



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v23i3p160-190

Dossiê performatividades negras

O teatro da revolução branca chegou ao fim: Atos de fala antirracistas em Legítima Defesa

*The theater of white revolution is over:
Antiracist speech acts in
Legítima Defesa*

*El teatro de la revolución blanca ha llegado
a su fin: Actos de habla antirracista en
Defensa Propia*

Vicente Carlos Pereira Júnior

Vicente Carlos Pereira Júnior

Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Analista de Cultura do Departamento Nacional do Serviço Social do Comércio (Sesc)



Resumo

Fundamentado na teoria dos atos de fala e considerando as pronunciadas interpelações quanto ao racismo antinegro endereçadas ao campo teatral brasileiro na segunda década do século XXI, este artigo investiga efeitos antirracistas produzidos por enunciações performativas presentes nas obras *Em Legítima Defesa* (2016) e *A missão em fragmentos: 12 cenas de descolonização em legítima defesa* (2017) do coletivo paulistano Legítima Defesa. Escrito da perspectiva de um espectador e pesquisador teatral autoidentificado como branco, conclui que as referidas obras e o fortalecimento da crítica negra inauguram nova contemporaneidade para o campo das artes cênicas no Brasil.

Palavras-chave: Legítima Defesa, Atos de Fala, Crítica Negra, Racismo, Teatro Brasileiro.

Abstract

Based on the theory of speech acts and considering strong interpellations about antiBlack racism addressed to Brazilian theatrical field along the second decade of the 21st century, this study investigates antiracist effects from speeches in the theatrical works *Em Legítima Defesa* (2016) and *A missão em fragmentos: 12 cenas de descolonização em legítima defesa* (2017) by the group Legítima Defesa (Self-Defense), based on the municipality of São Paulo. Written from the perspective of a spectator and researcher of theater who self-identifies as a white man, this study concludes that those works and the strengthening of Black criticism inaugurate a new contemporaneity in Brazilian theatrical field.

Keywords: Legítima Defesa, Speech Acts, Black Criticism, Racism, Brazilian Theater.

Resumen

Basado en la teoría de los actos de habla y considerando los desafíos en materia de racismo antinegro dirigidos al campo teatral brasileño en la segunda década del siglo XXI, este artículo investiga los efectos antirracistas producidos por los enunciados performativos presentes en las obras *Em Legítima Defesa* (2016) y *A missão em fragmentos: 12 cenas de descolonização em legítima defesa* (2017), del colectivo paulista Legítima Defesa. Escrito desde la perspectiva de un espectador e investigador teatral autoidentificado como blanco, se concluye que las obras mencionadas y el fortalecimiento de la crítica negra inauguran una nueva contemporaneidad para el campo de las artes escénicas en Brasil.

Palabras clave: Legítima Defesa, Actos de Habla, Crítica Negra, Racismo, Teatro Brasileño.

Can saying make it so?

J. L. Austin, *How to do things with words*

A crítica negra ao campo das artes cênicas

O tempo histórico em que surgem as obras do Coletivo Legítima Defesa (Figura 1) de que vamos tratar convida a considerar acontecimentos como o debate *Arte e sociedade: a representação do negro*¹ que o Instituto Itaú Cultural foi compelido a realizar, em maio de 2015. As circunstâncias que impuseram esse evento foram publicações das autoras Stephanie Ribeiro e Ana Maria Gonçalves no site *Blogueiras Negras*, em repúdio à prática de *blackface*² no espetáculo *A mulher do trem*, do Coletivo Os Fofos Encenam, obra que se apresentaria no teatro da mesma instituição localizado na Avenida Paulista. Na ocasião, respondendo a manifestações publicadas em redes sociais em defesa do espetáculo, as autoras interpelaram o campo teatral paulistano em sua alegada ignorância quanto ao emprego daquela prática racista: “O assunto é abrangente e bem mais complexo do que imaginam, e já vem, há tempos, sendo discutido por alguns núcleos de movimentos negros; e ficando restritos a eles, como acontece com quase tudo que é considerado ‘assunto de negros’. A não ser quando convém”, escreveu Ana Maria Gonçalves (2015).

Figura 1 – Coletivo Legítima Defesa, *A missão em fragmentos*, 2017.



Foto: Cristina Maranhão

- 1 O debate pode ser acessado na íntegra em: Itaú Cultural (2015).
- 2 Para um aprofundamento na história do *blackface* e das lutas contra a sua presença na cena brasileira e internacional, recomendo as leituras de Leda Maria Martins (1995), Paul Gilroy (2012) e Abdias do Nascimento (1978).

Desse modo, o desconhecimento da história infame do *blackface* por determinados agentes posicionados no campo teatral paulistano – sem dúvidas, o mais bem estruturado em todo o país quanto aos meios produtivos e fontes de financiamento – foi tomado como sintoma de um distanciamento problemático de temas e questões relevantes das lutas políticas internacionais. Problemático porque contrastava com a posição de autoridade intelectual ocupada por alguns dos sujeitos que tomaram a fala na tentativa de negar o racismo, e porque contrariava a alegada boa fé e o progressismo que estariam, em geral, associados à prática do teatro³. Assim, aquelas vozes críticas e, até então, pouco legitimadas porque lhes faltaria conhecimento da história e dos códigos daquela esfera autônoma da produção social, denunciavam a contradição de uma “representação [teatral] que se afirma política e transgressora, mas que falha diante da pluralidade e da complexidade do sujeito contemporâneo” (Dess, 2020, p. 13).

O principal argumento contrário ao cancelamento de *A mulher do trem* era o de que seus acusadores não haviam assistido à obra presencialmente, dado que contraria famoso pressuposto da arte teatral, o de que ela só pode ser devidamente percebida quando experienciada integral e presencialmente. A esse argumento, era acrescentado o de que a máscara negra da tradição circense, presente no referido espetáculo, não sofria influência do *blackface* estadunidense e que, portanto, não reproduzia racismo⁴. A uma das manifestações contrárias ao cancelamento da peça, o mediador do debate, Eugênio

3 O comentário mais flagrante desse tipo de disposição foi expresso por um professor de teatro em uma rede social, recuperado por Ana Maria Gonçalves (2015): “Se você for portador de um mínimo de inteligência, lute sempre contra o preconceito, mas não faça disso uma bandeira que se erga em qualquer terreno, muito menos naquele que é de todos o mais libertário, como no caso do tablado de um teatro [...] que, durante milênios, tem ele próprio sido alvo de incontáveis preconceitos, muito embora tenha sempre se oposto a qualquer um deles”.

4 Em março de 2018, durante um debate sobre o espetáculo *sal.*, de Selina Thompson, realizado pela 5ª edição da MITsp, no mesmo palco do Itaú Cultural, Ana Maria Gonçalves retomou a discussão quanto à ausência de racismo na história do circo brasileiro. Citando fontes como as pesquisas de Ermínia Silva, lembrou que o palhaço negro Benjamim de Oliveira (1870-1954) teria sido obrigado a fugir de maus tratos de seus patrões circenses, em diversas ocasiões. Além disso, ressaltou não terem sido localizados ou apresentados, três anos após o debate *Arte e sociedade*, estudos comprobatórios da alegada ausência de racismo na estilização das máscaras teatrais europeias, maior influência do circo brasileiro.

Lima⁵, questionou se as pessoas estavam exigindo que os sujeitos negros que se declararam atingidos pela caracterização ofensiva da personagem, nas divulgações do espetáculo, teriam que se submeter novamente à vivência do racismo para só depois estarem no direito de protestar. Sua resposta interpela os indivíduos contrários ao cancelamento, dando-lhes oportunidade de assumir que a violência que eles percebem na interrupção da peça é desproporcional à violência e à ridicularização que sujeitos negros afirmavam experimentar perante aquela forma artística determinada.

Ao longo das quase três horas de debate, estabeleceu-se um embate entre aqueles que, situados no palco ou na plateia, criticavam o cancelamento do espetáculo, defendendo-o ou reivindicando liberdade de expressão, taxando a interdição como censura, e aqueles, também representados no palco e na plateia, que sublinharam a existência de racismo não apenas no espetáculo em questão, mas entranhado na classe teatral paulistana. Em entrevista que realizou com Leda Maria Martins (2016, p. 93), a atriz Lucélia Sérgio lembra, em alusão a esse episódio, que “mesmo o grupo dizendo que não faria a peça porque queria rever o procedimento, a classe teatral bradava dizendo que era censura, numa tentativa de proteção dos seus privilégios”

Empregado em uma instituição cultural de abrangência nacional, encarregado da gestão e da curadoria de projetos em artes cênicas, acompanhei com atenção as primeiras repercussões daquele episódio. Remetido a uma identidade racial branca, que até então me parecera de menor importância, entendi-me pouco qualificado para aquele debate, mas de modo nenhum indiferente a ele. Com pouco mais de uma década de experiência no campo das artes cênicas, eu não tinha me mobilizado até então para aprofundar as mínimas referências que a formação acadêmica me trouxera sobre os teatros negros no Brasil⁶. Isso certamente atrasou a minha consciência das omissões,

5 Eugênio Lima é DJ, ator-MC e pesquisador da cultura afrodiáspórica, membro fundador do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos e da Frente 3 de Fevereiro e diretor do Coletivo Legítima Defesa. Recebeu o Prêmio Shell de Melhor Música, em 2020, por *Terror e Miséria no Terceiro Milênio-Improvando Utopias*; Prêmio Governador do Estado, em 2014, com o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos por *Antígona Recortada – Contos Que Cantam Sobre Pousos Pássaros* e Prêmio Shell de Melhor Música, em 2006, por *Frátria Amada Brasil - Pequeno Compêndio de Lendas Urbanas*.

6 Tivesse lido Abdias do Nascimento, por exemplo, saberia que um dos principais objetivos do Teatro Experimental do Negro, desde 1944, tinha sido “erradicar dos palcos brasileiros o ator branco maquiado de preto, norma tradicional quando o personagem negro exigia

estereótipos e outras formas de violência no tocante à representação da diferença e da alteridade pelo teatro. Apesar disso, minha perspectiva de classe social e um histórico de envolvimento com os teatros que se fazem em favelas e periferias, sobretudo no Rio de Janeiro, favoreceram a minha recepção daquela polêmica que se dava em São Paulo como um movimento político necessário. Intuí que aquele enfrentamento antirracista, pela força com que surgia, excederia o fato em si e contribuiria para desalienar o campo teatral, expondo-o como uma arena também da exclusividade e do privilégio, da pretensa superioridade cultural e intelectual. Isso diminuiria o fosso entre o teatro e a realidade social desigual, permitindo inclusive que novos sujeitos acessassem essa forma artística elitizada⁷. Tal intuição me encorajou a me aproximar dos argumentos daquela crítica, a estudá-los e me estimulou a defender, em minha pesquisa e no meu trabalho, a urgência de uma maior e mais efetiva diversidade na cena teatral brasileira.

Mas, de onde estava, testemunhei também o estranhamento de pares de profissão com aquilo que consideravam uma reivindicação excessiva. Invocavam, em defesa do teatro, seu histórico progressismo e o fato dele subsistir como uma atividade social de resistência. Vi essas pessoas, especialmente as autoidentificadas como brancas, terem de lidar com a invalidação de seus argumentos em defesa do antirracismo do teatro. Como eu, elas foram lembradas das lacunas em sua experiência quanto a esse tipo específico de preconceito e de sua conformidade com a posição social privilegiada da branquitude, “uma matriz de produção de subjetividade que sanciona a ignorância, sacraliza o direito à fala, secundariza o trabalho da escuta e naturaliza a própria autoridade” (Mombaça, 2017).

Assisti, então, nos anos subsequentes, uma reconfiguração do campo teatral, com flagrante preocupação de artistas, gestores, curadores e pesquisadores com que seus projetos não incorressem em práticas racistas. A crítica negra ao campo das artes cênicas impôs preocupação e escuta na definição das programações e na garantia de representatividade negra nas equipes gestoras e curatoriais, mesmo considerando que esse último movimento ainda

qualidade dramática do intérprete,” assim como “tornar impossível o costume de usar o ator negro em papéis grotescos ou estereotipados” (Nascimento, 1978, p. 129).

7 Desenvolvo essa perspectiva em Pereira Júnior (2018).

ocorra muito mais lentamente. Referindo-se ao movimento político intensificado no Brasil nos últimos anos que reivindica que personagens negros, históricos ou ficcionais, sejam representados por artistas negros, Dess (2022, p. 23) afirma ser “notório que o medo de protestos, ataques nas redes sociais e ‘cancelamentos’ tem mudado a percepção dos artistas a esse respeito”. Assim, considera que “seja por medo ou por consciência, seriam poucos os artistas/atores/atrizes brancos que arriscariam representar uma figura histórica negra nos dias de hoje” (Ibid.). Ainda de acordo com ele, essa mudança de conjuntura no campo das artes cênicas “não sinalizaria uma vitória da censura” já que “grupos subalternizados não têm essa capacidade de atuação, justamente porque a censura pressupõe uma relação de poder”, mas, sim, “a construção de novos acordos éticos e morais. Acordos não mediados pela religião ou pela ideologia política, mas legítimos e que se constroem como resultado de debates políticos efetivados” (Ibid.).

Dada a influência da esfera pública de São Paulo sobre outras regiões do país, ameaçando mesmo invisibilizar o fato de que importantes iniciativas contemporâneas de combate ao racismo e de afirmação cultural afrodiáspórica no teatro já vinham sendo empreendidas em outros centros como Salvador, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, entre outros, o debate assumiu a importância de um ponto de inflexão. Filiado a uma matriz cultural eurocentrada, o campo teatral brasileiro viu-se, para contrariedade de seu alegado caráter progressista, enredado no que Aníbal Quijano (2009, p. 100) define como a “colonialidade do poder”, ou seja, “uma malha de relações de exploração/dominação/conflito” que atua segundo um regime de classificação social historicamente estruturado, o qual explica uma dada distribuição de poder entre os sujeitos, marcando suas diferenças sociais. A crítica negra ao campo das artes cênicas no Brasil – entendido esse último, conforme Bourdieu (2007), como esfera da produção simbólica especializada que persegue a autoridade de legitimar e julgar a partir de critérios próprios, protegida da intromissão de fatores externos – explicitou uma forma vigente e dissimulada de classificação social, sustentada no critério de raça, definindo a distribuição do poder entre os sujeitos e as instituições.

Tal crítica desvelou desigualdades existentes na inserção artística profissional daqueles sujeitos cujos antepassados foram desprovidos de oportunidades de integração social por meio do trabalho, desde a abolição

da escravatura⁸. Assim, quando a atriz e pesquisadora Soraya Martins (2021) revela que, ao iniciar, em 2014, sua colaboração com o site de crítica teatral belorizontino *Horizonte da Cena*, decidiu apenas escrever “críticas a partir de espetáculos pensados, produzidos e encenados por artistas negras(os);” ela manifesta sua percepção sobre tais exclusões e ausências, as quais se tornaram mais difíceis de dissimular depois da eclosão de 2015:

Qual estética tem feito parte das agendas dos festivais de teatro? E quais estéticas não? O que é qualidade em teatro? O que não é? Quais grupos e/ou coletivos fazem temporadas nos teatros das cidades? Quais não fazem? Os críticos assistem a quais peças? E a quais não assistem? Elas(es), críticas(os), escrevem sobre quais peças? E sobre quais não escrevem? Quem está “dentro”? E quem permanece fora? (Martins, 2021)

Não coincidentemente, a 3ª edição da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp), no ano seguinte, trazia o racismo, se não como o tema principal, pelo menos como uma pauta presente. O catálogo do evento traz a seguinte declaração:

Também importante é a discussão sobre o racismo e a representação do negro nas artes [...]. Entre os estereótipos – que reforçam a exclusão – e a ausência daquilo que deveria ser dito, mas é sempre omitido, a cena coloca-se como um local possível de manifesto poético e de testemunho político. Canções de protesto, corpos em revolta e arquiteturas fraturadas nos fazem perceber, para além dos ressentimentos catárticos, o nosso imbricamento e a nossa responsabilidade por um passado (colonial) que nunca deixou de estar presente. (MITSP, 2016, p. 10-11)

Tanto quanto esfera capaz de reiterar a violência racial e de reproduzir a exclusão de artistas e técnicos, a cena teatral é, portanto, também assumida como “local possível de manifesto poético e de testemunho político”. Esse parece ter se tornado um ponto de convergência entre as disposições e interesses dos sujeitos e das coletividades que sustentam a visada crítica sobre

8 Sobre a relação entre o advento do racismo antinegro e o processo de estigmatização e de exclusão que sucedeu a escravização, Salloma Salomão (2018, p. 119) comenta: “Hoje se compreende que embora os fundamentos do racismo antinegro tenham origem na escravidão, foi a luta pela manutenção do poder, prestígio e mando por eurodescendentes que cunhou novíssimas formas de discriminação racial nos países derivados de colônias nas Américas e no mundo”.

a racialidade na produção contemporânea, e nas historiografias da cena, e as instituições e os agentes dotados de maior autoridade e influência no campo teatral. Como crítica e curadora, Soraya Martins, por exemplo, se revelará interessada “na retessitura da História e da Crítica do Teatro Brasileiro”, a qual “além de elaborar as ausências e as presenças nos palcos, está implicada em redimensionar e produzir outras histórias e teorias do teatro”, buscando assim “sistematizar e dar a ver modos e discussões estéticas para além das concepções eurocentradas da cena, rompendo [...] com visões ‘universais’ que excluem e tratam como ‘outras’ as poéticas produzidas por artistas negras(os)” (Ibid.).

A crítica negra ao campo das artes cênicas no Brasil, tal como perpetrada na segunda década do século XXI, inaugura um novo tempo histórico para a produção contemporânea⁹, momento em que não apenas o olhar e as discursividades sobre a questão racial assumem centralidade, mas também em que os palcos e as audiências no país passam a ser percorridos com maior persistência, não exatamente de forma homogênea, pelas questões de gênero, pelas demandas de decolonialidade, de reparação indígena, pelas reivindicações específicas de pessoas com deficiência.

Na perspectiva de uma história e de um reconhecimento, esse novo olhar e essa escuta atenta que as cenas negras requerem se estendem para além dos espaços instituídos da arte, principalmente porque são sabedores de uma “história das muitas exclusões, hiatos, silêncios e lacunas dos discursos hegemônicos”, consciência que não admite a hipótese de uma ausência, da inexistência de uma produção, de uma contribuição ao longo dos séculos, antes valorizando e buscando percorrer “as vias e veredas engenhosas pelas quais a voz e a grafia afro-brasileiras insistentemente inscrevem a memória desse saber e dessa experiência, estética e ontológica, nos repertórios da cultura” (Martins, 2007, p. 57).

Se a história da constituição dos espaços institucionalizados da arte no Brasil, assim como do trabalho e renda, da liberdade de prática religiosa

9 Em reportagem publicada no jornal *O Globo*, em 4 de setembro de 2018, Luiz Felipe Reis (2018) destaca o fortalecimento da cena negra na cidade do Rio de Janeiro, apresentando diversos artistas, produtores e seus respectivos projetos e espetáculos em cartaz em diferentes equipamentos culturais da cidade.

e do sistema de ensino, define-se pela interdição e pela exclusão da população negra, o resgate, na perspectiva do reconhecimento e da valorização de suas experiências, do seu legado cultural deve considerar “o deslocamento, a metamorfose e o recobrimento” dos “seus modos constitutivos fundacionais,” operados a partir da “disjunção entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deviam dizer e fazer e o que, por inúmeras práticas, realmente diziam e faziam” (Martins, 2021, p. 46).

Desse modo, mais do que estimular uma redistribuição dos meios de produção propriamente cênicos, tais como os teatros, os festivais, as graduações e pós-graduações, as publicações especializadas etc., a crítica negra das artes cênicas, pela memória social que exige que seja reconhecida e partilhada, tensiona os limites de tais instituições. Favorece, assim, um movimento em direção a modos de compreensão corporificados do teatro, da dança, do circo e da performance que extrapolam as definições e os formatos mais difundidos dessas práticas, os quais privilegiam, em geral, a sua filiação a matrizes estabelecidas em antigas metrópoles coloniais. De onde decorre, em complementaridade à disposição de ocupar os espaços institucionais da arte, também o interesse por entender os códigos, os segredos, os modos de transmissão dos ritos, festejos, cerimônias pelos quais, historicamente, “África engravida as Américas”¹⁰ (Ibid., p. 45).

Atos de fala antirracistas nas obras do Coletivo Legítima Defesa

Imposto, portanto, como uma pauta prioritária da qual as mais legitimadas vitrines teatrais brasileiras não puderam se esquivar, o racismo antinegro foi um dos temas da 3ª edição da MITsp, em 2016, na qual se deu o surgimento do Coletivo Legítima Defesa, apresentando a intervenção *Em Legítima Defesa*¹¹. Naquela obra, cerca de 52 artistas negros “sequestraram simbolicamente”

10 O ator, dramaturgo e encenador maranhense Lauande Aires (2012), por exemplo, nascido e criado na favela do Coroadinho, em São Luís, testemunha sobre quanto tempo demorou, durante o desenvolvimento de sua pesquisa teatral, para reconhecer a importância do saber corporificado pelos anônimos que realizam o bumba-meu-boi, com o qual convivia desde a infância, tendo sido levado a priorizar, durante muitos anos de sua trajetória artística, o referencial teórico e estético europeu.

11 Um registro sucinto da ação pode ser verificado em: *Invasão* (2016).

a plateia de uma apresentação do coletivo suíço-alemão Rimini-Protokoll, no Theatro Municipal de São Paulo, invadindo a sala ao término do espetáculo e confrontando os espectadores, quando estes já se preparavam para sair. Usavam palavras de ordem como “sentem”, “escutem”, “agora quem fala somos nós”, mas também em silêncio, com uma expressão grave nos rostos.

Maria Elena Bernardes (2004, p. 55) conta a importância que o Theatro Municipal teve para o coroamento da cidade de São Paulo como ambiente “civilizado” e “de bom gosto”, “uma casa de espetáculo à altura do *status* que a capital ostentava.” Com sua inauguração, em 1911, “a elite paulista sentia-se partilhando o mundo civilizado, pois via São Paulo inserida no mundo cultural das principais capitais da Europa” (Ibid., p. 08). De acordo com a autora, as temporadas de óperas no Municipal funcionavam como momentos de exibição daquela elite, permitindo que homens e mulheres mostrassem suas *toilettes* adquiridas nas lojas mais prestigiadas da cidade. Pouco versadas na cultura das óperas, no entanto, a maior parte dessas pessoas dependia dos chamados “claques”, isto é, pessoas especialmente contratadas para aplaudirem ou gargalharem em determinadas passagens das obras, de modo a instruírem aos demais sobre as reações apropriadas mediante o desenrolar do espetáculo. Bernardes também ressalta que, se a construção daquele empreendimento cultural mobilizou “o trabalho de muita gente e as expectativas da cidade inteira”, grande parte da população foi excluída desde a noite de lançamento, só podendo acessá-lo em ocasiões de visita pública (Bernardes, 2004, p. 6).

A instalação de um monumento cultural no centro da metrópole moderna brasileira é sintomática, segundo Paul Gilroy (2012, p. 368), de uma tendência de resumir o avanço da industrialização e do capitalismo global a uma “definição minimalista que identifica o termo [modernidade] simplesmente com a consciência da novidade do presente.” Essa narrativa toma como exclusivas e absolutas “mudanças nas esferas públicas urbanas de Londres, Berlim e Paris”, aspirando assim ao estabelecimento da “narrativa heroica da civilização ocidental”, evidenciando um conjunto de esforços para romper com os terrores ainda muito recentes da escravidão, buscando estimular o seu apagamento (Ibid.).

Ainda de acordo com o autor, tal produção hegemônica teria sido enfrentada por autores “particularmente os mais próximos da experiência escrava”, os quais formularam “uma abordagem filosófica da escravidão a fim de minar

o tempo monumental” da modernidade (Ibid.). Sendo assim, um dos legados que ele atribui a autores como W. E. B. Du Bois, Frederick Douglass e Richard Wright é uma figuração de maior complexidade dessa nova temporalidade, revelando-a fragmentada “ao longo de eixos constituídos pelo conflito racial” e podendo “acomodar modos de vida social assíncronos e heterogêneos em estreita proximidade” (Ibid.). Ora, o que compreendo que a crítica negra atualmente estabeleça ao campo das artes cênicas no Brasil é uma fragmentação desse tempo discursivo linear, o rompimento com uma historiografia convenientemente acomodada com os grandes nomes e marcos de um certo teatro europeu e norte-americano e, quando muito, acrescentando um ou dois expoentes brancos e do sexo masculino baseados nas maiores cidades da Região Sudeste.

Voltando ao Theatro Municipal de São Paulo, sua estreita relação com a modernidade hegemônica expressa-se, de maneira paradigmática, no fato de nele ter se realizado a Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922. Bernardes (2004, p. 132-134) considera que a Semana reiterou o elitismo reinante na inauguração do prédio uma década atrás, salientando que seus principais protagonistas viviam “protegidos dentro das mansões oligárquicas” e “sem grandes preocupações materiais pela sobrevivência”. Para a autora, muito encerrado ao horizonte estético, o evento “se absteve de qualquer reflexão acerca do momento político que o país vivia,” a saber, “as sequelas da Primeira Guerra Mundial e da Revolução Russa, assim como da greve geral de 1917, da qual tomaram parte setenta mil operários,” e da realização do primeiro congresso comunista no Rio de Janeiro, que culminaria na fundação do Partido Comunista Brasileiro. Realizava-se, desse modo, “divorciada da vanguarda política” e das “lutas reivindicatórias proletárias” que eclodiam Brasil afora (Bernardes, 2004, p. 131).

Complementarmente, Rafael Cardoso (2022, p. 197) assevera contra a difundida “noção de que o modernismo paulista resgatou e abraçou uma identidade racial brasileira”. De acordo com ele, “os artistas e as obras que participaram da Semana praticamente não demonstraram preocupação com as questões raciais” e, quanto ao subsequente Manifesto Antropofágico, publicado em 1928, o autor lembra que inexistia nele “qualquer menção à África ou à escravidão” (Ibid., p. 206-207). Esse silêncio com relação ao legado cultural

afro-brasileiro é notável, quando se leva em consideração que as “apresentações da Companhia Negra de Revistas – que incluiu Pixinguinha e revelou Grande Otelo – foram comentadíssimas na imprensa entre 1926 e 1927” e que a “questão racial era assunto corrente no meio das artes plásticas do Rio de Janeiro havia pelo menos duas décadas”¹² (Ibid., p. 207).

Pelas suas origens e pelo elitismo que ainda orienta a sua relação com a maior parte dos habitantes da cidade de São Paulo, o Theatro Municipal representa mais do que um simples edifício teatral, ele é um monumento de hegemonia cultural. Por concentrar, de maneira tão exemplar, os mecanismos da dominação simbólica, ele se constitui também em um alvo, um ponto focal para levantes como o que deu origem ao Coletivo Legítima Defesa, de que trataremos adiante. Sobre esse último episódio, ocorrido em 2016, é relevante assinalar que ele tem como antecedente, no ano de 1978, o lançamento público do Movimento Unificado Contra a Discriminação Racial, posteriormente conhecido como Movimento Negro Unificado (MNU), que se deu nas escadarias externas do Theatro. De acordo com Milton Barbosa (2017), diferentes movimentos civis se uniram naquele dia e marcharam pelo centro da cidade para protestar contra a “discriminação racial sofrida por quatro garotos do time infantil de voleibol do Clube de Regatas Tietê e a prisão, tortura e morte de Robinson Silveira da Luz, trabalhador, pai de família, acusado de roubar frutas numa feira”. O ato mobilizou cerca de duas mil pessoas e é considerado histórico tanto pela dimensão que alcançou quanto pelo fato de provocar o ressurgimento do debate racial em um contexto em que as esquerdas se uniam pelo fim da ditadura¹³.

Na performance *Em Legítima Defesa*, Eugênio Lima dirigiu um grupo de artistas que atuaria na performance *Exhibit B*, do encenador sulafricano Brett Bailey, obra que acumulava uma série de polêmicas quando da sua realização em cidades europeias, e que seria realizada naquela edição da MITsp,

12 Em 2022, no contexto das comemorações do centenário da Semana de Arte Moderna, a Festa Literária das Periferias (Flup), realizada no Museu de Arte do Rio (MAR) e no Museu Histórico da Cultura Afro-Brasileira (MUHCAB), localizados na região da Pequena África, no Rio de Janeiro, escolheu celebrar os Modernismos Negros, homenageando nomes como Lima Barreto, Pixinguinha, Chiquinha Gonzaga e Josephine Baker (FLUP..., 2022).

13 Refletindo a importância do MNU para as lutas antirracistas do presente, o *rapper* Emicida prestou sua homenagem a algumas de suas lideranças, durante show realizado no mesmo Theatro Municipal (Emicida..., 2020).

mas que acabou sendo cancelada¹⁴. A invasão orquestrada do Municipal tem, assim, o caráter de um direito de resposta, já que, com o cancelamento da obra, acusada de racismo, gerando protestos por parte do encenador, o qual declarava aos jornais ter sido alvo de censura (Fioretti, 2016), os artistas brasileiros envolvidos na sua realização tinham sido, segundo Lima (2016), “os únicos que não foram ouvidos”. Excluídos da programação de um dos mais importantes eventos da cena internacional no Brasil e lançados em uma polêmica antagonizada fortemente por movimentos antirracistas, os *performers* transformaram as circunstâncias em uma intervenção endereçada muito fortemente às condições de participação de sujeitos negros nos circuitos da arte brasileira.

Naquela noite, durante a ocupação do Theatro Municipal, um trecho da música “Capítulo 4, Versículo 3”, dos Racionais MCs (1997), que dizia “a cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras”, ecoava em *looping* desde os alto-falantes. Estendendo seu ouvido, em determinado momento, de modo silencioso e interessado, na direção daqueles versos, a atriz Tatiana Rodrigues Ribeiro voltava-se em seguida para os espectadores, uma expressão de curiosidade provocativa em sua face: “Escuta! Vocês estão ouvindo?”. Sua ação produzia o efeito de limpar a canção de sucesso da sua escuta habitual, tornando ainda mais lancinante a precisão da mensagem contida na letra dos *rappers* paulistanos. Após um curto, mas angustiante silêncio, a própria Rodrigues replicava: “Estão te matando. Você está ouvindo? Isso é realidade! Isso não é uma performance!”

Os *performers* ocupavam todo o espaço da sala, desde a plateia até as galerias, mas se recusaram a pisar no palco (Figura 2), num gesto que sublinhou a exclusão racial historicamente estabelecida naquele edifício. A *performer* Luz Ribeiro, instalada sobre o fosso da orquestra, no limbo que separa plateia e cena, lembrava: “Se **vocês** querem mesmo que **nós** mudemos o mundo algum dia, **nós**, ao menos, precisamos estar vivos”. Em sua enunciação, a atriz e poeta ressaltava com a voz e sublinhava com gestos a palavra “vocês” e a primeira evocação do pronome “nós”. Ao proferi-las dessa maneira em especial, efetivava uma divisão já insinuada no espaço, negritando o limite entre atuantes e espectadores, entre o público sentado e o conjunto de

¹⁴ Para uma abordagem aprofundada do caso, vide: Dossin (2016).

artistas vestidos de preto, ou mais explicitamente, entre a audiência branca e os sujeitos negros, de pé. Pronunciado por Ribeiro, o “vocês” era indubitavelmente endereçado ao conjunto de espectadores brancos, fitados por ela e por seus pares, como que flagrados na consumação de um crime. O “nós”, por sua vez, aglutinava os que estão permanentemente ameaçados com a invisibilidade, com a exclusão e com a violência física. A firmeza desse “nós” adensava a circunspeção e a seriedade com que a questão era tratada pelo conjunto de artistas. Há, todavia, uma maior suavidade na ilocução daquele segundo “nós”, sujeito da ação que reclama estar vivo. Diluída a atitude agonística que marca os dois primeiros usos dos pronomes, a vocalização desse “nós” expressa exaustão, como a de alguém que tem testemunhado os quadros de racismo se repetirem *ad nauseam*. Esse endereçamento mais desarmado parece pressupor ainda um apelo ao bom senso, à razoabilidade, à compaixão dos interlocutores. É, portanto, a um tempo em que a divisão esteja superada e o diálogo franco seja admitido que a enunciação desse “nós” se dirige. Tempo que justificaria a ação de salvar o mundo por parte de quem tivesse esse poder, tempo a que a crítica negra do campo das artes cênicas parece aspirar.

Figura 2 – *Em Legítima Defesa*, Theatro Municipal de São Paulo, 2016



Foto: Pat Cividanes/Antro Positivo

Em outro momento da performance, os artistas empreenderam localizar e contar quantos espectadores negros estavam no teatro. O resultado – já esperado – de que esse número seria pequeno, se revelou brutal e materializou “o racismo institucionalizado na sociedade brasileira, presente mesmo nos campos ditos progressistas da cultura” (Prado, 2017): em uma sala com aproximadamente 1.200 espectadores, somente 14 pessoas se declararam negras. Em resposta a esse dado, o ator Gilberto Costa devolveu à plateia um atributo comumente lançado contra homens negros, atributo que poderia, inclusive, ser acriticamente usado para descrever aquela performance: “**Violentas** são apresentadoras, paquitas e plateias de teatro!”

A estratégia de guerrilha, por meio da encenação do sequestro, do assalto ou do ato terrorista, empregou artisticamente uma das formas da violência nas sociedades contemporâneas. Como espectador branco presente no ato *Em Legítima Defesa*, entendo que o horror que experimentamos ao primeiro vislumbre da coletividade negra que invade o Teatro repete o gesto já tornado reflexivo do transeunte que atravessa a rua ou que esconde a bolsa ao ver um homem negro se aproximando. Em uma dimensão ainda mais violenta, reproduz o racismo do reconhecimento facial de suspeitos de crimes em álbuns de delegacia que, não raro, resulta na prisão e na condenação de inocentes. A esse primeiro temor quanto aos riscos sobre a nossa integridade física, se seguiria um outro, deslanchado já nos primeiros minutos da performance e que corresponde ao medo do constrangimento, um medo de não termos o que dizer quando formos interpelados sobre os privilégios naturalizados, privilégios que se estendem às pessoas brancas pertencentes às classes mais destituídas (Nascimento, 1978).

Três anos depois, durante pesquisa acadêmica sobre o coletivo artístico que se constituiu a partir daquela performance, participei de uma residência artística com seus integrantes e pude ouvir do seu diretor que basta a um grupo de pessoas negras se deslocar conjuntamente por uma rua ou um centro cultural, para que o sentido de alerta das pessoas no entorno seja acionado, para que algo mude na ambiência¹⁵. As causas daquele fenômeno

¹⁵ Vide, nesse sentido, a obra *Arrastão de Loiros* (2005), do artista visual e curador Daniel Lima, irmão de Eugênio Lima. De acordo com Daniel, partindo da referência aos chamados “arrastões”, nas praias do Rio de Janeiro, “a proposta consistia em levar trinta jovens

decorrem de um estereótipo estruturado historicamente que associa pessoas negras ao crime e à violência, algo que já vinha sendo denunciado, no teatro, pelo Bando de Teatro Olodum, de Salvador – BA, desde, pelo menos, a década de 1990, como nos conta Evani Tavares Lima (2010, p. 175). A consciência desse processo fora mobilizada como matéria da arte, durante o referido ato no Theatro Municipal, no sentido de produzir um efeito de espanto ou de terror sobre a audiência branca. Essa estratégia permite inferir que esses artistas souberam, naquela ocasião, administrar, mesmo que provisoriamente, essa coisa irracional e inegável que é o racismo antinegro contra os próprios sujeitos racistas.

Não quero sugerir, com isso, que o aparecimento do racismo no episódio descrito seja responsabilidade daqueles artistas, o que significaria inverter perversamente o agente histórico do preconceito. Tampouco quero atribuir àqueles sujeitos uma força extraordinária e inumana que lhes possibilite entregar-se em sacrifício a uma situação geradora de profundo sofrimento. O que me interessa assinalar como capacidade de agência ou de ação transformadora dos *performers*, conforme Judith Butler (1997, p. 19), é que sua capacidade de citar, de reencenar a injúria, a despeito da dor que ela provoca, perpetra uma fratura, uma espécie de falha naquele discurso de ódio que é então recuperado e aberto a uma resposta crítica.

Segundo Butler (*Ibid.*, p. 9), a ameaça de uma injúria como a produzida pela citação de uma fala racista ou homofóbica, por exemplo, é ainda uma ameaça à sua realização, pautada, muitas vezes, na pressuposição, por parte do ofensor, de que tal objetivo será cumprido. Mas o fato de sua fala recuperar uma expressão que, por meio de uma cadeia histórica, foi vinculada a uma determinada capacidade de opressão ou de humilhação de grupos e comunidades, não redime a dependência que aquela fala tem, para se efetivar como agressão, de que o sujeito atingido assim a receba. O ato de fala racista ou homofóbico pressupõe a vulnerabilidade do outro à violência que intenta

negros sem camisa para andarem juntos pela praia de Ipanema num domingo de sol, mas foi vetada [...] por preocupações com a segurança dos banhistas: supunha-se que tal ação causaria pânico e descontrole [...]. Como resposta, propus um caminho racialmente 'oposto': um arrastão de loiros. Assim, trazia à tona a premissa que nasce neste processo: trinta negros juntos não podem caminhar em Ipanema; trinta loiros juntos podem caminhar em Ipanema."

impingir. Assim, o agressor não pode obliterar o fato de que o seu ato de fala não é autossuficiente, ele não é a violência em si, de modo que o seu efeito pode não ser aquele esperado por ele (Ibid., p. 10).

Essa abstração teórica não dá conta de captar todas as dimensões do racismo perpetrado, de maneira mais ou menos consciente, por meio de gestos e falas. Mas ela se torna estratégica à medida que localiza o processo de reiteração da violência no quadro da possibilidade de sua transformação, de seu deslocamento, algo com que, acredito, a performance *Em Legítima Defesa* e a crítica negra ao campo das artes cênicas estejam comprometidos. Ela se torna oportuna para compreender a iniciativa dos *performers* de provocarem as audiências brancas pela reencenação de quadros sabidamente sucedidos pela emergência do olhar e do gesto racista. Ao mesmo tempo, contudo, a relevância da citação se dá porque ela assume a possibilidade de novos tipos de respostas, para além de um automatismo defensivo, do pânico e da apatia por parte de audiências flagradas em seu racismo antinegro.

Essa hipótese não considera um controle absoluto de si por parte dos artistas, no sentido de passar incólume às violências decorrentes do seu gesto, sugerindo um grau de autoconsciência que permita uma plena auto-preservação mediante a concentração na eficácia de seu ato. Tampouco, defende uma racionalização absoluta pelas audiências dos afetos produzidos pela performance no sentido do reconhecimento do racismo antinegro como componente de sua identidade. A noção de atos de fala como ação capaz de produzir efeitos por meio da linguagem não pressupõe o absoluto sucesso da sua realização (Butler, 1997, p. 16). Ela assume, inclusive, a consequência de que os discursos muitas vezes fogem ao controle de seu emissor e que eles performam ações, geram efeitos, mesmo que não sejam aqueles que foram intentados, inicialmente previstos (Ibid.). Mas, à medida que o sujeito não é soberano quanto ao seu ato e às consequências dele, também determinado gesto ou discurso que vetoriza o ódio e o preconceito não é soberano. Ao contrário, a fala e o gesto racista afirmam-se como repetição, dada sua capacidade de carregar um conteúdo traumático que vem sendo transmitido por meio da história. Mas a sua dependência de um sujeito e de um contexto que os atualizem é também a sua fragilidade, a sua capacidade de ser corrompido, o que permite a Butler (Ibid., tradução própria) inferir que a “agência

começa quando a soberania desfalece”¹⁶. A autora então se pergunta: “A repetição pode ser tanto a maneira como o trauma se repete quanto a maneira pela qual ele rompe com a historicidade que o escraviza? O que produz uma citação reversa da cena do trauma? Como o discurso do ódio pode ser citado contra si mesmo?”¹⁷ (Ibid., tradução própria, p. 37).

É, portanto, a capacidade dos artistas promoverem as circunstâncias favoráveis à quebra da efetividade do olhar racista dos espectadores da MITsp que é importante ressaltar. Butler nos lembra da famosa cena da interpelação descrita por Louis Althusser em *Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado*, na qual um policial chama pelo passante: “Ei, você!”, fazendo com que ele se vire e se reconheça, desse modo, como alguém subjugado pelo poder, adquirindo sua identidade ao custo de um sentimento antecipado de culpa (Ibid., p. 25). Podemos suplementar tal cena, que ecoa episódios diários de racismo policial, com Frantz Fanon (2008, p. 105), que, em *Pele negra, máscaras brancas*, testemunhou ter escutado, quando emigrou da Martinica para a França, a seguinte interpelação de uma criança: “Mãe, olhe o preto, estou com medo!”. Esse ato inaugura mais do que a relação do autor com o olhar dos brancos, já que esse olhar, por negá-lo, o invade, torna seu próprio corpo “uma atmosfera densa de incertezas” (Fanon, 2008, p. 104). Butler (1997, p. 33, tradução própria) ressalta, desse modo, que, para serem efetivas tais interpelações, que fundam identidades com base na violência da linguagem, dependem “de alguém que se vire e reflexivamente assuma o termo pelo qual está sendo chamado”¹⁸. Na performance em questão, ainda que o racismo seja sabidamente estruturante dos espectadores sentados em cadeiras e fitados pelos performers, é preciso que eles se reconheçam na interpelação que lhes é endereçada. Lembremo-nos da negação generalizada quanto à prática do racismo na cena de *A mulher do trem*, em 2015 Seria ingenuidade

16 No original: “*I propose that agency begins where sovereignty wanes*”. Por agência, proponho a sucinta definição de Tomaz Tadeu Silva (2000, p. 131), nos comentários à sua tradução de Stuart Hall: “tradução do termo ‘agency’, amplamente utilizado na literatura de teoria social anglo-saxônica para designar o elemento ativo da ação individual”.

17 No original: “*Can repetition be both the way that trauma is repeated but also the way in which it breaks with the historicity to which it is in thrall? What makes for a reverse citation in the scene of trauma, how can hate speech be cited against itself?*”.

18 No original: “*For Althusser, there must be a one who turns around, who reflexively appropriates the term by which one is hailed*”.

argumentar que uma parte dos presentes aquela noite no Theatro Municipal se reconheceram racistas a partir do ato *Em Legítima Defesa*?

Assim como a força do ódio e da discriminação impressa nas palavras proferidas durante a performance excede o momento da sua reencenação pelos artistas, dissipando-se na historicidade do seu uso, também os sujeitos que são interpelados por aquele ato e que precisam sobreviver ao que foi ouvido não precisam necessariamente se resignar às posições identitárias fixas a que aquela interpelação se refere¹⁹. Assim como os espectadores podem então dissociar a percepção daqueles artistas das sensações e pensamentos preconceituosos que lhes acometeram quando da invasão do teatro, sendo compelidos a se perguntar sobre a natureza de tais reações, podemos admitir a possibilidade daquele gesto artístico mobilizar novas compreensões, novas atitudes e, conseqüentemente, novas identidades que não apenas a que reproduz os sujeitos racistas de antes.

“O teatro da revolução branca chegou ao fim”

Emprestada de Heiner Müller e extraída do contexto original, em que era empregada para contestar o humanismo das revoluções francesa e socialista, a citação acima assume caráter sentenciador, quando proferida pelo Coletivo Legítima Defesa em *A missão em fragmentos: doze cenas de descolonização em legítima defesa*, que estreou na programação principal da MITSP de 2017. Nessa nova enunciação, o que é decretado morto é o teatro feito pelos e para os sujeitos brancos da cidade de São Paulo, tal como a produção daquela linguagem artística vinha sendo enquadrada desde o recrudescimento da crítica negra ao campo, dois anos antes. Como ato de fala, esse novo espetáculo anuncia um novo tempo para a prática do teatro na cidade e,

19 A partir da seguinte afirmativa de Butler (1997, p. 34, tradução própria): “Se quem interpela não é autor dos termos da interpelação, e se a interpelação não descreve de fato quem é interpelado, então o funcionamento da força da interpelação excede os sujeitos que são constituídos por seus termos, e esses excedem a interpelação pela qual eles são despertados”. No original: “If the one who delivers it does not author it, and the one who is marked by it is not described by it, then the workings of interpellative power exceed the subjects constituted by its terms, and the subjects so constituted exceed the interpellation by which they are animated”.

por extensão, no país, momento em que aquilo que foi não poderia mais ser admitido e a reparação e a reinvenção se faziam urgentes.

Ocupando o majestoso Auditório Ibirapuera, com seus mais de 800 lugares, a encenação recebeu o público de cortinas fechadas, suspensas a poucos centímetros do chão, de modo que, ao adentrarem na sala, os espectadores já podiam visualizar, por uma fresta, o palco ocupado por um conjunto de pés vibrando numa movimentação coletiva intensa que logo confluiria para um vibrante baile *black*. Não era certamente por acaso que a cortina não se abria reverente aos olhos do público, apartando-o da cena de comunhão festiva, naqueles primeiros minutos do espetáculo. Essa era uma das formas pelas quais o Coletivo Legítima Defesa, nesse segundo trabalho, reafirmava sua abjeção pela branquitude reinante nos espaços teatrais brasileiros, fato desmascarado por sua performance anterior.

A abertura da cortina, nos instantes que se seguem, não promove tampouco um acolhimento do espectador da MITSP. Sob uma batida eletrônica orquestrada por Eugênio Lima e Neo Muyanga²⁰, um grupo de cerca de doze artistas já está engajado em um bailado sincrônico, vigoroso e sedutor. Mantendo uma distância proporcional entre seus corpos, traçam diagonais que se ampliam, tomando aos poucos a maior parte do imenso palco. As danças que florescem nas ruas das metrópoles multiculturais – Madureira, São Bento, Bronx –, produções da diáspora africana por tanto tempo alijadas dos grandes teatros, agora ocupam o centro, cooptando olhares que muitas vezes lhes estiveram indiferentes. De novo, do meu lugar de espectador branco e de alguém que pesquisa as artes cênicas há pelo menos duas décadas, sinto algo como um constrangimento e experimento a sensação de que muito tempo foi perdido, de que há um campo cultural imenso a ser (re)conhecido.

Des-convite. A lembrança de viver aquela cena como espectador me desperta a sensação de ter sido desconvidado a partilhar algo, de chegar a uma festa e saber que ela não é para mim, de não estar mais bem-vindo. A lembrança de ser apresentado a um lugar em que eu não poderia estar, sem que isso fosse,

²⁰ Neo Muyanga é um compositor, artista sonoro e libretista nascido em Joanesburgo, África do Sul. Sua obra perpassa a nova ópera, a improvisação em jazz e canções tradicionais Zulu e Sesotho. Muyanga desenvolve uma pesquisa contínua acerca de diversas sonoridades que compõem a história da canção de protesto no contexto panafricano e diaspórico (Fundação Bienal de São Paulo, c2020).

contudo, diretamente provocado pelas pessoas que tomavam parte daquela vivência determinada, dos que partilhavam da dádiva daquela dança exuberante. Eu estava desconvidado pelas circunstâncias históricas, pelo saldo de uma dívida impagável (Ferreira da Silva, 2019) que me enredava. É uma sensação bastante semelhante à de ser preterido pelas rosas que são presenteadas pelo ator Preto Amparo às pessoas pretas da audiência de seu espetáculo *violento*²¹. Entendo que, nessas performances, tais artistas efetivem um desconvidar direcionado aos sujeitos identificados como brancos. Elas promovem assim um desconcerto, uma confusão, um efeito físico sobre os corpos dos espectadores, algo que explicita o encontro interracial, mas dessa vez para o lado que usualmente costuma passar incólume a esse tipo de vivência, como lembra a metáfora da porta de vidro cunhada por Edith Piza (2016, p. 93)²².

Como infere Conrado Dess (2022, p. 26) acerca de alguns movimentos relacionados ao que vimos nos referindo como crítica negra ao campo das artes cênicas no Brasil, eles correspondem justamente a “uma resposta à censura, ao cerceamento e à divisão e, talvez por ainda estarem em seu estágio inicial, tendam a espelhar, de algum modo, a forma do inimigo”. Assim, “por mais que possam parecer violentas as manifestações que agora acontecem, elas não podem ser compreendidas senão como resultado de uma violência maior” (Ibid.).

O recurso a tais atos de desconvite parece ser mais didático e efetivo do que o uso do discurso verbal, podendo ser por isso também expressão do cansaço e da raiva de tais artistas com a reiteração de quadros de racismo em seus cotidianos ou, ainda, com a frequência com que sujeitos brancos lhes demandam instruções quanto à questão racial, sem devidamente se responsabilizar pelo seu próprio letramento. Mas o uso da palavra também resguarda o potencial de produzir efeitos nesse tocante.

21 Espetáculo de 2017, com direção de Alexandre de Sena e dramaturgia de Alexandre de Sena e Preto Amparo (*Violento*, 2017).

22 Partindo da descrição de Ruth Frankenberg de branquitude como “uma situação de vantagem estrutural” em que “pessoas brancas se observam, aos outros e à sociedade” como “frequentemente não demarcadas”, ao passo que atribuem a indivíduos e grupos negros observados ou estudados uma “imensa racialidade”, Piza (2016, p. 67) utiliza o ato de “bater contra uma porta de vidro aparentemente inexistente” como metáfora que designa o “descobrir-se racializado” dos sujeitos brancos, em que a violência do impacto contra algo invisível, mas muito concreto, é causa de “susto”, “dor”, “surpresa”.

Quando, em 2016, o grupo de *performers* invade o teatro e me interpela, torna-se evidente, para mim, o fato observado por Austin (1962): que algumas enunciações, mais do que declarar ou descrever uma realidade, constituem em si uma ação (ou parte de uma ação). É o caso dos enunciados performativos, quando dizer algo é fazer algo. Ao ordenar que eu fique, que eu me sente, que eu os escute, esses artistas atuaram diretamente sobre minhas atitudes e as de outros espectadores. Sua linguagem era dotada de uma força, a qual comunicava antes uma ação do que um significado e – embora Austin (*Ibid.*, p. 9-10) exclua do performativo as frases ditas em um contexto ficcional, como um poema ou uma peça de teatro – naquele momento, as palavras utilizadas em um ato artístico soaram como ordens e quebraram a minha inércia e a de muitos outros.

Curioso é que, para Austin (*Ibid.*, p. 5), uma das características de um enunciado performativo é o fato de que, por não ser uma descrição, uma declaração ou uma constatação, ele foge às categorias de verdadeiro e falso. Tal enunciado simplesmente opera. Independente de eu estar jurando em falso ou com intenção de verdade, eu estou jurando. Contudo, no teatro, costumamos nos referir a uma performance bem-sucedida dizendo que tal atriz ou tal ator agiu “com verdade”. Ao dizer isso, pensamos num sentido de correspondência entre os sentimentos e a atitude de tal sujeito, os quais se unem no todo indivisível de uma ação, de uma fala no tempo presente.

Jacques Derrida (1991, p. 363) questiona, entretanto, essa distinção entre uso “sério” da linguagem e seu uso ficcional. Para esse filósofo, o uso da linguagem no teatro, que Austin considera “anomalia”, “não-sério”, “citação”, é regido pelas mesmas condicionantes que um enunciado “performativo puro”, percebendo nesse último também a citação, a iterabilidade, elementos que rompem com a singularidade, com a “pureza” de um ato de fala, o qual se dá, não pela passagem de conteúdo ou de sentido, mas sob a forma de “força por impulsão de uma marca” (*Ibid.*).

Na comparação entre ato de fala “sério” e ato de fala por “parasitagem”, “citação”, o que Derrida detecta é não a diferença entre um ato original e um ato citacional, mas “marcas diferenciais” (*Ibid.*, p. 359). A fala teatral, com maior ou menor força, maior ou menor verdade, revela, nessa perspectiva, o modo de funcionamento da língua como marca, rastro, citação. Impossibilidade de uma consciência plena de si em uma performance “pura” ou absoluta, impossibilidade

de um sujeito “transparente a si próprio e aos outros”; sua fala traz sempre essa condição de uma citação, representação, metáfora, que cinde com a suposta “singularidade pura do acontecimento” (Derrida, 1991, p. 368).

Em *A missão em fragmentos*, a palavra ocupa os campos visual e sonoro, abrangendo idiomas (inclusive africanos, menos conhecidos dos públicos teatrais no Brasil), corpos e movimentos de atrizes e atores, projeções sobre o imenso ciclorama, pictogramas pintados em branco sobre o chão negro do palco, vozes, sonoridades, textos, imagens e expressões corporais (Figura 3); fazendo convergir espaços e temporalidades diversos, materializando na cena um “bordado” e um “entrelaçamento” que enfatiza “a própria natureza da atividade teatral, uma modalidade artística intrinsecamente dialógica e intersemiótica” (Martins, 1995, p. 27). Por meio de tais recursos, a encenação presentifica todas e todos que reconhece como “participantes”: Angela Davis, Anna Seghers, Sojourner Truth, Malcolm X, Amílcar Cabral, Chimamanda Ngozi Adichie, Cláudia Schapira, Aimé Césaire, Achille Mbembe, Racionais MC’s, Frantz Fanon, Marcus Garvey, Maurinete Lima, Lélia Gonzalez, Abdias do Nascimento, Francis M. Beal, João Cabral de Melo Neto, James Baldwin, Stokely Carmichael, Carolina Maria de Jesus²³.

Figura 3 – Coletivo *Legítima Defesa*, *A missão em fragmentos*, 2017



Foto: Cristina Maranhão

²³ Informação constante do programa do espetáculo.

O ato de recuperar e enunciar discursos históricos e literários designa procedimento fundamental da estética e da ética do Legítima Defesa. Com relação à primeira performance do coletivo, por exemplo, Eugênio Lima (2022, p. 666) afirmou ter dito aos artistas: “A gente tem que falar não só o que a gente pensa, mas a gente tem que encontrar na nossa voz as outras vozes que estão contidas. [...] alinhar a nossa voz com os discursos que vieram antes de nós”. Reforçando ainda a importância de cada *performer* se apropriar do discurso que enunciaria, “assinando embaixo” do que fala, Lima teria citado a música “É tudo no meu nome” (2001), de Rappin’ Hood: “Você tá com o microfone, é tudo no seu nome”. Esse método alude a um exercício chamado “depoimento”, referido por Roberta Estrela D’Alva (2014, p. 69), o qual nomeia o coletivo teatral que ela integra junto com Eugênio Lima e Cláudia Schapira, o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. De acordo com ela:

O depoimento consistia em uma espécie de “roda-viva”, um tribunal figurativo onde cada atriz representava uma personagem que “defendia” seu ponto de vista. [...] [Elas] eram interpeladas pelos demais que tinham o papel de testá-las com perguntas, numa espécie de “sabatina” que revelava até que ponto o discurso em forma e conteúdo era suficientemente coeso e embasado para a sua sustentação.

A técnica do depoimento implica em encontrar materiais e apropriar-se deles num contexto intersubjetivo, envolvendo aquele que fala e aquele que escuta. Ao fazê-lo, os *performers* buscam romper com a pura textualidade e restituir uma ação àquelas palavras no presente, de um modo que consigam obter efeitos imediatos ou retardatários sobre os ouvintes. Exemplo desse procedimento, em *A missão em fragmentos*, se dá quando o ator Gilberto Costa enuncia discurso feito por Stokely Carmichael na Universidade de Berkeley no ano de 1967. Aqui, o artista é levado a assumir uma atitude e um tom que sejam capazes de sustentar a importância e a força das palavras do Primeiro-Ministro Honorário dos Panteras Negras. Ele está de frente para o público. Diante dele, o microfone em um pedestal. Sobre seus ombros, a face ativa de Carmichael dilatada em uma projeção (Figura 4):

As sociedades brancas do Ocidente roubaram a humanidade do mundo. Nossa missão é nos unir para salvar a humanidade do mundo. [...] creio que nós, mais do que outros, odiamos o Ocidente branco. Um tipo de

ódio – como Che diz – que vai nos transformar em máquinas de matar frias e eficazes. Nós enxergamos a natureza imperialista do Ocidente como um cachorro treinado. Não há inimigo mais perigoso do dono do que seu próprio cachorro, porque este conhece seu dono melhor do que qualquer outra pessoa. (Legítima defesa, 2017, p. 5)

Figura 4 – Coletivo *Legítima Defesa*, *A missão em fragmentos*, 2017



Foto: Cristina Maranhão

Há aqui, nessa citação teatral, uma notável diferença de contextos, tanto com relação às falas dirigidas diretamente aos espectadores na performance *Em Legítima Defesa*, quanto à original de Carmichael. A enunciação de Gilberto Costa está, sem dúvidas, imbuída da intencionalidade de provocar certas reações na audiência – espanto, curiosidade, respeito, medo... Seu resultado, entretanto, será menos visível e, por consequência, menos mensurável do que o efeito de obrigar um espectador branco a ficar sentado em sua cadeira e a ouvi-lo, desistindo de deixar o Theatro Municipal. Além disso, o contexto de convenção teatral arrefece a possibilidade de que, conforme ocorreu na ocasião em que o discurso foi primeiramente proferido, a fala do ator esteja imbuída de real ameaça quanto ao uso político da violência. Acontece que a ameaça de levante, de revide, que marca o pronunciamento original, contamina

a enunciação do ator desde os motivos que o levaram a selecionar tal trecho como dramaturgia, como *sample*²⁴, até a forma solene com que os meios teatrais a emolduraram. Tudo isso é constitutivo do modo como as palavras de Gilberto Costa e as de outros *performers* do Legítima Defesa, em outros momentos do espetáculo, atuaram sobre a percepção dos ouvintes.

Evocar pronunciamentos históricos radicais como esse fortalece, portanto, a importância do que está em jogo naquela representação teatral. A violência e o assassinato, desde as revoltas negras contra a colonização, passando pela influência dos escritos de Fanon, tornaram-se instrumentos de luta, porque aquilo com que os sujeitos racializados se defrontavam excedia uma compreensão e uma solução por meios racionais (Mbembe, 2018, p. 278). A cena do Legítima Defesa ensaia recuperar a força desses gestos de levante, esses impulsos revolucionários factuais para sublinhar a brutalidade do fenômeno que estão buscando confrontar. Obviamente, tomar conhecimento de tais experiências ou se sentir contaminado por esses discursos pode motivar ouvintes a exercer determinadas atitudes em suas vidas cotidianas e isso não podemos mensurar. Mas o que é interessante notar aqui é que a menção a Carmichael e aos Panteras Negras, embora se dê por uma apropriação e por uma reencenação do discurso, aparece de forma alusiva, fragmentária, efêmera. É pouco provável que espectadores teatrais brasileiros consigam decodificar facilmente tais referências, para além de experimentar certo constrangimento sensorial produzido pela recuperação da força que aquele discurso um dia transmitiu²⁵.

Nesse sentido, o limite físico da cortina que interpõe cena e plateia, na cena inicial, será apenas uma primeira metáfora armada pela encenação a fim de instalar o espectador teatral mediano – frequentador da MITsp e interessado no cânone dramático europeu, tão bem representado pela obra de Heiner Müller – num estado de espanto e de estranhamento suscitados pela proliferação de referências à cultura, à história e ao pensamento negros que serão postos em marcha diante de seus olhos. Em 2017, aquelas não eram presenças e narrativas

24 De acordo com D'Alva (2014, p. 15), o *sample* “consiste em extrair de uma gravação algum trecho da construção musical e utilizá-lo para a construção de uma nova gravação a partir de um processo de colagem musical”.

25 Teço essas considerações a partir da minha própria formação cultural embranquecida e evocando o letramento racial e humano a que a cena do Legítima Defesa me convida, ou que ela me impõe.

comuns nos palcos teatrais brasileiros e *A missão em fragmentos* despertou em mim, pesquisador da linguagem e espectador assíduo, um sentimento escandaloso de profundo atraso com relação às contribuições políticas, epistemológicas e estéticas de sujeitos e coletividades negras.

Há, nesse sentido, um dever de casa que a obra reclama e que excede, mas também suplementa, os efeitos mais instantâneos daquele ato de fala. A cena abre picadas na mata, evoca provocadores, conclama questões no que parece ser um intuito de ampliar a adesão ao debate, atrair novos indivíduos ou grupos, instilar reconhecimentos. O teatro interessa, assim, pela capacidade de escuta que oferece, mas também pelos efeitos, mesmo imprevisíveis, que pode produzir.

Este artigo teve a intenção de inventariar alguns efeitos produzidos pela crítica negra ao campo das artes cênicas e pela recepção de obras criadas no contexto de uma retomada da discussão racial nos palcos brasileiros. Ele tem em vista contribuir com o processo de autocritica de públicos, artistas e produtores enredados nas armadilhas da branquitude, ao passo que também espera oferecer elementos que fortaleçam a *práxis* de artistas como os do Legítima Defesa.

Referências bibliográficas

- AIRES, L. **Entre o chão e o tablado**: a invenção de um dramaturgo. São Luís: Edição do Autor, 2012.
- ARRASTÃO DE LOIROS. Direção: Daniel Lima. Rio de Janeiro: Invisíveis Produções, 2005. Disponível em: <https://www.danielclima.com/Arrastao-De-Loiros>. Acesso em: 3 ago. 2024.
- Arte e Sociedade: a representação do negro (2015). [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (179 min). Publicado pelo canal Itaú Cultural. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LG_cRXBsKfE. Acesso em: 30 jul. 2024.
- AUSTIN, J. L. **How to do things with words**. London: Oxford University Press, 1962.
- BARBOSA, M. Movimento Negro Unificado: 39 anos de luta. **Expressão Popular**, 30 maio 2017. Disponível em: <https://medium.com/@expressaopopular/movimento-negro-unificado-39-anos-de-luta-7a639de67c93>. Acesso em: 27 jul. 2024.
- BERNARDES, M. E. **O estandarte glorioso da cidade: Teatro Municipal de São Paulo (1911-1938)**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2004. DOI: 10.47749/T/UNICAMP.2004.300758.
- BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. Tradução: Sérgio Miceli, Sílvia de Almeida Prado, Sônia Miceli, Wilson Campos. 6a. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

- BUTLER, J. **Excitable Speech**: A politics of the performative. New York;London: Routledge, 1997.
- CAPÍTULO 4, Versículo 3. [Compositor e intérprete]: Racionais MC's. São Paulo: Cosa Nostra, 1997.
- CARDOSO, R. **Modernidade em preto e branco**: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- DALVA, R. E. **Teatro hip-hop**: a performance poética do ator-MC. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- DERRIDA, J. Assinatura Acontecimento Contexto. *In: Margens da filosofia*. Tradução: Joaquim Torres Costa e Antônio M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991. p. 349-373.
- DESS, C. Notas sobre o conceito de representatividade. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1 n. 43, p. 1-30, 2022. DOI: 10.5965/1414573101432022e0206
- DESS, C. Para se pensar uma representatividade negra: reflexões sobre o corpo (não) negro nas artes cênicas. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 39, p. 1-21, 2020. DOI: 10.5965/14145731033920200204
- DOSSIN, F. R. Exhibit B: Performance entre racismo e antirracismo. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 27, p. 78-95, 2016. DOI: 10.5965/1414573102272016078
- É TUDO NO MEU NOME. [Compositor e intérprete]: Rappin' Hood. São Paulo: Trama, 2001.
- EMICIDA: AmarElo - É tudo pra ontem. Direção: Fred Ouro Preto. São Paulo: Netflix, 2020.
- FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FERREIRA DA SILVA, D. **A dívida impagável**. São Paulo: Oficina da Imaginação Política e Living Commons, 2019.
- FIORETTI, G. Antes de cancelar peça acusada de racismo, mostra propôs troca a autor. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 19 fev. 2016. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/02/1740795-mitsp-propos-trocar-peca-acusada-de-racismo-antes-de-cancelar-realizacao.shtml#:~:text=%22Saiu%20uma%20reportagem%20mentirosa%20informando,o%20grupo%20n%C3%A3o%20se%20pronunciou.> Acesso em: 27 jul. 2024.
- FLUP 22: 100 anos de modernismo negro. [S. l.: s. n.], 22 vídeos (1.517 min). Publicado pelo canal Flup RJ. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLK0OQf2NeLr0WsHbmAbgQFsmH5E7I35rW> Acesso em: 23 nov. 2024.
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Neo Muyanga. **34° Bienal de São Paulo**, São Paulo, c2020. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/artistas/7302>. Acesso em: 30 jul. 2024.

- GILROY, P. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Tradução: Cid Knipel. 2a. ed. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2012.
- GONÇALVES, A. M. Blackface: quando as máscaras caem. **Blogueiras Negras**, 18 maio 2015. Disponível em: <https://blogueirasnegras.org/blackface-quando-as-mascaras-caem/> Acesso em: 4 ago. 2024.
- INVASÃO no teatro municipal pelo grupo legítima defesa. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Junior kbrown. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A8Xlmy5eNAc&feature=youtu.be>. Acesso em: 30 jun. 2024.
- LEGÍTIMA DEFESA. **A missão em fragmentos**: 12 cenas de descolonização em legítima defesa. São Paulo: n-1 edições, MITsp, 2017.
- LIMA, E. Entrevista. In: PEREIRA JÚNIOR, V. C. **Ensaiai hegemonia: práticas contemporâneas de teatro político no Brasil**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Rio de Janeiro, 2022.
- LIMA, E. O que é a performance poética Em Legítima Defesa? In: PRADO, M. A. Opinião: Negro na MITsp – Em Legítima Defesa ou Eu Não Vou me Calar, por Eugênio Lima. **Blog do Arcanjo**, [S. l.], 11 mar. 2016. Disponível em: <https://www.blogdoarcanjo.com/2016/03/11/negro-na-mitsp-em-legitima-defesa-ou-eu-nao-vou-me-calar-por-eugenio-lima/>. Acesso em: 27 jul. 2024.
- LIMA, E. T. **Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. 2010. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2010. DOI: 10.47749/T/UNICAMP.2010.778472
- MARTINS, L. M. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MARTINS, L. M. A fina lâmina da palavra. **O eixo e a roda: revista de literatura brasileira**, v. 15, 2007. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/issue/view/1379. Acesso em: 26 jul. 2024.
- MARTINS, L. M. Corpo negro e representação, entrevista transcrita e organizada por Lucélia Sérgio. **Legítima Defesa**, ano 2, v. 2. São Paulo: Cia. Os Crespos/Cooperativa Paulista de Teatro, 2016.
- MARTINS, L. M. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MARTINS, S. Crítica: um projeto para chamar de meu – reflexões a partir do exercício crítico numa dimensão individual e, ao mesmo tempo, coletiva. **Horizonte da cena**, Belo Horizonte, 19 ago. 2021. Disponível em: <https://www.horizontedacena.com/critica-um-projeto-para-chamar-de-meu/>. Acesso em: 04 ago. 2024.
- MBEMBE, A. **Crítica da razão negra**. Tradução: Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MITSP. **Cartografias MITsp**. n. 03. Revista de Artes Cênicas. São Paulo: Ministério da Cultura, 2016.

- MOMBAÇA, J. Notas estratégicas quanto aos usos políticos do conceito de lugar de fala. **Buala**, 19 jul. 2017. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/corpo/notas-estrategicas-quanto-aos-usos-politicos-do-conceito-de-lugar-de-fala>. Acesso em: 15 out. 2024.
- NASCIMENTO, A. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.
- PEREIRA JÚNIOR, V. C. Teatro e contra-hegemonia: um estudo sobre o campo das artes cênicas no Brasil do século XXI. **Anais ABRACE**, [s. l.], v. 19, n. 1, p. 1-18, 2018. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/view/3925.html>. Acesso em: 15 out. 2024.
- PIZA, E. Porta de vidro: entrada para a branquitude. In: CARONE, I.; BENTO, M. A. S. (orgs.). **Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.
- PRADO, M. A. Um discurso negro (des)colonizado. **MITsp (site)**, São Paulo, 18 mar. 2017. Disponível em: <https://mitsp.org/2017/um-discurso-negro-descolonizado/>. Acesso em: 04 ago. 2024.
- QUIJANO, A. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, B. de S.; MENESES, M. P. (org.). **Epistemologias do sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009. p. 73-118.
- REIS, L. F. Conheça a nova geração que está revolucionando o teatro negro no Rio. **O Globo**, 4 set. 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/conhecanova-geracao-que-esta-revolucionando-teatro-negro-no-rio-23024515>. Acesso em: 4 ago. 2024.
- SALOMÃO, S. Teatro negro: seus valores filosóficos antigos, modernos e contemporâneos. In: CAPULANAS Cia de Arte Negra; SILVA, S. S. J. (Org.). **Negras insurgências – Teatros e dramaturgias negras em São Paulo: perspectivas históricas, teóricas e práticas**. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2018. p. 97-127.
- SILVA, T. T. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.
- VIOLENTO. Direção: Alexandre de Sena. **Dramaturgia**: Alexandre de Sena; Preto Amparo. Belo Horizonte: Grazi Medrado, 2017.

Recebido em 07/08/2024

Aprovado em 21/10/2024

Publicado em 26/12/2024