justicia/On Justice*. Tradução de Helena Lamuela Badia. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona CCCB, 2012. (Breus CCCB)

FRASER, Nancy. ¿De la redistribución al reconocimiento? Dilemas de la justicia en la era “possocialista”. In: FRASER, Nancy; BUTLER, Judith. *¿Reconocimiento o redistribución?: un debate entre marxismo y feminismo*. Introducción de Montserrat Galceran Huguet. Traducción de Marta Malo de Molina Bodelón y Cristina Vega Sólis. Madrid: Traficantes de Sueños, 2017. p. 23-66.

FRASER, Nancy. Heterossexismo, falta de reconocimiento y capitalismo. In: FRASER, Nancy; BUTLER, Judith. *¿Reconocimiento o redistribución?: un debate entre marxismo y feminismo*. Introducción de Montserrat Galceran Huguet. Traducción de Marta Malo de Molina Bodelón y Cristina Vega Sólis. Madrid: Traficantes de Sueños, 2017. p. 89 -107.

FRASER, Nancy. *¡Contrhegemonía ya! Por un populismo progresista que enfrente el neoliberalismo*. Introducción de Laura Fernández Cordero. Traducción de Horacio Pones. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2019. (Biblioteca del Pensamiento Socialista).

FRASER, Nancy; HONNETH, Axel. *¿Redistribución o reconocimiento? Un debate político-filosófico*. Traducción de Pablo Manzano. 2ª ed. Madrid: Ediciones Moratas, 2018.

FRASER, Nancy; BOLTANSKI, Luc; CORCUFF, Philipp. *Contra la izquierda conservadora: una crítica radical del capital sin nostalgia estatista*. Traducción de Agustina Blanco. Madrid: Clave Intelectual, 2019.

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos Alfredo. *Lugar de negro*. Rio de Janeiro: Marcos Zero, 1982. (Coleção 2 Pontos, v. 3)

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, 1984. p. 223-244.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Nº. 92/93, jan./jun., 1988. p. 69-82.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo Afro-latino-Americano. *Caderno de Formação Palmarino 1*, Batalha de Ideias, Brasil, 2011. Disponível em:<[www.circulopalmarino.org.br](http://www.circulopalmarino.org.br)>. Acesso em: 20 jul. 2020.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afrolatinoamericano*: ensaio, intervenções e diálogos. Organização de Fávio Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GREINER, Christine. *O corpo*: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

HANECKER, Marta. *Ideias para a luta*: doze artigos para o debate militante. Tradução de Maria Almeida. São Paulo: Expressão Popular, 2018a.

HANECKER, Marta. *Um mundo a construir*: novos caminhos. Tradução de Maria Almeida. São Paulo: Expressão Popular, 2018b.

HONNETH, Axel. *Luta por reconhecimento*: a gramática moral dos conflitos sociais. Tradução de Luiz Repa. São Paulo: Editora 34, 2003.

IANNI, Octavio. *A ditadura do grande capital*. São Paulo: Expressão Popular, 2019.

JULIÃO, Francisco. *O que são as lutas camponesas?* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1962.

JULIÃO, Francisco (Ed.). *Ligas camponesas, outubro 1962 - Abril 1964*. Cuernavaca: Centro Intercultural de Documentacion, 1969. Cuaderno no. 27. Facsimiles.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. VISUALIDADE E IMUNIZAÇÃO: O INFRAMINCE DO VER/OUVIR A DANÇA. In: CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA – ANDA - ANDA Comitê Dança e(m) Política, 2, 2012. *Anais...* São Paulo: Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - UNESP, 2012. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz11557583782.pdf>>. Acesso em: 12 jun. 2020.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LACLAU, Ernesto. *A razão populista*. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: três Estrelas, 2013.

LILLA, Mark. *O progressista de ontem e o do amanhã*: desafios da democracia liberal no mundo pós-políticas identitárias. Tradução de Berilo Vargas. São Paulo: Cia. das Letras, 2018.

LINERA, Álvaro Garcia. *Tensões criativas da revolução*: a quinta fase do processo de transformação. Tradução de Marcela Ferreira Zaccari. São Paulo: Expressão Popular, 2019.

LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina: uma especulação*. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

LUNATCHÁRSKI, Anatoli. *Revolução, arte e cultura*. Traduções de Ana Chã, Augusto Juncal, Beatriz Calló et all. São Paulo: Expressão Popular, 2018. (Coleção Arte e Sociedade).

MACIEL, Luiz Carlos. Introdução. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel. Vários tradutores. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 1-18.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1, 2018a.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018b.

MELLO, Maurício. *O encontro da cultura popular e os meios de comunicação na obra de Solano Trindade: Os anos em Embu das Artes (1961-1970)*. 2009. 136f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade São Paulo. 2009.

MÉSZÁROS, István. *A educação para além do capital*. Tradução de Isa Tavares. São Paulo: Boitempo, 2008. (Mundo do Trabalho).

MORAES, Ceres. Interesses e colaboração do Brasil e dos Estados Unidos com a ditadura de Stroessner (1954-63). *Diálogos - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História*, vol. 11, núm. 1-2, 2007, pp. 55-80 Universidade Estadual de Maringá Maringá, Brasil.

MOREL, Jean-Pierre. As fases históricas do Agitprop soviético. In: COSTA, Iná Carvalho; ESTEVAM, Douglas; BÔAS, Rafael Villas (Org.). *AGITPROP: cultura política*. Vários tradutores. São Paulo: Expressão Popular, 2015. p. 55-82.

MORICONI, Ítalo. Poesia e crítica, aqui e agora (ensaio de vocabulário). In: REZENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRO, Ettore (Org.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro, 2014. p. 81-90.

MORICONI, Ítalo. Que poesia? A poesia e as línguas no Brasil: algumas notas. In: SCHOLLHAMMER, Karl Erik; OLINTO, Heidrun Krieger; SIMONI, Mariana (Org.). *Literatura e artes na crítica contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora PUC-RIO, 2016. p. 125-132.

MOUFFE, Chantal. *El retorno de lo político: comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Traducción de Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Paidós, 1999. (Estado y Sociedad).

MOUFFE, Chantal. *Sobre o político*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

MOUFFE, Chantal; LACLAU, Ernesto. *Hegemonia e estratégia socialista: por uma política democrática radical*. Tradução de Joanildo A. Burity, Josias de Paula Jr e Aécio Amaral. São Paulo: Intermeios, 2015.

NANDY, Ashis. *A imaginação emancipatória: desafios do século 21*. Organização e revisão técnica de Lúcia Rabello de Castro. Tradução de Joannes de Knegt. Belo Horizonte, 2015.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NASCIMENTO, Beatriz. Literatura e identidade. In: RATTTS, Alex; GOMES, Bethânia (Orgs.). *Todas [as] distâncias: poemas, aforismos e ensaio de Beatriz Nascimento*. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2015. p. 108-112.

NEGRI, Antonio. *5 lições sobre império*. Com contribuições de Michel Hardt e Danilo Zolo. Tradução de Alba Olmi. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. (Coleção Política das Multidões)

NETTO, José Paulo. *Pequena história da ditadura brasileira: (1964-1985)*. São Paulo: Cortez, 2014.

NGOENHA, Severino Elias. *Filosofia africana: das independências às liberdades*. Maputo: Paulinas, 2018.

OLIVERIA, Jé. *Farinha com açúcar ou sobre a substância de meninos e homens*. Belo Horizonte: Javali, 2018. (Coleção Teatro Contemporâneo).

PARANÁ. Poder Judiciário (Comarca de Curitiba; 1 Vara Criminal). Sentença - Processo 0017441-07.2018.8.16.0013. Juíza: Ines Marchalek Zarpelon. Curitiba, 19 de julho de 2020. Disponível em: [https://www.migalhas.com.br/arquivos/2020/8/96FE7F6AF69865\\_sentenca\\_.pdf](https://www.migalhas.com.br/arquivos/2020/8/96FE7F6AF69865_sentenca_.pdf) Ache em: 12 fev. 2021.

PEIXOTO, Fernando. A procura da identidade. In: BOAL, Augusto. *Técnicas Latino-Americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário*. São Paulo: Hucitec, 1979.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. O fim da literatura / A literatura na cultura contemporânea / Existe uma literatura pós-moderna? / A literatura como herança. In: \_\_\_\_\_. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 7-59.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: \_\_\_\_\_. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Cia. das Letras, 2004. p. 87-94.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

PRASHAD, Vijay. *Estrela vermelha sobre o terceiro mundo*. Tradução de Dafne Melo. São Paulo: Expressão Popular, 2019.

QUIGNARD, Pascal. *El odio a la música: diez pequeños tratados*. Traducción y notas de Pierre Jacomet. Santiago de Chile: Andres Bello, 1998.

RAMOS, Silvia; MUSUMECI, Leonarda. *Elemento suspeito: Abordagem policial e discriminação na cidade do Rio de Janeiro*. Prefácio de Luiz Eduardo Soares. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. (Coleção Segurança e Cidadania, 2)

RANCIÈRE, Jacques. *O ódio à democracia*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 2018.

RAZUK, José Eduardo Paraíso. *Muito além do teatro do oprimido: Um panorama da obra dramaturgica de Augusto Boal*. 2019. 287 f. Relatório (Pós-Doutorado) - Pesquisa de pós-doutoramento sob a supervisão da Profa. Dra. Sandra Reimão. Escola de Artes Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, 2019.

RUBIN, Don; SOLÓRZANO, Carlos (Ed.). *The world encyclopedia of theatre: The Americas*. London and New York: Routledge, 2001. V. II.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. Corpo sem limites e totalitarismo fotogênico. In: \_\_\_\_\_. *Corpos de passagem: ensaios sobre subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. p. 65-70.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Vandek. *Luta, paixão e morte de um agitador*. Perfil Parlamentar Século XX – FRANCISCO JULIÃO. Recife: ALEPE, 2001. Disponível em: <<http://www.alepe.pe.gov.br/sistemas/perfil/parlamentar/01pdf/Franciscojuliao.pdf>>. Acesso em 03 mar. 2020.

SANTOS, Milton. *Pobreza urbana*. Com uma bibliografia internacional organizada com a colaboração de Maria Alice Ferraz de Abdala. 3.ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2013. (Coleção Milton Santos).

SÃO PAULO. Tribunal de Justiça (Comarca de Campinas; 5 Vara Criminal). Sentença - Processo 0009887-06.2013.8.26.0114. Réu: Klayner Renan Sousa Masferrer. Juíza: Lissandra Reis Cecon. Campinas, 04 de julho de 2016. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/dl/juiza-reu-nao-parece-bandido-branco.pdf> Acesso em: 20 jan. 2021.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. Tradução de Plínio Dentzien. Revisão de Richard Miskolci e Júlio Assis Simões. *Cadernos Pagu* (28), janeiro-junho de 2007, p.19-54.

SILVA, Cidinha da. *O teatro negro de Cidinha da Silva*. Belo Horizonte: Pi Laboratório Editorial, 2019. (Série Aquilombô).

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora/ AIDS e duas metáforas*. Tradução de Paulo Henriques Britto e Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

SOUZA, Camila Maria Bueno. *Ziembinski, o encenador dos tempos modernos: a construção de uma trajetória na crítica de Décio de Almeida Prado (1950-1959)*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

STEIN, Edith. *Sobre el problema de la empatia*. Traducción y prefacio de José Luis Caballero Bono. Madrid: Trotta, 2004.

TRINDADE, Solano. Sambalelê tá doente. In: MELLO, Maurício. *O encontro da cultura popular e os meios de comunicação na obra de Solano Trindade: Os anos em Embu das Artes (1961-1970)*. 2009. 136f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade São Paulo. 2009. f. 67-84.

VON MARTIUS, Karl Friedrich; Rodrigues, José Honório. Como se deve escrever a História do Brasil. *Revista de História de América*, No. 42 (Dec., 1956), pp. 433-458. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20137096>>. Acesso em 20 mar. 2020.

WELCH, Clifford Andrew. Jôfre, Roque e guerra do capim. In: XAVIER, Nelson; BOAL, Augusto. *Mutirão em novo sol*. Com a colaboração de Amilton Trevisan, Modesto Carone, Benedito Araújo. 2a ed. São Paulo: Expressão Popular, 2016. (Teatro e Sociedade, v. 1). p. 85-108.

XAVIER, Nelson; BOAL, Augusto. *Mutirão em novo sol*. Com a colaboração de Amilton Trevisan, Modesto Carone, Benedito Araújo. 2a ed. São Paulo: Expressão Popular, 2016. (Teatro e Sociedade, v. 1).