

ATRAVESSAMENTOS ENTRE TEATRO E POLÍTICA: DRAMATURGIAS NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

Daniel Furtado Simões da Silva¹

Resumo: Partindo da percepção de que houve uma mudança na maneira como as questões políticas são levadas ao palco neste início de século XXI, o artigo analisa três textos e suas encenações: *BR-Trans*, que trata de questões LGBTQI; *Se eu fosse Iracema*, que traz para a cena a problemática dos povos indígenas brasileiros e seu sistemático extermínio; e *PRETO*, que lança um olhar sobre o racismo na sociedade brasileira. Observaremos como o Político se materializa na maneira como são construídas as peças e espetáculos, incorporando o político diretamente em seus textos, abdicando da estrutura dramaturgica ancorada em personagens e incluindo neles depoimentos de pessoas marginalizadas, documentos e denúncias.

Palavras- Chave: Dramaturgia Brasileira Contemporânea; Política e Teatro; *BR-Trans*; *Se eu fosse Iracema*; *PRETO*.

Abstract: Starting from the perception that there has been a change in the way political issues are brought to the stage in this early 21st century, the article analyzes three texts and their enactments: *BR-Trans*, which deals with LGBTQI issues; *Se eu fosse Iracema*, who brings to the scene the problematic of the Brazilian Indian and his systematic extermination; and *PRETO*, which takes a look at racism in Brazilian society. We will observe how the Political materializes in the way the plays and spectacles are constructed, incorporating the political directly in his texts, abdicating the dramaturgical structure anchored in characters and including in them testimonials of marginalized people, documents and denunciations.

Keywords: Contemporary Brazilian Dramaturgy; Politics and Theater; *BR-Trans*; *Se eu fosse Iracema*; *PRETO*.

*Quando vejo cada um de nós, vejo (e isso me emociona)
nossas comunidades, e é preciso dizer que o teatro
é historicamente o lugar de resistência e, por isso,
o lugar para pensar o impossível. Não o impossível como
aquilo que desiste, mas o impossível como potência
do imaginário, do que inventa outra forma de viver.
E é daqui, do teatro, que falamos.*
Grace Passô

INTRODUÇÃO

As questões políticas sempre reverberaram no texto dramaturgico e na performance teatral. Em se tratando de Brasil, se elas estão presentes em textos

¹ Professor no curso de Teatro-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas. Diretor e ator, coordena atualmente o projeto de pesquisa Teatro, Performance e Política.

clássicos como *Eles não usam Black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri, ou *Rasga Coração* (1974), de Oduvaldo Vianna Filho, podemos observar, neste início de milênio, uma mudança na maneira como são construídas as peças e espetáculos que as trazem.

Juntamente com a expansão da internet, do mundo virtual e das redes sociais, o começo do século XXI trouxe uma radicalização e uma polarização das opiniões políticas. O descrédito das instituições políticas, crescente no mundo inteiro desde os anos 60, toma uma forma muito concreta no Brasil durante as jornadas de junho de 2013, quando milhões de brasileiros foram às ruas protestar, inicialmente contra o aumento das passagens de ônibus, depois contra diversas questões que iam da corrupção à má qualidade dos serviços públicos. Essa polarização alcançou aqui seu auge nas eleições presidenciais de 2018, marcada por “fake news” e uma abstenção recorde. A expansão da web e dos recursos digitais promoveu uma capilarização na produção e divulgação de notícias, possibilitando que fatos e acontecimentos ocorridos em diversas partes do mundo se tornassem acessíveis a uma parcela da população que não tinha acesso a eles. Informação e des-informação tornaram-se moeda corrente em grupos de whatsapp, twitter e instagram, acessíveis a qualquer pessoa para postar e difundir conteúdo.

A não-linearidade e a fragmentação afetaram não só a produção e circulação de notícias e a memória que a sociedade tem desses fatos. As performances artísticas tiveram seu conteúdo e sua forma de produção alteradas a partir de articulações de pessoas e povos marginalizados. Percebemos a penetração das práticas vindas da performance, um processo que se inicia no último quartel do século XX e que resulta em produtos híbridos, cuja dramaturgia é frequentemente fragmentada e não-linear. A incorporação de depoimentos, autobiográficos ou não, aos textos e processos de construção das cenas e espetáculos, expandiu não só o conceito de autoria, mas também permitiu a presença de novas vozes, muitas vezes pertencentes a coletivos periféricos, na cena teatral brasileira.

Neste início de século XXI são inúmeras as produções teatrais brasileiras nas quais podemos sentir essas mudanças. *Se eu fosse Iracema* (2016) de Fernando Marques, que traz para a cena a problemática dos povos indígenas brasileiros e seu sistemático extermínio, tem em seu cerne a divulgação de fatos via web: é a partir da repercussão causada pela carta da comunidade Guarani-Kaiowá de Pyelito

Kue/Mbarakay-Iguatemi-MS para o Governo e Justiça do Brasil que o dramaturgo se volta para esta questão e inicia a pesquisa que dará origem ao espetáculo².



BR-Trans – Foto Caique Cunha

A morte da travesti brasileira Gisberta Salce, ocorrida em Portugal em 22-02-2006, ganhou repercussão em Portugal e no Brasil, atravessando fronteiras graças à web. No Brasil, a história de Gisberta teve uma versão com o ator Luis Lobianco³ e é parte do espetáculo *BR-Trans* (a peça estreou em 2013, e o texto foi lançado em livro em 2016) de Silvero Pereira, que leva aos palcos o universo de travestis e transexuais.

Já *Preto*, de Grace Passô, Márcio Abreu e Nadja Naira (a estréia foi em 2017, e o texto foi publicado em 2019), é certamente a menos linear das montagens e textos analisados aqui. Sem definição dos personagens que enunciam as falas, o seu foco, enquanto política, são os processos de subjetivação em torno da negritude, e a voz que fala é principalmente a de uma mulher preta – no caso, a de Grace Passô, uma das atrizes e autoras do texto, que se ergue para falar do *enegrecimento*, e do *tesão* da Mulher Preta.

² A carta, escrita pela comunidade indígena após a decisão da Justiça Federal de expulsá-los da terra onde viviam, foi divulgada no site da Articulação do Povos Indígenas do Brasil em 11-10-2012.

³ A peça, com texto de Rafael Souza-Ribeiro, estreou em 2017. Em 2013 houve também uma montagem sobre a vida de Gisberta em Portugal, com texto e encenação de Eduardo Gaspar.

Veremos aqui como estas peças incorporam o político diretamente em seus textos, abdicando da estrutura dramática ancorada em personagens e na criação de um universo ficcional, incluindo em seus textos depoimentos de grupos e pessoas marginalizadas, documentos e denúncias. Esses textos e espetáculos trazem uma concepção do político que transcende aquela formulada no início do século XX, e que envereda pelo questionamento das narrativas hegemônicas, alicerçadas na heteronormatividade e na supremacia do homem branco.

1. Novas figurações do político

É preciso perguntar-se o que se entende por político, e de quais aspectos do político estamos nos referindo aqui. Convém diferenciarmos *político* de *Política*. Ambos os termos derivam do grego, a partir da *polis*, as cidades-estado. Se *politikós* se referia a aquilo que pertencia ou era relacionado aos cidadãos da polis, *politiké* era a política em geral, derivando-se do termo *politeía*, que indicava os procedimentos relativos a polis. A *Política*, enquanto “ciência dos estados”, refere-se à organização, direção e administração desses estados ou nações. No seu livro *A Política*, Aristóteles, partindo do princípio que a natureza de cada coisa é precisamente o seu fim, e que o homem tem por fim a felicidade, deduz que este é naturalmente feito para a sociedade política (partindo de que a cidade é a associação humana que mais benefício traz a ele⁴). O homem é um “animal cívico”, ou social (“mais social que as abelhas e outros animais que vivem juntos”), não podendo bastar-se a si mesmo. Para Aristóteles, “aquele que não precisa dos outros homens, ou não pode resolver-se a ficar com eles, ou é um deus, ou um bruto” (ARISTÓTELES, 2000, p. 05).

Essa ideia, de que o homem se realiza em sociedade, alicerça o entendimento do teatro enquanto uma atividade política, assim como todas as atividades públicas que o homem realiza. Como diz Bernard Dort, político, “em sua acepção mais ampla, designa tudo o que se relaciona com o interesse público” (DORT, 2010, p. 365). Dort parte da ideia de que todo teatro, ontologicamente falando, é político, para discutir a dimensão política do teatro, e como os autores e encenadores aceitam ou recusam tal dimensão.

⁴ Como afirma Aristóteles, visto que “toda cidade é um tipo de associação e que toda associação se forma tendo em vista algum bem (porque todos os homens sempre agem tendo em vista algo que lhes parece ser um bem), resulta claramente que, se todas as associações visam um certo bem, aquela que é a mais alta de todas e engloba todas as demais é precisamente a que visa ao bem mais alto de todos; ela é denominada cidade (*pólis*), ou comunidade política”. (Aristóteles, 2000)

Seguindo as veredas abertas por Piscator e Brecht, ele postula dois caminhos para o teatro político ao final dos anos 1960:

ou atribuir um conteúdo e significações políticas ao mundo fechado e simbólico da cena, de modo que a plateia se veja constringida a aceitá-los ou rejeitá-los em bloco; ou inventar soluções cênicas novas, conseguir um acordo entre palco e plateia que não resulte da submissão ou da identificação de um ao outro – em suma inverter o postulado aristotélico. E, em última análise, submeter a poesia, tornada mais particular, menos geral, à História. Fazer com que a poesia só encontre seu verdadeiro sentido em sua relação com a História. (DORT, 2010, p. 373)

Na esteira de Brecht, Dort pensa esse teatro político como um teatro dialético e crítico, um “teatro aberto”, onde haja “não a negação do particular em proveito do social, mas sua interdependência, e a esperança de uma consumação do particular no social”. (p. 378). Nesta possibilidade de “aceder à história”, em que “a descrição do cotidiano significa um acesso à história” (p. 379), vemos uma abertura para compreender e pensar estes espetáculos e dramaturgias contemporâneas a que nos referimos, performances que discutem e se referem aos aspectos de organização da sociedade, desestabilizam paradigmas, questionam discursos hegemônicos e possibilitam a presença de novos atores nestas cenas.

Dessa forma, a discussão da posse da terra, da segregação, das causas da miséria, das origens da violência, das diversas discriminações e opressões que a sociedade como um todo permite que aconteça e perpetue, são ações políticas que podemos perceber dentro dos textos e espetáculos teatrais. Se estes questionamentos muitas vezes têm um alvo específico, dirigindo-se e confrontando os poderes constituídos da nação – Executivo, Legislativo e Judiciário –, frequentemente se voltam justamente para o conjunto da sociedade, os cidadãos da *polis*, cujas atitudes referendam e dão continuidade a estes atos de discriminação e opressão.

Analisando a estrutura dramática de *Se eu fosse Iracema*, podemos notar que as críticas, denúncias e acusações dirigem-se não apenas a instituições como a Polícia, mas principalmente ao Homem Branco, entendido aqui como o grupo responsável pelo genocídio de milhões dos habitantes originários da América Latina. A peça divide-se em 09 cenas independentes, em que normalmente se alternam vozes/personagens que não dialogam. Sendo um monólogo, temos em cena uma constante troca de registros de interpretação, com inúmeras mudanças de expressão facial e modulações vocais realizadas pela atriz, Adassa Martins. Adassa transita por estas vozes, transformando seu rosto numa máscara ancestral ao trazer para cena o *Pajé*, falando em guarani, indo

da *Índia velha* que nos conta sobre os rios voadores (cursos de água atmosféricos) que correm sobre as nossas cabeças à *Coach*, que tenta nos “vender” a ideia de que o desmatamento é necessário e inevitável diante do aumento da população e da urgência de se aumentar a produção, as exportações, o acúmulo de riqueza.



Iracema – Foto: João Júlio Mello

O político surge na peça de várias maneiras: a primeira fala, do *Pajé*, é feita em guarani, língua que a quase totalidade dos brasileiros desconhece completamente. Essa ação, de nos confrontar com o desconhecido, impondo-nos a condição de ignorantes não é apenas estética: implica-nos em um desconhecimento de nossa própria origem e remete-nos ao ato de nomeação realizado pelos portugueses quando chegaram a América, dando nome ao que já era nomeado, expropriando os antigos moradores do conhecimento do mundo. Na cena *Batismo*, num trecho narrado pela *Intérprete*, ficamos sabendo que o homem branco “feito do barro à imagem e semelhança do deus branco”, singrou os mares e, ao chegar a este paraíso perdido, agiu como Adão “com direito a dar nomes”.

Os trechos da Constituição Brasileira⁵ trazem, para os conhecedores da realidade brasileira, um certo tom irônico à narrativa (que os grifos do dramaturgo assinalam). Pontuar como objetivos fundamentais da República – por extensão, do governo que é o encarregado desta execução – construir uma sociedade livre, justa e solidária, erradicar a pobreza e reduzir as desigualdades, sem preconceitos ou distinções de qualquer espécie, e afirmar que se reconhece aos índios sua organização, seus costumes, línguas, crenças e tradições, e os direitos originários sobre as terras que ocupam, soa irônico, anacrônico ou mesmo descabido diante das ações do governo eleito no Brasil ao final de 2018, assim como da própria narrativa da peça, que, sem utilizar-se do documental, provando o genocídio ocorrido em nossas terras através de dados, estatísticas, filmes ou fotografias, se ancora na absoluta certeza que quase todo brasileiro tem do extermínio sofrido por várias nações indígenas, e na possibilidade de lembrança dos espectadores de fatos históricos, como a morte do índio Galdino, que foi morto em Brasília, em 1997, por jovens de classe média alta, que puseram fogo nele⁶.

A cena *Surpresa, pai*, é um claro exemplo de como a dramaturgia sobrepõe este discurso irônico à fala quase trágica de um sobrevivente desse genocídio. O texto alterna as falas da *Coach*, que conta de uma maneira efusiva e entusiasmada a ação policial que desalojou cem famílias de uma região (o texto não nos informa onde tal ação ocorreu, mas a plateia, em nenhum momento parece duvidar da veracidade da narrativa, nem enquadrá-la como algo ficcional), com as de uma *Jovem Índia*, que conta do seu ponto de vista como ocorreu este desalojamento. Assim a força policial é “meigamente” colocada ao lado de vários aparatos do Estado:

Coach - ... Agora, quando a gente fala de força policial, a coisa muda de figura, sabe? Porque é assim: pode ser que o contingente seja de quinhentos, de mil, de um milhão, de infinitos policiais, mas eles não estão sozinhos. Sabe essa história de que você nunca está sozinho mesmo quando não há ninguém ao seu lado? Não é bonitinho? Pois é, é meigo.

Os dois discursos se alternam e enquanto a *Coach* transforma a violência da ação policial em um ato de paixão (“Sabe aquela situação em que você tá ali, de bobeira, sem nada demais, um dia como outro qualquer... sabe como é?, e aí, de repente, chega alguém que você não espera e te pega e te arrebatava e te arrebatava, sabe? Não é lindo

⁵ São falados no início da peça, pela *Mulher Bêbada*, os 04 primeiros artigos da Constituição. Na cena *Entremeio*, a mesma personagem diz o artigo 231, que fala dos índios.

⁶ Há na peça apenas a citação do seu nome, mas Galdino Jesus dos Santos (1952 –1997) foi um líder indígena brasileiro que foi à Brasília para tratar de questões relativas à demarcação de terras indígenas no sul do estado da Bahia, e tendo se abrigado em uma parada de ônibus para dormir, foi assassinado por cinco jovens da alta classe de Brasília, que atearam fogo nele enquanto dormia.

quando acontece? Então, a força policial é assim.”), a *Jovem Índia* requalifica este “momento inesquecível”:

Jovem Índia – Eles começaram a chegar de repente, veio descendo um monte de carro preto e um monte de caminhão. Dos carros pretos desceram os homens, tinha pistoleiro, tinha polícia, tudo misturado. Foi uma surpresa pra gente, porque a gente esperava festa, chicha, dança. (...) Eles pegavam a gente assim, colocando os braços nas costas e jogavam a gente nas caçambas dos caminhões, todo mundo, homem, mulher, velho, criança. As crianças eles pegavam pelo braço, pela roupa. E iam jogando todo mundo. Olha, você não vai saber nunca, mas eu falo: é um negócio que não dá pra esquecer.



Iracema – Foto: João Júlio Mello

Devemos refletir se *Iracema*, que não foi criado e interpretado por descendentes dos povos originários do Brasil, tem sua importância e representatividade diminuída ou invalidada por isso. Alguns críticos, como Renato Mendonça (em crítica publicada em 2017), acreditam que a peça criada e interpretada por pessoas brancas, não tira o lugar de fala dos indígenas, ponderando que “o dramaturgo Fernando Marques se vale do condicional para deixar claro que seu texto é uma criação de brancos que não pretendem falar em lugar dos indígenas” (cf. <http://www.agoracriticateatral.com.br/criticas/142/se-eu-fosse-iracema>), e que o espetáculo “se equilibra habilmente entre o manifesto contundente e o estímulo sensível”. Já Lorenna Rocha, apontando “as marcas da racialidade da atriz (pele branca, traços afilados)”, que nos remetem “aos privilégios da

branquitude, que simbolizam as relações de poder que se manifestam de forma assimétrica e opressora sob corpos não brancos”, aponta que este discurso também pode produzir violências (ainda que inconscientemente), ao permitir que “os mesmos corpos hegemônicos” produzam o discurso. Rocha pergunta a quem “está disponível o lugar de autoria, da voz ativa, do discurso direto?” (cf. https://4parede.com/critica-se-eu-fosse-iracema-urgencias-violacoes-e-autorepresentacoes-quem-ainda-esta-a-falar/#_ftn1).

2. Inserções do real: depoimentos e documentos em cena

Desde as primeiras paradas *gays* ocorridas nos Estados Unidos na década de 70, o movimento LGBT tem crescido enormemente. A representatividade e o aumento de sua visibilidade reflete-se na própria transformação (ampliação) da sigla – LGBTQIA+, que dá uma ideia da complexidade, diversidade e multifacetação dos grupos elencados nesta sigla. O movimento de reivindicação de direitos faz face à ampliação da discussão de gênero enquanto categoria performativamente construída, suas marcas, e o questionamento da heteronormatividade compulsória e das representações do masculino e do feminino. No caso de performances com temática LGBT, estes questionamentos se tornam, obviamente, uma questão política.

BR-Trans surgiu de uma pesquisa realizada por Silvero Pereira sobre procedimentos criativos de dramaturgia e encenação na temática trans. Como ele destaca, “A primeira etapa do processo de criação de *BR-Trans* se deu entre dezembro de 2012 e janeiro de 2013, e consistia em visitar a cidade de Porto Alegre a fim de vivenciar o universo das travestis e transformistas” (PEREIRA, 2016, p. 12). A dramaturgia do texto, “uma colagem de vivências pessoais, referências musicais e fragmentos de texto do próprio autor e de outros autores” (p. 19), se alicerça também em depoimentos que o autor colheu junto às travestis durante sua pesquisa.

Este tipo de dramaturgia, ancorada em depoimentos e outras espécies de documentos, insere-se dentro do escopo daquilo que pode ser chamado de Teatros do Real. José A. Sanchez, retomando a discussão de Maryvonne Saison (em *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain* ela abordava as possibilidades do teatro de recuperar a capacidade de relação com o real), pensa como se pode entender a relação entre o real e a realidade:

Frente a la disociación de lo real (reducido durante la época pos-moderna al ámbito de lo privado) y la realidad (concebida como construcción ilusoria, acumulación de imágenes), en la década de los noventa resurgió la necesidad

de buscar una conciliación, de encontrar vías para permitir la inclusión de lo real en la construcción llamada realidad y liberar al mismo tiempo a la realidad de su andamiaje virtual para anclarla nuevamente en la experiencia concreta y, de ese modo, poder intervenir sobre ella (SANCHEZ, 2007, p. 15-16).

BR-Trans se insere neste espectro, de re-inserção do real dentro da realidade do teatro. O texto se nutre de canções, das histórias de vida de Silvero e dos depoimentos colhidos por ele. Na “Cena VIII – A carta”, por exemplo, o ator lê uma carta antiga de sua mãe, escrita para ele em 1996. No “Prelúdio: A história de Silvero/Gisele”, o ator se apresenta ao público, dizendo seu nome, onde nasceu e como começou a fazer teatro, explicando inclusive como surgiu o trabalho com as travestis e o travestimento. Estas irrupções do real em cena não apenas desestabilizam o ator, provocando-o a transitar entre estas várias formas de atuação: desestabilizam também a percepção do espectador que necessita constantemente reajustar sua maneira de entender o que está vendo em cena, indo e voltando constantemente do real ao ficcional.



BR-Trans – Foto: Toni Benvenuti

O depoimento autobiográfico é parte fundamental desta esfera de trânsito. Falando da autobiografia, Philippe Lejeune observa que nos textos autobiográficos há um plano textual (onde, através das técnicas de narração, se produz a *significação*), e

um plano extratextual, onde são colocados os problemas relativos à exatidão e à veracidade da *informação*. Pensando em termos teatrais,

... podemos traçar um paralelo aqui entre um plano *extracênico* – de onde provém o material, sua fonte, a memória do ator – e o plano *cênico* – onde esse material será trabalhado, não só dramaturgicamente, mas pela materialidade da encenação. Todo relato autobiográfico ordinariamente vem envolto na preocupação de dar um sentido aos fatos e ocorrências da vida, mesmo sendo perpassado pelo aleatório e pelo fortuito. (Silva, 2013, p. 80).

As cenas iniciais do espetáculo trazem a questão da identidade do ator/personagem em um duplo sentido: Silvero não apenas se apresenta como Silvero Pereira, “cearense do sertão central, mais especificamente da cidade de Mombaça” (p.21), contando aí de sua convivência com travestis e transformistas e do seu desejo de levar a questão da discriminação que elas sofrem para os palcos (“... ficava me perguntando sobre como fazer para que essa questão que era algo pessoal, uma inquietação artística, também pudesse se tornar coletiva, que as pessoas começassem a falar e discutir a respeito”, p. 21), mas também como a “Gisele”, “figura” (como diz o próprio autor) surgida na montagem do espetáculo *Uma flor de dama* (2002), se confunde com a sua própria pessoa:

Gisele nasce como uma personagem, mas com o passar do tempo ela se apropriando da minha vida de uma forma que hoje vai além do palco. É até uma sensação meio engraçada, meio esquizofrênica. Eu não sei dizer exatamente onde, hoje, termina o Silvero e onde começa a Gisele. Por exemplo, se eu sair de Gisele numa noite e no dia seguinte esquecer de tirar o esmalte das unhas e decidir fazer qualquer coisa cotidiana como pagar uma passagem de ônibus, comprar um pão numa padaria, as pessoas vão ficar olhando pra mim vestido como Silvero, mas com as unhas de Gisele. (p. 22)

O esquizofrenismo apontado por Silvero levanta a questão da identidade, não só de gênero, que perpassa o travestimento: surgida como um personagem, Gisele Almodóvar é apenas uma ficção? Se todo personagem carrega algo da personalidade do ator/atriz, o que significa transcender a ficção, levar este “personagem” para além do universo e espaço ficcionais dos palcos? A afirmação da existência da Gisele para além da cena insere-a no campo do real e joga-nos em direção à própria ficcionalização do eu e à impossibilidade de determinar onde termina o personagem e onde começa a pessoa, pela imbricação de ambos. Falando sobre o travestimento, Judith Butler lembra que há três dimensões em jogo nestas performances: o sexo anatômico, a identidade de gênero e a *performance* de gênero. Há uma série de dissonâncias que estas performances revelam, “não só entre sexo e *performance*, mas entre sexo e gênero, e entre gênero e *performance*” (BUTLER, 2021, p. 237). Dessa forma, o travesti não só desconstrói a

imagem unificada de mulher, mas também “revela a distinção dos aspectos da experiência do gênero que são falsamente naturalizados como uma unidade através da ficção reguladora da coerência heterossexual” (idem).

Alicerçando-se, de forma similar ao que ocorre em *Se eu fosse Iracema*, na capacidade performativa do ator, que também canta e faz dublagens durante a peça, *BR-Trans* traz inúmeras cenas sobre a violência sofrida pelas travestis e transexuais. Na “Cena II – Assassinadas, assassinadas”, enquanto o ator canta uma música são projetadas imagens de travestis assassinadas. Se na “Cena XII – A história de Gisberta”, o ator não conta a morte de Gisberta, preferindo abordar o lado artístico de seu trabalho, cantando a música “Balada para Gisberta”, de Pedro Abrunhosa, novamente a direção recorre ao recurso do vídeo, exibindo imagens de matérias de jornal sobre a morte da travesti.

Não há, na peça, um discurso contra instituições políticas; o texto faz uma exposição de situações, como se perguntasse “até quando?”, voltando este questionamento para o público e deixando que este se interrogue do porquê de tanta violência e discriminação contra as travestis e transexuais. Encontramos no livro, nos comentários finais escritos pela diretora, Jezebel de Carli, e por Silvero Pereira, as falas mais explicitamente políticas:

Jezebel: não sei o que conseguimos provocar ou alterar nesses anos de *BR-Trans* [a peça estreou em 2013]. Seguem-se os assassinatos, as humilhações, a falta de trabalho, o desamor, a solidão, o preconceito e a violência. Mas prosseguimos, queremos potencializar o embate, dar visibilidade ao universo trans, produzir questionamentos e curto-circuitos mentais. Resistência e resiliência são o cotidiano desse universo. (P. 65)

Silvero: O Brasil ocupa o primeiro lugar no *ranking* de assassinatos de travestis e transexuais no mundo, com mais de quinhentos casos documentados entre 2012 e 2015, uma média de 160 casos por ano, 0,5 caso por dia. Só em janeiro de 2016 foram quase sessenta casos de homicídio por lesbo-homo-transfobia, numa estatística de quase dois casos por dia. (P. 55)

Estruturando-se também como uma peça denúncia, *BR-Trans* dá o protagonismo da cena a histórias de um grupo de pessoas marginalizadas e caminha numa trajetória de dar reconhecimento a uma classe enquanto portadora de direitos, desejos e histórias, não como suporte cênico do anedótico, do cômico e eivados de estereótipos. Este movimento podemos reconhecer também em *Preto*.

3 Corpos e singularidades em cena

Como vários dos trabalhos realizados por Márcio Abreu com a Companhia Brasileira de Teatro, junto à qual atua com encenador e dramaturgo, *PRETO* é uma peça que trabalha essencialmente com a política enquanto subjetividade, através do protagonismo, enfrentamentos e seduções. *PROJETO bRASIL* (2015), por exemplo, texto de Márcio Abreu com dramaturgia do próprio e de Giovana Soar, NadjaNaira e Rodrigo Bolzan, divide-se em 16 discursos, alguns de natureza verbal, outros de natureza não verbal (como adverte o autor no prefácio), e pode ser considerada um tipo de dramaturgia que se recusa a “falar *sobre* um tema”, (ROMAGNOLLI, 2016, p. 89). Há uma ausência de um discurso direto, observa-se antes uma composição de “discursos subterrâneos que dão forma a sentidos apreensíveis de um modo mais sutil” (idem, p. 90), falas que comunicam desejos e opiniões, pondo em xeque as posições afetivas e a percepção crítica dos espectadores.



Preto – Foto: Nana Moraes

O texto publicado de *PRETO* não possui uma divisão clara de cenas e dos personagens/atores que nela atuam. Sabemos, pelos dados da ficha técnica inseridos na publicação (PASSÔ, 2019, p. 19) que o espetáculo estreou em 2017 e tinha como elenco Cássia Damasceno, Felipe Soares, Grace Passô, Nadja Naira, Renata Sorrah e Rodrigo Bolzan / Rafael Bacelar (em alternância). O texto da peça se inicia com “CONFERÊNCIA DE UMA MULHER NEGRA” (p.23), seguido de “(ela está presente. Imagem do seu rosto)”, mais abaixo na página. Sem outra indicação nas rubricas, apenas aqueles que assistiram à peça sabem que a cena é interpretada por uma

atriz negra – Grace⁷. Algumas cenas indicam o número, sexo e cor da pele dos intérpretes, como em “(Duo. Mulher branca. Homem negro)”, p.27, “(Entrevista. Duas mulheres)”, p. 37 e outras. Mas estas cenas não indicam quem deve dizer qual fala. Em “(Duo. Mulher Branca. Homem negro)”, as falas são divididas em 1 e 2, sem determinar quem diz qual texto – na apresentação que vimos 1 correspondia a Felipe Soares, homem negro, e 2 a Renata Sorrah, mulher branca.

A peça se articula assim a partir dessa fala pública de uma mulher negra, “uma espécie de conferência que se desdobra em imagens, mediações da palavra, ressignificações de corpos, ativação da escuta e reverberação de sentidos numa sequência de tentativas de diálogo”, como diz Márcio Abreu num dos textos que prefaciam o livro (in PASSÔ, 2019, p. 14).

Esta indeterminação a que nos referimos, que inclusive já nos permite perceber a fragmentação e não-linearidade que o texto assume, também nos diz sobre a forma que a questão racial é tratada durante o espetáculo. O racismo, em *PRETO*, não se evidencia pelo discurso panfletário ou de denúncia. É pela afetividade, pela presença cênica dos corpos negros e da fala, em especial da mulher negra, que a questão racial é tratada e desenvolvida. Indicar que uma cena deve ser protagonizada por uma mulher negra implica ao mesmo tempo em uma subversão e uma provocação. Primeiramente por colocar este protagonismo para uma voz negra. No caso do Brasil, raramente um personagem negro é posto como herói e protagonista de uma peça de teatro, muito menos uma mulher. Nosso teatro, fortemente marcado por uma herança eurocentrista, reserva aos negros papéis subalternos e/ou estereotipados, frequentemente como escravos ou criados, limitando o negro ao “cômico, anedótico, submisso, feio” (LIMA, 2011, p. 83), papéis que a sociedade brasileira contemporânea continua a lhes atribuir e conservar. Dar voz e fala a uma pessoa negra é, no Brasil, um ato político, um ato de *empoderamento*. Como diz Cristiane Jesus (2016), pensar um Teatro Negro é pensar um local “de empoderamento do artista negro que pode atuar como sujeito e não como objeto da encenação” (p. 114). Esses teatros, negros, definidos por ela como “espaços de representação do jeito de ser e de viver da população negra deste país” (p.114), são ainda “lugares de conflito por excelência, onde a negritude é desafiada, provocada ao extremo, são ambientes de catarse, de distanciamento, de subversão das acepções de subalternidade histórica relegada aos negros deste país” (p.115).

⁷ Esta cena era feita por ela quando vi o espetáculo, em setembro de 2018, em Porto Alegre, RS.

O empoderamento atravessa a percepção do que se passa ao seu redor, e conduz a uma “postura de enfrentamento da opressão para eliminação da situação injusta e equalização de existências em sociedade” (BERTH, 2019, p. 19), baseado neste entendimento da posição social e política que se ocupa. Se *PRETO* não se encaixa exatamente na definição de Teatro Negro citada acima⁸, há na peça uma subversão da subalternidade histórica a que os negros foram relegados na sociedade brasileira. Essa subversão é também um afrontamento a esta subalternidade, pois não apenas coloca a mulher preta como protagonista, mas implica o espectador no processo de reconhecimento do “enegrecimento” da sociedade brasileira, levando-o a tomar posição diante do racismo estrutural da mesma e dos vários aspectos do empoderamento negro.



Preto – Foto: Nana Moraes

⁸ Já Evani Tavares de Lima define teatro negro em sentido amplo, como “o conjunto de manifestações espetaculares negro-mestiças, originados na Diáspora, que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana como meio de expressão, recuperação, resistência e afirmação da cultura negra” (In Lima, 2011, p. 82). Eu sua tese de doutoramento, Evani postula que “Este teatro negro pode ser classificado a partir de três grandes categorias: uma primeira que, genericamente, denominaremos performance negra, abarca formas expressivas, de modo geral, e não prescinde de audiência para acontecer; a segunda categoria (também circunstancialmente definida), teatro de presença negra, estaria mais relacionada às expressões literalmente artísticas (feitas para serem vistas por um público) de expressão negra ou com sua participação; e a terceira categoria, teatro engajado negro, diz respeito a um teatro de militância, de postura assumidamente política.” (LIMA, 2010, p. 43). Dessa forma, *PRETO* estaria mais próximo dessa terceira categoria.

Isso acontece desde a abertura da peça, a “CONFERÊNCIA DE UMA MULHER NEGRA”, quando a atriz diz: “O que nos resta é a pergunta: O que fazer para que o enegrecimento seja cada vez maior, seja cada vez mais potente, no lugar de onde estamos?” (Passô, 2019, p. 24). Ocorre também na cena “(Entrevista. Duas mulheres)”, onde Grace e Renata fazem um pequeno trecho de *Lágrimas amargas de Petra Von Kant*, de R. W. Fassbinder, peça que foi encenada em 1982 com Fernanda Montenegro no papel de Petra, Renata Sorrah no de Karin e Juliana Carneiro da Cunha no da criada, Marlene. Em *PRETO*, a mulher negra é alçada à posição de Petra, e não da criada, como seria verossímil aqui no Brasil. O próprio título da peça é desestabilizador. Como pergunta Thiago Aguiar Simim, no posfácio do livro, “Pode algo “ser” preto? Pode uma determinação explicar um ser? Pode uma pessoa ser preta? A resposta é não e sim.” (Simim, 2019, p. 77). Simim destaca o aspecto reducionista e a “reificação” de igualar pessoas e suas identidades a “ser preto”:

O título é simples e significativo (PRETO) porque indica essa redução de um ser, de sua diversidade, a uma determinação acidental (cor), sobre como a imediatidade (social) da imagem preta suspende a complexidade de um ser humano (o que não ocorre, insisto, com a imediatidade da imagem branca masculina). (p.78)

Assim, *PRETO* trata o racismo no Brasil do ponto de vista da mulher negra, e traz a discussão do que é “ser preto”, enquanto imagem e como algo que define a própria existência – bem diferente do “ser branco”. Há, na peça, um jogo constante entre os atores e atrizes, pretos e brancos, uma troca de papéis e de textos. Como pontua Thiago Simim, “A “imagem” branca tem, nesse caso, a liberdade de ser algo que não passe pela cor, enquanto o “preto” invade inexoravelmente a identidade” (Simim, 2019, p. 79)

É talvez neste sentido que podemos pensar a fala inicial de Grace: “Então, eu vou partir daí, eu vou falar um pouco como a sociedade age sobre nós e como nós reagimos, e o Preto é muito interessante, né? Porque o Brasil é Preto. (...) A pretura, como um modo civilizatório.” (p.24). Quando a peça se encaminha para o final esse discurso, e o questionamento sobre como nós, espectadores, nos posicionamos em relação ao enegrecimento, é retomado:

Mas olha, honestamente, é como se não desejasse escutar nada que não seja esse fogo. É como se não desejasse escutar nada que não seja esse fogo de não apagar. (...) Nada que não seja esse meu amor preto, meu tesão preto. Esse pensamento preto. Esse pensamento preto. Essa concretude preta. Essa intelectualidade preta. Essa ave maria cheia de preta. (...) O que nos resta é a pergunta: O que fazer para que o enegrecimento seja cada vez maior, cada vez mais potente no lugar onde estamos. (p. 72-73)

A seguir, abre-se um microfone, que é colocado no proscênio, para a manifestação da plateia. O texto da peça termina da seguinte forma:

Estas palavras vão te tirar para dançar porque nem mesmo elas vão conseguir falar sobre mim porque eu não sou uma coisa para se falar sobre e o que eu tenho é só uma vontade lúcida de. O que eu tenho é só uma vontade linda de. O que eu tenho é só uma vontade linda de. Enegrecer. Enegrecer. Enegrecer.

4. Políticas

Perpassando esses três exemplos que trouxemos à baila, podemos perceber uma nova forma de se abordar as questões políticas que tem lugar na dramaturgia brasileira. Sem prejuízo de outras formas dramáticas, que continuam a ser praticadas por outros autores, grupos e coletivos pelo Brasil afora, e que ainda recorrem à criação de um universo ficcional particular, um espaço-tempo fictício – haja visto, por exemplo, os trabalhos da Cia do Latão (*O patrão cordial*, 2012; *O pão e a pedra*, 2016) e do grupo Ói Nós Aqui Traveiz (*O amargo Santo da Purificação*, 2008; *Caliban – A Tempestade de Augusto Boal*, 2016) – as mais diversas questões políticas ganharam os palcos brasileiros em formatos nada convencionais.

A discussão política não se apresenta mais apenas como a contestação do regime econômico e dos pressupostos ideológicos que o sustentam. Até meados dos anos 60 a dramaturgia brasileira e boa parte da mundial frequentemente tratavam as questões políticas, econômicas e sociais através da criação de um universo ficcional no qual elas eram retratadas ou problematizadas, como ocorre, por exemplo, em *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, *A invasão*, de Dias Gomes, e *Oração para um pé-de-chinelo*, de Plínio Marcos. Como aponta Oduvaldo Vianna Filho no prefácio à sua peça *Rasga Coração*, ela “conta uma história, com todos os mecanismos do *playwright*, crescendo de tensão, etc.” (VIANNA FILHO, 1980, p. 13). Claro que as pesquisas com o documental, iniciadas nos anos 20 do século passado com Piscator, já estavam incorporadas à forma dramática utilizada: “Ao mesmo tempo, a peça apresenta dados, remonta momentos históricos, etc., utilizando a técnica de *colagem* que usamos em *Opinião* e outros espetáculos” (idem, p. 13-14). Esta nova dramaturgia política – digamos assim – a qual nos referimos neste artigo, difere da anterior por três aspectos essenciais: prescindem deste universo ou arcabouço ficcional; são compostas

essencialmente por fragmentos, frequentemente independentes; são frequentemente autorais, assimilando muitos dos procedimentos da performance e do teatro documentário, incluindo o uso de depoimentos autobiográficos.

Essa dramaturgia assume os problemas que afetam os indivíduos e grupos da sociedade como políticos, fugindo de uma subjetividade individualista, e considera as ações desses grupos e indivíduos como ações políticas, partindo do contexto em que estes grupos se inserem, do seu ponto de vista. Nas encenações que examinamos, há a contestação de discursos hegemônicos, heteronormativos, racistas e machistas, e esta contestação é construída a partir das vivências das pessoas que compõem estes grupos.

Como lembra a filósofa Márcia Tiburi (2017), há um processo de afirmação de singularidades, e estes grupos – as mulheres negras, os gays, as lésbicas, os quilombolas, os sem-terra, os indígenas e vários outros – se afirmam enquanto categoria política. Outros sujeitos, outros corpos, entram e ocupam a cena, e essa ocupação é um ato de reivindicação de existência dessas minorias – minorias políticas, bem entendido – o que por si só já se configura em um ato político.

Tiburi pontua que o lugar de fala é fundamental “para expressar a singularidade e o direito de existir” (TIBURI, 2017). A percepção que essas vozes não são iguais nem homogêneas, que suas reivindicações e desejos são distintos, altera a forma de se pensar as ações políticas. A afirmação das singularidades e das existências dos indivíduos que compõem as minorias políticas altera a configuração da estrutura social. Outras identidades e subjetividades, discursos e vozes periféricas que anteriormente mal faziam parte até mesmo do discurso teatral, tornam-se protagonistas. Buscar frestas onde penetrar e desestabilizar o discurso hegemônico, heteronormativo, racista e machista, quebrando a “blindagem do poder”, atravessa esta afirmação da identidade.

O *lugar de fala* que cada uma das peças coloca em cena⁹ parte das experiências dos indivíduos como algo que diz respeito ao grupo no qual eles estão inseridos, algo que “traz a marca das condições sociais e culturais das pessoas que pertencem a este grupo, e que, dessa forma, transcendem a experiência de um indivíduo, constituindo-se em experiências historicamente compartilhadas” (Silva, 2018). São as condições

⁹ Creio que é necessário chamar a atenção para as críticas que o espetáculo *BR-Trans* recebeu do Coletivo MONART – Movimento Nacional de Artistas Trans. Em carta aberta para todos os artistas cisgênero, que foi publicada pela Revista Cult em 26-01-2018, o Movimento, que já havia criticado duramente o ator Luís Lobianco durante a temporada de Gisberta no CCBB em Belo Horizonte, acusa Silvero Pereira de praticar o *Trans Fake*. A questão da representatividade levantada pelo Movimento retoma não apenas a discussão sobre “falar sobre” e “falar por” trazida por Gayatri Spivak (em *Pode o subalterno falar?*) e Linda Alcoff (*The Problem of Speaking for Others*), mas traz para o palco o problema de “quem pode representar quem em cena”.

estruturais nas quais os grupos e os indivíduos estão inseridos, que constituem os pontos de partida para estas narrativas.

São estas vivências, seja na forma de depoimentos, seja transformando-as em narrações, ou trazendo a subjetividade desses corpos e afetos para a cena, que constituirão essa nova forma do político no teatro. A percepção de que essas vozes não são iguais nem homogêneas, que a ideia unificadora de um discurso reivindicativo único e centralizador já não é mais possível, atravessa essas performances. A partir de vozes e sujeitos não homogêneos, as ações políticas também se tornam heterogêneas e plurais. A afirmação das singularidades e a presença em cena desses corpos não hegemônicos alteram a configuração do próprio tecido social. Os temas se diversificam; vozes que nunca se ouviram se tornam as protagonistas do espetáculo. Em termos de estrutura, esta cena incorpora o fragmento, o trânsito entre o real e o ficcional. Em termos subjetivos, expande-se.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcio. **Maré – Projeto bRASIL**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016.

ARISTÓTELES. **A Política**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta. **Usos e abusos da história oral**, p. 183-191. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1998.

BERTH, Joice. **Empoderamento**. São Paulo: Pólen, 2019.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero – Feminismo e subversão de identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

CIA Brasileira de Teatro. <http://www.companhiabrasileira.art.br/>.

FÉRAL, Josette. “Por uma poética da performatividade”, in **Sala Preta, Revista de Artes Cênicas**. Nº 8, p. 197-210. São Paulo: PPG em Artes Cênicas - ECA/USP, 2008.

JESUS, Cristiane S. Correa. **Teatros Negros e suas estéticas**. Dissertação de Mestrado. Brasília: UNB, 2016. Disponível em repositorio.unb.br/bitstream/10482/21400/1/2016_CristianeSobralCorreaJesus.pdf

LEJEUNE, Philippe. “El pacto autobiográfico”. In **Anthropos Suplementos: La autobiografía y sus problemas teóricos**, p. 47-61. Barcelona: Proyecto A. Ediciones, 1991.

LIMA, Evani Tavares. “Teatro Negro, Existência por Resistência: Problemáticas de um teatro brasileiro”. In **Repertório**, Salvador, nº 17, p. 82-88, 2011-2. Disponível em <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/5665/1/5729-15715-1-PB%5B1%5D>.

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. Tese de doutoramento. Campinas: Unicamp, 2010. Disponível em <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/283930>.

PASSÔ, Grace, ABREU, Márcio, NAIRA, Nadja. **PRETO**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

ROMAGNOLLI, Luciana E. “Marés brasileiras: discursos em contrafluxo”. In ABREU, Márcio. **Maré – Projeto bRASIL**, p. 85-93. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016.

SÁNCHEZ, José A. **Prácticas de lo real em la escena contemporânea**. Madri: Visor Libros, 2007.

SAISON, Maryvonne. **Les théâtres du réel. Pratiques de la representation dans le théâtre contemporain**. Paris: L’Harmattan, 1998.

SILVA, Daniel Furtado. – **O ator e o personagem: variações e limites no teatro contemporâneo**. Tese de doutoramento. Belo Horizonte: UFMG, 2013. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/JSSS-9EHH7R>.

SILVA, Daniel Furtado. “O que pode um homem, branco, heterossexual dizer?”. In **Anais Abrace**. V. 19, nº1, 2018. Disponível em https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/106/showToc?fbclid=IwAR2RT2mX2VbvJbTeS0h7qnDN_fNiLtUqQMYxwVLnhr4jbjmpoePNhtoeZbs

SIMIM, Thiago Aguiar. “PRETO, uma peça preta”. In **PRETO**, Passô, 2019, p. 77-84. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Rasga coração**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1980.