



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v17i2p345-370

Dossiê Branco: o cheiro do lírio e do formol

Máscaras de uma branquitude consagrada: expor é profanar?

*Masks of an consecrated whiteness:
to expose is to profane?*

Stephan Arnulf Baumgärtel

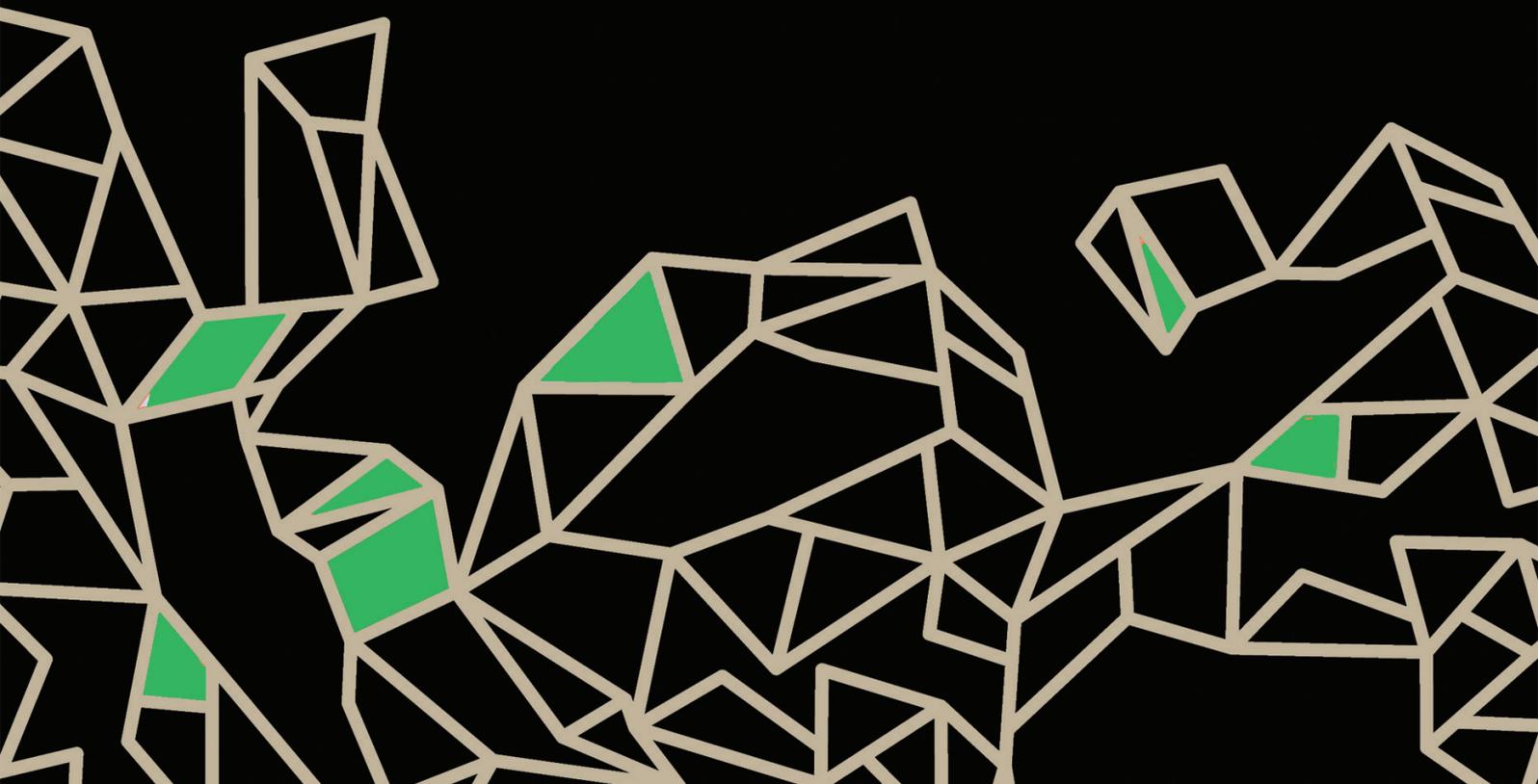
Jucca Rodrigues

Stephan Arnulf Baumgärtel

Professor associado da Universidade Estadual de Santa Catarina (Udesc) e pesquisador do CNPq.

Jucca Rodrigues

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade Estadual de Santa Catarina (Udesc).



Resumo

O artigo parte de uma análise do jogo retórico de máscaras de uma branquitude brasileira consagrada para revelar, na obra *Branco* de Alexandre Dal Farra, um problemático resíduo sagrado no gesto de profanação dessa branquitude. Discute a realização de um lugar de escuta do branco nas diversas camadas ficcionais e não ficcionais do texto, em relação à autoexigência da peça de que o branco não pode se esquivar de responder à acusação racista. Debates como essa preocupação da peça de fato desloca seu cerne temático do racismo para o problema de “falar por”. Detectamos e discutimos como força formadora da estrutura e do enunciado do texto uma atitude que expõe mais do que profana o núcleo sagrado da branquitude. Dessa maneira, apesar do gesto de autossacrifício das figuras brancas, o texto apresenta uma estrutura que não comunica para além do próprio branco, o que perante o contexto de sua estreia num festival dedicado ao protagonismo negro e pelo significativo lastro histórico do problema do racismo revela um contraditório resíduo que inverte o gesto político da obra.

Palavras-chave: Dramaturgia brasileira, Identidade, Lugar de fala, Racismo.

Abstract

This article is based on the analysis of an established Brazilian whiteness' rhetorical game of masks to reveal, in the work *Branco* by Alexandre Dal Farra, a problematic sacred residue in the gesture of profanation of this whiteness. It discusses the placement of white people as listeners in the various fictional and non-fictional layers of the text, in relation to the work's self-demand according to which white people cannot avoid answering for racism. We deliberate how this concern dislocates its central theme of racism towards the issue of “speaking for”. We detect and indicate as the force that structures the text, an attitude that exposes more than it profanes the secular sacred core of whiteness. Thus, despite the gesture of self-sacrifice of white figures, the text has a structure that does not communicate beyond white people themselves, which within the context of its debut at a film festival dedicated to black protagonism and considering the significant historical foundation of the issue of racism, reveals a paradoxical residue that reverses the work's political gesture.

Keywords: Brazilian Dramaturgy, Identity, Place of speech, Racism.

*I celebrate myself, and sing myself,
And what I assume you shall assume,
For every atom belonging to me as good belongs to you.*
Walt Whitman, *Leaves of Grass*

Introdução

O teatro é um jogo com máscaras. Sua verdade, seja como posicionamento histórico, seja como posicionamento religioso, reside nesse jogo, e não numa afirmação positiva, literalista, centrada em si. Mesmo que esse jogo com avatares, mediações da presença materializada de um 'outro' não possa se furtar de assumir uma posição perante os problemas de seu presente histórico, é o jogo que faz com que essa posição não seja uma simples defesa do certo contra o errado, do progressivo contra o reacionário, do novo contra o dominante tradicional. Pouco se oferece a exigências didáticas unívocas. Seu lugar é mais o da contradição, do dilema ético, do paradoxo, da situação sem saída se ficar nos termos históricos colocados pela vida empírica social. Expor a urgência desse beco sem saída, com suas consequências nefastas, conclama o público a romper com os termos colocados e instaurar um novo contexto.

Por outro lado, o uso pós-moderno desse jogo com máscaras, voltado para a criação de um labirinto lúdico, fez com que movimentos sociais que pleiteiam mudanças radicais na estrutura social vigente ficassem não só impacientes com esse uso do jogo de máscaras, mas profundamente desconfiados do jogo em si, sobretudo, quando este é propulsionado, entre outras, pela máscara do sujeito privilegiado¹. Com essa desconfiança, o teatro está sendo levado para o campo do politicamente correto, do uso literal dos signos em cena. O uso de material biográfico e documental em cena é indicativo dessa problemática, embora muitas vezes colocado em cena exatamente para problematizar suposições ingênuas sobre autenticidade e facticidade e instigar desconfianças acerca do poder esclarecedor da ficção e da narrativa.

O fazer teatral resiste à lógica das práticas sociais. Autores como Jean Genet ou Heiner Müller são exemplos de que um posicionamento político

1 Cf. Alcoff (1992, p. 7).



contestador não precisa se sedimentar em poéticas textuais afirmativas. A lealdade para com o desejo incessante (Genet) ou a contradição permanente (Müller) é mais intensa que a fidelidade para com um projeto político fixado. Uma lealdade equivalente à paixão pelo jogo polifônico (que deve ser, sobretudo, polissêmico) com máscaras num texto sem centro claro, produzindo uma textualidade movediça (tanto em termos estruturais quanto semânticos) que talvez possa servir como metáfora de um estar juntos que se configura como gesto relacional sem fundamento fixado.

Ora, nem todo jogo com essas máscaras evidencia uma estrutura polifônica, no sentido de ser polissêmico, pois análises como as de Bakhtin sobre a presença da instância autoral no drama tradicional e nos romances tradicionais² evidenciaram como esse jogo com máscaras tanto pode escamotear uma voz textual monológica quanto polifônica. É importante perceber que esse jogo define o lugar de fala ideológico do texto. Apenas no texto profundamente polifônico o conflito entre interesses (que remete à posição social objetiva dos sujeitos) e desejo³ (que expressa sua vontade e busca por vivenciar e construir outras posições sociais) ganha sua potência relacional.

Como, então, articula-se o jogo com máscaras na dramaturgia contemporânea? Como ela organiza seu “lugar de fala”, a instância que autoriza o que diz? Convém dizer que uma série de recursos e soluções formais afasta o texto teatral falado da estrutura dialógica entre indivíduos psicológicos e aproxima o texto falado a um discurso cuja organização ou cálculo compositivo remete constantemente à figura de uma instância autoral. Não são os personagens que fingem ser as origens das falas. Em outras palavras, marca-se e problematiza-se uma instância autoral que assume ser a fonte de enunciação desse discurso textual. Ela se comunica não apenas com os personagens (por meio de momentos metateatrais), mas sobretudo com os leitores/espectadores. O cálculo compositivo é exposto taticamente para ser investigado

2 Pensamos não apenas na acusação de Bakhtin de que o drama, na construção e resolução do nó dramático, segue uma organização discursiva monológica, mas sobretudo em sua discussão do conto *Três Mortos* de Tolstói, que argumenta que os três fios narrativos que compõem o conto “são interiormente fechados e se ignoram mutuamente” (2008, p. 79). Ou seja, sua relação é apenas temática, sem que haja um impacto recíproco entre eles.

3 Sobre esse conflito enquanto força estrutural do lugar de fala do sujeito numa sociedade dividida, cf. Spivak (1988).

pelo leitor. Isso permite ao autor empírico assumir e colocar em jogo seu lugar de fala biográfico, não como verdade última ou ancoragem discursiva, mas como mais um vetor no jogo com as diferentes instâncias de enunciação: personagem, autor implícito no discurso que se manifesta no cálculo compositivo e autor biográfico, cujo nome aparece estampado na capa do texto e se relaciona com esse discurso de determinada maneira, assumindo diferentes graus de autoria e responsabilidade para com o discurso textual. Também é patente que isso torna potencialmente instável e temporária qualquer tentativa de ancoragem discursiva desse lugar de fala.

Expor a presença dessa combinação de instâncias de enunciação no texto teatral contemporâneo significa apresentar desconfianças perante a fala como agência individualizada; perante a fala situada na ilusão de um presente absoluto; perante a fala capaz de garantir uma sociabilidade sem fraturas, uma intersubjetividade constante. Faz com que o texto instigue a busca por sua possível polivocalidade. Não significa que essa polivocalidade não possa ser uma versão retórica de uma suposta harmonia multicultural ou um truque retórico para não precisar assumir a incapacidade de uma comunicação dialógica profunda, mas pressupõe que “um” é “muitos” e que a relação entre esses muitos no contexto do um é uma relação de tensões, de vetores de poder, de gestos de recalque, opressão e libertação.

O próprio texto, então, é um dispositivo discursivo oferecido para analisar essas relações. Entretanto, como apontamos antes, diversas instâncias de enunciação ou diversos fios narrativos no mesmo texto podem escamotear o fato de que todas se resumem a vozes de um único autor implícito e controlador. Ao invés de mostrar como a consciência dessa instância é configurada por forças alheias e inundada por alteridades incontroláveis (como seria o caso de Heiner Müller, por exemplo), a diversidade de máscaras de fala aparentaria mais um gabinete de espelhos em cujas imagens a instância autoral – que ergueu esses espelhos – encontraria sempre apenas versões de si mesma.

Como o texto de *Branco* se coloca nesse quadro? É um texto polivocal ou é um texto monológico? Como ele apresenta seu tema da branquitude e, implicitamente, do racismo contra negros por parte dos brancos? Que lugar



de fala o texto constrói para si? Qual é o impacto da teoria do lugar de fala sobre a escrita, tal como explicitado por *Branco*?

Modos de enunciação

A análise dos modos de enunciação em *Branco* depara-se logo com uma sequência de 17 quadros, cuja relação é temática e certamente não linear causal. Eles podem, grosso modo, ser classificados em três camadas principais, cujos mundos não se misturam. Determinam, ao menos, três modos de enunciação distintos. A primeira camada é predominantemente ficcional e diz respeito às cenas entre Pai, Tia e Filho, nominados na rubrica do texto como Homem, Mulher e Menino. São 7 cenas compostas de diálogos cotidianos com frases curtas, praticamente esvaziadas de qualquer princípio de ação. O tom aparentemente naturalista contrasta com dispositivos de estranhamento das falas, sobretudo as do Menino, que atuam tanto nos conteúdos como na forma, por meio de enxertos narrativos cujos conteúdos estão descolados tanto do campo temático geral como daquilo que chamamos imaginário da criança. Na ausência de um plano de ações, o princípio condutor que atravessa as cenas é composto de frágeis fios temáticos, os quais podem ser relacionados a um universo cultural típico de uma classe média – o Menino sempre a pedir dinheiro, a venda do terreno, a troca de carro, a falta de dinheiro do Pai –, cujas pontas permanecem sempre soltas, sem nenhuma perspectiva nem de desenvolvimento, nem de fechamento. O mundo de uma família alinhada ao modelo econômico capitalista reinante, mas alienada de seu ambiente e quase incapaz de criar laços afetivos minimamente significantes.

A segunda camada oscila entre o ficcional e o não ficcional, embora seja predominantemente não ficcional. Narra primordialmente o percurso de criação do texto, desde a decisão e a motivação de escrever o texto, passando pelo prêmio que viabilizou a produção de sua encenação, pela descrição das diferentes versões escritas e descartadas e por todo o processo de construção e destruição do texto, até o seu “fim”, ou talvez até o limite de sua impossibilidade. Aparece nessa camada não-ficcional um eu enunciador que se funde com a figura do autor biográfico do texto, Alexandre Dal Farra⁴. Entrelaçada

4 Convém alertar de que, na encenação, os textos dessa camada são ditos pelos atores.

nessa camada, por meio da figura comum que se apresenta como “eu,” há um fio narrativo que apresenta o processo de uma suposta morte do pai desse eu enunciador, bem como o luto deste. Não obstante, pequenas alusões revelam o caráter mentiroso desse relato como processo realmente acontecido na vida empírica desse autor “eu” que se funde no todo com o eu do autor do processo da criação da peça que estamos lendo. De fato, a relação dessa morte com a temática da peça não se revela ao longo das cenas. Apenas na última cena sabemos que foi pensado como símbolo da necessidade de que algo importante morra na subjetividade branca.

Há ainda uma terceira camada, na qual se cita cenas ficcionais recordadas das versões escritas e descartadas. Portanto, as características desse material sobrepõem camadas ficcionais e não ficcionais. No plano ficcional, circunscrevem o campo temático ao mesmo tempo em que nele se inserem; no plano não-ficcional, configuram-se como documentos, por vezes ilustrações, do processo de busca do grupo por um lugar de fala artístico viável. São cenas que evidenciam por meio de situações fictícias a impossibilidade de a consciência branca hegemônica não ser racista, de não desconfiar de um sujeito negro simplesmente porque anda na rua em determinada hora da noite. Isso equivale também ao reconhecimento da existência de um núcleo duro, sagrado e essencialista dentro da consciência branca que a impossibilita de abrir mão de sua presunção universalista baseada numa atitude egocêntrica sem escuta. Este é o lugar de fala fundamental da posição branca que a peça *Branco* expõe implacavelmente (e com certa dose de desprezo heroico de si mesma, nos parece) ao buscar incessantemente maneiras retóricas e performativas de perfurar ou solapar esse fundamento.

Alexandre Dal Farra nem entra em cena. Quando lê um e-mail, esse e-mail é configurado como recado do grupo. Seu sujeito é um “nós.” Também fica clara que os atores estão lendo essas falas e, por cima, sua declaração lida está sendo projetada para uma tela, para ainda mais enfatizar o caráter impessoal do depoimento. Esse “eu” representa o coletivo artístico e é representado por ele. Isso não quer dizer que sua posição é móvel nem polivocal ou coral, composta de vozes diferenciadas. Apenas nos indica de que texto e encenação aceitam a concepção de que junto com a voz desse eu, suas posições e indagações são de todos os membros envolvidos. Ou seja, não está em jogo uma expressão singular da branquitude. Por outro lado, o modo de encenação com as leituras abre a possibilidade de perceber esse “eu” como uma alteridade do grupo; seu alter ego perdido na problemática tanto quanto na busca de resolvê-la.



O problemático lugar de fala em *Branco*

Essa última camada nos apresenta o problema principal tanto da construção quanto da recepção do texto (senão do espetáculo): a reivindicação de que se possa (e deva) construir *um* lugar de fala, e de que ele não é simplesmente dado pelo contexto socioeconômico da formação do autor biográfico. Esse é apenas um dos lugares que entra na construção do lugar do texto. Será que o texto consegue construir um lugar de fala de “o homem branco” (o lugar de seu ‘interesse objetivo’) e, ao mesmo tempo, mostrar singularizações desse lugar na conjugação com as experiências e reflexões dos artistas brancos que compõem o grupo criador (o lugar de seu desejo transformador)? Essa singularização, realizável no cruzamento de condições objetivas e reflexões ou vontades pessoais subjetivas, é convincente? Que ética ela revelaria?

Antes de continuar, talvez se faça necessária uma breve reflexão mais histórica que epistemológica sobre a relação entre a construção de uma identidade afirmativa e um lugar de fala. De fato, veremos que a compreensão de identidades e de lugares de fala apresenta certa lógica idêntica. O que está em jogo historicamente (e politicamente) talvez possa ser ilustrado por um debate entre Frantz Fanon e a cultura branca, que culmina em sua leitura crítica da afirmação estrutural antiessencialista de Jean-Paul Sartre de que “a negritude existe apenas para se destruir” (apud FANON, 2008, p. 121).

Na tentativa de explicitar uma relação entre a experiência psicossocial vivida por um negro e a necessidade de elaborar determinada identidade de si mesmo, Fanon elabora uma descrição da identidade negra historicamente sofisticada, coexistente e solidária com o mundo natural e social, ciente de uma união primordial entre homem negro e mundo que estaria diametralmente oposta à atitude possessiva e apropriadora do mundo, realizada pelos brancos desde a chamada renascença ocidental em seus discursos científicos hegemônicos e em suas práticas econômicas exploradoras. Mas tudo isso apenas para perceber que, no olhar dos brancos, nunca poderia igualar sua história e sua identidade ao nível branco. Sempre faltará algo, mesmo que com essa falta a cultura negra seja objeto de uma inveja clandestina por parte de brancos, porque a cultura branca tem suas faltas recalçadas que, não obstante, perturbam a fixidez da autoimagem branca. Freud e Lacan

que expliquem. Até para aqueles que aceitam a utilidade de uma construção estratégica de negritude para acabar com a exploração por parte dos brancos, ela pode existir apenas como momento transitório, como identidade não essencialista. Nesse ponto, Fanon cita Sartre com a tese de que

[d]e fato, a negritude aparece como o tempo fraco de uma progressão dialética: a afirmação teórica e prática da supremacia do branco é a tese; a posição da negritude como valor antitético é o momento da negatividade. Mas este momento negativo não é autossuficiente, e os negros que o utilizam o sabem bem; sabem que ele visa a preparação da síntese ou a realização do humano em uma sociedade sem raças. Assim, a negritude existe para se destruir; é passagem e ponto de chegada, meio e não fim último. (apud FANON, 2008, p. 121)

O que Sartre não disse, segundo Fanon, é que essa concepção linear de história, mesmo que dialética, é a concepção do homem branco, ou seja, não só do homem oposto ao mundo (e o negro pertence ao mundo), mas do homem senhor. Assim, ela tira do homem negro uma percepção da possibilidade de vivenciar em si mesmo uma autoestima, uma sensação de plenitude. Contra essa visão, Fanon afirma a pluralidade da experiência negra como plena em si, como talvez uma ingenuidade, mas necessária para não se perder na neurose da inexistência e da alienação:

A dialética que introduz a necessidade de um ponto de apoio para a minha liberdade expulsa-me de mim próprio. Ela rompe minha posição irrefletida. Sempre em termos de consciência, a consciência negra é imanente a si própria. Não sou uma potencialidade de algo, sou plenamente o que sou. Não tenho de recorrer ao universal. No meu peito nenhuma probabilidade tem lugar. Minha consciência negra não se assume como a falta de algo. Ela é. Ela é aderente a si própria. (FANON, 2008, p. 122)

Fanon mesmo possui uma noção plural da existência negra que dificilmente se oferece a uma definição essencialista fechada do que seria ser negro. O significado de ser negro é construído pelas realidades vividas dos negros. É uma identidade construída de imanências. Entretanto, há uma realidade que atravessa todas as experiências negras e que de certa maneira constrói, sim, um lugar de fala universal para essas identidades imanentes. Essa realidade é a da supremacia branca. O lugar de fala dos brancos é o do



poder. Variações do poder, mas poder, dominação. O lugar de fala dos negros é a de uma inexistência forçada por e perante esse poder.

Talvez seja essa insuficiência de uma posição antiessencialista universal constatada por uma consciência negra o motivo principal que torna o projeto de desconstruir a identidade branca como racista, por meio da denúncia de seu núcleo não comunicativo e egocêntrico, uma proposta tão insatisfatória para os espectadores negros, pois não só sabem por experiência própria a verdade dessa incapacidade comunicativa da consciência branca, como também não podem entender que essa autodenúncia pode ser um passo para frente se não é dado simultaneamente a eles o direito de um lugar de fala que expresse a plenitude de sua identidade⁵.

A tentativa de saída escolhida por Alexandre Dal Farra e seus companheiros artísticos é a de enunciar explicitamente seu fio temático – a branquitude – e discutir por meio de vários recursos formais se ele pode ser tensionado e esfacelado. Por isso, buscaram garantir o caráter movediço da narrativa por meio de uma performatividade textual e cênica que diz respeito não apenas à construção do texto final, mas também à relação entre o autor implícito e a temática apresentada.

Marca o texto desde o início um confronto entre um formato aparentemente dramático, que apresenta seu mundo como fato objetivo (como nas camadas ficcionais entre Homem, Mulher e Menino no primeiro quadro) e um formato não dramático, que mistura posicionamento discursivo público e relato familiar privado (como no quadro dois) de uma figura que aparece como “eu” e se relaciona ora com o autor implícito, ora com o autor empírico do texto. Essa sobreposição de camadas ficcionais e não ficcionais exige que não se confundam as camadas autorais, ao mesmo tempo em que embaralha as duas camadas, tornando duvidosa a confiabilidade das instâncias de enunciação. Mais que o discurso pronto de um autor branco sobre o problema do racismo, o texto narra a busca desse autor de como representar esse problema na consciência branca por construir um lugar de fala que possa dar conta do problema. Texto e montagem mostram que, na busca pela construção desse lugar de fala, emergem como conteúdo temático as contradições, as

5 Ao menos lemos nesse sentido a crítica dos provocadores negros convidados pelo grupo sobre as primeiras versões do texto, tal como aparece no próprio texto na cena 7.

tensões e os paradoxos entre o texto e o dispositivo de lugar de fala e também as contradições intrínsecas ao próprio lugar de fala.

Antes de esboçar essa problemática mais detalhadamente como força atuante no interior de *Branco*, talvez seja útil tomar outro passo para trás e refletir sobre a problemática histórica e estrutural da qual surge a ênfase atual na importância do lugar de fala. De acordo com Alcoff (1992, p. 6-7), o dispositivo do lugar de fala surgiu a partir do reconhecimento de que existe um problema intrínseco no ato de “falar pelo outro”. Tal reconhecimento emerge sob dois aspectos. O primeiro implica que o lugar “de onde se fala afeta o significado e a verdade do que se fala e, portanto, não se pode assumir a ninguém a capacidade de transcender esse lugar”⁶. O segundo considera certos lugares privilegiados de fala como discursivamente perniciosos, pois “a prática de pessoas privilegiadas falando por ou em benefício dos menos privilegiados tem resultado de fato (em muitos casos) no aumento ou no reforço da opressão do grupo em nome do qual se fala”⁷ (Ibid., p. 7). Ou seja, na discussão do lugar de fala está inscrita uma suspeita epistemológica e empírica fundamental que decreta ou uma incapacidade ou uma proibição de falar pelo outro, o que deve ser traduzido para o campo das artes como desconfiança profunda da capacidade enriquecedora de imaginação por parte dos artistas. Digamos enriquecedora, porque se supõe que ela potencialmente especifica, aprofunda e diversifica nossa percepção da realidade empírica. No reinado do lugar de fala, essa possibilidade é incerta e suspeitosa.

O lugar empírico de onde falam os autores do texto *Branco* é identificado como o do privilegiado. Essa posição empírica torna concreta a desconfiança em relação ao jogo de máscaras autorais, pois – como vamos discutir mais adiante – em um sentido geral e específico todas as máscaras do texto partem desse mesmo lugar. A rigor, o texto não fala, nem se propõe a falar, em nome de ou sobre nenhuma alteridade. Parte, ao contrário, do pressuposto de que a experiência do branco em relação ao problema do racismo tem também

6 Tradução nossa, do original: “where one speaks from affects the meaning and truth of what one says, and thus that one cannot assume an ability to transcend one’s location” (ALCOFF, 1992, p. 6-7).

7 Tradução nossa, do original: “the practice of privileged persons speaking for or on behalf of less privileged persons has actually resulted (in many cases) in increasing or reinforcing the oppression of the group spoken for” (ALCOFF, 1992, p. 7).



sua validade no debate. Justifica-se assim a decisão de falar apenas de si mesmo como branco. Mas essa decisão permite falar para o outro, dirigir-se ao negro? Um endereçar-se a um outro não implica em possuir uma imagem dele, uma representação? E essa representação não deveria ser capaz de diferenciar entre a relativa autonomia da existência dele e minha imagem ou imaginação dessa existência?

Se, por um lado, a atenção ao lugar de fala – enquanto contexto concreto empírico de uma posição discursiva – ajudou a dissolver o mito de neutralidade e da universalidade de uma posição discursiva (e das políticas públicas que dela decorrem!), ela correu desde o início o perigo de promover o mito de um novo individualismo, de um atomismo social (“só posso falar por mim,” ou “você não pode falar por mim”), pois não há nada que relacione os dois lados de uma situação representacional. Ambos os extremos são presentes nas posições que Alcoff (1992) chama de “essencialismo reducionista” e “retiro”, e para ambas vale a alerta da autora de que é falacioso imaginar que

se pode desembaraçar as redes que implicam as nossas práticas discursivas nos lugares, nas situações e nas práticas de outras pessoas. Em outras palavras, a reivindicação que posso apenas falar por mim mesmo assume a concepção autônoma do eu da teoria liberal clássica, de que meu eu autêntico é desconectado de outros ou que posso conseguir uma autonomia de outros se certas condições são criadas. (1992, p. 20)⁸

Tampouco temos direito de enclausurar o significado e impacto de um discurso no posicionamento de seu enunciador presumindo que seja circunscrito por ele:

8 Tradução nossa, do original: “one can disentangle oneself from the implicating networks between one’s discursive practices and others’ locations, situations, and practices. (In other words, the claim that I can speak only for myself assumes the autonomous conception of the self in Classical Liberal theory—that I am unconnected to others in my authentic self or that I can achieve an autonomy from others given certain conditions)”. Alcoff ainda alerta ao fato de que essa escolha pelo retiro ou – nas palavras de Branco – pelo “confortável silêncio” pode ser uma recusa de engajar-se no discurso hegemônico, como pode ser “meramente um retiro a um estilo de vida narcisista e yuppie no qual uma pessoa privilegiada não assume responsabilidade pela sua sociedade de forma alguma” (ALCOFF, 1992, p. 17). Tradução nossa, do original: “it may result merely in a retreat into a narcissistic yuppie lifestyle in which a privileged person takes no responsibility for society whatsoever”.

Dizer que o lugar pesa sobre significado e verdade não é o mesmo que dizer que o lugar determina significado e verdade. [...] Na medida em que o lugar não é uma essência fixada, e na medida em que há uma relação complexa, subdeterminada e contestada entre lugar em um lado e significado e verdade em outro, não podemos reduzir a avaliação de significado e verdade à simples identificação do lugar de fala empírico do enunciador. (ALCOFF, 1992, p. 16-17)⁹

Como nossas práticas discursivas são informadas por nossos lugares geográficos, por nossas posições socioeconômicas, de gênero e de orientação sexual, bem como por nossas práticas cotidianas de nos relacionarmos ativamente com esses contextos (na medida em que os experimentamos como dados a nós), esses contextos e essas práticas são entrelaçadas objetivamente (por meio de estruturas socioeconômicas, por exemplo) e subjetivamente (por meio de nossas maneiras de nos posicionarmos ante eles) com os contextos e práticas de outras pessoas.

Portanto, é implícito e inevitável falar também de um outro real quando falo de mim e é inevitável falar de mim, quando falo de um outro. Qualquer percepção do outro só é possível na medida em que o lugar de fala do outro tenha voz dentro de mim.

Fizemos essa breve discussão do lugar de fala para afirmar que o problema não é essa coexistência possivelmente contraditória, possivelmente marcada por desencontros entre o eu e o outro em minha fala. O problema surge quando um discurso quer esconder e fazer esquecer sua dependência do contexto empírico, do lugar de fala do enunciador e do lugar de fala do endereçado, quando a presença do outro, por que motivo que seja, é silenciada no interior de minha própria fala. Ou seja, quando o fenômeno de minha fala como polifônica se reduz a uma fala monológica na qual deve se acomodar passivamente a voz do outro.

Algumas perguntas emergem quase instantaneamente a partir disso: Que sentido faz política e artisticamente fechar o sentido da fala de um

9 Tradução nossa, do original: "To say that location bears on meaning and truth is not the same as saying that location determines meaning and truth. [...]. To the extent that location is not a fixed essence, and to the extent that there is an uneasy, under-determined, and contested relationship between location on the one hand and meaning and truth on the other, we cannot reduce evaluation of meaning and truth to a simple identification of the speaker's location."



sujeito-corpo em sua posição socioeconômica? Como singularizar esse lugar de fala a partir do lugar socioeconômico que existe de certa maneira independentemente de nossa subjetividade? A fala de um homem branco de classe média representaria necessária e integralmente o discurso do opressor? Quais seriam as possibilidades formais de marcar o desvio singular da posição objetiva do opressor?

A forma como se responde a essas questões depende de como se enfrenta o problema de falar por; da presença da voz do outro em nosso interior que pode, conforme Derrida, tornar-se um “delírio” (apud SPIVAK, 1988, p. 283). Um delírio, entretanto, diferente daquele com que o autor implícito apresenta seu texto *Branco*.

Em *Branco*, esse delírio se assemelha antes a um círculo vicioso instalado por um racismo estrutural onipresente, fora e dentro da consciência do autor inscrito no texto. Externamente, ele gerou a necessidade de afirmação do lugar de fala do movimento negro como dispositivo de luta na reivindicação de seus direitos históricos. Esse autoempoderamento, por sua vez, está sendo usado por brancos para entrincheirar-se num “confortável silêncio” (DAL FARRA, cena 2) que nada mais é que um ato de omissão discursiva que estrutura e dá condições à existência e manutenção do racismo por não ser acompanhado por uma atividade prática que dê apoio a mudanças sociais. Isso, por sua vez, instiga o movimento negro a reivindicar com mais veemência ainda um poder discursivo sobre sua própria situação.

Perante esse impasse, a intenção manifesta no texto é a de construir uma espécie de “lugar de escuta” (DAL FARRA, p. 4) que pudesse romper esse círculo vicioso. O problema é que – ante a imobilidade forçada da situação social e econômica da maioria da população negra, ou seja, a incapacidade ou má vontade dos brancos de alinhar-se com os interesses dos negros – o “lutar ativo de escuta” não deixa de soar como uma corruptela para o lugar de fala. Ambos são assolados pelo fantasma de uma presença do negro que não pode falar sua realidade sob condições próprias e com força transformadora, pois uma identificação parcial da voz branca com os interesses negros se mostra objetivamente impossível dentro das premissas do texto.

Perante essa impossibilidade, texto e espetáculo optaram por problematizar essa situação, ao falar mais da branquitude do que do racismo presente

na sociedade brasileira. Ou melhor, falaram do racismo enquanto ausência de alteridade na consciência branca.

O reconhecimento da ausência de um “lugar de escuta” na branquitude

A busca pela construção desse “lugar de escuta” está pautada por aquilo que o texto aponta como um gesto de crueldade com a própria operação de seu racismo estrutural, inequivocamente reconhecido. O texto o reconhece e expõe, do início ao fim, sem oferecer qualquer possibilidade de catarse ou redenção. Ao narrar a busca por um discurso adequado, o texto permite ao leitor-espectador, por um lado, a leitura da trajetória, ainda que fragmentada, de um herói metateatral – o narrador – em busca de uma narrativa supostamente redentora. Por outro lado, ao abordar a busca desse discurso nos termos de uma alteridade radical, talvez utópica, em que a criação do outro é sempre um “apagamento” ou “um mascaramento do outro concreto”, o texto narra, mais que a trajetória de um herói-narrador, a sua derrota: a impossibilidade de construir esse discurso e esse lugar, quer como narrativa, quer como experiência. *Branco*, nessa perspectiva, relata um fracasso que, embora anunciado, precisa ser levado a cabo, para poder revelar todo seu potencial crítico. Aparece, então, no horizonte dessa narrativa trágica do herói-narrador o gesto de um sacrifício necessário: uma autoconsumação que se evidencia em nível narrativo na conformação das figuras brancas com a própria morte. Não há futuro para essas vidas impregnadas por essas consciências e práticas sociais.

Em nossa discussão da construção do lugar de fala, percebemos como o texto afirma de várias maneiras, explícita ou estruturalmente, a relativa incapacidade da subjetividade branca de relacionar-se com a pessoa negra fora do racismo enquanto categoria estruturante de sua própria subjetividade branca. É uma confissão de culpa que estrutura as três camadas de enunciação, seja tematicamente nas lembranças do eu-autoral, seja estruturalmente na ausência de empatia e afetação na comunicação entre os três membros familiares; ou tanto temática quanto estruturalmente na sequência dos fragmentos das versões anteriores, todas avaliadas como fracassos.



Consequentemente, o racismo entra no texto não como um problema fora do sujeito autoral, não como objeto frente ao qual o eu autoral se poderia posicionar analiticamente. Antes, é uma força estruturante de seu próprio olhar, que dificilmente permite outras perspectivas sobre si e sobre o mundo. Mas isso implica que o racismo não é uma característica que atinge o ser branco apenas em relação ao negro. Como força estruturante na profundidade de sua formação de subjetividade, o racismo estrutura todas as relações desse sujeito branco presente no texto¹⁰. É um tipo de filtro estruturante que existe em sua própria mente e impossibilita que ele possa se relacionar de outra maneira a não ser da maneira própria racista tanto consigo mesmo quanto com qualquer outro.

Portanto, é consequente que – apesar do jogo com diferentes posições de enunciação, afirmando e desmentindo a autenticidade dos enunciados de um possível autor biográfico com a finalidade de desdobrar esse eu em diversas máscaras (que revelam ser em última instância apenas versões do mesmo sujeito único: o homem branco heterossexual de ordem econômica privilegiada) – não só o falar e agir da figura “eu”, mas a percepção e a interação de todas as figuras revelam como estas são marcadas por uma incapacidade de criar uma relação dialógica não só com o negro imaginado, mas também com os membros da própria família ou grupo de trabalho. O que nos interessa nessa seção é a relação que existe entre essa construção monológica das figuras – a ausência de um diálogo que seja realmente uma troca, um deixar afetar-se pela alteridade para criar um ‘estar juntos’ enriquecido – e sua branquitude, condição de serem pessoas brancas privilegiadas numa sociedade capitalista criada e dominada por brancos. O que é essa relação entre branquitude e racismo senão essa incapacidade de efetuar uma “recriação artística da natureza polifônica da própria vida” (BAKHTIN, 2008, p. 58)?

O texto evidencia em vários momentos a consciência monológica como força estruturante tanto das relações ficcionais intersubjetivas quanto das percepções das figuras do mundo em que estas existem. Trata-se de uma

10 Esse tema também é evidenciada, por exemplo, na cena ficcional entre diretor e ator que integra as cenas da busca do grupo teatral por uma maneira adequada de montar um texto sobre branquitude e racismo e que não teria nenhuma função se não fosse para mostrar que a ausência de escuta e o fechamento do lugar de fala pode marcar e corroer também as relações entre brancos.

inescapável necessidade dessa consciência de fundar o mundo em si mesma, o que produz um colapso de comunicação (formalmente por meio de monólogos paralelos, brigas sem resolução, silêncios abruptos) quando um fenômeno se rebela ou escapa desse gesto de dominação; uma consciência autocentrada e tanto psicológica quanto ontologicamente incapaz de superar essa uniformidade interna e conseqüentemente a de um mundo monológico. Historicamente, podemos dizer que esse traço tinge o texto com uma consciência moderna, apesar de que essa consciência (das figuras denominadas Mulher, Homem, Filho, tanto quanto dos membros familiares Primo, Irmão, Eu e os outros eus que surgem no texto) precisa lidar com um mundo à primeira vista caótico, diversificado e até incoerente. Nesse descompasso, a unidade da consciência e do mundo é realizável apenas de maneira abstrata, como afirmação enunciada, mas não como unidade formal da obra. Ou melhor, no caso de *Branco*, o caos comunicativo das relações ficcionais intersubjetivas e o caráter destruído da estrutura da peça revelam as conseqüências intrínsecas da consciência monológica, bem como evidenciam sua funcionalidade como tentativa de purgação dessa consciência autocentrada que já não serve mais e que, no entanto, não pode ser alterada por motivos ideológicos e psicológicos da instância autoral chamada “eu”.

Pela estrutura do texto, a consciência solipsista é a força fundante de sua posição ideológica. Perante essa base, o jogo com as máscaras dos lugares de fala é apenas um truque retórico de desdobramento do uno na aparência de um múltiplo e nos parece mais uma manobra de distração formal do que um distanciamento frente à consciência autocentrada, embora haja uma dose de estranhamento produtivo e de autocrítica nesse jogo. É curioso que o texto não retoma o gesto autocrítico inicial, de o indivíduo ser sempre um suspeito, e o aplica a essa atitude transversal.

Esse solipsismo pode evidenciar criatividade e complexidade em suas construções, mas ele é incapaz de resolver o problema estrutural de uma branquitude racista, que é exatamente a de não permitir que o outro, o negro, tenha uma voz própria (o que implica em também poder usar essa voz, pois uma voz só se possui usando-a, ou seja, implicaria em incluir no texto de alguma maneira uma figura ou coralidade negra). Expor o fundo neurótico, marcado por medos e culpa, dessa branquitude pouco altera esse beco sem



saída, pois mostra – cenicamente, por exemplo, pelo vômito da espuma branca – apenas que os brancos também sofrem com a estrutura monológica de sua visão do mundo, e que os brancos burgueses estão nauseados com sua própria condição de vida, mesmo não tendo a ideia, a coragem e a vontade de mudá-la¹¹.

O monólogo é resultado do medo, que é proveniente de uma incapacidade de pedir desculpa de maneira prática, pois a única desculpa possível, a que pode restaurar os dois lados em pé de igualdade e com chances de levar uma vida de troca, seria abrir mão de todos os privilégios construídos. E essa alternativa não depende de uma vontade individual. Antes, não parece possível dentro do sistema capitalista.

Na segunda cena, o autor fictício da peça *Branco* reconhece seu fracasso de criar uma obra que seja adequada ao tema do racismo a partir de uma perspectiva branca. A parte que lhe agrada ainda nos restos das peças anteriores é pouco compreensível até para ele, “um delírio. Ela faz parte disso, dessa fantasia gigantesca e terrível, que é na verdade tudo isso. E como em todo delírio, tudo e todos aqui são sempre desdobramentos de mim mesmo. Mas isso eu não tinha nem mesmo começado a entender ainda.” (DAL FARRA, p. 5). De fato, o que segue na peça será uma exposição dessa problemática da incapacidade de imaginar uma alteridade sob diversos pontos de vista. Uma incapacidade de permitir não apenas que o negro fale como outro, mas também qualquer outro ser humano. Vejamos por exemplo esse trecho entre Mulher e Menino na cena 6:

MULHER – Tem coisas muito graves por aí, muito graves mesmo, não esses pequenos probleminhas idiotas, se você vivesse a vida de uma forma mais verdadeira, e não dentro de uma bolha, porque você vive dentro de uma bolha, se você vivesse na realidade, no mundo real, você ia ver!!! Você precisa parar de falar esse monte de merda e se mexer, fazer alguma coisa, andar pela cidade, se virar!!! Parar de ficar em casa o dia inteiro, parar de falar um monte de merda sobre as coisas que você sente, nada disso importa, o mundo é um lugar injusto, injusto, você precisa pensar sobre isso!

Pausa.

11 Uma peça dramática iria começar com essa pergunta e se propor a responder por ela.

MENINO – É. Eu sei. Mas eu não consigo. (DAL FARRA, p. 18)

Esse saber impotente, tingido na figura do menino também de cinismo e niilismo, é o equivalente estrutural do “Foda-se!” dito pelo diretor para o ator na única cena da primeira versão que ainda agradou o autor ficcional. No final, o texto enuncia mais uma vez sua consciência da problemática da consciência autocentrada, esvaziada da presença de um outro, como força motriz do racismo do branco esclarecido e bem-intencionado. E:

isso é precisamente o racismo dessa peça, isso é precisamente o meu, o nosso racismo: a criação do outro enquanto algo que só emana sempre de nós, mesmo quando ele está concretamente ali, bem na nossa frente, olhando na nossa cara, nos dizendo coisas. (DAL FARRA, p. 36)

Se, por um lado, a peça se nega a falar do negro ou em nome do negro, **já que seu autor e suas figuras são brancas, por outro ela não consegue falar para os negros. Não consegue articular um lugar de fala que pudessem levar em conta a presença desse outro. Não conseguir falar para o negro implica em não conseguir criar um discurso que provoca e permite a manifestação desse outro dentro do branco.** Ou seja, há uma incapacidade para o diálogo por parte desses brancos burgueses, pois a obsessão em manter controladas as fronteiras do ‘eu próprio’ implica no efeito estrutural de criar apenas um fantasma: o outro como desdobramento de mim. Isso impossibilita qualquer lugar de escuta.

Tal isolamento individual é superado apenas na decisão do grupo de ler os trechos documentais do autor ficcional da peça, frente à tela de um notebook e se alternando. Ou seja, a coralidade que se constrói aqui como participação singular num problema comum inclui apenas a comunidade dos atores (como figuras ficcionais e pessoas reais) brancos. O isolamento individual é superado apenas por construir um isolamento coletivo. A exposição e o sacrifício de certa incapacidade comunicativa (e artística, no que diz respeito a esse assunto) será não só do autor singular, mas de todos os artistas envolvidos. Desse ponto de vista é apenas coerente que no final as figuras ficcionais morrem quase que aleatoriamente, bem como os atores como figuras



artísticas – **a última fala é uma carta do autor lida pela atriz da peça**, que depois se deita para simbolicamente morrer.

Difícilmente pode ser diferente para uma consciência branca que executa um gesto que duplica no campo mental o movimento colonizador do capitalismo de inserir em sua máquina econômica as regiões geográficas e as práticas sociais divergentes para conquistar com essa dominação novos mercados necessários para ela **não entrar em colapso**. No monologismo estrutural de seu discurso teórico e prático¹², branquitude racista e capitalismo colonizador encontram seu ponto de conjugação formal.

Conseqüentemente, qualquer acusação de que o texto não se comunica com a população negra, pois nele aparecem apenas estereótipos de negritude, é correta, mas não apreendeu que o alvo do texto é a consciência branca. O texto não fala do negro, mas do branco e de sua consciência fechada em si, mais interessada em prazeres, transações financeiras, sexo e consumo do que em viver “a vida real na rua”. Isso é ao mesmo tempo sua veracidade e a exposição de um fracasso ético, pois para ser ético não basta ser apenas honesto, nos parece ser necessário também poder assumir uma responsabilidade pela relação com o outro. Responsabilidade que a consciência autocentrada não consegue assumir, como não consegue reconhecer um outro. A exposição honesta dessa limitação e desse fracasso é um gesto de autossacrifício simbólico para que os leitores brancos, o *nós* que o texto constrói, possam alterar sua consciência, atitude e prática perante a situação social dos negros. Sem uma prática concreta de solidariedade e de reparação, entretanto, qualquer caminho simbólico sugerido e qualquer jogo com máscaras de lugares de fala soarão como hipocrisia. A peça, ao se abster de qualquer gesto redentor, propõe um lugar de fala branco necessariamente

¹² É preciso lembrar a ideologia *TINA* – *there is no alternative* – para mostrar a presença desse discursivo monológico na opinião pública? E não é pertinente ler o fim da peça como aprovação do *bonmot* de Slavoj Žižek e de outros intelectuais da esquerda de que é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo? É mais fácil imaginar a própria morte que a morte do próprio racismo. A essa problemática responde o texto em sua última cena, na qual tematiza uma necessidade de que algo ou alguém morra dentro de cada branco, para que se crie espaço para o outro entrar. O que obviamente precisa morrer é aquele ser dominante racista dentro de cada branco que antes foi declarado invencível. Contra esse enunciado, a narrativa e o cálculo compositivo da peça respondem como o menino ao aviso da tia de que seja melhor viver a vida da rua: “É, eu sei. Mas não consigo”.

doloroso para todos os brancos que não participam da luta do movimento negro. O único lugar proposto para a identificação branca é obviamente esse lugar vergonhoso.

Nesse solipsismo das figuras, o racismo é uma estrutura relacional que devemos descrever como um narcisismo inescapável, mesmo que tingido por doses de autocrítica e autoacusação. A estratégia do texto é expor esse cativado psicológico e perceptual para o leitor, para poder evocar alguma vontade e urgência de transformação. Mas sem um destino visto como ‘confiável’ para a transformação da vida insustentável dessas figuras, a exposição da insustentabilidade corre o risco de terminar em niilismo. Daí, a morte como última imagem é consequente, pois evidencia o núcleo niilista dessa incapacidade de permitir imaginativamente o outro dentro de si. A bolha da vida branca revela um cotidiano imutável, portanto dotado de um núcleo sagrado de dominação e de autoisolamento social. A tentativa de evidenciar a fabricação de branquitude mostra, no final das contas, aquela parte que para os brancos não é fabricada, mas condição do próprio ser.

O lugar de fala e sua recepção: o resíduo do sagrado no gesto de profanação

Por ocasião de sua estreia na 4ª edição da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo – MITsp –, *Branco* despertou forte polêmica, acusando-se o texto de racista¹³. Porém, quando a peça é compreendida expondo esse racismo como causa temática e estrutural para tematizar seu fracasso comunicativo, o campo temático desloca-se do problema do racismo para o problema de “falar por”. Nesse deslocamento, fica exposto o que parece ser o núcleo nervoso do texto: um problemático resíduo sagrado no gesto profano de *Branco*.

Se, como afirma Agamben (2007), “toda separação contém ou conserva em si um núcleo religioso” (p. 65), é preciso reconhecer que o dispositivo do lugar de fala, independentemente da forma como se responde ao problema, assinala sempre uma divisão. Não se quer dizer que o lugar de fala instaura uma divisão, mas que ele tem sua razão de existir justamente no reconhecimento de uma separação histórica e religiosa entre lugares consagrados à

¹³ Cf. Oliveira (2017), Prado (2017), Ribeiro (2017) e Santos (2017).



fala dos privilegiados e lugares de fala que foram simplesmente silenciados. Na visão do autor, o termo *religio*

não deriva de *religare* (o que liga e une o humano e o divino), mas de *relegere*, que indica a atitude de escrupulo e atenção que deve caracterizar as relações com os deuses [...] a fim de respeitar a separação entre o sagrado e o profano. *Religio* não é o que une homens e deuses, mas aquilo que cuida para que se mantenham distintos. (AGAMBEN, 2007, p. 66)

Consagrar significa retirar um objeto do uso comum dos homens e dedicá-lo a um uso exclusivo na esfera do sagrado. Profanar seria a operação inversa que atribui ao objeto um novo uso: um uso comum. O autor esclarece que ambas são operações políticas, mas aponta uma distinção: “a primeira tem a ver com o exercício do poder, o que é assegurado remetendo-o a um modelo sagrado; a segunda desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado” (Ibid., p. 68). Ao propor um rearranjo da histórica distribuição desigual dos lugares de fala, o dispositivo do lugar de fala colocou em jogo a profanação de lugares historicamente consagrados, inscrevendo-o naquilo que Agamben (2007) aponta como uma

ambiguidade inerente ao vocabulário do sagrado [...]. A ambiguidade [...] é constitutiva da operação profanatória (ou daquela, inversa, da consagração). [...] tais operações devem prestar contas, cada vez, a algo parecido com um resíduo de profanidade em toda coisa consagrada e a uma sobra de sacralidade presente em todo objeto profanado (p. 68)

Para compreendermos como a promiscuidade entre essas duas operações operam em *Branco*, convém lembrar que essa ambiguidade residual opera também no dispositivo do lugar de fala. Como vimos, ao expor criticamente as mentalidades egocêntricas da branquitude, o dispositivo atua na peça profanando lugares privilegiados de fala, devolvendo-os ao uso comum e solapando mecanismos de poder. Porém, embora justificadas historicamente como estratégias de luta frente a uma histórica desigualdade da distribuição dos lugares de fala, tanto a resposta do *retreat* – ao funcionar como pretexto para uma omissão –, quanto a resposta essencialista – ao determinar o conteúdo pelo contexto – tem colaborado para consagrar o território do

debate sobre o problema do racismo aos grupos preferencialmente oprimidos. Do gesto profano de ocupar lugares consagrados, sobra esse contraditório resíduo.

A obra de Dal Farra opera precisamente nesse resíduo de sagrado. Mesmo considerando seu fracasso como estrutura, quando ocupa um território de fala consagrado às lutas das minorias, o seu gesto profano opera em um resíduo. O problema é que gesto profano gera também o seu contraditório. E nesse caso, por diversas razões, o resíduo toma outras proporções. Primeiramente é potencializado pelo gesto de sacrifício contido na obra, pois como lembra Agamben (2007, p. 65), o sacrifício é o “dispositivo que regula e realiza a separação”, a consagração do objeto. Segundo, pela já discutida incapacidade do texto em falar com o negro, circunscrevendo ainda mais a discussão proposta pelo espetáculo: um espetáculo de brancos para brancos. Terceiro, pelo contexto de sua estreia. O texto de apresentação da 4ª MIT-SP definiu como um dos seus eixos curatoriais “a questão da negritude, do racismo, do protagonismo negro e do empoderamento”¹⁴. Aqui, não parece haver margem para resíduos; fica difícil sustentar a presença do trabalho dentro desse recorte¹⁵. E por fim, mas não menos importante, é preciso levar em conta ainda o significativo lastro histórico do problema do racismo, e consequentemente do problema de “falar por”. Somando todos esses fatores, o resíduo de sagrado do gesto profano de *Branco* toma vulto e torna-se mais potente e significativo que seu gesto profano. Ao se propor a quebrar o círculo vicioso de silêncio do branco que estrutura e dá existência à violência do racismo, constrói outro círculo vicioso e historicamente reconhecível, reativando em outras bases os mesmos mecanismos de poder que se propôs a confrontar.

Considerações finais

Frantz Fanon, em seu livro *Pele Negra, Máscaras Brancas*, declarou que “diante dessa esclerose afetiva do branco, é compreensível que eu tenha decidido dar meu grito negro” (2008, p. 113). E talvez seja essa a melhor

14 Disponível em: <<https://goo.gl/Ut2kZT>>. Acesso em: 21 set. 2017.

15 Parte da crítica de Prado se sustenta nessa contradição, embora, essa crítica deva ser dirigida à curadoria e à organização da mostra.



contextualização da crítica de Miguel Arcanjo Prado. O ponto nevrálgico é claramente o olhar sobre a exposição do núcleo sagrado da branquitude que a peça realiza e que leva essa identidade a germinar inevitavelmente uma atitude racista. Seu gesto de denúncia merece respeito, pois envolveu bastante coragem de expor os limites do grupo, uma vez que a decisão de não falar do negro decorre do fracasso artístico dessa mesma tentativa. Fica a pergunta como esse ponto de chegada pode ser ponto de partida para um texto que saiba “transformar em delírio aquela voz interna que é a voz do outro dentro de nós” (DERRIDA apud SPIVAK, 1988, p. 294).

Se seguirmos a lógica de Fanon, devemos dizer que esse delírio de que fala Derrida é ao mesmo tempo a experiência de uma experiência vivida como incompletude ou como fratura interna. Para os brancos, esse delírio pode ser uma potência maior, para os negros parece ser mais uma vertigem sufocante.

Portanto, construir a voz do outro dentro de nós, nessas condições, implica antes de tudo em aceitar esses estados de fratura específicos e construir conexões entre nós, seres fraturados. Mesmo que não haja igualdade socioeconômica no estado fraturado de nossa vida, talvez seja possível o reconhecimento de uma fraternidade afetiva, ao construir um gesto de busca “para encontrar conexões. Trata-se, de fazer causa comum com o estado fraturado de nosso ser, uma fratura que é, arriscaria dizer, também negritude, continua a ser e sempre será” (HALBERSTAM, 2013, p. 5)¹⁶. Essa fratura abre o caminho para um outro que não me interpela, que me desconhece e que eu desconheço, e que não nos posiciona frente a uma razão ou um poder.

De acordo com Fred Moten, Fanon quer não o fim do colonialismo, mas o fim do ponto de vista a partir do qual o colonialismo faz sentido. Para levar a seu fim o colonialismo, então, não se fala a verdade para o poder, mas tem que habitar a linguagem louca, nonsense e bravando do outro, o outro que foi tornado em uma não entidade pelo colonialismo. (HALBERSTAM, 2013, p. 8)¹⁷

16 Tradução nossa, do original: “reaching out to find connection; they are about making common cause with the brokenness of being, a brokenness, I would venture to say, that is also blackness, that remains blackness, and will, despite all, remain broken”

17 Tradução nossa, do original: “Fanon, according to Moten, wants not the end of colonialism but the end of the standpoint from which colonialism makes sense. In order to bring colonialism to an end then, one does not speak truth to power, one has to inhabit the crazy,

O lugar desse outro é num discurso não unificado, polifônico e, sobretudo, intrinsecamente polissêmico. Um delírio no qual o sagrado fundante do “eu” é profanado, pois desdobrado em muitos que se comportam inusitadamente, em muitas maneiras de se conectar com o outro. O delírio de uma comunidade que quer abrir mão de seu dono para definir seu “nós”: Um gesto de igualdade que não se resume a uma homogeneização imposta pelo mais poderoso, mas se oferece a uma partilha radical. Esse traço é o resíduo de um sagrado mais produtivo que o sacrifício da própria unidade estrutural. Perder-se nessa comunidade ao invés de inventá-la nos parece o próximo passo de como a branquitude racista pode morrer sem o homem branco precisar morrer.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G. **Elogio da profanação**. Tradução Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALCOFF, L. M. The problem of speaking for others. **Cultural Critique**, Minnesota, n. 20, p. 5-32, 1992.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- DAL FARRA, A. **Branco**: o cheiro do lírio e do formol. São Paulo, 2017. Roteiro.
- FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução Renato Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- HALBERSTAM, J. The wild beyond: with and for the undercommons. In: HARNEY, S.; MOTEN, F. **The undercommons**: fugitive planning and Black Study. Wivenhort; New York; Port Watson: Minor Compositions, 2013. p. 2-13.
- HARNEY, S.; MOTEN, F. **The undercommons**: fugitive planning and Black Study. Wivenhort; New York; Port Watson: Minor Compositions, 2013.
- OLIVEIRA, D. Crítica: o formol e o teatro do opressor na peça Branco. **Blog do Arcanjo**, São Paulo, 2 maio 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/AtvHCR>>. Acesso em: 16 nov. 2017.
- PRADO, M. A. Crítica: Branco é um espetáculo racista confesso e sem remorsos. **Blog do Arcanjo**, São Paulo, 20 mar. 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/v632Th>>. Acesso em: 16 nov. 2017.

nonsensical, ranting language of the other, the other who has been rendered a nonentity by colonialis”



- RIBEIRO, S. Crítica: não estar é a única forma de presença dos negros – e a culpa não é nossa. **Blog do Arcanjo**, São Paulo, 9 maio 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/GHofnm>>. Acesso em: 16 nov. 2017.
- SANTOS, A. B. Crítica: lírio e formol, espetáculo Branco vomita branco e é um desserviço. **Blog do Arcanjo**, São Paulo, 6 maio 2017. Disponível em; <<https://goo.gl/98ngyL>>. Acesso em: 16 nov. 2017.
- SPIVAK, G. C. Can the subaltern speak? In: NELSON, C.; GROSSBERG, L. (Eds.). **Marxism and the interpretation of culture**. Chicago: University of Illinois Press, 1988. p. 271-313.

Recebido em 17/10/2017
Aprovado em 23/10/2017
Publicado em 26/12/2017