



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v17i2p371-386

Dossiê Branco: o cheiro do lírio e do formol

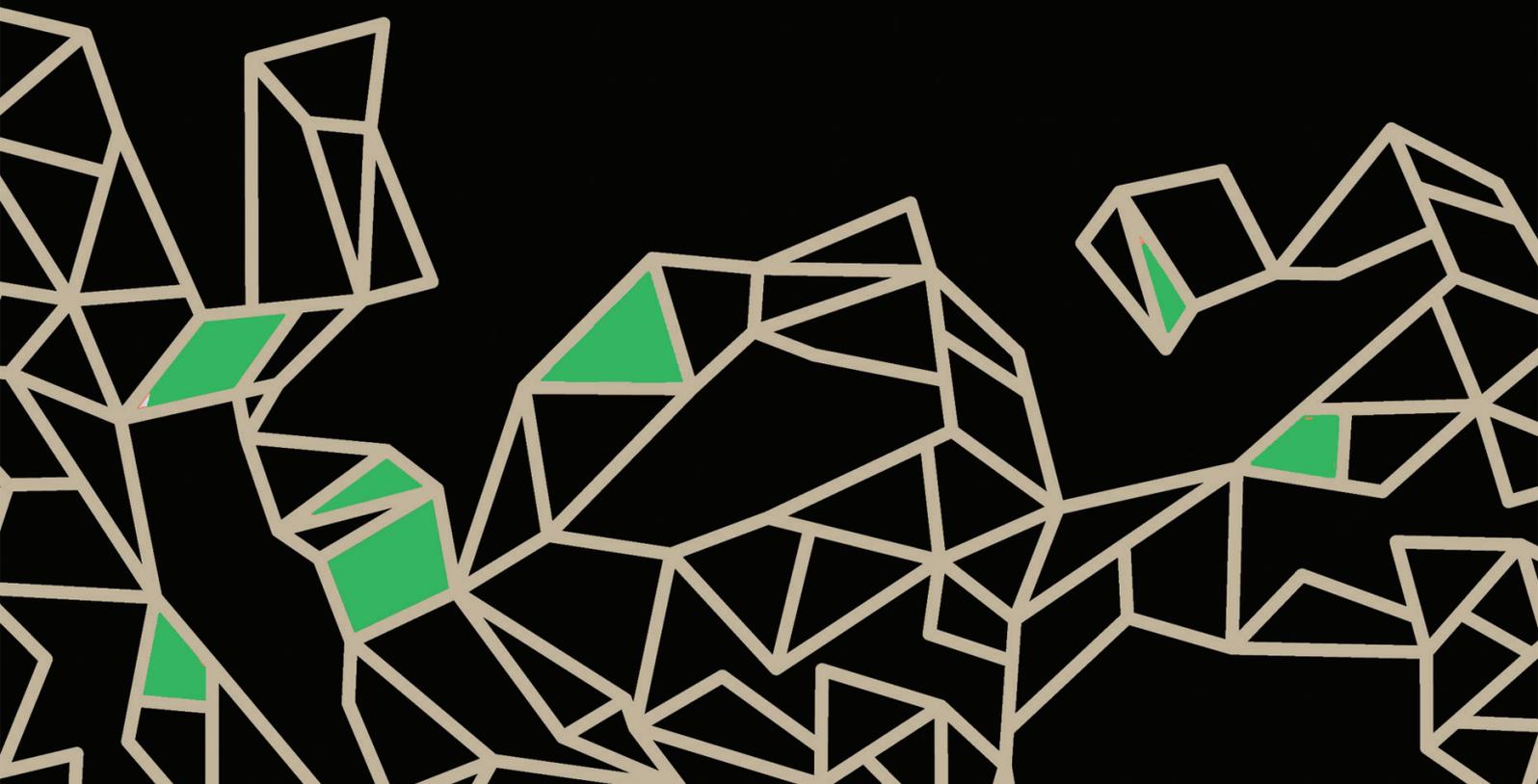
Crônica de um Fracasso Anunciado: representação, ética e estética na (meta) crítica da razão branca

*Chronicle of a Failure Foretold: representation,
ethics and aesthetics in the (meta)critique of white
reason*

Artur Sartori Kon

Artur Sartori Kon

Doutorando em Filosofia na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo (USP).



Resumo

Partindo de uma investigação conjunta do espetáculo *Branco: o cheiro do lírio e do formol* e das diversas críticas escritas sobre ele por ocasião de sua estreia e temporada paulistana, o ensaio busca refletir sobre o possível sentido político de um teatro contemporâneo entendido como pós-dramático, localizando-o num regime estético da arte (em oposição aos regimes representativo e ético, como propõe o filósofo Jacques Rancière).

Palavras-chave: Teatro contemporâneo, Teatro paulistano, Estética e política, Teatro pós-dramático, Ética e estética.

Abstract

Starting from an investigation of the play *Branco: o cheiro do lírio e do formol* and the many critiques written about it on the occasion of its premiere in São Paulo, this essay intends to meditate on the possible political sense of a contemporary theatre, understood as “postdramatic”; locating it in an aesthetic regime of art (in opposition to the representative and ethical regimes, as proposed by philosopher Jacques Rancière).

Keywords: Contemporary Theatre, Theatre in São Paulo, Aesthetics and Politics, Postdramatic Theatre, Ethics and Aesthetics.

Provavelmente pretender falar sobre essa peça “em si” seria um projeto destinado ao fracasso, como se fosse possível partir de uma folha **em branco** que deixasse de fora o palimpsesto de críticas, comentários, análises, acusações ou loas já produzidos a seu respeito, emaranhado que à primeira vista pode aparecer como um **obscurcimento** da própria obra, que desapareceria por trás de sua própria fortuna crítica. Diante dessa impossibilidade, não fica claro como responder ao convite do dramaturgo para escrever sobre *Branco: o cheiro do lírio e do formol*. Também não é óbvio o porquê de fazê-lo quando tanto já foi dito, de modo que o presente ensaio só poderá vir a constituir mais uma camada, pequena e diáfana, nesse acúmulo de reflexões que este dossiê visa aumentar ainda um tanto. Diante do fogo cruzado, da sinuca de bico, minha escolha é olhar para ambos os lados sem reproduzir os elogios nem os ataques, mas pensá-los como **parte integrante** do processo

desencadeado pela obra, ao mesmo tempo pensando a obra como **projeto** e, portanto, como inseparável de sua recepção, e por fim assumindo o risco de entrar na contenda e desagradar a gregos e troianos simultaneamente.

Branco como drama

Partiremos da ideia de que, grosso modo, seria possível dividir a recepção de *Branco* em três diferentes modos de ler a peça, de acordo com a proposição do filósofo francês Jacques Rancière (2005) de que haveria três grandes regimes de identificação das artes, sendo um “regime” entendido como “um tipo específico de ligação entre modos de produção das obras ou das práticas, formas de visibilidade dessas práticas e modos de conceituação destas ou daquelas” (p. 27-28). Começaremos aqui analisando o que a peça poderia ser se vista a partir de um regime “poético” ou “representativo”, isso é, identificando “o fato da arte – ou das artes – no par *poiesis/mimesis*” (Ibid., p. 30); aqui, a avaliação de uma obra parte de “formas de normatividade que definem as condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas [...] como boas ou ruins, adequadas ou inadequadas” (Ibid., p. 31). No que tange à nossa reflexão, podemos remeter a esse regime as abordagens que buscam avaliar a obra como representação bem ou malsucedida do tema eleito pelos seus autores, de acordo com sua inserção em uma tradição de formas de fazer teatro, em um certo repertório cênico formado por certas categorias dramáticas conhecidas, e de modo a contribuir para a compreensão (ou para o debate em torno) da questão tratada, podendo inclusive atingir certo efeito pedagógico. Mas esse efeito está submetido à exigência de que a peça seja **bem feita**, correspondendo a expectativas de boa atuação, bom desenvolvimento dramático, que “funcione bem”, como se costuma dizer, etc.

Dentro dessa perspectiva, estaríamos falando de um teatro político razoavelmente tradicional, baseado nas formas já existentes de construir cenicamente um discurso, dentre as quais se busca a forma que represente **mais adequadamente** o conteúdo a ser denunciado, as mazelas sistêmicas de nossa sociedade. Caberia, nesse sentido, principalmente avaliar as três tentativas dramáticas apresentadas na peça, pelas quais o autor do texto tenta



apresentar o problema do racismo e da branquitude; nelas se trataria, como exprime o próprio Alexandre Dal Farra (2017) em ensaio publicado por ocasião da temporada de *Branco* e da polêmica que se desenvolveu a partir dela, de “um teatro que possibilite que olhemos justamente para o que o mundo não deveria ser (mas ainda é). E para o que nós não deveríamos ser (mas ainda somos)”. O primeiro texto, “Ele escreveu uma obra sobre negros”, parte dessa fala em primeira pessoa, criando diversos quadros independentes em que se exporia o racismo, mas justamente o racismo daqueles que supostamente não deveriam ser racistas, aqueles que são conscientes do problema do racismo e que buscam criticá-lo – trata-se, portanto, de uma tentativa de “autocrítica”. Em uma cena, presente em *Branco* em um vídeo onde se faz uma leitura de mesa, a personagem Eu enfrenta Meu Primo e Meu Irmão – esses sim correspondendo ao estereótipo do racista clássico, supostamente acrítico – e declara simultaneamente, e com certo desespero, seu enfático e raivoso desacordo em relação a eles, **mas também em relação a si mesmo**:

A gente sempre suspeita do diferente. Nunca do igual. Mas nós é que somos os grandes suspeitos nessa merda!! A gente é que está sob suspeita! Eu suspeito de mim mesmo o tempo inteiro! A qualquer momento eu posso ter uma recaída e me transformar de repente em um escroto filho da puta como vocês! Se eu não prestar atenção isso pode mesmo acontecer, muito rápido!!¹

O segundo texto, “Tio, Mãe, Filho – passeio por propriedades”, seria uma tentativa de se colocar “de forma responsável” em uma ficção que “explicitava a minha posição” (“eu era contra o racismo, eu era estruturalmente contra os brancos, contra mim mesmo”) de modo a “dar conta do problema”, como declara o dramaturgo na própria peça final. O drama, ficamos sabendo, representava uma viagem feita por um tio e seu sobrinho ao sítio que tinha sido do avô/pai; “lá acontecia uma série de coisas, até que o tio se embriagava e o sobrinho tinha que voltar guiando para casa”; o atropelamento de uma mulher negra nesse caminho de volta e a escolha de levá-la desacordada de volta para a casa do sítio resultavam no enfrentamento entre as duas personagens brancas e “um tipo de movimento que, ao dar falta dela, ia à sua procura,

1 O texto da peça nos foi gentilmente cedido pelo autor.

encontrava o tio e o sobrinho, e os matava.” Ou seja, escrito “sob o impacto da rejeição que o primeiro texto sofreu por parte daqueles convidados a comentá-lo”, esse segundo texto regressa, segundo o crítico Luiz Fernando Ramos (2017), “a uma forma dramática convencional, [...] um comentário sutil e distanciado sobre o preconceito racial”.

Esses dois primeiros esboços dramáticos “são assumidos por Dal Farra como peças falhadas, que ele acabou reprocessando completamente na versão final” (Ibid.). A eles se soma um terceiro texto, que não é apresentado – ao menos não explicitamente – como fracassado, mas realizado “de fato” ao longo da peça. Aqui os negros saem de cena, não aparecem nem como personagens nem em menções e discursos, o interesse é pintar um quadro da decadência da branquitude, na forma de um drama familiar – sendo que a crítica de Luciana Romagnolli (2017) faz bem em lembrar que a “família disfuncional” é o “tema-mor do teatro dramático branco ao qual chamamos costumeiramente apenas de teatro”. Já segundo Maria Eugênia de Menezes (2017), “André Capuano e Clayton Mariano surgem como figuras entorpecidas, viscosas” enquanto “Janaina Leite treme incessantemente, retesada, como se recebesse pequenas descargas elétricas”; representando respectivamente um menino, seu pai e sua tia, todos brancos, todos envolvidos com questões absolutamente mesquinhas, “seus corpos parecem lugares desconfortáveis, difíceis de habitar”. O que se vê é uma vida completamente ordinária, onde mesmo problemas supostamente sérios (como o suicídio da namorada do menino) são apresentados como banais, desimportantes, pequenos. Tudo é desgastado, pútrido.

A tentativa seria a de passar da representação do racismo para a representação da branquitude, espelhando certo movimento ocorrido também no campo dos estudos acadêmicos, onde o problema racial deixa de ser analisado apenas focando o negro quando se percebe “a importância de estudar os brancos com o intuito de desvelar o racismo, pois estes, intencionalmente ou não, têm um papel importante na manutenção e legitimação das desigualdades raciais” (SCHUCMAN, 2012, p. 14). Esse seria um modo de ao mesmo tempo expor e “romper o silêncio chamado pela psicóloga Maria Aparecida Bento de ‘pacto narcísico’ entre brancos, e que necessariamente se estrutura na negação do racismo e desresponsabilização pela sua manutenção” (Ibid.,

p. 13). A necessidade desse movimento adviria da percepção de que há um “Contrato Racial” implícito às sociedades ocidentais contemporâneas, sendo que “todos os brancos são beneficiários do Contrato, embora alguns brancos não sejam signatários dele”, como aponta o filósofo caribenho Charles Wade Mills (1997, p. 11).

Alguns críticos apontaram como “substancialmente feliz, ou bem-sucedido” esse intento de representação da branquitude, “reconhecendo seus méritos notáveis e sua inegável contribuição ao debate sobre o racismo no país” (RAMOS, 2017); isso à medida que “os artistas se reconhecem como reprodutores de um racismo estrutural e fazem a crítica de si mesmos, o que é a primeira operação decisiva para que o racismo seja enfrentado” (ROMAGNOLLI, 2017). Por outro lado, outros críticos avaliaram negativamente a obra como incapaz de cumprir esse propósito representativo. Para Dirceu Alves Júnior (2017), “uma dramaturgia inibida” seria realizada por atores que “não aprofundam as questões dos personagens”, resultando num “excesso de fragmentos incapaz de contribuir para um debate e que tampouco pode ser visto como interessante”, de modo que, no final das contas, “uma ideia interessante” teria sido “desperdiçada”. Para Vanessa Garcia (2017), “a narrativa é truncada, pouco aprofundada e sustentada por clichês”, sendo que a “dimensão ficcional [...] onde poderia residir o trunfo da peça [...] infelizmente não alça voo”; desse modo, uma premissa “aparentemente legítima” acabaria se equivocando. Já Kyra Piscitelli (2017) afirma que *Branco*, uma vez que “se fragmenta entre o processo e a família de classe média”, acaba sendo “acima de tudo confuso e sem sentido em muitos momentos”.

Ora, seria impossível concordar com uma avaliação positiva da peça dentro desse paradigma representativo. De fato, não se trata de uma peça “bem feita”, mas de uma obra realmente truncada, confusa, que se revela “penosa, desconfortável, titubeante em suas escolhas”, onde “o processo de criação merece um protagonismo aborrecido”, segundo Menezes (2017). Mas a crítica aponta a necessidade de sair do campo da representação dramática tradicional e buscar outro paradigma. Se “há caráter nessas hesitações” (Ibid.), parecemos entrar agora no âmbito dos problemas éticos.

Branco como ação

Rancière (2005) propõe a descrição de “um regime ético das imagens” como aquele em que “a arte não é identificada enquanto tal, mas se encontra subsumida na questão das imagens”, isso é, uma problematização “quanto à sua origem e, por conseguinte, ao seu teor de verdade; e quanto ao seu destino: os usos que têm e os efeitos que induzem” (p. 28). Trata-se do modelo platônico, que não simplesmente “submete, como é dito com frequência, a arte à política”, uma vez que “essa distinção em si não faz sentido para ele”: dentro desse paradigma, não existe arte como campo autônomo, mas apenas “artes, maneiras de fazer” (Ibid., p. 28) que devem ser julgadas como tal, isso é, a partir de sua **eficácia no campo prático**, no mundo da vida. Desde nossa pesquisa de mestrado (KON, 2017) propusemos compreender como pertencendo a essa perspectiva diversas propostas recentes sobre supostas novas relações entre política e artes na produção contemporânea, como a de um ativismo, a de uma “estética relacional” (BOURRIAUD, 2009), a de um “teatro performativo” (FERÁL, 2008; FISCHER-LICHTE, 2008) ou a dos “teatros do real” (SAISON, 1998; SÁNCHEZ, 2007). Deixando de lado as especificidades de cada uma dessas teorias, todas partem de um ponto comum: diante da inocuidade das representações (ou mesmo de sua potencial perversidade em uma “sociedade do espetáculo”), é preciso deixar de lado o campo da autonomia em prol de uma passagem da arte em direção à práxis, à participação, ao campo das relações sociais, buscando um bom **resultado**, um bom **desempenho** (duas possíveis traduções literais para o “performativo”) de uma função ética.

Vão nesse sentido diversas críticas bastante contundentes escritas sobre *Branco* a partir do ponto de vista do movimento negro, ultrajado pelo espetáculo. Stephanie Ribeiro (2017), ativista feminista negra, lembra bem que “a arte é poder”, e que nesse sentido pode reproduzir “a estrutura racista [...] até mesmo quando brancos pretendem falar de seus privilégios”, uma vez que “eles NÃO conseguem contratar uma pessoa negra para nada nessa peça!” (ela observa ainda que “o momento que mais me irritou foi saber que [...] alguns ‘provocadores’ negros”, aos quais seria negado uma posição de criador no trabalho, “foram chamados”). Nesse mesmo sentido, o jornalista



Miguel Arcanjo Prado (2017) defendeu que os artistas abandonassem o campo do estético em prol de um posicionamento prático “ético e louvável”, isso é, “que começassem por abrir mão do privilégio de estar na grade de um festival tão renomado com uma peça tão confusa e problemática e cedessem o lugar (e o cachê) a um dos grupos negros que discutam com profundidade o racismo brasileiro e tanto lutam por um lugar de fala e por representatividade”. Para Dennis de Oliveira (2017), professor do departamento de jornalismo da ECA-USP, “uma peça somente com atores brancos é como uma imagem – vale mais que mil palavras”; já Ribeiro (2017) discorda de que *Branco* “deveria ter atores negros, acredito que se é para falar de branquitude faz sentido não ter negros no palco para a narrativa que propunham”, o que seria “cruel, racista e nocivo” seria “negros não serem chamadas para corroteirizar, fazer curadoria de materiais referência, reler os diálogos e falas”.

Vanessa Garcia (2017) faz a observação, de modo algum desprovida de pertinência, de que segundo “o conceito básico mcluhaniano de que o meio é a mensagem, [...] ao se pretender como bravo discutidor de seu próprio racismo, [o dramaturgo] se utiliza do mesmo lugar racista que sempre ocupou: receber dinheiro de editais públicos, bem como estrear no maior festival da cidade, são, historicamente, privilégios reservados aos brancos”. Assim, se por um lado seria “evidente que o homem branco tem não só o dever de realizar suas reflexões sobre o assunto, como, também, o direito de exprimir sua perspectiva”, haveria um problema gravíssimo “quando uma peça que se propõe a investigar o prisma do branco sobre o racismo recebe prêmios de editais, tem sua estreia na MITsp e uma temporada confirmada em um espaço público”, e isso “enquanto os grupos de teatro formados por negrxs, que lutam para seguir existindo, ainda são tão desprezados pelos circuitos principais” (Ibid.). Garcia propõe até mesmo uma solução:

Seria mais político, mais “revolucionário” e esteticamente mais interessante se, ao ser laureado pelo edital, Alexandre se colocasse de fato em risco e burlasse o sistema, destinando o montante a um grupo que não tem o nome premiado e venerado como ele, admitindo e evidenciando a questão de que as mesmas figuras marcadas da elite branca paulistana vêm recebendo, ano após ano, a contemplação dos editais públicos. (Ibid.)

Ora, com certeza não se pode negar a legitimidade dessas críticas. Aliás, ao que me parece, atestar essa validade é o que a peça faz o tempo todo, é de onde ela parte em sua investigação cênica. Lá pela metade do espetáculo, é relatado como “depois de um ou dois meses de encontros, passamos a nos perguntar constantemente, de forma quase obsessiva, sobre qual seria a reação dos movimentos negros, e dos negros e negras em geral, em relação à peça”. Em dado momento, os artistas teriam chegado “a pensar inclusive em não fazer mais nada. Em desistir. Deixar tudo isso de lado”, seguindo o questionamento dos “provocadores”: “era um texto racista, é racista, você pode ser linchado virtualmente por isso, não só virtualmente inclusive. O negócio está tenso. Vocês têm certeza que vocês querem falar disso mesmo? Não tem outra coisa pra falar?”. No entanto, os criadores brancos tinham consciência de que “deixar tudo de lado seria o nosso maior privilégio”, ou seja, de que a possibilidade de “simplesmente mudar de assunto, não falar mais sobre isso, voltar para as nossas outras peças, que tratam sobre qualquer outra coisa” era, no fim das contas, “a marca maior do nosso privilégio”. Ou seja, era ainda mais imoral a solução de “silenciar-se”, proposta por Arcanjo Prado. Os criadores refletem também sobre a presença ou ausência de artistas negros no processo de criação e sobre o palco na obra final: se em dado momento lhes parece que “não tem nenhuma condição de não ter, nesse projeto, uma coautoria real, forte, com pessoas que tragam a voz do negro – tanto teóricos que estamos lendo, quanto pessoas que possam participar mesmo”, e que inclusive “é só assim que pode funcionar!”, posteriormente “não fomos capazes de fazer a peça junto com os parceiros negros, as parceiras negras, que nós tínhamos proposto”. Tal incapacidade não foi conclusão de um processo de tentativa e erro, mas impossibilidade de princípio: “esse caminho também simplesmente não foi trilhado – e mesmo o provocador não o viu como uma possibilidade real”, uma vez que ele parecia antes “uma tentativa de escamotear um problema maior”, de “transpor a fórceps uma fissura social muito maior do que todo o nosso voluntarismo teria sido capaz de sequer perceber”. Apesar das críticas citadas acima, o papel de “provocadores” para os artistas negros implicava justamente em assumir estrategicamente a **autoria como responsabilidade** pelo que é colocado em cena, impedindo que os negros fossem postos no lugar de “*token*”, “caso alguém perguntasse se houve

participação negra” (RIBEIRO, 2017), isso é, de mera insígnia de “não-racismo” servindo para a desresponsabilização do branco. Assim, o termo “autoria” pode ser entendido, no campo artístico, como tendo a mesma função do conceito de “lugar de fala” no âmbito social. *Branco* opera levando essa função a suas últimas consequências lógicas. Para não calar confortavelmente, o texto da peça defende ser preciso “construir um tipo de lugar de escuta”, sendo que “escutar, no caso, também era algo de ativo”; por isso mesmo “as conversas com esses interlocutores prosseguiram ‘sempre contundentes, sem concessões’ e ‘prezando pela interlocução crítica e o aprendizado’ até às vésperas da estreia”, segundo teria relatado a atriz e codiretora Janaína Leite a Romagnolli (2017).

De resto, se a peça pode merecer acusações de ser “autocentrada e egocêntrica” (PRADO, 2017), de promover “uma catarse de crise existencial de pessoas brancas intelectualizadas incomodadas com sua condição de privilegiadas” (OLIVEIRA, 2017), “expurgando seus fantasmas racistas” e servindo “aos propósitos egoicos de seu idealizador” (GARCIA, 2017), de modo a “gerar empatia do espectador para com o sujeito branco” (RIBEIRO, 2017) – enfim, mesmo considerando válidas todas essas críticas, não deveríamos nos perguntar se as soluções éticas e práticas apontadas (ceder o espaço no festival ao negro, colocá-lo como coautor, abrir mão do cachê e do dinheiro do edital, doando-o a um coletivo de negros) não poderiam resultar em uma semelhante expiação da culpa e em um narcisismo ainda maior, numa empatia para com o sujeito branco que estaria realizando uma atitude “ética e louvável”? Ao mesmo tempo, é preciso questionar também aqueles que apoiaram os artistas brancos atribuindo-lhes valores éticos como “caráter” (MENEZES, 2017) ou “coragem” (RAMOS, 2017). Há que se recuperar a autonomia do estético como campo próprio para pensar a obra de arte.

Branco como projeto

Como epígrafe de sua crítica, Vanessa Garcia cita a escritora caribenha-americana Audre Lorde, feminista negra e lésbica, que lembrava que “**os instrumentos do mestre nunca vão demolir a casa do mestre**”; no texto homônimo de que a citação foi tirada, Lorde (2012, p. 112, tradução minha)

esclarece que esses instrumentos podem até “nos permitir temporariamente vencê-lo em seu próprio jogo, mas eles nunca nos permitirão trazer mudança genuína”. Essa sequência, omitida por Garcia, deixa claro que o alvo desta crítica de Lorde não são propriamente aqueles que, pertencendo a grupos opressores (homens, brancos, heterossexuais), almejavam destruir o próprio sistema de opressão que os favorece; antes, Lorde aconselhava aos oprimidos (mulheres, negros, homossexuais) que não reproduzissem estratégias e procedimentos próprios à posição de opressão. É como dizer: tentar dar voz a certos sujeitos e lugar a certos discursos será mera boa intenção destinada ao fracasso caso se insista em falar na mesma **gramática**. Assim, justamente desconstruir, destruir, deformar essa gramática talvez seja, mais propriamente, o possível sentido ético-político do trabalho artístico sobre as formas estéticas. É também uma possível paráfrase do que Rancière (2005) defende como “repartilha do sensível”, em um “regime estético das artes” que “desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica” e “destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático”, estado de “pura suspensão”, onde “a forma é experimentada por si mesma” (p. 33-34), sendo o sensível “habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo” (Ibid., p. 32).

Dizer que o próprio do estético é que a forma seja experimentada por si mesma não significa defender uma autorreferencialidade estéril ou um formalismo alienado, mas que a autorreflexão sobre os modos de apreensão e representação do mundo é o encargo crítico e político mais relevante de que a arte pode se incumbir. Dizer que *Branco* “não fala prioritariamente sobre racismo, mas sim sobre o processo de tentar falar disso” (ROLIM, 2017) não é condená-lo por narcisismo (embora esse perigo nunca possa ser afastado com plena segurança), mas compreender que os modos já conhecidos de falar sobre problemas políticos como esse não podem ser vistos como dados não problematizados. Se “a voz que constantemente anuncia a crítica ao próprio racismo é autovigilante”, como diz Romagnolli (2017), não se trata de “se proteger de ser acusada antecipando a própria acusação”, mas de se lançar num processo estético de autodestituição subjetiva, colocando a obra no lugar do sujeito e o artista no lugar de objeto criticado. Por isso, “se a autocrítica não conduz a uma mudança de comportamento”, acusá-la de ser mera “forma



elaborada de autoproteção” (Ibid.) nos leva a um juízo moral próprio ao regime ético, que ignora o campo autônomo próprio do estético, no qual, como diz Peter Bürger (2008), “a distância que separa a arte da práxis vital, antes de mais nada, [...] garante a margem de liberdade dentro da qual alternativas para o existente passem a ser pensáveis” (p. 114); ao que acrescentaríamos: inclusive alternativas para os modos já existentes (e por isso mesmo necessariamente limitados) de engajamento na luta antirracista.

É a partir daí que é preciso pensar o **verdadeiro fracasso em que Branco consiste**. A obra de arte pensada a partir do paradigma estético – e é preciso pensá-la a partir daí se acreditamos que a arte tem algo a contribuir para além de uma submissão instrumental a outros campos de atividade – só pode ser um fracasso como “representação adequada” de seu conteúdo e um fracasso como “ação ética” intervindo no social; ela é necessariamente ambígua (ou paradoxal) e confusa, por um lado, e inoperante (podemos dizer também inútil), por outro. Pois, se “de acordo com a hierarquia do sucesso há apenas um modo de se ter êxito”, pelo contrário “há incontáveis modos de falhar, alguns deles inteiramente previsíveis mas muitos deles ainda inimagináveis”, como avalia Sara Jane Bailes (2011, p. XX) em *Performance theatre and the poetics of failure*; esse fracasso é nossa arma contra “a aspiração da ideologia capitalista hegemônica de alcançar, suceder ou vencer” (Ibid., p. 2), nosso “motor na tentativa de continuar, mesmo quando a interrupção ou a desorientação ou a inoperatividade são aspectos constituintes da continuação” (Ibid., p. 12, tradução minha). Assim, a experiência estética intentada em *Branco* busca uma **suspensão temporária** da construção performativa de discursos e identidades, essa sim exitosa em sua força de mobilização ideológica, “uma **não ação**” e uma “interrupção da lei”, ou ainda “um movimento em falso no esquema”, um **teatro aformativo** muito mais do que performativo, como propunha Hans-Thies Lehmann (2011, p. 416) em seu *Teatro pós-dramático*, bem antes de ser proposta uma teoria do performativo em contraposição a ele. Ali, Lehmann tomava emprestado o termo do filólogo Werner Hamacher (1997, p. 140), que o definia como a deposição ou elipse que acompanha e possibilita todo ato, como a violência divina que Walter Benjamin via como “uma **abstenção** da ação [...] que desintegra até a forma do transcendental, a forma das próprias formas paradigmáticas puras, e portanto a possibilidade

de sua cognição” (Ibid., p. 138), mas também como o caráter destrutivo que o dramaturgo empresta do mesmo filósofo para propor um teatro em que “se abra espaço, justamente para que tudo aquilo que nós normalmente escondemos (e, ao esconder, enrijecemos) possa se mover” (DAL FARRA, 2017). Ou para **tornar a realidade impossível**, como queria Heiner Müller.

Seria possível argumentar que, em relação a certos temas urgentes e supostamente pouco ambíguos como o racismo, não haveria espaço para esse tipo de abordagem, requerendo antes uma clara e inquestionada tomada de partido. Nossa posição seria perguntar, com a pesquisadora britânica de origem paquistanesa Sara Ahmed, se essa demanda não pode também “se tornar um objeto para nós investigarmos”, uma vez que “se nós queremos saber como as coisas podem ser diferentes **rápido demais**, então podemos não ouvir absolutamente nada”, ou seja, a proposição de soluções “também pode ser uma forma de resistência a ouvir sobre racismo” (AHMED, 2007, p. 165, tradução minha). Ouvir, inclusive, um discurso como o de *Branco*, que apresenta os paradoxos e abismos do lugar de fala do opressor que deseja se autocriticar, descobrindo que “o antirracismo não é performativo”, como propõe Ahmed (2004a, tradução minha): “declarar a branquitude, ou mesmo ‘admitir’ o próprio racismo, quando a declaração é presumida como ‘evidência’ de um compromisso antirracista, não faz o que diz”. O que os artistas descobrem ao longo do projeto é **justamente aquilo que seus críticos os acusam de ignorar**, isso é, que “colocar em palavras a branquitude, como objeto para ser discutido, não importa o quão criticamente, não é uma ação antirracista”, e pode até mesmo “reproduzir o privilégio branco de modos ‘imprevistos” (Ibid.). Para Ahmed, as declarações de branquitude são “performativos infelizes”; já para os criadores de *Branco*, são aformativas: põem em questão, em suspense, todas suas ações e representações de mundo. Colocam suas vidas como um todo sob o signo do fracasso.

Ora, isso não significa que seja impossível emitir um juízo sobre a peça no campo estético, que ela deva ser aceita e elogiada sem debate. Pois não é nada óbvia a resposta à pergunta sobre como **sustentar** esse fracasso, esse performativo infeliz, isso é, como realizar a separação necessária entre uma “poética do fracasso” e uma “poética que fracassa” (BAILES, 2011, p. 62). Aliás, em *Branco*, essas duas possibilidades parecem alcançar um

limite máximo da indiscernibilidade. Realizar uma avaliação completa nesse sentido não caberia aqui, mas gostaria de apontar um caminho antes de terminar. Para Ahmed (2004b),

a não-performatividade dos atos de fala antirracistas requer uma nova abordagem para a relação entre textos e ação social, a qual eu chamarei 'uma etnografia dos textos'. Tal abordagem [...] sugere que os 'textos' não são 'acabados' como formas de ação, uma vez que o que eles 'fazem' depende de como eles são 'pegos' [*taken up*]. Para acompanhar o que os textos fazem, **precisamos segui-los por aí.** (p. 1, tradução minha)

Isso significa que seria preciso **insistir** na experiência de *Branco*, entendendo **a obra como projeto mais do que como peça acabada**, o que quer dizer: nem abortar sua tentativa prematura nem afirmá-la como grande **criação** que não é nem poderia ser. Se mesmo "Dal Farra e Janaína assumem que das sete apresentações – até então – nenhuma foi igual a outra", sendo que "textos, passagens e mudanças são feitas a cada sessão" (PISCITELLI, 2017), esse movimento precisa ser contínuo, para não estancar num fracasso definitivo e improdutivo. Dessa obra-projeto fazem parte, inclusive, a importante repercussão negativa alcançada pela peça, que assim pode ser compreendida como um **dispositivo de autodestruição dos artistas** mais do que como plataforma para que eles alcancem reconhecimento. Esse é, inclusive, o perigo deste dossiê em que escrevemos. Será mais produtivo se ele se tornar parte do processo em construção – pausa crítica antes de seguir com os trabalhos práticos, etapa necessária, mas não final – em vez de comemoração e coroação de um grande artista e uma grande obra.

Referências bibliográficas

- AHMED, S. Declarations of whiteness: the non-performativity of anti-racism. **Borderlands: e-journal**, New South Wales, v. 3, n. 2, 2004a. Disponível em: <<https://goo.gl/Mquq5x>>. Acesso em: 14 nov. 2017.
- _____. The non-performativity of anti-racism. In: COLLOQUIUM TEXT AND TERRAIN: LEGAL STUDIES IN GENDER AND SEXUALITY, 1., 2004, Kent. **Proceedings...** Kent: University of Kent, 2004b. p. 1-12 Disponível em: <<https://goo.gl/Zvz6PZ>>. Acesso em: 14 nov. 2017.

- _____. A phenomenology of whiteness. **Feminist Theory**, Thousand Oaks, v. 8, n. 2, p. 149-168, 2007.
- ALVES JÚNIOR, D. Branco: o cheiro do lírio e do formol. **Veja São Paulo**, São Paulo, 2017. Resenha. Disponível em: <<https://goo.gl/GmM4zs>>. Acesso em: 14 nov. 2017.
- BAILES, S. J. **Performance theatre and the poetics of failure**: Forced Entertainment, Goat Island, Elevator Repair Service. Londres; Nova York: Routledge, 2011.
- BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- DAL FARRA, A. Por um teatro que coloque o mal em cena. **Revista Cult**, São Paulo, 15 maio 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/LdnP7u>>. Acesso em: 14 nov. 2017.
- FERÁL, J. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 197-210, 2008.
- FISCHER-LICHTE, E. **The transformative power of performance**: a new aesthetics. Abingdon: Routledge, 2008.
- GARCIA, V. Branco: a encenação da violência e a estética colonizadora. **Blog da Coletiva Vulva da Vovó**, São Paulo, 8 abr. 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/NSXt7e>>. Acesso em: 20 set. 2017.
- HAMACHER, W. Aformativo, greve: a “crítica da violência” de Benjamin. In: BENJAMIN, A.; OSBORNE, P. (Orgs.). **A filosofia de Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997. p. 122-148.
- KON, A. S. **Da teatrocrazia**: estética e política do teatro paulistano contemporâneo. São Paulo: Annablume, 2017.
- LEHMANN, H.-T. **Teatro pós-dramático**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- LORDE, A. The master’s tools will never dismantle the master’s house. In: _____. **Sister outsider**: essays and speeches. Berkeley: Crossing Press, 2007. p. 110-113.
- MENEZES, M. E. Análise: peça “Branco: o cheiro do lírio e do formol” não pode ser reduzida a passionalidades. **Estadão**, São Paulo, 15 maio 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/ifaioP>>. Acesso em: 14 nov. 2017.
- MILLS, C. W. **The racial contract**. Ithaca: Cornell University Press, 1997.
- OLIVEIRA, D. Crítica: o formol e o teatro do opressor na peça Branco. **Blog do Arcajo**, São Paulo, 2 maio 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/AtvHCR>>. Acesso em: 14 nov. 2017.
- PISCITELLI, K. Crítica: divã de privilegiados não funciona bem em “Branco”. **Aplauso Brasil**, São Paulo, 15 abr. 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/qkugCy>>. Acesso em: 14 nov. 2017.
- PRADO, M. A. Racista confesso e sem remorso. **4ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp)**, São Paulo, 20 mar. 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/o53h6W>>. Acesso em: 14 nov. 2017.



- RAMOS, L. F. O racismo de cada um e os riscos de enfrentá-lo. **Centro Cultural São Paulo**, São Paulo, 2 maio 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/2g5BWH>>. Acesso em: 14 nov. 2017.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO Experimental; Editora 34, 2005.
- RIBEIRO, S. Crítica: não estar é a única forma de presença de negros – e a culpa não é nossa. **Blog do Arcanjo**, São Paulo, 9 maio 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/fiCsmz>>. Acesso em: 14 nov. 2017.
- ROLIM, M. Onde você guardou o seu racismo. **4ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp)**, São Paulo, 18 mar. 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/t7TJv1>>. Acesso em: 14 nov. 2017.
- ROMAGNOLLI, Luciana. Branca é a ausência, negra é a exclusão. **Horizonte da Cena**, Belo Horizonte, 4 abr. 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/iQdmiG>>. Acesso em: 14 nov. 2017.
- SAISON, M. **Les théâtres du réel**: pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain. Paris; Montréal: L'Harmattan, 1998.
- SÁNCHEZ, J. **Prácticas de lo real en la escena contemporánea**. Madrid: Visor, 2007.
- SCHUCMAN, L. V. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”**: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. 2012. 122 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Recebido em 04/10/2017
Aprovado em 23/10/2017
Publicado em 26/12/2017