



A necropolítica juvenil da pátria-mãe-hostil racista brasileira *in cena*

*The young necropolitics of hostile-mother-country
racist Brazilian in scene*

*La necropolítica juvenil de la patria-madre-hostil
racista brasileña en escena*

Régia Mabel da Silva Freitas

Régia Mabel da Silva Freitas

Pesquisadora de pós-doutorado em Educação na Universidade de São Paulo (USP), pesquisadora de Educação Antirracista à luz do Teatro Negro brasileiro, orientadora da pós-graduação lato sensu em Educação em Direitos Humanos (UFABC). Pesquisa concluída em 2019 durante o doutorado em Difusão do Conhecimento (UFBA).



Resumo

Este artigo descreve a violação do direito à vida de jovens negros pobres abordada no espetáculo *Erê* (2015), do Bando de Teatro Olodum — a mais antiga companhia de Teatro Negro de Salvador. Metodologicamente, optou-se pela pesquisa exploratório-descritivo de natureza qualitativa e a coleta de dados se deu a partir de depoimentos da companhia e revisão bibliográfica exclusivamente de teóricos negros. Os resultados apontaram que a necropolítica juvenil brasileira expressa a hostilidade da lógica racista que diuturna e desmedidamente extermina de maneira trivial e sem regras jovens negros pobres.

Palavras-chave: Necropolítica, Genocídio de jovens negros pobres, Teatro Negro brasileiro, Bando de Teatro Olodum, *Erê*.

Abstract

This article describes the rights violation against poor black youth addressed in the play *Erê* (2015), by Bando de Teatro Olodum—the oldest Black Theater company in Salvador. An exploratory, descriptive and qualitative research was conducted with data collected from interview statements and bibliographic review exclusively by black theorists. Results showed that the Brazilian youth necropolitics expresses the hostile racist logic that daily and rampantly exterminates poor black youth in a trivial and unregulated manner.

Keywords: Necropolitics, Genocide of poor black youths, Brazilian Black Theater, Bando de Teatro Olodum, *Erê*.

Resumen

Este artículo describe la violación del derecho a la vida de jóvenes negros pobres abordada en el espectáculo *Erê* (2015), del Bando de Teatro Olodum —la compañía de Teatro Negro más antigua de Salvador (Brasil). Se utilizó como metodología una investigación exploratoria descriptiva, de carácter cualitativo, y la recolección de datos se basó en declaraciones de la compañía teatral y revisión bibliográfica exclusivamente por teóricos negros. Los resultados mostraron que la necropolítica juvenil brasileña expresa la hostilidad de la lógica racista que extermina cotidiana y desmesuradamente a los jóvenes negros pobres de manera trivial e indisciplinada.

Palabras clave: Necropolítica, Genocidio de los jóvenes negros pobres, Teatro Negro brasileño, Bando de Teatro Olodum, *Erê*.

Primeiro sinal: o som da marcha fúnebre do racista braço estatal

O direito à vida, assegurado na Constituição Federal (BRASIL, 1988), é inviolável, irrenunciável, indivisível, inegociável e intransferível. Esse direito constitucional deve contemplar cidadãos pertencentes às mais distintas clivagens identitárias (classe, crença, deficiência, gênero, geração, orientação sexual, raça entre outras). Lamentavelmente, essa Liberdade Pública vem sendo violada pela atuação do racista braço estatal que extermina indiscriminadamente corpos negros em todo o território nacional.

Por se tratar de jovens¹ negros pobres genocidados, para além de desrespeitar a Carta Magna, essa atuação nefasta desacata também o Estatuto da Criança e do Adolescente — ECA (BRASIL, 1990), que os reconhece como pessoas em desenvolvimento e sujeitos de direitos especiais. Transgredindo explicitamente o Princípio da Proteção Integral, não se asseguram para eles o direito à vida nem a toda forma de negligência, discriminação, exploração, violência, crueldade e opressão (BRASIL, 1988;1990).

O projeto genocida nacional pauta-se num contexto letal de reais contos de fardas nos quais os protagonistas são os capitães-do-mato hodiernos (pseudoagentes da Segurança Pública Nacional), autorizados juridicamente pelos senhores do engenho da brancura hodiernos (chefes do nosso etnoEstado brasileiro) para prender ou matar, que ceifam a vida dos supostos vilões antagonistas — jovens negros pobres. Dessa forma, escolhe-se “matar os negros em quantidade, atingindo preferencialmente os jovens enquanto cerne vital da comunidade de existência do grupo” (FLAUZINA, 2006, p. 116).

A humanidade deles é vilipendiada, ratificando a perda dos direitos sobre seus corpos e também de seus *status* políticos (MBEMBE, 2011). Esses jovens negros pobres são tratados como seres abjetos, perversa e sinestesticamente, uma vez que ouvem sirenes ensurdecedoras dos camburões — contemporâneos

1 Este artigo não estabelecerá uma faixa etária estanque para jovens, pois até os documentos oficiais divergem, a saber: para o Estatuto da Juventude, é 15 a 29 anos; para a Assembleia Geral das Nações Unidas, consta 13 a 24 anos. Essa complexidade etária se intensifica quando se trata de jovens negros pobres devido à situação socioeconômica que os obriga a abandonar precocemente a infância e antecipar a fase adulta para contribuir de alguma forma com a sobrevivência de suas respectivas famílias.

navios negreiros —, veem chacinas em quaisquer horários do dia em seus bairros, são açoitados nas violentas e vexatórias revistas ditas rotineiras, saboreiam amargos preconceitos e cheiram o próprio sangue do encarceramento em massa ao extermínio.

Lamentavelmente, em nossa Pátria-Mãe-Hostil, na qual impera a letalidade dos aparelhos de estado, sabemos que “os corpos negros nunca saíram da mira preferencial do sistema, dentro de um processo de marginalização de amplos contingentes”. Dessa maneira, “o sistema penal dos novos tempos, portanto, traz em si as velhas marcas da discriminação, mantendo as assimetrias instauradas e incrementando o projeto genocida que ancora sua atuação” (FLAUZINA, 2006, p. 90).

Esse “mundo de mortes”, que subjuga a vida ao poder da morte, é chamada pelo filósofo camaronês Achille Mbembe (2011) de necropolítica. Nessa tão atual — todavia, com raiz colonialesca! — e letal gestão de corpos negros, a vida perde sua densidade e se converte numa moeda de troca nas quais estão envolvidos poderes obscuros e inescrupulosos, industrializando-se a morte desse grupo juvenil azeviche considerado como escória social. Nas palavras de Almeida, são os negros:

que vivem “normalmente” sob a mira de um fuzil, que têm a casa invadida durante a noite, que têm que pular corpos para se locomover, que convivem com o desaparecimento inexplicável de amigos e/ou parentes [Essa situação] é compatível com diversos lugares do mundo e atesta a universalização da necropolítica e do racismo de Estado, inclusive no Brasil. (2018, p. 96)

Insta salientar que, quando a morte ocorre com um jovem negro pobre dessa maneira tão abrupta e sem sentido, toda a família se dilacera; assim, mais de um familiar é efetivamente violentado. Devido ao vertiginoso crescimento e continuidade desse extermínio, criou-se em 2006 o movimento antigenocida juvenil Mães de Maio devido à paulistana chacina² tão midiaticizada. O sofrimento dessas genitoras uniu-se a outras mães de vários estados brasileiros, que

2 Chacina ocorrida em São Paulo, de 12 a 20 de maio de 2006, levando a óbito quase 600 pessoas, em sua maioria jovens negros pobres, midiaticizado de forma incisiva como um suposto ataque à facção PCC (Primeiro Comando da Capital).

também tiveram seus filhos assassinados, para que pudessem lutar por direitos humanos ante essa contínua ação letal do racista braço estatal.

Sobre essa “plataforma de extermínio” da “engenharia genocida brasileira,” Flauzina corrobora ao dizer que se trata de:

um projeto de Estado de caráter genocida dirigido à população negra no Brasil. Ancorado nas várias dimensões da atuação institucional, esse empreendimento, resguardado pela simbologia do mito da democracia racial, vai se materializando nas vulnerabilidades construídas em torno do segmento negro — das políticas de esterilização às limitações educacionais — passando por todas as interdições quanto à estruturação de uma identidade negra e, principalmente, pela produção em série de mortes, em grande medida, de competência do aparato de controle penal. (2006, p. 13)

Como bem nos ensina o Pai do Teatro Negro brasileiro, Abdias do Nascimento³, diante de um Estado que cometa

qualquer ato contra as comunidades negras, de natureza nacional ou local, seja de sentido formal ou informal, [temos] o direito e a obrigação de lutar contra esses atos, utilizando os meios que [consideremos] justos para a sua sobrevivência, defesa e desenvolvimento.” (1978, p. 157)

Seguindo essa lição, o Bando de Teatro Olodum — companhia mais antiga de teatro negro soteropolitana — vociferou contra a necropolítica juvenil brasileira sem metáforas nem alegorias no espetáculo *Erê* (2015), celebrando seus 25 anos ao som dessa lastimável marcha fúnebre.

Nessa montagem, duas gerações de artistas (atores mais velhos da companhia chamados nos bastidores de “enciclopédias ambulantes” e os mais novos, que participaram da II Oficina de Performance Negra⁴ promovida pelo Bando, apelidados de “livros a serem escritos”) denunciaram a “produção em série de mortes, em grande medida, de competência do aparato de controle penal” (FLAUZINA, 2006, p. 13). Elas, ao serem convidadas para

3 Fundador da Frente Negra Brasileira, ator, dramaturgo, poeta, militante e ex-político (Secretário de Defesa da Promoção das Populações Afro-Brasileiras do Rio de Janeiro, Deputado e Senador da República), Abdias Nascimento criou, no Rio de Janeiro, em 13 de outubro de 1944, o Teatro Experimental do Negro.

4 Oficina promovida pelo Bando que fundamenta teórica e artisticamente jovens a partir de 16 anos em situação de vulnerabilidade econômica e social.

explicar sobre o processo de criação para robustecer os dados empíricos da pesquisa doutoral em Difusão do Conhecimento, na Universidade Federal da Bahia, concluída em 2019, debateram também acerca da necropolítica juvenil brasileira apresentada na peça teatral.

Em seu depoimento, Jarbas Bittencourt (2018) aduziu:

Erê traz uma sinalização importante: [...] o ambiente social em que crianças negras estão “vivendo”, morrendo ou sendo mortas no país não tá evoluindo muito. Acho que é uma sinalização grave. Um espetáculo que foi feito em 1996⁵ ser remontado 19 anos depois falando da mesma coisa e talvez apontando pra o fato de que há uma piora nítida. Tratar dos meninos de rua da Candelária sob esse título que a imprensa veicula tem algo desumanizante nesse sentido porque ao chamar assim desvincula aqueles seres humanos de serem crianças, de pertencerem a famílias, você desumaniza eles ao retirar qualquer noção de núcleo familiar.”

A também depoente Valdineia Soriano (2018) corroborou:

É aquela velha história: parem de nos matar! Eu fiquei assustada quando vi os dados da quantidade de jovens que vêm morrendo constantemente no Brasil todos os dias. É surreal! Como em 96 eu falei de uma chacina e hoje eu falo da mesma coisa muito maior? Ninguém sabe, ninguém vê, passa batido... Como essas mães sofrem com isso. Como essas mães ficam em casa desesperadas. É diferente do desespero da mãe branca. A gente tá acabando com os jovens negros. Isso é real. Isso precisa ser questionado e debatido.

Assim, pululando sua genuína contundente militância negrocênica, nas bodas de prata, o Bando de Teatro Olodum apresenta o espetáculo *Erê* (2015) — um grito-manifesto com explícitas intenções político-ideológicas antirracistas. Os artistas combatem com denodo o genocídio de jovens negros pobres, que está ancorado no racismo — uma chaga social que “produz efeitos, cria assimetrias sociais, delimita expectativas e potencialidades, define os espaços a serem ocupados pelos indivíduos, fratura identidades e é o

5 Referência ao espetáculo do Bando *Erê pra toda vida – Xirê* (1996), composto por onze cenas, nas quais os oito jovens negros assassinados na Chacina da Candelária são associados a orixás: Ogum (Leandro Santos da Conceição), Oxossi (Paulo Roberto de Oliveira), Xangô (apelidado de Gambarzinho, pois o nome de batismo é desconhecido), Omolu (Marcelo Cândido de Jesus), Yemanjá (Valdevino Miguel de Almeida), Obá (Anderson de Oliveira), Oxum (Paulo José da Silva) e Nanã (Marco Antônio da Silva).

fiel da balança que determina a continuidade da vida ou a morte das pessoas” (FLAUZINA, 2006, p. 12).

O espetáculo traz à baila uma crítica aos capitães-do-mato hodiernos — pseudoagentes da segurança pública nacional — amestrados pelos senhores do engenho da brancura hodiernos — chefes do nosso etnoEstado brasileiro — que descartam as consideradas neófitas mercadorias semoventes negras quando industrializam a morte. Os artistas promovem uma discussão muito pungente sobre os jovens negros pobres serem considerados inimigos estatais perigosos e ameaçadores cuja eliminação biofísica torna-se a melhor solução para que a violência nacional seja extirpada (MBEMBE, 2011).

Segundo sinal: o grito-manifesto cênico *Erê* clama “parem de nos matar!”

O Teatro Negro brasileiro é um movimento sociocultural de combate ao racismo com o escopo de transformar o palco em trincheira para refletir e intervir sobre questões raciais (pré, trans e pós 13 de maio de 1888), ressemantizar o legado da ancestralidade, preencher lacunas de referenciais africanos e afro-brasileiros e revelar habilidades cênicas de uma negra plêiade de artistas. A tríade “Ler (*kawe*⁶) — Dizer (*wéfun*⁷) — Transformar (*yépada*⁸)” lastreia seus espetáculos, exposições, fóruns, mesas redondas, oficinas, publicações, seminários entre outras atividades formativas antirracistas.

Os grupos teatrais negros nutrem o seu capital cultural para robustecer de maneira conceitual seu embasamento teórico (ler — *kawe*), vociferam *in* cena contradiscursos afrodiaspóricos contundentes (dizer — *wéfun*), aspirando transformar (*yépada*) a ainda tão vigente realidade racista brasileira. Dessa forma, realizam a militância negrocênica — um projeto político-cultural antirracista que através do teatro negro leva aos palcos de maneira idiossincrática e contundente os binômios poder-saber e reflexão-ação, engendrando liames culturais, educacionais, políticos e sociais através de insurreições cênicas.

6 *kawe*. In: GOMES, [s.d.]..

7 *wéfun*. In: GOMES, [s.d.]..

8 *yépada*. In: GOMES, [s.d.]..

Em Salvador, o Bando de Teatro Olodum, desde 17 de outubro de 1990, luta contra a insolvência dos direitos fundamentais da população negra através de sua militância negrocênica. Já que sabemos que “as feridas da discriminação racial se exibem ao mais superficial olhar sobre a realidade social do país” (NASCIMENTO, 1978, p. 82), urge diuturnamente “travar a luta característica de todo e qualquer combate antirracista e antigenocida”, visto que o racista braço estatal objetiva explicitamente “a obliteração dos negros como entidade física e cultural” (NASCIMENTO, 1978, p. 136).

Nas palavras de Almeida:

O racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo “normal” com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um arranjo institucional. O racismo é estrutural. Comportamentos individuais e processos institucionais são derivados de uma sociedade cujo *racismo é regra e não exceção*. (2018, p. 36)

Assim, essa companhia — discípula do Teatro Experimental do Negro (TEN) — combate, pelo viés das artes cênicas, o racismo que secularmente nos impõe aberrações comportamentais, tais como a anomia social, a incapacidade intelectual, o estigma de inferioridade e a maculada imagem preconceituosa e arquetípica. Com a maestria dos corpos e *corpus* negros, em palcos nacionais e internacionais, os artistas refutam a fábula das três raças e o mito da democracia racial que povoam em delírios criativos o imaginário dos caucasianos desta Pátria-Mãe-Hostil.

Dentre os espetáculos do Bando, temos *Essa é nossa praia* (1991), *Onovomundo* (1991), *Ó Paí, Ó!* (1992), *Woyseck* (1992), *Medeamaterial* (1993), *Bai Bai Pelô* (1994), *Zumbi* (1995), *Zumbi está vivo e continua lutando* (1995), *Erê pra toda vida — Xirê* (1996), *Ópera de três mirreis* (1996), *Cabaré da Rrrrraça* (1997), *Um tal de Dom Quixote* (1998), *Ópera de três reais* (1998), *Sonho de uma noite de verão* (1999), *Já fui* (1999), *Material Fater* (2001), *Relato de uma guerra que (não) acabou* (2002), *Oxente, cordel de novo?* (2003), *O Muro* (2004), *Autorretrato aos 40* (2004), *Áfricas* (2006), *Bença* (2010), *Dô* (2012) e *Erê* (2015) (BANDO DE TEATRO OLODUM, 2022).

A montagem que comemorou suas bodas de prata — *Erê* (2015) — é um grito-manifesto cênico que brada pelo fim do genocídio de jovens

negros pobres, exigindo a garantia dos direitos civis, políticos e sociais dessas Pessoas em Desenvolvimento ou Sujeitos de Direitos Especiais. A partir de notícias veiculadas pela mídia durante quase vinte anos de interstício, são arrolados alguns dos inúmeros assassinatos juvenis ocorridos entre 1996 (Chacina da Candelária, ocorrida em 1993, discutida no espetáculo *Erê pra toda vida — Xirê*) e 2015 como o escopo de exigir que “parem de nos matar”.

Essa montagem tem concepção de Lázaro Ramos, dramaturgia de Daniel Arcades, direção de Fernanda Júlia (Onisajé) e José Carlos Arandiba (Zebrinha) — também coreógrafo, direção musical de Jarbas Bittencourt e banda composta pelos músicos que tocam ao vivo: Cell Dantas, Daniel Vieira (Nine) e Maurício Lourenço. Além da crítica à necropolítica juvenil, são abordadas também outras temáticas urgentes, a saber: relações familiares (filhas, filhos, mães e pais), violência nacional, segurança pública, maioridade penal, lei 10.639/03⁹ e racismo na mídia.

A peça é composta por 10 atores chamados, nos bastidores, de “Enciclopédias Ambulantes” (Cássia Vale, Ella Nascimento, Geremias Mendes, Jamile Alves, Jorge Washington, Leno Sacramento, Merry Batista, Ridson Reis, Sérgio Laurentino e Valdineia Soriano), nove jovens que participaram da II Oficina de Performance Negra promovida pelo Bando (na coxia, denominados “Cadernos a serem escritos”: Deyse Ramos, Elcian Gabriel, Ed Firenza, Gabriel Nascimento, Lucas Leto, Naira da Hora, Renan Mota, Shirlei Sanjeva e Vinicius Carmezim) e um ator branco convidado (Léo Passos; Rui Manthur¹⁰).

A partir de 12 cenas – Cena 1, Cena 2 “A massa presente”, Cena 3 “O sonho dos espectros”, Cena 4, Cena 5 “Espera”, Cena 6 “Nossa geografia”, Cena 7, Cena 8 “A lei?”, Cena 9 “A falsa educação sentimental”, Cena 10, Cena 11 “Crua” e Cena 12 “Vejamos — Falamos” —, a companhia revisita as narrativas de jovens negros pobres que não alcançaram a fase adulta por terem suas vidas ceifadas precocemente em algumas chacinas nacionais: Cabula, Acari, Carandiru, Costa Barros, Cruz das Almas, Estrada Velha, Irajá,

9 Promulgada em 2003, no governo de Luiz Inácio Lula da Silva, esta lei tornou obrigatório o ensino da história e das culturas afro-brasileira e africana nas rede pública e privada, para os ensinos fundamental e médio.

10 Devido à sazonalidade das apresentações, não se manteve o mesmo artista nas temporadas.

José Alencar, Maré, Nordeste de Amaralina, Nova Brasília, Valéria, Várzea Grande e Vitória da Conquista (ARCADES, 2015).

O espetáculo exalta o quão a submissão da vida pela morte está legitimada quando se trata do segmento negro, pois o poder político e social do Estado elege com precisão quem pode permanecer vivo e quem deve morrer (MBEMBE, 2011). Sobre o processo de criação dramaturgica, para enfrentar essa “revoltante opressão e liquidação coletiva” de nossos corpos negros (NASCIMENTO, 1978, p. 136), Leno Sacramento (2018), em seu depoimento, pontuou que as leituras de toda a equipe foram ininterruptas devido à reincidência diuturna da necropolítica juvenil em nível nacional, numa tentativa de atualizar as informações a serem apresentados para o público:

A gente ia pra casa com os textos do espetáculo e a gente chegava em casa e acontecia mais massacres diários. E a gente volta: ‘velho, aconteceu isso ontem, sabe?’ Você tem que ser muito otimista pra tá acreditando que depois de tantos anos nada muda e vai dar certo. Mas a gente segue, a gente segue com a arte. Tá cada vez mais difícil, mas a gente segue com a arte. Então, meu processo foi muito louco, porque eu ficava em choque com isso o tempo todo. Todos os dias eu vinha ensaiar e ficava em choque. Não é fácil.

A informante Cássia Vale (2018) asseverou: “*Erê* é importante porque estamos de novo falando sobre uma chacina que é super séria e atualizando infelizmente pra esses dias atuais que só está piorando. É mais um espetáculo como porta-voz”. A peça *Erê* ratifica que o silêncio nos “torna ética e politicamente responsáveis pela manutenção do racismo” (ALMEIDA, 2018, p. 40); ademais,

equivaleria ao endosso e aprovação desse criminoso genocídio perpetrado com iniquidade e patológico sadismo contra a população afro-brasileira. E nosso repúdio, nosso ódio profundo e definitivo, engloba o inteiro complexo da sociedade brasileira estruturada pelos interesses capitalistas do colonialismo, até hoje vigentes, os quais vêm mantendo a raça negra em séculos de martírio e inexorável destruição. (NASCIMENTO, 1978, p. 137)

O argumento expresso cenicamente transmite mensagens de protestos de maneira magistral e subversiva para além do texto dramaturgico através de outros elementos teatrais. Há uma sonoplastia subversiva com algumas

canções de denúncias compostas para essa montagem pelo diretor musical Jarbas Bittencourt e os músicos Cell Dantas, Daniel Vieira (Nine) e Maurício Lourenço. Outrossim, abrilhantam esse grito-manifesto afrontosas coreografias coletivas e individuais, com e sem diálogos entre os atores, criadas pelo coreógrafo José Carlos Arandiba (Zebrinha) e seu assistente Arismar Adoté Júnior.

Ademais, a iluminação, conduzida por Rivaldo Rios — também ator do Bando, mas que optou por deixar o palco e assinar a luz desde 1994 — e seu assistente Marco Dedê, traslada entre *blackouts*, claridade intensa, contrastes e penumbras, criando um ambiente emocional através dos efeitos visuais. No figurino elegante, assinado por Thiago Romero, há peças vermelhas e brancas do próprio acervo da companhia e ele também compõe a direção de arte e a maquiagem que exaltam a cultura afrodiáspórica.

Esse grito-manifesto cênico foi indicado para a Mostra Prêmio Braskem de Teatro¹¹ de 2016 em duas categorias — melhor espetáculo e melhor direção —, todavia infelizmente não foi premiado. No ano seguinte, ganhou o edital do Programa Petrobras Distribuidora de Cultura 2017/2018 e foi apresentado em Belém e Manaus com uma perspectiva inclusiva, abarcando intérpretes para Libras (Língua Brasileira de Sinais) e audiodescrição. Nessas temporadas, ocorreram também oficinas gratuitas de dança (Zebrinha), memória e identidade (Cássia Vale), música (Jarbas Bittencourt) e teatro (Geremias Mendes).

Terceiro sinal: o brado retumbante do Bando de Teatro Olodum contra a necropolítica juvenil brasileira

A luta antígenocida do Teatro Negro do Bando inicia o espetáculo *Erê* com um sopro com pó de pamba¹² branca para abrir caminhos e um grande baile com todos os atores negros em cena dançando e cantando felizes até uma bala atingir a cabeça de um jovem negro pobre na Cena 1. Essa foi a primeira morte chorada pelas mães negras que durante toda a montagem são atravessadas pelo fenômeno morte em suas respectivas famílias.

¹¹ Essa mostra é considerada a premiação mais importante do gênero em nível estadual.

¹² Pó de pamba, ou *efun*, é um giz pulverizado extraído do calcário, utilizado na feitura do orixá para pintar o corpo do recolhido. Quando soprado, objetiva despertamento, expansão e vitalidade. Vale ressaltar que o legítimo é importado da África.

Nas palavras do ator mais velho que dá esse sopro inicial: “Aquele sopro significa o sopro da vida. É a pomba de Oxalá que traz pro mundo pra gente ficar atento. O sentido maior é esse. Depois do sopro, tudo acontece” (GEREMIAS MENDES, 2018).

A frequência da expressão onomatopáica — “Pow!” — simboliza o barulho das balas devidamente endereçadas para jovens negros pobres e, acerca desse projeto genocida estatal, o depoente Sérgio Laurentino (2018) elucidou:

A discussão de *Erê* é essa bala que vem atrás da gente o tempo todo. Então, quando a plateia sai da plenária do Teatro Vila Velha¹³ ou de todos os lugares onde vai ser exibido sai com esse questionamento: por que essa bala sempre nos persegue? Como acabar com essa bala? Essa é a grande questão.

Na Cena 2 “A massa presente”, a mãe que perdeu o filho, com veemência, diz que está pronta para exigir que acabem com o extermínio de jovens negros pobres e convoca outros exigentes: convida, nominalmente, os atores do Bando e outras companhias que também promovem Teatro Negro, militantes negros, os espectadores e a sociedade em geral para garantir esse direito à vida. Ela assim argumenta:

Eu aprendi, e olha que não foi quando eu fiz doutorado, foi quando eu fiz santo, que quando morre um idoso, morre junto uma biblioteca. Eu, no auge da minha idade, preciso ler tanta coisa... E quando morre um jovem? A gente acha certo jogar um caderno sem escrita no lixo? (ARCADES, 2015).

Consoante a declarante Merry Batista (2018):

Esse espetáculo tá o tempo todo em mim. Ele traz muito uma consciência do que você faz diante de tudo isso [necropolítica juvenil]. Quem é você diante disso? A gente teve um trabalho muito bacana com essa equipe toda maravilhosa e empenhada que sabia o que tava fazendo. A construção dos textos... Cada pedaço que vinha, a gente achava que já era o bastante, mas quando emendava, trazia, coletava, tudo conectava. A angústia apresentada não era só de uma mãe, mas de

13 Situado no Passeio Público e considerado como pia batismal de artistas baianos por Gilberto Gill, o Teatro Vila Velha é a atual sede do Bando de Teatro Olodum.

todo mundo, de toda a sociedade. A sociedade também tem uma responsabilidade muito grande, haja vista que no Estatuto [da Criança e do Adolescente] tem que o responsável por aquele adolescente é o Estado, a família, a comunidade... A gente não podia deixar de militar, de falar o que o Estado deveria fazer. É fazer mobilização através de carta, de fala, da arte, mas de alguma forma tentar resolver essa questão.

Para finalizar, os jovens entoam:

Se sobem nos becos, vielas, nos morros, favelas para me encontrar/
Conseguem achar o caminho dos tão poucos passos que acabo de dar/
Se sabem qual é o meu estilo, o que como, o que visto e meu jeito de andar/
Se descem de vidros fechados, faróis apagados pra me iluminar/
Bem sabem o que foi ofertado, meu corpo suado para trabalhar/ Meus olhos cansados e vivos enxergam sua farda e um medo me dá/ Que medo do medo me dá/ Mainha já grita de lá: “Vem logo, menino, entra já.” / E eu fico debaixo da cama esperando com sonhos o tiro acabar / E fico pensando em qual dia, brincando assim, também vou atirar/ Se sobem nos becos, vielas, nos morros, favelas só para me matar/ Deve ser um jogo bacana, e digo a mainha “também quero brincar.” A mãe repreende, pede para que fique na cama e pede para Exu abençoar seu filho. (ARCADES, 2015)

A abordagem sobre a perversidade midiática que amplamente divulga a necropolítica juvenil nacional é abordada nesse grito-manifesto em algumas cenas como uma legítima “agência executiva do sistema penal” (FLAUZINA, 2006, p. 90). Na Cena 2, uma mãe destaca que só quem precisa saber sobre essa ação letal é quem não a vivencia e inclusive discrimina a notícia (“Que absurdo colocar isso essa hora na TV!”) e/ou o desespero da família consternada (“Querem que eu perca a compostura para mostrar mais uma preta maluca na TV”) (ARCADES, 2015).

A Cena 3 “O sonho dos espectros” é funebremente descritiva, na qual jovens negros narram entusiasmadamente as suas respectivas mortes. Em sua declaração, Zebrinha (2018) afirmou que o:

espetáculo do início até o final a gente tá tratando de *Àbíkús* – aqueles que são predestinados a morrer, já nascem predestinados a morrer. Eles são chamados filhos da morte. Segundo os iorubás, existe esse mundo dos *Àbíkús*, que é um mundo desejado. Como nós acreditamos em reencarnação, as pessoas nascem, mas querem voltar pra lá de todo jeito. Essas pessoas são sempre ligadas à morte. No parto, a mãe morreu

ou eram gêmeos e só ficou um... As pessoas são predestinadas a voltarem pra lá. No Brasil, as pessoas transformam crianças e adolescentes em *Àbíkú*s. Como aquela cena que os meninos morrem e acordam superfelizes da vida. Eles não percebem que estão mortos. Eles estão superfelizes, contando como foi que aconteceu a história, mas eles não estão infelizes por terem morrido.

Na Cena 3, o olhar sobre a perspectiva midiática desumanizadora vem a partir de crianças assassinadas que delatam duas distintas vertentes, a saber: o contraste das presenças negra e branca na televisão brasileira (“Eu ficava na TV o dia todo assistindo o povo morrendo, o povo brigando, o povo na cadeia e de noite eu via novela, era quando o povo branco aparecia na TV”) e o estímulo ao consumo do padrão de beleza eurocentrado (“Eu quero uma boneca que nem aquela que passa na TV”) (ARCADES, 2015). Consoante Nascimento (1978, p. 223), trata-se da “opressão cultural da brancura” que também sepulta a humanidade negra.

O ator branco que representa um deputado inicia sua participação a partir da Cena 4, quando já se mostra incompreensivo ante a necessidade de sua assessora negra Leia faltar ao trabalho para cuidar do filho, visto que naquele dia ele trataria de um assunto — redução da maioria penal — que precisava da presença de uma pessoa negra ao lado dele, para sustentar a farsa das boas relações que se pauta nas falaciosas teses da democracia racial brasileira e na fábula das três raças. Ridson Reis (2018) declarou a importância da presença de um parlamentar no espetáculo:

Trazer um deputado — um personagem que representa um deputado — pra cena pra dizer: “oh, a polícia mata, mas mata a mando de quem? Quem é que comanda, que diz é assim, é assado?” A gente coloca em cena textos do governador na época que falou sobre a chacina dos meninos do Cabula. Vou tentar reproduzir: “a polícia é como artilheiro na frente do gol. Você tem que decidir ali naquele momento.” Como é que a polícia é o artilheiro na frente do gol? Como assim? Isso realmente a gente coloca em cena.

A Cena 5, “Espera,” é conduzida pela trilha sonora de toques de celulares de mães aflitas e esperançosas por um retorno dos seus filhos que foram a uma festa. Preocupadas, as genitoras realizam inúmeras ligações, todavia

não são atendidas. Com esperança e medo, mesmo cansadas e com sono, elas gravam áudios relatando suas angústias e, no final, uníssonas, questionam: “Cadê você?” A resposta do jovem, que representa um coletivo lamentavelmente, é mais um caso de necropolítica juvenil: “Eu fui para a festa, mãe, mas não volto mais. Agora sou só onda que nem sinal de celular. Dorme, mãe. Dorme, por favor” (ARCADES, 2015).

De acordo com a declarante Jamile Alves (2018), que fez uma das mães apreensivas:

Uma cena que marca muito é a cena das mães no telefone. Quase todo mundo falou dessa cena, porque é uma cena angustiante e é a nossa realidade: a gente sai e não sabe se vai voltar e tem sempre alguém esperando – o pai, a mãe. Se a gente não tá passando, a gente deixa alguém em casa passando por esse perrengue¹⁴, por esse aperto. Muita gente chorou, muita gente se emocionou, mas o foco mesmo foi nessa cena. O telefone tocando, a mãe querendo saber cadê o filho, a gente pergunta logo: “Tá com o documento¹⁵? Vai sair? Leve o documento, porque a única chance de a gente dizer que é uma pessoa de bem, um cidadão comum”

Esse sistema persecutório no qual o corpo do contingente jovem negro é considerado matável evidencia o objetivo de destruir especificamente esse grupo biológico nessa grande zona de morte. Essa eliminação desse infante — visto como um suposto inimigo do Estado — tem o racismo como controlador de seu potencial de intervenção física que varia entre abordagens truculentas, encarceramentos desproporcionais e produção de mortes abruptas (FLAUZINA, 2006; MBEMBE, 2011).

O debate sobre jovens em conflito com a lei é também suscitado na Cena 6 “Nossa geografia”, na qual eles delatam suas experiências na Febem (Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor)¹⁶ quando cumprem a medida socioeducativa de internação. Essa suposta “educação” correcional-repressiva representa a morte de alguns anos da sua juventude, visto que passar

14 Gíria que significa dificuldade.

15 O documento a que a atriz se refere é a Carteira de Identidade ou Registro Geral — a carta de alforria hodierna — exigida em todas as abordagens policiais. É importante destacar que a posse do referido documento não minimiza a truculência da atuação dos militares.

16 Febem foi um órgão de orientação correcional-repressiva para jovens em conflito com a lei criado durante o período da ditadura militar brasileira.

anos em privação total de liberdade na vida de um jovem é muito tempo, ainda que ele seja assistido por uma equipe multiprofissional. Esse encarceramento pode inclusive ocasionar danos irreparáveis ou de difícil reparação no que tange a uma exitosa inserção social. Eis mais uma forma contemporânea de submissão da política da morte que reconfigura resistência, sacrifício e terror (MBEMBE, 2011).

O deputado retorna na Cena 7 para realizar o pronunciamento sobre maioria penal, evidenciando que acha absurdo o adiamento dessa decisão. Esse posicionamento delata explicitamente sua crença na eliminação biofísica do segmento negro, que supostamente reforçaria o potencial de vida e de segurança caucasiano (MBEMBE, 2011). Antes de ser interrompido por um barulho de arrombamento dos manifestantes que desejavam dialogar com ele apesar dos impedimentos impostos, ele discursa:

O Brasil mudou. Lembro-me de, em 1996, estar em São Paulo para uma visita aos meus familiares e fui a um festival de dança. Nem sei o porquê, não sou um homem afeito às danças. Naquela época, um festival de dança no Brasil podia ser patrocinado por uma marca de cigarros. Cigarros ainda poderiam patrocinar cultura e marcas de cerveja ainda poderia colocar mulheres de biquíni nas suas propagandas. Tempos felizes sem a patrulha do politicamente correto. (ARCADES, 2015).

A existência precária e indigna de jovens negros está presente também nas mais distintas unidades escolares brasileiras. Na Cena 8, “A Lei”, a montagem evidencia de maneira bem escura a nossa engenhosidade azeviche, ainda exterminada nas matrizes curriculares e, conseqüentemente, na práxis pedagógica como um todo. Infelizmente, apesar da Lei 10.639/03, que inclui no currículo oficial o ensino da história e das culturas afro-brasileira e africana em escolas brasileiras públicas e privadas de educação básica, já há 20 anos, os saberes trazidos do além-Atlântico e os conhecimentos desse legado que constituíram a brasilidade não compõem a formação da cidadania dos estudantes.

O Bando, acreditando na relevância da oferta de uma educação antirracista, inicia a cena cantando uma quadra “A lei existe, quem tira a banca?/ Tá no papel, mas ninguém arranca/ Nosso problema você desbanca/ O quadro é negro, a história é branca” (ARCADES, 2015) e, em seguida, docentes e discentes discutem sobre personalidades negras (Luiza Mahin, Luís Gama,

Fábio Mandingo), respeito à diversidade religiosa a partir do candomblé, racismo na escola, exigência do MEC (Ministério da Educação e Cultura) para que ocorra um planejamento afro e crítica a atividades supostamente negrorreferenciadas repetitivas e desconexas com *Kiriku* — lenda de um bebê guerreiro africano que alcançou múltiplas linguagens artísticas (cinema, dança, literatura e teatro).

Consoante Jorge Washington (2018), essa é mais uma nuance, dentre tantas outras, da violência estatal: “existe o extermínio da juventude negra na educação, na moradia, na violência policial, na violência do tráfico de drogas, no racismo... Como é que eu vou criar espetáculos falando de poesia? Como é que eu não vou criar espetáculos como *Erê?*” Nas palavras de Flauzina (2006, p. 107),

a enunciação de uma lei [10.639/06] como essa é, antes de tudo, a confissão de que há uma ausência, deliberadamente construída do nosso ponto de vista, do aporte histórico e simbólico próprios da população negra nos espaços oficiais de ensino. [...] Se a própria existência da lei já está carregada de significados, a forma como sua implementação tem sido circundada por resistências e postergações, sinaliza para os entraves políticos que acompanham qualquer medida que signifique um estímulo à consolidação de uma percepção diferenciada da trajetória do segmento negro.

A Cena 9, “A falsa educação sentimental”, reflexiona sobre relações interpessoais maternas e paternas com diálogos repletos de mágoas numa rua, numa cela e numa casa. Os jovens procuraram seus pais para saber quem eram eles e comunicar as novidades: casar-se (relação homoafetiva), formar-se (em Contabilidade) e tornar-se pai. Além dos comunicados, desprimem dores relacionais: “Qual foi o afeto que o senhor me deu?” “Além de comida, escola, brinquedo, roupa, qual foi o abraço que o senhor já me deu?” (ARCADES, 2015) entre outras.

Em paralelo, controversamente, mães e filhas exalam amabilidade, dialogando sobre autoestima e empoderamento e, abordando a relação afetivo-sexual, as mães proferem discursos contra sexismo e misoginia direcionados aos companheiros. O eurocentrismo da mídia brasileira também foi retomado na Cena 9 quando os pais fazem os filhos refletirem sobre brigas

entre os negros: “briga vende, não é mesmo? E sabe quem tem tempo de assistir? Branco na frente da TV” (ARCADES, 2015).

Na Cena 10, antes de entrar em contato com os manifestantes, o deputado continua seu discurso interrompido, lastreado pelos seus ideais necropolíticos de evidente higienização racial:

Era um espetáculo de dança e teatro com um monte de atores negros... Perdão, afrodescendentes. Que intercalados com a história de um monte de crianças que morreram na chacina da Candelária faziam danças de orixás. Aqueles atores afrodescendentes representavam aquelas crianças que foram assassinadas pela polícia na grande chacina da Candelária. Para quem não se lembra, a chacina aconteceu na noite de 23 de julho de 1993, próximo à Igreja da Candelária, localizada no centro da cidade do Rio de Janeiro. Neste crime, oito jovens, seis menores e dois maiores de idade, sem-teto foram assassinados por policiais militares. Durante a noite, policiais chegaram disfarçados e mataram os meninos na rua, que naquela época eram muitos no Brasil. Eu não entendi muito bem, mas achei bonito. Parece que a morte deles tinha alguma coisa a ver com os orixás.” (ARCADES, 2015).

“Não corra, não, que vai ser pior,” “Tira a mochila,” “Se correu é porque deve!” (ARCADES, 2015) são frases da Cena 11, “Crua”, proferidas de maneira agressiva retratando fidedignamente os capitães-do-mato hodiernos (pseudoagentes da segurança pública nacional) autorizados juridicamente pelos senhores do engenho da brancura hodiernos (chefes do nosso etnoEstado brasileiro) em revistas rotineiras ao abordarem agressivamente jovens negros pobres. Como bem nos ensina Flauzina (2006, p. 82),

a forma como nosso sistema penal incide sobre os corpos negros está condicionada pela corporalidade negra, na negação de sua humanidade. Esse é o fator central de sua dinâmica. Disciplinado na violência do extermínio de uma massa subumana é esse o trato que o aparato policial está preparado a dar a quem for direcionado. Em outras palavras, o racismo deu o tom e os limites à violência empreendida pelo sistema penal e este a carrega consigo na direção de toda a clientela a que se dirige. O que estamos querendo salientar é que para além da discricionariedade que diferencia do tratamento entre negros e brancos pelo aparato policial e as demais agências da criminalização, é o racismo que controla seu potencial de intervenção física. Daí toda sua agressividade.

Em seguida, ocorre uma chacina de jovens negros pobres e uma atriz “canta” um grito agudo desesperador. O deputado assiste a essas violências sem demonstrar qualquer expressão de surpresa e/ou incômodo. Em contrapartida, sua assessora negra colocou-se do lado oposto ao dele, juntando-se aos manifestantes, e finalmente desoprime, dizendo que não suporta mais ficar ao lado dele para manter as aparências nem admite que ele faça o que quiser com os filhos dela e ainda declara que disputará as eleições contra ele.

Ela, para finalizar, conclui: “Não vai bastar ouvir a minha cor, vai ter que nos ver, nos encarar! Sabe, deputado, vou mostrar para todos outros valores que o seu instinto de bárbaro não deixou. O bárbaro desta história é o senhor” (ARCADES, 2015). O deputado retoma o pronunciamento como se não tivesse escutado uma palavra:

Continuando. ‘Hoje tudo é diferente. A regra se inverteu, hoje nós somos vítimas de vários adolescentes que, sem limite algum, assassinam pessoas. Roubam. Nos forçam a ficarmos trancados em nossas casas e blindarmos nossos carros. Somos vítimas de adolescentes que acham que não tem nada a perder, que matam nossos filhos, matam nossas mães, matam nossos amigos e deixam nossa família amedrontada. Por isso, senhoras e senhores, não tem outra maneira, a solução para a violência no Brasil, é reduzir a maioria penal. A solução? Colocar menor na prisão!’ (ARCADES, 2015)

Os manifestantes, revoltados, invadem o espaço e transformam o pronunciamento em um debate crítico e potente antigenocida. Dentre os argumentos, cito: “Deputado, a morte tem cor. Isso é fato. A cada 5.000 jovens brancos mortos por homicídio temos mais de 17.000 negros mortos pelo mesmo motivo”. Quando ele refuta dizendo que esse número é coerente devido à maioria populacional brasileira ser negra, uma manifestante aduz: “Onde se encontra a coerência na taxa de emprego, na representação social, no poder público, nas universidades, nos postos de saúde, na mídia impressa, na publicidade? Que meu pai Obaluaê, dono do meu orí, nunca se esqueça de você. Viu?” (ARCADES, 2015).

Na última cena, Cena 12, “Vejamos – Falamos”, os jovens elencam alguns dos inúmeros assassinatos praticados pelo perverso braço estatal em nível nacional (Cabula, Cachinas do Acari, Carandiru, Costa Barros,

Cruz das Almas, Estrada Velha, Irajá, José Alencar, Maré, Nordeste de Amaralina, Nova Brasília, Valéria, Várzea Grande e Vitória da Conquista) e/ou os impactos causados por essa necropolítica juvenil. Com isqueiros em mãos que vão se apagando após cada fala, eles intercalam a esse texto versos da seguinte música, composta por Carlinhos Brown para a peça de 1996: “São Cosme Damião Doum/ Mel Aruá Mel Aruá Mel Aruá/ Abaracô irejê Erê Erê/ Abaracô irejê Abaracô í í” (ARCADES, 2015).

As falas são estarrecedoras, a saber: “111 presos. Quase todos pretos, não é, Caetano? 1992, Carandiru. Eu estava lá”, “Não basta matar, tinha que estuprar também. Nova Brasília foi assim”, “Aqui em Cruz das Almas, eu era o Daniel bandido, mas mataram cinco Daniel’s me procurando. Cinco Daniel’s mortos que não era eu”, “Vi meu pai ser morto na Valéria. Troca de tiros só multiplicam as balas”, “E as mães de maio continuam a chorar pelos seus mais de 400 filhos mortos” entre outras. Findam, vociferando assim: “E só aumenta, aumenta, aumenta, aumenta...” (ARCADES, 2015).

Enfim, o Bando de Teatro Olodum, no espetáculo *Erê*, vocifera contra “o braço armado do Estado como um instrumento a serviço do controle e extermínio da população negra do país” (FLAUZINA, 2006, p. 14), evidenciando que “a carne mais barata do mercado não tá mais de graça, o que não valia nada agora vale uma tonelada, a carne mais barata do mercado não tá mais de graça, não tem mais bala perdida, tem seu nome, é bala autografada¹⁷”. O coletivo almeja extirpar essa alquimia estatística de erradicação dessa “mancha negra” com uso da “magia branca” ou da “justiça branca” (NASCIMENTO, 1978) para que nacionalmente os “cadernos a serem escritos” tenham o direito de serem protagonistas das suas respectivas afrobiografias.

Referências

- ALMEIDA, Sívio L. de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.
ALVES, Jamile. Entrevistada por: Régia Mabel da Silva Freitas. Salvador, 2018.
ARCADES, Daniel. **Erê**. [Texto do espetáculo]. Salvador, 2015. (não publicado)

17 Canção “Não tá mais de graça”, de Elza Soares.

- BANDO DE TEATRO OLODUM. Disponível em: <http://bandodeteatro.blogspot.com/>. Acesso em: 07 fev. 2022.
- BATISTA, Merry. Entrevistada por: Régia Mabel da Silva Freitas. Salvador, 2018.
- BITTENCOURT, Jarbas. Entrevistado por: Régia Mabel da Silva Freitas. Salvador, 2018.
- BRASIL. **Constituição Federativa do Brasil**. Brasília-DF: Senado, 1988.
- BRASIL. **Estatuto da Criança e do Adolescente**. Brasília-DF: Senado, 1990.
- GOMES, Regina Augustta. **Dicionário Yorùbá**. [s.l.]: [s.n.], [s.d.]. Disponível em: <http://awure.jor.br/home/dicionario-ioruba-2/>. Acesso em: 3 jan. 2017.
- FLAUZINA, Ana L. P. **Corpo negro caído no chão: o sistema penal e o projeto genocida do Estado brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Direito) — Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.
- LAURENTINO, Sérgio. Entrevistado por: Régia Mabel da Silva Freitas. Salvador, 2018.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. [s.l.]: Melusina, 2011.
- MENDES, Geremias. Entrevistado por: Régia Mabel da Silva Freitas. Salvador, 2018.
- NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- REIS, Ridson. Entrevistado por: Régia Mabel da Silva Freitas. Salvador, 2018.
- SACRAMENTO, Leno. Entrevistado por: Régia Mabel da Silva Freitas. Salvador, 2018.
- SORIANO, Valdineia. Entrevistada por: Régia Mabel da Silva Freitas. Salvador, 2018.
- VALE, Cássia. Entrevistada por: Régia Mabel da Silva Freitas. Salvador, 2018.
- WASHINGTON, Jorge. Entrevistado por: Régia Mabel da Silva Freitas. Salvador, 2018.
- ZEBRINHA. Entrevistado por: Régia Mabel da Silva Freitas. Salvador, 2018.

Recebido em 17/07/2022

Aprovado em 17/01/2023

Publicado em 12/04/2023