

luiz paulo pimentel de souza

CRÍTICA DE UM TEATRO CIDADÃO

um estudo sobre o encontro entre o teatro
e os ideais de cidadania no Brasil

são paulo

2024

luiz paulo pimentel de souza

CRÍTICA DE UM TEATRO CIDADÃO

**um estudo sobre o encontro entre o teatro
e os ideais de cidadania no Brasil**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro

Orientadora: Profa. Dra. Silvia Fernandes da Silva Telesi

Coorientador: Prof. Dr. Christian Fernando Ribeiro Guimarães

**Versão corrigida
(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)**

são paulo

2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

PIMENTEL DE SOUZA, LUIZ PAULO

Crítica de um teatro cidadão: um estudo sobre o encontro entre o teatro e os ideais de cidadania no Brasil / LUIZ PAULO PIMENTEL DE SOUZA; orientadora, Sílvia Fernandes da Silva Telesi; coorientador, Christian Fernando Ribeiro Guimarães. - São Paulo, 2024. 220 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. história do teatro brasileiro. 2. teatro e cidadania. 3. arte e emancipação. 4. abolição da escravidão. 5. Michel Foucault. I. da Silva Telesi, Sílvia Fernandes. II. Título.

869.92

CDD 21.ed. -

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

SOUZA, Luiz Paulo Pimentel de. **Crítica de um teatro cidadão**: um estudo sobre o encontro entre o teatro e os ideais de cidadania no Brasil. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Crítica de um teatro cidadão: um estudo sobre o encontro entre o teatro e os ideais de cidadania no Brasil

RESUMO

O campo discursivo que vincula cultura e cidadania se intensifica conforme o Brasil avança em seu processo de redemocratização. Tal associação é consolidada nas décadas subsequentes, a ponto de políticas públicas forjadas já no período democrático tornarem cultura e cidadania, senão termos sinônimos, ao menos complementares. Tanto na produção teórico-acadêmica quanto em projetos artísticos de financiamento público ou privado, observa-se que os ideais de emancipação pela cultura (por sua fruição e/ou produção) também ganharam força como justificativa para a necessidade das práticas artísticas no tecido social do país. No entanto, os anos 2010 colocaram a combinação arte-cidadania-emancipação em xeque. O motor dessa crise não foi acionado por artistas, críticos ou mesmo gestores culturais, mas pelo encontro cada vez mais ruidoso entre os fazedores da arte e seu público. Se a justificativa final da cultura era a de contribuir para a formação de uma atitude cidadã e crítica na sociedade, parte desse público-alvo passou a questionar as premissas dessa equação, escancarando seus limites e paradoxos. O teatro, por sua vez, destacou-se como zona privilegiada dessa disputa, com recorrentes episódios de enfrentamento entre cena e público, mobilizando polêmicas a respeito das necessidades de transformação da linguagem bem como de sua teoria e modos de produção. Originando-se da constatação dessa crise contemporânea, esta tese investiga sob quais formas e em quais momentos históricos os ideais de cidadania e emancipação teriam se entranhado na prática e no pensamento sobre o teatro do país. Historicizar tal processo não visa descrever uma sucessão de eventos que teriam nos conduzido linearmente até a atualidade, mas sim problematizar os acontecimentos do próprio curso histórico, evidenciando instituições laterais, forças discursivas e formas de governo que teriam tornado possíveis certos modos de pensar e produzir as relações entre cena e público, em detrimento de outros. Partindo de um diálogo teórico-metodológico com elementos que compõem o pensamento de Michel Foucault (seu gesto procedimental arqueogenealógico), a pesquisa se move entre diferentes arcos históricos a fim de focalizar cenas polêmicas da história teatral. O texto se desloca entre: a) a análise de tensões entre cena e público deflagradas ao longo da última década (2012-2022) e que encontram na reivindicação da ocupação cênica de corpos historicamente minorizados sua principal, mas não única, condição de expressão; e b) a análise do primeiro momento histórico em que as práticas teatrais teriam se vinculado aos ideais de emancipação e que teve lugar ao longo de toda a década de 1880, na qual os teatros foram eleitos como espaço privilegiado para a militância abolicionista. Assim, a tese sustenta seu procedimento de ir e vir na história por meio de um montante documental composto por textos publicados na imprensa que nos permitem evidenciar modos como escândalos teatrais foram descritos, problematizados e analisados em suas respectivas épocas. Por fim, o exercício genealógico do qual a tese resulta conduz à hipótese de que seria na tentativa de governar certas subjetividades e comportamentos deflagrados no encontro entre cena e público que as relações entre teatro, cidadania e emancipação teriam fundado seu sucesso – e fracasso – ao longo dos últimos dois séculos.

Palavras-chave: história do teatro brasileiro; teatro e cidadania; arte e emancipação; abolição da escravidão; Michel Foucault.

Critique of a Citizen Theater: a study on the encounter between theater and the ideals of citizenship in Brazil

ABSTRACT

The discursive field that links culture and citizenship intensifies as Brazil advances its re-democratization process. This association is further consolidated in subsequent decades, when public policies forged during the democratic period transformed culture and citizenship, if not synonymous, at least in a complementary pair. Both in theoretical-academic production and in artistic projects with public or private funding, it can be seen how the ideals of emancipation through culture (its fruition and/or production) are gaining strength as a justification for the need for artistic practices in the country's social fabric. Nevertheless, the art-citizenship-emancipation combination was put in check during the 2010s. The engine of this crisis was not set in motion by artists, critics, or even cultural managers but by the increasingly noisy encounter between art-makers and their audiences. If the ultimate goal of culture was to contribute to forming a civic and critical attitude in society, part of the audience began to question the premises of this equation by exposing its limits and paradoxes. The theater has stood out as a disputed zone of privilege where recurrent episodes of confrontation between the scene and the audience mobilize polemics about the need for transformation in language, its theory, and modes of production. This thesis arises from the perception of that contemporary crisis and aims to investigate in what forms and at which historical moments the ideals of citizenship and emancipation have become embodied in the country's theater practice and thinking. Historicizing this process does not aim to describe a succession of events that would have linearly led us to the present day. It is instead to problematize the events of the historical course itself, highlighting sideways institutions, discursive forces, and forms of government that would have made it possible to raise specific ways of thinking and producing relations between the scene and the audience, to the detriment of others. Based on a theoretical and methodological dialog with some elements of Michel Foucault's thought (his archaeogenealogical procedural gesture), this research moves between different historical archives to focus on controversial scenes from theatrical history. The text shifts between a) the analysis of tensions between the scene and the audience over the last decade (2012-2022), which have found their expression mainly, but not only, in claiming the presence of historically minorized bodies as an occupation of the scene; and b) the analysis of the first historical moment in which theatrical practices were associated with the ideals of emancipation, which took place throughout the 1880s when the theaters were taken as a privileged space for abolitionist militancy. Thus, the thesis sustains its procedure of going back and forth in history by examining several documents that consist of texts published in the press. These documents reveal how theatrical scandals were described, problematized, and analyzed in their respective eras. Finally, this work results in a genealogical exercise that leads to the hypothesis that, over the last two centuries, the relations between theater, citizenship, and emancipation would have founded their success - and failure - in an attempt to govern some subjectivities and behaviors triggered in the encounter between scene and audience.

Keywords: the history of Brazilian theater; theater and citizenship; art and emancipation; abolition of slavery; Michel Foucault.

AGRADECIMENTOS

Agradeço

à professora e orientadora desta tese, Silvia Fernandes. Silvinha, como a chamo desde a primeira aula sua que tive na graduação. Como já disse e não canso de repetir, sempre a agradecerei pelo bom teatro que assisti enquanto a via e ouvia pensando em voz alta, fazendo digressões e traçando uma lousa com setas apontando para todos os lados. Setas-pensamento que rabiscavam e reverberavam seu gesto generoso como docente e entusiasmo na partilha de saberes e perguntas. Além de seu incentivo de que qualquer pessoa poderia escrever e pensar a respeito do teatro, da performance e de suas formas por vir. O modo sensível e rigoroso como produz teoria e poesia me inspirou e motivou ao ponto de desejar tê-la perto nessa jornada de doutoramento. Sou grato por ela ter aceitado e criar comigo este texto em tempos de pandemia;

ao professor da área de Filosofia da Educação da UNICAMP, coorientador desta tese e amigo querido Christian Guimarães Vinci. Parceiro de pensamento, estudo e vida, Christian, investigador das filosofias da diferença e da forma do ensaio, permitiu com que a atual pesquisa dialogasse com o campo educacional de maneiras não prescritivas, mas considerando o par teatro-educação como par passível de problematização. Além disso, sempre foi um leitor e provocador fundamental para que nos mantivéssemos atentos ao procedimento que nascesse e se potencializasse a partir do gesto-arquivo, cuidando para que eu me afastasse do sempre tentador gesto-hermenêutico;

à Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela concessão de uma bolsa de doutorado com duração integral de 48 meses sem a qual definitivamente esta tese não existiria;

à prontidão e gentileza de todas as pessoas que trabalham na Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e que foram fundamentais para as mediações institucionais pelas quais esta pesquisa teve que passar. Em especial à Tamara Elizabeth Cury Sciré e Paulo Staacks;

à equipe da Biblioteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional pelas respostas às minhas dúvidas ao longo deste percurso e por todas as outras formas de contribuição com essa pesquisa;

aos professores Thiago Florencio, Sidmar Gomes, Mariana Soutto Mayor e Suzana Schmidt por terem colaborado no processo de doutoramento participando da Comissão Julgadora desta tese por meio de leituras afetivas, rigorosas, inspiradoras e provocativas;

aos professores Ferdinando Martins e Silvia Cristina Martins de Souza pela generosidade e acuidade com que leram este trabalho em sua etapa de qualificação.

à professora Verônica Veloso por ter aceitado ser minha supervisora e parceira no estágio referente ao Programa de Aperfeiçoamento de Ensino no ano de 2020 e à turma do Ateliê 3 com quem desenvolvemos uma criação em áudio – *Zona Contaminada* – que nos aproximou de alguma forma em alguns meses do tenebroso isolamento;

à Juliana Jardim, parceira de criação, pensamento, vida e traçar. Ao nosso espaço sempre aberto, presente e por vir: dupla jangada;

aos amigos e criadores do [pH2]: Bia, Bruno, Cainã, Catarina, Luana, Mami, Nato, Nicole, Paola e Rodrigo;

ao I. pelos bons encontros, papos inspiradores e pela coragem das singelas metamorfoses;

à Liz, com quem amo criar, viajar e descansar junto;

à Lia, por ser incrível e infinita;

à Dani, por pensar modos éticos, rigorosos, combativos e alegres de habitar a academia e a vida;

à Catarina, por tantas trocas na vida e por ter lido textos publicados ao longo desse percurso e me provocar criativamente;

à Nicole, por escrever, por olhar os astros e por termos nos apaixonado no ônibus;

ao Diego, pela amizade de tantos anos que não para de ter assunto;

aos tantos amigos que apareceram em meio à escrita desta tese: Paulo Bio, Paola Lopes, Carol Catini, Tiago Luz, Sidmar Gomes, Carolina Rosa, Maíra Gerstner, Rafaella Uhiara, Mariana Mayor, Lucas Oliveira, Gustavo Motta, Jorge Peloso, Fernanda Donabella, Sergio Rizzo, Crislei Custódio, Fábio Zanoni, Conrado Dess e Ana Julia Marko;

à Marilena, Luiz Carlos, Isadora e Iêda. Minha família. Me deram a vida. E a chance de imaginar, criar, estudar e buscar uma vida extraordinária, mesmo ordinária;

ao Marcos, meu amado. Meu escritor favorito. Aquele que me fortalece, eletriza e apazigua com a sua calma e potência infinita, ensaiando comigo a beleza em experimentação, riso e poesia.

obrigado, pessoal.

Sumário

Da investigação, p. 8

Capítulo 1 – Das cenas interrompidas, p. 25

- 1.1 Do rei, p. 30
- 1.2 Da rainha, p. 35
- 1.3 De Gisberta, p. 39
- 1.4 Da crise, p. 44
- 1.5 Da quebra de um contrato, p. 52
- 1.6 Do soberano, do cidadão e daqueles que restam, p. 57

Capítulo 2 – Dos paradoxos do encontro entre teatro e cidadania, p. 74

- 2.1 De três espectadoras: aquela que transcreve, aquela de quem falam e aquela que recusa, p. 77
- 2.2 Dos paradoxos da cidadania, p. 102

Capítulo 3 – Da emergência de um teatro cidadão, p. 117

- 3.1 Da cena da emancipação, p. 125
- 3.2 Das conferências, p. 134
- 3.3 Do público, p. 144
- 3.4 Da cena da alforria, p. 151
- 3.5 Da liberdade como benefício e encenada como mágica, p. 160
- 3.6 Das 362 liberdades, p. 175

Epílogo – Da emergência de um artista cidadão, p. 191

Considerações finais, p. 202

Referências, p. 207

Da investigação

Por mais que uma pandemia ceife vidas, encontros, pesquisas, alegrias e nossos movimentos, esta tese é uma tentativa de apresentar publicamente mais uma etapa de uma investigação que vem se desdobrando a partir de diferentes formas há pelo menos dez anos. Alguns desses movimentos se deram sob formas acadêmicas e outros, sob formas artísticas, sempre contando com parcerias que deslocam qualquer singularidade do campo de uma autoria para a pluralidade. Até o presente momento, elas se encontram dispostas das seguintes maneiras:

(a) uma dissertação de mestrado, intitulada *Do governo das patas: um estudo sobre a emergência do espectador crítico no teatro brasileiro* (PIMENTEL, 2018). A pesquisa, cujos dois últimos anos foram financiados pela Capes, foi desenvolvida entre 2015 e 2018 na área de Filosofia e Educação na Faculdade de Educação da USP e orientada pelo professor Julio Groppa Aquino. Ao longo deste texto, alguns dos temas centrais e resultados de análise ali formulados serão retomados pontualmente para levar adiante alguns dos problemas desta tese;

(b) uma dramaturgia, intitulada *Dos modos de nos comportarmos no teatro: peça-encruzilhada onde se encontram a escravidão, a polícia, a loteria e o teatro no Brasil*, escrita em 2018 a partir de materiais documentais sobre as relações entre teatro, loteria e escravidão, bem como sobre a primeira intendência da polícia, instalada no Brasil no ano de 1808, e sua ação disciplinar no interior das salas de espetáculo da capital fluminense;

(c) algumas vivências como educador em políticas públicas da cidade de São Paulo. Destaco, de modo mais enfático, minha atuação como artista-orientador nas linguagens de teatro e literatura no Programa Vocacional, maior política pública que vincula teatro, educação e cidadania da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Lá, coordenei um grupo de estudos interno nomeado como “Vocacional memória”. Seu objetivo principal consistia em debater o programa como política pública e democrática a partir de suas transformações históricas, em diálogo com as mudanças nas políticas do país ao longo da década de 2010. O resultado de algumas das investigações pode ser acessado no *site* do grupo de estudos.¹

(d) minha atuação como artista no projeto cênico Ensaio Ignorantes. Na seara do entrecruzamento entre teatro, educação, texto e cena, é parte fundamental de minha trajetória esse projeto, idealizado e dirigido pela atriz, professora e pesquisadora Juliana

1 Disponível em: < <https://vocacionalmemoria.wordpress.com/>>. Acesso em 07 dez. 2023.

Jardim. O projeto enseja pensar os assuntos do ensaio – mais filiado à compreensão literária do termo do que teatral – e da ignorância – conforme a leitura do filósofo francês Jacques Rancière (2007) sobre os escritos de Joseph Jacotot. Um dos eixos que estruturam o projeto é a organização de relações entre cena e público que partam da constituição de algo em comum entre os participantes – em sua maior parte, a leitura de um mesmo texto (livro, libreto, dramaturgias, composições textuais) –, de modo a tentar instaurar espaços que privilegiem os desvios, as digressões e a ação a partir do lido e pensado solitariamente ou em ajuntamentos provisórios.² Cabe destacar que a ação cênica do projeto lida com uma regra fundamental: o público pode entrar, sair, retornar ou ir embora do espaço no momento que quiser. Uma das ideias centrais desta tese – a de que há uma série de acontecimentos localizados no espaço intervalar da relação estabelecida entre cena e público e que devem ser levados em conta por qualquer proposição teórica – é devota do trabalho de pesquisa levado a cabo pelos artistas desse projeto cênico;

(e) a publicação de uma aula pública *on-line*, intitulada *Polícia e emancipação no teatro brasileiro*,³ apresentando alguns dos resultados de pesquisa promovidos nas investigações de mestrado e doutorado;

(f) e, por fim, a própria composição desta tese de doutorado, sob a orientação da professora Silvia Fernandes da Silva Telesi (USP) e coorientação do professor Christian Guimarães Vinci (UNICAMP), dentro do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP, com apoio da Capes por meio da concessão de uma bolsa de pesquisa, tendo seus movimentos de pesquisa sido compartilhados em seminários, colóquios, congressos e, finalmente, neste texto final.

Com esse preâmbulo que vai de (a) a (f) não se pretende conferir qualquer autoridade a esta pesquisa, muito menos adentrar a nossa conversa por meio da credencial “currículo”. Sabemos que fazemos muito mais – e, ao mesmo tempo, menos – do que aquilo que confessamos nas listas que conformam nossas biografias de trabalho. Retomamos um processo de pesquisa apenas com o intuito de tornar evidente o movimento de uma investigação que se dá pela via do tempo, do labor, do interesse e da prática, assim como escancara algo que precisa ser afirmado como posição, seja na

2 Juliana escreveu alguns artigos a partir do projeto, delineando seus principais eixos (JARDIM, 2018). Além disso, o *site* do projeto contém informações substanciais sobre sua forma. Disponível em <<https://ensaiosignorantes.com>>. Acesso em 7 dez. 2023.

3 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sELt92VI_k4&t=1273s>. Acesso em 7 dez. 2023.

universidade, no teatro ou na vida, e que se trata da posição de um *corpo-que-pesquisa*, seja onde for. Essa atitude ou disposição física não pode emergir, como sabemos, de um *corpo-que-já-sabe*. Um *corpo-que-pesquisa*, quando pensa ou escreve, não o faz para confirmar uma tese pensada de antemão, muito menos para traçar limites e restrições entre campos e formas de atuação.

Não à toa, uma das principais alianças teórico-metodológicas desta tese é feita em diálogo com o pensamento de Michel Foucault. Para o professor francês, suas investigações eram movidas por algo da natureza do ensaio, possibilidade de viver a pesquisa produzindo caminhos para se tornar outro:

Quanto ao motivo que me impulsionou, foi muito simples. Para alguns, espero, esse motivo poderá ser suficiente por ele mesmo. É a curiosidade – em todo caso, a única espécie de curiosidade que vale a pena ser praticada com um pouco de obstinação: não aquela que procura assimilar o que convém conhecer, mas a que permite separar-se de si mesmo. De que valeria a obstinação do saber se ele assegurasse apenas a aquisição dos conhecimentos e não, de certa maneira, e tanto quanto possível, o descaminho daquele que conhece? Existem momentos na vida onde a questão de saber se se pode pensar diferentemente do que se pensa, e perceber diferentemente do que se vê, é indispensável para continuar a olhar ou a refletir. Talvez me digam que esses jogos consigo mesmo têm que permanecer nos bastidores; e que no máximo eles fazem parte desses trabalhos de preparação que desaparecem por si sós a partir do momento em que produzem seus efeitos. Mas o que é filosofar hoje em dia — quero dizer, a atividade filosófica — senão o trabalho crítico do pensamento sobre o próprio pensamento? Se não consistir em tentar saber de que maneira e até onde seria possível pensar diferentemente em vez de legitimar o que já se sabe? (FOUCAULT, 2013, p. 13)

Nessa direção-devir, optamos – pois, em alguma medida, trata-se sim de uma escolha por um *modo* – por explicitar, nesse começo de conversa, que não buscamos nessa investigação qualquer tipo de cisão entre teoria e prática. Ainda, afirmamos – e desenvolveremos essa perspectiva mais adiante – que os encontros dessa investigação – sejam eles teóricos, artísticos, empíricos, afetivos, etc. – possuem semelhante nível de importância.

Assim, há uma genealogia da pesquisa, percurso povoado por vozes de natureza distintas que fazem com que essa escrita se converta em *nós*. E o *corpo-que-pesquisa* é da mesma matéria com que se fazem nós: descentrado, tão diferente do aspecto monolítico e certo daqueles que sabem.

Certa vez ao longo do percurso do doutorado, elaborando uma apresentação para um colóquio, enquanto escrevíamos o texto a ser lido, percebemos que precisávamos

contaminar nossa fala de alguma ficção, de modo a nos posicionarmos em frente da audiência menos como especialistas e mais como investigadores em movimento (deflagrar em ato a fábula de um corpo-que-pesquisa). A saída veio por meio da elaboração de uma fala-dramaturgia que começava com a seguinte rubrica:

*(Em março de 2021,
Um pesquisador compartilha sua tela e uma investigação.
Ele quer falar sobre muitas coisas nesses 20 minutos.
Ele gostaria de ver se tem público, mas a pandemia não deixa.
Em 2021, muita coisa é virtual e,
Ao mesmo tempo, tudo está acontecendo.
E o teatro sempre começa por algum acontecimento.
Pensando na lógica do relógio, do prazo e de um relato,
O pesquisador – também chamado Luiz – quer ser visto menos como um acadêmico
e mais como um montador de palavras, arquivos, imagens e ficções.
Então, o montador olha o tempo que lhe resta
e pensa que deve ser mais objetivo no recado que tem pra dar.)*

Essa voz que ali diz *eu* se reveste com os aparatos de um montador, ocultando-se na figura e, por isso mesmo, nunca desaparecendo por completo. Trata-se de vestir um personagem discreto, muito próximo desse *eu-Luiz*, mas que, ao mesmo tempo, já é um tanto afastamento, uma desidentificação em relação a um si e que auxilia a projeção de um *nós*. E esse *nós* também é da ordem do teatro e de uma fabulação.

Ao avizinharmos nossa posição de pesquisa da ação da montagem, queremos aproximar nosso trabalho de um gesto em relação aos materiais que investigamos e que nomeamos, de modo provisório, como *gesto-arquivo*. De acordo com Foucault, poderíamos compreender o arquivo como a existência acumulada de discursos (FOUCAULT, 2008d). Segundo o pesquisador, era esse o objeto que lhe interessava e que lhe possibilitou impor entraves teóricos contra os universais antropológicos. Entretanto, o pensador francês faz algumas ressalvas sobre um tipo documental que *não* considera como arquivo – e pensa-se, aqui, que o gesto-arquivo começa a se articular justamente a partir desse *não*, ou seja, exatamente no ponto em que podemos elaborar uma distinção entre os conceitos de documento e de arquivo.

Segundo o pesquisador francês, a soma de todos os textos que uma cultura guarda em seu poder sob a forma de testemunho de preservação de sua identidade não poderia ser considerada como arquivo, assim como deveria ser desconsiderada também a trama das instituições que, em determinada sociedade, permitem registrar e conservar os discursos de que se quer ter lembrança e mantê-los à disposição. Sob essa perspectiva, o arquivo nada teria a ver com a constituição de um campo de saber patrimonial e edificante (FOUCAULT, 2009).

Ao contrário, na delimitação do que compreende como arquivo, Foucault atribui uma qualidade específica a esse *modo de se endereçar a um documento*: o arquivo evidenciaria o fato de que tantas coisas ditas e pensadas por tantas pessoas há tantos milênios não tenham surgido apenas segundo leis abstratas de pensamento, ou apenas segundo circunstâncias arbitrárias. Sob essa ótica, o arquivo tornaria visível todo um jogo de relações que encerram, registram, administram e conjugam determinados discursos verdadeiros e problematizações que atravessaram uma época.

É por isso que o documento, para ser alçado à condição de arquivo, deve ser perspectivado em sua radical singularidade. Dentro da infinidade das práticas discursivas com as quais determinada época se debate, o arquivo seria capaz de focalizar os enunciados como acontecimentos, ou seja, ele agiria de modo a impedir que sobre os textos pudessem se tecer leituras estanques, que os conformassem a uma narrativa linear e progressiva. E é justamente a partir da perspectiva do acontecimento que o gesto-arquivo pode se alçar a alguma projeção.

Como Foucault teria pensado o conceito de acontecimento, do qual o arquivo seria portador? Na perspectiva arqueogenealógica⁴, o acontecimento poderia ser desdobrado

⁴ Alguns exegetas optam por realizar uma distinção de fases nos escritos de Foucault a partir de diferenças de operação metodológica ali realizadas. De acordo com tais leituras, na primeira fase de seu trabalho teórico, Foucault teria formalizado um traçado metodológico com ênfase arqueológica, dedicando-se à investigação das condições históricas e sociais que possibilitaram o acontecimento de discursos, categorias de pensamento e práticas institucionais. Na segunda parte de sua obra, Foucault teria abandonado a arqueologia e recorrido à genealogia, a partir da fricção realizada pelo autor entre sua leitura de Nietzsche (de *A genealogia da moral*) e da posição com que Kant conceitua o gesto crítico na modernidade (especificamente no texto *O que é o esclarecimento?*). O trabalho genealógico, orientado também a partir do trabalho com a história, teria como atenção principal não somente historicizar acontecimentos, mas flagrar a emergência de novas práticas, discursos, relações etc. não de modo a nos conduzir à compreensão do tempo presente, mas sim à sua crítica radical. Com isso, Foucault pretendia vincular sua crítica urdida por meio da genealogia à abertura de condições de um devir, projetando sua análise para além do trabalho arqueológico. Em nossa tese, no entanto, optamos pelo uso do neologismo arqueogenealogia pois nos aproximamos a outros comentadores que acreditam não haver superação na operação metodológica de Foucault, mas sim uma continuidade. Arqueologia e genealogia poderiam ser pensadas de forma recíproca e justapostas para o movimento crítico pretendido pelo filósofo, uma vez que a genealogia, nos moldes operados por Foucault, vale-se de muitas operações presentes no traçado arqueológico.

em três movimentos complementares: o primeiro o trataria do ponto de vista da *novidade* histórica, como uma série de documentos que apresentariam, em seu interior, rupturas, deslocamentos e mutações em determinado campo de debates; o segundo movimento seria o acontecimento de uma *regularidade*, ou seja, o momento em que determinadas novidades apareceriam se espalhando e se tornando hábito; o terceiro, fortemente inspirado em Nietzsche, compreenderia o acontecimento como correlação de forças, como *lutas* que sempre estariam em jogo na história e que não obedeceriam nem a um destino, nem a uma mecânica específica (CASTRO, 2009).

Ainda, para ser alçado ao estatuto de arquivo, o trabalho com o documento teria de considerar, de início, a lei do que pode e não pode ser dito em determinado tempo histórico, ou seja, todo um sistema exterior que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares (FOUCAULT, 2009). Indo na mesma direção dessa consideração, Paul Veyne reitera a discussão de Foucault sobre o arquivo e a possibilidade limitada de enunciação à qual cada época está condicionada:

A cada época os contemporâneos estão, portanto, encerrados em discursos como em aquários falsamente transparentes, e ignoram que aquários são esses e até mesmo o fato de que há um. As falsas generalidades e os discursos variam ao longo do tempo; mas a cada época eles passam por verdadeiros. De modo que a verdade se reduz a um *dizer verdadeiro*, a falar de maneira conforme ao que se admite ser verdadeiro e que fará sorrir um século mais tarde. (VEYNE, 2011, p. 25, grifo do autor)

De acordo com Foucault, o arquivo é precisamente o elemento que dá visibilidade para esses espaços onde se desenrola o pleno exercício dos dizeres verdadeiros de uma época, e que, muitas vezes, nos fazem sorrir ou nos espantam por conta de sua radical diferença em relação ao tempo presente. Afinal, como poderia certa sociedade ter pensado e agido de formas tão opostas ao que nós, os contemporâneos, pensamos e fazemos? Perguntas assim são lançadas pela defasagem histórica da qual o arquivo é propulsor. Dessa maneira, o arquivo porta uma ideia que uma vez mais aparece como premissa ético-política deste tipo de análise: ele escancara a inexistência de qualquer transcendência fundadora para as práticas humanas, pois condiciona suas aparições a determinado regime de verdade de um tempo histórico específico (VEYNE, 2011).

A partir disso, uma ressalva deve ser feita aqui. O gesto-arquivo se distingue da leitura hermenêutica do documento por um outro detalhe específico: se tal leitura pressupõe um olhar teórico que impera e cria sentidos para determinado conjunto de textos, uma perspectiva que se experimente arquivista deve, acima de tudo, estar aberta à interpelação

radical do próprio arquivo sobre o corpo do pesquisador. Assim, se o arquivo pode funcionar como uma janela da qual podemos lançar nosso olhar presente para fragmentos daquilo que foi pensável pelo passado, deve-se considerar, da mesma maneira, que o arquivo também nos lança de volta o seu olhar. Como se vê, trata-se de considerar um duplo movimento: se nós nos remetemos e agimos em direção ao arquivo, ele também, de alguma forma, nos devolve a mirada e deforma nossa experiência de pensamento.

Uma vez mais, Paul Veyne é preciso ao meditar sobre a diferença radical para a qual o arquivo nos remete:

A originalidade da busca foucaultiana está em trabalhar a verdade no tempo. Para começar, podemos ilustrar isso de maneira completamente ingênua: por trás da obra de Foucault esconde-se um não dito turístico e esmagador: o passado antigo e recente da humanidade não passa de um vasto cemitério de grandes verdades mortas. (VEYNE, 2011, p. 25)

É necessário lembrar que os documentos foram forjados nos baixos e dilatados espaços temporais de uma época, e não puderam ou quiseram ser configurados como seus textos mais nobres. “O arquivo é uma brecha no tecido dos dias, a visão retraída de um fato inesperado” (FARGE, 2009, p. 14). Nele estão registradas as personagens comuns. Ele apresenta o relato de muitas vidas que jamais teriam sido iluminadas se determinadas instituições não as enquadrassem em certos tipos de descrição (FOUCAULT, 2003). Trata-se, desse modo, de entrar em contato com o vestígio bruto de vidas que não pediram para ser contadas daquela maneira (FARGE, 2009).

O arquivo tampouco se ocupa de compor a História, ele apenas descreve as palavras de um cotidiano, repetidamente tedioso e banal. E, na maioria das vezes, essas descrições são elaboradas em um mesmo tom: o irrisório e o trágico de certo período estão descritos de maneira parecida. Isso porque o arquivo é um tipo de texto que não foi composto para surpreender, agradecer ou informar, mas para ser manipulado e servir instituições e pessoas que lidavam com determinados problemas a cargo de certas práticas (FARGE, 2009).

O gesto-arquivo pode incidir com larga força no contemporâneo por meio de algo que Foucault chamou de insurreição dos “saberes sujeitados” (FOUCAULT, 2009). Por *saberes sujeitados* o pensador entendia a existência real de toda uma série de saberes que se encontravam desqualificados, insuficientemente elaborados, ingênuos e inferiores. Trata-se do saber das pessoas, o que não significaria que seriam de ordem comum; ao contrário, seriam justamente saberes particulares, locais e incapazes de unanimidade. E é a partir da reaparição, no tempo presente, desses saberes encontrados no baixo mundo do arquivo que a potência crítica desse modo de pensar o passado se exerce.

Assim, o gesto-arquivo poderia nos desprender de nossas perspectivas continuístas, ativar nosso olhar para o fato de que vive em nós algo próximo ao enigma estranho que nele reside, dissipar a identidade temporal com a qual gostamos de nos pensar e, com isso, escancarar diante de nossa mirada as rupturas da história. Por fim, o arquivo só pode estabelecer que somos, nós mesmos, pura diferença e “que nossa razão é a diferença dos discursos, e nossa história a diferença dos tempos, e nosso eu a diferença das máscaras” (FOUCAULT, 2009, p. 160).

O pesquisador que gesticula a partir dessa atitude veria se abrir diante de si o espaço de uma “infinita liberdade” (VEYNE, 2011). Vê-se que o gesto-arquivo pode catapultar o pensamento em direção à sua não coincidência com o tempo presente, oferecendo-lhe certa defasagem, inadequação e anacronismo em relação aos regimes de verdade contemporâneos. Mais além, ele pode permitir que miremos a nós mesmos também como arquivo: é possível, por meio da lida com esse gesto, que nos assistamos também a partir de nosso hermetismo em relação ao tempo porvir. Com isso, ele nos reintroduz em um espaço de ausência de nossas próprias expectativas de redenção. Nesse sentido, ele pode ser pensado como um gesto profano, uma vez que abre a possibilidade de uma ética de nós mesmos pautada por um gesto de distanciamento em relação ao nosso próprio tempo presente. Por meio do gesto-arquivo, podemos convidar a nós mesmos para estranharmos o tempo presente. E é esse o convite que esta tese propõe.

*

Sabemos que o título desta tese é um tanto pretensioso. Além disso, uma *crítica de um teatro cidadão* pode oferecer pistas falsas às pessoas que buscarão este texto a partir de seus objetivos e interesses investigativos. Por essa razão, propomos traçar alguns alertas, começando por enunciar algumas tarefas que este trabalho não pretende levar a cabo.

Primeiro, esta tese não consiste em um trabalho propositivo em relação ao par teatro-cidadania que aparece em seu título. O objetivo da investigação não consiste em encontrar modos de aperfeiçoar uma suposta potencialidade cidadã da linguagem teatral, muito menos em propor estratégias de resolução para os conflitos anunciados a partir desses encontros entre teatro e cidadania deflagrados no contemporâneo.

Em segundo lugar, caso esta tese seja procurada por pesquisadoras e pesquisadores interessados em encontrar uma narrativa histórica totalizante das relações entre teatro e

cidadania no Brasil, o texto que segue não estará à altura dessa tarefa. Não é nosso objetivo produzir um trabalho histórico-narrativo que dê a ler um panorama dessa história.

Ainda, esta tese não tem pretensão de constituir uma análise da conjuntura dos problemas contemporâneos envolvendo seu tema central. Uma análise do tipo pressuporia o intuito de que organizássemos um tipo de pesquisa que pudesse explicar as relações e os problemas presentes no encontro entre teatro e cidadania no país. Nosso modo de proceder teórica e metodologicamente nos impede de querer encontrar relações de causa e consequência na sucessão de eventos que exporemos a seguir; assim, não é o propósito do texto realizar qualquer tipo de explicação para o problema posto em tela.

Importante pontuar que esta tese lida com materiais documentais contemporâneos e históricos que trazem à tona diversas lutas que envolvem figuras historicamente minorizadas, bem como se vincula aos debates de gênero e raça na história do Brasil. Contudo, o trabalho não busca enveredar por um tipo de análise que destaque essas lutas em prol de sua defesa, produzindo uma atitude militante no interior da economia do texto. Apesar disso, o trabalho considera a necessidade de assumir os processos de racialização como elemento central para analisar a história do país, sendo também fundamental para levar a cabo questões da ordem de sua problemática central. Ou seja, entendemos ser importante considerar a relevância e transversalidade da questão racial no debate proposto, ainda mais a partir dos nossos limites de leitura, constituindo-nos como um corpo-que-pesquisa branco e cisgênero.

Por fim, este texto não quer apresentar uma leitura combativa em relação ao seu problema central. Não se trata de defender posições x ou y em relação aos debates apresentados, muito menos enquadrá-los sob uma perspectiva moral ou normativa. Ao contrário, a tese quer expandir os problemas elencados de modo a evidenciá-los e, com isso, lançá-los para o campo do pensamento, problematizando seus processos de emergência, de enunciação, de contradição e de luta.

Enfim, o que esta tese pretende ser?

Inicialmente, esta tese consiste no desdobramento de uma pesquisa anterior a esta, em que investigamos as relações entre as práticas teatrais no Brasil e determinada lógica de governança⁵ de tipo pedagógico do tecido social ao longo dos últimos dois séculos. À

5 A noção de governo aqui adotada filia-se ao uso realizado por Michel Foucault, em particular em seus cursos e livros nos quais as ideias de governo e de governamentalidade são fundamentais para as análises que pretende elaborar. Segundo Edgardo Castro (2009), ao longo de seus trabalhos, Foucault deslocou um de seus objetos de análise, as relações de *poder*, para as relações de *governo*. Por deslocamento não se deve entender um abandono, mas uma ampliação, afinal, para manter essa noção a mais ampla possível, o

época, tal problema nos levou a estudar a figura do espectador teatral, diagnosticada por nós como a figura central das relações entre teatro e educação no Brasil contemporâneo. Nosso estudo anterior, portanto, passou a investigar os processos históricos que culminaram na emergência de determinado espectador crítico, autônomo e cidadão no interior das práticas teatrais⁶ brasileiras contemporâneas.

Para empreender uma investigação que problematizasse a figura do espectador teatral como alvo de discursos e práticas de teor educativo no contemporâneo, propusemos um recuo histórico para alguns debates situados no século XIX (mais especificamente o período entre 1812-1860) com o objetivo de analisar o processo de desaparecimento de uma importante prática do teatro brasileiro – a *pateada*⁷ –, tendo em vista perspectivar a emergência do problema da educação do espectador teatral no Brasil.

É importante ressaltar que, de modo análogo ao de agora, o intuito daquela investigação não consistiu em dar a ver a totalidade de uma série histórica, muito menos contar a história do espectador no país. Não se tratava, portanto, de constituir uma nova proposta de historiografia do teatro brasileiro recortada sob a perspectiva das transformações do espectador, mas tão somente de escavar um processo histórico em que o problema das regulações sobre o corpo do espectador se mostrava evidente.

pensador francês atribuiria ao governo o objetivo geral da condução das condutas. Ainda, haveria dois modos possíveis dessa condução: o governo de si (abraçando as práticas e discursos com que um corpo se relaciona consigo mesmo) e o governo dos outros. Ainda, segundo Foucault, os modos de objetivação-subjetivação emergiriam do encontro entre esses dois eixos (o governo de si e dos outros). Na pesquisa suprarreferida, atribuíam-se uma qualidade à determinada lógica de governança contemporânea: ela teria como um de seus eixos operativos e mais eficazes em termos de efeito algo da ordem do pedagógico.

6 Como se observa, não é nosso objetivo conferir qualquer estabilidade conceitual para a ideia de teatro, daí ela ser aqui tratada como uma prática, no sentido estrito, singular e pontual de seus acontecimentos históricos pensados como radicalmente distintos entre si.

7 Em meados de nosso trabalho investigativo, realizamos uma busca pelos vocábulos *espectador* e *teatro* no sistema de busca da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional com o intuito de entrar em contato com algumas das problematizações que envolveram a correlação entre esses termos no século XIX. Ao longo das leituras, percebemos, um tanto por acaso, a ocorrência de uma prática extinta nos dias de hoje. Apresentando-se de forma nada discreta, a *pateada*, prática vigente nos países europeus ao longo dos séculos XVIII e XIX e presente ao longo do período oitocentista no Brasil, consistia em um violento e ruidoso bater de pés por parte dos espectadores cujo fim era a humilhação dos artistas ou a interrupção de uma representação, impossibilitando sua continuidade, caso o público não estivesse satisfeito com o que a ele se apresentava. A prática, contada a título de anedota em algumas historiografias do teatro nacional, não se mostra nada lateral do ponto de vista de seu impacto cotidiano no Brasil oitocentista; muito ao contrário, ela é debatida em diversos dos artigos pesquisados. A partir do interesse em nos debruçarmos mais sobre essa prática e seu devido processo de extinção, valemo-nos do mecanismo de busca do sistema da Hemeroteca Digital e passamos a nos concentrar apenas nessa palavra – “*pateada*” –; os resultados de artigos obtidos foram vários. Mais além, pudemos ver que as *pateadas* assumiram diversas formas ao longo do século XIX e foram problematizadas exaustivamente pelos intelectuais e pelos habitantes do país no que se refere à sua legitimidade ou indício criminal. Temos também que, por meio da leitura de uma prática como a *pateada*, pode-se observar toda a movimentação social de duas instituições emergentes no país (a polícia e as faculdades de direito), assim como a demanda e o nascimento de um novo tipo de cidadão brasileiro.

A pateada foi analisada, então, sob duas perspectivas: a primeira tratou de investigar os sentidos dessa prática, de modo a compreendê-la como um gesto deajuizamento singular formalizado por determinada época; a segunda percorreu uma série de problematizações históricas, que passaram a contestar a existência dessa prática e trabalharam em prol de sua extinção. Em meio ao processo do desaparecimento da pateada, pudemos ainda observar duas forças institucionais firmemente engajadas nesse movimento: a instituição policial e a crítica teatral. Essa segunda força, por sua vez, teve sua emergência vinculada a toda uma nova racionalidade jurídica, que passaria a ganhar força no país com a inauguração das faculdades de direito e que se desenvolveu com a consolidação da imprensa escrita da época. Ainda, recorrendo à análise da existência e extinção de uma prática como a pateada, ensaiamos apresentar um momento histórico em que tanto o comportamento quanto a subjetividade do espectador começariam a ser regulados em direções diversas e um novo tipo de endereçamento público-cena emergiria. Tratava-se, portanto, de descrever o processo em que houve um litígio a respeito das maneiras por meio das quais as manifestações dos espectadores em relação às peças e aos artistas poderiam ser exercidas.

Toda essa agonística histórica ainda era atritada com o fenômeno das artes da cena brasileiras contemporâneas que, ao longo das últimas décadas, teria passado a enredar a figura do espectador teatral em uma série de debates acadêmicos (especificamente fundamentados em campos do pensamento como o teatro-educação e a pedagogia do teatro) e práticas formativas constantes e espraiadas no tecido social. Por meio da relação entre o desaparecimento da pateada e o interesse contemporâneo sobre o espectador, pôde-se observar, não sem algum pasmo, que no breve período de dois séculos se deu um processo bastante singular entre dois episódios que, de alguma maneira, são complementares. O primeiro deles equivale ao curso histórico que envolveu a extinção das pateadas ao longo dos séculos XIX e XX e a emergência da crítica teatral, criando ao redor das plateias e da cena toda uma nova teia de saberes e prescrições comportamentais seguidas de seus respectivos efeitos subjetivadores. O segundo consiste na inédita demanda contemporânea de formação de um espectador que passaria a dever ser, sobretudo, um aluno eficiente em seu próprio papel de espectador. Como se observa, estaríamos diante de um processo no mínimo tautológico, pois tal curso endereçaria à atividade do espectador a necessidade de uma autorreflexão permanente: o espectador passaria a ser lançado constantemente em direção ao seu próprio déficit em sua posição, ou melhor dizendo, àquilo no qual ele ainda precisaria ser formado. Em outras palavras,

trata-se da edificação de todo um campo de saberes específicos esperados dessa figura, que é o espectador, e que, junto a esse complexo discursivo, ainda seguem paradoxalmente os ideais de liberdade e emancipação.

A esse respeito, pareceu-nos necessário estabelecer uma comparação entre a atual situação do espectador na contemporaneidade e o diagnóstico que faz o pesquisador colombiano Carlos Ernesto Noguera-Ramírez (2011) a respeito da centralidade pela qual o conceito de aprendizagem teria passado a ocupar os debates educacionais no século XX. Segundo o autor, a ideia sublinhada dos processos de aprendizagem em prol de outras racionalidades educativas remete à associação dos processos educacionais à disseminação e expansão da governamentalidade liberal e neoliberal, cuja estratégia consistiria justamente em governar menos para governar mais. Assim, essa forma específica de governar passa a apostar nas ideias de liberdade, interesse e autorregulação dos indivíduos como maneira de engajá-los física e subjetivamente nos jogos de veridicção em voga. Nesse sentido, a aprendizagem cumpre um papel fundamental justamente por ter seus lócus de realização na interioridade dos sujeitos envolvidos no processo educativo: “aprender ao longo da vida, aprender a aprender é a divisa do governo contemporâneo. Estamos sendo impelidos a nos comportar como aprendizes permanentes, que moram em sociedades de aprendizagem ou ditas educativas” (NOGUERA-RAMÍREZ, 2011, p. 230). A ideia de um espectador geral, cujo objetivo último seria se tornar ele mesmo um espectador especializado, não parece tão distante do cenário exposto por Noguera-Ramírez de um aluno alunizado e da formação de toda uma sociedade pedagogizada cujo mote — *aprender a aprender* — funda-se em práticas tautológicas e performativas.

Assim, se no presente o problema da liberdade do espectador estaria conectado a uma discursividade que culminaria em determinado ideal emancipatório (DESGRANGES, 2002, 2008a, 2008b, 2011, 2012; PUPO, 2009a, 2009b), as margens dessa liberdade repousariam no cumprimento de um processo formativo de especialização do olhar do não artista na linguagem teatral. Tal processo teria seu ponto de emergência, como defendemos em nossa dissertação, em uma política de regulação tanto dos recintos teatrais quanto da subjetividade dos espectadores já em movimento desde o século XIX. Em nosso presente, a essa especialização passaria a ser conferida não somente a conquista do bilhete de entrada definitivo para o universo da cultura, mas também a salvaguarda emancipatória. Assim transcorreria, em maior ou menor intensidade, o reclame educacional por parte das práticas teatrais contemporâneas, agora na chave enunciativa

da liberdade, fundamentando todo um jogo de conversão do espectador *desde e para* a linguagem teatral, com vistas a alfabetizá-lo para uma série de pressupostos já estabelecidos *a priori* pelos artistas que fundam essa relação. Seria possível, portanto, assistir à demanda de determinado espectador interessado, crítico, autônomo e livre. Esse seria o corpo enunciado e visado não somente do ponto de vista de muitos fazedores de teatro no Brasil contemporâneo como também de muitas políticas públicas alinhadas com programas de Estado: a demanda por um espectador cada vez mais eficiente, produtivo, dócil e útil, traduzido em termos de um espectador crítico e cidadão.

Uma vez finalizada a pesquisa anterior, um novo problema passou a nos chamar a atenção. Ao longo da última década, mais especificamente o período que vai de 2012 a 2022, não foram raros os acontecimentos polêmicos e escandalosos transcorridos nos teatros e que tiveram como mobilização inicial o descontentamento dos espectadores em relação a cena. Se anteriormente nos interessava analisar um processo histórico de disciplinamento da figura do espectador, encontramos-nos agora diante de um público ruidoso e que afronta a cena, promovendo cancelamentos de espetáculos, debates com artistas e entraves para a realização de alguns trabalhos artísticos.

De acordo com tal premissa, desenvolvida de modo mais explícito no capítulo 1 desta tese, o que se encontraria submetido ao questionamento a partir da tensão presente nas relações entre cena e público contemporâneas seria justamente a constatação de uma promessa não cumprida pelas práticas artísticas de produzir consequências emancipatórias em direção à conquista de uma cidadania plena. Ou seja, assistiríamos no presente ao questionamento de importantes bases que teriam justificado a pertinência das artes cênicas no país ao longo das últimas décadas – e essa insatisfação, como dissemos, seria encontrada principalmente em certa parcela do público, que passaria a demonstrar de diversas formas o seu descontentamento.

Com isso, podemos identificar como três as questões lançadas por esta tese. Elas podem ser assim descritas, de modo expandido:

1. No interior de um país formado a partir do choque da dominação colonial e de uma economia consolidada pela manutenção ao longo de quatro séculos de um sistema escravista, de que modos sua produção teatral pôde se associar às disputas pela cidadania e aos ideais de emancipação pela cultura?

2. A partir do diagnóstico contemporâneo de que as relações entre arte e cidadania se encontrariam em crise e viriam sendo objeto de crítica, problematização, disputa e tensão entre cena e público, nosso objetivo consiste em: a) evidenciar os principais problemas que alicerçam a crise teatral contemporânea, descrevendo suas formas de exposição e apaziguamento; b) traçar uma breve genealogia – ou arqueogenealogia – dos principais pilares que puderam fundamentar e sustentar até os dias de hoje a associação entre teatro, cidadania e ideais de emancipação no país; c) compreender como tais relações foram criadas no intuito de gerenciar um problema maior deflagrado a partir das relações entre cena e público ao longo dos últimos dois séculos.

3. Por fim, uma tentativa de ordem teórico-metodológica atravessa todo o trabalho (e encontra possíveis respostas aqui e ali em seu material empírico): como uma teoria teatral contemporânea que se pretende crítica pode dar a ver diferentes posições, ruídos, descontinuidades e emergências que envolvem não somente proposições de artistas (abordagem estética) ou a análise de sua relação com o Estado (chave sociológica), mas também acontecimentos instaurados na relação entre cena e público? Como podemos pensar a escrita de uma teoria crítica sobre o teatro que acolha os desvios, os ruídos, as rupturas e as descontinuidades presentes nas relações entre cena e público e no próprio movimento que constitui uma teoria sobre o acontecimento? Mais além: como tal teoria pode relacionar esses movimentos descontínuos acontecidos no(s) teatro(s) a outras práticas e instituições que conformam o tecido social e orbitam ao redor dos debates e das práticas teatrais, evidenciando outros sujeitos e compondo uma história outra – sem qualquer pretensão totalizante – do teatro brasileiro? Isso sem que tal teoria incorra em uma indiscernibilidade tal entre os elementos dispostos que a levem a perder de vista a evidenciação de certas forças e formas da história desse teatro que podem lançar aos modos como pensamos o teatro no tempo presente algum espaço de assombro e estranhamento.

Delimitadas as três questões que organizam nosso trabalho investigativo, apresentamos a estrutura deste texto. A tese que você tem diante dos olhos é dividida em três capítulos.

O primeiro deles – “Das cenas interrompidas” – apresenta a premissa de que seria possível observar atualmente uma crise atravessada pelas artes cênicas⁸ e que se evidenciaria por meio de episódios polêmicos de litúgio entre cena e público. Para isso, organizamos um material documental a partir de três episódios polêmicos transcorridos nos últimos anos: a interrupção do espetáculo *Todos os musicais de Chico Buarque em 90 minutos* pela plateia, o cancelamento do espetáculo *O Evangelho segundo Jesus, rainha dos céus*, encenado por Natalia Mallo e protagonizado pela atriz Renata de Carvalho no Festival de Guaranhuns e o embate entre parte da militância trans e o ator Luis Lobianco a partir da encenação do espetáculo *Gisberta*, no qual o ator interpretava a personagem-título da obra. Nesses acontecimentos, o público levaria a cabo a problematização do que se dá em cena – ação pouco usual, considerando que a história do nosso teatro apresenta, em geral, o movimento oposto, o da cena problematizando o lugar do público. Ao nos indagarmos sobre o que exatamente estaria sendo problematizado nesses conflitos, afirmamos que aquilo que está sendo produzido nesses encontros polêmicos é uma nova forma de se lutar pelos corpos e pelas formas de sua presença tanto no espaço da cena quanto no da plateia. A partir do momento em que o corpo se torna epicentro das disputas contemporâneas, tratamos de compreendê-lo como locus material das relações de saber e poder de determinada época, em aliança teórica com o pensamento do filósofo francês Michel Foucault. Por mais que as condições do exercício político no espaço da democracia liberal tenham organizado políticas públicas para que os corpos minorizados pudessem estar cada vez mais presentes tanto na cena quanto nas plateias dos teatros, parece-nos que os protocolos para tal aparecimento lidavam com a expectativa de formação dessas existências quaisquer em existências cidadãs e civilizadas. Ao longo da última década, observamos que, se tais políticas lograram efeito na diversificação das presenças nos teatros, agora e cada vez mais os corpos minorizados, os corpos quaisquer, manifestam sua recusa às formas de tutela, educação ou formação que estavam em curso até o momento, demandando novas proposições e exercícios para que não somente a cena, mas a relação com seu público se transforme. Assim, estaríamos diante de uma evidente insatisfação por parte de certa parcela de artistas e do público. Tal descontentamento, ainda de acordo com nossa

8 Sempre que nos referirmos às artes cênicas neste trabalho as consideraremos perspectivadas a partir de seus espaços institucionais: espaços culturais privados ou públicos, políticas públicas, festivais de arte, espaços curatoriais (promovidos por instituições públicas, privadas ou por editais), escolas de teatro e sua presença no ambiente acadêmico.

premissa, incidiria justamente no questionamento da articulação entre arte/teatro e cidadania em curso pelo menos desde a década de 1970 no país e que teria conseguido justificar, ao longo desse arco temporal, a pertinência dessas práticas em diálogo com políticas de Estado.

O segundo capítulo – “Dos paradoxos do encontro entre teatro e cidadania” – busca realizar dois movimentos a partir dos diagnósticos levantados no capítulo anterior. Primeiro, apresentamos outra situação polêmica de debate entre artistas e público que evidencia um desentendimento entre ideais de cultura e cidadania no contemporâneo: o episódio de cancelamento do espetáculo *A mulher do trem*, do coletivo paulista Os Fofos Encenam, no Itaú Cultural no ano de 2015. No próprio movimento do debate, aparecem discursos críticos e relativizações em relação ao alcance das políticas públicas e formativas relacionadas à arte em seu propósito de ação cidadã no interior da sociedade. No segundo movimento do capítulo, analisamos alguns dos paradoxos lançados pela pergunta eixo do famigerado ensaio de T. H. Marshall a respeito da cidadania – *Cidadania e classe social* – bem como em seu aceite da cidadania como um conceito que resumiria a ideia de que a igualdade social poderia ser conquistada em um âmbito não somente econômico e jurídico (quantitativo), mas principalmente cultural (qualitativo). Por fim, analisamos como os ideais social-democratas para a cultura emergentes da Declaração dos Direitos Humanos, na metade do século XX, tal como a ideia de direito cultural, aparecem nos debates sobre políticas públicas a partir da transição democrática nacional instaurada a partir de 1975. Para isso, sobrevoamos brevemente alguns pontos da Política Nacional da Cultura, que fundamentava a proposta do Ministério da Educação e Cultura de Ney Braga no interior do governo Geisel.

Por fim, no capítulo 3 – “Da emergência de um teatro cidadão” – migramos novamente para o século XIX, mais especificamente para a década 1880. Nesse período, os teatros brasileiros se tornaram espaços de debate e polêmica. Podemos chamar de movimentos abolicionistas a vasta profusão de associações e organizações que proliferaram no Brasil ao longo dessa década e que tinham como objetivo eliminar o sistema escravista. No Rio de Janeiro e em São Paulo, as figuras de André Rebouças, José do Patrocínio, Ferreira de Menezes, Vicente Ferreira de Souza, Joaquim Nabuco e Luís Gama ganham destaque nessa mobilização que pode ser considerada como o primeiro movimento social brasileiro. Se alguns desses abolicionistas se centravam na disputa jurídica, o interesse dessa cena recai sobre como o movimento atuou para o convencimento público. Analisamos o acontecimento das conferências emancipadoras,

um tipo de mobilização que sempre acontecia aos domingos em algum teatro da província. Para isso, compomos um arquivo histórico a partir da coleta de uma série de descrições desses eventos artísticos e políticos publicadas no jornal fluminense *Gazeta da Tarde* entre os anos de 1880 e 1888. Um ponto importante a ser destacado é que o público dessas conferências, ao contrário do que vinha se observando no teatro produzido à época, era composto por diversos estratos sociais. O programa dessas conferências era diversificado: discursos alternavam-se com números musicais, cenas teatrais, óperas, recitais, declamações de versos e poemas, dentre outras modalidades de manifestação do público e dos artistas que ali compareciam. Eram acontecimentos de celebração e convencimento, mas também de risco, disputa e tensão. Um dos pontos que mais nos chama atenção nessas conferências é o fato de que ali, em cena, distribuía-se cartas de alforria para pessoas negras escravizadas, sendo a libertação convertida em espetáculo. A palavra emancipação, portanto, é o eixo temático e prático dessas conferências, pairando como protagonista ao longo desse tipo de acontecimento teatral. Por meio da análise da emancipação convertida em espetáculo, buscaremos levar a cabo nossa hipótese de como se articulou, pela primeira vez na história de nosso teatro, o encontro entre tal linguagem e os ideais de liberdade e cidadania. Ao vincular esse encontro à prática escravista, buscamos indagar o quanto a participação de artistas no processo de emancipação contribuiu para a emergência de um tipo de relação artístico-cultural que manteria a própria ideia de liberdade sob a condição de uma tutela e da necessidade de formação no interior de um processo de subjetivação cultural permanente. Tal ideia, a nosso ver, teria sido valorizada desde ao anos 1970, e ao longo da última década teria sido cada vez mais posta em xeque.

Capítulo 1

Das cenas interrompidas

Acontecimentos polêmicos foram recorrentes nos teatros brasileiros ao longo dos últimos dez anos. Em meio a controvérsias e litígios, alguns desses episódios se tornaram alvo de debate público, fazendo da linguagem teatral um objeto de interesse coletivo como há muito não se observava, ao menos não com essa intensidade. Se é possível flagrar em outros momentos históricos situações em que as artes cênicas enfrentaram o debate público e foram polemizadas a partir da ação do Estado e de suas instituições de policiamento, nos tempos atuais a fonte da tensão que desestrutura a cena e seus artistas passa a ser outra: ela está localizada na relação estabelecida com o próprio público. Como algumas de suas consequências, tais episódios de contenda entre cena e público resultaram na suspensão de apresentações em andamento e até mesmo no cancelamento de temporadas inteiras de espetáculos.

Ao priorizar, nesta tese, o substantivo “público” no lugar das ideias de “espectador” ou de “plateia”, nosso objetivo é destacar duas de suas características atuais: sua forma expandida e seu acontecimento pluralizado. *Forma expandida* porque, como poderemos observar a seguir, as polêmicas contemporâneas entre cena e público aglutinam ao seu redor a participação de indivíduos que não necessariamente se encontravam no espaço físico de uma plateia nem estavam necessariamente submetidos à posição de espectadores. Além disso, a facilidade com que imagens e sons podem ser registrados e publicizados pelas redes sociais amplia as próprias possibilidades de especiação, produzindo transformações nos modos de pensar o que seria o público de teatro atualmente. *Acontecimento pluralizado* porque, se esse público está expandido e é quase impossível de quantificar, ele também é composto por uma gama de pessoas diversas, que se engajam no debate a partir de interesses particulares ou coletivos de defesa de termos ou posições postos em questão em cada um dos episódios polêmicos. Esse acontecimento de um público expandido e empenhado na defesa de determinadas posições éticas e políticas tende a gerar um espaço atravessado por dissenso, polifonia de vozes e sobreposição – e, por vezes, saturação – de discursos.

Pelo menos desde 2013, tais acontecimentos conflituosos vêm sendo exaustivamente descritos e problematizados em diferentes mídias: jornais, redes sociais, artigos acadêmicos, textos curatoriais, escritos de artistas implicados ou não nos confrontos e publicados nas formas de entrevistas, tratados, manifestos, *tweets*, etc.

Somado ao vozerio que extrapola os tantos minutos de duração de um espetáculo teatral e ressoa ao longo de dias, semanas, meses, talvez, pela primeira vez na história, parte do público também pode escrever suas ideias e opiniões em comentários nas redes, *hashtags* e mobilizações coletivas. Além disso, a recorrência dos episódios permite observar como instituições que geralmente não são associadas às artes cênicas (como a polícia, profissionais do campo jurídico e algumas agregações religiosas) acabaram se envolvendo nos conflitos. O fenômeno ainda mobiliza políticos que, percebendo nessas polêmicas ocasião privilegiada para veicular cortes discursivos em que publicam suas posições partidárias, acabaram por inflar o vozerio ao redor de cada um dos casos.

Podemos afirmar, portanto, que estamos diante de um fenômeno em que esses acontecimentos ruidosos, essas cenas interrompidas, lançam as artes cênicas – sua prática e teoria – para fora de seus movimentos, critérios e epistemologias usuais. A cena teatral acaba sendo polemizada numa rede discursiva que vincula às discussões artísticas vocabulários provenientes de outras instituições sociais, embaralhando terminologias e lançando o pensamento sobre teatro e as formas do acontecimento teatral contemporâneo num campo discursivo em que a promiscuidade em relação a modos de enunciação provenientes da sociologia, do direito, da filosofia, da economia etc. se intensifica cada vez mais. As consequências de tal movimento são diversas, recentes e ainda estão em processo, posto que tais situações de litígio parecem longe de terminar.

Por mais que o debate sobre as artes da cena tenha extrapolado os limites de uma análise do ponto de vista disciplinar que hierarquizasse critérios artísticos em prol de outras perspectivas, não podemos perder de vista que os motores da crise também vêm sendo acionados por certas expressões formais e estéticas. Nelas, encontram-se manifestos modos de pensar o teatro, bem como suas formas e a justificativa contemporânea para sua pertinência e realização no mundo coletivo. Como veremos, são justamente essas posições e procedimentos estéticos, no rigor de suas afirmações e realização formal, que passam a ser colocadas em xeque por parte do público. Diante do conflito, os artistas são convocados a agir rapidamente no breve intervalo da interrupção: podem ceder ao público, suspendendo de vez seus modos de fazer determinada cena, ou insistir em seus procedimentos estéticos, assumindo o risco da retaliação.

Ao chamar a atenção para o motor estético presente nessas contendas, queremos nos afastar de lançar a elas um olhar analítico estritamente sociológico. Tal perspectiva poderia mobilizar a produção de chaves explicativas para o fenômeno por meio de um mapeamento que observasse como se dão as relações entre arte e sociedade no

contemporâneo. Por mais que a perspectiva sociológica ofereça importantes ferramentas para mirar o presente, buscaremos demonstrar que um dos pontos que parece estar posto em discussão na atual tensão entre cena e público é justamente um que está na raiz do binômio arte e sociedade, chegando mesmo a problematizar as duas partes dessa equação. Tensão proveniente de um mundo que vem se debatendo com os riscos e ameaças às quais está submetido o regime democrático liberal. Mas também de um mundo que submete a democracia capitalista a um exame, diagnosticando muitos de seus problemas, insuficiências e violências constituintes. Ao salientar que, por meio das artes cênicas, também se evidenciam questões dessa natureza – isto é, o questionamento coletivo do fenômeno social historicamente delimitado como sociedade –, enfatizamos a singularidade das experiências estéticas de criar, por meio de tecnologias e procedimentos formais muitas vezes também questionados, um espaço que, na interação com o público, se torna um campo de confronto, um espaço agonístico.

Vejamos como as cenas interrompidas ganham espaço em meio à profusão dos discursos contemporâneos intermediários.

*

Os três episódios polêmicos apresentados a seguir aconteceram entre os anos de 2016 e 2018. Como sabemos, foi nesse breve intervalo de dois anos que o país passou por alguns dos momentos mais singulares de sua recente história política: a conclusão do processo que resultou no *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, a inquietude institucional que pairou ao longo de todo o governo de Michel Temer, o crescimento e a organização institucional da extrema direita, a prisão de Luiz Inácio Lula da Silva às vésperas da campanha presidencial de 2018 e a consecutiva eleição de Jair Messias Bolsonaro como presidente da República. Como lembra o cientista político Sergio Abranches (2019), o movimento político que tanto antecede quanto se conserva após a eleição de 2018 é marcado pela radical incitação à polarização política na esteira de um movimento de escala global em que práticas como o discurso de ódio e a difamação via redes sociais escalam cada vez mais. A polarização se consolida como oportunidade privilegiada para a disputa do poder por líderes que passam a ameaçar a constitucionalidade dos regimes democráticos liberais, questionando uma tradição republicana que vigorava sem muita perturbação pelo menos desde o fim da Segunda Guerra nos países do norte global e do fim da década de 1970 nos países do sul.

Trata-se, portanto, de um período marcado por um excesso de acontecimentos com impactos definitivos na história do país. Nós que vivemos esse tempo provavelmente compartilhamos uma sensação parecida, a de vivermos muitos dias dentro de 24 horas e muitos anos dentro de 700 e poucos dias. Há animosidade política, espectros ideológicos radicalizados, ameaças institucionais e, em meio a tudo isso, disputas públicas a respeito da arte, suas formas e finalidades.

Paralelamente, são anos em que o debate político é atravessado por perspectivas identitárias também radicalizadas. Questões referentes à raça que diagnosticam a presença de uma lógica sistêmica racista no país, problematizações sobre gênero e mobilizações em prol da luta de identidades historicamente minorizadas, bem como a reivindicação dos direitos políticos dos povos originários produzem efeitos nunca vistos nos mais diversos campos sociais. Em consonância a esse movimento, começam a se tornar cada dia mais evidentes os resultados das políticas de democratização universitária instauradas ao longo dos anos 2000, tanto no campo da produção de novas linhas de pesquisa como no embate entre gerações de docentes e discentes em sala de aula. Novos protagonismos políticos, intelectuais e midiáticos se articulam a partir desse movimento e, do mesmo modo, surge a percepção de um embaralhamento nos corpos e subjetividades que agora passam a ocupar espaços antigamente habitados apenas por uma parcela da elite nacional.

No campo da produção artística, a última década também apresenta um retrocesso no campo das políticas públicas destinadas às artes cênicas: míngua de editais, especialmente os voltados às pesquisas e processos, e investimento financeiro cada vez menor na produção de espetáculos. Observa-se um movimento muito diferente daquele que caracterizou o começo do século XXI, por exemplo, quando o teatro de grupo – ao menos em grandes centros econômicos – encontrou uma situação política e econômica que facilitou sua expansão. Além disso, a nova direita e a extrema direita adotaram o boicote às artes, aos artistas e às suas formas de financiamento como uma das principais estratégias de mobilização política, organizando-se como *front* de uma suposta guerra cultural⁹ que estaria em curso no país.

Ao elencar alguns acontecimentos sociais que tomaram conta do cenário político e da vida cotidiana ao longo da última década, corremos dois riscos. O primeiro deles é a

9 Expressão popularizada no trabalho de James Davison Hunter (1992) e que atribui à pós-modernidade a decadência da sociedade ocidental.

generalização e a superficialidade na descrição de nosso recente passado. Há muito mais acontecimentos deflagrados nesse arco temporal do que sonham as análises que proliferam nas estantes e bibliotecas virtuais em intensidade viral. Há muito mais desvio, interrupção, contingência e decorrências de fatos inexplicáveis nesse período do que as narrativas que empregam alguma coesão para narrá-lo podem abarcar. Com isso, não queremos dizer que essas tentativas teóricas não apresentam seu valor e relevância, inclusive por nos permitirem criar alguma distância entre nosso corpo, nossas ações e nosso tempo. Mas há problemas em querer hierarquizar alguns tipos de acontecimento em prol de outros como chave de entendimento. E, sabemos bem, os acontecimentos que afetam o presente são da ordem da luta político-institucional, mas também de ordem micropolítica: efeitos da racialização nas maiores e menores relações, um vírus que inflama órgãos e se transmuta em velocidade inalcançável, o acontecimento de um tempo suspenso, depressão nas formas de produção e de desejo, imagens imprecisas de futuro que coabitam com um passado que se lança diante de nós cada vez mais furioso, reclamando por justiça. Em meio a tudo isso, não esquecer o fato de que o Museu Nacional pegou fogo, mas o meteorito de Bendegó continua lá. Pedra e lembrança de que há mais assunto entre o céu e a terra do que abarcam as descrições do nosso tempo.

O segundo risco consiste em circunscrever nossos problemas de ordem temática a partir de pistas falsas ou lhes conferindo modelos de análise que não serão aqueles que tomaremos nesta tese. Ao assumir que as condições de produção dos conflitos entre cena e público consistem em uma das principais perguntas do presente trabalho, é preciso evidenciar que não nos proporemos a adentrar no tipo de estudo que se dedica a refletir sobre as formas do debate público no presente e seus possíveis riscos ou potencialidades. Não enveredaremos, portanto, pelo caminho dos estudos das psicologias das massas em ambiência digital, das análises algorítmicas e das discussões sobre as relações entre comunicação, democracia e tecnologia digital. O presente trabalho, mais restrito ao campo das artes da cena, pretende lidar com um tipo de análise que emerge da pesquisa em material documental e busca no próprio documento suas principais chaves de análise, sem submetê-lo apenas a princípios e conceitos exteriores.

É por isso que nos três movimentos que seguem escolhemos apresentar as citações extraídas sem apoiá-las em um texto nosso que as explicasse ou comentasse. Optamos por essa medida porque nos pareceu mais instigante, do ponto de vista metodológico, oferecer à leitura um trabalho de montagem das fontes que pudesse tanto apresentar por si mesmo os pormenores descritivos de cada caso (como se deu o conflito, quais suas

consequências e quais questionamentos tal evento provocou no debate público) como também evidenciar sob quais modos e a partir de quais argumentos esses episódios foram problematizados. Assim, optamos por apresentar um trabalho de montagem de documentos de texturas diversas: fontes jornalísticas se misturam a trechos de artigos acadêmicos e publicações – *tweets*, comentários, textões – realizadas em redes sociais das figuras ou instituições implicadas nos eventos. Quando mobilizamos artigos acadêmicos, optamos por selecionar apenas artigos que em seu movimento analítico usam o próprio acontecimento polêmico como objeto, ou seja, buscamos não selecionar fontes que tenham como objetivo explicar ou elucidar umas às outras, mas sim se equiparar hierarquicamente. Mesmo que determinado fragmento apresentado compreenda um tipo de análise científica a respeito de algum tema, ele acaba por ser apenas mais uma forma de problematização do acontecimento, tal como os demais tipos de fonte.

Chamamos a atenção da pessoa que nos lê para as características discursivas e a especificidade de cada um dos meios mobilizados. Especificamente nesta parte do texto, optamos por um sistema de referências que se dá por meio de notas de rodapé, diferente do que acontece no restante da tese. Se assim o fizemos foi com o intuito de facilitar o fluxo de leitura, indicando o emissor da fala ou o veículo de comunicação, bem como seus respectivos autores.

Após a montagem de diferentes fragmentos que narram, opinam ou analisam três dos episódios de conflito entre cena teatral e público tornados recorrentes ao longo da última década, surge a necessidade de indagar: a) quais são os problemas contemporâneos evidenciados por tais acontecimentos e, além disso, quais novos problemas podem ser formulados a partir da leitura dos episódios; b) a partir de quais perspectivas teórico-metodológicas podemos analisar os acontecimentos, de modo a formular tais problemas, evidenciando impasses, dilemas e nós vigentes em nosso tempo. É esse o movimento que será levado a cabo após a travessia das três cenas polêmicas.

1.1. Do rei

2016, Belo Horizonte.

O ator em cena é um rei. Ele não pode ser peitado por um negro, por um filho da puta que está na plateia.¹⁰

10 Cláudio Botelho, ator e diretor teatral. Trecho de fala captada clandestinamente após a suspensão de uma das apresentações de seu espetáculo *Todos os musicais de Chico Buarque em 90 minutos*.

Em março deste ano, em meio à radical divisão política instalada no país, um evento teatral em Belo Horizonte escapou para fora do âmbito fechado da classe e da crítica especializada teatral e de cultura, e atinge todos os canais de comunicação do país, virando assunto inclusive para quem o teatro não é assunto.¹¹

Na noite de 19/03, durante apresentação da peça *Todos os musicais de Chico Buarque em 90 minutos* no teatro do Palácio das Artes em Belo Horizonte, o ator e diretor da peça, Claudio Botelho, se enfrentou com a plateia por conta de uma fala em que criticava o governo Dilma em meio a uma semana de bastante convulsão política no país.¹²

Claudio, aclamado ator e diretor de musicais, decidiu incluir em um dos diálogos da peça um caco: *Era a noite do último capítulo da novela das oito. Era também a noite em que um ladrão ex-presidente talvez tenha sido preso. Ou uma presidente ladra recebeu o impeachment?* Para sua surpresa, a plateia reagiu, primeiro vaiando, depois num coro de “não vai ter golpe”. Claudio reagiu de volta, a plateia começou a sair e pedir o dinheiro de volta na bilheteria (como o próprio Claudio ironicamente incentivou). A peça não terminou. No camarim, Claudio teve uma dura discussão com a atriz/cantora Soraya Ravenle. Lembrado por Soraya que a plateia e mesmo o restante do elenco tinham o direito de discordar de suas posições, retrucou: *mas eu sou o produtor, eu sou o autor, eu sou o dono*. E comparou o acontecido com a invasão da montagem de *Roda Viva*, do mesmo Chico, pelo Comando de Caça aos Comunistas em 1968, chamando a plateia de fascista.¹³

Em entrevista ao GLOBO no início da tarde deste domingo, Botelho disse ter feito a “brincadeira” em outras cidades, e que foi a primeira vez que enfrentou uma reação deste tipo. O ator e diretor disse estar muito abatido com o ocorrido, e que se sentiu censurado. Por meio de sua assessoria, Chico Buarque se manifestou dizendo que não vai mais autorizar o uso de suas canções no espetáculo. Ainda de acordo com o jornal *Estado de Minas*, a polícia foi chamada pela produção do espetáculo, sob a justificativa de que o protagonista se sentia “coagido em seu camarim” e temia ser “agredido fisicamente” caso tentasse deixar o local. Foram deslocadas três viaturas para a porta do teatro, por volta das 22h30m. Parte do público tentou pedir reembolso do valor pago nos ingressos, que custavam entre R\$ 25 e R\$ 100. A direção do teatro confirmou que o valor será restituído a todos que compareceram ao espetáculo. Havia uma nova sessão prevista para o Sesc Palladium neste domingo, mas ela também foi cancelada. Pelo Facebook, a direção do Sesc Palladium se manifestou sobre o ocorrido: *Esclarecemos que o Sesc em Minas, a Pólobh e demais instituições envolvidas são apartidárias. Compreendendo o momento pelo qual o país passa atualmente e primando pela segurança de todos, a sessão prevista para*

11 GUENZBURGER, 2016.

12 TOLEDO, 2016.

13 VILLAÇA, 2016.

*este domingo (20/03) está cancelada. Os valores pagos pelos ingressos serão integralmente devolvidos.*¹⁴

Claudio Botelho tinha o direito de inserir o caco na peça? O público tinha o direito de reagir como reagiu? Chico Buarque tinha o direito de cancelar a autorização de uso das músicas?¹⁵

Em áudio vazado do ator, numa acalorada discussão com a atriz Soraya Ravenle nos bastidores, é possível ouvir Botelho dizer: *O artista no palco é um rei! Não pode ser peitado. Não pode ser interrompido por um nêgo, por um filho da puta!*. Ainda no áudio, o ator compara o episódio da noite deste sábado com a Ditadura Militar. Por sua fala gravada nos bastidores, Botelho está sendo acusado de racismo nas redes sociais, pois teria dito “um negro”, em vez de nêgo. Ele se defendeu: *É muito vil você gravar uma pessoa na intimidade dela. Eu estava no meu camarim depois de uma situação de estresse absoluto, discutindo com a Soraya, que é minha irmã. A gente briga e se beija dois minutos depois. Usei a expressão “nêgo”, e não “negro”, como se diz no Rio, no sentido de “pessoa”. Tirar isso do contexto e falar que é racismo é absurdo. Eu fiz o musical do Milton Nascimento!*¹⁶

Um desafio às ideologias linguísticas e raciais é a desracialização do termo *nego*. O deslizamento do *nego* para o *negro* (que se refere inequivocamente aos sujeitos negros) no desabafo do ator Claudio Botelho é indicativo de como o termo se apresenta ao mesmo tempo com os significados de familiaridade e inferioridade. *Um ator não pode ser peitado por um negro*, gritou Botelho, depois de ser vaiado pelo público e forçado a abandonar uma apresentação na cidade de Belo Horizonte. Ele mais tarde afirmou que não queria dizer *negro*, mas *nego*, que tem uma gama mais ampla de significados possíveis e, de acordo com o ator, significaria simplesmente *pessoa*. [...] *Nego* (literalmente, *nigga*) pode ser usado como um termo carinhoso entre pessoas íntimas (pessoa querida, amiga), mas também pode ser uma referência à raça, ou, às vezes, ambos ao mesmo tempo. Quando usado como referência fora do grupo, facilmente se torna um insulto racista, historicamente usado pelos colonos brancos para diminuir e humilhar os escravos, colocando-os no nível dos animais.¹⁷

Para Soraya, que trabalha com Botelho há mais de 15 anos, o ator não soube lidar com as consequências do próprio *caco*. Segundo ela, um artista que se propõe a inserir novos elementos ao texto de um espetáculo deve estar ciente das reações que podem ser despertadas no público. – *Discordei por inúmeras razões [do improviso de Botelho]. Ele não fazia um monólogo, não era uma peça que falava de política, apesar de que o teatro que se escolhe fazer já é um gesto, por si só,*

14 BRANDÃO, 2016.

15 VILLAÇA, 2016.

16 BRANDÃO, 2016.

17 WINDLE, 2017.

*político. Ele provocou a plateia num momento ímpar, em que estamos todos em carne viva. Essa provocação foi partidária e fez do nosso palco seu palanque particular – analisa Soraya. – Não sei sobre meus colegas, mas me senti muito mal, tentando continuar a qualquer preço, cantando em cima das vaias, como se meu canto pudesse acalmar os ânimos. Claro que não foi possível, estávamos de repente num ato político partidário – completa a atriz. Em relação ao momento da gravação em que Botelho usa o termo *nêgo*, o que gerou discussão em volta de um possível ato de racismo por parte do diretor, Soraya não acredita se tratar de um ato de racismo. – Nunca presenciei nenhum gesto racista por parte dele. Muito pelo contrário, sempre atencioso com as pessoas que ele contrata – afirma.¹⁸*

Veterano do teatro mineiro, Jota Dângelo escreveu textos e dirigiu espetáculos em oposição à ditadura. Ele acredita que o público agiu errado, ao tornar impossível a continuação da peça. *É um absurdo interrompê-la por não concordar com algo que foi dito. Se não concorda, a pessoa deve se levantar e ir embora. Ali não é debate, não é congresso. É falta de respeito com o ator*, observa. Ele acha que a palavra “rei” é “um pouco forte” para ser aplicada a um ator em cena, mas acrescenta que se trata de um trabalho a ser respeitado como qualquer outro. [...] Sobre a afirmação de Botelho de que “o ator que está em cena é um rei”, o diretor e dramaturgo João das Neves afirma: *Antes de rei, são pessoas consequentes. Além disso, vivemos hoje na República. Então, que ele (Botelho) seja honesto, reflita e volte atrás no que falou*. Para Neves, a situação se complica ainda mais porque o que gerou a confusão foi um caco em cima de um trabalho de autoria de Chico Buarque. *Todo mundo sabe perfeitamente a posição do Chico. E, num momento como este, é evidente que haveria uma resposta. Não se poderia esperar outra coisa da plateia. Se ele (Botelho) quer fazer, tem toda a liberdade para isso. Mas também a plateia para responder. O que ele não poderia é atacar a plateia, chamando os outros de fascistas, xingando as pessoas.*¹⁹

A modernidade crítica nos abriu a porta para uma nobre, mas árdua condição: políticos, empresários, educadores, artistas, intelectuais, cientistas... não detêm mais, única e exclusivamente, a produção e o domínio dos sentidos – disputados vibrantemente, a partir do vazio de que se reveste esta aventura moderna, em todos os espaços e interstícios da vida social contemporânea. E mais: nenhum sentido é unilateral. Talvez seja de ambos os fatos que trate a recente crise político-institucional que vimos atravessando, instalada em torno de uma contenda a respeito de que significados estão sendo produzidos sobre a ideia de um Brasil ideal e sob que condições e pontos de vistas estão sendo eles construídos. O problema é rugoso e repleto de sinuosidades; não se presta à piada pronta, contada em ritmo de entretenimento ligeiro. Há muitas maneiras de se fazer teatro, e há plateias muito diferentes atraídas, cada uma delas, por um tipo de teatralidade que fale mais de perto a sua sensibilidade e aos seus interesses intelectuais. [...]

18 GZH, 2016.

19 GIRÃO; PEIXOTO, 2016.

Claudio Botelho acredita em um teatro no qual atores-reis dirigem-se unilateralmente a seus espectadores-súditos, exigindo-lhes obediência integral. Ele é o performer, e o fascínio da plateia por tudo aquilo que ele possa vir a fazer em cena deve ser vivido acriticamente, em chave de emoção reativa. O diretor, cantor, ator e produtor talvez ainda não tenha se dado conta de que a era das divas do teatro acabou há muito tempo.²⁰

Deste acontecimento infeliz que me tem causado enorme desgosto desde então (ameaças à minha integridade física pelo Facebook, telefone, trotes, acusações diversas sobre meu caráter e minha honra, insinuações sobre meu pensamento a respeito de temas delicados como racismo, autoritarismo, censura, entre outros) – desde aquele momento, apenas sofro, penso e repenso, estou muito triste. Mas há algo fundamental e definitivo: peço desculpas a Chico Buarque. Nada do que vier de mim, nenhuma palavra, gesto ou pensamento, poderá jamais servir para desagradá-lo. Ele é o autor, o compositor, e estou trabalhando com sua obra. Desta forma, reconheço sua soberania a respeito de tudo que envolva seu nome e sua criação. [...] Minha obrigação – por ética e respeito – é ser cuidadoso, reverente, e em nenhuma hipótese atingir a história, o pensamento, a identidade de quem me permite generosamente colocar em cena suas obras. Este é meu dever como diretor, ator, e produtor. Errei. [...] Falhei com minha responsabilidade, com Chico, falhei com o teatro e com a música. Um áudio clandestino, gravado em meu camarim, me flagra num momento de enorme nervosismo, de destempero, de raiva. Nada justifica que invadam minha privacidade, considero a gravação um ato criminoso e a divulgação dela pelas mídias sociais é uma agressão à minha intimidade. Portanto, isto está sendo tratado em esfera policial e jurídica. Mesmo assim, por ter sido duro, descortês, arrogante e destemperado (o momento era muito inflamado), peço desculpas a todos que ouviram aquele Claudio Botelho sem compostura. E, se atingi alguém, mesmo tendo sido violada minha privacidade, peço novamente desculpas. [...] O teatro é sagrado e será sempre um espaço livre, de troca de ideias e de respeito às diferenças. Assim espero e por isso torço. Envergonhado por ferir um estatuto sagrado do Teatro – respeitar o autor e público –, tenho obrigação de invocar novamente a única palavra que me parece oportuna neste momento: perdão.²¹

O ator e produtor teatral Claudio Botelho, que se envolveu numa grande polêmica ao incluir críticas à presidente Dilma e ao ex-presidente Lula como caco na peça *Todos os Musicais de Chico Buarque em 90 Minutos* é um dos vencedores do prêmio *Faz Diferença*, que será dado nesta quarta-feira (23/03) no Copacabana Palace.²²

Oito meses após a polêmica dos comentários racistas em Belo Horizonte, o ator Claudio Botelho agora protagonizou um caso de transfobia e preconceito. O diretor musical fez comentários agressivos em ambiente privado no Facebook, no post de um colega de equipe,

20 ANDRADE, 2016.

21 Texto publicado por Cláudio Botelho em suas redes sociais em abril de 2016.

22 BAHIA, 2016.

porém o conteúdo acabou vazando e se espalhou pelas redes sociais, chocando a classe artística.²³

1.2. Da rainha

2018, Garanhuns.

No primeiro dia da semana, Maria Madalena chega cedo ao túmulo, estando ainda escuro. E vê a pedra retirada do túmulo. Então desata a correr e vai encontrar com Simão Pedro e com o outro discípulo, o que Jesus amava, e diz-lhes: *Levaram o Senhor do túmulo e não sabemos onde o puseram!* Saiu então Pedro com aquele outro discípulo e foram até o túmulo. Corriam juntos; mas aquele outro discípulo foi mais depressa do que Pedro e chegou primeiro ao túmulo; e, espreitando, vê os panos depostos. Porém não entrou. Chega então Simão Pedro, seguindo atrás dele, e entrou no túmulo e vê os panos depostos, e [vê que] o sudário, que estivera à volta da cabeça dele, não jazia juntamente com os panos, mas dobrado à parte em lugar próprio. Então entrou também o discípulo que havia chegado primeiro ao túmulo. Entrou, viu e acreditou. Em verdade, ainda não haviam entendido a Escritura, segundo a qual Jesus devia ressuscitar dentre os mortos. Os discípulos, então, voltaram para junto dos seus. Maria [Madalena] ficou de pé chorando no exterior do túmulo. Enquanto chorava, espreitou para olhar dentro do túmulo e viu dois anjos vestidos de branco, sentados onde estivera o corpo de Jesus, um à cabeceira e outro aos pés. Eles lhe perguntaram: *Mulher, por que choras?* Ela respondeu: *Porque levaram o meu Senhor e não sei onde o puseram.*²⁴

No dia 27 de julho, Renata Carvalho passou pelo que classifica como o “episódio de censura mais violento” que já sofreu. Prestes a apresentar a *O Evangelho segundo Jesus, rainha do céu* durante o Festival de Inverno de Garanhuns, no interior de Pernambuco, a atriz e ativista foi boicotada pelo próprio evento minutos após ter subido ao palco. Decidida a continuar a apresentação de forma independente, manteve a atuação mesmo com a chegada de oficiais de justiça e da explosão de uma bomba caseira no palco. A peça terminou do lado de fora, na chuva. O espetáculo, escrito originalmente pela britânica Jo Clifford, levanta questionamentos sobre como Jesus seria tratado nos dias de hoje caso voltasse no corpo de uma travesti, ao mesmo tempo em que reinterpreta algumas passagens da bíblia.²⁵

Com o tema *Viva a liberdade*, o Festival incluía duas sessões da peça, nos dias 27 e 28 de julho. No entanto, dois dias depois de divulgada a programação, no dia 30 de junho, o prefeito Izaías Régis (PTB) e o Secretário de Cultura do Estado, Marcelino Granja, vetaram a apresentação, alegando que a polêmica provocada pela atração causou prejuízo com as parcerias do evento. *O Festival de Inverno de Garanhuns foi criado para unir e divulgar expressões culturais e não*

23 NOTÍCIAS AO MINUTO, 2016.

24 BÍBLIA, 2017.

25 KER, 2018.

para dividir e estimular a cultura do ódio e do preconceito, diz a nota publicada pela Secretaria de Cultura de Pernambuco e pela Fundarpe, responsáveis pelo FIG.²⁶

A curadoria [do evento] nos rejeitou logo assim que surgiu essa polêmica com a peça. Deixaram a gente na mão, mesmo. Inclusive, os seguranças que eles contrataram para nos defender queriam me bater, um deles até ameaçou de me dar um soco. Sou atriz há 22 anos e há 22 anos tentam me tirar do teatro. Nisso, o público começou a gritar: “não, ela é atriz!”²⁷

Na sexta-feira, na terra onde Lula nasceu, uma peça de teatro foi excluída do Festival de Inverno de Garanhuns por decisão do desembargador Roberto da Silva Maia, do Tribunal de Justiça de Pernambuco. Ele atendeu a pedido da Ordem dos Pastores Evangélicos de Garanhuns e Região. Os pastores alegaram que o monólogo *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* retrata Cristo como uma figura transsexual, desvirtuando o ensinamento histórico-dogmático e violando o sentimento religioso de toda uma nação cristã. Na peça da dramaturga escocesa Jo Clifford, Jesus é interpretado pela atriz trans Renata Carvalho. O magistrado escreveu, em pleno ano da graça e da desgraça de 2018, que a peça “desvirtua” Jesus Cristo, *de modo a causar veemente repúdio e, por que não, ódio da comunidade cristã; o desvirtuamento de um profeta religioso [...] fomenta o ódio e a intolerância, ainda mais quando diz respeito a uma religião sabidamente conservadora e que valoriza sua historicidade e os escritos estanques da Bíblia Sagrada*. A peça já havia sido censurada pelo prefeito do Rio, Marcelo Crivella, sob o pretexto de “ofender a consciência dos cristãos”. E, na cidade paulista de Jundiá, proibida pelo juiz Luiz Antônio de Campos Júnior, para quem “figuras sagradas” não podem ser “expostas ao ridículo”. Antes do despacho em Pernambuco, uma sessão ocorrera às cinco da tarde. Oficiais de Justiça e policiais militares tentaram impedir a das nove horas. Trezentas pessoas não obedeceram e entraram no local da encenação, uma casa que mais cedo tinha sido alvo de uma bomba. Gritavam *Não vai ter censura!*, contou o repórter Leonardo Vila Nova. Sob vaias, servidores do Estado retiraram equipamentos de luz e som. Na cara e na coragem, Renata foi à luta. Seu Jesus transgênero ensinou: *Eu nunca disse que perseguissem homossexuais, transexuais e travestis*. No frio das alturas do agreste, a noite iluminou-se de compaixão e liberdade. Será que naquele dia em Garanhuns deu para ver o mais longo eclipse lunar deste século, a Lua de Sangue, avermelhada?²⁸

Estão em jogo dois valores presentes na Constituição Federal da República do Brasil: 1) a liberdade de expressão intelectual, artística, científica e de comunicação, conteúdo do Art. 5º, IX; 2) e a inviolabilidade da fé e da crença, estabelecida no mesmo Art. 5º, IX, e ratificado no Código Penal Art. 208, quando trata dos crimes contra o

26 OLIVEIRA, 2018.

27 Trecho de entrevista concedida pela atriz Renata Carvalho ao site *Intercept Brasil* (KER, 2018).

28 MAGALHÃES, 2018.

sentimento religioso e contra o desrespeito aos mortos. [...] O título da peça apresenta dois evidentes equívocos, que nem a liberdade artística poderia permitir: 1) o Evangelho nunca é “segundo” Jesus, pois Jesus mesmo é o Evangelho e o mensageiro dessa boa e esperançosa notícia para a humanidade; 2) apresentar Jesus como rainha dos céus. Ora, Jesus era homem. Em nenhuma fonte bíblica ou historiográfica jamais se ousou apresentá-lo como mulher, e muito menos como transexual. Não seria razoável, por exemplo, apresentar a rainha Cleópatra como um homem, vivendo um caso homossexual com Júlio César ou Marco Antônio. A pergunta que se deve fazer é: até onde a arte tem a liberdade para ressignificar papeis? Escrever palavras em hóstias é arte?²⁹

Perante a censura e a transfobia institucional, não nos calaremos. Se a Prefeitura de Garanhuns e o Governo do Estado estão a serviço do conservadorismo e do preconceito, nós, aqui organizados, somos a favor da livre manifestação artística, da representatividade trans nas artes e nos festivais e, acima de tudo, da igualdade, da diversidade e da inclusão hoje e sempre, em Garanhuns e no mundo. Sem liberdade artística e com o veto de pessoas trans, não se tem um FIG para todxs. Sem o *Evangelho* na programação, o festival se mostra excludente e preconceituoso. Este evento é para todxs aqueles, que, como nós, não se calarão frente às injustiças. É também para compartilhar informações e juntar forças e mobilizações para que o espetáculo aconteça de maneira independente. É ainda para articular junto com a sociedade civil e artistas apoiadores da causa manifestações de apoio à liberdade e rechaço à intolerância ao longo de todo o FIG. Só assim xs LGBTs se sentirão segurxs em Garanhuns.³⁰

A exibição da peça *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, em que a atriz transgênera Renata Carvalho interpreta uma Jesus travesti, no Youtube, na noite desta quinta-feira, colocou novamente a polêmica no radar de lideranças políticas pernambucanas. A montagem foi criticada por deputados estaduais, que se posicionaram contra a sua transmissão online na data em que é celebrado Corpus Christi. O deputado estadual Manoel Ferreira (PSC) defendeu a proibição da exibição do vídeo. Para ele, trata-se uma afronta aos cristãos, por retratar Jesus como um transexual. *A cultura deve ser estimulada, mas desde que praticada com respeito. Não é o caso dessa peça teatral, que é absolutamente fora de propósito.* O deputado acrescenta que foi a pressão da sociedade que evitou que essa peça fosse exibida aqui em Pernambuco em 2018, quando o Governo do Estado a incluiu na grade de eventos do Festival de Inverno de Caruaru. *Essa apresentação desrespeita a família cristã. Não é questão de impor uma posição. Mas a questão é que o direito dos produtores da peça acaba quando afronta a religião, colocando Jesus como um transexual. É um absurdo que deve ser repudiado,* defendeu Manoel Ferreira. O deputado estadual Alberto Feitosa (PSC) endossou as críticas e comemorou assinaturas contra a exibição. *Somos mais de 3,4K de assinaturas! Agradeço a*

29 Comunicado oficial emitido pela Diocese de Garanhuns em sua página do *Facebook* em julho de 2018.

30 Texto publicado em campanha de financiamento coletivo na plataforma *Catarse* para a realização de apresentações do espetáculo em Garanhuns como protesto ao cancelamento do festival.

todos que assinaram contra a exibição da peça que retrata Jesus como travesti, escreveu nas redes sociais. Na postagem, em agradecimento, ele citou o deputado federal Pastor Eurico (Patriota), e os deputados estaduais Cleiton Collins (PP), William Brígido (Republicanos) e Clarissa Tércio (PSC).³¹

Na programação do Festival de Inverno de Garanhuns, a exibição da peça *O Evangelho segundo Jesus, a rainha dos céus*. A quem interessa retratar a imagem de Cristo como transgênero? Isso é liberdade de expressão? É arte? É cultura? Nosso repúdio e protesto. Deus salve o Brasil.³²

A Daniela [Mercury] e o Johnny [Hooker] foram bem pontuais no fortalecimento e nos seus discursos. Mas, sinceramente, eu acho que os artistas se calaram no Brasil. As pessoas acham que a censura é na Renata, mas não. A gente só dá precedente para [a exposição] “Queermuseu”; [a performance] “La Bête”; um quadro ser apreendido, em Goiás... Esses episódios só abrem mais jurisprudência para que a censura continue acontecendo. Quando estudei a ditadura militar para uma peça, há alguns anos, eu sempre me perguntei o que eu faria naquela situação porque é algo que sempre me deixou muito revoltada. Hoje, eu vejo que luto. [...] A maioria dos artistas não tem se pronunciado porque se trata de uma travesti. Queria ver se fosse com qualquer outro ator no Brasil, que sofresse consecutivamente o que eu estou sofrendo, se as pessoas não teriam se mobilizado. Se não teriam subido hashtags como “somos todos fulano de tal”, “estamos juntos”, “censura nunca mais”... Mas eu estou em um lugar onde meu teatro e minha arte não são validados. As pessoas que validam o teatro não veem a arte trans. O melhor de tudo é que estamos discutindo sobre travestilidade e transexualidade. A gente precisa disso. Quando eu fundei o Movimento Nacional de Artistas Trans, as pessoas me diziam que não existia artista transexual, muito menos que fosse bom. Esse argumento já foi por água abaixo, porque hoje podemos ver exemplos como [a norte-americana] Laverne Cox, a série *Pose* [com o maior elenco de artistas trans na história da TV], a Rogéria... Nós sempre estivemos na arte, mas o nosso corpo é desconfortável de ser visto ali. O teatro é o lugar mais democrático que eu conheço no mundo, pena que os atores cisgêneros não sabem disso. Sou atriz há 22 anos e há 22 anos tentam me tirar do teatro. O preconceito está no que as pessoas imaginam ser uma travesti, na construção social do que é ser uma travesti. Eu poderia ganhar três Oscars seguidos que eu ainda seria uma travesti. Antes de fazer qualquer coisa, eu sou uma travesti. É isso que vai à minha frente, é isso que marca o meu corpo. Por isso que a representatividade trans é tão importante. Nós precisamos falar sobre cisgeneridade, porque esse não é um gênero superior. Nós somos todos iguais.³³

31 BRITO, 2020.

32 *Tweet* postado por Jair Bolsonaro, até então candidato à presidência da República, em junho de 2018.

33 Trecho de entrevista concedida pela atriz Renata Carvalho ao site *Intercept Brasil* (KER, 2018).

1.3. De Gisberta

2016, Belo Horizonte.

Há dez anos, Portugal despertava para a crua realidade da intolerância e do ódio contra os homossexuais. O assassinato de uma transexual no Porto chocava a sociedade. Agredida e violada sistematicamente por 14 adolescentes durante dias, seu corpo foi encontrado no fundo de um poço de 15 metros. A vítima: Gisberta Salce Junior, uma imigrante brasileira de 45 anos. Gisberta transformou-se em símbolo da discriminação múltipla: imigrante ilegal, transexual, prostituta, sem-teto e soropositiva. Seu assassinato causou um profundo impacto na sociedade portuguesa. Gerou o debate sobre a transfobia, mudou o olhar para as questões da igualdade de gênero. Abriu o caminho para transformações que garantiriam maior inclusão e direitos aos homossexuais e transgêneros.³⁴

Em janeiro de 2018, a peça *Gisberta*, dirigida por Renato Carrera e interpretada por Luis Lobianco, conhecido pela atuação no grupo de humor Porta dos Fundos, foi alvo de protestos nas redes sociais e no próprio teatro, em Belo Horizonte, por parte de indivíduos e grupos ligados à causa trans. O espetáculo, que narra a trajetória de Gisberta Salce, transexual brasileira torturada e assassinada em Portugal, em 2006, foi acusado de, apesar de homenagear um símbolo da resistência trans, operar o apagamento desse grupo ao ter como único ator um homem cisgênero. Além disso, como argumentou Duda Salabert, presidenta da Organização Não Governamental (ONG) TransVest, a peça silenciaria “o olhar, a perspectiva trans”, uma vez que foi escrita por cisgêneros e, segundo ela, não conta com transexuais na produção. “Diga não ao #transfake” e “Chega de #transfake” foram algumas das expressões circulantes na rede, por vezes comparando o fato de um ator cisgênero interpretar uma personagem trans à prática do blackface, em que atores brancos maquiavam a pele para representar o papel de negros, impedidos de atuar.³⁵

Hoje jogaram até cartaz em cima de mim enquanto a cortina fechava, chamaram meus convidados de assassinos, chamaram o público de criminoso, bateram grade e me impediram de falar com o público no fim. Tinha coação pra que quem comprava ingresso na bilheteria desistisse. [...] Mas quanto mais o ódio da militância radical trans mostrava a sua cara tomando a primeira fila no fim da peça, mais o Teatro Rival lotado aplaudia com mão forte e gritava BRAVO! Mais as LGBTs aliadas batiam o cabelo comigo, na resistência, no amor! A resposta é real no teatro! Ódio não, censura jamais! Ofender o público do Rival, que tiro no pé! [...] Que feio pra vocês, que lindo o teatro!³⁶

34 MAMEDE FILHO, 2016.

35 SERELLE; SENA, 2019.

36 Texto publicado por Luis Lobianco em suas redes sociais em janeiro de 2018.

Lobianco, continue sendo esse brilhante artista e levando essa mensagem maravilhosa para o Brasil. Sua peça emocionou muito, e me fez ainda mais consciente sobre o assunto.³⁷

Luis Lobianco, só lamento 🙄 Quantos comentários ignorantes! Infelizmente, vejo que ficou difícil para muitos entenderem que você está no mesmo lado e não contra eles. Desnecessário, não precisava disso. O projeto é seu e teve nosso apoio desde o início.³⁸

Mas quem é esse indivíduo que se coloca a fazer teatro e recusa o debate no Facebook e pessoalmente? Logo depois desse atorzinho debochar, com todo o seu ÓDIO, da situação de vulnerabilidade de pessoas trans, eu e Vivian Fróes fomos assaltadas a mão armada por 3 caras, perto do teatro. Quem é o Lobianco pra negar que a vulnerabilidade de pessoas trans existe? Esses transfakes aí MATAM a gente [...] Essa falsa empatia nos coloca mais à margem ainda, fazendo parte de um ciclo vicioso que estereotipa e estigmatiza a gente. Foi lindo quem se elucidou um pouco do lado de fora do teatro e se recusou a assistir ao espetáculo dessa tragédia social mantida pelo Lobianco.³⁹

Lobianco, elas não sabem o que dizem. Deixa elas cacarejarem sozinhas mesmo. Onde já se viu? Agora, só nordestino pode interpretar nordestino, só travesti pode fazer papel de travesti? Me poupem! Vão lutar por causas mais justas. Basta de tanta ignorância. Ao ator, cabe viver diversas personagens e o que vocês estão querendo impor é censura.⁴⁰

Gente, que texto transfóbico. Sem palavras e energia pra comentar tanto descalabro e sadismo. Vocês estão matando Gisberta várias vezes.⁴¹

Você está PROFUNDAMENTE maravilhoso nessa peça. Uma das minhas últimas coisas que assisti e aplaudi com tanto fervor, comoção e alegria em ter abordagens e atores assim. Sempre teremos alguns estranhos em muitos nichos/nichos, gente chata e problematizadora numa coisa tão linda e tocante. Muita merda pra ti, Lobianco. E parabéns! Palmas pra ti e pra Gis! 🙌🙌🙌⁴²

37 Texto publicado como comentário à postagem do ator.

38 Idem.

39 Idem.

40 Idem.

41 Idem.

42 Idem.

Lobianco, nós artistas somos do diálogo, e falta da sua parte e da sua equipe dialogar com artistas trans. Representatividade importa sim. Fazer uma peça com qualquer temática apenas por necessidade do mercado não é arte, mas sim produto. Quantas pessoas trans trabalham com você, quantas pessoas trans frequentam a sua casa? A questão vai além da sua postagem baixo nível e egocêntrica, artistas trans querem espaço também, abrir mãos dos privilégios é reconhecer que o outro existe e incluir no espaço artístico.⁴³

Luís Lobianco, tudo bem? É o seguinte, serei bem categórica, pois a situação que o país enfrenta necessita que sejamos diretos, o tempo para esses debates a meu ver já tomou espaço demais, vamos lá: 1- A princípio você pode interpretar o que você bem entender se isso está de acordo com a sua sensibilidade artística. 2- A sensibilidade do artista também implica em escutar e observar o público que vc quer alcançar e entender os signos que a personagem Gisberta carrega. 3- A parcela mais atuante da militância trans crítica o que elas compreendem por “local de fala”, e o que você tem feito para conciliar com esse público? 4- Ok. vc é um ator de qualidade, isso todos nós compreendemos, um cara com a sua bagagem não poderia dirigir uma atriz transexual em uma próxima temporada? Existem algumas atrizes muito boas, globais até. Isso enriquecerá ainda mais o seu projeto. Por eu também trabalhar com arte, não gosto muito de destruir o trabalho do outro artista, pois sei muito bem o quão difícil é construir, bolar roteiro, ensaiar e etc. Fica a dica. Boa semana.⁴⁴

As reivindicações de movimentos identitários por representações consideradas mais justas na cultura midiática brasileira não se iniciaram neste século, mas recrudesceram com as redes digitais. Para Djamila Ribeiro, “com todos os limites, o espaço virtual tem sido um espaço de disputas de narrativas, pessoas de grupos historicamente discriminados encontraram aí um lugar de existir”. Esses conflitos, cada vez mais recorrentes, fizeram um colunista do El País eleger *treta* como palavra do ano de 2017 e Francisco Bosco escrever um ensaio sobre o que denomina a emergência de um “novo espaço público brasileiro”, marcado por lutas identitárias “contra o poder e pelo reconhecimento” nas redes sociais digitais, que por vezes incorrem em “linchamentos”. Para Bosco, “as bombas dos linchamentos devem ser desarmadas”. O autor foi prontamente contestado nas redes por vozes como a da feminista Manuela Miklos, na resenha “O crepúsculo do esquerdomacho”, e, na imprensa, por Djamila Ribeiro, que apontou, entre outros aspectos relacionados ao lugar social privilegiado do intelectual branco, a impropriedade do uso do termo “linchamento”, proveniente da lei de Lynch que executava escravos. “O que eles [os homens brancos] chamam de linchamento é a necessidade de se confrontar com os próprios privilégios, que eles pensavam providencialmente fixados e não frutos de opressão de outros grupos”.⁴⁵

43 Idem.

44 Idem.

45 SERELLE; SENA, 2019.

O teatro brasileiro foi sacudido por uma polêmica nesta primeira quinzena de janeiro. O monólogo *Gisberta*, que há quase um ano vem excursionando pelo Brasil, foi alvo de protestos de ativistas transexuais e travestis ao reestrear em Belo Horizonte. O motivo? O ator Luís Lobianco, que não só atua como concebeu e produziu o espetáculo, é cisgênero – ele se reconhece como sendo do mesmo gênero em que nasceu, o masculino. Portanto, segundo os manifestantes, não poderia interpretar o personagem-título de sua peça, baseada na história real de uma transexual brasileira que foi assassinada em Portugal há cerca de dez anos. [...] Pois teatro é a arte do “fake”. É representação, é fingimento, é mentirinha. É se fazer passar pelo que não se é. A imensa maioria dos atores escolheu esta profissão tão difícil, de sucesso tão raro, pela possibilidade de viver muitas vidas numa só. Por isto, deveria ser óbvio que um ator cis pode, sim, interpretar um personagem trans. Aliás, qualquer ator pode interpretar qualquer coisa. Rico, pobre, bandido, mocinho, cachorro, cadeira, vapor. Ser no palco aquilo que não se é na vida real é uma das premissas básicas das artes cênicas. [...] O mais chocante é que uma das fundadoras do Coletivo T é Renata Carvalho. Ela é a atriz transexual que interpretou Jesus Cristo na peça *O Evangelho Segundo Jesus, a Rainha do Céu*, que teve apresentações proibidas pelo poder público em algumas das cidades por onde passou. Jesus, até onde sabemos, era um homem cis. Como que uma atriz trans se acha no direito de encarná-lo, e nega um personagem trans a um ator cis? Como, aliás, que uma artista que sofreu censura agora prega a censura a outro artista?⁴⁶

A postura belicosa adotada pelo Coletivo T diminui a potência social e simbólica dessa discussão, especialmente nesse momento político no qual alguns discursos tendem a ser confusos, ter argumentação frágil e gerar pouca empatia, capazes de afastar simpatizantes e até aliados. Aqui me refiro à potência do exercício político no aspecto amplamente social, capaz de ocupar a arena pública de forma agregadora, progressista, e não, provocar o afastamento de setores que colaboram no pensamento e na implementação de conquistas. Não será a arte, ou somente ela, que dará conta de reparar injustiças históricas, é preciso criar espaços de diálogos, de formação política, de alteridade. Não basta a questão identitária para garantir equidade e respeito. É preciso amplificar a caixa que garante voz e vez, entretanto, isso só ocorrerá num investimento coletivo e híbrido, que verse sobre as políticas sociais, culturais e políticas, capaz de criar uma nova hegemonia de direitos fundamentais, que extingue qualquer tipo de intolerância do estatuto social.⁴⁷

Nós do MONART (Movimento Nacional de Artistas Trans) tentamos, desde o início de janeiro, dialogar com a equipe da peça *Gisberta*, atuada e concebida pelo ator cisgênero Luis Lobianco, sobre a história de uma mulher Trans que viveu entre Brasil, França e Portugal

46 GOES, 2018.

47 LOSADA, 2018.

e que foi assassinada em 2006. Por um lado, nossas tentativas de diálogo com a equipe da peça foram tratadas como um tipo de afronta a ser condenada e censurada como se fosse uma “ameaça”. Em consequência, fomos difamados e ofendidos por parte da grande mídia jornalística. Por outro lado, recebemos apoio de diversos grupos, coletivos, canais midiáticos e indivíduos que reconheceram a importância do debate que tentamos levantar. [...] Quando levamos a público a tentativa de debater sobre representatividade Trans nas artes, estamos criando um diálogo sobre estruturas sociais e econômicas de exclusão e de silenciamento de certos corpos, de certos grupos. O ato/protesto realizado na estreia da peça *Gisberta*, em frente ao CCBB em Belo Horizonte – MG, de modo algum procurou ser uma afronta ou uma ameaça pessoal à integridade ou à moral da equipe do espetáculo. Nossas reivindicações são históricas, estruturais, e não personalistas. Se a equipe de *Gisberta* e outros indivíduos personalizam nosso protesto, é possível suspeitar que eles estejam querendo esconder e perpetuar as estruturas históricas de silenciamento, apagamento e exclusão de pessoas Trans de espaços não-marginalizados na sociedade. No limite, podemos suspeitar que tais indivíduos estão tentando manter seus poderes e privilégios sobre certos lugares sociais e econômicos dentro da nossa sociedade, por isso não estão se abrindo às nossas propostas de debate. Protestamos pelo reconhecimento dos nossos talentos, pela visibilização dos nossos trabalhos e por redistribuição financeira. Queremos empregos, queremos ser pagas e pagos por nossos trabalhos, não mais sendo chamados para trabalhar de graça (visibilidade sem redistribuição não transforma!). Estamos lutando contra o monopólio histórico que a cisgeneridade (branca e normativa) detém sobre os espaços artísticos e sobre os outros espaços da sociedade. Quando levantamos a bandeira “Chega de trans fake!”, não temos a intenção de censurar expressões artísticas, até porque não temos, enquanto grupo marginalizado e excluído, o capital simbólico e financeiro para legislar as normas. Quando dizemos “Chega de trans fake!”, estamos manifestando nosso descontentamento diante de práticas artísticas segregadoras e silenciadoras. [...] Temos ouvido constantemente que “atores podem interpretar qualquer personagem”. Pois bem, em primeiro lugar, nossa luta não é apenas para que pessoas Trans interpretem papéis Trans, mas para que pessoas Trans entrem no mercado de trabalho artístico e, também, no mercado de trabalho formal e informal na sociedade. Em segundo lugar, o ator que pode interpretar qualquer papel é o ator que representa o sujeito universal. Com isso, estamos tentando dizer que, historicamente, o sujeito que constrói a cosmovisão e as leis da sociedade colonizadora é o sujeito homem, branco, cisgênero, (pseudo)heterossexual, que se produz como fala transparente (aquela que cria um ponto de vista que legisla legitimando ou deslegitimando outros pontos de vista). O sujeito opera por não marcar-se a si mesmo (como homem, branco, cisgênero, heterossexual, etc), mas dizendo-se “humano”, ou seja, um conjunto que representa uma totalidade, uma universalidade, enquanto, em contrapartida, ele hiper-marca outros corpos (racializados, femininos, trans, travestis, deficientes, gordes, etc) impedindo-os de fazer parte da tal “humanidade”. Aos corpos hiper-marcados, restam as marginalidades e a exclusão. Aquelas e aqueles que nunca puderam ser sujeitos não

puderam interpretar qualquer papel, não puderam ser atrizes e atores, pois jamais foram reconhecidas como “humanos”, a priori.⁴⁸

Na Wikipédia, a página do verbete da travesti brasileira Gisberta Salce foi criada no dia 22 de março de 2021 e consta erroneamente que Júnior é seu sobrenome. Como historiadora da arte, interessa-me muito conhecer a produção de várias artistas em torno da imagem da Gisberta, porque há a criação de uma iconografia que infelizmente ainda não é articulada e estudada, portanto, há um vasto conjunto de imagens na construção da Gisberta, ou melhor, das Gisbertas. E, no ponto “2.2. Inspiração para artistas”, nesta página do verbete da Gisberta, noto desde a escolha até o destaque dado apenas a obras produzidas por artistas cisgêneros. Vemos aqui a velha e manjada representação da visibilidade travesti e transexual pela cisgeneridade. Além disso, nesta tal página, incomoda-me também a falta de informações sobre as polêmicas em torno de determinadas obras como, por exemplo, a acusação de transfake direcionada à peça *Gisberta* encabeçada pelo ator cisgênero brasileiro Luis Lobianco, entre outras controvérsias.⁴⁹

1.4. Da crise

Discussão, enfrentamento, reação, reivindicação, manifestação, treta, coação, agressão, interrupção, boicote, veto, perseguição, protesto e censura. Extraídos dos três episódios anteriores, são esses os termos mobilizados para qualificar a especificidade das relações entre cena e público ali deflagradas. Dessa nuvem de palavras que traduzem uma ambiência nada harmoniosa ou consensual emerge nosso diagnóstico primeiro: nos dias que correm, as relações entre a cena teatral e seu público atravessam não somente episódios de divergência, mas um período de radical crise. Antes de desdobrar a suspeita, algumas ressalvas teóricas e metodológicas precisam ser delimitadas, tornando-se necessária a afinação das lentes sob as quais pretendemos perspectivar esse cenário hipotético.

A polissemia da qual o substantivo “crise” está investido nos obriga a precisar sob qual acepção o mobilizamos. Isso porque a associação entre “crise” e “artes cênicas” não é nada inédita e, historicamente, tende a sublinhar um sentido específico desse substantivo: o de falta, escassez e carência. De acordo com essa primeira linha semântica, supostamente o teatro nacional seria preterido pelo Estado, que nunca teria demonstrado às artes cênicas apoio contínuo e política consistente. Salvo raras exceções, o Estado

48 Texto coletivo elaborado pelas integrantes do Monart e publicado no site *Questão de Crítica* (MONART, 2018).

49 DE PAULO, 2022.

brasileiro teria agido em direção à produção teatral muito mais pela via da censura e da interdição do que do incentivo e da organização de políticas culturais consequentes, seja na época imperial ou republicana. Esse tipo de discurso atravessa pelo menos dois séculos da história do nosso teatro, aparecendo enunciado em crônicas e livros do século XIX (FARIA, 2012; SANTOS, 1862; ASSIS, 2008), retomado ao longo do século XX (FARIA; GUINSBURG; LIMA, 2009) e marcando sua presença em documentos mais recentes, como os manifestos do Movimento Arte Contra a Barbárie (FARIA; GUINSBURG; LIMA, 2009). Há ainda, associada a essa perspectiva, a máxima reiterada de que o teatro brasileiro nunca teria de fato se consolidado em suas particularidades – ou, numa formulação ainda mais radical, que ele nem mesmo existiria, estando sempre em curso de começar. Em 1859, Machado de Assis escrevia:

Entre nós não há iniciativa. Não há iniciativa, isto é, não há mão poderosa que abra uma direção aos espíritos; há terreno, não há semente; há rebanho, não há pastos; há planetas, mas não há outro sistema. A arte para nós sempre foi órfã; adornou-se nos esforços, impossíveis quase, de alguns caracteres de ferro, mas, caminho certo, estrela ou alvo, nunca os teve (ASSIS, 2008, p. 488).

O saldo final desse jogo discursivo seria a afirmação de um estado de carência permanente, no qual se encontrariam as práticas teatrais desde seus primórdios no Brasil. Significado de crise, portanto, saturado em seu aspecto econômico: diante da falta, haveria a necessidade de produzir, construir, fazer do teatro uma obra ainda em vias de alçar suas primeiras formas para existir. Entretanto, acreditamos que a leitura da crise como falta não demarca um real diagnóstico, mas formaliza posturas combativas. Afinal, seu objetivo último é o de negar os tipos de teatros que se produzem em determinada época para estruturar, em oposição, a defesa de formas específicas de fazer e pensar teatro. É o que se percebe, por exemplo, em muitos dos escritos de Machado de Assis (2008) a respeito das artes cênicas. Alguns desses artigos, publicados na segunda metade do século XIX, expressam uma angústia diante da percepção de que o Brasil ainda não haveria encontrado sua verdadeira vocação dramática. Ora, certamente o literato não se angustiava diante de uma terra deserta, muito menos devastada: a produção teatral da época era vasta e diversas formas teatrais estavam mais do que consolidadas. Ao afirmar a inexistência de um teatro em solo nacional, o propósito de Machado de Assis parece ser, antes, atacar a vasta produção cênica de seu tempo de modo a afirmar seus próprios ideais e valores estéticos.

Portanto, acreditamos que as ideias de atraso, inexistência e insignificância do teatro brasileiro vez ou outra veiculadas ao longo de nossa história estariam relacionadas não a uma escassez da presença da cena em solo nacional, mas ao seu excesso, incitando novos modos de produzir, escrever e fazer teatro (ANDRÉ, 2011). Trata-se de um reclame direcionado para uma nova economia das artes cênicas.

É importante delimitar esse primeiro sentido recorrente do termo crise para que nos afastemos dele. A crise da qual falamos aqui nada tem a ver com escassez, como podemos ver por meio das três cenas anteriores. E, se há alguma dúvida quanto à relevância da cena teatral contemporânea, logo ela se desfaz: atualmente, as artes cênicas estão sendo discutidas não somente pelos seus fazedores e pelo público imediato, mas também pela imprensa, pelos políticos e juristas, padres, pastores e comentadores digitais.

Associada a essa compreensão da crise como escassez, uma discussão que atravessa parte do século XIX e se torna eixo dos debates culturais no século XX é a da necessidade de apoio estatal às artes da cena e a perspectiva de uma crise das relações entre Estado e cultura no Brasil.

Em *Lições dramáticas* (1862), João Caetano escreve uma nota como preâmbulo à edição de seu texto. Repleto de lisonja ao imperador e à sociedade fluminense, a nota insiste na necessidade da criação de uma escola de teatro no país, a ser subvencionada pelo poder estatal:

SENHOR!

O homem que se deixa possuir de uma ideia lança-se à mais arriscada empresa: eu, procurando ser útil ao Teatro Nacional, animei-me a publicar este imérito trabalho, contando que o Augusto Nome de Vossa Majestade Imperial fosse a égide que o defendesse e amparasse. Permita-me, portanto, Augusto Senhor, que eu tenha a honra de oferecê-lo a Vossa Majestade Imperial, que, como o Grande Luiz XIV, é no século XIX o Protetor das artes e das ciências, e não deixará de acolher com indulgência o que escrevi com o único intuito de prestar algum serviço à arte que professo. (SANTOS, 1862, p. 3)

Ainda no reclame de investimento do Estado brasileiro às artes cênicas, Anatol Rosenfeld escreve em 1970, pouco mais de cem anos depois do texto de João Caetano:

Quanto à opinião de Augusto Boal de que “o Governo não ajuda o teatro. Isso é obrigação”, conviria definir melhor: o Governo apenas medeia, distribuindo entre o povo aquilo que lhe veio do povo. Assim como nos outros setores, mais prementes, infelizmente ainda não se elaborou uma forma, nem sequer no campo teatral, para distribuir, de forma mais equitativa, os bens, no caso culturais, e para restituir às chamadas classes populares aquilo que também delas provém. As

subvenções, sem dúvida, deveriam beneficiar em maior grau o “povo”, como exigiu José Antunes Filho. Mas isso só será possível à base do desenvolvimento geral e por meio da organização de associações à maneira dos “palcos populares”, tais como propostos no debate. (ROSELFELD, 2014, p. 111)

Ainda mais recente, o terceiro manifesto do Movimento Arte Contra a Barbárie, publicado em 1999, segue demanda semelhante:

O Teatro é um elemento insubstituível para um país por registrar, difundir e refletir o imaginário de seu povo. A produção artística vive uma situação de estrangulamento que é resultado da mercantilização imposta à cultura e à sociedade brasileiras. Reafirmamos o compromisso ético com a função social de nosso ofício e de nossa Arte. Hoje o pensamento está sendo reduzido a mercadoria. A Cultura ocupa apenas 0,2% no Orçamento Geral da União. O pensamento artístico no Brasil vale 0,2 % das preocupações oficiais. O resultado a nação sente diariamente. É o aumento da violência e da selvageria. Cultura é prioridade de Estado, por fundamentar o exercício crítico da cidadania na construção de uma sociedade democrática. [...] Que o teatro ocupe seu espaço na sociedade como interlocutor das questões humanas e da brasilidade! (SANTOS, 2009, p. 40)

Apesar de observarmos ao longo da história que as práticas teatrais brasileiras tendem a habitar uma zona de permanente fragilidade econômica, partimos da constatação de que o teatro se encontra longe de ser o corpo moribundo vislumbrado pelos que reclamam do Estado maiores aportes financeiros. Podemos observar na contemporaneidade que os efeitos sociais de tal prática seguem intensos, prescindindo ou não de apoio estatal. Com isso, afastamos de nossa análise também o sentido de “crise” em sua acepção de míngua.

Como alerta o Comitê Invisível (2016), outra ressalva se faz necessária ao acoplarmos ao cenário diagnosticado o vocábulo “crise”: em seu sentido também econômico – de “apuro”, “dificuldade” e “adversidade” –, essa a palavra vem sendo operada como elemento central no interior das agressivas e austeras formas de governo neoliberal contemporâneas. Concordamos, como afirma o Comitê, que os revolucionários de hoje seriam cornos modernos e cúmplices de seus próprios chifres, uma vez que a hipótese marxista de que a crise econômica seria condição necessária para o estopim de uma radical transformação social teria sido raptada como peça-chave para o arsenal da máquina de governo neoliberal. Em vez de instaurar a condição da revolução, seríamos atualmente governados pelo temor e pela incerteza de um estado de crise contínua e sem perspectiva de solução. O termo assume, então, sentido de angústia e aporia, voltado aos aspectos econômicos de um corpo social, mas que, na fluente discursividade neoliberal,

arrasta consigo outros âmbitos (como a moral, os costumes, as relações humanas, etc.). O sentido de crise operaria a totalização de um estado de medo para toda e qualquer esfera da vida em comum, hierarquizando o aspecto econômico como epicentro e razão de ser da crise permanente. Essa acepção da crise nos parece ser perigosa no que diz respeito a um ponto: corremos o risco de ressoar indiscriminadamente uma das estratégias discursivas de governo contemporâneo que faz avançar efeitos que resultam, na maior parte das vezes, no apagamento da vitalidade de nossos modos de vida e que encontra no alarme de uma suposta e permanente crise econômica e social sua razão de ser e expansão.

Então, de qual sentido de crise falamos? No dicionário, há uma definição que se inclina à filosofia, oferecendo ao vocábulo o sentido que reconhece situações em que o que está em jogo consiste na transformação das próprias formas do pensamento. Nessa acepção, uma crise consistiria na emergência de um espaço de conhecimento em suspenso, no qual a dúvida, a incerteza e o declínio de um certo modo de fazer, agir e pensar se sobreporiam, temporariamente ou não, a uma ordem prévia. Nesse instante vago e agonístico, aconteceria uma abertura para a transformação do próprio pensamento e da perspectiva com a qual determinados sujeitos e objetos se relacionariam.

No momento histórico que estamos observando, a crise das relações entre cena e público se apresenta sob as formas da dúvida e da incerteza que atravessam as duas instâncias, que passam a se estranhar, não reconhecendo mais alguns dos pressupostos que costumavam conjugar sua relação. Partindo dessa acepção, nosso intuito será tentar pôr em crise a situação de crise previamente diagnosticada: gesto crítico instaurado propositadamente nessa redundância e saturação. E, para formalizar tal perspectiva analítica, propomos uma associação teórico-metodológica com o pensamento de Michel Foucault.

Foucault pouco escreveu sobre teatro em suas obras. No entanto, o pensador francês vez ou outra fez uso das artes da cena como metáfora e analogia para refletir a respeito de suas investidas filosóficas no tocante ao seu aspecto metodológico. Ao longo de seus trabalhos arqueológicos e genealógicos, por exemplo, ao se valer do trabalho com fontes históricas como estratégia privilegiada contra os *essencialismos* – em geral, instituições ou práticas que tomam corpo em determinada circunstância espaço-temporal, mas que guardam para si uma aura supra-histórica, tais como a medicina, as instituições punitivas, a própria noção de sujeito, as artes, etc. –, Foucault avizinhou seu trabalho ao teatro. Assim ele indicou como tal associação contribuía para seu projeto de combater a história

tradicional, devolvendo aos processos históricos sua característica acontecimental (DUSSEL, 2004):

O que faz com que eu não seja filósofo, no sentido clássico do termo – talvez eu não seja filósofo de jeito nenhum –, é o fato de eu não me interessar pelo eterno, não me interesso pelo que não se mexe, pelo que permanece estável sob o furta-cor das aparências; interesso-me pelo acontecimento. [...] Com efeito, trata-se, de certo modo, de retomar pelo viés da filosofia aquilo de que o teatro se ocupa, pois o teatro sempre se ocupa de um acontecimento. [...] Procuo, então, apreender qual é o acontecimento sob cujo signo nascemos e qual o que continua a nos atravessar. (FOUCAULT, 2011a, p. 225)

Retomamos o uso do teatro como metáfora da arquitetura procedimental genealógica de Foucault para abordar o sentido de crise que este trabalho adota. De acordo com o pesquisador Christian Vinci (2014), o conceito foucaultiano tardio de problematização seria fundamental para compreender determinada estratégia de pesquisa que formaliza os pressupostos teóricos apontados pelo pensador francês. A atitude de problematização investiga como e por que certas práticas e saberes se sobressaíram ou desapareceram em determinado momento histórico. Daí que, segundo Foucault (2010b, p. 242), o gesto problematizador trataria do “conjunto de práticas discursivas e não discursivas que faz alguma coisa entrar no jogo do verdadeiro e do falso e o constitui como objeto para o pensamento”. De acordo com Vinci, a própria ideia de pensamento poderia ser lida como sinônimo de problematização quando Foucault afirma que pensar obrigatoriamente implica problematizar.

Jamais uma descrição neutra, a problematização teria o intuito de gerar um movimento disruptivo no próprio pensamento: ela logra pôr em suspenso, mesmo que por um breve instante, o jogo do verdadeiro ou falso ao qual as práticas e os discursos encontram-se submetidos. Claro está que, para levar a cabo tal projeto, Foucault demarcaria uma condição necessária para a organização do movimento teórico pretendido: a estruturação de todo um campo empírico que se sustentasse ao redor da história:

[...] o trabalhar filosoficamente a História nada mais seria do que uma maneira de dizer aquilo que nos tornamos, ou melhor, problematizar aquilo que somos através de uma análise dos limites de nosso campo de experiência e uma abertura para possibilidades de superação do mesmo. (VINCI, 2014, p. 110)

A problematização, assim, converte-se em uma alternativa contra o excesso explicativo de trabalhos que enquadram documentos do passado com a perspectiva de

fazê-los falar de acordo com o que terrenos teóricos constituídos *a priori* esperam que os documentos digam. Problematizar problematizações – precisamente na potência dessa redundância – permitiria ao pesquisador entrar em contato com o inesperado da história, com os ruídos que determinado acontecimento histórico encerra, e não com alguma esperada coerência discursiva.

É aqui que vinculamos o sentido de crise priorizado por esta tese: a crise da qual falamos poderia ser pensada, em vizinhança com Foucault, como um espaço de problematização. No nosso caso, vivemos em um momento privilegiado, no qual as artes cênicas se encontram problematizadas no interior das próprias relações que estabelecem com seu público imediato e expandido. Nossa tarefa aqui seria, portanto, a de problematizar tais problematizações (mais uma vez a aposta na saturação de uma redundância: colocar em crise a própria crise diagnosticada).

Partir dessa atitude analítica implica em urdir um tipo de pensamento que se afasta de algumas formas de trabalho intelectual. Foucault atribuiu um sentido possível à filosofia dedicada a operar como um contrapoder – sentido ao qual ele se filia – e que consiste em estabelecer um diagnóstico crítico de nosso tempo presente. Diagnosticar não de modo a elucidar o nosso tempo, mas de o tornar visível, devolver-lhe seus relevos, texturas, contingências, ruídos e descontinuidades. Com isso, restituir-lhe também sua potência de transformação e possibilidade de se tornar outro: futuro presente dessemelhante desse que nós habitamos. Para isso, o pensador afastava seu fazer filosófico de outras possíveis funções que a filosofia teria assumido para si ao longo dos séculos, tais como a função profética, pedagógica e legislativa. Foucault buscava uma filosofia que pudesse

analisar, elucidar, tornar visível, e, portanto, intensificar as lutas que se desenrolam em torno do poder, as estratégias dos adversários no interior das relações de poder, as táticas utilizadas, os focos de resistência, em suma, uma filosofia que deixe de colocar a questão do poder em termos de bem ou de mal, mas sim em termos de existência. (FOUCAULT, 2017, p. 42)

Com isso, a tarefa fundamental da filosofia consistiria num determinado modo de ver, um modo de evidenciação:

Há muito tempo se sabe que o papel da filosofia não é descobrir o que está escondido, mas sim tornar visível o que precisamente é visível – ou seja, fazer aparecer o que está tão próximo, tão imediato, o que está tão intimamente ligado a nós mesmos que, em função disso, não o percebemos. Enquanto o papel da ciência é fazer conhecer aquilo que não vemos, o papel da filosofia é fazer ver aquilo que vemos. (FOUCAULT, 2017, p. 42)

A partir dessa afinação teórica, não nos caberia aqui o papel nem de legislar, nem de avaliar os possíveis rumos da crise em curso. Muito menos vamos assumir o papel de oferecer chaves para a resolução dos conflitos e possíveis modos de pacificação dos movimentos em curso. Adotamos uma postura teórica e metodológica em que assumimos o papel de pôr em evidência os elementos que estariam em crise nos episódios tensos entre cena e público que atravessam o tempo presente. Buscamos apenas os meios para tornar visíveis os elementos de uma crise que já aparece visível diante de nós.

Em busca de cautelas metodológicas que contribuam para a formalização de um pensamento crítico que logre essa evidenciação, parece ser preciso também suspender a recorrente associação entre práticas artísticas e resistência a determinada lógica de poder.

Sobre o tema da resistência, faz-se necessário um recuo teórico. Entende-se que a atribuição de um valor essencialmente positivo às práticas teatrais pode cercá-las de um sentido transcendente, incorrendo em um enquadramento analítico tão somente moralizante – algo como a validação de um tipo específico de teatro, que teria a potência de se situar fora das relações de poder.

O pesquisador Edélcio Mostaço relembra que essa noção de resistência atribuída às práticas artísticas e teatrais no Ocidente não é recente:

[...] estando presente desde os arroubos do *sturm und drang* até as escaramuças que acompanharam a Revolução Francesa e seus desdobramentos; apoiou as empresas que instituíram o realismo e vibrou na pena de Nietzsche; deu lastro aos naturalistas e tornou-se aguerrida nos primórdios da Revolução Russa, na República de Weimar, na luta anti-franquista e antinazista, alimentando um sem número de integrantes ligados às vanguardas do começo do século XX. Essa resistência acompanhou os temas que se apresentavam, em cada momento, como obstáculos: os ideais clássicos, a moral burguesa, o positivismo, o domínio econômico das elites, o mercado de arte, até atingir, mais recentemente, as estruturas financeiras, pedagógicas e culturais que sustentam o modo capitalista de produção. (MOSTAÇO, 2010, p. 15)

Mostaço chama a atenção para o fato de que uma das modalidades de resistência que as práticas artísticas atribuiriam para si pretendia a orientação da ação poética *contra* uma dada ordem dominante das coisas, ou seja, uma posição contrária a determinados modos de governo. Tal movimento tomaria forma numa atitude de embate com os discursos vigentes, objetivando impedi-los de se proliferar tão facilmente, ao mesmo tempo que resguardaria às práticas artísticas um fundo de essencialidade: qualquer povo necessitaria de tais investidas vigorosas contra “o” poder, vez ou outra.

Partindo da mesma temática, Jacques Rancière (2007b) pergunta em uma comunicação: “será que a arte resiste a alguma coisa?”. Antes de emitir um parecer sobre o assunto, ele propõe a seguinte problematização para os dois termos enfocados:

A dificuldade que este tema [arte e resistência] implica é simples de ser formulada: a junção dessas duas palavras faz imediatamente sentido. Mas isso ocorre no mundo da opinião. Em tal mundo, admite-se que a arte resiste e que ela o faz de modos diversos que convergem em um poder único. Por um lado, a consistência da obra resiste à usura do tempo; por outro, o ato que a produziu resiste à determinação do conceito. Supõe-se que quem resiste ao tempo e ao conceito naturalmente resiste aos poderes. O clichê do artista livre e rebelde é uma ilustração fácil e corriqueira dessa lógica da opinião. O sucesso da palavra “resistência” depende, portanto, de duas propriedades. Dessas duas propriedades, isto é, por uma parte, do potencial homonímico da palavra, o qual permite que se construa uma analogia entre a resistência passiva da pedra e a oposição ativa dos homens. Por outra parte, da conotação positiva que ela conservou em meio a tantas palavras que caíram em desuso ou sob suspeita: comunidade, revolta, revolução, proletariado, classes, emancipação, etc. (RANCIÈRE, 2007b, p. 3)

É de interesse desta tese suspender provisoriamente qualquer naturalidade atribuída aos binômios arte-resistência ou teatro-resistência. Pretende-se, portanto, realizar um recuo diante dessa positividade, movido pela percepção de que apoiar-se nesse pareamento de nada serviria para cumprir a análise das perguntas que guiam a presente pesquisa. É preciso, para levar adiante os problemas de investigação aqui dispostos, lançar ao próprio objeto *teatro* algumas questões, ou seja, problematizá-lo exatamente nos pontos em que alguns discursos o formulam com características de um objeto de saber e uma prática estáveis.

1.5. Da quebra de um contrato

A partir da discussão procedimental delineada, bem como dos três episódios conflituosos apresentados, buscaremos evidenciar alguns dos principais problemas que alicerçam a crise teatral contemporânea. O que exatamente estaria situado nessa zona de crise? Quais seriam os temas, as relações e as condutas problematizadas na intensidade e recorrência desses acontecimentos polêmicos?

Instauradas as perguntas, é importante demarcar que não pretendemos analisar a crise sob o prisma da noção de ideologia. Por mais que tenhamos enunciado previamente que a última década foi atravessada por acontecimentos macropolíticos de alta intensidade em nível global, buscaremos não encontrar uma explicação para os atuais enfrentamentos entre cena e público no reconhecimento de uma suposta guerra cultural

ou de uma disputa radicalizada entre os espectros políticos da direita e da esquerda. Já existe uma extensa literatura que assume essa direção para problematizar a crise pela qual passam as democracias contemporâneas. A principal justificativa dessa cautela procedimental é o fato de que tais, leituras feitas sob a ótica da ideologia, poderiam encontrar a explicação para a situação de crise em destaque nas ideias de censura e interdição advindas da polarização político-ideológica. Caso adotássemos tais critérios, poderíamos incorrer na valorização de uma análise que sublinhasse certa lógica repressiva em curso nas disputas políticas contemporâneas.

Ao nos afastarmos dessa perspectiva não negamos sua validade, muito menos sua procedência. Porém, ao menos nos três episódios destacados, uma crítica que se fundamentasse em justificar a crise por meio da disputa entre espectros políticos e ideológicos radicalizados minimamente encontraria alguns problemas a serem transpostos. Ainda que, no caso da interrupção por parte do “filho da puta da plateia” do ator Cláudio Botelho após seu “caco” debochando da então presidenta Dilma Rousseff, pudesse fazer sentido atribuir ao escândalo deflagrado a enunciação tanto de uma posição política firmada no espectro político contrário a de parte do público quanto de uma posição contrária a certa visão aristocrática das relações entre o artista e seu público, tida atualmente como defasada, os outros dois exemplos nos mostram um problema para o pensamento restrito ao espectro ideológico. A interdição do espetáculo de Renata Carvalho em Guaranhuns, por exemplo, é de fato fruto de questionamento de instituições conservadoras e líderes de extrema direita. Porém, como relata a própria atriz, tampouco artistas e políticos vinculados à esquerda e ao espectro político progressista se movimentaram em sua defesa. Do mesmo modo, Luis Lobianco, um ator que se assume vinculado à causa LGBTQIA+ e próximo ao espectro político progressista, vai ser provocado por manifestantes de um grupo que, a princípio, pareceria dialogar com seus mesmos propósitos políticos e ideológicos. Recusando o questionamento, Lobianco ainda acusará as manifestantes de censoras e, surpreendentemente, dotadas de um comportamento reacionário mais próximo do espectro da direita do que das lutas progressistas. Ao final, ao observarmos minuciosamente os termos dos debates dispostos pelos acontecimentos empíricos, parece-nos que uma análise por meio do conceito de ideologia se mostra insuficiente para pensarmos os problemas em tela.

Uma segunda interrogação que pode advir a partir desse recuo metodológico: ao nos afastarmos do conceito de ideologia, não correríamos o risco de neutralizar a própria tendência ideológica presente nos movimentos e debates que ganharam força inédita no

tecido social brasileiro ao longo da última década e que sublinham nas identidades e em suas diferenças sua linha de ação política? Essa indagação, inclusive, parece ser a principal crítica elaborada pelos discursos contrários a essa linha de luta política. Contra esse argumento, o filósofo e advogado Silvio Almeida (2018) – apesar de reconhecer, na esteira de Asad Haider (2019), que existe uma série de armadilhas na disputa política articulada via identidade – afirma que o acontecimento do conceito de raça e da prática do racismo, por exemplo, faz das identidades um elemento inegável da política. Como afirma o autor, uma pessoa negra é uma pessoa negra por conta do racismo, ou seja, por conta de um complexo sistema político em que relações de saber, poder e subjetividade se articulam, e não pela desvalorização abstrata da pele negra. Do mesmo modo, uma pessoa branca só é uma pessoa branca por conta do mesmo sistema histórico e político do racismo, e não por sua pele branca. O que Almeida faz, portanto, é nos propor uma distinção: por um lado, há a inegável marca que as identidades produzem na política e em suas formas de distribuição, reconhecimento e exclusão; por outro, passariam a existir também o que Almeida chama de “políticas de identidade”, que operariam no campo da ideologia e da representação, ao diluir toda a materialidade e concretude de uma série de lutas nascidas no campo revolucionário dos corpos minorizados, e tornariam a percepção coletiva sobre as identidades não somente abstrata como munidas de alto valor no campo de trocas do mundo neoliberal. A partir dessa perspectiva, o filósofo nos convoca a mirar na direção das lutas concretas, de sua materialidade e historicidade, de modo a evidenciar – aqui, mais uma vez, o problema de saturação de uma visibilidade – como a identidade se manifesta sob as formas mais tangíveis possíveis, prescindindo de uma existência supra-histórica.

Postas as ressalvas, é preciso também compreender que tanto a hipótese repressiva quanto a polarização ideológica e evidente disputa política em torno de identidades historicamente minorizadas projetam efeitos nas disputas atuais sobre a sobrevivência da democracia e nas cenas polêmicas por nós apresentadas no começo deste capítulo. No entanto, nosso interesse é apostar numa forma de análise que sublinhe não as forças repressivas presentes nessas cenas, mas o que ali se encontra em plena produção. Buscamos as positivities instauradas e projetadas em meio aos acontecimentos de crise: o que essas interrupções, boicotes, interdições e enfrentamentos estariam produzindo em vez de reprimir?

Ao analisar a recorrência com a qual esses episódios tensos transcorrem, flagramos um movimento em que o público é quem se indis põe em relação às cenas que

lhes são oferecidas. Por que esse movimento é de alguma forma pouco usual? Ao longo da história do teatro no país, a ação na qual a cena – pensada a partir da produção de artistas, empresários, críticos, teóricos, etc. – problematiza o público é longa, quase permanente. Conforme hipótese levada a cabo em nosso estudo anterior (PIMENTEL, 2018), pelo menos desde o século XIX as práticas teatrais tiveram no corpo do espectador – na sua gestão, educação e teoria – o alvo de sua legitimação social, de sua justificativa como prática pertinente no interior do tecido social. Isso pode ser verificado na profusão de textos a respeito do tipo de público que o teatro, em diferentes momentos históricos, pretendeu formar, bem como nas justificativas encontradas para o estabelecimento das relações entre teatro e sociedade. O movimento inverso, porém, aquele no qual é o público o agente problematizador da cena, situando-a propositadamente numa zona de desconforto e demandando sua reconfiguração, não somente é mais raro ao longo da história, como também é menos explorado pelas teorias do teatro contemporâneo.

Um dos raros trabalhos que verticalizam a análise da ação refratária do público em relação à cena é o livro *The Theatrical Public Sphere* (2014), do pesquisador neozelandês Christopher Balme. Nele, Balme analisa alguns incidentes escandalosos ocorridos nos teatros europeus entre os séculos XIX e XXI, mobilizando o conceito habermasiano de esfera pública como chave teórica para articular uma teoria teatral a partir da especificidade desse tipo de conflito.

O filósofo e sociólogo Jürgen Habermas (2014) publicou *Mudança estrutural da esfera pública: investigações sobre uma categoria da sociedade burguesa* no ano de 1962 e, desde então, apesar das críticas às quais seu pensamento foi submetido, suas formalizações conceituais repercutiram intensamente no pensamento sociológico. De acordo com sua perspectiva, estaria em curso desde o século XVII, ganhando contornos evidentes no século XIX, um novo fenômeno no tecido social: a esfera pública. Espaço em comum habitado pelos cidadãos – e, muitas vezes, pelos não cidadãos –, na esfera pública estaria prefigurada uma espécie de rede de democracia deliberativa: as pessoas, supostamente livres da tutela do Estado ou outra instituição reguladora, se associariam de diferentes formas em trocas e debates sobre diversas questões da vida pública. Trata-se de um espaço de expressão, influência e formação de opinião que acabaria, muitas vezes, por influenciar as decisões no interior das instituições oficiais da política.

Para Habermas, outra característica fundamental da esfera pública é haver nela uma comunicação de ordem da argumentação racional em prol de disputas movidas pelas paixões coletivas. Assim, as opiniões seriam formadas pela argumentação razoável, e não

pela imposição de argumentos de poder ou autoridade. Nessa direção, o conceito de Habermas indicaria também a prefiguração de um espaço autônomo do cidadão, de autodeterminação política no interior de um espaço cada vez mais democrático. Não à toa, para Habermas, a imprensa apareceria como exemplo maior dessa nova forma de circulação de ideias e palavras.

No Brasil, o pesquisador Gustavo Guenzburger (2016) vem articulando as análises de Cristophe Balme sobre os escândalos no teatro contemporâneo europeu com cenas análogas do teatro nacional. De acordo com Guenzburger:

Balme define o escândalo teatral como a transgressão de uma norma, que produz uma reação emocional violenta do público e muitas vezes termina em sanção legal. É uma quebra daquele contrato entre espectadores e artistas que garante aos primeiros o direito de aprovar ou reprovar, vaiando ou aplaudindo. O escândalo acontece quando esta resposta perturba a paz. Uma plateia decide quebrar o acordo e incluir outros agentes sociais: polícia, jornais, redes sociais, “[...] em outras palavras, o teatro não cabe mais na caixa preta da recepção estético-teatral.” A inclusão da esfera pública faz com que esta visão ultrapasse aquela tradicional, do esquema modernista para o escândalo, que o enxerga apenas como processo dialético de tese (norma) antítese (obra transgressora) e síntese (nova norma). (GUENZBURGER, 2016, p. 159)

Os trabalhos analíticos de Balme e Guenzburger nos interessam aqui a partir de uma perspectiva temática, mais do que metodológica; desse ponto de vista, pensamos ser oportuna a percepção de Balme em relação a uma crise localizada no rompimento dos acordos entre cena e público necessários para que uma relação dentro de certos parâmetros se estabeleça. Se, como mencionamos anteriormente, a arte e o teatro muitas vezes vão se colocar como práticas de contrapoder, que resistem a certa figuração de poder hegemônico, não podemos esquecer que o acontecimento teatral em si depende da formalização de uma série de condutas normativas para sua realização. Ao conjunto de condutas esperadas, à expectativa de comportamentos e cumprimento de normas, podemos chamar de *contrato entre cena e público*.

Como indica Balme, é evidente que no interior desse contrato está pressuposta, de alguma forma, também a recusa: pode-se vaiar um espetáculo, abandoná-lo, criticá-lo, etc. No entanto, o que observamos a partir dos episódios previamente citados é um movimento de recusa mais violento, que não apenas quebra o contrato estabelecido, mas também todo um horizonte de expectativas, inclusive daquilo que se esperaria como rejeição possível. É o que está aqui em jogo: o não aceite radical, a quebra não somente

de um contrato, mas de um horizonte de expectativas na relação entre a cena e seu público.

Em seu livro, Balme indica que, ao longo da história, os principais fatores que mobilizaram o rompimento do contrato entre cena e público consistiram em controvérsias em torno da raça, da religião e de costumes morais:

Racismo, blasfêmia, homofobia e outras agressões a grupos identitários ou religiosos são os principais detonadores atuais desse tipo de ruptura de contrato entre espectadores e artistas, tanto nos casos europeus citados por Christopher Balme quanto em alguns ainda poucos casos recentes no Brasil. Mas o que ressalta dos casos contemporâneos estudados pelo neozelandês é que, ao contrário do teatro produzido na época da Alemanha de Weimar, a ofensa (em geral involuntária) causada por um espetáculo de hoje não resulta apenas do choque de visões de mundo diferentes entre grupos culturais diversos. Na maioria das vezes, e nos mais variados estilos e correntes artísticas, o potencial agressivo (e, portanto, escandaloso) de uma representação decorre justamente da noção privatista que se tem da atividade teatral. (GUENZBURGER, 2016, p.160)

Nos três episódios polêmicos apresentados, observamos que os problemas da raça – identificado na forma do racismo, conforme o primeiro episódio, “do rei” –, de gênero – identificado nas posições transfóbicas deflagradas nos episódios dois e três, “da rainha” e “de gisberta” – e da religião – identificada a partir da acusação de blasfêmia no segundo episódio, “da rainha” – serão os assuntos sensíveis das relações conflituosas em questão. Uma vez que nos distanciamos da hipótese repressiva e nos abtemos de focalizar tais acontecimentos sob a lógica da censura e da perseguição, podemos nos perguntar: o que se encontra problematizado em tais episódios em relação a esses temas polêmicos – raça, gênero e religião? Partimos da premissa de que o que ali se problematiza, se questiona e ao mesmo tempo se afirma consiste em algo referente ao corpo e às formas de sua presença.

1.6. Do soberano, do cidadão e daqueles que restam

Ao destacar o corpo como problema central das disputas entre cena e público, fazemos outra aliança com o pensamento de Foucault (1999), para quem o corpo nunca consistiu num conceito supra-histórico a ser esclarecido, descoberto e explicado pelos vocabulários da medicina, da biologia e da religião, por exemplo. Ao contrário, para ele o corpo seria a exacerbação material e a evidenciação concreta das coordenadas disciplinares, biopolíticas e governamentais que correspondem a determinados regimes

de verdade e sociabilidade instaurados de acordo com cada tempo histórico. Para o pensador, por meio dos corpos não apenas encontraríamos traduzidas as marcas de um tempo como também as formas discursivas das quais ele foi alvo ou enunciador. Portanto, o corpo se tornaria um espaço privilegiado para identificar o que se disse e o que se fez dele e com ele, tornando-o matéria privilegiada para o acontecimento e a explicitação das relações entre saber e poder.

Em relação às artes da cena, o problema do corpo, suas condições de expressão e sua regulação no interior dos teatros remonta à história da prática teatral, ou seja, não consiste em um problema inédito e restrito ao nosso tempo atual. Conforme lembra João Silvério Trevisan (2018) em um capítulo de *Devassos no Paraíso* intitulado “A cena travestida”, a regulação dos corpos que podiam ou não performar em cena e até mesmo adentrar os recintos teatrais esteve presente em grande parte dos debates culturais dos séculos XVIII e XIX, tanto em Portugal quanto no Brasil:

Ao contrário da atualidade, em que a profissão de ator/atriz chega a gozar de grande prestígio, no Brasil do século XVIII o teatro “arrastava-se sob o signo da infâmia”. Os portugueses manifestavam grande desprezo pelos comediantes, cuja profissão consideravam a mais vergonhosa possível, a tal ponto que chegavam a negar aos atores a sepultura religiosa, permitida até mesmo aos salteadores e facínoras. No reinado de dona Maria I, o intendente de polícia Pina Manique apresentou à rainha um relatório comunicando que os cômicos e os empresários eram gente “de ordinária a mais ínfima”. A partir daí, foi promulgado, em 1780, um decreto proibindo a presença de mulheres no palco, para evitar abusos dessa gentilha contra elas. Além disso, o decreto proibia também que as mulheres entrassem nos bastidores, camarins e salas de espetáculos: e, para evitar outras circunstâncias que favorecessem a licenciosidade, proibiu-se ainda o uso de cortinas nos camarotes. (TREVISAN, 2018, p. 221)

O cenário destacado por Trevisan em Portugal se reproduzia também na colônia brasileira. Além disso, deve-se observar que, em todos os períodos em que houve a interdição da presença de mulheres na cena, imediatamente os atores homens passaram a se especializar nos papéis que cabiam a elas. E dessas interdições acabaram sendo produzidos procedimentos estéticos, formas essas que lidam com a ausência de determinados corpos e presença de outros na lida com a representação. Não se pode esquecer também o fato de que na colônia toda essa legislação de interdição encontrava a presença do sistema escravista. Dessa maneira, por meio da observação das práticas teatrais brasileiras entre os séculos XVIII e XIX, podemos considerar a questão sobre

quem pode representar de um ponto de vista um tanto intrigante. Trevisan segue avizinhando episódios de presença de corpos negros e travestidos em cena:

Na cidade de Cuiabá, em 1790, tem-se notícia da apresentação da comédia Tamerlão da Pérsia, com elenco composto exclusivamente por negros, que “apresentaram-se bem asseados e as damas [travestis] de roupas inteiras”, segundo cronista da época – além de terem cantado “muitos recitados, árias e duetos que aprenderam com muito trabalho”. Em 1818, na Bahia, o naturalista alemão Carl Friederich Phillip von Martius reportava a existência quase exclusiva de atores negros no elenco do Teatro São João, onde os brancos trabalhavam “só raramente, em papéis de personagens estrangeiras”. Em São Paulo, o mesmo Von Martius teria assistido à ópera francesa *Le Deserteur*, representada em português por atores exclusivamente negros. Ainda na cidade de São Paulo, em 1819, o naturalista francês Auguste de Saint-Hilaire assistiu a um espetáculo teatral em que os atores eram quase todos mulatos (pareciam “fantoques movidos por um fio”) e as atrizes, mulheres públicas (“cujo talento corria parelho com suas moralidades”, segundo ele). Visitando um teatro da então famosa Vila Rica, em Minas Gerais, Saint-Hilaire contou um fato curiosíssimo: a maioria dos atores em função eram mulatos, que tomavam o cuidado de cobrir o rosto e os braços com uma camada de tinta branca e vermelha – “mas as mãos traem a cor que a natureza lhes deu”. (TREVISAN, 2018, p. 223)

Partindo dessa compreensão do corpo como lócus das relações entre saber e poder a partir de Foucault e, no que tange às artes da cena, como um elemento central e complexo em disputa ao longo da história, atribuímos à crise entre cena e público no contemporâneo dois movimentos: o primeiro reivindica a ocupação cênica por parte de corpos historicamente minorizados; o segundo se manifesta no reclame pela destituição de outros corpos, bem como de algumas de suas formas de expressão, do espaço cênico.

Quais corpos estão no epicentro desse problema? Considerando os três episódios expostos, podemos delinear-los a partir de três posições distintas (resguardados os incontornáveis riscos do esquematismo): o *corpo soberano*, o *corpo cidadão* e, como desdobramos a seguir, os *corpos que restam* como *corpos marginais* a partir dessa divisão inicial. Essa separação bastante artificial não implica que tais corpos existam de forma objetiva, com características definitivas, facilmente identificáveis e estanques. Ao contrário, há uma certa correspondência entre tais corpos e, em alguma medida, uma complementação de um em relação ao outro. Além disso, como buscaremos demonstrar, há a possibilidade da sobreposição desses corpos, permitindo, inclusive, sua coincidência parcial.

Pode-se observar que optamos propositalmente por traçá-los a partir de critérios advindos do vocabulário jurídico-normativo que demarca diferentes estatutos sociais: soberania e cidadania. Justificamos essa opção por dois motivos: primeiro, os próprios

envolvidos nos conflitos mobilizam vez ou outra uma terminologia advinda do campo jurídico-normativo, seja pela afirmação de Cláudio Botelho de que todo artista é um rei, seja pelas manifestações do Monart de que é condição da cidadania a incorporação de profissionais trans na economia das artes da cena. Em segundo lugar, o estatuto jurídico aplicado aos corpos nos permite reafirmar sua compreensão a partir dos modos como eles existem no interior das relações de saber e poder, para assim apresentá-los em suas condições específicas de trabalho, de participação política e de produção de subjetividades e identidades.

Agora, precisemos melhor essa divisão e complementaridade.

Primeiro, o artista soberano. Dos fragmentos apresentados, recolhemos expressões como *ator-rei*, *artista especializado*, *dono da obra*, *respeitado*, *dominador*, *um agente que dialoga com seus espectadores que, por sua vez, se compartilham como seus súditos*, *artista filiado a uma perspectiva sagrada da arte* e que *adjetiva seu fazer* (ou é adjetivado pelos outros) *como brilhante*, *maravilhoso*, *sensível* e *qualitativamente superior*. Seus críticos o formulam como um tipo de *indivíduo privilegiado*, que *crê que pode de tudo* e se porta como *um sujeito universal*, descrito como *um homem*, *cisgênero*, *branco* e *heterossexual*.

Esse artista-rei, portanto, se apresenta como um corpo com dupla condição: uma da ordem da natureza, material, física e finita, e outra de ordem mística, vertical e transcendental. Estamos diante da antiga crença no direito divino e hierárquico estabelecida por meio de um corpo régio, munido da autoridade de distribuir os outros corpos de acordo com regras próprias e não compartilháveis. No campo artístico, a história de invenção do artista dotado de tal envergadura é traçada pelo pesquisador Antoine Lilti (2018) em *A invenção da celebridade*. De acordo com Lilti, a celebrização de figuras como filósofos, escritores, poetas e músicos é um fenômeno que não aparece bem demarcado na história humana até a modernidade. No tocante aos artistas da cena, o emergente culto à celebridade terá forte impacto no fenômeno que o pesquisador chama de “economia da celebridade” e que se torna regra nas casas de espetáculo europeias a partir do final do século XVII. Tal economia pressupõe a emergência de toda uma máquina cultural colaborativa envolvendo empresários teatrais, artistas da cena e imprensa. Além disso, demanda a produção de um público que se submeta a um tipo de culto que tem na idolatria da figura do artista sua principal forma de expressão. Com isso, o corpo material desse artista passa a ser projetado publicamente e investido de uma

autoridade da ordem do sagrado: corpo das vedetes, das estrelas, desse tipo de artista que se identifica como o dono e dominador da cena.

Tal é o corpo flagrado na presença e no discurso de Cláudio Botelho. Como pudemos ler previamente no caso da interrupção do ator, a situação desse artista rei é exemplarmente palaciana e chega a remontar os arcos narrativos das intrigas e quiproquós shakespearianos: após sua audiência reclamar pela cabeça do ator-rei, ele, acuado e ao mesmo tempo esbravejando uma espécie de solilóquio em seu espaço privado, mal sabe que proclama sua própria ruína. Diante da luz quente emanada pelas arandelas de seu camarim em Minas Gerais, o perigo da intriga se mostra ainda mais eminente do que na frieza dos palácios de pedra da Europa: aqui também as paredes têm ouvidos. Pior, têm escutas e gravações clandestinas. Segue-se a publicação viralizada nas grades da internet que chegam aos ouvidos não somente do falso amigo que se esconde atrás da parede falsa, mas de um público sedento por sua cabeça. Nesse espaço público arquitetado pela soberba do rei e pelas intrigas, o monarca deve viver sua sina de ser deposto. Mas, no interior de uma democracia liberal, ele já não deveria ter sido?

É interessante notar que, mesmo pedindo desculpas públicas após o ocorrido, o artista rei Cláudio Botelho, em suas redes sociais, enfatiza a presença de outra soberania em cena:

Peço desculpas a Chico Buarque. Nada do que vier de mim, nenhuma palavra, gesto ou pensamento, poderá jamais servir para desagradá-lo. Ele é o autor, o compositor, e estou trabalhando com sua obra. Desta forma, reconheço sua soberania a respeito de tudo que envolva seu nome e sua criação. [...] Minha obrigação – por ética e respeito – é ser cuidadoso, reverente, e em nenhuma hipótese atingir a história, o pensamento, a identidade de quem me permite generosamente colocar em cena suas obras. Este é meu dever como diretor, ator, e produtor.⁵⁰

Podemos ir além da polêmica e destacar que, mesmo após ter publicado suas desculpas, essa forma específica de corpo do artista vai conseguir retomar e viabilizar seu trabalho, talvez apenas um pouco mais cauteloso em relação às câmeras e aparelhos que possam captar seus pensamentos e posições ético-políticas mais controversas. Daí advém a crítica que uma pensadora como Djamila Ribeiro (SERELLE; SENA, 2019) faz a essa figura: no final das contas, apesar de parecer obsoleta, ela seria mais atual do que nunca, dona de privilégios de gênero, raça, classe social e sexualidade. Como observamos, a maior parte dos discursos que desautorizam o movimento de Botelho só o fazem em

50 Texto publicado por Cláudio Botelho em suas redes sociais em abril de 2016.

relação à obra de Chico Buarque, alguns deles apenas promovendo uma substituição: o verdadeiro rei não seria o ator – afinal, um mero intérprete do libreto –, mas o compositor, resultando na afirmação da autoridade da obra e de seu valor incontestável.

Apesar disso, o corpo do artista soberano parece ser aquele que menos encontra apoio coletivo atualmente, ao menos quando se afirma sem constrangimento, demandando que seu público o reconheça e se submeta à sua autoridade. Parece que há algo de incompatível entre essa atitude explicitamente autoritária do artista e os ideais democratizantes que permeiam os debates sobre arte e cultura no Brasil pelo menos desde a década de 1970.

Aqui, nos deslocaremos para os outros dois corpos anunciados: aquele imbuído de uma atitude cidadã (ou do qual se espera uma produção artística que dialogue com os pressupostos de uma ação cidadã em relação à sociedade) e os corpos outros, aqueles que estão fora da cidadania e da soberania. Sobre essas duas constituições vamos nos deter com mais demora nos próximos capítulos, uma vez que pretendemos demonstrar como é a partir do choque entre esses dois corpos no contemporâneo que se instaura a crise à qual as artes da cena se encontram submetidas. De qualquer modo, se o corpo do artista soberano emerge historicamente em meados do século XVII, o corpo do artista cidadão aparecerá – e disso trataremos especificamente no capítulo 3 – no final do século XIX, estendendo sua existência ao longo de todo século XX e início do XXI.

Por enquanto, podemos observar a manifestação do corpo do artista cidadão a partir de suas designações nos exemplos apresentados: *consequente, honesto, reflexivo e respeitoso*; um corpo que *reivindica a igualdade, a diversidade e a inclusão e que ocupa a arena pública de forma agregadora, progressista, não provocando o afastamento de setores que colaboram no pensamento e na implementação de conquistas*. Além disso, seria o corpo que *estabelece espaços de diálogos, de formação política e alteridade, fomenta políticas sociais e culturais capazes de criar uma nova hegemonia de direitos fundamentais que extinguirá qualquer tipo de intolerância do estatuto social*.

Podemos observar elementos da expectativa desse corpo do artista cidadão no episódio em que Luis Lobianco, ao ser questionado pelo Monart e ter seu espetáculo interrompido por pessoas participantes do movimento, mantém seu posicionamento e não cede em relação às manifestações contrárias à sua performance. Para isso, ele faz uso do seguinte conjunto de argumentos:

Mas quanto mais o ódio da militância radical trans mostrava a sua cara tomando a primeira fila no fim da peça, mais o Teatro Rival lotado

aplaudia com mão forte e gritava BRAVO! Mais as LGBTs aliadas batiam o cabelo comigo, na resistência, no amor! A resposta é real no teatro! Ódio não, censura jamais! Ofender o público do Rival, que tiro no pé! [...] Que feio pra vocês, que lindo o teatro!⁵¹

Aposta de Lobianco, portanto, numa arte que operaria na lógica do afeto e na proposição de um diálogo amoroso, supostamente autorizada por um público que resiste ao ódio, além de ser corajoso, por não se calar diante da censura. Arte pensada como espaço privilegiado de contrapoder, no qual o papel do artista, geralmente idealizado como um indivíduo progressista, corajoso e apaixonado, seria o de não ceder às forças reacionárias que tentam a todo momento privá-lo da liberdade irrestrita que reivindica em sua arte. Além disso, a posição cidadã com a qual Lobianco se identifica se expressa quando o artista se proclama um aliado das lutas em questão. Espantado com o ataque que recebe do Monart, o artista lança ao público a pergunta com a qual não se conforma: como seria possível que sua ação artística, projetada como aliada à luta em questão, pudesse cometer algum tipo de violência contra as mesmas existências que pretende defender?

Para defender sua posição, Lobianco evoca uma das ideias recorrentes e fundamentais para a produção do corpo do artista cidadão, a da censura, mas também o principal motor do corpo do artista soberano previamente descrito: irrestrita liberdade conferida às suas ações. Como vemos, acontece aqui uma associação: o ideal de autoridade suprema conferido ao artista depende diretamente da consolidação histórica do corpo soberano desse mesmo artista. Temos diante de nós um artista cidadão, bem-intencionado e defensor a todo custo de sua ação beneficente, mas que carrega a herança de um corpo soberano. E, observemos especificamente esse ponto, essa conjugação entre soberania e cidadania acontece sem parecer de modo algum paradoxal ou incompatível.

O corpo desse artista cidadão vai também demandar um tipo específico de público, um que opere na mesma chave na qual ele está posicionado. Não à toa, os ideais de uma arte cidadã vão apostar na vinculação entre as práticas teatrais contemporâneas e a educação, agora na chave enunciativa da liberdade, fundamentando todo um jogo de conversão do espectador *desde e para* a linguagem teatral, com vistas a alfabetizá-lo para uma série de pressupostos já estabelecidos *a priori* pelos artistas que fundam essa relação. Na virada do século XX para o século XXI observamos um aumento considerável de espaços culturais abarrotados de oficinas artísticas, espaços de criação e cidadania,

51 Texto publicado por Luis Lobianco em suas redes sociais em janeiro de 2018.

propostas de formação de público e outros derivados da associação entre arte e educação. Estaríamos diante de um tipo de cena que passa a demandar a produção de um espectador crítico, autônomo e cidadão. Esse seria o corpo enunciado e visado não somente do ponto de vista de muitos fazedores de teatro no Brasil contemporâneo como também de muitas políticas públicas alinhadas com programas de Estado: a demanda por um artista e por um espectador cada vez mais eficientes, produtivos, cultivados e, ao mesmo tempo, munidos de um olhar crítico e especializado.

Por fim, temos aqueles corpos que restam e que, por estarem situados no risco do limite de sua participação no interior das relações jurídico-normativas do Estado democrático capitalista, devem ser observados e definidos em sua multiplicidade e diversidade. Desse modo, não são definidos como um tipo específico de corpo, mas como vários: *corpo-nêgo*, *corpo-filho-da-puta*, *corpo-travesti*, *corpo-trans*, *corpo-Jesus-como-rainha-dos-céus*, *corpo-Gisberta*, *corpo-marginal*, *corpo-estereotipado*, *corpo-estigmatizado*, *corpo-que-cacareja*, *corpo-estranho*, *corpo-historicamente-discriminado*, *corpo-excluído*, *corpo-desumanizado*, *corpo-menor*.

Se o corpo do artista soberano lida com a expectativa de um dom advindo de um universo místico-religioso e o corpo do artista cidadão depende de sua participação esclarecida em um regime ético-político, esses corpos que sobram correspondem às existências cunhadas na bruta materialidade da sobra da história. Isso porque são alvo de exclusões e gerenciamentos pelo fato de, como veremos adiante, historicamente terem se comportado na materialidade de suas existências. Essas manifestações consistiram no risco e no perigo de certas instituições, formas de governo e discursos consolidados na chave da disciplina e da norma. Corpos historicamente minorizados, em geral excluídos da parcela dos que compõem a esfera da cidadania e das relações sociais, mas visados cada vez mais por políticas mais ou menos inclusivas sob a ideia de público-alvo. Como provocam Flávio dos Santos Gomes e Olívia Maria Gomes da Cunha (2007), são os quase-cidadãos, não pertencentes em relação ao grupo daqueles que contam, mas sempre um ruído que não cessa de interferir no campo das lutas políticas.

Podemos identificar esses corpos tanto sob a projeção do artista soberano, na figura que entra em embate com ele – o “filho da puta da plateia” –, como na ação de Renata Carvalho, a travesti que leva à cena a máscara de Jesus em diálogo com sua existência minorizada. Inclusive, são dois relatos da atriz que nos permitem observar algumas das características presentes nesse corpo:

Os seguranças que eles contrataram para nos defender queriam me bater, um deles até ameaçou de me dar um soco. Sou atriz há 22 anos e há 22 anos tentam me tirar do teatro [...] A maioria dos artistas não tem se pronunciado porque se trata de uma travesti. Queria ver se fosse com qualquer outro ator no Brasil, que sofresse consecutivamente o que eu estou sofrendo, se as pessoas não teriam se mobilizado. Se não teriam subido hashtags como “somos todos fulano de tal”, “estamos juntos”, “censura nunca mais”... Mas eu estou em um lugar onde meu teatro e minha arte não são validados. As pessoas que validam o teatro não veem a arte trans. (KER, 2018)

Primeiro, o não reconhecimento por parte de instituições do Estado (especialmente aquelas destinadas à vigilância, ao controle e à punição) de qualquer outro estatuto em relação a esses corpos que não o de marginalidade.

Em segundo lugar, o problema referente ao espaço que a noção de “qualquer” opera na ambiência da democracia liberal. Ao mobilizar a ideia de que “qualquer outro” artista teria sido defendido, a atriz Renata Carvalho nos lembra que, na ambiência artística do mundo democrático, de fato qualquer pessoa conta. Qualquer pessoa, mas não uma *pessoa qualquer*. Afinal, uma qualquer como ela – um corpo travesti – não está prevista na contagem, não apresenta as qualificações necessárias para a contagem e, portanto, acaba não fazendo parte daqueles que contam.

Como vimos no terceiro episódio em relação ao caso Gisberta, cada vez mais o corpo cidadão vai falar em defesa dos e das quaisquer, levando as figuras menores à cena, narrando suas histórias. É assim, aliás, que a vida de Gisberta foi tornada objeto das mais diferentes obras artísticas após sua morte. Obras essas, como podemos observar, que em sua maior parte são dirigidas e idealizadas por pessoas cuja existência se encontra em zonas de poder muito diferentes daquelas a que Gisberta foi submetida.

Há aqui um ponto para observarmos. Assim como o corpo soberano e o corpo cidadão podem estar presentes tanto no espaço da cena quanto no da plateia, os corpos que restam também transitam entre esses dois lugares.

Em nossa pesquisa anterior (PIMENTEL, 2018), analisamos o processo de regulamentação dos teatros brasileiros oitocentista, localizando como a presença desses corpos menores nos interiores das salas de espetáculo passou a ser gerenciada a partir de um conjunto de normas, regras e ordenamentos de ordem jurídica, pedagógica e policial. Tentamos ali demonstrar como essas figuras desumanizadas que, a princípio, teriam sido consideradas como existências laterais nos debates artísticos, poderiam, afinal, ser consideradas como seu epicentro e principal alvo, consistindo no próprio mote das

discussões levadas a cabo na imprensa e em outros espaços institucionais, o que culminariam, entre outras consequências, no policiamento dos teatros no país.

Como exemplo, recorremos a um episódio de escândalo nos teatros brasileiros acontecido no ano de 1827. Com 40 anos de idade, a soprano francesa Elisa Barbieri desembarcou no Rio de Janeiro. Desde maio daquele ano, algumas campanhas em revistas e jornais que circulavam no país geraram grande expectativa quanto à sua chegada, produzindo certa aura mítica em torno da cantora. Barbieri, portanto, estaria vinculada ao corpo da artista soberana, reverenciada e mitificada pela audiência. Rapidamente, criaram-se partidos teatrais ao seu redor, rivalizando-a com outra soprano que já residia havia muito tempo no país, a Fasciotti.

A peleja entre os partidos de espectadores de Fasciotti e os de Barbieri migrou também para os periódicos em circulação. Os autores da *Gazeta do Brasil*, em geral espectadores diletantes letrados que se valiam das publicações para esboçar alguns movimentos críticos, passaram a se confrontar com os autores das revistas *Astréa* e *O Espelho Diamantino*. Os primeiros filiaram-se aos barbieristas, redigindo textos agressivos em relação à soprano rival. A *Astréa*, por sua vez, tomou o partido de Fasciotti, alegando que nada haveria de extraordinário em Barbieri. É notável o fato de que, em determinado momento da polêmica, um autor da *Astréa* tentou fustigar os admiradores de Barbieri ao indagar se a soprano não seria uma miragem que só tomaria forma aos olhos do pouco cultivado público brasileiro, incapaz de separar o joio do trigo. A própria divindade da cantora foi relativizada quando o autor questionou publicamente em razão de qual milagre seus encantos teriam sido escondidos até seus 40 anos de idade.

Em razão, talvez, desse jogo impermanente entre o verdadeiro e o falso no campo das artes de espetáculo, a revista *O Espelho Diamantino* – periódico de política, literatura, belas-artes, teatro e moda dedicado às senhoras brasileiras – descreveu o seguinte episódio acontecido em uma das representações da ópera semisséria intitulada *O califa e a escrava*, estrelada por Barbieri:

Todas as folhas desta Corte têm falado nos escândalos que se têm praticado ultimamente no Teatro e das medidas enérgicas que têm a Polícia tomado para acabar com eles. Entretanto, não devem as pessoas que têm tido o objeto de semelhante brutalidade fazer dela mais conta do que merece, pois quando se encontra uma sala cheia de admiradores, que importa a uma cantora que *um lacaio*, um mariola, um moço de estrebaria, pago por alguns invejosos, atire cobre no Teatro? (O ESPELHO DIAMANTINO, 7 dez. 1827, s/p, grifo do autor)

O fato é que, numa noite qualquer de apresentação de Barbieri, a atriz foi interrompida, ao longo de sua performance, por algumas moedas de cobre lançadas violentamente ao palco por alguém da plateia. Até aí, nenhuma novidade: não seria nem a primeira, nem a última vez que uma artista seria alvejada por objetos atirados do público em direção à cena em tempos de pateadas.⁵²

Entretanto, outro jornal assim descreve essa figura impertinente que teria se rebelado contra a atriz:

Um acontecimento que se repete com frequência no Teatro Imperial perturbou essa representação e despertou a indignação de toda a plateia. *Um quidam, sem dúvida de orelhas compridas*, lançou, em vários momentos, vinténs em direção à cena. Se esse insulto grosseiro foi dirigido contra a Sra. Barbieri é para ultrajar uma mulher, e uma mulher de talento. [...] Esperamos que algum dia os culpados sejam pegos em flagrante delito e que justiça rápida e severa seja feita. (L'ÉCHO DE L'AMÉRIQUE DU SUD, 21 nov. 1827, p. 4. grifo no original)

A palavra utilizada pelo jornalista para identificar o sujeito é essa mesma, de origem latina – *quidam*. Localizamos o significado de “*quid*” a princípio como o pronome interrogativo “quê?”. Como substantivo, pode tanto se referir a “alguma/qualquer coisa”, “um ponto difícil, um busílis, o cerne de um problema”. No *Aurélio*, observamos o termo atrelado ao sentido de uma pessoa pouco importante, uma pessoa indeterminada, um tal, um fulano. No arquivo, portanto, o termo nomeia um indivíduo indeterminado, porém que, apesar de sua insignificância, manifesta-se por meio do ruído e do problema. Sugerimos aqui a tradução de *qualquer*, uma vez que o vocábulo dialoga com certas perspectivas teóricas que nos auxiliam a traçar o cenário geral dos problemas desta pesquisa. Entendemos, portanto, que *quidam* é um termo utilizado no excerto jornalístico com grande conotação pejorativa, referindo-se a um indivíduo sem importância, uma pessoa insignificante, um *qualquer* espectador.

Isso posto, é preciso pontuar que, nas salas de espetáculo, lacaios, mariolas e moços de estrebaria – pessoas quaisquer/*quidam*/insignificantes – podiam ser encontrados junto a estudantes, nobres e policiais. Até meados do século XIX, por mais

52 Apresentando-se de forma nada discreta, a pateada, prática vigente nos países europeus ao longo dos séculos XVIII e XIX e presente ao longo do período oitocentista no Brasil, consistia em um violento e ruidoso bater de pés por parte dos espectadores cujo fim era a humilhação dos artistas ou a interrupção de uma representação, impossibilitando sua continuidade, caso o público não estivesse satisfeito com o que a ele se apresentava: “Que coisa é pateada? Pateada é um movimento espontâneo de pés, bordões, cacheiras, tábuas, assobios, feito na plateia pelos senhores espectadores de que resulta uma assoada, açougaria e matinada confusa dada nas bochechas aos cômicos para se lhes dizer com toda a civilidade que o que estão representando, ou acabam de representar, é uma completa parvoíce, uma manifesta pouca vergonha, ou um solene destempero” (MACEDO, 1812, p. 13).

que os teatros fossem tidos como diversões elitistas, também o frequentavam, sob diversas circunstâncias, pessoas escravizadas, pessoas brancas pobres, prostitutas, pederastas, recém-nascidos e até animais. Essa espécie de convívio entre, de um lado, o imperador e seu séquito e, de outro, os habitantes mais diversos da capital do país tornava as plateias um espaço de intensas reverberações e de debates do cotidiano cidadão.

Como demonstramos em nossa pesquisa anterior, foi ao redor da presença dessas figuras nas salas de espetáculo bem como de seus modos e comportamentos que se organizou uma aliança entre, de um lado, a instituição policial e, de outro, todo um campo epistemológico e educativo organizado pela crítica teatral e que teve como um de seus principais objetivos realizar a gestão, edificação ou exclusão dessas figuras quaisquer. Elas – mas, acima de tudo, os *modos* com os quais elas se manifestavam/comportavam nos interiores dos teatros – tornaram-se objeto de uma série de discursos, práticas, regulações, etc. com o fim de governá-las. De figuras de menor importância no tecido social a protagonistas no campo de produção de tecnologias de gestão e de governo: a partir do século XIX, os corpos menores que se tornaram, paulatinamente, intoleráveis e alvo de investidas pedagógicas. E, uma vez mais recorrendo à epistemologia, *quidam*, mesmo considerado à margem, será sempre o centro de um problema.

Jacques Rancière diagnostica um cenário semelhante numa entrevista em que é questionado sobre seus estudos sobre teatro e emancipação. Incomodado por certo afã em relação a uma suposta missão emancipatória do artista que a recepção de seu livro *O espectador emancipado* (RANCIÈRE, 2012a) teria mobilizado nos leitores, o pensador afirma:

é preciso rememorar uma coisa bem boba: a gente não tem obrigação de querer se emancipar. Digo isso porque se tornou cotidiano esse desejo (que, no entanto, deve ser interrogado) de querer que os outros e as grandes massas se emancipem. É preciso rememorar também um acontecimento um tanto arrepiante que ocorreu em meados do século XIX, quando as pessoas do povo foram colocadas para fora dos teatros e dos museus por diversos motivos: queria-se melhorar os teatros e, para isso, foram suprimidos os cantos, os espaços baratos onde as pessoas ficavam de pé, mas também reagiam fazendo muito barulho. Do mesmo modo, afastaram dos museus as pessoas que entravam para se proteger da chuva ou para se aquecer. Entre os anos de 1830 e 1860, essas pessoas foram colocadas para fora de diversos lugares. Depois disso, passamos a nos perguntar como alcançar a cultura, a emancipação pela cultura, mesmo depois de toda essa gente ter sido privada desses espaços. Existe aí um processo contraditório: afastamos as pessoas, para depois imaginar formas para que voltassem a se aproximar. Todas as políticas culturais são fundadas sobre essa primeira forma de expulsão. Depois que inventamos uma série de estratégias para fazer com que essas pessoas retornassem, passamos a nos perguntar sobre os

modos de emancipá-las. [...] O último paradoxo do teatro supostamente crítico foi o de nos habituar a um espaço onde nada acontece. Depois dos anos 1950-1960, nos habituamos a estar sempre entediados e educados no teatro. Eu investiguei uma época – o século XIX – em que a política consistia também no fato de que as pessoas faziam barulho e se debatiam no teatro. Um dos sucessos ambíguos do teatro dito subversivo foi o de nos habituarmos a assistir sem reagir a um monte de peças ou de encenações onde não acontece nada. (TALBOT; NEVEUX, 2013, p. 11, tradução nossa)

Essa breve leitura de Rancière nos auxilia a observar que o processo de governo dos corpos menores nos interiores dos teatros não lidou apenas com forças repressivas (exclusões, proibições, regulamentações, impedimentos), mas também com forças instigantes – com a proliferação de políticas públicas deflagradas a partir de meados do século XX, observou-se um fenômeno em que as artes, inclusive o teatro, buscaram de forma afobada reaproximar determinados extratos da população de seus espaços de atuação.

Do mesmo modo, podemos observar que a maior parte das políticas culturais brasileiras dos séculos XX e XXI – mais especificamente aquelas que emergem do período da transição democrática nacional (1975-1985) até os dias de hoje – encontra sua justificativa, sua razão de ser, na necessidade de reconduzir certos indivíduos aos espaços culturais e a certa experiência da cultura na sociedade. Diante do paradoxal processo histórico de exclusão e remissão enunciado por Rancière, essas mesmas políticas públicas solidárias ao povo, aos marginais, aos quaisquer encontrariam em sua vinculação às práticas educativas um excelente e eficaz modo de gerenciar a situação-problema. Assim, podemos assistir a um fenômeno em que os corpos menores passariam a ser convidados a reingressar em espaços de fruição e produção artística. No entanto, eles só seriam de fato acolhidos se assentissem se engajar em processos formativos e edificantes, de modo a encarar um processo de subjetivação que os conduzisse ao corpo cidadão previamente descrito.

O que vamos observar de forma inédita no contemporâneo é que esses corpos começam a recusar, de formas cada vez mais contundentes, as proposições formativas, ou seja, se recusam a cumprir a *via crucis* da cidadania em direção à cultura que lhes é oferecida. Assim, esses corpos se fazem presente na cena e no público, mas sem corresponder às proposições tutelares que estiveram em curso de modo mais ou menos eficaz há, pelo menos, quatro décadas. E é essa condição de encontro e conflito instaurada pelos corpos nos teatros no contemporâneo, no espaço entre cena e público, e cuja

mediação também ela está posta em crise, que será alvo do nosso interesse nos próximos capítulos.

*

Antes de prosseguir, propomos uma breve recapitulação dos movimentos realizados até aqui. A princípio, constatamos uma crise atravessada pelas artes cênicas ao longo dos últimos dez anos e que se evidenciaria por meio de episódios polêmicos de litígio entre cena e público. Nesses acontecimentos, o público levaria a cabo a problematização do que se dá em cena – ação pouco usual, considerando que a história do nosso teatro apresenta, em geral, o movimento oposto, o da cena problematizando o lugar do público. Ao nos indagarmos sobre o que exatamente estaria sendo problematizado nesses conflitos, realizamos outros dois movimentos: a) afastamo-nos da hipótese repressiva, ou seja, optamos por não tratar tais episódios a partir da perspectiva de uma possível ação censória do público em relação à cena ou vice-versa; b) como alternativa, apostamos na hipótese de um embate produtivo e, nesse sentido, afirmamos que aquilo que está sendo criado nesses encontros polêmicos é uma forma inédita de lutar pelos corpos e pelas formas de sua presença tanto no espaço da cena quanto no da plateia. A partir do momento em que o corpo se torna epicentro das disputas contemporâneas, tratamos de compreendê-lo como lócus material das relações de saber e poder de determinada época. Com isso, delimitamos que seriam três os corpos situados na zona de crise das artes cênicas contemporâneas: o corpo soberano, o corpo cidadão e uma terceira dimensão, pluralizada, diversa e de difícil apreensão: os corpos que restam, corpos *quidam*: marginalizados e, ao mesmo tempo, centrais como problema à sociedade normalizada. Se o primeiro corpo responde a um regime de identificação místico-religioso instaurado a partir do século XVII e o segundo a um de ordem ético-político emergente no final do século XIX, os corpos outros emergem a partir de sua condição de sobra condicionados pela materialidade histórica, tendo ganhado força em torno de suas reivindicações ao longo das últimas décadas. Por mais que as condições do exercício político no espaço da democracia liberal tenham organizado políticas públicas para que os corpos *quidam* pudessem estar cada vez mais presentes tanto na cena quanto nas plateias dos teatros, parece-nos que os protocolos para tal aparecimento lidavam com a expectativa de transformação dessas existências *quidam* em existências cidadãs e civilizadas. Ao longo da última década, observamos que se tais políticas lograram efeito na diversificação das presenças nos teatros, agora e cada vez mais os corpos que restam,

os corpos quaisquer, manifestam sua recusa às formas de tutela, educação ou formação que estavam em curso até o momento, demandando novas proposições e exercícios para que não somente a cena, mas a relação com o público se transforme. Assim, estaríamos diante de uma evidente insatisfação por parte de certa parcela de artistas e do público.

Insatisfação em relação a quê? Voltemos ao tema dos contratos entre cena e público e de seu visível rompimento ao longo dos últimos anos. Essa quebra, como demonstramos, foi instaurada muito mais pela ação do público do que da cena. Ora, sabemos que toda relação ficcional pressupõe o delineamento de limites e proposições formais para minimamente evidenciar e instaurar seu artifício possível, organizando uma certa clivagem no real que o organize em cena, a partir do jogo da ficção. Se nesse ponto estamos de acordo, cabe observar uma possível justificativa para o rompimento do acordo a partir das polêmicas deflagradas nos teatros.

Parece que, na sua constituição de formas, modos e condutas, há elementos que acabam por saturar esse jogo, essa proposição contratual. É como se o número de pressupostos para sua justificativa de realização formal excedesse os limites da própria relação, demandando e prometendo mais do que é possível cumprir. O que é, portanto, aquilo que excede? É a própria promessa conferida às artes da cena em sua vinculação aos ideais de cidadania. E a insuficiência dessa promessa se torna evidente por meio do choque de dois corpos imbuídos de qualidades e qualificações distintas: corpo do cidadão em litígio com os corpos quaisquer. Ou melhor, agora são esses corpos *quidam* que avançam em direção ao corpo cidadão, confrontando-o a partir das premissas da própria necessidade de qualificação em questão. Novamente, os corpos insignificantes pronunciados como o cerne de um problema.

Esse encontro vai se dar em dois planos concretos. Primeiro, no embaralhamento entre corpos cidadãos e minorizados no espaço do público, ou seja, no encontro material e físico de corpos em um mesmo espaço: nos teatros, na universidade, na crítica, na criação artística, nas políticas públicas etc.

Em segundo lugar, o estopim da crise vai se dar quando esse encontro acontecer num mesmo corpo. E esse segundo problema tem suas bases em uma importante característica da linguagem teatral: a separação existente entre o intérprete, ator ou performer, e o papel/roteiro/programa que desempenha. Deve-se frisar, por mais óbvio que pareça, que a linguagem teatral tem como sua característica a não coincidência entre o corpo do artista e o corpo do papel, do texto, do roteiro ou da máscara. Há casos clássicos que explicitam essa evidência, como uma pessoa ou grupo de pessoas que se

debruçam em levar à cena Medeia, ou Hamlet ou um espetáculo sobre Zumbi dos Palmares. Mas, mesmo nos casos em que se dispõe em cena não a vida de personagens históricos ou fictícios, mas as biografias dos próprios artistas, textos de cunho próprio mais ou menos íntimos em uma espécie de auto ficção, permanece o intervalo físico e sensível causado pela distância entre a pessoa que se era quando se produziu o texto/programa/jogo e aquela pessoa que se é enquanto acontece a performance.

No entanto, o problema dessa distância também foi posto em questão no contemporâneo. A partir dessa divisão entre intérprete e papel, duas questões emergem: o problema de *quem* representa ou pode representar (o intérprete) e daquilo que pode ou não ser representado (o papel).

No debate travado nos espetáculos *O evangelho segundo Jesus, rainha dos céus e Gisberta*, observamos que a intervenção do público não questiona exatamente a legitimidade ou não da ocupação da cena por parte dos dois artistas (ao menos no nível formal do discurso). Partindo-se do pressuposto democrático de que, na atualidade, toda e qualquer pessoa pode ter um espaço em meio à cena, a demanda do público não será a de que os artistas abandonem definitivamente o seu ofício. No entanto, se sua posição como artistas não é questionada, tanto Carvalho quanto Lobianco serão interrogados a partir dos procedimentos que elaboram em relação aos seus respectivos papéis: a figura mítica de Jesus, soberano, e a travesti Gisberta, uma figura *qualquer*.

Em relação ao trabalho de Carvalho, seus detratores vão acusá-la de blasfêmia: como poderia um corpo-travesti se relacionar no campo performativo com o papel-Jesus? Como seria possível uma travesti e Jesus habitarem um mesmo corpo, físico e de palavras? E, por fim, como seria possível ser gerado a partir desse encontro um terceiro corpo, um corpo entre a intérprete e o papel, um corpo em zona de indiscernibilidade: corpo-Jesus-rainha-do-céu? Como resposta, a artista, embasada na própria dramaturgia elaborada por Clifford, afirmará que o encontro entre seu corpo e o texto resulta na apresentação mais fiel dos ensinamentos de Cristo sem necessariamente fazer uma crítica à doutrina cristã, mas sim aos modos como pessoas supostamente conservadoras se apropriam das escrituras no contemporâneo. Indo mais além, temos aqui um caso em que um corpo minorizado realiza um ato estético-político de propor um encontro a partir de seu próprio corpo – resguardadas todas as distâncias – com o papel daquele que foi tornado o rei dos reis, ou o rei dos quaisquer.

O trabalho de Lobianco, por outra via, promove o encontro entre o corpo do ator homem-branco-cisgênero-gay-cidadão com o papel-Gisberta. Esse encontro será

questionado pelo Monart, problematizando as lógicas históricas e sociais que autorizam um ator cisgênero performar o papel de uma travesti, colocando-se na pele da pessoa representada. Movimento inverso: um corpo cidadão, bem-intencionado, articula seu encontro em cena com a vida-tornada-papel de uma *qualquer*, tutelando-a em direção ao seu universo artístico e edificante.

O Monart nomeará o encontro Lobianco-Gisberta como uma forma de *transfake*. Ao mobilizar essa expressão, o movimento não se mostra nada ingênuo, pois se vale do acúmulo teórico presente no debate histórico sobre representações racistas evidenciadas nas práticas de *blackface*. Deve-se observar que, diferente do que faz em geral a crítica teatral, a ação do movimento não consiste em um ataque ao trabalho do artista. O questionamento proposto pelo movimento trans consiste em atacar o gesto do artista em mobilizar o papel-Gisberta. Como fica evidente, tal rechaço não fica restrito apenas ao fazer artístico, a crítica extrapola o espaço da ficção e afirma que a própria ideia de representatividade mobilizada pelo artista e pela sua produção incorrem em erro, ao trabalhar a partir de uma lógica de relação intérprete-papel que, mesmo bem-intencionada, resulta em uma postura que reafirma as lógicas da transfobia estrutural ao trabalhar em prol da manutenção da ausência de corpos trans na cena, demarcando sua presença apenas no campo do papel.

O que chama a atenção em ambos os episódios é que a interdição dos artistas em relação ao papel com quem se relacionam em cena – seja Jesus ou Gisberta – acaba por conduzir o teatro a um espaço circunstancial, histórico e não universalizante. A recusa e o ataque, mais do que se equipararem às práticas da censura, acabam instaurando um tipo de acontecimento que restitui ao teatro sua condição de prática historicamente determinada. Em direção a esse gesto que perspectiva as artes da cena em relação à sua condição histórica, a dramaturga transvestigênera Ave Terrena Alves, em sua peça teatral *As 3 Uíaras de SPCITY* (ALVES, 2018), escrita em paralelo a esse contexto de crise que vimos traçando, assume uma decisão poética e política em relação ao dilema intérprete-papel. Pondo em cena uma história sobre a resistência travesti e trans no período ditatorial da segunda metade do século XX no Brasil, Terrena nos apresenta duas protagonista travestis. Na versão publicada da peça, a página destinada à apresentação das personagens apresenta uma ressalva da dramaturga: “as personagens Miella e Cinthia devem ser interpretadas por atrizes travestis/mulheres trans, pelo menos até o ano de 2047” (ALVES, 2018, p. 26).

2017-2047. Por meio desse intervalo e dessa condição, a breve rubrica de Terrena imediatamente devolve ao teatro sua condição histórica. Ela acena às pessoas leitoras de sua dramaturgia que nem sempre o teatro *foi* assim, tão cisgênero, e, apostando que certas lutas vingarão, a dramaturga nos lembra que o teatro também nem sempre *será* assim. Ou seja, um dia talvez nossos problemas sejam radicalmente outros.

Além disso, a “regra-Terrena” de proibir certos corpos de encontrarem os papéis travestis-trans em futuras encenações de sua peça até 20147 adquire um tom não de repressão, mas de convite ao jogo, ao pensamento, à história: *esperem apenas 30 anos, até porque algumas esperaram muito mais*. E, caso não consigam esperar, considerem que seu gesto burlará um limite proposto pela autora. E aqui, Terrena confere à crise vivida pelo nosso tempo uma formulação precisa, poética e política: ela faz de seu texto teatral uma dramaturgia-arquivo. Mesmo para seus contemporâneos, seu texto ganha o estatuto de arquivo, pois se insere na dimensão da história, no campo do reconhecimento do tempo e da finitude das ideias, no campo de uma prática teatral que nunca foi abstrata.

Em oposição à ideia moderna do artista soberano que tudo pode, tais episódios de conflito entre intérprete-papel, assim como a “regra-Terrena”, nos lembram que, historicamente, a economia da presença e ausência de corpos em cena nunca foi tema pacífico. Nessa direção, manifestações de rechaço e de problematização organizam espaços possíveis para que a própria linguagem teatral possa se deslocar, gerando formas e proposições outras, demarcando seu futuro.

De qualquer modo, em nossa atual crise, seja no espaço da plateia ou na recusa pela não coincidência dos corpos em cena (artista-papel), os encontros entre corpos cidadãos e corpos quaisquer nos teatros vão se tornar cada vez mais ruidosos. Trata-se de um litígio do qual não podemos escapar.

*

No Brasil contemporâneo podemos pensar que aquilo que James Holston (2013) chamou de política da diferença vai entrar em choque com certo regime liberal da cidadania que está em curso há quase um século. A política da diferença – também chamada de multiculturalismo – acusa a cidadania liberal de desrespeitar diferenças importantes de muitos povos e culturas que constituem os modernos Estados-nações. Holston afirma que esse liberalismo usa princípios supostamente cegos a diferenças para homogeneizar diferenças em denominadores comuns que são pouco mais do que reflexos

dos interesses particulares de uma cultura dominante. Para as minorias, a igualdade liberal – ou seja, o molde de equivalência – não é de modo algum neutra. A política da diferença rejeita essa igualdade-como-equivalência, alegando que a homogeneização desrespeita e empobrece ao criar uma norma de assimilação que, na verdade, discrimina; em vez disso, reivindica um novo princípio de igualdade, que respeite diferenças importantes.

No próximo capítulo, buscaremos investigar mais de perto como a relação entre as artes da cena e a promessa de cidadania engasgam no contemporâneo e quais seriam os sujeitos e os corpos privilegiados para emperrar essa relação que por décadas se estruturou e foi consolidada.

Capítulo 2

Dos paradoxos do encontro entre teatro e cidadania

Em maio de 1935 foi instituído o Departamento de Cultura e de Recreação (DCR) na cidade de São Paulo, município que até hoje é o mais proeminente no tocante à consolidação de órgãos institucionais e políticas públicas para as práticas artístico-culturais no Brasil. Seu primeiro diretor e um de seus idealizadores foi Mário de Andrade, figura célebre, cânone literário, defendido hoje como um gestor cultural exemplar: um homem à frente do seu tempo. Como lembra Eduardo Sena (2022), o DCR foi a primeira iniciativa de institucionalização de políticas culturais na cidade de São Paulo, tendo a seu favor 10% do orçamento geral do município, promovendo efeitos de execução dessas políticas não apenas no âmbito municipal, mas no nacional. É conhecido, por exemplo, o impacto da Missão de Pesquisas Folclóricas empreendida por Mário de Andrade tanto no campo de sua produção e registro como no das discussões sobre modos de pensar o par cultura e diversidade em um país tão plural e desigual quanto o Brasil.

O primeiro artigo que regulamentava as ações do DCR dizia: “o Departamento de Cultura é o órgão destinado a criar, desenvolver e proteger quaisquer manifestações que interessem à cultura no Município de São Paulo” (SENA, 2022). Apesar do caráter inaugural de um órgão como o DCR, observa-se nele a presença de um tipo de discurso democratizante que ganhará cada vez mais protagonismo nos debates culturais ao longo de todo o século XX: o de que qualquer manifestação cultural deve ter espaço para se desenvolver e qualquer pessoa deve ser incentivada a usufruir ou produzir arte e cultura.

Apesar do afã coletivista das propostas da pasta, Mário de Andrade atribuía diferente valor às práticas artístico-culturais dependendo do meio social em que estavam localizadas. Em 1937, o diretor do DCR expunha seu diagnóstico a respeito da situação cultural do Brasil em carta enviada a Paulo Duarte, à época chefe de gabinete do prefeito Fábio Prado:

Num país como o nosso, em que a cultura infelizmente ainda não é uma necessidade cotidiana de ser, está se aguçando com violência dolorosa o contraste entre uma pequena elite que realmente se cultiva e *um povo abichornado em seu rude corpo*. Há que forçar um maior entendimento mútuo, um maior nivelamento geral de cultura que, sem destruir a elite, a torne mais acessível a todos, e em consequência lhe dê uma validade verdadeiramente funcional. Está claro, pois, que o nivelamento não poderá consistir em cortar o tope ensolarado das elites, mas em provocar com atividade de erguimento das partes que estão na sombra, pondo-as em condição de receber mais luz. Tarefa que compete aos governos. (DUARTE, 2022, p. 152, grifo nosso)

O ideal de facilitação de acesso do “povo” à produção artística da elite só será questionado em termos de política institucional⁵³ a partir do processo de redemocratização do país iniciado em meados da década de 1970. A discussão sobre cultura de elite *versus* cultura popular vai encontrar sua crítica mais explícita nos debates que culminaram na promulgação da Constituição Federal em 1988 e nos escritos de Marilena Chauí (2014) a respeito do conceito de cidadania cultural na década de 1990.

No entanto, neste momento, focalizaremos a atenção em outro aspecto flagrado no discurso de Mário de Andrade: a divisão social no interior da sociedade brasileira a partir do conceito de cultura. Segundo o escritor, de um lado haveria uma elite cultivada historicamente, herdeira dos legítimos referenciais artístico-culturais; do outro lado, haveria um “povo abichornado em seu rude corpo”, condenado à sombra de sua inanição cultural, necessitado da assistência do primeiro grupo.

O dicionário conta que uma pessoa “abichornada” seria aquela desprovida de iniciativa e afetada pelas qualidades da submissão, do abafamento de si, do abatimento e do desânimo. Além disso, um abichornado aniquilaria a si mesmo, acovardando-se, sempre intimidado ao longo de sua travessia pela vida, corpo embrutecido e amarrado a um estado de vergonha permanente.

O que chama mais a atenção é o fato de Mário de Andrade vincular à divisão de classe um critério de ordem qualitativa no tocante à constituição subjetiva de um indivíduo. De acordo com sua perspectiva, a política nacional não necessariamente teria que agir em relação ao dilema da desigualdade econômica, por exemplo, mas deveria lidar com a qualificação cultural de seus cidadãos, promovendo sua retirada da zona apática à qual seu corpo estaria habituado. Extrair via cultura o brasileiro de seu estado de preguiça: de algum modo e, paradoxalmente em relação à poética do literato, *desmacunaimizar* a nação. Para tal fim, a responsável por realizar o trabalho de elevação

53 Ao longo de todo o século XX, houve várias iniciativas populares provenientes de movimentos sociais, agrupamentos militantes e religiosos e outras formas de organização coletiva autônoma que questionaram, em chave teórico-prática, a ideia de que haveria uma hierarquia de valores entre a produção cultural e os cânones estabelecidos por uma elite e as produções artístico-culturais de outros grupos sociais. Tal debate, no entanto, só encontra sua formalização no âmbito da política institucional com a publicação da Política Nacional de Cultura, em 1975, no Ministério da Cultura e da Educação, chefiado por Ney Braga. A década de 1970 ainda parece ocasião privilegiada para observar mudanças significativas entre os ideais de Mário de Andrade para a cultura e novas perspectivas orientadas rumo ao Brasil democrático. Nesse momento, são problematizados os perigos provenientes do dirigismo cultural bem como a concepção de folclore atribuídos às práticas culturais e às tradições de grupos sociais isolados dos cânones da elite cultural.

espiritual do povo seria não apenas a elite, mas a parte qualificada desse grupo, uma elite que já se encontrasse plenamente cultivada.

Há aqui, como observamos, duas apostas em jogo. A primeira delas é a de que o âmbito artístico-cultural poderia por si só promover um processo de subjetivação edificante no povo, liberando-o de seu estado abichornado e elevando-o ao estatuto qualitativo da subjetividade cultivada das elites. Além disso, entende-se a cultura como trabalho de encorajamento e emancipação. Emancipação sob uma condição: *desde que* tutelada por certo grupo já reconhecidamente cultivado. Tudo isso, como aponta o autor, tendo o apoio do Estado.

A segunda aposta é anterior à primeira, pois organiza a base do pensamento antes de formalizar os moldes de sua execução. Ela consiste em estabelecer, do ponto de vista teórico, a dissociação entre uma vida civilizada e outra não, assim como a separação entre cultura e economia. A linha argumentativa proposta por Mário de Andrade estabelece que a sociedade não estaria dividida entre ricos e pobres, mas entre civilizados e embrutecidos. Portanto, uma política pública cultural em âmbito nacional poderia assumir o papel de trazer à luz o povo rude, sem com isso ser necessária a resolução do conflito de classes e da desigualdade social.

Elegemos esse trecho específico da carta de Mário de Andrade para Paulo Duarte para abrir um capítulo que pretende problematizar a associação entre os ideais de cidadania e as práticas artísticas, uma vez que o fragmento evidencia o problema presente não somente nessa primeira iniciativa consolidada de uma política pública para cultura no país promovida pelo DCR, mas que também aparecerá nas atuais crises, diagnosticadas previamente. Dessa interpretação a respeito da sociedade – *pode-se civilizar um povo por meio da aposta político-institucional na cultura, sem com isso resolver problemas oriundos da desigualdade social generalizada* –, decorre o problema que o gestor cultural lança ao seu interlocutor:

quais serão, portanto, as atitudes e os procedimentos necessários para elevar e trazer para a luz a massa abichornada? Como se daria a metamorfose do covarde miserável em civilizado luzidio? Como, por fim, os minorizados acederiam ao mundo da cidadania?

A resposta do DCR não vacila: pela chave da cultura.

A seguir, observaremos um episódio acontecido no ano de 2015 em que essa resposta da DCR sofreu um inesperado questionamento. Essa intervenção que questionou a cultura como chave de acesso à cidadania e à emancipação foi tão inesperada e violenta que acabou por mobilizar uma série de discursos a favor e contra as posições ali instauradas.

Mais um gesto *quidam*, insignificante, porém tornado o centro de um problema.

2.1. De três espectadoras: aquela que transcreve, aquela de quem falamos e aquela que recusa

“Na noite de 12 de maio de 2015, véspera dos 127 anos da assinatura da abolição da escravatura no Brasil, abolição, como sabemos, jamais completada, ocorreu um debate com a força de um corte”, escreveu a jornalista Eliane Brum (2015) em seu blogue *Desacontecimentos*. A realização do debate em questão foi uma resposta do Instituto Itaú Cultural às acusações públicas de racismo pelo *blackface* no espetáculo *A mulher do trem*, do coletivo teatral paulista Os Fofos Encenam, que cumpria temporada no espaço da instituição. Inicialmente publicadas via redes sociais, as denúncias circularam com força crescente em meio tanto aos detratores quanto aos apoiadores do espetáculo. Em determinado momento da polêmica, como forma de gestão de crise, a diretoria do instituto e os artistas do grupo optaram por cancelar as demais apresentações da peça e convocar um debate público a respeito do ocorrido. Foi esse o evento mencionado por Brum, ocorrido no dia 12 de maio e que reuniu fazedores de teatro, críticos, pesquisadores das artes cênicas e das formas do racismo no Brasil, militantes, entre outras figuras que conseguiram adentrar o espaço onde o evento se desenrolou.

Inicialmente, é preciso destacar que o episódio chama a atenção por um fato da ordem de seu arquivamento. Diversas foram as publicações na internet, textos de artistas, notas em jornal e artigos acadêmicos que abordaram o assunto (OLIVEIRA, 2016; GUENZBURGER, 2016; ROCHA JUNIOR, 2019; MALFRÁN; LAGO, 2019; DESS, 2020; SILVA; SCHOR, 2020), tornando-o paradigma dos novos problemas a serem enfrentados pelas artes da cena. Entre os materiais consultados, nos surpreendemos com a especificidade da escolha analítica da jornalista Eliane Brum, que, em vez de descrever e analisar o debate como outros autores fizeram, optou por encomendar sua transcrição, publicada de forma integral em seu *site*:

Como realmente acredito que esse debate é um marcador, achei importante colocar aqui a transcrição na íntegra, para que possa ser útil para quem quiser pensar sobre este, que talvez seja o tema mais urgente da sociedade brasileira, uma urgência de séculos, paradoxo que em si já revela muito. Quando acho algo importante tenho esse sonho, de que as coisas sejam levadas às salas de aula de escolas e de universidades, a centros comunitários, a espaços variados. É nesse sentido que coloco a transcrição aqui, para que seja compartilhada, para que se torne outros discursos. E para fazer a minha minúscula parte para que esse debate continue. (BRUM, 2015)

Observa-se que um dos objetivos do gesto da autora é contribuir para que os acontecimentos ali situados ganhem também espaços em que a diversidade de olhares possa existir. Sem oferecer à leitura a explicação ou interpretação do evento e sim a integralidade de sua transcrição, a autora vai ao encontro de um movimento que, como vimos, já aparece na relação entre cena e público: a diversidade de corpos cada vez mais se encontrando em um mesmo espaço e vivendo os litígios provenientes desse encontro. A intervenção da autora em relação aos conteúdos específicos do debate transcrito se dá por meio de um gesto: ela negrita trechos que, de acordo com sua leitura, considera os mais importantes ou sintetizadores dos argumentos de cada pessoa que ali se pronunciou. Além disso, ela sempre indica o nome de quem fala e coloca entre parênteses algumas das ações ou reações da plateia que, a seu ver, tornam visíveis a performatividade do evento e potencializam a compreensão e recepção da conversa:

Acho que são duas escutas. Quando se lê – e por isso o esforço de transcrição –, percebemos detalhes e paramos para refletir sobre eles de uma outra maneira. Mas esta escuta, a da leitura, não dispensa a outra, a do ouvido e a das imagens, do movimento, da cena. As pessoas não falam apenas por palavras. Dizem – e se dizem – por gestos, olhares, silêncios, expressões e também pela textura que dão a substantivos, verbos e adjetivos, assim como pelo ritmo que imprimem a cada frase. Neste debate, é muito interessante ver quem aplaude, assim como quem aplaude quando e quem não aplaude quando. Também as nuances de voz, os risos, as ironias, a posição dos corpos são ricas de sentidos naquilo que cada um encenou também como espetáculo. A plateia, que se mostrou tão qualificada, com momentos grandiosos, também precisa ser observada. Como sentavam, como se manifestavam, quando silenciavam e quando aplaudiam? A peça *A Mulher do Trem* foi suspensão, mas outra se desenrolou. (BRUM, 2015)

A jornalista provoca nosso olhar: poderíamos ler o debate realizado no lugar de uma peça teatral também como se ele fosse em si um acontecimento de ordem dramática? Ao transcrever e publicar o debate na forma-dramaturgia, a autora nos oferece distância necessária para lidar com a matéria do debate do ponto de vista

dramático, podendo operá-la de modo parecido àquele com que operamos uma ficção. Trata-se de um material nada parecido com a gravação do debate, por exemplo, e até mesmo com a participação em presença no debate. Lidando com sua impossibilidade de formular uma análise naquele momento, a autora oferece a posição de quem manuseia a matéria daquele acontecimento do ponto de vista teatral, dramatúrgico, ou seja, ela nos coloca em meio a uma agonística em curso. Trata-se, de algum modo, de organizar uma dramaturgia do acontecimento entre cena e público, um tipo de texto/papel que opera nesse vai e vem, acolhe o ruído e a interrupção e dispõe vozes diversas e singulares, deixando-as soar a partir de seus próprios conflitos e interpelações. E assim aqui vamos mobilizá-lo.

Como Eliane Brum nos permitiu ver o acontecimento na forma de uma composição dramatúrgica, é preciso aqui, como em diversos textos teatrais, evidenciar sua situação, suas personagens e o desenvolvimento de alguns dos acontecimentos do episódio em questão.

SITUACÃO

Em 2015, a companhia teatral paulista Os Fofos Encenam foi convidada pela curadoria do Itaú Cultural para a realização de algumas apresentações do espetáculo *A mulher do trem*, inspirado na tradição brasileira do circo-teatro, estreado em 2003 e laureado com alguns prêmios ao longo de sua trajetória.

Comédia francesa publicada no século XIX, na adaptação do grupo brasileiro a peça se passa na sala de visitas de uma família de classe média em meados do século XX. Às vésperas do casamento da filha mais nova, a família lida com a suspeita de que o futuro genro seja o pai da própria esposa. Seguindo a tradição cômica do circo-teatro, a obra é recheada de quiproquós, inversões de costumes e tipos sociais recorrentes em teatros de formas mascaradas: “a sogra linha-dura, o pai acuado e libertino, o galã, a ingênua, o amigo bêbado e sua esposa, que trai e é traída, a prostituta de luxo, os empregados intrometidos etc.” (OS FOFOS ENCENAM, 2023). Ao montar o espetáculo, o grupo faz uma espécie de homenagem à montagem realizada em 1920 no Circo Colombo, mantido pelo avô de Fernando Neves, diretor da montagem.

À época da temporada do espetáculo no espaço do Itaú Cultural, a então estudante de arquitetura da PUC Campinas e integrante do *site Blogueiras Negras* Stephanie Ribeiro viu fotos e vídeos da divulgação da peça circulando na internet. Em um dos materiais, havia a imagem de uma cena em que um ator interpretava o papel de uma

empregada doméstica com o rosto pintado de preto. Identificando na imagem a prática racista do *blackface*, Ribeiro criou um evento *on-line* pedindo apoio ao cancelamento das apresentações do espetáculo e retratação pública por parte dos artistas envolvidos. Com intensa adesão e apoio de integrantes dos movimentos negros, a campanha mobilizou a instituição cultural e os artistas do grupo a cancelarem as apresentações e abrirem espaço para um debate, realizado no dia 12 de maio – coincidentemente, véspera dos 127 anos da abolição da escravidão. Um fato importante a ser considerado é que o debate só pôde acontecer (de modo a ganhar espaço e deixar de ser somente uma disputa restrita ao campo da internet, na lógica do que se convencionou chamar de cultura do cancelamento) porque o grupo se disponibilizou ao diálogo e à interpelação. Como mencionou o diretor do espetáculo, Fernando Neves, em um momento da conversa, os artistas cederam às acusações e aceitaram que seu espetáculo mobilizava o procedimento representacional racista:

Fernando Neves: Então, essa máscara tá fora de cena, como tá fora qualquer tipo de preconceito, qualquer tipo de racismo, e qualquer tipo de violência! A gente abriu isso daqui pro diálogo. Nós, dos Fofos, quisemos, e nos colocamos aqui pra isso. Pra ouvir. (*palmas e assobios*). (BRUM, 2015)

Em tempos que antecederam, por mais que já começassem a se inserir, à chamada “cultura do cancelamento”, o que ali aconteceu foi de outra ordem: houve um jogo entre repúdio virtual, disponibilidade do grupo para o diálogo e enfrentamento público, entre os artistas do espetáculo, debatedores convidados, público diverso, mediação institucional do centro cultural privado e os detratores da peça.

O evento, intitulado *Arte e sociedade: a representação do negro*, mobilizou divulgação e comentários de diversos veículos midiáticos, como jornais e programas televisivos. No entanto, como afirmou o artista e historiador Salloma Salomão logo no começo da conversa, não necessariamente o que ali ganhou espaço foi algo inédito:

Salloma Salomão: Não é meu intuito causar frustração naqueles que pensam ser este um evento bombástico inédito. Em 1969, após Wilson Simonal lançar a canção “Samba do Crioulo Doido”, de Sérgio Porto ou Stanislaw Ponte Preta, no Rio de Janeiro, um grupo de artistas ativistas negros liderados por Martinho da Vila entendeu que ali tinha um problema. Eles entenderam que o conteúdo da canção construía uma imagem negativa do compositor e do sambista negro e reagiram criando um evento chamado “Nem todo crioulo é doido”. E redigiram um manifesto público, no qual refutaram todo tipo de estereótipo racial antinegro. Grosso modo, a canção joga com a imagem degradante de um compositor negro que, ao ser desafiado a compor uma canção com teor histórico, pira. E mistura tempos e personagens da história oficial

do Brasil. O samba tornou-se bastante conhecido. Mas o evento que o contestou, não. Desde então, quando se está diante de algo que parece mal feito, mal organizado, ou de alguma ideia sem pé nem cabeça, os racistas orgânicos brasileiros designam “samba do crioulo doido”. Um teatro sobre negros sem negros, ou apenas um teatro negro sutilmente calcado na ideologia da mestiçagem, está repleta na nossa produção. Mas quem estiver interessado, efetivamente, pode acompanhar a historicidade da produção dramaturgica e teatral negra, marginalizada pelo *establishment* branco, e ainda hoje pode se deparar com uma produção negra vigorosa, embora de pouca visibilidade, a saber: Capulanas, Os Crespos (*palmas*), Clariô, Coletivo Negro, Quizumba, e assim por diante. Nomes que às vezes nascem e morrem como estrelas. Entretanto, a classe artística, tão mimada na sua condição de elite intelectual branca, e brancocêntrica, não está disposta a fazer o contato. Mas quando a intelectualidade brasileira terá a coragem de Sartre para mergulhar de verdade neste campo tão delicado da construção da nossa sociedade? Quando? Podemos definir tais representações negativas como tradição? (BRUM, 2015)

Stephanie Ribeiro, a mobilizadora inicial do protesto contra a peça, não esteve presente no começo do debate e chegou em meio a uma das falas dos debatedores. Ela pede desculpas pelo atraso – e, às vésperas do aniversário da tardia abolição da escravidão no país, a palavra “atraso” merece destaque naquilo que ressoa⁵⁴. Até porque, como veremos, sua posição política será considerada como adiantada, mesmo tardia, por muitos presentes no evento. O debate extrapola a hora de seu término por conta da intensidade de seus participantes e é encerrado abruptamente, com a justificativa de que muitos ali precisam retornar para suas casas, localizadas em regiões distantes do centro, fazendo o uso de transporte público que, até então, operava até a meia noite.

ESPAÇO

O evento foi realizado em um auditório do Itaú Cultural, localizado na avenida Paulista, em São Paulo. Concebido pelo banqueiro, engenheiro e político Olavo Egydio Setúbal, o instituto foi criado em 1987. Em seu estatuto de criação, se encontra enunciado o objetivo do braço do Banco Itaú, hoje Itaú Unibanco: incentivar, mapear e promover as linguagens artísticas e eventos culturais, assim como preservar, de modo direto ou assistencial, o patrimônio cultural do país. Além disso, o instituto diz considerar a cultura como uma ferramenta importante para a consolidação da identidade nacional, operando como um meio eficaz na promoção da cidadania. Portanto, o Itaú estaria se posicionando como parceiro fomentador da democracia e participação social no país.

54 Como insistiremos ao longo desta tese, a abolição da escravidão no Brasil foi demasiado atrasada em relação às dos outros Estados-nação da América.

Atuando em diversas frentes, o instituto administra suas nobres ambições por meio de um programa de fomento às artes (Programa Rumos Itaú Cultural), uma enciclopédia virtual *on-line* que apresenta verbetes a respeito da cultura nacional em seus âmbitos mais diversos, publicações com escritos de pesquisadores, pensadores e gestores públicos nacionais a respeito sobre arte, cultura e público no país e preservação de acervos de artistas, adquiridos com o passar dos anos.

A transmissão do debate foi realizada pelos meios virtuais e permanece disponível integralmente no canal do instituto. O diretor da instituição anunciou logo no início do debate:

Eduardo Saron: Pra vocês terem uma ideia, a nossa sala aqui no Itaú Cultural tá cheia; a sala vermelha que comporta mais 70, 80 pessoas, também tá cheia; aqui em cima tá cheio; e nós tínhamos preparado uma sala pros funcionários, pra que a gente não ocupasse esses espaços pro público, e como tinha umas 20 ou 30 pessoas lá fora, a gente resolveu também que essas pessoas pudessem assistir esse nosso encontro nessa sala, junto com a turma do Itaú Cultural. (BRUM, 2015)

Em determinadas análises sobre esse episódio, a realização do evento em um espaço vinculado diretamente à exploração econômica neoliberal poderia relativizar ou diminuir a importância do evento, considerando os participantes ali presentes como joguetes de um grupo institucional interessado em se projetar via demandas sociais. No entanto, durante a fala de quase todos os implicados no evento, observamos que não havia qualquer tipo de ingenuidade em relação ao território-Itaú. Ao contrário, as pessoas que compareceram ao evento problematizaram e provocaram a própria instituição-cultural-banco Itaú Cultural, expondo as mazelas de habitar em uma cidade na qual um banco pautava as regras, curadoria e debates, consolidando-se como importante centro cultural e levando a cabo um debate público que outras instituições não conseguiram pautar.

PERSONAGENS (em ordem de manifestação)

O DIRETOR DA INSTITUIÇÃO, Eduardo Saron

O MEDIADOR, Eugênio Lima – DJ, Ator-MC e pesquisador da cultura afro-diaspórica, É membro fundador do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos e da Frente 3 de Fevereiro e diretor do Coletivo Legítima Defesa.

OS DEBATEDORES:

Dennis de Oliveira – Professor e coordenador do coletivo Quilombação, da ECA/USP, e coordenador do Centro de Estudos Latino-americanos de Cultura e Educação.

Roberta Estrela D’Alva – Atriz do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos e membro da Frente 3 de Fevereiro.

Salloma Salomão – Educador, africanista e doutor em História Social. Artista no grupo teatral Os Crespos.

Mário Bolognesi – Professor de teatro e pesquisador do circo brasileiro.

Aimar Labaki – Dramaturgo, roteirista e diretor.

Fernando Neves – Professor, ator e diretor do espetáculo *A mulher do trem*.

Stephanie Ribeiro – À época, estudante de arquitetura, blogueira e ativista.

O PÚBLICO:

Max

Uma mulher não identificada

Gilberto

Augusto

Lucas

Tatiana

Gabriel

Um homem não identificado

Raquel

Carlos

A FORMA

O mediador Eugênio Lima propõe que as falas dos sete debatedores aconteçam a partir de uma ordem pré-definida por sorteio. Depois disso, o microfone é aberto para questões e posicionamentos da plateia.

ATOS DO DEBATE

Aqui, moveremos o episódio em direção aos nossos interesses de investigação. Se Eliane Brum negritou alguns pontos dos discursos, faremos aqui um trabalho de montagem, reposicionando a ordem da discussão e empregando outro movimento analítico ao episódio. Apresentaremos uma cena diferente da que se passou no debate do

dia 12 de maio: sob a forma de três atos, evidenciaremos três problemas que emergiram no debate.

O primeiro consiste no debate sobre as formas de representação no teatro, problematizando a prática do *blackface*. O segundo, por sua vez, dispõe os temas da censura e do racismo, provocando a audiência e os debatedores: o que estaria em questão na interrupção da peça seria uma ação negativa, de ordem repressiva e censória, ou positiva, ao produzir um movimento antirracista? Por fim, o último problema – e aquele que mais interessa a esta tese – é disparado pela pergunta: se a peça já estava em cartaz há tantos anos, por que só naquele momento ela foi interrompida? Nesse último ponto, observaremos a diferença entre duas espectadoras que, em momentos históricos diferentes, se relacionaram com a obra dos Fofos e responderam, ou melhor, puderam responder àquilo que as incomodava de maneiras distintas.

*

Primeiro ato.

Uma vez mais, as discussões a respeito das formas de representação e da relação intérprete-papel estão no centro do debate. Nesse sentido, duas linhas argumentativas se embatem: a primeira, afirmando que o procedimento representacional mobilizado pelo grupo consiste em uma prática de *blackface*; a segunda, que atribui a escolha estética da peça à especificidade da tradição do circo-teatro no Brasil, tradição essa reivindicada pelo grupo Os Fofos Encenam como inspiração artística. Em relação à primeira posição, o professor Dennis de Oliveira assim defende a compreensão do *blackface* como prática racista:

Dennis de Oliveira: O *blackface* tem uma história de consolidar imagens caricatas da população negra e de impedir a esta de se autorrepresentar. [...] A expressão simbólica do *blackface* é duplo racismo, independente das boas ou más vontades ou intenções. É assim que ela é decodificada e significada para quem ela se dirige. O sentido construído por ela é dado pela relação caricatural e imagetivamente destrutiva à sua referência. Muniz Sodré, quando fala que vivemos em uma sociedade midiaticizada – Muniz Sodré, esse pensador negro brasileiro de comunicação, grande intelectual –, diz que a comunicação é interdita quando se constitui o que ele chama de “não sujeitos”. O que são “não sujeitos”? Aqueles que têm negada a sua fala, como a infância, como a criança. “Não sujeitos” são aqueles em que se considera que, por não poder falar por si próprio ou, por não ter sua fala legitimada, têm que ser representados por outro. E que outro é esse que representa? Bakhtin nos diz que o importante da palavra é o seu uso. É o uso que dá o significado. O significado do *blackface* foi dado pelo seu uso. É caricatural, é racista, é impeditivo da autorrepresentação da negra

e do negro. A liberdade de expressão do *blackface*, a liberdade de expressão dos termos racistas, a liberdade de expressão de quem é contra a inserção da população negra no sistema social, ou da sua autorrepresentação, é o resultado da abolição inacabada de 1888. Derrubamos o pelourinho, é necessário derrubar essas travas que ainda impedem a plena inserção. (*palmas*) (BRUM, 2015)

Ao aproximar a noção de liberdade de expressão e a defesa de formas estéticas que preservam desigualdades e preconceitos, Oliveira experimenta localizar historicamente o *blackface* ao buscar reconstruir brevemente seus sentidos. Procedimento análogo, mas em sentido inverso, é trilhado pelo pesquisador Mário Bolognesi que, para refutar a hipótese de que o grupo paulista incorre em racismo, retoma outra tradição cultural, dessa vez brasileira: o circo-teatro.

Mário Bolognesi: O circo brasileiro, na sua versão teatral, desde o início acoplou a causa dos abolicionistas. Desenvolveu uma dramaturgia bastante extensa à causa abolicionista. Nós temos inúmeros exemplos nesse sentido. O circo brasileiro também acolheu muitos escravos fugitivos, que foram encontrar no circo e no espetáculo uma possibilidade de realização. E o principal deles é o Benjamin de Oliveira, tido como um importantíssimo palhaço, lá na virada do século 19 pro 20, e era um palhaço negro. Temos diversos outros exemplos. Temos exemplos de palhaços negros na atualidade de significativa expressão. Mas eu quero pontuar esse assunto pra dizer o seguinte: o circo brasileiro não sabe o que é esse negócio de *blackface*. Não sabe. Ele não usa esse referencial, nunca trabalhou com esse referencial norte-americano, né, nascido em meados do século XIX nos Estados Unidos. O circo brasileiro tem a sua vertente, a sua matriz europeia, que vem de uma tradição da comicidade popular que trabalha, em primeiro lugar, com personagens-tipos, que é diferente de estereótipos. Personagens-tipos são condensações essenciais de características psíquicas, fundamentalmente psíquicas, mas também sociais. Eu vou citar apenas um exemplo: o velho libidinoso, o velho já com uma certa situação financeira favorável e libidinoso, é figura que se encontra desde a Antiguidade, passando pelo Renascimento, na figura do Pantaleão, que talvez seja o que mais... seja mais próximo a nós. [...] O circo brasileiro desconhece o *blackface*. Ele trabalha com o alto cômico e o baixo cômico. Ou o primeiro cômico e o segundo cômico. Ou com uma dupla cômica que é contrastante entre si, porém interdependente para o desenvolvimento da cena. E mais: trabalha no perfil do Teatro de Convenção, em que estas personagens-tipo se carregam como máscaras. E ao falar isso eu já aproveito para dizer o seguinte: o amalgamento, no teatro realista, no teatro de tom, no realista-psicológico, é natural o amalgamento entre o artista e a personagem. Vou citar apenas um exemplo: quando eu falo em Odete Roitman todos se lembram da Beatriz Segall. No Teatro de Máscara, este amalgamento não ocorre, porque prevalece pela convenção aquela máscara. Não é? Essa máscara pode ser algo que se acopla ao rosto, como pode ser uma maquiagem. Né? (BRUM, 2015)

É importante destacar que Bolognesi foi convidado para participar do encontro justamente pelo fato de ser um especialista acadêmico das tradições cômicas e populares brasileiras, com a expectativa de levar adiante e, em certa medida, defender a forma de representação mobilizada pelo grupo. Para defender a tradição do circo-teatro bem como seus procedimentos representacionais, o pesquisador opta por vincular o passado dessa tradição também a uma história de luta pela igualdade e cidadania – no caso, a adesão dos artistas do circo-teatro à campanha abolicionista do século XIX. Faz isso destacando um representante negro dessa tradição, o palhaço Benjamin de Oliveira, considerado pela historiografia como o primeiro palhaço negro do país. Além disso, o especialista propõe um movimento teórico de vinculação dos modos como supostamente os detratores do espetáculo entendiam o uso da pintura facial ao modelo estético realista-psicológico (em que, segundo ele, não haveria separações entre as posições do intérprete e do papel). Ao realizar essa exposição, Bolognesi parece querer orientar o debate em direção a um arsenal de saberes técnicos, históricos, críticos e teóricos historicamente consolidados a respeito das artes da cena que complexificariam a leitura taxativa do rosto de pintado de preto como *blackface* e um ato racista.

Entretanto, ao longo do debate, rapidamente a questão do procedimento representacional – acusado por grande parte dos presentes, incluindo Oliveira, como *blackface* – é deslocada. O debate é expandido em direção à constatação de outra tradição teatral: a que responde pela ausência de corpos negros em políticas públicas culturais, espetáculos, história e teoria do teatro. A discussão se direciona para o problema da autorrepresentação, indicado por Oliveira a partir de um procedimento representacional que interdita a presença de corpos negros da cena. Esse ponto do argumento nos chama a atenção: além do histórico racista e derrisório em relação às existências negras – o jurista e professor Adilson Moreira (2019) entenderá esses procedimentos de representação derrisória como um racismo de tipo recreativo –, Oliveira diagnostica que o *blackface* implicaria também em uma interdição: pessoas brancas estariam habituadas a representar e ocupar o espaço de pessoas negras, no interior de uma perspectiva brancocentrada.

Eis que, quando observamos especificamente o caso do espetáculo *A mulher do trem*, um fato se impõe no caminho da linha argumentativa de Oliveira: o intérprete da personagem da empregada, aquele que tem o rosto pintado de tinta preta em cena, o ator Carlos Ataíde, é ele mesmo uma pessoa negra. Mais além, parece que foi em meio à polêmica geradora do debate que ele teria passado a se reconhecer e afirmar como tal:

Carlos (na plateia): Meu nome é Carlos Ataíde. Sou eu que tô naquela imagem (*indica a foto de divulgação do espetáculo*). [...] Eu sou preto, sou pobre, sou pederasta e sou professor. [...] Eu... eu... Eu não era preto. Eu agradeço muito a possibilidade de me mover, me ressignificar e colocar essa questão na minha vida atualmente. Eu nunca coloquei a questão do preto na minha frente, mas a partir de agora, dentro do Movimento, do nosso trabalho, isso estava lá, caracterizado, como a questão de gênero estava caracterizada, mas agora isso passa a ser uma questão pra mim. Como eu vou trabalhar isso, representar, ressignificar, redimensionar... É um exercício. [...] Porque não adianta a gente pautar que é racismo e não é censura. Não, é censura e não é racismo. Vamos parar com essa dicotomia. Todos nós somos brasileiros e eu, como nordestino, a Enedina tem um sotaque nordestino porque nós não botamos não, viu? É meu. Faz parte da minha história. E eu tô livre dentro de “Os Fofos” a falar como eu sou. Isso é bacana, e eu acho que a gente tem que ser como a gente é, e é legal trazer agora. Temos que esvaziar e nos mover. Muito obrigado. Eu agradeço a possibilidade de me rever como pessoa, como cidadão, como indivíduo, como artista. Eu acho isso de uma grandeza profunda e, se todos saírem daqui com esse sentimento acho que a gente vai ressignificar tudo, absolutamente. Muito obrigado, agradeço a todos. (*palmas*) (BRUM, 2015)

*

Segundo ato.

Um dos principais argumentos levados adiante pelos defensores da continuidade da temporada do espetáculo do grupo Os Fofos Encenam elegeu o problema da censura para acusar os pedidos de cancelamento da obra. O dramaturgo e diretor de teatro Aimar Labaki inicia sua primeira intervenção na conversa fazendo referência direta às ações censórias da ditadura militar e ao problema da democracia no Brasil:

Aimar Labaki: Faz 30 anos que acabou a ditadura, mas o Sarney só se aposentou o ano passado e ainda tá indicando gente. Ainda tem militar que não obedece ao chefe do comando que é o presidente da República quando o presidente da República manda entregar documentos que são do Estado, não são do Exército. Então, nós estamos há 30 anos construindo pela primeira vez uma democracia formal, mas nós não temos um espírito democrático, nós não temos um espírito de República. Porque democracia não é paz. Democracia é luta cotidiana, é debate cotidiano entre os diferentes. E nós temos medo do debate, nós temos medo do confronto. E é preciso aprender a se confrontar. Nesse sentido, essas três questões – a questão do negro, a questão dos torturados e da punição aos torturadores, e a questão da liberdade sexual – é que nos impedem, como diz o poeta, de conseguirmos transformar essa vergonha numa nação. Isso posto, eu acho que, pra todas as três questões, vale a preocupação permanente de compreender que esta democracia tá em construção. E, nesse sentido, não me parece o caminho mais adequado você pedir, ou você lutar pela supressão de qualquer representação que te incomode. [...] Nesse caso, a representação também é uma forma de manutenção de uma visão de

mundo que perpetua o racismo. E eu concordo com isso. Eu acho que essa visão tem que ser apagada, mas ela não pode ser apagada pela força, ela não pode ser apagada pelo silêncio. Ela tem que ser apagada de duas maneiras. Primeiro, pelo boicote. Isso já aconteceu no ano passado, no caso da questão negra, no caso de o *Sexo e as Negas*, o programa da Globo. Eu, pessoalmente, acho um equívoco, porque eu não acho que o programa seja racista, mas não cabe a mim achar isso. (*Manifestação na plateia, Aimar Labaki levanta um pouco a voz*). Não cabe a mim achar isso. Mas o programa acabou porque foi muito bem organizado um boicote. E eu acho isso genial. E acho que funciona. Só que... E há uma segunda, que é a natural, que é você construir obras de arte que sejam de grande qualidade, por si, e que tenham essa representação que é a representação desejada. Agora, ela não pode ser valorizada apenas por ter essa representação. Ela tem que conseguir dialogar com o todo da população, e não só com a população negra. Então, eu acho que dos dois lados é preciso saber o que a gente tem que jogar fora. Pra gente achar uma estrutura que permita a qualquer um, naturalmente, se sentir cidadão nesse lugar. (BRUM, 2015)

Duas questões podem ser destacadas na argumentação posta em movimento por Labaki. A primeira consiste na constatação do diretor de que as pessoas ali reunidas em debate estão diante de um problema de ordem democrática: encontrar uma estrutura, seja ela cênica ou performática, que permita a qualquer um se sentir cidadão em determinado espaço. A segunda demonstra a desaprovação de Labaki pelos modos como o espetáculo dos Fofos foi cancelado e indica duas alternativas para a resolução do problema de discordância a respeito das formas de representação: o boicote ou a construção de obras de arte que teriam qualidade por si e que configurariam a representação desejada. Em resposta à contante evocação do tema da repressão política transversal à ditadura militar feita por Labaki, Max, uma pessoa presente na plateia, pede a palavra e ironiza os argumentos:

Max (plateia): Os negros que nunca tiveram sequer grandes papéis no Estado... são censuradores. Não houve Ministério Público, não houve DOPS, não houve Conselho da Comunidade Negra, não houve SEPIR mandando, enviando. Né? E ninguém nem foi perguntar aos “Fofos” se era censura ou não. Parece que foi uma decisão muito arbitrária do “Fofos”, muito... uma decisão muito séria dos Fofos. Né? Então é um espaço de privilégio que eu vi no Facebook as pessoas assim... com um treme-treme de perder esse espaço. Eu acho que é aí que o copo tem que esvaziar. A gente, enquanto homem, vai ter que perder privilégios para dar espaço às mulheres, pros homossexuais. A gente enquanto... enquanto... sudestinos, vamos ter que abrir espaço nos editais pra que o Norte seja contemplado também. E talvez os brancos ainda não conseguiram dar um milímetro de passo pra perder seus privilégios. Ou pra compartilhar os privilégios nas universidades. Compartilhar o privilégio desse diálogo.

Salloma Salomão: Eu gosto muito de conviver com o povo do teatro (*risos*). A gente vai de um pico a outro em alguns minutos (*ri*). Mas é

política, é identidade, é cultura artística, são relações raciais, é História do Brasil. Tá tudo aí, bacana (*risos*). Pode trazer a sua fatiação, o seu sistema de separação e tentar, né. Ver como é que se vai atuar com bisturi pra sistematizar o debate (*ri, e segue lendo*). Algumas perguntas ainda podem ser feitas à classe intelectual e artística paulista, logicamente sem esquecer o quanto esta é hegemonicamente branca. Branca porque controla as instituições de arte e cultura, porque controla os editais, porque controla os institutos culturais dos bancos e das empresas privadas. Em sendo uma tradição, a representação depreciativa do negro... Por ser uma tradição ela deve ser perpetuada? Eu entendo bem quando alguns intelectuais brancos, em debates com ativistas negros, ficam rijos. Porque eles obviamente estão sendo solapados nos seus lugares especiais. E é compreensível que eles evoquem a onda negra e o medo branco. Porque é isto que está posto. São relações de poder históricas que são assim, têm sido assim, mas podem mudar (*ri*). E é com isso que a gente tá sonhando, gente. Estamos sonhando com a mudança dos padrões das relações de poder. Não pensem vocês que nós estamos criando nossos filhos pra eles ocuparem os mesmos lugares com ratos andando entre as crianças. Não estamos. Fiquem espertos. Reajam mesmo. Se agarrem mesmo aos seus lugares. Aos seus postos. Nos institutos. Nas corporações. Nos ministérios. Até que ponto a classe artística intelectual hegemônica branca, e às vezes não branca no tom de pele, mas branca na forma de conceber arte e cultura, e também na forma de conceber o mundo, vai reagir de forma intelectualmente infantilizada? E se fechar sobre si mesma? E uma vez acuada no alto do seu castelo transparente de vidro translúcido (*ri*), vai gritar a plenos pulmões que “sua liberdade criativa está em risco!” (*palmas*)

Eugênio Lima: E outra coisa, entre a liberdade de expressão – o Aimar já sabe desta minha opinião –, o artigo que coloca, o artigo 5º, é assim. Não é direito inalienável, direito natural, nós vivermos com liberdade de expressão. Direito natural. Foi deus que deu. Não. Isso foi em luta. Em luta constante. O mesmo artigo, artigo 5º da Constituição Federal, que coloca no 13º inciso a liberdade de expressão é o mesmo que criminaliza o racismo, ou seja, para a lei esses dois direitos são equivalentes. Então não tem precedente nenhum sendo aberto aqui. E é muito maluco a gente falar cercear a liberdade de expressão quando a gente só tá falando sobre expressão, seja ela artística, seja ela da sociedade. E como a sociedade não tá dissociada da arte, a arte não está livre do ideário racista que formou este país. Ela não tá livre. Ela é mais uma parte. Ela pode negar esse ideário racista, ela pode combater esse ideário racista, ela pode reforçar o ideário racista. (BRUM, 2015)

Contrários às aproximações entre o caso do cancelamento da peça e a tecnologia censória presente em outros momentos históricos nacionais, tanto Max quanto Eugênio Lima e Salloma Salomão se apoiam na tese defendida por intelectuais como Silvio Almeida (2018) de que se pode constatar, no Brasil, a presença de um racismo de tipo estrutural, não somente imiscuído, mas também integrante da organização econômica e política da sociedade nacional. É em relação a esse argumento que Max pode demandar por uma abertura de espaço para que outros corpos e vozes tenham espaço na cena. Pode-

se observar – e esse será um ponto central no debate, como veremos adiante – que Max afirma que a disputa pelo espaço de representação não deve consistir somente em demandas de militantes ou do público que se quer fazer escutar, mas que os próprios artistas, os envolvidos na criação desses sistemas de representação, podem abrir espaço e ceder lugares em seus supostos privilégios.

Diante dos argumentos contrários à sua posição, Labaki retoma a palavra – desta vez se descrevendo como pessoa branca – e prossegue insistindo no tema da censura:

Aimar Labaki: Eu sou branco, classe média, esse é meu ponto de vista. Por isso é que eu entendo e concordo quando você diz: não importa se é *blackface* ou não, é racismo. Da mesma forma, eu digo: não me importa se é racismo ou não, é censura. [...] Se você tira uma peça de cartaz, seja lá qual for, porque uma parte da população, por mais que seja a maior parte da população, não quer que ela aconteça, nós abrimos um precedente num país que é autoritário, num país onde não há tradição de liberdade de expressão, você acha... Você abre a Caixa de Pandora. Em seguida você vai ter os reacionários, você vai ter os militares, você vai ter o diabo a quatro querendo que as coisas não sejam apresentadas porque eles acham que não estão representados nela. Isso não significa que se deva calar a boca de ninguém, muito menos do Movimento Negro. Que se fale. Agora, você me desculpa, se você vaiar fora da sala, perfeito. Se você vaiar dentro da sala, eu acho que você vai estar desrespeitando o trabalho de quem tá aqui dentro. Eu não reconheço o direito de ninguém parar o trabalho de um trabalhador que tá aqui. (BRUM, 2015)

O percurso argumentativo até a fala conclusiva de Labaki – único debatedor que se mantém até o final do debate em sua posição inicial de compreender o cancelamento da peça como censura – faz ressoar alguns tempos e experiências históricas. Evidentemente, o período ditatorial deflagrado a partir de 1964 e suas consequências à democracia nacional estão em tela – *o risco da caixa de Pandora ser sempre aberta, abrindo um precedente autoritário em um país essencialmente autoritário* –, bem como os quatro séculos de manutenção da escravidão negra no país e a organização do Movimento Negro Unificado no final da década de 1970. Entretanto, também se escutam ecos de um certo modo de se enquadrar tanto a *qualidade* de uma obra de arte quanto os *modos de ação* possíveis no interior dos teatros, que se fundamentam, de acordo com nossa premissa, em certa gestão dos corpos quaisquer. Labaki parece evidenciar esse problema ao diferenciar os gestos de falar e de vaiar nos teatros. Para o diretor, ruídos que não coadunem certa organização lógica e racional do discurso não devem ser considerados como legítimos, pois ninguém teria direito de interromper o trabalho de um artista.

*

Terceiro ato.

Em meio ao debate, uma pessoa da plateia – novamente Max – pede a palavra e compartilha uma experiência pessoal em relação ao espetáculo em questão:

Max (plateia): Se eu não me engano, *A Mulher do Trem* foi pro CEU⁵⁵ em 2003. Eu era coordenador de cultura. E é tão bom ter esse espetáculo, porque a gente não sabe até onde o racismo é profundo dentro da gente. Eram três coordenadores negros e ninguém percebeu isso à época, pra sequer comentar. Essa juventude que vem já aí, bem depois, que bom que tá falando. Então é muito bom, porque a gente também naturaliza o racismo dentro da gente. Naquela época ninguém percebeu isso. (BRUM, 2015)

Do palco, Fernando Neves, o diretor do espetáculo *A mulher do trem*, aproveita o tema levantado da plateia para expressar uma incompreensão sua:

Fernando Neves: Posso falar uma coisa pra ele? Você sabe que uma das questões... A gente falou: meu deus, tantos anos [circulando com o espetáculo *A mulher do trem*]. E ninguém, ninguém chegou pra gente e falou: “Ó, tem que rever porque acontece isso”. Entendeu? Isso que foi o maior espanto. Quando ela sai do baú agora, 10 anos depois, é um choque. Entendeu? Foi bom você ter falado isso. Porque a gente falou entre a gente: ninguém vai falar nada? Ninguém falou nada, mas até agora... e agora? É agora, né. É agora. (BRUM, 2015)

Eis que parte dos debatedores passam a se perguntar por quais motivos apenas naquele momento uma peça que estava havia dez anos em cartaz se tornava um problema.

Como ninguém teria visto e agido em relação a isso antes?

Compreender o contexto em que se situa um grupo tal como Os Fofos Encenam na cena teatral paulista pode nos ajudar a investigar esse problema. Sua inserção social se dá em diálogo com a especificidade do fenômeno do teatro de grupo na cidade de São Paulo, produzido pelo crescimento das políticas públicas vinculadas à cultura a partir da década de 2000. Uma dessas políticas formuladas no período – a Lei Municipal de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo⁵⁶ – permitiu ao grupo subvencionar suas

55 Os Centros Educacionais Unificados (CEU) foram concebidos na gestão da prefeita de São Paulo Marta Suplicy. Localizados em regiões periféricas da cidade, idealmente esses equipamentos públicos seriam responsáveis por uma proposta que aliasse a educação, a cultura e o esporte, de modo a promover espaços de cidadania e formação de comunidades pobres.

56 É importante notar que datam de 1998 as primeiras reuniões do Movimento Arte Contra a Barbárie. Esses encontros foram fundamentais para a aprovação da Lei Municipal de Fomento ao Teatro, em 2002,

propostas artísticas, trabalho continuado de pesquisa e ações pedagógicas ao longo de alguns anos.

À época da promulgação da lei, seu relator, o então vereador Vicente Cândido, conferia ao Fomento um papel inédito de inclusão social dos cidadãos que “jamais tiveram acesso a nada, quanto mais ao jogo lúdico e criativo da arte” (apud LABAKI, 2000, p. 4), de forma que a política viria fazer jus ao direito pleno de qualquer cidadão de entrar em contato com os bens culturais.

Dessa maneira, parece-nos que a novidade fundamental que tal política pública introduziu na produção artística se refere a um dos critérios para a seleção de projetos, nomeado *contrapartida social* ou *benefício à população*. A obrigatoriedade dessa contrapartida, exigida pelo edital de inscrição do Fomento, desencadeou, ao longo dos últimos anos, a realização de um amplo espectro de ações educativas e cidadãs pela cidade: palestras públicas com especialistas, *workshops*, oficinas, gratuidade nas apresentações, ações de formação de público, mutirões, publicações, etc.

A pesquisadora Maria Lucia Pupo (2012, p. 153) atribui uma “tensão fértil entre arte e ação social” ao teatro que passou a dialogar com os princípios da Lei de Fomento; e, conforme análise da Cooperativa Paulista de Teatro (2002, p. 59), “os recursos da lei foram utilizados para muito além da mera montagem de espetáculos teatrais e passaram a atender às necessidades de formação, ampliação e capacitação do público para o entendimento do teatro”.

Não à toa, em determinado momento do debate, o diretor de Os Fofos Encenam afirma seu espanto ao ver o espetáculo envolvido em uma polêmica e rotulado como racista.

Fernando Neves: O nosso grupo, ele nasce com uma militância. Então, quando eu me vi na frente do Dr. Sílvio, por exemplo... Uma vez eu falei pra ele: meu deus, eu tô aqui como um algoz, como se fosse... Foi uma coisa que me machucou demais. E me trucidada, porque isso é tudo o que eu não queria na minha vida. (BRUM, 2015)

que passou a garantir, desde então, o mínimo de R\$ 6.000.000,00 anuais destinados à manutenção de pesquisa e produção teatral na cidade de São Paulo. Tal aprovação reorganizou de forma contundente a cena da cidade e do país, uma vez que o sucesso do movimento paulistano desencadeou uma série de outras iniciativas, passando a operar como uma experiência-modelo. O Fomento ao Teatro também possibilitou a inédita continuidade de investimento estatal em experimentos teatrais de difícil sustentação por fontes econômicas laterais (patrocínio privado, bilheteria, etc.), para que pudessem ter suas pesquisas viabilizadas, o que pôde fortalecer uma produção que pretenderia se afastar do teatro genericamente categorizado como entretenimento ou mercadoria (FARIA, 2009). Segundo um dos militantes do Movimento, o diretor de teatro Marco Antonio Rodrigues (apud LABAKI, 2000, p. 4), “a cena prospectiva, investigativa, crítica, que é o que alavanca e distingue a arte do comércio puro e simples, vai sendo sufocada”, e o Fomento viria mudar esse cenário de restrição.

As análises do filósofo e professor Paulo Arantes a respeito da inserção política do teatro de grupo na cidade de São Paulo ao longo das décadas de 2000 e 2010 podem nos amparar a adensar melhor o cenário de responsabilidade social e as possíveis causas desse espanto com suas consequências, fracassos e desvios. No livro *Teatro e vida pública: o Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo* (DESGRANGES; LEPIQUE, 2010), publicação dedicada a uma reflexão geral sobre as consequências da lei dez anos após sua promulgação, Arantes lança a hipótese de que uma política pública tal como o Fomento estaria inserida em um movimento institucional novo, ao qual nomeia como *mercado da cidadania*. Composto também pelas Organizações Sociais,⁵⁷ tal mercado operaria como um meio de governo ao qual subsistiria, “no fim da linha, o elo mais fraco da luta de classes, estilizado em planilha como ‘público-alvo’” (ARANTES, 2012, p. 207). O autor exemplifica sua hipótese contando uma anedota: “Quando o Folia⁵⁸ inaugurou o seu Galpão, nas portas do toailete não se liam mais os triviais Masculino e Feminino, mas os eloquentes Cidadãos e Cidadãs. Mau sinal. Por aquelas portas ‘republicanas’ estávamos entrando no universo do Fomento” (ARANTES, 2012, p. 209). O filósofo continua:

O mesmo desmanche pós-nacional que suscitou a resposta artística do teatro de grupo, ao lhe fornecer igualmente o lastro social de seus materiais, ameaça dissolver essa resposta no mar de uma indistinção fatal. Refiro-me à gestão das populações vulneráveis, cujo imenso cadastro é o inventário dos riscos que pairam sobre uma sociedade da qual ora se cuida pela válvula do famigerado social, ora se espreme pela mais crua coerção, na trilha da expansão incontrolável de um poder difuso. A escala inédita do teatro de grupo também se explica pela pressão do subsolo dessa nova sociedade a um tempo assistida e descartada. Nunca tanta gente foi devidamente estimulada a fazer algum tipo de “teatro” para não “dançar”, ou vice-versa. Estão aí os coreógrafos do terceiro setor. As oficinas disto e daquilo, os programas assim e assado, e agora a última onda do modelo Bogotá/Medellin etc. (ARANTES, 2014, p. 337)

Seguindo seu argumento, Arantes afirma que um dos riscos de uma política pública cultural residiria na oferta de dispositivos populacionais pacificadores, investidos de uma discursividade apoiada em certo ideal de cidadania:

[...] pois a cultura, nesse meio tempo, tornou-se um precioso meio de governo, reunindo as duas funções: não só acalma os nervos, que a esta

57 As Organizações Sociais surgem em 1998 como pessoas jurídicas de direito privado, declaradas de interesse social e utilidade pública para todos os efeitos legais. Tais organizações celebram contrato de gestão com o poder público para formação de parceria no patrocínio e execução de atividades de ensino, pesquisa científica, desenvolvimento, entre outras.

58 Folia D’Arte é um grupo teatral da cidade de São Paulo criado em 1997.

altura andam à flor da pele, como pode, vez por outra, abrir as portas para o subemprego, intermitente, porém sublimado pela aura artística. [...] Aqui o nervo da armadilha em que o teatro de grupo se deixou apanhar, e não tinha como evitar (mesmo fazendo o certo na hora certa), pelo menos desde o momento histórico em que a luta social, na falta de melhor escoadouro, foi sendo canalizada para a arena altamente regulada e vigiada das políticas públicas. (ARANTES, 2012, p. 209)

Por fim, o filósofo lança uma pergunta ainda mais radical: estaria o teatro servindo à redenção e à contenção de seu público por meio de uma aliança com a discursividade advinda do campo da conquista da cidadania via cultura?

Voltemos ao debate no espaço do Itaú Cultural. A partir do problema diagnosticado tanto por Max, da plateia, quanto por Fernando Neves, uma outra pessoa presente no público, Gilberto, faz uma intervenção em que se vale de uma citação:

Gilberto (plateia): E aí, só pra finalizar, como as coisas não são por acaso, eu tava estudando hoje – hoje –, estudando o livro do Flávio Desgranges. E aí ele tem uma citação em que ele fala de *A Mulher do Trem*. Eu queria ler. É muito curtinho. Por favor? Ele fala que Os Fofos participaram de uma circulação – é um capítulo específico em que ele fala do [Programa] Formação de Público. E “Os Fofos” participaram de uma circulação em que eles passaram por todos os CEUs.

A intervenção de Gilberto, bem como o acaso e a conveniência de sua leitura para o debate, nos levam a observar outra política pública cultural produzida na cidade de São Paulo, conexas à Lei de Fomento e com acentuada inclinação educacional. Também nascida de uma proposta democratizante para a cultura, tal política se firmou por meio da organização da Divisão de Formação da Secretaria Municipal de Cultura (à época secretariada pelo ator Celso Frateschi), no Departamento de Expansão Cultural, que contava com dois grandes programas artístico-pedagógicos: Formação de Público (2001-2004) e Teatro Vocacional (2001-). O primeiro consistia em práticas de mediação teatral para alunos da rede pública municipal (alunos da sétima e oitava série e adultos da Educação de Jovens e Adultos). O segundo se dedicava a fomentar a ampliação e qualificação da produção teatral não profissional por meio da instauração de processos criativos guiados por artistas-orientadores com considerável formação e prática artística (TENDLAU, 2010). O programa Formação de Público operava, em seu princípio, da seguinte maneira:

Escolhidos os espetáculos, os monitores, devidamente treinados, passavam a atuar nas escolas municipais, desenvolvendo atividades de preparação com alunos e professores. Em seguida, acompanhavam os grupos para assistirem aos espetáculos e, na sequência, coordenavam debates com a equipe artística. Dias depois, voltavam à escola e realizavam com os alunos atividades visando à apreciação e apropriação

do espetáculo. Se na origem do Projeto o propósito era formar os professores para que, a médio prazo, multiplicassem essa sensibilização em direção a seus alunos, de modo que se tornassem mediadores, prescindindo assim dos monitores, rapidamente se observou que essa dinâmica precisaria ser revista, pois o universo da cena era absolutamente desconhecido para aqueles docentes. Para a maioria deles, era a primeira vez que tinham contato com a representação teatral. (PUPO, 2015, p. 344)

Segundo o então secretário de Cultura, a essência de um programa como o Formação de Público seria “a formação de cidadãos, não estando voltada a simplesmente aumentar o público dos espetáculos em cartaz” (FRATESCHI apud TEATRO, 2002, p. 13). Tratava-se de fazer vingar o deslocamento da ideia de difusão cultural à de uma pedagogia do espectador (e, nesse caso, de um espectador com as responsabilidades de um cidadão), proposta que já havia sendo vislumbrada anos antes por outros fazedores de teatro. Assim, não é nada espantoso o fato de que, após nove meses de execução do programa, 133 mil pessoas tivessem assistido aos espetáculos, 410 escolas tivessem participado do projeto e 90 artistas tivessem se envolvido direta ou indiretamente nas produções.

No debate, a citação lida por Gilberto – essa pessoa situada na plateia e que pede a palavra para interferir na conversa a partir de uma coincidência entre suas leituras recentes e a discussão em tela – consiste em uma análise dos efeitos do programa Formação de Público presente no livro *Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo* (2006) do pesquisador Flávio Desgranges. Se Gilberto cita apenas alguns trechos do livro para não ocupar muito tempo da conversa, aqui optamos por transcrever quase a totalidade do episódio narrado por Desgranges:

Recentemente encontrei meu espectador, ou melhor, era uma espectadora. E quando digo que a encontrei, me refiro a uma experiência que foi para mim marcante, pois, se a formação de espectadores era algo que me inquietava havia já alguns anos, o encontro com essa senhora demonstrava com clareza a relevância da questão. Na ocasião, em 2004, participávamos do Projeto Formação de Público, que vinha sendo desenvolvido pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. [...] Terminado o espetáculo, como era de costume nesse projeto, foi proposto um debate entre atores e espectadores. Foi nesse momento que surgiu minha espectadora, uma senhora negra, que perguntou a um dos atores – também negro, como foi dito – que fazia o papel de empregado da família, como ele se sentia representando um personagem que era tratado daquela forma pelos seus patrões. O ator, por sua vez, saiu do assunto, começou a falar de outros trabalhos teatrais que já havia realizado que se assemelhavam àquele personagem, demonstrando não ter compreendido muito bem a pergunta daquela espectadora, que, é bem verdade, teve muita dificuldade em formulá-la. A senhora não refez a pergunta, que ficou

no ar, sem resposta. Ou melhor, sem ter-se afirmado explicitamente enquanto questão, pois necessitava de uma elaboração mais apurada. A espectadora, ao que me parecia, tinha dúvidas se aquelas cenas, afinal de contas, reafirmavam ou criticavam o racismo. [...] Quando terminou o encontro, procurei aquela senhora, já fora do teatro, para tentar compreender melhor o seu olhar sobre a cena, mas ela novamente demonstrou não se sentir muito à vontade para articular a sua questão. A minha percepção do fato indicava que aquela espectadora estava na iminência de efetivar um ato produtivo, ou seja, de elaborar uma interpretação própria da obra. E mais, que a sua pergunta, se formulada com segurança, enriqueceria muito o debate, pois apontaria uma interessante análise da cena. Podemos compreender, de maneira um tanto esquemática, que a atitude do receptor em relação com a obra teatral se divide em três fases: no primeiro momento, ele reconhece os signos; no segundo momento, decodifica o signo; e, no terceiro momento, interpreta o signo, relacionando-o aos demais signos visuais e sonoros presentes na encenação. Aquela senhora, assim, demonstrava enorme dificuldade em empreender este último estágio do seu ato, o de interpretar o signo que reconheceu e decodificara, e parecia, no momento da pergunta, pedir autorização ao ator para poder fazê-lo. Ou queria que o artista (aquele que pretensamente sabe do assunto) interpretasse para ela, pois não se sentia autorizada a elaborar algo pessoal. E isso acontecia com frequência no Formação de Público. [...] A insegurança daquela senhora para formular sua pergunta, indicava que a questão parecia ser de falta de autonomia (o que me fez lembrar de Paulo Freire e de sua *Pedagogia da Autonomia*). Aprender a ler para além das letras, para além do livro. Aprender a ler para além do teatro. O que nos pode levar a refletir que o âmbito da formação de espectadores não está restrito ao conhecimento da linguagem teatral mas, também, diretamente ligado à conquista dessa autonomia para elaborar os fatos da cena e da vida. Autonomia crítica e criativa. Autonomia interpretativa. (DESGRANGES, 2006, p. 151-154)

Após ler um trecho dessa citação no debate de 2017, Gilberto prossegue:

Gilberto (*plateia*): E aí ele discorre que a mulher realmente teve muita dificuldade em formular a pergunta. E em 2004 ela tava querendo dizer que aquilo... se aquilo não era um tanto racista? Isso num CEU, em 2004. Era isso o que eu tinha pra falar (*palmas*). (BRUM, 2015)

Em linhas gerais, é esse o contexto de políticas públicas e ação artística cidadã em que Os Fofos se encontram inseridos. Esse é um dos motivos pelos quais o episódio de acusação de injúria racial espantou tanto o grupo: como um coletivo artístico cidadão poderia incorrer em alguma forma de representação que ferisse pessoas socialmente minorizadas? Além disso, tendo participado de diversas ações de formação de público, visando despertar *a autonomia crítica, criativa e interpretativa dos espectadores*, como enseja Desgranges, como seria possível que ninguém tivesse diagnosticado o procedimento representacional racista anteriormente?

Perguntamo-nos, portanto, o que diferiria a ação da espectadora de 2004 “encontrada” por Desgranges (aliás, como o autor afirma, “sua espectadora”) da ação de Stephanie Ribeiro, disparadora do rechaço ao espetáculo do grupo – ela que, sem ao menos ter assistido ao trabalho na posição da plateia, por meio da especiação de uma fotografia de divulgação encontrada na internet, teve o impulso de mover uma ação contrária ao prosseguimento da temporada da peça?

Stephanie Ribeiro: Se tiver a peça, eu vou vir aqui gritar que eu acho a peça racista, gente. É inadmissível, pra mim, “*blackface*” em 2015. É inadmissível ele ter acabado de ler que uma mulher negra se incomodou em 2004 com a peça, e a gente ainda tá discutindo isso! Sabe? Acorda! Tem gente se incomodando! Tem gente que não gosta! Tem gente que tá cansada de ser representada da mesma forma racista! Se você não tá, gente, eu não posso fazer nada. Agora, eu tô, entendeu? (*palmas*) É muito simples! (BRUM, 2015)

A debatedora e atriz Roberta Estrela D’Alva assim constata como Stephanie Ribeiro teria movimentado algo inédito nas discussões sobre teatro na cidade:

Estrela D’Alva: Eugênio, tem alguma coisa diferente nisso, porque tem manifestações sempre, mas que ganham *essa* projeção, e que foi ouvida nesse sentido, alguém que falou “não” pra uma coisa e tomou essa dimensão que nós estamos vendo aqui agora, eu acho que fazia tempo que a gente estava esperando, aguardando, ou... né, pedindo por isso. [...] A Stephanie (Ribeiro) tem 20 anos. Tem 10 anos aí que os negros estão na universidade agora, né. Então 10 anos aí que abriu-se um estudo, que essa geração vem com outra formação e vai interpelar não só nessa questão: na questão do machismo, na questão indígena, né? Então, a gente tem que estar preparado para dialogar, e esse espaço que se abriu eu acho que é uma resposta a isto. (BRUM, 2015)

Como vemos a partir do argumento da atriz, uma resposta possível para essa questão poderia ser traçada a partir da solidificação, democratização e proliferação de teorias, movimentos e discussões a respeito de temas como gênero, raça e decolonialidade ao longo das últimas décadas. Acreditamos que, mais do que explicar os modos de vida, de governo e de circulação do poder na contemporaneidade, tais debates também trabalham na produção de subjetividades, engendrando novos problemas de pensamento e formas de luta. No entanto, por mais que não possamos desconsiderar esse cenário de lutas, debates e produção teórica, propomos não torná-lo central para a leitura desse evento que interrompe a temporada de um espetáculo, instaurando uma outra cena em seu lugar.

Como sublinha Estrela D’Alva, inicialmente o gesto de Ribeiro consiste em dizer “não” ao espetáculo. Além disso, ela sustenta a posição sem ceder a possíveis negociações com os artistas do grupo ou com parte da classe teatral que discorda dela. Assim, ela

insere uma trava à continuidade da temporada de um trabalho artístico e, nessa ação contrária ao prosseguimento da peça, mobiliza diversas outras pessoas em direção ao debate, algumas defendendo o seu “não” e outras a acusando de se valer de uma atitude censória e que não compreende os princípios artísticos do trabalho em tela. A situação se torna ainda mais polêmica ao observarmos que o grupo impedido de prosseguir seu trabalho está inserido em parte da produção teatral da cidade vinculada aos ideais de democracia cultural, militância política e lógicas emancipatórias. Trata-se, portanto, de um grupo formado a partir da vinculação entre teatro e cidadania.

Chegando após o início do evento, Ribeiro inicia assim sua intervenção na conversa:

Stephanie Ribeiro: Oi. Queria falar primeiro que eu tô rouca e, depois, que queria pedir desculpas pelo atraso. Então, eu queria começar falando que talvez eu seja muito radical, porque, na minha concepção de mundo, pessoas brancas não dizem como pessoas negras devem lutar. Então, se eu quero fazer um boicote, eu vou fazer. Se a gente quer se unir contra uma peça, a gente vai se unir. Porque é isso o que a gente tá debatendo aqui. São anos e anos de pessoas negras não tendo voz. São anos e anos de pessoas negras sendo silenciadas, invisibilizadas. São anos e anos que a representatividade não vem. A representatividade, num país onde 54% da população é negra, não deveria nem ser discutida. Então, quando a gente se manifesta, a gente não tá censurando, a gente só tá pautando o que ninguém tinha pautado antes porque não tem a nossa vivência. É muito simples. É só isso. Então, eu acho que a gente tá nesse debate para desconstruir. Então, a gente começa desconstruindo a ideia de a pele natural ser a branca. Porque eu sou negra, eu sou natural, eu sou normal, eu não sou exótica. Eu passo a minha vida inteira escutando que eu sou exótica, que eu sou diferente, que o meu cabelo é diferente. Essa é a minha vivência. É isso o que eu levo quando eu vejo aquela foto e vejo que aquela é a representação da pessoa branca para comigo, para com a minha avó, para com a minha bisavó, que eram negras, que foram escravizadas, que foram estupradas, que foram marginalizadas. Essa é a minha história e essa é a história que eu levo sempre e vou levar pra toda a minha vida porque não tem como eu ser negra um dia e não ser no outro. E aí entra a questão da peça e de toda manifestação feita pelo Facebook de várias pessoas negras, e da forma como isso foi recebido por algumas pessoas de um jeito até racista, de achar que o negro não entende de arte, o negro não entende de cultura, o negro não sabe isso, o negro não sabe aquilo. [...] Então... Eu queria ressaltar que é, sim, “*blackface*”. Porque a gente tá entrando nessa questão de novo de quem tá pautando o que é racismo e o que não é. E assim: quem tá pautando o que é racismo somos nós, negros, nós vivenciamos isso, nós sabemos o que é e o que não é. E aí entra na questão do imaginário. Qual é o imaginário que é criado na nossa cabeça desde criança? Que a gente praticamente não existe. Porque, quando você liga a tevê e vê a Xuxa com as suas Paquitas loiras, você não vai querer ser negra, você não vai querer ter o cabelo crespo, você não vai querer ter a pele que você tem. Quando você vai na escola e as pessoas te chamam de “macaca”, os meninos da

festa junina não querem dançar com você, não querem tirar foto com você, é esse imaginário que tá sendo criado pelas pessoas na mídia, na arte, onde quer que seja, que tá interferindo na nossa vida todo dia, desde quando você nasce até quando você morre. Então, essa questão do imaginário, essa arma política racista, é exatamente esse ciclo. Primeiro, você cria o imaginário de que o negro ele não existe, ou de que ele não é capaz, ou de que ele não é bom o bastante, ou de que ele...sabe? Ou de que ele é a pior coisa que existe... Aí o negro que vê isso, ele não quer ser negro. O negro que vê isso, às vezes ele nega a sua própria negritude, que é uma arma racista brasileira muito forte, que é o negro não se ver como negro. (BRUM, 2015)

Observa-se no discurso de Ribeiro a forte presença do tema da representação e da representatividade no teatro como motores da produção de um imaginário, bem como posições sobre o que pode ou não ser considerado procedimento representacional racista. No entanto, queremos chamar a atenção para o fato de que desde sua primeira intervenção a ativista já demarca que sua posição não será a de adentrar em um espaço supostamente dialógico e pedagógico, com o fim de encontrar um possível equilíbrio de ideias que contemple a todos os presentes. De algum modo, ela se recusa a fazer parte do fórum – modalidade de relação cena-público aperfeiçoada também pelas políticas públicas cidadãs, como o programa Formação de Público, de se encaminhar e formular questões a respeito de uma obra teatral. Ela é estranha a esse universo, pois, diferentemente dos outros debatedores – mesmo aqueles que diagnosticam e são contrários à prática do *blackface* –, ela não é atriz, encenadora, pesquisadora, não é crítica teatral, nem mesmo uma teórica especialista. Não se interessando muito e nem dominando o vocabulário da cena, Ribeiro acaba adentrando a cena do debate a partir de outra epistemologia e modo de olhar. E essa entrada abre espaço para um outro tipo de acontecimento – bastante polêmico, por sinal, pois vai se deparar com a fúria daqueles que pensam a discussão teatral a partir de formas dialógicas, cidadãs e harmônicas. Isso porque ela vai assumir uma posição que não se deixa enfraquecer pelo não saber. Ao contrário, ela vai, de algum modo, reivindicar o espaço de não saber avizinando essa posição – de modo a traçar uma espécie de genealogia, inclusive – à da pessoa negra descreditada pelo racismo (e, evidentemente, pela prática histórica da escravidão, um tipo de relação de dominação que implica na configuração do escravizado justamente como um não cidadão), lida historicamente como incapaz de formular pensamento por não estar adequada a um modo de agir e de se comportar no interior da sociedade.

Há um momento do debate que mais nos chama atenção, pois ali se configura um tipo de recusa que evidencia a atitude levada a cabo por Ribeiro. Uma pessoa da plateia, Augusto,

defensor do espetáculo do grupo paulista, pede a palavra para anunciar como pensa uma possível e pacífica resolução para a polêmica:

Augusto (plateia): Primeiro, assim: acho que uma questão que pra mim é importante: o fato de a gente discutir uma peça que nem todo mundo viu, assistiu, é uma situação interessante, importante de se ressaltar, porque eu acho que deveria ser vista. Em primeiro lugar é isso: acho que o espetáculo deveria ser visto, né, até pra você ter um olhar sobre o fenômeno teatral. Não dá pra avaliar o teatro pela foto no site, ou por uma microcena no Facebook. Não dá. Não dá pra avaliar a dimensão, seja racista ou não, seja o que for. Não dá pra avaliar a dimensão do fenômeno teatral neste contexto. Não dá. Então, assim: primeira coisa, eu acho que devia haver um outro momento, Fernando, onde houvesse o espetáculo, e um debate após. Pras pessoas poderem falar: acho isso, acho aquilo. Ah, não acho, concordo, tal e tal. E ver. (BRUM, 2015)

A solução de Augusto dialoga diretamente com um território bastante conhecido das artes da cena desde a expansão das políticas públicas a partir da década de 2000: a realização de um espetáculo e a organização de um debate pedagógico após a apresentação, em que se discutissem valores e sentidos da peça em questão. O argumento consiste, sobretudo, na defesa da impossibilidade de avaliar, ajuizar, criticar uma obra sem ter tido acesso à sua totalidade e à intenção poética e política do artista, seu criador.

No debate sobre a polêmica dos Fofos, no entanto, também da plateia uma mulher não identificada interpela o comentário de Augusto:

Mulher (plateia): Mas eu acho muito complicado a gente dissociar o cancelamento da peça com o debate que tá acontecendo aqui. No meu entender, esse debate só está acontecendo porque a peça foi cancelada, né? (*palmas*) (BRUM, 2015)

A fala da mulher traz novamente à tona um dos pontos centrais do episódio: o cancelamento da peça teria se dado em função da abertura de espaço para que outro espetáculo ocorresse – conforme as palavras de Eliane Brum. Como dito, isso só foi possível pois a posição de Ribeiro e dos militantes mobilizados se manteve em seu lugar de rechaço e a posição dos artistas da companhia teatral, bem como a da instituição, foi de acolher essa recusa e convocar uma forma de ação a partir dela.

Após a afirmação de Augusto – *deve-se assistir à totalidade do espetáculo antes de emitir qualquer juízo a respeito da cena* –, Ribeiro prossegue firme em sua posição de recusa:

Stephanie Ribeiro: Gente, a gente não precisa assistir a uma peça pra entender o que é racismo, a partir do momento que aquele estereótipo de mulher tá sendo pautado na minha vida desde que eu nasci. Sabe? Se eu não sei o que é, então você também não sabe enquanto branco.

(Alguém da plateia fala algo que não dá pra ouvir, há manifestações na plateia.) Paga a minha passagem que eu venho, gente! *(risos e palmas)* A minha mãe trabalha o dia inteiro pra eu fazer faculdade, entendeu? E a minha mãe é mãe solteira de duas filhas, ela não pode ficar pagando pra vim ver peça pra vaiar. Eu faço movimentação no Facebook, sim. A gente faz mobilização no Facebook, sim. Não é todo mundo que tem como ir pra rua toda hora. Não é todo mundo que tem condições de ir pra rua toda hora. A gente faz mobilização no Facebook e vai fazer sempre. [...] Tavam falando de liberdade de expressão até agora. Agora eu vaiar não é mais liberdade de expressão.

Aimar Labaki: Liberdade de expressão não significa impedir o trabalho dos outros, no meu entender. Então, desculpa, eu já fui mais grosso do que devia.

Stephanie: Então, eu acho que uma das coisas que eu aprendi no meu curso esse ano, que uma arquiteta falou, era que a gente tinha que sair do nosso “meinho”. Porque os arquitetos são sempre assim: “Ai, nós!”. Nossa, a gente fala com “nós”. A gente só fala sobre nós. E eu acho que eu fiquei em choque quando eu vi todo o debate sendo gerado no meio artístico e era assim: “Você não faz teatro, então você não fala sobre isso!”. Gente, é arte e sociedade, sim. Porque arte e sociedade estão interrelacionados. E enquanto ser social, mulher, negra, nessa sociedade, eu vou ter voz, e quero ter voz, quero dar voz pras minhas, assim. E pros meus. Eu gostei muito deste debate, principalmente porque a presença negra aqui foi muito marcante. E a gente percebeu que a gente se defende. E é isso mesmo. A gente vai pra frente, seja o que for. Pode ser o Itaú, pode ser “Os Fofos”, pode ser os “Não Fofos”, pode ser quem quer que seja. A gente tá aí, a gente vai continuar pautando sempre, e cada vez mais novo, e cada vez mais no Facebook, na rua, na fazenda, na casinha de sapé, onde for. É isso. Obrigada. *(palmas)* (BRUM, 2015)

Nesse quase final do debate, observamos um deslocamento significativo de alguns termos postos em discussão ao longo da conversa. Ao se recusar a assistir ao espetáculo, Ribeiro diminui a importância da apreensão de uma suposta totalidade do espetáculo cênico para a realização da relação entre cena e público. Ao pedido de Aimar Labaki por um maior respeito aos artistas da cena, Ribeiro defende a necessidade de exercitar nos campos de especialização – ela usa o seu fazer, a arquitetura, como exemplo – o diálogo ou o enfrentamento com figuras externas a esses campos, como modo de abandonar certo discurso ensimesmado. Reivindicado seu direito de pensar e falar sobre teatro sem ser uma especialista – aqui, mais uma vez, a defesa de um *não saber* –, Ribeiro questiona também certa aliança entre arte e cidadania que trabalha em prol de uma formação do olhar e da transformação do ignorante em iniciado, conforme observamos por meio de um projeto como o Formação de Público.

Se um pesquisador como Flávio Desgranges outrora se deliciava em ter encontrado a figura ideal de sua espectadora em uma mulher negra que, de acordo com as palavras de Desgranges, “demonstrava não se sentir à vontade para articular sua

questão [...], se encontrando na iminência de um ato produtivo [...], mas que demonstrava enorme dificuldade em empreender o último estágio de interpretação de signos visuais e sonoros presentes em uma obra [...] e que não se sentia autorizada a elaborar uma leitura pessoal” (DESGRANGES, 2006, p. 152), observamos que, no caso do debate do Itaú Cultural – apoiado no gesto arquivístico de Eliane Brum –, quem busca o direito pela palavra e pela ação política é a própria Ribeiro, e não um suposto mediador/formador que a instigará a falar sobre determinada obra. Além disso, diferentemente da espectadora descrita por Desgranges, Ribeiro rápida e astutamente escapa de ter seu discurso conduzido a um lugar específico, tal como a decodificação de um espetáculo. Ao contrário, ela usa seu espaço de palavra para convocar o teatro – seu espaço, seus pensadores, seus artistas, sua teoria – a uma radical revisão. E essa revisão, para ser conduzida de acordo com seus termos, terá que se debruçar justamente sobre o problema das relações entre teatro, cidadania e democracia, uma vez que um dos fundamentos do problema levantado por Ribeiro – e também por outras pessoas tanto no palco como na plateia – consiste nos lugares ocupados pelo corpo e pela voz nessa cena democrática: seu espaço e seus sujeitos.

EPÍLOGO

Roberta Estrela D’Alva: Eu gostaria muito de discutir a máscara, de discutir a... mas estamos falando de vida, de gente morrendo, juventude negra nesse país morrendo. Então é isso que tá em debate (*aplausos*).

Salloma Salomão: Bom... Gente, olha. Muito bacana vocês virem, ficarem, ouvirem, discutirem, participarem. E eu creio que da minha parte também. Eu fico muito feliz. Eu esperei muito pra que... entender que talvez os brancos se sensibilizassem (*ri*) com o racismo antinegro. Esperei muito por isso. É um início. Não fiquem com tanto medo (*risos*). Agradeço aos Crespos por terem me convidado, agradeço à Stephanie por ter produzido essa... o fenômeno, agradeço aos “Fofos” por serem tão fofos (*risos*) e...

Fernando Neves: Espero que não seja ironia...

Salloma Salomão: Não. É ironia. (*risos*) Porque, claro, mas é a força da linguagem. Não! Não... Primeiro eu vou lá, vou ver a peça, eu quero ver a peça. E me desculpe, professor que fez o Mestrado na USP (*risos*)... Isso! Me desculpe, mas eu te diria: não fique com tanto pânico. Porque a onda é negra, mesmo (*risos e palmas*). Obrigado a todos.

Dennis de Oliveira: Bom, também queria agradecer a oportunidade. Eu estava vendo agora o Salloma e a Stephanie comentando, eu vi umas caras e bocas na plateia (*ri*). Né? É assim... é muito interessante, né, o Labaki falou o negócio de respeito. Acho interessante porque eu fico pensando assim: se não fossem as heresias, as malcriações, né, os desrespeitos, os incômodos, o mundo estaria muito parado, né? Se não fosse a heresia de Galileu, se não fosse o desrespeito à lei dos mártires

de Chicago, se não fossem as rebeliões dos quilombolas, a gente estaria muito atrasado. Então, viva aí a rebelião, censura, seja lá o que for, da Stephanie, porque ela permitiu a gente estar aqui junto conversando. Incomodou muita gente? Incomodou. Mas os incômodos... quando a gente sai dos lugares de conforto é que a gente faz pensar.

Eugênio Lima: Eu queria terminar fazendo agradecimentos, e eu queria primeiro agradecer àqueles que me antecederam. Agradecer a Malcon X, Martin Luther King, Zumbi dos Palmares, James Brown, Marighella, Bob Marley, Pastinha, Bimba... (*peessoas da plateia falam...*) Calma, calma, calma, calma, calma, calma, calma, que aqui é um coração só. É um coração só e esse aqui é muita coisa. Queria agradecer a Angela Davis, a Clementina de Jesus. [...] Queria agradecer à minha mãe, Maurinete Lima. Queria agradecer a todas as mulheres negras que eu conheci... [...] Queria agradecer a primeira vez que eu fui num Dia da Consciência Negra, quando eu tinha 12 anos de idade, também em Natal, e eu conheci lá o professor Kabengele Munanga. Então, são uma série de coisas que antecederam a gente estar aqui hoje. E eu acho que a gente, com o perdão da emoção, a gente honrou o passado que nos coloca. A ancestralidade não é só uma questão da pigmentação. Não é questão só da característica somática, é questão de estar um negro. O [Frantz] Fanon fala isso: não basta ser um negro em pensamento, é preciso ser um negro em ação, e graças a deus eu acho que a gente conseguiu dar esse passo. Nós todos somos homens em ação. E volto a dizer: a gente foi muito, muito, muito mais além do que a Ágora grega onde se criou o teatro. Porque aqui não tem senhores de escravos. Mesmo que tenha os opositores, eu sou branco, o que também é uma construção social – ser branco é uma construção social. A gente tem que prestar atenção qual é essa construção social. E, pra finalizar, eu vou citar um dramaturgo, que é alemão, e branco, entendeu? Chamado Heiner Müller. Que ele fala assim numa peça chamada “A Missão”: “Eu falo para os negros que são negros, e para os negros que não são. Isto é, Ásia. Isto é, África. As duas Américas eu sou”. Obrigado. (*palmas*)

2.2. Dos paradoxos da cidadania

Se, de acordo com nossa premissa, o que se encontra em crise nas relações entre cena e público no contemporâneo consiste na recusa ou problematização das promessas de emancipação e de conquista da cidadania via práticas artístico-culturais, cabe, agora, colocar em xeque alguns desses ideais de cidadania que nos cercam.

No Brasil, conhecemos bem o impacto que teve a promulgação da Constituição de 1988, inclusive apelidada de Constituição Cidadã. Nela, a cidadania aparece como tema transversal, muito mais do que vinculada somente a alguns pontos em termos de direitos e deveres. Seja sob o termo “cidadania” ou “cidadão”, suas mais de vinte aparições mobilizam a palavra para definir direitos coletivos e individuais, bem como

modos de participação e ocupação da vida pública e política do país. De acordo com o artigo 1º, inciso II, ela seria o principal dos fundamentos da República, condicionando a existência de um Estado democrático de direito. Assim, um Estado cidadão seria aquele que reconhecesse o poder que emana de seu povo, responsável por eleger seus próprios representantes para lutar pelas suas crenças, necessidades, dignidade e bem-estar social.

De acordo com o jurista e pesquisador Humberto Cunha Filho (2018), é nessa carta política de 1988 que aparece pela primeira vez em documento oficial brasileiro o termo “direito cultural”. Especificamente, o artigo 215 nos diz que “o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais” (BRASIL, 2016).

Na verdade, a ideia de “direito cultural” aparece no mundo pela primeira vez em um contexto bastante específico, no interior de um dos maiores documentos do século XX: a Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH), publicada em 1948 e adotada pela Organização das Nações Unidas (ONU). De base não jurídica, a DUDH foi fruto de um trabalho coletivo de integrantes de diversos países para formalizar parâmetros para a dignidade humana após os acontecimentos da Guerra de 1939-1945. Organizada ao redor dos direitos de cidadãos dos Estados social-democratas ali perspectivados, nela observamos que a cultura, bem como as práticas artístico-culturais, assume o estatuto de direito – posição inédita, que atribui à cultura importância para o alcance da dignidade humana.

Há um problema que a DUDH nos lega a respeito desse tema, que consiste em vincular ao vocabulário jurídico uma série de práticas que até então se mantinha relativamente distante da seara legislativa. Esse problema é vastamente explorado por um pesquisador como Cunha Filho (2018), que, entre outros entraves e particularidades de lidar com campos distintos do pensamento, se debruça sobre a novidade teórica que consiste em pensar a cultura no interior de um corpo jurídico de ideias. De qualquer modo, o jurista nos conta que, por direitos culturais, pode-se compreender o tratamento de diversos temas, tais como a instrução (estatal), a educação (familiar), a livre participação na vida cultural da comunidade, a fruição das artes, a partilha do processo científico (seja como fazedor de ciência ou beneficiário de seus avanços), a proteção aos autores de produções artístico-culturais e científicas, tudo a serviço da dignidade e do desenvolvimento da personalidade humana (CUNHA FILHO, 2018). Além disso, a ideia

de direito cultural viria acompanhada da preservação e da consolidação dos bens patrimoniais materiais e imateriais.

O que é aqui alvo de nosso interesse não é exatamente a conceituação de direito cultural, tampouco as práticas que ele abarca e sobre as quais pode legislar. O que interessa observar é o momento em que tal ideia emerge como um conceito e uma iniciativa política no mundo. Não à toa, seu contexto de emergência está localizado justamente na metade do século XX, no interior de um documento responsável por definir as premissas de gestão social dos anos consecutivos ao final da guerra, além de se posicionar em torno de dois conflitos: a luta de classes e a deflagração de dois regimes econômicos antagônicos, consolidados sob as formas dos Estados capitalistas e socialistas.

Uma coincidência nos chama a atenção: é justamente nesse contexto que aparece também o texto mais canônico em relação à proposição de uma teoria sobre a cidadania moderna. Aliás, José Murilo de Carvalho, em *Cidadania no Brasil* (2018), obra que concentra uma visão geral sobre as transformações históricas da cidadania no país desde sua colonização, assume como referência central esse arcabouço conceitual. Trata-se do ensaio sobre cidadania moderna formulado por T. H. Marshall.

*

Diante de sua audiência em Cambridge, é provável que o sociólogo britânico T. H. Marshall não imaginasse o impacto da futura difusão das palavras que ali proferiria. As palestras ministradas por ele em 1949, ano posterior à publicação da Declaração Universal dos Direitos Humanos, resultaram na publicação da breve monografia *Cidadania e classe social* (MARSHALL, 2021). Em pouco mais de oitenta páginas, a publicação foi de tal forma tornada relevante por diferentes campos de estudo que segue vastamente citada e comentada, pelo menos até hoje, setenta anos depois da primeira edição da obra. Apesar de seus outros escritos e anedotas biográficas, uma rápida pesquisa no Google pelo nome do autor nos direciona sempre ao mesmo *Cidadania e classe social*. Ao rolarmos a página de resultados, a ferramenta digital ainda nos informa que “as pessoas também perguntaram: o que é um cidadão de acordo com T. H. Marshall?” e nos sugere vídeos do tipo “Como usar o conceito de cidadania de Thomas Marshall na redação do ENEM”.

Afinal, do que trata esse célebre texto e quais teriam sido alguns dos possíveis motivos de sua intensa circulação no pensamento político e sociológico da segunda metade do século XX? Inicialmente, T. H. Marshall delimita o conceito de cidadania partindo de recortes bem específicos, sendo o primeiro de ordem territorial – os Estados-nação do continente europeu, com ênfase no Estado britânico – e o segundo de ordem temporal, restringindo sua análise à modernidade, abordando transformações históricas localizadas entre os séculos XVIII e XX.

Em linhas gerais, seu texto nos apresenta a cidadania como resultante da articulação de três tipos de direitos: civis, políticos e sociais. Não sem fazer ressalvas com relação aos limites do didatismo e da divisão em termos cronológicos que ele mesmo propõe, Marshall organiza uma espécie de linha do tempo em que atribui a cada século a conquista, ou melhor, a consolidação política de algum tipo desses três direitos.

O direito à vida, à liberdade, à propriedade e à igualdade perante a lei, por exemplo, teriam sido fundamentais para a transformação das relações sociais e das novas sociedades em emergência ao longo do século XVIII, conformando aquilo que Marshall chama de *direitos civis*, ao passo que o século XIX, mantendo tais direitos, teria adensado a ação política de seus cidadãos, expandindo garantias, como os direitos de votar e ser votado e a possibilidade de livre associação e organização em grupos de interesse. Conformariam, portanto, os *direitos políticos*. Por fim, Marshall indica que teria nascido, ainda no crepúsculo do século XIX, um novo movimento em prol de direitos do cidadão, que se consolidaria como aquilo que chama de *direitos sociais*, direitos à participação na riqueza coletiva: educação, saúde, salário justo, aposentadoria, etc.

Para o sociólogo, a figura do cidadão se encontra nos indivíduos que usufruem tanto dos direitos civis quanto políticos e sociais, ao passo que cidadãos parciais ou não cidadãos seriam aqueles impedidos por algum motivo de gozar de um ou mais desses direitos. Como observamos, todo o discurso de Marshall se organiza a partir de garantias jurídicas, ou seja, o que está em tela consiste na consolidação de um aparato jurídico que por diversas vias teria podido assegurar os três níveis de direitos nomeados pelo autor.

Como bem destacam a pesquisadora Cláudia Viscardi e o pesquisador Fernando Perlatto (2018), o trabalho de Marshall é largamente citado em estudos que se debruçam sobre o tema da cidadania no Brasil contemporâneo. O texto do autor inglês parte do pressuposto de que a proliferação dos direitos sociais observada após a Segunda Guerra Mundial resulta no fato de que certa elite poderia suportar a pobreza, mas a indignação colocaria em risco sua própria sobrevivência enquanto classe social. Daí, a produção de

políticas públicas e sociais, cujo intuito consistiria em reduzir os índices de desigualdade social. Como nos contam os pesquisadores, o livro de Marshall recebeu diversas críticas, especialmente em relação “à linearidade de sua abordagem, à omissão dos conflitos étnico-raciais e de gênero, à subestimação das lutas classistas, à ausência de uma análise geopolítica, entre outros problemas” (VICARDI; PERLATTO, 2018, p. 475). O texto também é criticado por sua narrativa interna, que pode dar a impressão de que aconteceu uma espécie de progresso contínuo e inviolável na esfera jurídica, que seria inerente ao andamento capitalista em sua violência de desarticulação de diversos direitos históricos.

Thomas Bottomore, sociólogo marxista e atuante do British Labour Party, escreveu um comentário, intitulado *Cidadania e classe social, quarenta anos depois* (2021), no qual oferece o contexto histórico e social em que a conferência de Marshall foi proferida. À época, segundo Bottomore, era possível observar na Grã-Bretanha uma franca expansão dos direitos sociais no interior de uma sociedade democrática. Havia sido criados o Serviço Nacional de Saúde e um sistema de educação nacional e público. Observava-se a aposta do Estado em políticas públicas de manutenção de emprego, consumo e controle dos recursos produtivos.

É nessa diferença entre sociedades que Schwarcz e Botelho (2012) organizam as ressalvas em relação à obra de Marshall quando atritada com o cenário brasileiro:

Embora tenha sido muito influente, essa visão [a tríade de direitos delineada por T. H. Marshall] vem recebendo muitas críticas. Recusam-se, sobretudo, o equacionamento do desenvolvimento social em termos de uma diferenciação do simples para o mais complexo nela sugerido e a própria ideia de que a mudança social opere com fatores independentes do percurso histórico de cada sociedade. Assim, outras versões mais sensíveis à dimensão histórica da cidadania vêm ganhando espaço, mostrando que, assim como a construção do Estado-nação não segue um padrão único definido *a priori* – isto é, o que todas as experiências históricas concretas devam repetir –, também não existiria um só caminho para a cidadania e para a conquista de direitos. No caso brasileiro, autores como José Murilo de Carvalho mostraram como houve historicamente, ao contrário do caso inglês estudado por Marshall, maior ênfase nos direitos sociais em relação aos direitos políticos e civis, e a precedência dos direitos sociais em relação aos outros. (SCHWARCZ; BOTELHO, 2012, p. 18)

Estamos, portanto, diante de um escrito canônico que, apesar das críticas das quais é alvo, busca organizar com precisão os estratos daquilo que podemos chamar de cidadania nos Estados democráticos modernos a partir de sua consolidação jurídico-institucional.

Após termos apresentado minimamente no que consiste o texto de T. H. Marshall, bem como sua influência nos trabalhos teóricos que cercam o problema da cidadania no Brasil, podemos nos mover em direção ao nosso real interesse e justificar a menção a esse texto específico no interior de nossa linha argumentativa. Isso porque, ao intencionarmos problematizar a articulação entre teatro e cidadania ao longo da história, não pretendemos, para isso, nos valer das três categorias de direitos didatizadas na obra de Marshall. O que realmente nos interessa em seu trabalho é o problema que ele se propõe a enfrentar ao organizar o pensamento dessa forma, e a exposição desse problema pode ser encontrada logo no capítulo 1 do texto.

O primeiro capítulo é intitulado *O problema anunciado com a assistência de Alfred Marshall*. Tal título responde à situação em que a conferência foi proferida. As conferências em Cambridge das quais T. H. Marshall participava tinham todas um mote: intelectuais e sua audiência ali estavam reunidos em torno da celebração da obra de Alfred Marshall.⁵⁹ Economista de extensa obra e defensor ferrenho das ideias liberais do livre mercado e da redução do poder de atuação do Estado, Alfred Marshall também chegou a se interessar por metafísica, ética e psicologia, como lembra T. H. Marshall, mas acabou enveredando por uma abordagem intelectual que colocava “a ciência econômica a serviço da política, usando-a para desnudar toda a natureza e todo o conteúdo dos problemas com os quais a política tem de lidar e avaliar a eficácia relativa dos meios alternativos para a realização de determinados fins” (MARSHALL, 2021, p. 15).

A partir do pensamento de Alfred Marshall, a pergunta que dispara a conferência de T. H. Marshall nesse evento é:

Seria possível fazer conviver de modo justo indivíduos desiguais economicamente, porém iguais como cidadãos, desde que essa igualdade estivesse ela enriquecida dessa nova substância produzida por meio da articulação entre os direitos civis, políticos e sociais?

T. H. Marshall, compreendendo que a pergunta já vem associada a uma resposta positiva, fruto das transformações que, décadas à frente, permitiriam que algo como as

⁵⁹ Chamamos a atenção para uma possível confusão entre sobrenomes e autores, o que exige redobrar a atenção a partir de agora. O texto que vimos comentando – *Cidadania e classe social* – é de autoria do sociólogo inglês T. H. Marshall. O congresso em que proferiu sua palestra foi uma homenagem ao economista Alfred Marshall, do qual T. H. Marshall passará a fazer algumas referências.

teorias e oficinas sociais do neoliberalismo vingassem em alguns países da Europa e da América do Norte, afirma: “devo presumir que a nossa sociedade atual presume que ambas ainda são compatíveis, tanto que a própria cidadania se tornou a arquitetura da desigualdade social legítima” (MARSHALL, 2021, p. 21).

Aqui, o professor explicita uma posição ambígua a respeito da cidadania moderna. Se, por um lado, ela teria avançado em termos de direitos sociais de modo a abarcar o maior número já visto de indivíduos em um Estado de bem-estar, por outro, ela legitimaria e, pior, contribuiria para minar as formas de resistência em um Estado de desigualdade permanente. Lembremos, junto a Schwarcz, Botelho (2021) e Bottomore (2021), que T. H. Marshall profere sua palestra a partir de uma conjuntura social-democrata do pós-guerra, diante do emergente Estado de bem-estar social que revoluciona os modos como a desigualdade econômica consegue se sustentar sem ser submetida a muitos conflitos no interior de uma sociedade.

No entanto, voltemos à pergunta disparadora da reflexão. T. H. Marshall decide render uma homenagem a Alfred Marshall, recorrendo a um pequeno texto despercebido pela maioria em sua obra – *O futuro das classes trabalhadoras* –, uma conferência proferida também em Cambridge no ano de 1873, quase oitenta anos antes. De acordo com o sociólogo, o economista só teria se debruçado dessa vez a respeito do tema da cidadania, justamente quando fez a pergunta sobre a possibilidade de a desigualdade econômica conviver com igualdade cidadã. T. H. Marshall destaca a posição de Alfred Marshall:

[...] a questão não seria a de se todos os homens um dia serão iguais – *isso eles certamente não serão* –, mas sim a de que o progresso não pode prosseguir de forma constante, ainda que lentamente, até que, pelo menos *pela ocupação, todo homem seja um gentleman*. Eu considero que isso pode e vai acontecer”. (2021, p. 16, grifos nossos)

Gentleman é uma categoria social que existe pelo menos desde o século XIV no continente europeu. A palavra tem suas raízes no latim, sendo que *gentilis* consistia na pessoa que pertencia a uma mesma família ou raça. Durante a Idade Média na Inglaterra, um *gentleman* passou a ser alguém pertencente à classe social alta, geralmente a nobreza ou a alta burguesia. Porém, ao longo do tempo, ser considerado um *gentleman* não apenas indicava um *status*, mas também que determinada pessoa cumpria certos comportamentos e padrões de conduta considerados como apropriados. Com o passar dos séculos, a palavra passou a ter um sentido mais amplo, designando uma pessoa cortês, bem-educada e que

conhece as boas maneiras. Ou seja, historicamente a condição comportamental *gentleman/lady* se destacou de uma condição social material, passando a poder ser localizada tanto em indivíduos pobres quanto ricos. É esse último sentido o mobilizado por Alfred Marshall:

[Alfred Marshall] aceitava como correta e adequada uma vasta gama de desigualdades quantitativas ou econômicas, mas condenava a desigualdade qualitativa ou a diferença entre o homem que era, “pelo menos pela ocupação, um *gentleman*” e o homem que não o era. Acho que podemos, sem violentar o sentido atribuído por [Alfred] Marshall, substituir a palavra “*gentleman*” por “civilizado”. Podemos avançar mais e dizer que a reivindicação de todos por desfrutar essas condições é uma reivindicação de poder participar do patrimônio social, o que, por sua vez, significa a reivindicação de serem aceitos como membros plenos da sociedade, ou seja, como cidadãos (MARSHALL, 2021, p. 20).

Eis uma vez mais a defesa de que a desigualdade entre as pessoas no interior de uma vida democrática não residiria tão somente no aspecto econômico, mas também, e, talvez, principalmente no âmbito dos comportamentos e da construção de uma subjetividade cultivada, a subjetividade de uma *lady* e de um *gentleman*.⁶⁰ Deslocamento do problema da igualdade de uma esfera quantitativa (econômica) para uma esfera qualitativa (subjetiva). Esse aspecto defendido por Alfred Marshall, em tudo extrajurídico, não dependeria da ação revolucionária de desmonte capitalista em direção a um regime socialista, mas sim de um fortalecimento da função pedagógica civilizatória do Estado:

Eles estão aprendendo, [Alfred Marshall] dizia, a valorizar a educação, os momentos de lazer mais do que “o mero aumento dos salários e os confortos materiais”. Estão “desenvolvendo continuamente a independência e um respeito varonil por si próprios e, portanto, um respeito cortês pelos outros; estão aumentando continuamente a sua compreensão de que eles são homens e não máquinas de produção. Estão continuamente se tornando *gentlemen*”. (MARSHALL, 2021, p. 17)

Como podemos observar, um indivíduo acederia paulatinamente à posição de *gentleman* por meio de diferentes ocupações. E quais ocupações seriam essas? Alfabetização, estudo dos bons modos, elevação pelo consumo dos cânones artístico-culturais, disciplina física, etc. Alguns desses pontos, aliás, seriam formalizados na

60 Notemos que a literatura dramática durante alguns séculos irá abordar um problema semelhante ao proposto por Alfred Marshall – a possibilidade de uma pessoa, mesmo pobre, ser convertida em uma pessoa cultivada. Como exemplos, podemos nos lembrar de dramaturgias canônicas e que transitam entre a ironia e a tragédia, tais como *O burguês fidalgo*, de Molière, *Pigmalião*, de Bernard Shaw, e até mesmo obras de Martins Pena, como *O diletante* e *Um sertanejo na corte*.

DUDH, no interior dos ditos direitos culturais. A ação do Estado, nesse sentido, seria fundamental. Para produzir indivíduos civilizados, o Estado deveria se responsabilizar pela promoção de uma série de políticas compulsórias, recorrendo ao seu poder de coação, obrigando crianças a irem à escola, por exemplo. Com isso, um povo formado e livre do analfabetismo, mesmo faminto e pobre, aprenderia a apreciar as coisas boas que distinguiriam a vida de um *gentleman* da vida das classes trabalhadoras. Em outras palavras, a desigualdade do sistema social poderia ser aceitável desde que se reconhecesse a igualdade de cidadania e, além disso, se formassem indivíduos civilizados que interiorizassem bem e sem recusa o paradoxo que articula o convívio entre igualdade e desigualdade gerenciado pelo ideal de cidadania.

Ainda, e aqui há um ponto fundamental para nosso debate, Alfred Marshall pensava que a cidadania consistia não somente numa formulação jurídica, mas também em um modo de vida que poderia se desenvolver desde o interior de cada pessoa. Não haveria necessariamente a obrigação de que a cidadania fosse concedida desde fora, como um estatuto jurídico ou um conjunto de regras a serem obedecidas ou conferidas. Ao contrário, a cidadania deveria brotar de dentro, do coração, e, para isso, necessitaria de um autocultivo permanente. Como um passe de mágica, esse enredo levaria a pessoa bruta, pobre, proveniente do povo em direção ao despertar para a civilização. Mesmo se mantendo pobre, ela não mais seria miserável ou abichornada, pois teria os olhos abertos.

Aqui, Alfred Marshall opera um deslocamento fundamental e que é bem percebido pela leitura de T. H. Marshall. Ele desloca o conceito de cidadania da esfera jurídico-legal para um campo onde essa ideia passa a ser complementada por diversas outras práticas e instituições, tais como a pedagógica, a correcional, a artístico-cultural, a religiosa, etc., instituições responsáveis por operar com sucesso a mutação que acontece de dentro para fora de um indivíduo. Instituições, portanto, responsáveis por engendrar novos modos de subjetivação, por operar na conversão de sujeitos.

De acordo com James Holson (2013), emergiria dessa discussão o ideal de uma cidadania que tivesse como objetivo também administrar as diferenças sociais, legalizando-as de maneiras que pudessem legitimar e reproduzir a desigualdade. E em quais alicerces os ideais de cidadania se apoiariam para realizar tal tarefa paradoxal? De acordo com nossa premissa, seria justamente na ideia de direito cultural. Como podemos ler na Carta Cultural Ibero-Americana, aprovada em Montevideu em 2006, que formula um avançado “princípio de reconhecimento e proteção dos direitos culturais”: “Estes

direitos são a base da plena cidadania e tornam os indivíduos, no coletivo social, protagonistas da tarefa no campo da cultura”.

A aposta no âmbito artístico-cultural para essa intervenção implica em seu potencial de produzir determinados processos de subjetivação dos indivíduos. Na obra de Michel Foucault podemos distinguir dois sentidos para a ideia de “processos de subjetivação” (CASTRO, 2009). Um deles aparece na última fase de seu trabalho investigativo circunscrito à análise de determinadas tecnologias de si, modos com os quais um sujeito estabelece relações consigo mesmo por meio de práticas, produzindo posições morais e éticas no mundo ao seu redor. O segundo uso, por sua vez, abrange a obra de Foucault de modo mais amplo e transversal, tendo como premissa teórica de suas leituras a ideia de que o sujeito não poderia ser considerado como uma substância, mas como uma forma, revestido de plasticidade. Portanto, essa forma seria cambiável, seria sempre provisória, arbitrária, em processo de vir a ser outra coisa. Caberia investigar tanto a historicidade dessa forma como seus processos de mutação e deslocamento em direção a outros sentidos ao longo de certos períodos históricos, uma vez que, para Foucault, o sujeito aparece sempre como objeto de relações de saber e governo articuladas no interior do tecido social.

Dentre os modos de subjetivação sublinhados por Foucault ao longo de sua obra, destacam-se aqueles que dividem o sujeito (em si mesmo ou em relação aos outros) a partir de perspectivas normativas. Haveria, portanto, um sujeito louco que somente poderia ser reconhecido a partir da definição daquilo em que consistiria seu oposto, o sujeito são, assim como o criminoso encontraria sua definição na pessoa de bem. Um processo de subjetivação diria respeito, portanto, às maneiras pelas quais o ser humano se tornaria um tipo específico de sujeito, e não outro, no interior de sua cultura, afirmando-se a partir de uma posição, por meio de processos de assimilação de condutas, aprendizado, técnicas pedagógicas, disciplinares, discursivas, etc. (FOUCAULT, 2012; 2013a).

Aqui, arriscaríamos a hipótese de haver uma discursividade que articula cultura e cidadania e que emerge na metade do século XX, fruto de decisões do pós-guerra, que passaria a apostar no processo de subjetivação por meio da cultura e contribuiria para a cisão entre dois tipos de subjetividades distintas: as subjetividades civilizadas (uma vez mais, os *gentlemen*) e as subjetividades quaisquer.

Neste capítulo, nosso intuito foi o de realizar dois movimentos: primeiro, apresentamos uma situação polêmica de debate entre artistas e público que evidencia um desentendimento entre ideais de cultura e cidadania no contemporâneo; em seguida, indicamos o paradoxo presente na pergunta do ensaio de T. H. Marshall e em sua formulação da cidadania, que opera como um conceito em que a igualdade social pode ser conquistada em um âmbito não somente econômico e jurídico (quantitativo), mas principalmente cultural (qualitativo).

Retornemos, brevemente ao exemplo que iniciou nosso capítulo. Conforme buscamos conduzir a análise do debate a respeito do espetáculo *A mulher do trem*, observamos que parte das tensões contemporâneas entre cena e público se estabelecem a partir da constatação da insuficiência da promessa de cidadania via práticas artístico-culturais. Como indicamos previamente, nosso problema não se detém na análise dos modos de representação ou dos procedimentos representacionais mobilizados pelos artistas do coletivo em questão. Não nos interessa, portanto, analisar especificamente as representações que se valem do *transfake*, do *blackface* ou da discussão da autorrepresentação como estratégia de pôr em cena (ou excluir) corpos e experiências de sujeitos historicamente marginalizados.

Nosso interesse, como já afirmado, consiste em focalizar algumas das possibilidades e das estratégias levadas a cabo pelos gestos de interpelação do público em relação à cena, em um espaço social em que as práticas teatrais se encontram configuradas ao redor de processos pedagógicos movidos por políticas públicas com enfoque na produção de cidadania. Perguntamo-nos, então, como, no interior desse cenário que visa a harmonia, cidadania e formação permanente dos sujeitos implicados em processos culturais, poderiam ser instaurados escândalos, conflitos e recusas às disposições fundantes do contrato que envolve as práticas artísticas? Buscamos, enfim, restringir nossa análise às condições de possibilidade que fazem emergir esses gestos, essas ações criticam essa circunstância social sob a forma de um “basta”, sendo que acreditamos que esse “basta” carregaria consigo um potencial de intervenção, de desvio, de descontinuidade que visaria não somente à interrupção de um certo modo de fazer cena, mas também de um certo modo de pensar o próprio estatuto do artístico. Nessa direção, observamos que essa recusa vem sendo disparada por pessoas que, em geral, também recusam a posição de especialista, posicionando-se e afirmando-se nos debates como quaisquer pessoas, mas com direito à fala e à crítica. Recusa-se, portanto, a projeção de

um comportamento civilizado ao se investir justamente de uma potencialidade *qualquer* para afirmar um modo de subjetivação distinto do esperado pela cultura.

Além disso, nos chama a atenção a configuração de um tipo de artista bem-intencionado e cidadão – produzido ao longo das últimas décadas por um processo de mobilização política que culminou em diversas políticas públicas para a área da cultura –, que se surpreende com ataques oriundos dessas figuras quaisquer que tomam a palavra para acusar suas obras de incorrer em preconceitos e modos de representação racistas ou transfóbicas.

Por fim, queremos chamar atenção para um elemento importante, que nos é oferecido pela leitura do texto transcrito pela espectadora-Eliane Brum. As “desculpas pelo atraso” enunciadas logo no princípio da fala de Stephanie Ribeiro em meio ao debate referente ao espetáculo *A mulher do trem* encontram eco em duas outras circunstâncias históricas. Podemos criar uma analogia entre o atraso dessa posição de espectadora e a especificidade da formação brasileira, que lidou com um projeto de colonização e com a prática econômica que consolidou esse projeto: o trabalho escravo de indígenas e africanos. Do mesmo modo que Ribeiro interpela o racismo nas práticas teatrais com base na experiência histórica da escravidão no Brasil, podemos observar ao longo das discussões sobre a abolição no país um tema recorrente: a denúncia do Brasil como um país atrasado pelo fato de ser o último país escravocrata das Américas, tendo realizado sua abolição apenas no final da penúltima década do século XIX.

A respeito da relevância com que os temas da colonização e escravidão podem operar no debate cultural, vale a pena observar brevemente um documento que foi fundamental para os debates a respeito dos aspectos culturais presentes na Constituição de 1988. Trata-se da Política Nacional de Cultura (PNC), de 1975, levada a cabo no Ministério da Educação e da Cultura (MEC) chefiado por Ney Braga no governo Geisel e que, de alguma forma, foi um dos primeiros movimentos da ditadura para uma transição democrática. Chamamos a atenção para o fato de que estamos diante de decisões importantes para aquilo que se consolidaria como democracia liberal no país, da qual somos herdeiros diretos.

Em *Coração civil* (2017), o historiador Marcos Napolitano extrai da década de 1970 dois tipos de política cultural por parte do Estado, uma proativa e outra repressiva, detectando ainda uma terceira modalidade menor, formalizada no apoio à modernização da indústria cultural e dos meios de comunicação. De acordo com o pesquisador:

No campo da política cultural proativa, o regime militar tentou retomar uma tendência histórica do Estado nacional brasileiro que, desde meados do século XIX, arvorou-se como o artífice da cultura nacional e promotor da “brasilidade”, vista como elo principal de “integração nacional” num país marcado por fortes regionalismos e diferenças socioeconômicas e socioculturais. (NAPOLITANO, 2017, p. 221)

Nos anos que antecedem e sucedem a publicação da PNC, observa-se a proliferação de uma série de debates entre intelectuais e governantes a respeito do lugar ocupado pela cultura ao longo da composição do que viria a ser a Constituição de 1888. Duas sensibilidades parecem concorrer ao longo de toda a década 1975-1985. A primeira delas, um tanto amarga e ressentida, ganha contornos por meio da agudeza e acidez crítica com a qual os intelectuais analisam as consequências do governo ditatorial no campo da cultura, bem como a insuficiência das políticas mobilizadas a partir de 1975 pelo MEC. A outra, na direção oposta, faz transparecer um entusiasmo que, diante de uma conjuntura de transformação política e de redemocratização, se vê diante da possibilidade de agir sobre o debate político de modo a influenciar a elaboração de propostas para um projeto cultural por vir.

Muitos são os pontos de interesse que podem ser extraídos da Política Nacional de Cultura – afinal, ele é a base que pautou a prática estatal em relação à cultura ao longo das décadas de 1970 e 1980. A PNC formalizava, junto com a Política Nacional de Educação e a Política Nacional de Educação Física e Desportos, a tríade de projetos que contemplavam as três principais áreas do MEC. Na apresentação do documento, Ney Braga assim define os principais propósitos da política nacional:

O documento aqui apresentado, que recebeu a valiosa contribuição do Conselho Federal de Cultura, encerra a concepção básica do que entendemos por política de cultura; procura definir e situar, no tempo e no espaço, a *cultura brasileira*; explicitar os fundamentos legais da ação do governo no campo cultural; traça as diretrizes que compreenderão o trabalho do MEC; detalha os objetivos e os componentes básicos da Política Nacional de Cultura; exprime ideias e programas; revela as formas de ação. Já na Introdução desta Política fixamos, com clareza, o objetivo central da ação do MEC, que é o de apoiar e incentivar as iniciativas culturais de indivíduos e grupos e de zelar pelo patrimônio cultural da Nação, sem intervenção do Estado, para dirigir a cultura. (BRASIL, 1975, p. 5, grifo no original)

A necessidade de preservação do patrimônio e o incentivo à criatividade da população formam o horizonte do texto. Em nenhum momento, entretanto, atribui-se à cultura o papel de criar tensões e pensamento crítico sobre a realidade social brasileira.

Na direção oposta, o documento sublinha o fato de que “torna-se ainda indispensável um amplo e permanente esforço de acompanhamento para que os princípios culturais formem seres humanos integrados harmoniosamente na vida em sociedade” (BRASIL, 1975, p. 14). Essa busca de harmonia se encontra evidenciada ainda mais na própria definição de cultura apresentada pela política, bem como no modo como configura o que seria a identidade e o valor da pessoa brasileira:

Cultura não é apenas acumulação de conhecimentos ou acréscimo de saber, mas a plenitude da vida humana no seu meio. Deseja-se preservar a sua identidade e originalidade fundadas nos genuínos valores histórico-sociais e espirituais, donde decorre a feição peculiar do homem brasileiro: democrata por formação e espírito cristão, amante da liberdade e da autonomia. (BRASIL, 1975, p. 8)

Cristão, livre e autônomo. Com essa tríade identitária, o documento explicita em qual enredo conceitual está definida a unidade do cidadão brasileiro ali perspectivada. Entretanto, o documento apresenta, do ponto de vista teórico, um grande problema quando aborda a relação entre cultura e cidadania no país. No preâmbulo, lemos a seguinte formulação:

Uma pequena elite intelectual, política e econômica pôde conduzir, durante algum tempo, o processo de desenvolvimento. Mas será impossível a permanência prolongada de tal situação. É preciso que todos se beneficiem dos resultados alcançados. E para esse efeito é necessário que todos, igualmente, participem da cultura nacional. Dessa verificação resulta, desde logo, a conclusão de que a PNC não se destina a uns poucos privilegiados, mas a todos os brasileiros. Assim, a cultura é entendida como parte integrante do bem comum. (BRASIL, 1975, p. 9)

A ideia de comum enunciada no documento nos leva à observação de um ponto fundamental para que pensemos em duas questões: de modo diverso da edificação estatal do século XIX, que se valeu muito mais de práticas de exclusão e gestão educacional para cumprir seus fins civilizatórios, encontramos-nos agora diante de uma aposta na cultura como direito de *todos* – “todos”, é evidente, desde que estejam de algum modo incorporados à esfera da cidadania –, instaurando uma política de dimensão totalizante e abrangente; ao mesmo tempo, a proposta incorre numa formulação demasiado genérica, pois a forma dessa cidadania é um ponto não pacífico quando pensamos na história do país.

Diante da PNC, restaria nos perguntarmos: quem seriam esses *todos* enunciados pelo documento. Se, por um lado, já vimos a flagrante definição de uma identidade

brasileira enunciada de largada – cristã, autônoma e liberal –, por outro lado, o documento impõe um problema ao flagrar a formação histórico-social do seu corpo de cidadãos.

A Política Nacional de Cultura procura compreender a cultura brasileira dentro de suas peculiaridades, notadamente as que decorrem do sincretismo alcançado no Brasil a partir de fontes principais de nossa civilização – a indígena, a europeia e a negra. (BRASIL, 1975, p. 5)

Vemos que o documento, mesmo que de modo genérico, observa que o Brasil lida com um problema específico em sua formação como nação. Trata-se dos acontecimentos frutos de seu processo de colonização e que consistem na posição das pessoas indígenas, brancas e negras no interior do tecido social. A aposta da PNC, como não poderia ser outra, vai em direção aos ideais de miscigenação e mestiçagem, compreendendo a identidade brasileira como fruto e conjunto dessas três raças. Com isso, a PNC, para formular sua ambição maior de uma espécie de vocação cultural universalista do povo, apresenta uma nítida e contraditória coexistência entre o ideal de um cidadão cristão e harmônico com um conjunto de processos históricos e sociais que nada tem a ver com a univocidade, o equilíbrio e muito menos com a liberdade.

O que queremos chamar a atenção ao trazer um documento tal como a PNC à baila é demonstrar como, na segunda metade do século XX no Brasil, a aposta na cultura como espaço de subjetivação cidadã vai se dar orientada sob balizas semelhantes às da Declaração Universal dos Direitos Humanos, mas encontra no caminho um problema. Ele consiste no fato de que a desigualdade entre os cidadãos brasileiros extrapola a questão da classe social, ela se manifesta também nos processos de colonização e nas consequências do sistema escravista. E qual seria o real impasse que essa formação histórica da nação nos lançaria? O fato de que o conceito de cidadania no Brasil deveria lidar com uma disputa que não se articula apenas entre classes sociais ou entre subjetividades mais ou menos civilizadas: o problema se organizaria a partir da matéria histórica, que evidencia (no cotidiano e nos arquivos e nos jornais e em outras representações possíveis) que milhares de pessoas que existiram em solo brasileiro durante séculos não tiveram para si o estatuto de cidadãos, mas sim de coisas, de mercadorias.

É a partir dessa constatação – de que no Brasil durante muitos séculos a maior parte de sua população era considerada coisa, e não gente – que pretendemos, no próximo movimento, articular a discussão sobre cultura e cidadania lidando com essa especificidade da história do Brasil. Acreditamos que o trabalho escravo, tanto indígena

quanto africano, se tornará fundamental para a elaboração de políticas públicas contemporâneas. Além disso, o processo de abolição da escravidão também contou com forte adesão de espaços artístico-culturais, e é nesse processo que acreditamos poder flagrar a primeira vinculação entre teatro e ideias de cidadania no Brasil.

Capítulo 3

Da emergência de um teatro cidadão



Brasil. Lei Imperial n. 3.353, de 13 de maio de 1888 | Lei Áurea

Cento e vinte e sete anos antes do debate realizado por conta do cancelamento da temporada do espetáculo *A mulher do trem*, foi promulgada possivelmente a lei mais significativa da história do país:

Lei nº 3.353, de 13 de maio de 1888.

Declara extinta a escravidão no Brasil.

A princesa Imperial, Regente em Nome de Sua Majestade o Imperador o Senhor D. Pedro II, faz saber a todos os súditos do Império que a Assembleia Geral decretou e Ela sancionou a Lei seguinte:

Art. 1º. É declarada extinta desde a data desta Lei a escravidão no Brasil.

Art. 2º. Revogam-se as disposições em contrário.

Manda, portanto, a todas as autoridades a quem o conhecimento e execução da referida Lei pertencer, que a cumpram e façam cumprir e guardar tão inteiramente como nela se contém.

O Secretário de Estado dos Negócios d'Agricultura, Comércio e Obras Públicas e Interino dos Negócios Estrangeiros, Bacharel Rodrigo Augusto da Silva, do Conselho de Sua Majestade o Imperador, o faça imprimir, publicar e correr. (BRASIL, 1888)

Breve texto para matéria tão complexa. A Lei Áurea nada orientou em relação ao que se fazer com o legado da escravidão entre nós, não oferecendo possibilidades de destino às pessoas libertas, tampouco alguma indenização às vítimas da escravidão ou qualquer outro tipo de proposta de inserção dessa parcela da população na cidadania no crepúsculo do Império. Pelo contrário, tanto antes quanto depois do despacho da lei, eram os fazendeiros aqueles que reclamavam por indenização, justificando para tal a perda de grande parte de suas propriedades.

O que fica evidente tanto na lei quanto nos acontecimentos do pós-abolição é a pressa em tornar a história da escravidão brasileira um assunto superado. Como nos lembra a historiadora Emilia Viotti da Costa (2012), na resposta à Fala do Trono, em junho de 1888, a Câmara dos Deputados se dirige à princesa Isabel nos seguintes termos:

Desfizemo-nos, Senhora, do ominoso legado que apenas por constrangimento da indústria agrícola havíamos mantido até hoje, restituímos à personalidade humana os foros integrais de sua dignidade em face do princípio de igualdade política; consagramos o da uniformidade da condição civil e eliminamos assim da legislação a única exceção repugnante com base no direito pátrio, e com o espírito liberal das instituições modernas. Esse fato, que é testemunho do nosso adiantamento social e político, e que deve acrescentar a consideração que o Brasil merecia das nações civilizadas, foi ruidosamente aplaudido dentro e fora do Império. (apud MOURA, 2013, p. 15)

A negação não somente do atraso da abolição nacional em relação aos processos emancipacionistas de outras nações que também se consolidaram por meio de uma economia escravista, como das razões extraeconômicas que sustentaram o trabalho escravo no Brasil demonstram a velocidade com que os discursos institucionais se propuseram a apagar os vestígios de cinco séculos de história escravocrata. Uma das frases mais espantosas do Hino da Proclamação da República, elaborado apenas dois anos após a abolição, consiste no verso “Nós nem cremos que escravos outrora tenha havido em tão nobre país”: Incredulidade de um sistema que todos aqueles que entoavam o hino tinham conhecido muito bem, seja na posição de senhor de escravo, seja na de abolicionista.

O Brasil foi a última nação cristã no mundo a abolir o sistema escravista. Aqui, o processo de colonização foi indissociável da organização de um sistema pautado na exploração pela escravização de largos contingentes de pessoas. Se na primeira metade do século XVI os cativos foram os povos originários que habitavam o território colonizado, a partir da segunda metade do mesmo século a colônia já havia iniciado sua participação no tráfico africano. As embarcações começam a chegar da África na década de 1550 e continuam chegando até a década de 1860, sendo que quase 800 mil das entradas de africanos escravizados foram ilegais, posto que o tráfico foi proibido legalmente apenas no século XIX, em 1831. Estima-se que 4,8 milhões de africanos tenham desembarcado no Brasil, aqui se estabelecido e gerado uma série de descendentes que também viveram a sina da escravidão (ALENCASTRO, 2018). Na fase de declínio do sistema no final do século XIX, o Censo de 1872 registrava 10 milhões de habitantes no Brasil, dos quais 15,4 % eram pessoas escravizadas.

*

A partir das discussões anteriores sobre a crise contemporânea entre cena e público e os paradoxos do acesso à cidadania via cultura, por que optamos agora em migrar para o final do século XIX com o objetivo de analisar as associações entre o teatro e o processo de abolição da escravidão em território nacional?

Anteriormente construímos um percurso analítico que partia da evidência de uma crise nas artes cênicas que seria mobilizada, de acordo com nossa premissa, por uma inédita recusa por parte de um público *qualquer* da promessa/tutela cidadã que as práticas artístico-culturais teriam assumido há, pelo menos, um século. Em seguida, analisamos alguns dos paradoxos do conceito de cidadania e direito à cultura no interior de um Estado democrático de direito, especificamente aqueles esboçados no pós-guerra da metade do século XX. Um ponto nos chamou a atenção: a cidadania, projetada como elemento central da aposta dos Estados liberais e social-democratas da metade do século XX na manutenção de uma sociedade desigual economicamente, mas subjetiva e socialmente igualitária. De acordo com esse diagnóstico, caberia aos pobres se subjetivarem de acordo com determinados processos culturais – educação, ciência, fruição artística, senso próprio de responsabilidade, etc. – para que pudessem se tornar cidadãos até mais qualificados do que aqueles economicamente ricos, porém mais xucros. Tratar-se-ia, portanto, de um deslocamento da esfera jurídica-econômica para o âmbito de uma subjetivação ética e

moral, mobilizando a esfera da cidadania desde o senso de pertencimento, nascido ou provocado a partir da interioridade de um sujeito. Ainda nessa aposta, acreditava-se que o Estado e suas políticas públicas cumpririam, muitas vezes, um papel essencial para instaurar de modo compulsório tais processos. No entanto, acreditava-se que rapidamente tais indivíduos civilizados aprenderiam por si mesmos a se autogovernar e a realizar, desde suas necessidades interiores, sua formação contínua como cidadãos civilizados.

Há um problema, no entanto, quando destacamos o estatuto de cidadania para pensar o processo civilizatório e as disputas no interior de um país como o Brasil, dadas algumas especificidades de seu processo de formação. Isso porque a história dessa nação é atravessada em quase sua totalidade pela presença do trabalho escravo. O sistema escravista nos lança um grande problema: a pessoa escravizada era justamente aquela que não poderia ser considerada como cidadã – pior, ela não era nem ao menos considerada como uma pessoa, mas sim como uma mercadoria, uma coisa.

De acordo com as historiadoras Hebe Mattos e Keila Grinberg (2018), do ponto de vista da cidadania, um escravizado consistia ao mesmo tempo e juridicamente em coisa e ser animado. Era considerado como um *bem semovente*, uma mercadoria viva, um pertence que podia se mover de acordo com si próprio. Radical paradoxo, esse estatuto foi vigente ao longo de todo o período escravista:

Segundo o direito colonial português, o escravo era considerado um bem semovente, definido em termos jurídicos como uma coisa, privado de direitos, impedido de possuir propriedade e incapaz de manter qualquer obrigação. No entanto, o mesmo corpus legislativo que permitia a um homem a posse e propriedade por outro, negava aos senhores o direito de vida e morte sobre seus escravos, punia aqueles que os castigavam em demasia, e considerava que o escravo devia responder pessoalmente pelos crimes que porventura viesse a cometer. Assim, no que se refere à lei penal, o escravo era uma pessoa, que tinha responsabilidade por seus atos. (MATTOS; GRINBERG, 2018, p. 164)

Uma vez mais, observamos a natureza ambígua e paradoxal conferida à cidadania no mundo escravista, verificada em sua dupla acepção, uma de ordem normativa/objetiva e outra de ordem subjetiva, projetando no corpo da pessoa escravizada um espaço interno também relacionado à sua vida individual. No entanto, chamamos a atenção para a complexidade do fato de um não cidadão, ou melhor, um bem semovente ser considerado a partir de qualidades que só estariam presentes em indivíduos dignos do estatuto de cidadania. Se às pessoas escravizadas era negada grande parcela de sua condição humana, mas não sua totalidade, que tipo de existência pública e privada poderia emergir do

estatuto de escravizado? Quais seriam seus exercícios de poder, suas possibilidades de resistência no campo das lutas individuais ou no âmbito da disputa jurídico-institucional?

É importante salientar o fato de que, se as pessoas escravizadas contavam com alguns direitos jurídicos no país (como o de processar seus senhores em caso de abuso de poder, por exemplo), estes acabavam muitas vezes sendo tutelados no interior das próprias relações senhoriais ou de outras relações assimétricas. Para abrir um processo legal, por exemplo, um escravizado só poderia recorrer ao tribunal caso tivesse o apoio de um curador que fosse cidadão, pois um escravizado não possuía a personalidade jurídica que somente os cidadãos brancos ou libertos possuíam. Entre os libertos, o estatuto de cidadania tampouco era igualitário:

Mesmo a cidadania dos escravos totalmente livres era limitada no novo Estado-nação. É verdade que eles ganhavam uma série de direitos importantes: direito à propriedade fundiária sem restrições, de manter uma família, de herdar e deixar herança, de ser um guardião legal e de se representar no tribunal diante do Estado. Porém, os totalmente libertos sofriam restrições. Por exemplo, não podiam votar e não ser em eleições primárias, não podiam servir às Forças Armadas e não ser nas patentes mais baixas e não podiam exercer cargos eletivos. (HOLSTON, 2013, p. 117)

Além dessas qualidades específicas da ação cidadã de escravizados e libertos na sociedade brasileira, ação essa sempre tutelada por alguém, cabe lembrar que a escravidão africana brasileira foi justificada a partir de um conceito jurídico-teológico. Desde o final do século XV, a escravização de africanos tidos como “bárbaros” passou a ser legitimada pela Igreja portuguesa pela via da guerra justa. Com isso, a igreja demandava a escravização de africanos visando sua evangelização. Tratava-se, portanto, de organizar um sistema que ao mesmo tempo desenvolvesse economicamente as colônias e salvasse as almas bárbaras dos povos africanos. Uma vez mais, paradoxo e ambiguidade projetados pelo olhar do escravista no corpo do escravizado: como seria possível produzir uma tecnologia de exploração que considerasse um corpo como mercadoria dotada apenas de mobilidade, porém que apresentava espírito e possibilidade de aprendizado?

Se o sistema escravista colonial se justifica historicamente por um argumento paradoxal e ambíguo de ordem jurídico-teológica, propomos uma hipótese a ser verificada ao longo deste capítulo: a de que a emancipação, especialmente ao longo do processo abolicionista nacional, seria herdeira de práticas de ordem jurídico-culturais. Isso porque, como veremos, uma vez que a Igreja Católica brasileira foi predominantemente escravista, o movimento abolicionista encontrou seu espaço de luta e expansão fora dos templos, angariando forças tanto no campo jurídico-institucional

quanto nos espaços de encontro público, comunicação e arte, como os teatros e a imprensa. Ao longo do período emancipacionista, teria ocorrido no país um deslocamento do aspecto teológico em direção ao cultural. No entanto, como pretendemos demonstrar, tal processo não se deu sem que essa esfera de militância cultural passasse se imiscuir no interior de algumas lógicas de ordem teológica, orientando-se no campo e no vocabulário para a dádiva e a redenção. Realizar essa reorientação sem com isso perder de vista o processo de conversão da pessoa escravizada – bem semovente dotado de um espírito que precisaria ser orientado em direção ao coração de Cristo – em cidadã brasileira.

*

O atraso na consolidação de um movimento abolicionista consequente no Brasil reflete a ausência de condições políticas e sociais para tal que atravessaram a primeira metade do século XIX. Foi a partir de 1860 que três mudanças permitiram não somente a instauração efetiva de um movimento antiescravista, como também sua rápida expansão. A primeira delas se deu no campo da luta institucional. A ofensiva dos liberais em oposição aos conservadores na Câmara provocou ações modernizadoras, como a ampliação do acesso ao ensino superior e à promulgação da Lei do Ventre Livre (1871), resposta paliativa às demandas abolicionistas. Também a expansão da vida urbana e a crescente urbanização foram importantes tanto para a instauração de um espaço público de debates, encontros e trocas como pela concessão de alforrias, que se davam de modo mais vigoroso em tais espaços, ocasionando espaços sociais em que o trabalho escravo já não se mostrava essencial para os motores da economia. Ao contrário, o arcaísmo do sistema escravista muitas vezes prejudicava o exercício das profissões liberais. Por fim, dois polos centrais do mundo escravocrata, Cuba e Estados Unidos, haviam sido acometidos pela inevitabilidade da abolição, enfraquecendo a opção pelo trabalho escravo como estratégia de sustentação econômica das nações capitalistas e liberais da América no crepúsculo do século XIX.

Na década de 1880, a ação direta e múltipla do movimento abolicionista encontrou seu ápice no Brasil. Alguns pesquisadores, aliás, vêm preferindo chamar esse fenômeno no plural – movimentos abolicionistas (MACHADO; CASTILHO, 2015) –, considerando a diversidade na profusão de associações e organizações que surgiram no Brasil ao longo das décadas de 1870 e 1880 e que tinham como objetivo colocar um fim jurídico ao sistema escravista. No Rio de Janeiro e em São Paulo, as figuras de André Rebouças, José

do Patrocínio, Joaquim Nabuco e Luís Gama ganham destaque nessa mobilização que, de acordo com Angela Alonso (2012; 2015), pode ser considerada como o primeiro movimento social brasileiro.

O teatro foi lócus fundamental dos debates e das ações políticas que lutavam pelo fim do sistema escravista. Essa contribuição pode ser considerada a partir de duas vertentes: a primeira consiste na abordagem temática da escravidão por meio da dramaturgia. Sobre esse aspecto, recentemente o historiador João Roberto Faria (2022) publicou um volume dedicado a inventariar esse tipo de engajamento, elencando diversas peças, revistas, dramas e obras criadas no âmbito do teatro amador engajadas na temática antiescravista. O autor nos mostra como, desde a segunda metade do século XIX, o repertório dessa crítica à escravidão por meio da cena teatral proliferou em diversas províncias, principalmente Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, São Paulo, Espírito Santo, Bahia e Pernambuco.

A segunda forma com a qual o teatro se destacou como prática relevante no período abolicionista foi mais direta: parte da militância elegeu os teatros como espaços privilegiados para a mobilização do debate público. A partir de uma forma-evento bastante específica, inspirada em modelos do abolicionismo espanhol e aqui nomeada como conferência emancipadora, os teatros se tornaram espaços que reuniam debates, discursos, propagandas e circulação de ideias a respeito da necessidade da abolição, entremeados de números musicais, cenas, récitas de poemas, esquetes cômicas e entrega de cartas de alforria em cena.

É esse o tipo de participação do teatro na abolição que interessa a esta tese: o teatro como espaço escolhido para a impulsionamento da mobilização abolicionista e, mais ainda, como espaço onde um tipo de cena bastante específica foi instaurada – uma cena da liberdade e da transformação de uma pessoa escravizada (bem semovente) em uma pessoa livre e cidadã. As palavras “emancipação” e “cidadania” são, portanto, os eixos temáticos e práticos dessas conferências, pairando como protagonistas ao longo de todos esses encontros. Eis o motivo pelo qual esse acontecimento histórico nos chamou a atenção: pelo fato de evidenciar que, na década de 1880, concretamente, juridicamente, cenicamente, a emancipação teve como lugar os teatros em um movimento de disputa por uma reconfiguração da cidadania. Observamos aí, portanto, certo arranjo – historicamente inédita, conforme nossa hipótese – do encontro entre teatro, cidadania e emancipação.

Antes de prosseguirmos, três breves indicações a respeito do urdimento teórico deste capítulo. Primeiro, é importante notar que a historiografia da escravidão brasileira

é vasta e, por mais que a relação entre teatro e movimento abolicionista não conste na maior parte das historiografias do teatro nacional, há atualmente diversos trabalhos que abordam o tema e começam a produzir uma importante base arquivística a respeito da participação das linguagens artísticas na militância abolicionista. Alguns desses estudos são das historiadoras Angela Alonso (2012; 2015), Wlamyra R. de Albuquerque (2009), Silvia Cristina Martins de Souza (2006; 2019), Luana Beatriz Ferreira Lopes do Nascimento (2022) e Mariana Soutto Mayor (2011) e dos historiadores Matheus Serva Pereira (2011), Ricardo Tadeu Caires Silva (2013), Eduardo Silva (2006) e João Roberto Faria (2022). Aqui, mobilizaremos vez ou outra alguns dos avanços teóricos e arquivísticos produzidos por esses pesquisadores, gratos que somos a esse trabalho de levantamento arquivístico de um período que até outrora parecia desinteressar a autores que compuseram historiografias do teatro nacional que se tornaram canônicas ao longo dos anos.

Em segundo lugar, pretendemos focalizar em nossa análise a década de 1880, intervalo de tempo em que o movimento abolicionista se expandiu, se institucionalizou e realizou trabalhos em diversas cidades brasileiras. Mais especificamente, deteremos nosso olhar na cidade do Rio de Janeiro, ou seja, abordaremos o movimento abolicionista no contexto urbano, em uma cidade em que o número de pessoas alforriadas já era grande e crescia a cada dia. Também ali, no contexto urbano carioca, a vida teatral já se encontrava consolidada havia algumas décadas, sendo intensamente frequentada pela população da cidade.

Por fim, para compor nossa base documental a respeito da associação entre as práticas teatrais e o movimento abolicionista, elegemos o periódico *A Gazeta da Tarde* e percorremos todas as suas 2.525 edições publicadas entre os anos de 1880 (início das primeiras conferências emancipadoras) até maio de 1888 (marco da abolição da escravidão). Elegemos o periódico pelo fato de esse jornal ter sido fundamental para o movimento. Como nos conta a historiadora Ana Flávia Magalhães Pinto (2015), o advogado e jornalista José Ferreira de Menezes deu início à publicação da *Gazeta* em 10 de julho de 1880. Com a morte prematura de seu fundador, José do Patrocínio liderou a continuidade da empreitada até 1887. Patrocínio, inclusive, foi o maior mobilizador de conferências emancipadoras nos teatros. Não à toa, na *Gazeta da Tarde* podem ser encontradas transcrições completas das conferências proferidas, assim como a apresentação dos programas de cada noite, relatos a respeito das presenças na plateia e descrições gerais sobre as consequências desses eventos. Essa publicação, portanto, é uma

fonte indispensável para os estudos de como se desenvolveu o abolicionismo na corte, considerando também o periódico como um espaço significativo para a defesa da cidadania de livres e libertos.

A montagem do arquivo foi feita com o auxílio da plataforma Hemeroteca Digital e conta com a extração de mais de 400 excertos a respeito das relações entre os teatros e o movimento abolicionista no período indicado. Nosso objetivo, futuramente, será o de coletivizar esse material por nós já organizado e disponibilizá-lo publicamente para que novas pesquisas possam ser articuladas a partir de outros recortes e chaves analíticas. Aqui, não sem nosso pesar, grande parte desse rico e espantoso arquivo não encontrará espaço, uma vez que nosso recorte analítico elegerá desse vasto material os excertos que possibilitam mobilizar a articulação entre teatro, cidadania e ideal de emancipação. Nesse movimento, pretendemos traçar os problemas teóricos e práticos que fundamentaram, de acordo com nossa perspectiva, a emergência do encontro entre o teatro e os ideais de cidadania e emancipação a partir das circunstâncias históricas da formação do Brasil.

3.1 Da cena da emancipação

Se alguns abolicionistas concentravam sua energia na disputa político-institucional, atuando no Parlamento e nos tribunais de Justiça, havia aqueles que investiam suas forças na mobilização da opinião pública. Um deles se destaca nessa segunda forma de militância: o amante dos espetáculos e das letras José do Patrocínio.

Filho de uma mulher escravizada e quitandeira nascida na cidade de Elmina, em Gana, e de um vigário mestiço da paróquia de Campos dos Goytacazes – o pai era senhor de sua mãe –, José do Patrocínio viveu um período de transformações radicais e de disputa pelo futuro que vai desde os movimentos abolicionistas, passa pelo golpe militar que instaura a República brasileira e termina depois da aparição dos primeiros automóveis e dirigíveis. Há versões de sua vida que contam que seu pai, o vigário que nunca o reconheceria como herdeiro, teria ordenado que o levassem para a roda dos enjeitados assim que nasceu. No entanto, caso assim tenha sido, a decisão foi logo revogada e o religioso passou a criar o menino em sua propriedade, uma fazenda servida por muitos escravizados.

A vida de Patrocínio foi a de um liberto. Liberdade restrita, no entanto, pois o outro filho do vigário possuía o sobrenome do pai e teve formação de elite em Coimbra.

José do Patrocínio, por mais que tivesse sido integrado ao seio familiar, teve muito menos do que isso em sua infância e juventude.

Um episódio vivido pelo jovem Patrocínio mudaria drasticamente sua visão a respeito da escravidão. Conta Angela Alonso:

A cavalo, certo dia, Patrocínio irritou-se com a lerdice de um velho escravo em abrir a porteira e, enfurecido, golpeou-lhe a cabeça com o cabo de prata do chicote, abrindo um corte. A subsequente repreensão paterna, apelando à piedade, teria produzido no menino “tal impressão, que, disse ele anos depois, pareceu-lhe que todo o seu ser se transformara repentinamente”. Patrocínio tributou sua transmutação de algoz em paladino dos escravos à tópica romântica da compaixão. O estilo de ativismo político que ela orientaria se aclarou noutra episódio na Lagoa de Cima. Tentou salvar um escravo dos açoites do feitor. Primeiro, interrompeu-o aos gritos. Esse primeiro esforço foi em vão. Logrou sucesso quando se pinchou da escada e fez sangrar a própria cabeça. (ALONSO, 2015, p. 114)

A história, inclusive, foi repetida algumas vezes por Patrocínio em meio às conferências emancipadoras em que ele subia ao púlpito para discursar. Histórias como essa eram recorrentes entre homens negros abolicionistas que não haviam vivido a experiência do cativo e que, adultos, conseguiam circular entre a elite branca dos centros urbanos. Em diversas conferências, quando esses homens tomam a palavra, fazem questão de sublinhar a partir de suas histórias de vida o momento em que se perceberam inseridos num sistema de violência e diferenciação racial, mesmo sendo pessoas negras no interior de uma elite política e intelectual. Seja na pele de algozes ou de vítimas, uma das estratégias políticas desses homens abolicionistas negros foi a de formalizar o relato desses momentos de modo a causar grande efeito em quem lesse ou escutasse. Nessas narrativas, era destacado sempre o momento-chave em que eles teriam despertado para o sistema da escravidão, sistema esse que não teria piedade de ninguém que se encontrassem em seu interior, independentemente de sua posição de poder.

A narrativa de Patrocínio sobre si mesmo prossegue justificando sua ação abolicionista. Após ter acordado para a escravidão e tendo a pele negra, seguir resiliente diante de tal sistema era impossível – era necessário fazer algo, era necessário gritar, o que se junta ao espírito rebelde de sua vida pré-abolicionista: diante das humilhações vividas por sua mãe em relação às diversas amantes de seu pai, agrediu uma delas e foi enviado à capital do Império para ficar afastado de Campos dos Goytacazes. Empregado caixeiro, foi logo mandado embora porque pessoas negras não eram bem-vistas atrás do balcão. Como aprendiz de farmácia, conseguiu ingressar na Faculdade de Medicina; lá constatou, como o fizeram diversos outros abolicionistas negros, que, por mais que

mestiços e negros pudessem circular em meio a certa elite branca, suas oportunidades eram reduzidas bem como seus lugares e carreiras, limitadas.

Essa *experiência de bloqueio* (ALONSO, 2015) constatada por Patrocínio movimentou seu trabalho de pensamento, escrita e militância nas ruas da cidade do Rio contra as instituições do Império. Em 1875, criou o periódico *Os ferrões*, no qual escrevia textos-ferroadas contra partidos políticos, os brancos ou negros bem-nascidos, a função política da Igreja e o sistema escravista nacional.

Poeta, tradutor de teatro, escritor de romances, em 1881 adentrou junto a outros jornalistas negros e mestiços (entre eles, o ator mestiço Francisco Corrêa Vasques) na redação da *Gazeta da Tarde*, tornando-se seu editor. Assinava alguns textos sob o pseudônimo de Proudhomme, adaptando a máxima de Proudhon à defesa do abolicionismo: *a escravidão é um roubo*. Sob sua tutela, o jornal chegou à tiragem de 12 mil exemplares e se tornou o principal veículo da imprensa na luta contra a escravidão na cidade do Rio de Janeiro. Por essa época, ainda, traduziu e publicou a biografia de Frederick Douglass no jornal – uma vez mais, uma vasta narrativa da vida de um homem negro inserido no centro de um violento sistema de exploração. De modo distinto de Patrocínio, Douglass havia vivido muitos anos de sua vida como cativo nas plantações do nordeste dos Estados Unidos.

[Após conquistar a liberdade] o que fizera Douglass? Escrevera, viajara, discursara. Meios de difundir a retórica abolicionista, suscitando reações morais e emocionais antiescravidão. Meios de arregimentar e aglomerar gente no espaço público e assim pressionar as instituições. Patrocínio tomou esse rumo. Uma coisa é admirar, outra é emular um modelo. Diferenças entre o contexto brasileiro e o anglo-americano tornavam a simples transposição impossível. Uma diferença era de público-alvo. Fazer barulho em livros, manifestos, panfletos, jornais, petições, como na Inglaterra e nos Estados Unidos, teria alcance acanhado. (ALONSO, 2015, p. 126)

Diferentemente de alguns de seus colegas, que investiram no *lobby* político, Patrocínio trabalhou em prol da mobilização pública, criando meios e táticas de convencimento, de modo a difundir o debate abolicionista em meio às pessoas. Por sua intensa participação no movimento, passou a ser conhecido como o Tigre da Abolição: “nas confeitarias, livrarias, teatros, em qualquer cantinho da rua do Ouvidor onde coubessem políticas e letras, lá estava ele” (ALONSO, 2015, p. 115).

Ao lado de André Rebouças e Vicente Ferreira de Souza, Patrocínio teria produzido as conferências-concerto, esse tipo de mobilização popular que sempre acontecia nas matinês dos domingos (para não concorrer com práticas religiosas em

algum teatro da cidade). Diferentemente do que ocorreu na experiência abolicionista anglo-americana, que se deu sobretudo com o apoio das igrejas e dos *quakers*, aproximando a libertação dos escravizados de uma perspectiva salvacionista religiosa, no Brasil havia um empecilho a esse tipo de conversão da sociedade escravocrata: a Igreja Católica apoiava quase em sua totalidade a prática da escravidão. Patrocínio, então, buscou inspiração na experiência abolicionista do também majoritariamente católico Estado da Espanha, que encontrou nos teatros um espaço laico e propício para a mobilização.

O dia de ontem foi brilhantemente assinalado para a gigante causa que tem adeptos os que sentem estremecer dentro do peito um coração generoso: a restituição do homem escravo à sociedade. Duas grandes classes se levantaram e, hasteando às ondulações do bem seus estandartes, neles escreveram um lema: – A escravidão é um roubo, a escravidão é um crime. [...] O teatro escolhido pelos membros do Centro Abolicionista Comercial para comemorar foi o Politeama, o moderno Coliseu das lutas incruentas do bem. Desde as 11 horas começou o povo a espalhar-se em ondas pelo jardim e a irromper pelo recinto do teatro como vagas de um oceano cujos diques se tivessem rompido. [...] Um grupo de anjos apareceu na rampa e um coro ergueu-se enchendo o espaço de sonoridades estranhas. Era o *Canto Marcial*, poesia e música de um sócio do centro cantado pelas alunas do colégio Nossa Senhora do Monte do Carmo. [...] Raul Pompeia, orador oficial do Centro, logo que apareceu em cena teve como recepção uma salva de palmas estrondosas. O moço acadêmico agradecendo ao auditório, encetou o seu discurso que foi lido com um magnífico exórdio no qual declarou que ainda não era ocasião de estrugirem as palmas e que elas fossem guardadas para o dia da completa vitória, porque então todas as ovações seriam poucas para cair aos pés da estátua da liberdade erguida triunfalmente pelos batalhadores de hoje que serão os gloriosos de amanhã. E o orador continuou e em frases esplêndidas entreteve, suspensas de seus lábios, mais de duas mil pessoas. Em seguida, orou o Sr. Garcia Rosa que, em um repto de eloquência divina, concluiu o seu discurso com o seguinte e rutilante período: “Agora que o talento tem um templo, a arte um altar e o escravo é um cidadão: adeus! Até o amanhã da nossa pátria.” O nosso colega Vasques, o gracioso artista, o querido das nossas plateias, não deixou também de prestar seu concurso ao ato e recitou e teve que repetir uma poesia da sua lavra. (GAZETA DA TARDE, 28 nov. 1883, s./p.)

Conferência-concerto, festival abolicionista, *soirée*, matinê, benefício, quermesse, conferência emancipadora, festa da liberdade: foram diversas as nomenclaturas dadas para esse tipo de evento público, no qual os abolicionistas ocupavam os teatros do Rio de Janeiro com objetivo de propagar seus ideais de liberdade. Angela Alonso contabiliza que, de 1880 a 1884, teriam sido realizados por volta de 215 eventos, sendo mais de 80 deles conferências emancipadoras.

O programa das conferências era diversificado:

THEATRO DAS NOVIDADES
FESTIVAL ABOLICIONISTA
DO
CLUB DOS LIBERTOS DE NICTHEROY
AMANHÃ
AMANHÃ DOMINGO 22 DE ABRIL DE 1883 AMANHÃ
AO MEIO-DIA

TERA' LOGAR ESTE FESTIVAL COM O SEGUINTE PROGRAMMA :

<p>1ª PARTE</p> <p>Concerto Vocal e instrumental organizado pelo distinto abolicionista, professor HORACIO FLUMINENSE, coadjuvado pelos professores Pereira da Costa, Bernardelli, José Martini, Antonio Lopes e Martini Filho e illustres amadores, D. Adelia Bueno, Dr. Cardoso de Menezes e José Bueno.</p>	<p>3ª PARTE</p> <p>Variedades dramaticas, canções e poesias pelos benemeritos actores VASQUES, MATTOS, XISTO BAHIA, MACHADO, E. DE MAGALHÃES, D. PEPA e senhorita LEONOR RIVERO.</p> <p>LUTEMOS! poesia de José do Patrocínio, recitada pelo Sr. Julio de Lemos.</p>
<p>2ª PARTE</p> <p>Conferencia abolicionista pelo Dr. Elisio Duarte, illustrado advogado do Consulado Portuguez.</p>	<p>4ª PARTE</p> <p>O Sr. Manoel E. de Campos Porto fallará sobre a mensagem do Sr. Joaquim Nabuco. A orchestra será regida pelo distinto professor GOMES DE CARVALHO.</p>

No fim do festival serão distribuidas á sorte entre as pessoas que assistirem ao mesmo, uma rica escrivanhinha de prata e uma penna de ouro que foram offerecidas ao CLUB para este fim pelo Exm. Chefe de Esquadra Sr.

Fragmento fotocopiado do jornal Gazeta da Tarde do dia 21 de abril de 1883

Festival Abolicionista do Club dos Libertos de Niterói.
Amanhã, domingo 22 de abril de 1883, ao meio-dia terá lugar este festival com o seguinte programa:

1ª parte – Concerto vocal e instrumental organizado pelo distinto abolicionista, professor Horácio Fluminense, coadjuvado pelos professores Pereira da Costa, Bernadelli, José Martini, Antonio Lopes e Martini Filho e illustres amadores, D. Adelia Bueno, Dr. Cardoso de Menezes e José Bueno.

2ª parte – Conferência abolicionista pelo Dr. Elisio Duarte, illustrado advogado do Consulado Português.

3ª parte – Variedades dramáticas, canções e poesias pelos beneméritos actores VASQUES, MATTOS, XISTO BAHIA, MACHADO, E. DE MAGALHÃES, D. PEPA e senhorita LEONOR RIVERO.
LUTEMOS! Poesia de José do Patrocínio, recitada pelo Sr. Julio de Lemos.

4ª parte – O Sr. Manoel E. Campos Porto falará sobre a mensagem do Sr. Joaquim Nabuco. A orchestra será regida pelo distinto professor GOMES DE CARVALHO.

No fim do festival serão distribuídas à sorte entre as pessoas que assistirem ao mesmo uma rica escrivanhinha de prata e uma pena de ouro que foram oferecidas ao Clube para este fim pelo Exmo. Chefe de Esquadra. (GAZETA DA TARDE, 21 abr., 1883)

Discursos se alternavam com números musicais, cenas teatrais, recitais, declamações de versos e poemas, sorteios de prendas, entre outras modalidades de manifestação do público e dos artistas que ali compareciam.

Defenderemos ao longo deste capítulo a ideia de que o êxito mobilizador das conferências emancipadoras se deve à precisão e ao rigor de sua composição formal, salientando um tipo de proposição estética e política da ordem da composição dramaturgica do evento. Em nenhum momento das descrições das conferências abolicionistas e daquilo que se disse sobre elas em seu tempo histórico, a estrutura desses acontecimentos é avizinhada da lógica da dramaturgia, muito menos dos debates sobre formas cênicas. O que ali estava em questão não eram exatamente as formas da arte, mas sim temas relacionados à mobilização pública em prol de uma radical transformação da ordem política do país. No entanto, e como desenvolveremos mais adiante quando nos detivermos em uma das características desse evento (a espetacularização das entregas de cartas de alforria em cena), acreditamos poder analisar as conferências emancipadoras tendo como base elementos afins às discussões sobre alguns elementos da composição teatral, tal como efeitos de cena e distribuição dos acontecimentos na forma de dramaturgias muito bem organizadas. Isso porque nessas conferências existia uma nítida organização cênica, que levava em conta a articulação entre texto, cena, público e outros elementos técnicos referentes à maquinaria teatral. Além disso, a estrutura das conferências, conforme podemos observar ao longo de várias de suas descrições, lidava com arranjos no tempo e espaço de diferentes linguagens artísticas e atos de palavra, geralmente articulados visando a um apelativo encadeamento dramático, tendo como alvo a criação de efeitos sensíveis em seu público.

As descrições dos eventos, publicadas no dia seguinte de sua realização, na *Gazeta da Tarde*, podem contribuir para nossa tentativa de aproximação entre as conferências cênicas e algumas lógicas de composição teatral:

Foi, por certo, a conferência de ontem no teatro S. Luiz a mais brilhante da série atual. Extraordinária concorrência, camarotes ornados de belas senhoras, oradores eloquentes e excelente música na introdução e nos intervalos. Efetivamente, graças aos incessantes esforços dos Drs. Vicente de Souza e Castilho, conseguiu-se uma distinta orquestra regida pelo hábil professor Noberto Amâncio de Carvalho e composta dos bem reputados artistas os Srs.: Francisco José Martins, Raphael Redondo, Mr. Labé, Henrique Canongia, Jesuíno Carvalho, Alfredo Machado de Azevedo, José Livreiro, Raymundo Alves da Silva, Francisco Nascimento, Theodoro de Carvalho, Domingos dos Anjos Cardoso e João de Oliveira Duarte, que todos prestaram-se, generosa e gratuitamente, a concorrer para esta obra de caridade e de reivindicação da dignidade nacional. Depois da abertura, os ilustres professores Viriato e Tavares executaram uma brilhante fantasia de Halinmeyer, interrompida, por vezes, e terminada pelos mais calorosos aplausos. Teve, então, a palavra o exímio orador José do Patrocínio, que obteve novo e assinalado triunfo pela demonstração matemática de estarem os senhores de

escravo em débito da enorme soma de 1.328:600\$000 em presença das Leis de 1831, de 1850 e de 1855. Produziu grande sensação o paralelo entre o inquisidor e o senhor de escravos; mas foi na peroração shakespeariana que arrancou mais calorosos aplausos ao auditório. Comparou o rei Lear ao povo brasileiro, suas duas filhas ingratas aos partidos liberal e conservador; a meiga Cordélia é o partido republicano, o mártir de todas as injustiças, desde 1789, desde Tiradentes até hoje, que espera, de braços abertos, o povo brasileiro para conduzi-lo ao apogeu da glória e da prosperidade. Depois de uma bela valsa, primorosamente executada pela orquestra, tomou a palavra o popular orador Dr, Lopes Trovão que estigmatizou os grandes órgãos pelo seu proposital silêncio sobre as Conferências Emancipadoras. [...] O numeroso auditório retirou-se satisfeitíssimo e estamos informados de que estão tomando as providências necessárias para que a conferência de Domingo, 12 de setembro, seja ainda mais brilhante quer na parte oratória quer na musical. (GAZETA DA TARDE, 6 set. 1880, s./p.)

Tanto nessa descrição como em outras que serão apresentadas ao longo deste capítulo, chamamos a atenção para o que ali se organizava, não exatamente em termos de luta política, mas em termos de composição dramática. A preparação do espaço do teatro desde sua área externa – jardim e pátio – até seu interior. O destaque aos elementos de decoração, em geral suntuosa, era realizado como chamariz para o público, assim como a luz elétrica, então novidade dos grandes centros urbanos do país. A eletricidade era apresentada como metáfora tanto da liberdade quanto da filiação, entre os entusiastas, da causa da ciência e do futuro. Por fim, observamos que, uma vez começada a matinê, os números artísticos eram organizados por atos ou partes, intercalados por conferências e teses em que importantes figuras do movimento tomam a palavra e enredam o público em aulas e discursos de alta carga dramática. Nessas conferências imperava uma lógica de composição comum e popular à época: a do teatro de variedades, um teatro que vinculava sua força ao fragmento e à descontinuidade entre os elementos apresentados em cena.

THEATRO SANTANA
GRANDE ESPECTACULO-CONCERTO
EM BENEFICIO
SEGUNDA-FEIRA 7 DE JANEIRO DE 1884
 com o gracioso concurso de distintos e apreciados artistas de diversos theatros da corte e do Club 14 de Julho

<p>1ª parte O DITOSO FADO, comédia em 1 acto, do repertorio do actor Mattos, desempenhada pela Sra. Helena Cavallier e Mattos. ZORA LA MAURESQUE, canção arabe de Paulo Henrion, pela Sra. Djelma. MIREILLE, a duas vozes, canção de Gounod, pelas Sras. Rose Méryss e Delsol.</p> <p>2ª parte HISTORIA DO MARINHEIRO, contada por elle mesmo, grande scena dramatica, do repertorio do celebre artista Taborda, representada pelo actor Vasques.</p>	<p>3ª parte WALKYRIA, pela 1ª vez, grande valsa para orchestra (em scena aberta), da compositora nacional D. Francisca Gonzaga. LES ENFANTS DU PEUPLE, coro pelo Club 14 de Julho. PROVAS PUBLICAS, scena comica, pelo actor Martins. LA REINE DES SAVANES, canção havaneza pela Sra. Djelma. LA TRAVIATA, duetto, pela Sra. Christina Massart e o Sr. Pollero.</p> <p>4ª parte A PROPHECIA, grande symphonia do maestro brasileiro H. A. de Mesquita e por elle regida.</p>	<p>LA PATROUILLE, coro de Van Acher, pelo Club 14 de Julho. PAULO E VIRGINIA, romance da opera-comica de Victor Massé pela Sra. Delsol. HAMLETO, monologo, grande scena dramatica, traducção do actor Boldrini, desempenhada por elle e pela Sra. Jacintha de Freitas. MIGNON, romance da opera-comica de Ambroise Thomas, pela Sra. Rose Méryss.</p> <p>5ª parte UMA VESPERA DE REIS</p>
---	--	---

do escriptor Arthur de Azevedo, musica do maestro Colás, representada pelos artistas DD. Clelia, Jacintha de Freitas, Xisto Bahia, Araujo, Colás e Teixeira.
 A commissão promotora deste beneficio confessa-se sinceramente grata a todos os artistas que da melhor vontade e generosamente nelle tomam parte e ao Sr. Jacintho Heller pela cessão gratuita do seu theatro, bem como aos demais empregarios e directores de companhias dramaticas.

Começará o espectáculo ás 8 1/4 horas.

O pequeno resto de bilhetes acha-se á venda nas seguintes casas: Lombarts, rua dos Ourives 27; Baillon & Ketele, Ouvidor 76; Notre Dame de Paris; livraria Faro & Lino, Ouvidor 72; Klein, Lachaud & C., rua Nova do Ouvidor 10 e 20.

Fragmento fotocopiado do jornal Gazeta da Tarde do dia 5 de janeiro de 1884.

TEATRO SANTANA

GRANDE ESPETÁCULO-CONCERTO EM BENEFÍCIO

Segunda-feira, 7 de janeiro de 1884, com gracioso concurso de distintos e apreciados artistas de diversos teatros da corte e do Clube 14 de Julho.

1ª parte

O DITOSO FADO, comédia em 1 acto do repertório do ator Mattos, desempenhada pela Sra. Helena Cavallier e Mattos.

ZORA DE LA MAURESQUE, canção árabe de Paulo Henrion, pela Sra. Djelma.

MIREILLE, a duas vozes, canção de Gounod, pelas Sras. Rose Méryss e Delsol.

2ª parte

HISTÓRIA DO MARINHEIRO, contada por elle mesmo, grande cena dramatica do repertório do célebre artista Taborda, representada pelo ator Vasques.

3ª parte

WALKYRIA, pela 1ª vez, grande valsa para orchestra (em cena aberta), da compositora nacional D. Francisca Gonzaga.

LES ENFANTS DU PEUPLE, coro pelo Clube 14 de Julho.

PROVAS PÚBLICAS, cena cômica pelo ator Martins.

LA REINE DES SAVANES, canção havaneza pela Sra. Djelma.

LA TRAVIATA, duetto pela Sra. Christina Massart e o senhor Pollero.

4ª parte

A PROFECIA, grande sinfonia do maestro brasileiro H. A. de Mesquita e por elle regida.

LA PATROUILLE, coro de Van Acher, pelo Club 14 de Julho.

PAULO E VIRGINIA, romance da ópera-cômica de Victor Massé pela Sra. Delsol.

HAMLETO, monólogo, grande cena dramatica, traducção do ator Boldrini, desempenhada por elle e pela Sra. Jacintha de Freitas.

MIGNON, romance da ópera-cômica de Ambroise Thomas, pela Sra. Rose Méryss.

5ª parte

UMA VÉSPERA DE REIS, do escritor Arthur de Azevedo, música do maestro Colás, representada pelos artistas D.D. Clelia, Jacintha de Freitas, Xisto Bahia, Araújo, Colás e Teixeira.

A comissão promotora desse benefício confessa-se sinceramente grata a todos os artistas que da melhor vontade e generosamente nele tomam parte e ao Sr. Jacintho Heller pela cessão gratuita de seu teatro, bem como aos demais empresários e diretores de companhias dramáticas.

Começará o espetáculo às 8 ¼ de horas.

O pequeno resto de bilhetes acha-se à venda nas seguintes casas: Lombaerts, rua dos Ourives, 27; Baillon & Ketele, Ouvidor, 76; Notre Dame de Paris; livraria Faro & Lino, Ouvidor, 72; Klein, Lachaud & C., rua do Ouvidor, 16 e 20. (GAZETA DA TARDE, 5 jan. 1884, s./p.)

Lógica fragmentada, dispersa e que combinava números diversos performados por artistas populares da época e solidários à causa. A fragmentação corresponde também à necessidade de angariar, a cada realização de uma conferência, artistas disponíveis para ensaiar e apresentar algum número ou peça musical. Cada um desses eventos contava com a disposição de artistas engajados de linguagens diversas para alternarem seus números. A preparação das conferências era fruto de um intenso trabalho coletivo entre os apoiadores do ideal abolicionista, e elas também contavam com ao menos um orador, cujo discurso precisava ser cuidadosamente elaborado, pois deveria apresentar uma curva de intensidade dramática com o objetivo de impactar a audiência e mobilizar a opinião pública.

Por fim, conseguir um teatro para a realização do encontro às vezes não era tão fácil, ainda mais com o passar da década e a revanche dos escravistas, que, muitas vezes, ameaçavam a direção de determinados teatros caso acolhessem as conferências emancipadoras. Conseguido o teatro, mais trabalho: era importante a preparação do espaço interno e externo de cada casa de espetáculos, pois a divulgação de atividades realizadas nos jardins, a presença de fogos de artifícios e da tão recente iluminação elétrica acabavam fazendo diferença para o interesse do público em comparecer.

A seguir, para tornar alguns elementos desse complexo evento teatral mais nítidos, propomos uma análise pormenorizada de alguns de seus aspectos. Primeiro, observaremos as formas de publicização e circulação das palavras proferidas nessas conferências pela imprensa e que extrapolavam a noção de público para além da sala de espetáculo. Depois, focalizaremos as conferências em si, com o objetivo de expor algumas das bases científicas dos discursos ali proferidos, bem como a justaposição entre, de um lado, o cânone literário e artístico europeu e, de outro, as narrativas de cenas do contexto escravista brasileiro. Também destacaremos quem era o público desses eventos

e como se articulavam suas relações com a causa abolicionista. Por fim, buscaremos levar a cabo nossa hipótese de que o encontro entre as artes da cena e o movimento abolicionista consiste na emergência da ideia de um teatro cidadão ao analisarmos as apoteoses cênicas, em que cartas de alforria eram entregues às pessoas escravizadas.

3.2 Das conferências

Das diferentes partes que compunham o programa dos eventos emancipacionistas, o momento das conferências era um dos mais esperados. Em geral, os conferencistas eram intelectuais formados nas mais diversas áreas – bacharéis, médicos, escritores, artistas, engenheiros – ou fazendeiros. O título dos discursos era divulgado com destaque pela imprensa, convocando o público ao resumir a tese que seria ali defendida.

Não foram poucas as conferências publicadas dias depois de terem sido proferidas, nas páginas dos jornais ou em volumes avulsos que circulavam no cotidiano cidadão. Alguns dos oradores mais publicados foram José do Patrocínio, Joaquim Nabuco, Ferreira de Menezes, Vicente de Souza e Rui Barbosa. A publicação integral permitia às teses apresentadas sua leitura e replicação nas mais diversas situações, expandindo os debates instaurados no interior dos teatros e alcançando um público maior do que aquele que havia comparecido ao evento.

Maria Cristina Wissenbach (2018) lembra que, segundo o Censo de 1872, da população do país apenas 15,7% se diziam alfabetizados. Porém, o universo da linguagem escrita, assim como da imprensa, atingia direta ou indiretamente um número muito maior de pessoas, pois se vivia num mundo em que alguns liam em voz alta enquanto outros ouviam. Ouvir notícias da imprensa lidas em espaços públicos era hábito e contornava, em alguma medida, o analfabetismo generalizado:

Nas zonas rurais do Sudeste brasileiro, documentos dos últimos tempos da escravidão flagraram grupos de escravos ouvindo notícias que eram trazidas pelos jornais abolicionistas e que em seguida se espalhavam como rastilhos de pólvora pelas comunidades escravas das cidades vizinhas. Tempos mais tarde, lá pelos idos dos anos 1920, Bitita, nome pelo qual era conhecida a menina e depois escritora Carolina Maria de Jesus, era levada pelo seu avô para ouvir o *Estado de São Paulo* ser lido por um oficial de justiça negro, conhecendo com isso as opiniões de Rui Barbosa sobre a distribuição de terras aos ex-escravos, ou as últimas novidades sobre a guerra na Europa dos anos 1914-18. (WISSENBACH, 2018, p. 294)

Com isso, em maior ou menor escala, muitas pessoas podiam se aproximar da escrita, da circulação de ideias e dos conteúdos enunciados nas conferências emancipadoras, independentemente de seu grau de alfabetização.

Entre tantos homens que subiram à tribuna, houve também algumas mulheres que enunciaram suas teses. Uma delas foi D. Mercedes de Oliveira, aluna da Escola de Medicina. Em janeiro de 1884 transcorria um debate nos jornais fluminenses promovido pela pergunta polêmica lançada pela *Gazeta da Tarde* logo no início do ano: “Seria a mulher brasileira escravocrata?”. A essa provocação, muitos esboçaram artigos com as mais diferentes opiniões e, na conferência do dia 27, realizada no Teatro Polytheama Fluminense, subiu à tribuna Mercedes de Oliveira para defender a tese de que as mulheres seriam, na verdade, as maiores parceiras da luta antiescravista. É interessante observar que a primeira mulher no púlpito de uma conferência emancipadora tenha sido convidada justamente para expor sua posição a respeito de um tema que destacava o gênero como problema central, conferindo uma especial autoridade à discursante pelo fato de ela experienciar na pele a condição da mulher oitocentista. Como também foi destacado na descrição do evento na *Gazeta* do dia seguinte, no dia do discurso de D. Mercedes, pela primeira vez na história do movimento abolicionista a plateia de um teatro estava preenchida majoritariamente por mulheres das mais variadas idades.

Do mesmo modo, quando o movimento de propaganda pública abolicionista se viu ameaçado pelas acusações do Clube da Lavoura – associação de defensores do escravismo – de que as conferências emancipadoras eram espaço de fomento à desordem e sublevação pública, a primeira iniciativa foi convidar ao púlpito um fazendeiro abolicionista para que ele justificasse que até mesmo entre os produtores agrícolas havia vozes contrárias à escravidão.

Com isso, queremos chamar a atenção para o fato de que em muitas dessas conferências, propositalmente, buscava-se avizinhar a tese enunciada pelo orador ou pela oradora de sua experiência de vida, ou seja, de sua perspectiva de mundo – que, supostamente, lhe conferiria especial autoridade entre os demais para falar sobre o tema em questão. Esse ponto nos leva a destacar duas características que parecem estar presentes tanto na forma cênica da conferência emancipadora quanto no próprio ideal de mobilização da opinião pública por meio de um evento de natureza artística e discursiva. A primeira delas consiste na aproximação entre a experiência ou o conhecimento científico do orador e a matéria do seu discurso, aproximação entre intérprete e texto que nos remete também a elementos provenientes da composição teatral. A segunda característica trata da

coexistência entre dois tipos de ação pela palavra nas conferências: aquela que visava tocar os corações e sensibilidade emocional do público e a que buscava mobilizá-lo racionalmente valendo-se do caráter científico do discurso.

Para observarmos esses dois tipos de conferência, leiamos a descrição de uma delas, proferida por Ubaldino Amaral e seguida de dois outros oradores, em 1880:

Encetou a conferência o Dr. Ubaldino Amaral, demonstrando o absurdo de querer se refrear os sentimentos, os impulsos do coração, de um parlamento e de uma nacionalidade inteira. Provou depois, eloquentemente, que ele era emancipador pelas lágrimas que derramara inúmeras vezes vendo as iniquidades sem nome, de que eram vítimas os míseros escravos. Comoveu profundamente o auditório narrando um caso que daria a Victor Hugo um drama incomparável. Um escravo boçal fora mandado à força em lugar do capanga de seu senhor; o mísero atravessou o júri e todo o aparato do cadafalso sem compreender que queriam matá-lo; foi só quando o carrasco agarrou-o que descobriu a traição de que era vítima... Então o mísero sentou-se resignado. Cantou uma canção africana... e entregou o pescoço à corda fatal. [...] Ainda era profunda a comoção do auditório quando na maior emoção, subiu à tribuna o Dr. Vicente de Souza. [...] Terminou provando com dados recolhidos pelo Dr. Nicolau Moreira, nos Estados Unidos, que o terror pânico de nossos estadistas e fazendeiros só prova a sua ignorância que a emancipação em um só dia de 4.500.000 escravos, depois de cinco anos de guerra, deu aos Estados Unidos sua inaudita prosperidade atual. (GAZETA DA TARDE, 30 ago. 1880, s./p.)

Em seguida, observemos a diferença entre a matéria desses discursos e o convite público para escutar a tese a ser apresentada por José Agostinho dos Reis no final do mesmo ano:

A Conferência n. 18 do próximo Domingo 21 de novembro terá o palpitante interesse de uma auspiciosa e brilhante estreia. Efetivamente subirá, pela primeira vez à tribuna popular, o jovem Engenheiro José Agostinho dos Reis, que tanto se distinguiu no famoso concurso de Economia Política na Escola Politécnica. [...] A tese para dissertação é – *Vantagens sociais, econômicas e financeiras do trabalho livre*. A Conferência será, portanto, inteiramente científica; poderá ser ouvida até pelos mais meticolosos fazendeiros e pelos mais refratários escravocratas sem temer que se preguem atentados contra a sua vida e propriedade. (GAZETA DA TARDE, 19 nov. 1880, s./p.)

A característica marcante das conferências proferidas por esses oradores abolicionistas consiste na alternância, senão coincidência, de dois tipos de teor discursivo: um dramático/poético e outro científico. Espaço público de partilha de palavras por meio de uma retórica com efeitos persuasivos, o momento da noite em que se abria espaço para uma conferência verticalizava na noite artística e militante uma atitude de aprendizado coletivo. Isso porque em quase todas as conferências por nós lidas podem ser observados dados provenientes de estudos científicos, tais como censos e estatísticas, coletados e

exibidos pelos oradores. O aspecto arrojado e científico dos discursos provavelmente vivava fazer frente aos argumentos escravistas muitas vezes consolidados em posições pouco fundamentadas em dados concretos e materiais. Assim, todo um corpo de palavras e termos técnicos e científicos conferiam às conferências e seu público uma associação imediata com o espírito e a ética da modernidade.

Com isso, presenciar na posição de público uma conferência emancipadora era a demonstração pública de um interesse particular pelas Luzes, pelo conhecimento científico e pelo progresso da civilização. Nessa defesa da ciência em prol do obscurantismo escravista, os teatros se tornavam espaços onde não somente se escutavam poesia e música, mas também uma série de lições. O teatro, portanto, se tornava escola da emancipação:

Subiu então à tribuna no meio de uma verdadeira ovação o exímio abolicionista Dr. Nicolau Joaquim Moreira e pronunciou não um discurso nem uma conferência, mas sim uma verdadeira lição de agronomia, de ciência social e de antropologia, que deve ser estudada e meditada, mas que é impossível resumir. No exórdio disse, muito modestamente, que frequentava raras vezes essa tribuna para deixar ir na vanguarda os jovens e talentosos oradores que era a glória do partido abolicionista; que limitava-se a aplaudí-los e que só tomava a palavra quando a isso obrigamos os erros e os sofismas intoleráveis dos adversários; que, ainda na penúltima Conferência, tivera a maior satisfação, ouvindo o distinto lavrador Marcondes do Amaral demonstrar irrefutavelmente os erros e o espírito rotineiro da grande lavoura escravocrata. Não tenho intenção de ofender pessoa alguma: é obrigado, porém, a dizer as coisas pelo seu próprio nome. Os argumentos até hoje apresentados contra a Abolição nos jornais dessa capital só demonstram má fé ou ignorância. (GAZETA DA TARDE, 25 jan. 1881, s./p.)

Ao mesmo tempo, lágrimas e narrativas de forte peso emocional eram mais do que bem-vindas e pareciam ser necessárias também como argumento para mover os corações e opiniões a favor da abolição. Era passagem quase obrigatória de todo discurso proferir uma história trágica de alguma pessoa escravizada que “daria a Victor Hugo um drama incomparável”. Textos extremamente adjetivados, apresentando “miseros senhores de escravos”, “capangas traiçoeiros”, “pobres escravizados”, etc. em situações penosas ou de extrema violência eram muitas vezes descritos e alvos de interjeições, aplausos e vaias por parte do público, que escutava as narrativas dolorosas.

Em relação a um episódio transcorrido no Ceará, uma greve dos jangadeiros em 1881 que fechou o Porto de Fortaleza para o trânsito e comércio de escravizados, José

Agostinho dos Reis pronunciou uma conferência no Teatro Recreio Dramático comemorando o terceiro aniversário da Libertadora Cearense.

(O orador pegando em uma miniatura de jangada que se achava sobre a mesa e mostrando-a ao público) Senhores, sob quatro paus, com a vela alvejante enfunada pela brisa, um homem é capaz das maiores ousadias. Ele, sozinho, sem bússola, sobre esses quatro paus flutuantes, afronta as vagas e perde-se de vista das costas sendo bastante ousado até para atravessar o atlântico. A jangada impelida pelo vento roça a face das ondas, como a andorinha no seu voo ligeiro. Pois bem! Esses homens destemidos fizeram um dia uma conjuração: recusaram-se a transportar escravos para bordo dos navios do sul! *(Sensação, aplausos prolongados)*. Hoje, senhores, graças aos esforços de tantos homens de coração, a província está livre e próspera. As rendas da estrada de ferro de Baturité provam-no com os seus saldos. Mas também quantos sacrifícios pela causa da liberdade! (GAZETA DA TARDE, 10 dez. 1883, s./p., grifos no original)

O caráter cênico e narrativo da conferência de José Agostinho dos Reis é evidente. A historinha narrada é revestida de um tom poético e dramático culminando, sempre, numa defesa da luta como sacrifício, espécie de catarse coletiva em prol da liberdade negra. Em relação às histórias que narravam as violências e agruras sofridas pelas pessoas escravizadas e que terminavam em tragédia, seguia-se uma conclusão retumbante e emotiva dos oradores que afirmavam ser mais do que necessária a abolição imediata do perverso sistema escravista. Mesmo em meio às lágrimas, não havia espaço para nada mais, senão o entusiasmo.

O que podemos observar é que a dramaticidade empregada nas conferências buscava criar formas de aproximação entre o público entusiasta da abolição, porém livre e cidadão, e as pessoas que de fato viviam a experiência do cativo:

Apesar das incessantes chuvas e dos dias de festa, ao meio-dia ocupava o elegante Teatro São Luiz numeroso auditório, com muitas senhoras nos camarotes e os distintos abolicionistas [...] Subiu então à tribuna, aclamado por entusiástica ovação, o popular orador José do Patrocínio. No exórdio eloquentíssimo, disse: – Somos os escravos dos escravos; é por isso que todos os dias vimos aqui cumprir nossa tarefa a bem daqueles que sofrem nos termos do cativo. *(Aplausos gerais)* (GAZETA DA TARDE, 27 dez. 1880, s./p.)

A afirmação provocativa de Patrocínio – “somos escravos dos escravos” – traduz em várias direções o que ali se passava em termos de composição de palavras e gesto político e artístico. O fato de diversos discursos narrarem acontecimentos, fictícios ou não, frutos da condição violenta do sistema escravista, investia sua justificativa em um elemento importante da linguagem teatral: a constituição de um espaço de experiências em comum que poderia levar à identificação. Uma vez mais, algo que a linguagem teatral

realiza bastante bem. Quando falamos de um espaço comum instaurado via narrativa e ficção das palavras, buscamos evidenciar que, em muitas dessas conferências, algumas experiências vividas por escravos no interior da sociedade brasileira eram contadas a partir de referenciais narrativos e poéticos partilhados pelo público que acedia a essas reuniões. Do mesmo modo, a pessoa escravizada, considerada pelo sistema como um bem semovente dotado de espírito, passava a ser narrada como um indivíduo, tal como aqueles que nasciam livres e sob outras condições de cidadania no interior da sociedade. A prática de palavras instaurada pelos discursos dos conferencistas, fosse em sua via científica, fosse em sua via dramática, conferiam ao público dos eventos um convite a se pensar e se projetar tal como uma pessoa escravizada, na lógica da identificação. Isso, como podemos imaginar, ficava circunscrito à lógica poética, não à condição de uma materialidade.

Não à toa, muitos conferencistas criavam a aproximação entre a experiência da escravidão e o público presente nas conferências por meio da associação entre essa experiência e o cânone artístico supostamente conhecido por grande parte desse público. É o que podemos observar na associação feita por Rui Barbosa entre o navio negreiro e os círculos do Inferno dantesco:

Se Dante Alighieri vivesse no século XVIII, teria fixado o vértice dos sofrimentos inexprimíveis, o ínfimo círculo do seu Inferno, no porão de um navio negreiro, num desses núcleos de suplícios infinitos que só a poesia sinistra da loucura poderia pintar; numa dessas embarcações flutuantes, ninhos do abutre humano, que a mão da mais perversa das malfeitoras esparziu durante trezentos anos pelo Atlântico entre as cintilações de esmeralda e safira do céu e do oceano. (*Aplausos prolongados*) (BARBOSA, 1885, p. 18)

Desse modo o cânone artístico-literário predominantemente europeu era atritado e justaposto à experiência escravista nacional. Dante, Shakespeare, Verdi, Victor Hugo, Sófocles, entre muitos outros, tinham suas ficções trazidas à cena da palavra dos conferencistas. Participando do mesmo movimento poético, pessoas escravizadas eram comparadas com o rei Lear, viviam as dores da Aida trágica conhecida pelas melodias de uma ópera e eram retratadas com a mesma pungência do Inferno gelado e inumano dos versos italianos. Provavelmente, a identificação entre os heróis da literatura, da ópera e do teatro com os corpos dos escravizados ajudava na comoção do público ali presente. Além disso, as conferências emancipadoras se apoiaram pouco no repertório de imagens, episódios e simbologias cristãs, uma vez que o catolicismo nacional, como já dissemos, mantinha-se em grande parte escravista; assim, o que emerge como conexão de palavras, cenas, ações

dramáticas, poética, poesia e discurso se apoia muito mais em analogias com os cânones literários e artísticos.

O fato de que a maior parte das conferências tenha sido elaborada a partir dos possíveis elos em comum entre a experiência do cidadão livre e da pessoa escravizada não significa que esse tipo de dramatização ou ficcionalização da escravidão fosse algo inédito. Como sabemos, ao longo de todo o século XIX, de forma mais contundente a partir de sua segunda metade, a figura da pessoa escravizada foi centro de diversas obras literárias. No entanto, as conferências articulavam novidades em relação à poetização da experiência da escravidão e da liberdade. Primeiro, e fato mais evidente, elas consistiam em performances, ou seja, lidavam com a comoção de sua enunciação, na reação de fala e escuta, bem como com respostas imediatas da audiência. Além disso, por serem performances, elas também poderiam dialogar diretamente com eventos do dia, histórias recém-acontecidas e ficções provindas do cânone que estivessem mais ou menos próximas da vida cidadina. Em segundo lugar, seu objetivo imediato era apenas um: a mobilização do público em direção às ideias emancipacionistas.

Das conferências da Glória para as emancipadoras, a passagem é suave e natural e é nossa opinião que se delas não resultar grande proveito material, enorme será a vantagem moral. Nelas não se trata de pedir a proteção do imperador – nem do seu governo, nelas nada se tem que ver com as economias orçamentárias, o assunto que nelas se trata impõe-se por si mesmo, é a santa missão daqueles que nessa tribuna empenham-se em que acabe na Terra de Santa Cruz o cancro hediondo da escravidão. [...] Ali sim pode-se fazer apelo ao povo – porque não tem necessidade de tutela nem de procuradores – tem o direito de deliberar segundo suas inspirações e são elas salvo raras exceções sempre dignas de aplausos. Dessas conferências nascerá o convencimento de que o povo brasileiro deve unir-se e estudando procurar meios de lavar a nódoa que tanto enfeia a nossa civilização: dessas conferências deve resultar a profunda convicção de que todos nós somos livres e que é indigno de um povo que quer passar por civilizado conservar neste século tantos milhares de homens no cativeiro. (GAZETA DA TARDE, 6 set. 1880, s./p.)

Além disso, para além do proveito material, ou seja, a concreta abolição do sistema escravista, o que se colocava em tela nessas conferências era algo da ordem de uma aprendizagem ética e moral. Ali, um conjunto de experiências das pessoas escravizadas era apresentado de modo a evidenciar o escravizado como um ser digno de narrativa e história, e não mais como um bem semovente.

É digno de nota, entretanto, o fato de que nenhuma conferência por nós consultada escuta o que tem a dizer as pessoas escravizadas. Elas estão presentes no interior dos teatros, mas ocupam posições específicas, conforme observaremos mais adiante. Esse

ponto será importante para que perspectivemos que tipo de lógica emancipatória ali está em curso.

*

A historiadora Wlamyra Ribeiro Albuquerque afirma:

[...] o uso da emoção foi um traço importante na construção de discursos e ações em prol do fim da escravidão; a comoção provocada pela conquista da alforria impregnava as relações entre escravos e abolicionistas e transbordava para as interpretações sobre possíveis diferenças entre a “raça emancipada” e a “raça emancipadora”. (ALBUQUERQUE, 2009, p. 82)

O ideal de liberdade formalizava-se como dádiva cuja condição eram a obediência e a submissão.

Em geral narrada como uma figura sofredora e injustiçada, raramente a pessoa escravizada foi perspectivada pelas conferências como um ser de ação política, ativo e resistente em relação à sua condição de exploração. A ausência do retrato de pessoas escravizadas como politicamente ativas contrastava imediatamente com as notícias nas páginas de jornal. Nas duas últimas décadas da escravidão no território nacional, proliferaram o número de fugas e a formação de quilombos, bem como foi deflagrada uma série de levantes escravos em diversas regiões do país. Além disso, também “foram comuns os pequenos levantes nos quais os escravos assassinavam feitores e senhores e em seguida se entregavam ao subdelegado” (REIS, 2018, p. 398). Essas descrições de mobilização negra muitas vezes se encontravam registradas na mesma página do jornal em que uma conferência emancipadora estava transcrita. Se no factóide jornalístico os escravizados eram rebeldes e mobilizados em prol dos seus direitos, nas falas dos oradores eram pobres sofredores, em busca de um destino e de um povo que lhes sorrisse e que não os deixasse viver a vida na morte, como aconteceu com a núbia Aida.

Entre as descrições de conferência analisadas nesta pesquisa, há apenas uma em que há nítida afirmação de que pessoas negras – e a “raça africana” – seriam não somente iguais às pessoas brancas, mas também superiores. Além disso, são destacadas as ações de violência de escravizados contra seus senhores como estratégia política de resistência às opressões e torturas provenientes do sistema escravista. Trata-se de uma conferência proferida pelo Dr. Vicente de Souza, professor, médico e socialista negro, na época em

que começavam as primeiras perseguições dos escravagistas a esse tipo de manifestação nos teatros:

Ao meio dia já era tão numerosa a concorrência que faltavam cadeiras nos camarotes e na plateia. Entre o escolhido auditório, notamos os venerandos abolicionistas. Dir-se-ia que exibiu-se o sexo feminino, nesta conferência, de um modo especial, ornando quase todos os camarotes e contribuindo com a exímia amadora a Exma. Sra. D. Cacilda de Souza, para maior brilho da parte concertante musical. [...] Subiu, então, à tribuna, entre calorosos aplausos o popular orador Dr. Vicente de Souza. No exórdio, referiu-se aos insultos e às calúnias da contra-propaganda escravagista e estigmatizou-a devidamente. Passou depois à demonstração antropológica da falsidade da proposição de que a raça africana é raça inferior, predestinada à escravidão. Com Paul Brocart demonstrou, pelo contrário, a superioridade dessa raça, eminentemente frugal, apta para os mais árduos trabalhos sob os calores equatoriais; extraordinária em exemplos de amor filial, de gratidão e devoção tanto entre iguais como de escravo para senhor, de mártir para algoz. Quanto à superioridade intelectual, nós vemos, todos os dias, pretos dirigindo o trabalho de brancos; e basta lembrar que o Egito africano foi o berço da civilização ocidental, o mestre de Sócrates, de Platão e de todos os filósofos gregos. Quanto à sua moralidade, basta comparar a estatística criminal dos nossos municípios escravistas com as das capitais europeias, com as de Londres, Paris, Viena e Berlim, para ganhar a convicção de que, apesar do aviltamento produzido pela escravidão, o africano é muito menos propenso ao crime do que o europeu. Lembrou que o escravo tinha, como excitador ao crime, a barbárie dos seus senhores; descreveu, em vivas cores, as atrocidades cometidas nos engenhos de açúcar e nas fazendas de café; *os coletes de couro, as máscaras de Flandres, os cepos, os viramundos, as surras a couro cru, molhado e salpicado de areia, as salmouras com pimenta sobre as feridas*, e todo esse acervo de atrocidades que a posteridade estigmatizará horrorizada sob a denominação geral de *barbáries escravocratas*. Foram perfeitamente descritas as hediondas cenas dos navios negreiros; citados o nome e todas as circunstâncias do monstro que queimou 16 escravos em uma fornalha; de outro, que atirou um escravo na chaminé de seu engenho, em Santo Amaro de Campos; os esfaqueamentos de escravos nas charqueadas do Rio Grande do Sul e um milhar de outras ferocidades que desonram a espécie humana e mancham a glória do século XIX. (GAZETA DA TARDE, 27 set. 1880, s./p.)

No entanto, como afirmamos, posições como a do Dr. Vicente de Souza, ao menos nos interiores dos teatros onde ocorriam as conferências emancipadoras, eram raras. A ausência do retrato do escravizado como sujeito de ação política talvez possa ser justificada por dois movimentos. O primeiro deles consistiria na tentativa de se fomentar a dramaticidade das cenas narradas, de modo a mobilizar o engajamento do público. A figura do escravizado como oprimido e vítima submissa dos horrores e violências praticadas pelos escravistas poderia instigar o público a associar as cenas descritas com as formas

de ficção trágicas e românticas, em que os heróis burgueses ou da Antiguidade são submetidos à pesada mão do destino e da fatalidade. Mescla de terror e piedade.

Nossa segunda hipótese é também defendida por Angela Alonso quando a historiadora afirma que “essa linha retórica [da compaixão] de combate à escravidão instigou o *éthos* cavalheiresco, tão adequado a uma sociedade aristocrática: o abolicionismo como causa justa à espera de heróis civilizadores” (ALONSO, 2015, p. 98). Aqui, uma vez mais, observamos a presença de um *éthos-gentleman* fundamentando as texturas de uma ação cidadã.

Na produção de uma subjetividade cavalheiresca, uma das conferências que mais nos impressionou durante a investigação foi proferida por José do Patrocínio, compondo uma cena bastante complexa. Leiamos o que se passou:

Como havíamos previsto, a conferência de ontem foi de grande brilho e interesse. O elegante e confortável teatro de S. Luiz, tão generosamente prestado para esse fim humanitário pelos seus dignos empresários os Srs. Dias Braga & Mattos, vai já tornando-se pequeno para a sempre crescente afluência do público fluminense. À hora fixada, o distinto professor Viriato Figueira da Silva, apresentou-se com uma numerosa banda, especialmente composta de artistas das fábricas de cigarros de Niterói, e fez executar várias peças, merecendo aplausos entusiásticos do auditório a *Saudação à Carlos Gomes* e a majestosa marcha da *Aida*. [...] Subiu então à tribuna no meio de gerais aclamações do auditório o popular orador José do Patrocínio. Logo ao anunciar o fim especial da conferência – libertar uma velha escrava cuja idade nem ela mesma sabia; só lembrando-se que chegara ao Rio de Janeiro no mesmo ano que D. João VI – conseguiu comover profundamente o auditório. Que singular destino o desses dois entes desembarcados no mesmo ano nesta capital... Um vinha, cercado de fidalgos parasitas, plantar nesta terra a burocracia monárquica [...] a outra, mísera escrava – a coitada – vinha sofrer 72 anos de hedionda e atroz exploração; trabalhar dia e noite para seus senhores; e mendigar, moribunda, 120\$000 para poder morrer livre do chicote e do cepo. (GAZETA DA TARDE, 11 set. 1880, s./p.)

Na cena, embalada pela composição grandiloquente de Carlos Gomes – também ele um artista defensor da abolição –, podemos observar que três corpos se encontram em um espaço dramático produzido pela palavra. São corpos familiares, pois os apresentamos anteriormente: são eles o corpo qualquer, o corpo cidadão e o corpo soberano.

Patrocínio, por meio de uma ficcionalização da realidade, faz com que a vida da mulher sem nome, escravizada, a mulher qualquer, encontre a vida do soberano. Mais além, ela não apenas o encontra, mas é pareada ao soberano na chave da identificação: eles partilhariam um acontecimento, o desembarque num solo desconhecido, no ano de 1808. Dois estrangeiros, exilados de suas terras no mesmo ano. No jogo de palavras de

Patrocínio, seria produzida na vida da escravizada a mesma dimensão portada pelo corpo do soberano, pelo corpo do rei. Esse comum entre ambas as vidas seria pontual, como fica nítido no destino sofrido pela escravizada e no destino glorioso do monarca. Para essa produção, que aproxima e separa a qualquer do soberano, ser realizada, um outro corpo se faz necessário: o de Patrocínio que, nas palavras de Alonso, pode ser perspectivado a partir do *éthos* cavalheiresco, de uma atitude cidadã, de um corpo civilizado.

Como veremos, o encontro entre esses três corpos – corpo qualquer, corpo soberano e corpo cidadão – será fundamental para os efeitos poéticos e retóricos da cena da emancipação que aqui se desenrolará e da qual emergirá provavelmente o primeiro encontro entre teatro e cidadania em solo nacional. No momento, cabe destacar a assimetria da presença e da palavra atribuída a cada um desses corpos no interior da cena. Enquanto o corpo cidadão sempre está com a palavra na tribuna e o corpo do soberano vez ou outra se encontra na plateia,⁶¹ o corpo qualquer, o corpo escravizado, será narrado a partir da perspectiva do primeiro e exposto em cena à espera de sua metamorfose: de coisa semovente a sujeito provido da condição de cidadão.

3.3 Do público

Se as conferências emancipadoras mobilizavam, via palavra, cena, música, decoração e eletricidade, um percurso estético e narrativo visando à identificação entre o público de cidadãos livres e a experiência do cativo, cabe pontuar que nem sempre esse objetivo era bem-sucedido. Isso porque o público das conferências era diverso tanto do ponto de vista social quanto ideológico – afinal, também os escravistas compareciam às conferências emancipadoras, às vezes camuflados, outras vezes fazendo questão de manifestar sua presença.

Observemos, portanto, algumas das características desse público ávido que frequentava os teatros nos domingos após a missa, uma vez que era sobre ele e sua opinião que se articulava toda uma série de efeitos que compunham as conferências emancipadoras.

Antes, é importante ter em vista que, para conseguir o bilhete que conferia acesso ao teatro, era necessário doar uma quantia mínima de 500 réis por pessoa ao fundo de

61 Algumas das conferências emancipadoras ou espetáculos realizados em benefício da causa abolicionista eram frequentadas pelo imperador e sua família.

emancipação, valor possível de ser pago por um público socialmente diverso, mas que implicava um apoio material à causa, não somente intelectual. Apesar da condição financeira para a participação, as conferências sempre estavam lotadas. Nos dias em que o movimento abolicionista conquistava avanços do ponto de vista de sua luta institucional, o público era ainda maior. Talvez seu recorde tenha se dado na festa da liberdade promovida no Rio de Janeiro em celebração à abolição da escravidão no Ceará, no ano de 1884, e que reuniu milhares de pessoas ao redor de um teatro:

A deslumbrante manifestação começou no domingo pela manhã e só terminou hoje, pela madrugada, levou aos recintos do Politeama ofuscamente adornado por mais de dez mil pessoas. A rua do Lavradio, das 4 horas em diante esteve intransitável e por ordem da autoridade foi suspensa a venda dos bilhetes, pois a acumulação do povo era tão grande que se tornava um perigo e uma imprudência a continuação da venda de bilhetes. Teatro, jardins, pavilhões, bazares, tudo transbordou de povo! As iluminações foram ofuscantes e certamente de três a quatro mil pessoas não conseguiram entrar no jardim. Hoje, porém, repete-se o feérico espetáculo que tanto arrebatou a população fluminense e, como ontem, dez mil luzes brilharão nos jardins e pavilhões. (GAZETA DA TARDE, 26 mar. 1884, s./p.)

Entre 1880 e 1888, encontramos apenas um registro na *Gazeta da Tarde* reclamando da ausência do público em uma conferência. No entanto, justamente no dia do evento, a cidade do Rio de Janeiro foi acometida por um temporal que causou razoáveis estragos e enchentes.

*

Majoritariamente, havia o público formado pelos entusiastas da causa abolicionista. Podemos segmentá-lo a partir de algumas de suas características. Primeiro, o estrato dos militantes vinculados às associações e aos fundos de arrecadação. Eram, portanto, aqueles que tinham poder de decisão nas redações impressas ou que ocupavam cargos públicos na política. Formado por um contingente de homens letrados brancos e negros, esse núcleo de abolicionistas e seus agregados – esposas, filhos e amigos – era presença constante nos eventos.

Nas descrições de cada uma das conferências encontradas na *Gazeta da Tarde* podemos encontrar sempre uma breve listagem de nomes provenientes desse grupo. Nela, observamos como o jornal faz questão de demarcar a ausência de qualquer membro do núcleo militante. Consideramos, a título de hipótese, duas causas para essa listagem

nominal. Por um lado, ter seu nome publicado nas páginas dos jornais poderia conferir aos presentes certo prestígio social. Por outro, as ausências sublinhadas talvez operassem como forma de pressão das lideranças para que o comparecimento nos eventos fosse obrigatório, uma espécie de lista de chamada.

Depois, havia o público que comparecia espontaneamente. Eram estudantes acadêmicos, pessoa que trabalhavam nas gazetas da cidade, bacharéis e pretendentes a cargos políticos com certo poderio econômico. Por outro lado, essa parcela do público também era composta por “gente de menos fumos: homens livres de profissões e posições sociais subalternas: caixeiros empregados do comércio, tipógrafos, solicitadores, jornaleiros, copeiros e cozinheiros” (ALONSO, 2012, p. 115). Além disso, imigrantes portugueses mal colocados na vida econômica da cidade, negros livres e libertos, mestiços, mulheres e crianças se somavam a esse grupo. Tratava-se de todo um espectro social que, ao longo da década de 1880, não estava associado ao sistema escravista, pois não somente já não se beneficiavam dele, como a manutenção da escravidão acabava por dificultar seus trabalhos urbanos, que exigiam a modernização e liberalização da economia.

Em meio a essa parcela do público, destacamos especialmente a presença das mulheres; isso porque os jornais sublinham sua adesão à causa em praticamente todas as transcrições e notas referentes às conferências-concerto. A participação feminina é sempre descrita como o coração e a força principal da mobilização abolicionista nos teatros. A vinculação da mulher com as imagens de “belo sexo”, “coração maternal”, “coragem”, “espírito redentor”, “alma sensível”, “ser caridoso”, entre outras tantas, é realizada para justificar a abolição como a opção moralmente correta a se tomar socialmente.

De fato, mulheres foram fundamentais, ao longo da década final da escravidão, tanto do ponto de vista de sua participação nos eventos da militância quanto na própria iniciativa de criar associações de apoio e arrecadação em prol da liberdade negra. Contudo, como lembra Angela Alonso (2012), o movimento abolicionista está longe de apresentar elementos das lutas feministas. Majoritariamente masculino no campo da articulação e da produção de discursos e narrativas, tal movimento tutelou a participação e projeção das mulheres em seu interior.

Ainda, ao longo do período em que as conferências foram realizadas, era comum que nas descrições da *Gazeta* um espaço razoável fosse concedido a apresentar mulheres que compareceram ao evento por meio das iniciais de seus nomes, mas, principalmente a partir de suas características físicas e de sua vestimenta:

Dentre as esplêndidas *toilettes* que evoluíam pelo imenso salão pudemos a muito custo tomar notas das seguintes:

Miss A. P. Vestido de tarlatana branca, brocada, com corpete pontiagudo de cetim branco, *decolleté* em coração, com *modestie*. Dois fios de pérolas e uma bela rosa ornavam a vasta e castanha cabeleira. Uma inglesa com a beleza exuberante de uma trasteverina.

Mlle. E. S. T. – Belo vestido *crème* meio decotado, com *encolure plisée*. Uma tufa de Resedá ornava-lhe o peito e uma outra contrastava com os finos cabelos pretos. Muita simplicidade e muita elegância que deixavam admirar o seu belo rosto adornado.

Mme. M. P. B. – *Toilette* de cetim cor de rosa com enfeites *applications* de Bruxelas. Uma meia lua de metal e um laço de fitas ornavam-lhe a linda cabeça da qual caíam sobre os ombros duas longas tranças.

Mme. B. – Vestido de musselina de seda, de xadrez, com grandes barras pretas franjadas. *Basquine* de veludo preto *collan* e no peito uma tufa de rosas.

Mlle. L. A. P. – Setineta *crème*, enfeites do cordão. *Demi-de olleté* – *Encoulume* de arminho. Um belo diadema de *sequins* coroava-lhe a bela cabecinha preta.

Mlle. C. – Um riquíssimo vestido preto de sentinela. Um belo vestido de seda *marron*, enfeitado de rendas de Inglaterra, cuja dona não conhecemos.

E mais outros – todos bonitos, todos de gosto; infelizmente a falta de espaço e memória nos proíbe de estendermo-nos mais neste registro do bom gosto. (GAZETA DA TARDE, 3. abr. 1882, s./p.)

Do mesmo modo que a listagem de nomes marcava a presença e ausência do núcleo duro abolicionista, a listagem dos corpos e vestimentas femininas tinha dois objetivos, de acordo com nossa hipótese. O primeiro deles era provocar o desejo sexual: quem quisesse presenciar com seus próprios olhos decotes, castanhas cabeleiras, belezas exuberantes, finos cabelos pretos, ombros expostos, etc. deveria comparecer às festas da liberdade. Já quem quisesse apreciar ou ostentar no próprio corpo a moderna moda europeia em todo seu esplendor, luxo e novidade, teria que fazer o mesmo. A mulher era descrita ali, portanto, como mais um ornamento:

Como prevíamos, foi ontem dia de grande fala para o partido Abolicionista. Não foi uma conferência, foi um verdadeiro festival pela profusão de música, de poesia, de flores, de moças e de meninas. Jamais o elegante teatro S. Luiz viu tamanha e tão brilhante concorrência. Todos os camarotes estavam quase exclusivamente cheios de senhoras; até nas cadeiras e nas galerias havia ilustres representantes do belo sexo. (GAZETA DA TARDE, 7 fev. 1881, s./p.)

Tuteladas como chamariz da moda e da sexualidade ou subindo a tribuna para proferir uma tese ao respeito do polêmico tema “Seria a mulher brasileira escravista?”, o fato é que as mulheres aparecem no teatro não mais para assistirem melodramas em que protagonistas são punidas pelo seu adultério ou acometidas por tuberculosas terríveis,

mas sim para apreciar – e, às vezes, formular – teses, dados científicos e números artísticos cujos temas centrais consistiam na luta pela emancipação.

Essa primeira parcela do público, entusiasta e apoiadora da causa abolicionista, formada por lideranças políticas e trabalhadores e trabalhadoras liberais, é sempre alvo de descrição na *Gazeta da Tarde*. Ao chamarmos a atenção para esse fato, pretendemos pontuar que o público e os artistas dessas conferências lidavam com um duplo interesse: tanto o que se passava no palco quanto na plateia era investido de atenção por aqueles que ali compareciam. De modo análogo, as narrativas nas páginas de jornal sempre lidavam com uma descrição que levava em conta tanto a cena quanto o público. Esse dado nos parece relevante, pois, como sublinhamos no caso referente ao debate do espetáculo *A mulher do trem* a partir do olhar da jornalista Eliane Brum, há uma opção teórica explícita ao se escrever sobre esses eventos e que lida com a produção de uma narrativa que evidencie uma série de presenças instauradas tanto na cena quanto no público. Como dissemos anteriormente, trata-se de uma teoria a respeito de um acontecimento cênico que se dá sob a forma de uma dramaturgia entre cena e público. Essa opção teórica difere de modo radical de outro tipo de texto, que apenas salienta e concentra seu olhar nos aspectos cênicos do evento.

Por fim, como já havíamos enunciado, as conferências emancipadoras lidavam vez ou outra com a presença de escravistas ou de fazendeiros ainda não totalmente convencidos pelas ideias de liberdade:

Foi extraordinária a afluência; ainda a uma hora da tarde chegavam senhoras aos camarotes do belo teatro S. Luiz, já então em grande enchente. Na distribuição do Boletim n. 1 da Associação Central Emancipadora, deu-se um interessante episódio que deve ser mencionado como característico do progresso que vai fazendo a propaganda abolicionista no seio das famílias. Uma senhora já avançada em anos pediu, ao entrar, a conferência do Dr. Nicolau Moreira; deu-se-lhe um boletim; quis mais dois exemplares “para levar para suas netinhas”. É também digno de referência ter um velho fazendeiro assistindo, de um camarote da 2ª ordem, com a maior atenção, a todo o concerto e belo discurso do orador e haver dito: – *Não tenho dúvida em caminhar para os emancipadores; quero, porém, que eles também caminhem um pouco para nós, fazendeiros.* (GAZETA DA TARDE, 11 out. 1880, s./p., grifos no original)

Desde 1880 a presença de fazendeiros escravistas se tornou mais frequente. Disfarçados ou enviando no seu lugar espiões, sua participação demonstra que para essa classe política e social as conferências tinham ganhado um estatuto polêmico e de fato mobilizador em relação aos ideais emancipatórios.

A reação desse público às festas nos teatros se deu em duas chaves: uma no campo político-institucional e a outra sob a forma de ameaças à integridade física tanto do núcleo abolicionista quanto do próprio público que comparecia aos eventos.

Uma sucessão de episódios, transcorridos em novembro de 1880, dá conta dessa reação e da resposta que os abolicionistas deram aos ataques sofridos. Na Câmara, o deputado Martinho Campos, conservador, fazendeiro e senhor de escravos, teria feito um pronunciamento tomado pela cólera onde afirmava ser necessário “acabar com o abuso de se falar, nos primeiros três quartos de hora, do terrível problema da Emancipação”, e que deveriam ser proibidas imediatamente “as conferências do Teatro S. Luiz, feitas por niilistas, empregados públicos, desordeiros e quantos epítetos lhe puderam sair da boca cheia de raivosa baba” (GAZETA DA TARDE, 11 out. 1880, s./p.).

Paralelamente à reação do parlamentar, circulavam boatos na cidade de que o mesmo deputado, ao longo de um traslado de bonde, teria dito para ser nitidamente ouvido: “Hei de acabar com os beócios das Conferências”. Soube-se também que ele, mobilizando uma rede de fazendeiros, teria contratado capangas para que fossem criar desordem e navalhar pessoas na conferência da semana seguinte.

Ao contrário do que se esperava, diante das ameaças a presença do público não esmaeceu. Todos os bilhetes esgotaram rapidamente e muitas pessoas ficaram de fora, aguardando no espaço do jardim do teatro:

A despeito de todas essas ameaças, e, mesmo talvez por causa delas, ao meio-dia estava o elegante teatro de S. Luiz em grande enchente, com muitas senhoras nos camarotes e um escolhido auditório [...] Pela primeira vez assistiu a essas conferências uma autoridade policial. O Sr. Chefe de Polícia, querendo testemunhar que não cedia às pressões dos Cotegipes e Martinhos Campos, enviou o seu Secretário tão somente, sem agente algum militar ou secreto, o qual ouviu a Conferência da plateia, como se fosse um dos adeptos da Santa Causa da Abolição. [...] De um camarote, recitou o jovem poeta Ernesto Senna uma comovedora poesia – *A escravidão e o Cristo* – muitas vezes interrompida e terminada por unânimes aplausos. Foi então que, entre as mais entusiásticas aclamações, subiu à tribuna José do Patrocínio. [...] (*trecho da conferência de J. do Patrocínio*) Nesta semana o Sr. Martinho de Campos, o pontífice da religião negra; o sumo sacerdote do culto do *bacalhau*, ousou pedir no parlamento a supressão da Liberdade da tribuna, da Liberdade da imprensa e da Liberdade de reunião. Para justificar tão hediondos atentados, trouxe a história de um fazendeiro assassinado em Juiz de Fora. Quer atentar contra todas as leis, contra a própria Constituição do Império para libertar um só homem e ousa injuriar-nos a nós que queremos libertar um milhão e quinhentos mil irmãos. (*Acalmações gerais*) Transformou-se em espião de polícia, e veio apalpar-nos as algibeiras; foi depois vociferar pelos veiculos e prometer-nos a morte para hoje. Eis-me aqui! Eis-me nesta tribuna que jamais abandonarei! Venham! Podem atravessar este corpo... Não podem, porém, eliminar as

ideias de um século inteiro. (*Aplausos, aclamações gerais. Gritos – Infames! Covardes!*) [...] José do Patrocínio deixou a tribuna coberto de flores que lhe lançaram muitas senhoras dos camarotes e amigos entusiastas da plateia. Decididamente, as flores estão predestinadas a representar um papel importantíssimo na Emancipação do Brasil. (GAZETA DA TARDE, 15 nov. 1880, s./p., grifos no original)

Mais uma vez, o teatro se tornou caso de polícia e de flores. Apesar das ameaças, a pressão do Partido Liberal na Câmara conseguiu impedir os projetos de censura às conferências e, ao menos entre 1880 e 1884, as intimidações de retaliação dos escravistas não se realizaram diretamente.

Antes de finalizar esse breve sobrevoo sobre o público participante das conferências, vale a pena evidenciar mais uma parcela desse multifacetado grupo. Havia também fazendeiros – senhores de escravos que se mostravam solidários à abolição ou que, por sua posição liberal, se encontravam mais ou menos dispostos a refletir sobre o assunto e entender como poderiam disputar alguma vantagem com a emancipação negra.

Os que faziam parte do primeiro grupo eram frequentemente levados à tribuna, talvez no intuito de inspirar outros fazendeiros a pensar de modo análogo ou apenas como mais um efeito cênico, que traduziria o fato de as ideias abolicionistas terem invadido até mesmo o coração dos proprietários de terra:

Discurso do fazendeiro Sr. Marcondes:

Sou um modesto agricultor, vosso companheiro, porém, na luta. Venho de uma pequena propriedade rural, edificada à margem de um pequeno lago, abrigada pelas sombras das matas; lá ouvi os ecos de vossas vozes, venho acudir ao vosso chamado, alistar-me em vossas fileiras, sobraçar a vossa bandeira que é a bandeira da democracia, e para unidos trabalharmos pela grandiosa causa da pátria que é a causa de todos nós. (*Aplausos*) (GAZETA DA TARDE, 14 jan. 1881, s./p., grifo no original)

Em relação ao segundo grupo, era justamente a sua presença na plateia que transformava radicalmente tanto os termos das teses apresentadas no púlpito quanto o programa cênico e estético do dia. Afinal, não se poderia perder a chance de convencer parte dessa gente influente e relativamente aberta à causa. Nessa direção, aspectos melodramáticos e artísticos eram em geral suprimidos e as conferências apostavam no caráter científico e econômico como justificativa para a abolição.

CONFERÊNCIA N. 19 – Domingo 28 de novembro de 1880

Orador: O Engenheiro José Agostinho dos Reis, digníssimo Professor de Economia Política na Escola Polytechnica.

Ao meio-dia, um escolhido auditório ocupava o elegante teatro S. Luiz. [...] Havia também grande número de fazendeiros e comissários de café, notoriamente o Dr. Honorio Ribeiro, a quem é atribuída a direção da parte do *Cruzeiro* vendida aos escravocratas. [...] Subiu então à tribuna entre simpáticos aplausos o Engenheiro José Agostinho dos Reis.

[...] “A junta executiva da benemérita Associação Central Emancipadora, a pedido de alguns amigos do Senado, havia resolvido tirar todo o caráter político a essa conferência e, por isso, encarregou-a ao talentoso professor de Economia Política, sincero amigo da Liberdade, mas inteiramente estranho às apaixonadas lutas da arena política partidária.” (GAZETA DA TARDE, 29 nov. 1880, s./p.)

3.4 Da cena da alforria

O ponto principal que guiou nosso interesse em investigar a ocupação dos teatros pelo movimento abolicionista e a forma espetacular das conferências emancipadoras foi o fato de que cartas de alforria eram distribuídas em cena. Nesse gesto proposital e revestido de intensa carga dramática, as ideias de liberdade, emancipação e cidadania passavam a ser ao mesmo tempo vinculadas, concretizadas e convertidas em espetáculo. Isso porque não se distribuíam essas cartas antes ou depois das cerimônias, mas em algum momento do próprio programa cênico.

O movimento abolicionista não se dedicou, portanto, a organizar apresentações de peças que representassem a escravidão e a liberdade. Dramaturgias e encenações dessa ordem abundavam à época e eram bastante conhecidas. Mas o que o movimento buscava era algo além da representação e da ficção teatral: no encontro entre teatro e movimento abolicionista se queria a própria concretização da alforria exposta em cena.

O teatro estava adornado com muito gosto. O jardim com as suas lanternas venezianas semeadas no meio de muitos arbustos apresentava um aspecto feérico e deslumbrante. Em um coreto expressamente armado, tocava uma banda de música durante os intervalos. No terraço, um foco elétrico lançava para o jardim da praça da Constituição feixes de uma luz esbranquiçada e vivíssima como um luar equatorial. Na sala, brilhantemente iluminada, elegantemente ornada, abundavam as flores. Cada camarote estava enriquecido com um formosíssimo buquê no qual havia um cartão de agradecimento da beneficiada. Nas cadeiras, o mesmo cartão se achava preso por uma fita pendente e uma flor. Bem dissemos que abundavam as flores: os camarotes estavam ocupados por distintas e formosíssimas senhoras da nossa sociedade *highlifeana* e, nas cadeiras, o seu número superava ao do sexo forte. [...] Representou-se em primeiro lugar a conhecida peça o *Capitão Fortuna* em que Pepa foi unanimemente aplaudida. Ao terminar essa opereta, o Sr. Souza Bastos entra em cena e diz que, obedecendo ao costume estabelecido de todo empresário presentear com um mimo as atrizes no dia de seu benefício, vem ofertar à Sra. Pepa a dádiva que sabe ser mais agradável ao seu generoso coração. E entregou-lhe a carta de liberdade de uma mulher que a distinta atriz, com lágrimas nos olhos, entregou à infeliz redimida, depois de abraçá-la. Todos os espectadores, de pé, fizeram uma tal manifestação de entusiasmo e aplausos àquele ato que demonstra que a ideia abolicionista está profundamente arraigada, aquecida em todos os corações. Seguiu-se a representação da ópera *Luz elétrica*, do distinto escritor Cypriano Jardim e música do maestro Alves Rente. [...]

A atriz beneficiada foi chamada muitíssimas vezes à cena, sendo sempre estrepitosamente vitoriosa por todos os espectadores. (GAZETA DA TARDE, 6 maio 1882, s./p.)

Eis uma breve imagem da radicalidade e especificidade da cena abolicionista. Em meio ao odor cítrico das flores que revestiam a arquitetura da sala de teatro, em meio aos olhares de um público diverso e de parte da sociedade *highlifeana*, em meio aos sonoros aplausos, objetivavam-se lágrimas que não cansavam de escorrer, vazando uma purgação necessária. Purgação para quem e por quê? Primeiro, a purga emocional e moral dos cidadãos livres, que talvez se percebessem culpados pelo brutal e histórico extravio e escravização de “bens semoventes” que evidentemente sempre teriam sido pessoas. Depois, porque as lágrimas brotadas do encontro entre um generoso coração de artista e uma pessoa submetida à escravização resultava uma metamorfose aos olhos do público: da dádiva da artista emergia uma cidadã. Diante dessa cena, palmas e lágrimas nunca cessam: apogeu da honra de uma artista, de uma redentora.

Paralelamente ao movimento de entrega de alforrias em cena nos teatros, outra considerável parte da ação emancipadora via alforria se deu em ambiente jurídico, movida pelas mãos de advogados vinculados à causa, em parceria muitas vezes direta com as pessoas escravizadas. Joseli Maria Nunes Mendonça (2018) nos conta que homens e mulheres escravizados encontraram na disputa jurídica um forte espaço de ação política concreta, em que puderam expressar com relativa autonomia suas próprias demandas por liberdade.

No teatro, por outro lado, a exibição da ação política das pessoas escravizadas e levadas a cena parecia interessar muito menos do que sua condição de vítima de um sistema de violência. Cabe, portanto, indagar a respeito dos motivos pelos quais, de modo diverso da articulação jurídica, o teatro considerou a libertação das pessoas escravizadas apenas do ponto de vista do impacto da exibição de seus corpos em processo de transição do estatuto de cativo para liberto. Por que esses corpos foram expostos em cena na condição de oprimidos, sem recurso à palavra, sempre narrados por outros e no interior de uma língua poética estruturada por tradições de um cânone cultural alheio a eles?

Algumas dessas perguntas conduzem a análise que segue. Além disso, cabe pontuar que nossa análise a respeito dos processos de emancipação no teatro oitocentista traça seu recorte documental em acontecimentos culturais realizados a partir das proposições dos artistas e movimento abolicionista. Com isso, não queremos dizer, de forma alguma, que foi apenas dessa maneira que os corpos das pessoas escravizadas

conseguiram ou não margens de agência política no processo de abolição. Muito menos queremos indicar que a forma das conferências emancipadoras dialogava ou era parte das práticas artístico-culturais negras do final do século XIX. Há um intenso e diverso cenário cultural negro, transversal a todo o período da escravidão, que segue gerando estudos que apresentam a complexidade dessas práticas em oposição à tutela do sistema escravista. Nosso procedimento investigativo, entretanto, buscou propositalmente indagar como se deram transformações da cena teatral brasileira na relação entre cena e público em diálogo com o movimento abolicionista. Interessou pensar como os artistas organizaram, por meio de sua luta contra o sistema escravista nacional, uma nova tecnologia e processo de subjetivação que os vinculou de modo bastante específico a certos ideais de cidadania e emancipação.

Por enquanto, destacamos que foi a partir da percepção do movimento dramático próprio de certas formas cênicas, como o melodrama e a mágica, que os abolicionistas, gesticulando tal como encenadores, encontraram um meio de acessar não apenas a mente e o coração de seu público, mas sua própria identificação como redentores e libertadores de escravizados. Se um escravizado se tornava cidadão, o público contribuinte do montante da alforria também se flagrava em vias de se tornar outro: um tipo de cidadão moralmente elevado e incorporado às formas liberais da modernidade. E é essa hipótese que pretendemos verificar nas linhas que seguem.

*

A alforria – sua prática, seu conceito, sua tecnologia – é um componente inerente à escravidão, devendo sua razão de ser ao próprio sistema escravista (PAIVA, 2018). No Brasil, a principal estratégia mobilizada pelas pessoas escravizadas para a conquista da alforria consistia na formação de pecúlio, com a qual compravam sua liberdade e, muitas vezes, também a dos seus familiares. Essa modalidade era comum e foi largamente explorada pelas pessoas que buscavam sair da condição do cativo. Grandes centros urbanos, como o Rio de Janeiro, passaram a contar com razoável parcela de sua população formada por pessoas negras e livres, principalmente a partir de meados do século XIX. Nesses espaços, a dinamização da economia e a complexidade das relações entre os habitantes permitiam alguma mobilidade social (escravos de ganho, por exemplo, podiam acumular dinheiro e garantir a compra de sua liberdade).

A partir do século XVII, novas formas de alforria passaram a existir paralelamente aos movimentos de urbanização em algumas províncias e à mestiçagem entre os

habitantes. Para além da liberdade comprada, havia as negociadas entre escravizado e senhor. Podiam ser concedidas, legadas em testamento ou prometidas a partir de determinadas condições. Bons serviços prestados, obediência, fidelidade e confiança mútua eram aspectos valorizados no cotidiano da relação entre senhor e escravizado, tendo em vista o sucesso dessas “concessões”.

Outra forma de alforria consistia na coartação, quando, a partir de um acordo entre senhor e escravizado, combinava-se um valor a ser pago ao proprietário, quantia essa que podia ser parcelada por meses ou anos a fio. Uma vez que mantinha o escravizado em situação de dívida, o senhor se comprometia a não vendê-lo, alugá-lo nem o mantê-lo em cativeiro. Vivendo como um liberto mesmo sem ser, o escravizado podia trabalhar livremente e ser remunerado por isso, apesar de manter juridicamente sua condição de cativo e, portanto, não cidadão.

A partir desse breve panorama a respeito das formas de alforria e de sua concreta circulação no sistema escravista brasileiro, pode-se observar que o trânsito da condição de escravo para a de liberto era sempre tutelado tanto pelos senhores quanto pelos cidadãos livres. Soma-se a esse processo de emancipação tutelada o fato de que a alforria não significava necessariamente a conquista de uma liberdade irrestrita: ex-escravizados seguiam condicionados à relação com seus senhores, pois a alforria podia ser revogada caso os ex-proprietários os acusassem juridicamente de ingratidão. Nessa direção, a liberdade vinha acompanhada de dívida para com o senhor e medo de outra prática recorrente no tecido social escravista: a reescravização de pessoas, mesmo que de forma ilegal.

Além disso, uma vez livres, o passado de cativeiro dos indivíduos (mesmo daqueles que conseguiam ascender econômica e socialmente) não podia ser apagado em seus documentos. Neles, estavam marcadas as trajetórias, origens e distinções entre esses cidadãos que outrora haviam sido considerados “bens semoventes”. Uma das formas de estigmatização consistia em marcar a documentação com a fórmula “nome + qualidade + condição jurídica”. Assim, nos papéis dos libertos costumavam aparecer registros tais como “Josefa, preta forra” e “Custódio, mulato forro” (MOURA, 2013, p. 97). O papel, portanto, condicionava tanto o estatuto da cidadania quanto tutelava a liberdade ali enunciada.

Nas conferências emancipadoras realizadas nos teatros, as cartas de alforria eram pagas tanto por meio de arrecadação monetária de doações de simpatizantes à causa como também pela arrecadação dos ingressos do público e por doação financeira de artistas. A

cada bimestre, a *Gazeta da Tarde* publicava em suas páginas um balanço geral da arrecadação realizada até então. Entre os meses de agosto e setembro de 1880, temos a seguinte arrecadação para o fundo de emancipação:

CONFERÊNCIAS EMANCIPADORAS	
BALANCETE DA RECEITA	
Conferência de 1 de Agosto...	70\$340
» 8 » «.....	84\$560
» 15 » «.....	133\$340
» 22 » «.....	85\$200
» 29 » «.....	61\$000
» 5 » Setembro..	103\$000
» 12 » «.....	120\$000
» 19 » «.....	186\$000
Somma.....	843\$940

Foram já empregados 120\$000 na libertação da escrava de 72 annos de serviço, da qual fallou o orador José do Patrocínio na conferência de 12 de Setembro. Ficam em poder do Sr. Francisco Castellões os restantes 723\$940, além de 120\$000 em deposito para uma Libertanda pelos 142:786\$, do fundo de Emancipação.

Não precisamos encarecer a bondade, com que se tem prestado a esses trabalhos o Sr. Francisco Castellões, já muito conhecido pela sua proverbial philantropia e rara devotação ao illustre maestro Carlos Gomes.

Fragmento fotocopiado do jornal Gazeta da Tarde do dia 21 de setembro de 1880.

CONFERÊNCIAS EMANCIPADORAS

Balancete da receita

Conferência de 1 de Agosto: 70\$340

Conferência de 8 de Agosto: 84\$560

Conferência de 15 de Agosto: 133\$340

Conferência de 22 de Agosto: 85\$200

Conferência de 29 de Agosto: 61\$000

Conferência de 5 de Setembro: 103\$000

Conferência de 12 de Setembro: 120\$000

Conferência de 19 de Setembro: 186\$000

Soma: 843\$940

Foram há empregados 120\$000 na libertação da escrava de 72 anos de serviço da qual falou o orador José do Patrocínio na conferência de 12 de setembro. Ficam em poder do Sr. Francisco Castellões os restantes 723\$940, além de 120\$000 em depósito para uma Libertanda pelos 142:786\$ do fundo de Emancipação.

Não precisamos encarecer a bondade com que se tem prestado a esses trabalhos o Sr. Francisco Castellões, já muito conhecido pela sua proverbial filantropia e rara devotação ao illustre maestro Carlos Gomes. (GAZETA DA TARDE, 21 set. 1880, s./p.)

A cada final ou início de ano era realizada uma cerimônia, também organizada a partir de conferências e recursos dramáticos, em que as cartas de alforria compradas com a arrecadação anual eram conferidas aos escravizados em via de se tornarem cidadãos diante do olhar do público:

Subiu então à tribuna aclamado por gerais aplausos o secretário da Associação Central Emancipadora Dr. Vicente de Souza para ler o relatório do primeiro ano social. Trazia pela mão o africano Juvêncio; entregou-lhe a carta de liberdade e deu-lhe o abraço da Igualdade e Fraternidade que o batizava cidadão brasileiro. O auditório delirou de entusiasmo; dos tristes olhos do venerando abolicionista Muniz Barreto correram lágrimas da mais inefável alegria. A leitura do relatório e do balanço foi ouvida com a maior atenção; aplaudidos os trechos mais eloquentes, assegurando a próxima vitória da santa causa da abolição. [...] Continuavam esses aplausos tomando as proporções de uma verdadeira oração quando subiu à tribuna o orador popular José do Patrocínio pela primeira vez depois do seu feliz consórcio. No brilhante exórdio, disse, modestamente, que era impossível à sua fraca palavra sustentar o entusiasmo do auditório, excitado pelas melodias de artistas distintos e pelos versos dos eloquentes poetas que o tinham precedido; tanto mais quando ele vinha triste e abatido pela desgraçada apostasia de um sacerdote da Religião e Humanidade. Acabava de ler nas páginas do negro *Cruzeiro* a reprodução do artigo do pseudo-positivista de Jacarehy que começa dizendo que são de raça africana grande parte dos Abolicionistas. – Mas, meus senhores, pode haver nada de mais santo e de mais nobre do que estarmos nós, de raça africana, trabalhando dia e noite para livrar nossos irmãos dos bárbaros ferros do cativeiro?! (*Aplausos gerais*) (GAZETA DA TARDE, 31 jan. 1881, s./p.)

A organização dos fundos de emancipação pode ser compreendida a partir de duas lógicas distintas de arrecadação e gerenciamento. Primeiro, havia o fundo das associações e sociedades emancipadoras, conduzido com relativa autonomia, gerido pelos dirigentes do movimento e que contava com a arrecadação espontânea por parte de apoiadores da causa. A receita da venda de bilhetes das conferências emancipadoras compunha esse fundo em particular. Em segundo lugar, havia o fundo de emancipação nacional e regional instaurado a partir da Lei do Ventre Livre (1871) e que era regulado pelo Estado de acordo com as peculiaridades de cada província. Seu objetivo era o de libertar tantos escravos quantos correspondessem à quota disponível anualmente destinada à emancipação. Ele era constituído pelas taxas dos escravizados, pelos impostos sobre a transmissão de propriedade de pessoas escravizadas, pela arrecadação das loterias anuais, por pequena percentagem das multas impostas aos cidadãos e pelas subscrições e doações com o objetivo de contribuir à causa de modo filantrópico. De acordo com o historiador Clóvis Moura:

Esse fundo nada mais foi do que um emaranhado de normas jurídicas, administrativas e burocráticas para, de um lado, dificultar ao máximo a possibilidade de o escravo conseguir a emancipação e, de outro, criar toda uma sistemática de corrupção na distribuição de verbas para o fundo. [...] Além disso, a burocracia, subserviente aos senhores de escravos, sempre conseguia classificar aqueles a serem emancipados segundo seus interesses, privilegiando os velhos, estropiados e incapazes, em detrimento dos sadios e jovens. (MOURA, 2013, p. 164)

Em relação ao fundo de emancipação estatal, o historiador José Maia Bezerra Neto (2015) nos conta que havia uma série de critérios para que se organizasse uma ordem de preferência para a entrega das cartas de alforria. Nas Instruções para Classificação e Libertação de Escravos pelo Fundo de Emancipação, de 11 de novembro de 1881, eram definidos critérios que privilegiavam libertar pessoas que tivessem família, em vez de indivíduos solteiros. Quanto às famílias escravas, seriam preferidas, para libertação: 1º – os cônjuges que fossem escravos de diferentes senhores; 2º – os cônjuges que tivessem filhos nascidos livres em virtude da lei e menores de oito anos; 3º – os cônjuges que tivessem filhos menores de 21 anos; 4º – os cônjuges com filhos menores escravos; 5º – os cônjuges sem filhos menores. No tocante à libertação dos indivíduos, seriam preferidos: 1º – a mãe ou pai com filhos livres; 2º – os de 12 a 50 anos de idade, começando pelos mais moços no sexo feminino e pelos mais velhos no sexo masculino. As instruções ainda determinavam que na ordem da emancipação das famílias e dos indivíduos seriam preferidos aqueles que, por si ou outrem, participassem com certa quota ou pecúlio para sua liberdade e os mais morigerados a juízo dos seus senhores. As sociedades emancipadoras e abolicionistas adotavam, muitas vezes, os mesmos critérios para alforria do Fundo de Emancipação, mesmo podendo fazer diferente em relação às práticas emancipadoras governamentais.

No Recreio Dramático prepara-se para o dia 27 uma grande festa duplamente significativa pela sua natureza risonha e pelo seu fim inteiramente humanitário. Ao lado de um teatro adornado com gosto, reflorido, mirabolante, com uma banda de música para preencher de harmonias fantásticas os intervalos do espetáculo, será levada a cena uma peça escolhida *ad hoc* portadora de risos são, de comoções e de alegrias elevadas. Quanto ao fim dessa verdadeira surpresa ruidosa, basta lembrar ao público que se trata da liberdade de um escravo. Além disso, é muito possível que alguns dos excelentes amigos que nos leem conheçam pessoalmente o escravo que se pretende reabilitar por esse meio perfeitamente digno. É o João, aquele belo rapaz, alegre e bondoso, uma robusta organização moral, que possui as melhores qualidades como homem e o sentimento mais honesto como entidade social. Ainda um traço – o último: o aludido João não faz parte do Clube da Lavoura, nem das restantes associações perniciosas do país. Atendam-nos, pois e preparem-se. (GAZETA DA TARDE, 14 abr. 1882, s./p.)

A morigeração era um dos principais critérios para a emissão das alforrias. Cativos alegres, bondosos e cuja organização moral fosse robusta se destacavam na fila pela liberdade. Pessoas que haviam tentado fugir do cativoiro ou que haviam cometido qualquer tipo de ação ou associação rebelde eram colocadas no final das listas. Nessa direção, escravizados com relações familiares passavam a ser priorizados porque se acreditava que a instituição familiar fosse o espaço propício para o desenvolvimento de indivíduos morigerados. Como afirma Bezerra Neto (2015, p. 260), tais critérios demonstravam a crença por parte da elite política abolicionista de que fosse possível criar “uma alma branca num corpo negro”. Para tal, se priorizava alforriar aquelas pessoas que se mostrassem mais afeitas a aprender e reproduzir os bons costumes de acordo com critérios de moralidade provenientes do mundo da civilidade liberal.

Com isso, reafirmamos a ideia de que a liberdade negra encontrava diversas circunstâncias e condições que a mantinham permanentemente tutelada pelos interesses de determinado grupo social. Não à toa, para os libertos havia um futuro traçado nos discursos proferidos ao longo das conferências emancipadoras: a obrigação de serem alocados em espaços educacionais.

Realizou-se ontem no teatro Recreio Dramático a festa comemorativa ao primeiro aniversário da fundação da Caixa Emancipadora José do Patrocínio. Essa associação, na maioria composta de escravos e de cidadãos que já o foram tem prestado relevantíssimos serviços aos seus associados não só libertando os que são escravos, como também educando-os, sendo para esse fim por ela mantida uma escola noturna gratuita que tem dado os melhores resultados devido aos esforços que empregam ilustrados professores que generosamente ali lecionam. (GAZETA DA TARDE, 24 jul. 1882, s./p.)

Não bastava apenas libertar, era necessário também educar. Organizar os meios para os modos como essas pessoas usariam e usufruiriam de sua liberdade. Se, em relação aos escravizados, o destino imediato deveria ser sua emancipação, em relação aos cidadãos emancipados, seu caminho deveria ser a educação e a instrução. A justificativa para tal necessidade era a de oferecer meios para que essas massas de novos cidadãos adentrassem o mundo civilizado tanto do ponto de vista moral como econômico. O combate à ignorância e ao analfabetismo, a formação de trabalhadores que pudessem ser úteis à sociedade e não incorressem no vício da ociosidade e da vadiagem, bem como a participação desses indivíduos no mundo capitalista, na condição de trabalhadores liberais, justificavam a necessidade de manter sob a tutela de uma elite liberal os corpos negros recém-alforriados. No caso dos meninos, seu destino era muitas vezes o de serem empregados

em trabalhos de ofício dos sócios da Associação Emancipadora. As meninas, por sua vez deveriam ter seu rumo nas casas de famílias honestas, aprendendo a economia e o cuidado doméstico, tornando-se mulheres prendadas e do lar.

Wlamyra R. de Albuquerque (2009) mostra, no entanto, que não era consenso a opinião de que uma vez libertas as pessoas deveriam cumprir um processo educacional para se civilizar. Segundo a autora, a posição abolicionista de Manoel Querino, por exemplo, recusava a aposta de que os recém-emancipados deveriam se servir de um suposto “banquete da civilização”. Para o militante, a irracionalidade nunca havia feito parte da raça negra. Ao contrário, Querino dizia que o trabalho negro é que havia sustentado e concretizado a nobreza e a prosperidade do Brasil. Por meio do trabalho negro é que teria sido possível a expansão das instituições científicas, letras, artes, do comércio, da indústria, etc., competindo-lhe, portanto, um lugar de destaque como fator da civilização brasileira. Nessa perspectiva, que não se consolidava como a predominante no movimento abolicionista, a pessoa emancipada não deveria ir em direção a civilização nenhuma, pois nela mesma já haveria toda uma civilização.

No entanto, nas descrições das conferências abolicionistas na *Gazeta* se encontram muitos relatos semelhantes a este:

INSTINTO DE LIBERDADE

Dizia-nos uma boa senhora na conferência do teatro S. Luiz: – Deve haver alguma coisa de sobrenatural na palavra LIBERDADE... Olhe... na festa de 15 de novembro, do *Club Republicano*, dei liberdade a uma negrinha... criei-a com o maior carinho... tratei-a sempre como a uma filha... pois bem, quando lhe entregaram a carta de liberdade... quando as moças a abraçaram e cobriram de flores... ela veio cair nos meus braços e encher-me de beijos... eu senti sua face colada à minha... todo o seu corpinho tremer como se ela estivesse sob a ação de uma bateria elétrica... Por que tamanha emoção?... O que significava para essa criaturinha a LIBERDADE? Não tinha tudo quanto queria?... Não ia continuar a viver do mesmo modo? Eis aí a mais concludente resposta, que se pode dar aos estultos escravocratas que ousam dizer que o escravo é mais feliz do que o irlandês, do que o alemão e do que os outros proletários da Europa! Pois bem, eles são mais infelizes; no entanto nenhum quer vir para o Brasil só porque aqui há escravos. (GAZETA DA TARDE, 25 nov. 1880, s./p., grifo no original)

Além da tentativa por parte dos proprietários de manutenção de relações de subordinação com seus escravizados forros, a palavra “liberdade” passa a ser alvo de mistificação e, como nos apresenta o relato, tornada quase um conceito de inalcançável abstração diante da brutalidade do sistema escravista brasileiro. É essa aproximação entre

alforria, liberdade, emancipação e universo mágico que será alvo de nossos próximos passos analíticos.

3.5 Da liberdade como benefício e encenada como mágica

A coluna *Binóculos de um diletante* foi um dos espaços privilegiados nas folhas da *Gazeta da Tarde* para comentários sobre os acontecimentos teatrais no Rio de Janeiro. Sob o pretexto de ser redigida a partir de uma perspectiva amadora, o autor da coluna costumava descrever com bom humor os acontecimentos que circundavam a noite teatral, comentando a respeito do público que comparecia às apresentações, destrinchando como se dava a relação dos artistas entre si e com a plateia, como transcorriam as noites de benefício, como se encontrava a decoração do teatro, etc. Em linhas gerais, ali se lia mais fofoca teatral do que propriamente uma análise de determinado espetáculo. É nessa coluna que, em outubro de 1882, podemos ler a seguinte descrição de um benefício rendido à soprano italiana Adelaide Borghi-Mamo:

Ontem teve lugar o espetáculo em benefício da distinta cantora Borghi-Mamo. Flores, palmas e aplausos. Foram-lhe ofertados os seguintes presentes:

- . Um bracelete formado de pedaços do cascalho aurífero, presos uns aos outros com apurado gosto, arte e perfeito acabamento;
- . Um broche, navio de ouro;
- . Um broche, peixe de ouro;
- . Uma estrela cravejada de brilhantes;
- . Um par de brincos com brilhantes e safiras;
- . Um endereço de ouro com granada e brilhantes;
- . Uma medalha de ouro com as iniciais B. M. entrelaçadas.
- . Um porta-cheiro de ouro lavrado;
- . Um broche, punhal de ouro;
- . Um par de brinco de ouro e besouros;
- . Um broche de ouro, rubis, diamantes e pérolas;
- . Um *plateau* a leque de prata dourada, lavrada;
- . Um álbum com capa de veludo azul e guarnições de ouro com inscrição de admiradores;
- . Uma palmatória de prata;
- . Um cartão de visita de ouro;
- . Um castiçal e campã de prata;
- . Duas ventarolas de penas de pássaro;
- . Um leque de madreperlas e penas;
- . Um leque de cetim marrom;
- . Um leque de tartaruga e rendas da Inglaterra;
- . Um buquê de penas de pássaros;
- . Uma jardineira com flores de penas;
- . Uma almofada de cetim;
- . Uma estrela de flores artificiais com as cores brasileiras e italianas;

- . Um retrato foto-miniatura da Sra. Adelaide Borghi-Mamo, pintado e oferecido pela Sra. Gargano;
- . E grande quantidade de buquês de cravos, violetas e flores-pássaros. (GAZETA DA TARDE, 20 out. 1882, s./p.)

Esse tipo de listagem dos presentes recebidos pelos artistas é frequentemente encontrado nas páginas de jornal no intervalo que abrange os anos de 1880 e 1888. Isso porque, se benefícios já eram comuns à época, também muitas conferências emancipadoras foram vinculadas aos benefícios de artistas apoiadores da causa. As noites de benefício (*benefit nights*) existem desde o final do século XVIII e tiveram sua origem em países europeus. De acordo com o historiador Antoine Lilti (2018), a aparição dessa prática coincide com a emergência de uma figura historicamente inédita: a celebridade.

O crescimento urbano na Europa e a consequente explosão da atividade teatral nesses centros fizeram com que o teatro se tornasse um traço fundamental na sociabilidade das cidades. Em meio à expansão de uma economia cultural em que os teatros passavam a ser espaços economicamente vantajosos, uma cultura de vedetes e grandes estrelas foi tomando forma. Em sua origem, os benefícios consistiam em apresentações teatrais que tinham como objetivo transferir toda ou parte da receita arrecadada pela venda dos ingressos de determinada apresentação para um artista específico e seus empresários. Essa prática não só consolidava uma cultura de celebridades, como também ajudava a criar uma estrutura hierárquica e desigual entre os trabalhadores das artes da cena, privilegiando certos artistas em detrimento de outros.

As figuras célebres, muitas vezes, não apenas eram beneficiadas em seus próprios países, mas faziam turnês – em especial para os países da América do Sul, durante o inverno europeu – em que também eram beneficiadas, arrecadando cifras impressionantes. Nesses países, aproveitando-se da posição estrangeira que ocupavam, as vedetes investiam em sua autoimagem de soberania e inquestionáveis talento e glória.

Theatro Recreio Dramatico
Companhia dramatica, direcção do actor Dias Braga
HOJE QUINTA-FEIRA 5 DE FEVEREIRO HOJE
 BENEFICIO DA ACTRIZ
MARIA LUIZA
 Honrado com a presença do distincto deputado por Pernambuco, um
 dos ornamentos da gloria da Patria
JOAQUIM NABUCO
FLORES! ARCOS! FESTÕES E ILLUMINAÇÃO!
 Subirá á scena o magestoso drama em seis actos
ANJO DA MEIA NOITE
 O papel de Barão Lambek está confiado ao distincto actor Dias Braga
 e o de Anjo á Sra. Helena Cavalier.
TOMA PARTE TODA A COMPANHIA
 O theatro achar-se ha embandeirado e ornamentado. Folhas, arcos
 e illuminação a giorno. Uma banda de musica tocará nos intervallos
 lindas peças do seu vasto repertorio.
 N. B. — Os bilhetes passados com data de 23 de Janeiro, para o thea-
 tro Principe Imperial, dão entrada hoje n'este theatro.
Principiará ás 8 1/2 horas.
 Amanhã: DALILA.—Domingo dous espetaculos.

Fragmento fotocopiado do jornal Gazeta da Tarde do dia 5 de fevereiro de 1885.

Theatro Recreio Dramático
 Companhia dramática, direção do ator Dias Braga
 Quinta feira, 5 de fevereiro
 Benefício da atriz MARIA LUIZA
 Honrado com a presença do distinto deputado por Pernambuco, um dos
 ornamentos da glória da Pátria, JOAQUIM NABUCO
 FLORES! ARCOS! FESTÕES E ILUMINAÇÃO!
 Subirá à cena o majestoso drama em seis atos
 ANJO DA MEIA NOITE
 O papel de Barão Lambek está confiado ao distinto ator Dias Braga e o
 de Anjo à Sra. Helena Cavalier.
 TOMA PARTE TODA A COMPANHIA
 O teatro achar-se-á embandeirado e ornamentado. Folhas, arcos e
 iluminação a *giorno*. Uma banda de música tocará nos intervallos lindas
 peças de seu vasto repertório. (GAZETA DA TARDE, 5 fev. 1885,
 s./p.)

No Brasil, por exemplo, no ano de 1881, a soprano italiana Adelaide Tessero foi beneficiada, causando comoção no Rio de Janeiro. Como contou a *Gazeta da Tarde*:

Se na vida do artista há muitos amargores, inúmeras decepções, momentos há também de glória e de felicidade que compensam largamente aqueles sofrimentos. A noite de ontem deve simbolizar para a exímia artista Adelaide Tessero um desses momentos em que a alma, inebriada pelos triunfos conquistados à custa de árduo e aturado trabalho se exalta perante a própria consciência e paira nas serenas regiões de sublime contentamento. Há já bastante tempo que o público fluminense não faz a uma artista tão ruidosa e entusiástica demonstração de estima e apreço como a de ontem à noite feita à Sra. Adelaide Tessero. Os aplausos retumbantes, a profusão de flores, os valorosos mimos que lhe foram oferecidos, as repetidas chamadas ao

proscênio, a onda de admiradores que ao som da música marcial foi acompanhá-la a casa de sua residência levantando vivas e *urras* estrondosos pelas ruas onde passavam [...] tudo enfim quanto o entusiasmo pode a fim de revestir de um caráter solene uma ovação a superioridade do talento, tudo teve a Sra. Adelaide Tessero. Às manifestações do público uniram-se também os colegas, irmãos da arte da exímia trágica, bem como o Imperador, muitas senhoras da seleta sociedade fluminense, os representantes de diversas empresas, corporações diferentes, todas as classes sociais, enfim. O teatro estava literalmente cheio, e ainda assim, muita gente ficou sem bilhete, apesar de haver aumentado consideravelmente o número de cadeiras na plateia e no próprio espaço de ordinário ocupado pelos professores da orquestra. (GAZETA DA TARDE, 9 ago. 1881, .s/p.)

Podemos observar nessa descrição uma composição cênica apoteótica: a ovação da qual a soprano é alvo consolida o corpo soberano da artista, corpo celebrado e exaltado em praça pública. Não à toa, ela dispõe sua performance na presença do próprio imperador, de literatos renomados na sociedade fluminense e de outros artistas, que confirmam seu valor artístico.

Ainda, na mesma página do jornal, segue a lista de presentes destinados a Tessero. Aqui, ela é presenteada por Arthur Azevedo, pela benquista atriz Ismênia dos Santos e pelo próprio dom Pedro II:

Damos em seguida a lista de presentes com que a Sra. Adelaide Tessero foi brindada:

- . Uma riquíssima pulseira com um grande brilhante no centro, circundada por outros menores, joia oferecida pelo Imperador;
- . Um exemplar dos – *Noivos* – encadernado, oferecido por Arthur Azevedo;
- . Um grampo de ouro com cabeça de beija-flor;
- . Um alfinete com granada (emblema da poesia);
- . Um relógio de ouro com *chatelaine*, pelo Sr. Ciacchi;
- . Um relógio de ouro para senhoras;
- . Uma pulseira de ouro com brilhantes;
- . Um porta-bilhetes de prata;
- . Quatro camélias de penas encarnadas;
- . Um anel de brilhante;
- . Um grande *bouquet* de camélias naturais vindas da província de São Paulo;
- . Uma coroa verde com espigas de ouro;
- . Uma rica almofada bordada a ouro (em veludo encarnado) ambos esses objetos oferecidos pela artista Delmary;
- . Uma coroa de filigranas de ouro com fitas de cores nacionais italianas, pelo sr. Heller;
- . Um rico *bouquet* de penas, com fitas verdes e amarelas, tendo n'uma – *Ao talento de A. Tessero*, e, na outra: *Homenagem dos fluminenses*.
- . Uma grande *corbeille* de flores com fita cor-de-rosa;
- . Seis grandes ramos de flores naturais;

- . Uma peça de seda chinesa encarnada – oferecida pelo Ex. Sr. Silveira da Motta;
- . Uma rica coroa de louros com espigas de ouro e fitas verdes – pelos artistas da companhia Tessero;
- . Dois grandes *bouquets* com cravos e violetas – fitas auriverdes;
- . Quinhentos *bouquets*, pela comissão nomeada por um grupo de admiradores;
- . Uma coroa de louros, com espigas de ouro e fitas brancas – oferecida pela atriz Ismênia dos Santos;
- . Cinquenta retratos litografados, oferecidos pelo Sr. Ângelo Agostini. (GAZETA DA TARDE, 9 ago. 1881, s./p.)

Jóias, coroas, flores, tecidos. Tudo descrito e verificado. Elementos mais fortes do que a própria performance, os presentes se avizinham de uma tradução das qualidades da atriz. Portanto, é o seu próprio valor, como autoridade artística, que está sendo considerado nas páginas dos jornais ao se fazer a listagem dos mimos recebidos.

No entanto, como lembra Antoine Lilti, não demorou muito para a prática do benefício ser problematizada socialmente. Passou-se a questionar o quanto não seria injusto uma celebridade arrecadar montantes de dinheiro ao passo que outros trabalhadores – que acessavam essas vedetes na posição supostamente passiva de espectadores – jamais teriam como soldo nem um milésimo dos valores destinados às grandes estrelas. O historiador pontua que a estratégia encontrada por artistas e empresários teatrais para manter operando esse sistema vantajoso, lucrativo e bem-sucedido do ponto de vista da mobilização emocional das plateias foi associar os benefícios às causas filantrópicas. Teria acontecido, portanto, pela primeira vez na história, a associação entre teatro e certo gesto assistencialista. Parte da renda arrecadada pelas noites de benefício passou a ser muitas vezes destinada a artistas pobres, adoecidos, incapacitados, bem como a associações com fim filantrópico: orfanatos, igrejas, etc. Assim, o artista soberano passaria a se tornar outro, convertendo-se aos poucos em artista filantropo ou, mais além, artista cidadão, ocupado não somente de seu fazer artístico, mas também associado a causas benevolentes.

Escrevendo sobre David Garrick, ator trágico inglês reconhecido por seus benefícios filantrópicos em nomes de causas sociais, Antoine Lilti diz:

Uma vedete tão reputada quanto Garrick podia, assim, ao mesmo tempo, zelar por sua popularidade junto ao público, aparecer como o protetor do teatro inglês e propagandear sua ação desinteressada. Graças a essa postura filantrópica, ele corrigia as crescentes desigualdades no interior do mundo do espetáculo, ao mesmo tempo que reafirmava sua superioridade, já que era justamente sua celebridade que assegurava o sucesso dessas representações. Ironicamente, a

generosidade filantrópica tornou-se, em alguns anos, uma espécie de obrigação moral que as vedetes não podiam evitar sem riscos. Por não ter feito muitas dessas representações, após seus primeiros sucessos, Sarah Siddons angariou uma sólida reputação de avareza, que a perseguiu por muito tempo e quase colocou sua carreira em risco. (LILTI, 2018, p. 52)

Podemos crer que algumas das consequências da associação entre benefícios e causas filantrópicas foram: a) a criação de uma economia em que alguns artistas se viram atados à necessidade de vincular seu trabalho a ações de caridade para manter seu *status* célebre, ou seja, teria se tornado necessário não apenas ser um artista, mas ser um artista filantropo; b) a compreensão social do espetáculo como um acontecimento que não se basta em si mesmo, sempre devedor de algum tipo de benefício à sociedade – devedor, portanto, de uma espécie de contrapartida social como motor de sua justificativa e pertinência no interior da vida coletiva; c) a paulatina emergência da figura do artista cidadão, que vincularia seu ofício a uma atitude filantrópica e socialmente responsável e, ao agir dessa forma, reafirmaria seu estatuto superior e merecedor do louvor público.

No entanto, por mais que a prática do benefício tenha tido adesão da população, dos artistas e da imprensa, ao longo da segunda metade do século XIX podemos observar uma saturação desses eventos em centros urbanos como o Rio de Janeiro. Até por isso, um autor anônimo publicou uma coluna na *Gazeta da Tarde* em que problematizava aquilo que nomeou como “a febre dos benefícios”:

No número das moléstias contagiosas enumeradas em uma enciclopédia médica, procuramos de balde por uma doença que reina no Rio de Janeiro, sem ser reprimida, e até certo ponto mesmo afagada e alimentada pelo público em geral, moléstia que por vezes toma a forma de uma epidemia benigna... Refiro-me à *febre dos benefícios*. [...] Começa ela a fazer inúmeras vítimas, perturbando-nos a paz de espírito, aumentando a soma de nossos termos injuriosos e diminuindo em igual proporção nossa bolsa. Se alguém tentasse atualmente a confecção de um dicionário modelo, somos de opinião que definissem a palavra *benefício* como uma invenção de Satanás para a venda de uns certos objetos espúrios, chamados divertimentos e que, de 10 casos em 9, tomam a forma de uma transação comercial em que a fazenda não tem o valor por que é paga. (GAZETA DA TARDE, 12 out. 1881, s./p., grifos no original)

O autor dessas linhas ainda deixa registrado que os espectadores eram muitas vezes constrangidos em seus passeios pelas vias públicas a comparecerem a um benefício, sendo quase impossível escapar da sina de contribuir para a arrecadação beneficente promovida pelos artistas:

[...] um tipo desce a rua em nossa direção. É X... o primeiro cômico do teatro da Salamandra. Aproxima-se com um semblante grave e um misto de comiseração e timidez diabolicamente hipócritas. Aperta-nos a mão – com o modo de quem nos diz: – Meu amigo! Não há de fugir; é a vontade de Deus! Depois, diz-nos baixo: – Amanhã à noite lá o teremos, não? [...] A resposta sai-nos vagarosa, como se estivéssemos à procura de uma desculpa pelo não comparecimento. – Oh, sim!... sem dúvida... dizemos nós, com ar de quem vai assistir a alguma execução, ou a algum jantar indigesto em que nos fazem passar três horas na mesa e três semanas de arrependimento. [...] Uns quinze passos mais longe encontramos J... Ora J... é o primeiro trágico do Thalia. Tem o mau hábito de, apenas avista alguém de longe, começar a recitar em voz alta, no meio da rua. [...] Vem logo gritando: – Já sei que o senhor vai-me ouvir, não? Ora, como já o vimos mais de cinquenta vezes no mesmo papel, cinquenta noites de sono profundamente perturbado, procuramos imediatamente uma desculpa. Tempo perdido. – Não faz mal, diz J. Se o senhor não pode ir, dê o bilhete a algum amigo. [...] Voltando a esquina, topamos com o Sr. Trombono, o célebre *basso*. Este, informa-nos, falando apressadamente, que vai dar seu concerto de despedida (é o sétimo concerto de despedida que ele dá). – O senhor não há de deixar de assistir a ele? – Sem dúvidas, mas desculpe-me... são 3 horas – o meu *bond* vai sair já... O homem agarra-nos pela lapela e começa a enumerar o nome das pessoas que formam o programa, os nomes dos concertantes, os nomes das pessoas que prometeram ir e os das que não vão etc. Para cúmulo da tortura, saca do bolso um maço de bilhetes e pergunta-nos muito prazenteiramente: – Quantos o senhor toma? (GAZETA DA TARDE, 12 out. 1881, s./p.)

Apesar das problematizações das quais a prática foi alvo, no Brasil o benefício vai encontrar uma forte causa para se associar e vincular a ela seu filantropismo e ação cidadã. Ela será o abolicionismo.

No benefício concedido à atriz Pepa em maio de 1882, há um presente que se destaca em meio à extensa listagem dos que lhe foram ofertados:

- . *A liberdade de uma escrava oferecida em sua honra;*
- . Um rico colar, tendo 98 brilhantes e com prego para a cabeça, broche e medalha;
- . Um riquíssimo álbum estante com caixa de música, completa novidade;
- . Um magnífico anel com 20 brilhantes;
- . Uma pulseira de ouro e brilhantes;
- . Outra de ouro, pérolas e ametista;
- . Um copo de ouro com relevo;
- . Um broche de ouro de lindo esmalte;
- . Outro também de ouro e muito gosto;
- . Uma carteira, lapiseira e correntes de madrepérola e prata, grande novidade;
- . Um esplêndido leque de madrepérola;
- . Outro de marfim;
- . Uma ventarola de arminho com espelho;
- . Duas lindas aves;
- . Uma riquíssima coroa de veludo e ouro;

- . Um admirável ramo de penas;
 - . Diversos ramos de camélias com grandes fitas;
 - . Inúmeras flores;
 - . Bilhetes de felicitação de escritores, artistas etc.
- (GAZETA DA TARDE, 6 maio 1882, s./p., grifo nosso)

Em meio às joias, flores, bilhetes e veludos, é concedido mais um presente em sua honra: a liberdade de uma pessoa. Durante a década de 1880, muitos espetáculos foram convertidos em benefícios em prol da causa abolicionista. Muitas vezes eram os próprios artistas que demandavam de seus adutores a oferta de cartas de liberdade para que eles mesmos pudessem entregá-las. Às noites de benefício, portanto, foram sendo vinculadas alforrias de escravizados, traduzindo os gestos filantrópicos desse novo tipo de artista cidadão e de coração generoso.

As honras da noite de ontem couberam incontestavelmente ao Príncipe Imperial. Ali efetuou-se um benefício em favor de uma artista que reúne em si todas as boas qualidades de uma atriz completa – a Sra. Pepa. [...] Representou-se em primeiro lugar a conhecida peça o *Capitão Fortuna* em que Pepa foi unanimemente aplaudida. Ao terminar essa opereta, o Sr. Souza Bastos entra em cena e diz que, obedecendo ao costume estabelecido de todo empresário presentear com um mimo as atrizes no dia de seu benefício, vem ofertar à Sra. Pepa a dádiva que sabe ser mais agradável ao seu generoso coração. E entregou-lhe a carta de liberdade de uma mulher que a distinta atriz, com lágrimas nos olhos, entregou à infeliz redimida, depois de abraçá-la. Todos os espectadores, de pé, fizeram uma tal manifestação de entusiasmo e aplausos àquele ato que demonstra que a ideia abolicionista está profundamente arraigada, aquecida em todos os corações. Seguiu-se a representação da ópera *Luz elétrica*, do distinto escritor Cypriano Jardim e música do maestro Alves Rente. [...] A atriz beneficiada foi chamada muitíssimas vezes à cena, sendo sempre estrepitosamente vitorizada por todos os espectadores. (GAZETA DA TARDE, 6 maio 1882, s./p.)

Uma noite de solidariedade em favor de Jordão, um bom homem, chegou a contar até mesmo com a presença do imperador. Na mesma noite, no teatro Vila Isabel, a arrecadação beneficente seria destinada a alforriar ainda mais pessoas:

Mais um benefício no Recreio. Mais um bom espetáculo. O benefício é em favor de Jordão, um bom tipo, o homem que tem salvo muitas situações, que tem tirado os atores de muitos momentos críticos. Um homem necessário e precioso. [...] No Sant’Anna também um benefício, e para uma sociedade beneficente. A peça escolhida é *Os mosqueteiros no Convento*. O imperador vai. [...] No elegante teatro Vila Isabel há hoje um espetáculo realizado pelo Grupo Dramático Abolicionista para com o seu produto arrancar do seio do cativo uma vítima dessa nefanda instituição. O grupo é formado por diversos moços, generosos e inteligentes que dessa maneira provam os seus sentimentos humanitários. Merecem e certamente terão a coadjuvação

de todos na realização de um ato tão louvável. [...] Faz benefício no dia 11 do corrente, no teatro Príncipe Imperial, o bilheteiro daquele teatro, o amável Ayres Augusto dos Santos. Para essa noite, o beneficiado prepara uma agradável surpresa aos seus convidados, os quais desde já podem procurar suas cadeiras na bilheteria do teatro. (GAZETA DA TARDE, 21 jun. 1882, s./p.)

E, do mesmo modo que parte do público que se sentia coagida a comparecer às noites de benefício, atores e atrizes que se recusavam a dar benefícios em nome da causa maior da abolição passaram a ser contestados nos espaços de opinião pública. Esse foi o caso do ator Furtado Coelho em agosto de 1881:

Ao Sr. Furtado Coelho

Consta ao público desta capital que o Sr. Furtado Coelho negou-se a dar um benefício à Caixa Emancipadora Luiz Gama, sob pretexto de sua próxima retirada. Se foi este o motivo que teve o Sr. Furtado de negar idêntico favor à Abolicionista Acadêmica, à Beneficente Mineira e ao Clube Ginásio Português, e isso em diversas épocas, é preciso convir que o Sr. Furtado está sempre de mala às costas... Mas culpado é o povo de São Paulo que já deveria conhecer o Sr. Furtado para não esperar que S.S. descesse a esses favores que a Arte em algum dia prestou à humanidade. (GAZETA DA TARDE, 5 ago. 1881, s./p.)

A resposta pública à recusa de Furtado Coelho em contribuir à causa é categórica: as manifestações artísticas haviam encontrado uma nova justificativa social em direção ao bem comunitário e à ação cidadã. Aquele que se recusasse a participar dessa nova configuração do papel social da arte deveria ser considerado a partir da insignificância. Em polo oposto, o artista que contribuísse à causa por meio da associação entre seu fazer artístico e o gesto filantrópico seria abraçado socialmente e legitimado como o mais moderno exemplo da força moral e social da arte.

*

Tendo esmiuçado alguns elementos presentes na prática do benefício e da alforria, assim como alguns de seus critérios, formas de arrecadação e os modos como se organizaram estratégias para tutelar a liberdade das pessoas alforriadas, retomemos a cena espetacularizada da entrega de cartas da liberdade nos palcos dos teatros.

De acordo com Angela Alonso (2012; 2015), o abolicionismo, tanto na luta político-institucional quanto na propaganda militante instaurada nos centros urbanos, se apoiou numa *retórica da mudança*; ele disputava um imaginário moral, apostando de modo estratégico no convencimento e no processo de subjetivação dos cidadãos em direção às ideias emancipacionistas.

Como destaca a autora, o cenário político dos centros urbanos das últimas décadas do século XIX tinha a ideia de transformação como central. No palco houve não somente uma adesão a essa ideia, como seu saturamento: de acordo com nossa hipótese, a transmutação da pessoa escravizada em cidadã livre realizada em cima do palco visava provar a possibilidade de uma radical mudança social. A metamorfose era assistida por um público que, por sua vez, também deveria se converter e adotar novos valores políticos e sociais. Tratava-se de um processo de mão dupla: o escravizado se tornava cidadão liberto e o público experimentava um processo de elevação moral em sua atitude cidadã de apoiador e testemunha da cena da emancipação.

Queremos chamar a atenção para o fato de que havia à época um gênero teatral que se fundamentava justamente na lógica da metamorfose e da transformação: a mágica, modo como foi traduzido o termo francês *féerie*. Gênero teatral bem-sucedido no Brasil ao longo do século XIX, a mágica foi incorporada a partir de suas formas francesas. João Roberto Faria (2017), em estudo sobre a presença desse gênero no Rio de Janeiro oitocentista, lembra que a palavra *féerie* indica um “mundo fantástico habitado por fadas”, tendo inspiração nos ideais românticos, no imaginário mágico popular e nas mitologias europeias. Suas personagens principais, em geral, são seres sobrenaturais: fantasmas, demônios, gênios, fadas e duendes.

Muitas mágicas lidavam, do ponto de vista temático e formal, com a metamorfose: “sem compromisso com a verossimilhança, [a mágica] permite que um personagem agraciado com um talismã peça que outro personagem, no palco, junto dele, se transforme num animal” (FARIA, 2009, p. 187). De acordo com Faria:

a mágica é um tipo de peça que seduzia o espectador pelos efeitos especiais, pela surpresa das mutações, pela riqueza dos cenários e figurinos. Mas quem efetivamente dava vida ao seu universo de fantasia eram os pintores dos telões, os maquinistas, os decoradores, os contrarregras, os figurinistas e os cenógrafos, profissionais capazes de simular no palco a erupção de um vulcão, um ciclone, o fogo do inferno, a vida na Lua, uma inundação. O avanço do conhecimento científico foi acompanhado de perto pelos profissionais do teatro. (FARIA, 2017, p. 96)

Duas razões nos levam a avizinhar a mágica, como gênero teatral, da cena da alforria apresentada nas conferências emancipadoras. A primeira delas pode ser observada na leitura feita por Faria da mágica *Madone des Roses*, de Victor Séjour, quando destaca a apoteose do espetáculo. Nela, um telão representando o interior de um palácio renascentista começava a pegar fogo enquanto um ator descia uma escada em espiral resgatando do incêndio de modo heroico a donzela indefesa. No dia de sua estreia, parte do

público pensou que o teatro ardia em chamas e debandou desesperado para fora do recinto, buscando ajuda.

Primeiro ponto, portanto: a mágica flerta com o maravilhoso, mas, ao mesmo tempo, com a radical experimentação da verdade em cena. Não se trata de insinuar explosões, incêndios, voos. Ela produz esses elementos de modo visível para o público, seja por meio de maquinarias, efeitos especiais ou traquitanas, seja exibindo como um corpo pode literalmente se transformar em outro com o apoio de ilusionismos. Materialidade e abstração se conjugam nesse gênero. De modo análogo à mágica, a relação entre verdade e virtualidade aparecem na cena da alforria quando, aos olhos do público e a partir do recebimento de um singelo documento, um “bem semovente” é tornado indivíduo livre e cidadão no intervalo de um segundo. A simples exibição do maquinário da emancipação em cena – no caso, um papel de ordem jurídica que confere a liberdade à pessoa escravizada – instaura uma performance em que diante, dos olhos do público, a maravilha da liberdade acontece.

O segundo ponto consiste nas diferentes partes dramáticas das mágicas. Aqui, destacamos o momento ápice do espetáculo: a apoteose. A prática das apoteoses no âmbito político existe desde a Antiguidade, tendo provavelmente sido originadas na Grécia com o objetivo de organizar o reconhecimento cívico e público de grandes heróis. Nesses grandiosos eventos, os feitos dos heróis eram aproximados da honra dos deuses, em importância e homenagem. A prática migrou para o teatro, aparecendo como um momento de forte carga dramática de um espetáculo, demandando todo um maquinário cênico que o destacasse, visando ao efeito sensível nos espectadores.

Nas mágicas, a apoteose consistia no quadro final. Seu objetivo era impressionar pelo luxo, pela grandiosidade e beleza. Em muitas mágicas, eram glorificadas personalidades, ideias ou sentimentos, e seu objetivo era um só: agir sobre os nervos do espectador. O momento da apoteose era justamente aquele relacionado à metamorfose. De acordo com Faria, o que mais impressionava era a mutação em frente ao público, sem ser realizada nos bastidores: metamorfose disposta à vista, evidenciada e explicitada, operando no espectador com a força de um golpe de teatro.

Há um episódio transcorrido em 1886 que pode auxiliar o movimento de aproximação entre mágica e cena abolicionista que vimos traçando. Eis o que teria se passado: em turnê no Brasil com uma série de óperas, a soprano russa Nadina Bulicioff apresentou a *Aida*, de Verdi, no dia 10 de agosto de 1886. A ópera original conta a história de uma princesa Núbia que é retirada de sua terra e escravizada no Egito. José do

Patrocínio, aproveitando que certa elite do Rio tinha os olhos sobre a artista, costurou, com o consentimento dela, que uma das récitas seria direcionada à causa abolicionista. Já era sabido de antemão por todos: naquela noite, Bulcicoff entregaria, durante um dos momentos mais importantes da ópera, cartas de alforria para sete pessoas escravizadas. No final da ópera original, ainda escravizada, Aida é enterrada viva junto com seu amante. No dia 10 de agosto, a ópera não foi continuada após a entrega das cartas, dando à obra um outro desfecho: sete Aidas libertas. Na plateia estavam parte da elite do Rio e dom Pedro II. Especula-se que o dinheiro da compra das cartas teria vindo da recusa da cantora em receber uma joia de seus admiradores, tendo lhes pedido que investissem na causa da abolição.



Ilustração do espetáculo em benefício de Nadina Bulcicoff preservada pela Fundação Biblioteca Nacional.

A distinta abolicionista Nadina Bulcioff.
Nadina Bulcioff libertando sete escravas na noite de seu benefício. O público, entusiasmado por tão generoso ato, fez-lhe uma estrondosa ovação. Rio de Janeiro, 10 de agosto de 1886. (GAZETA DA TARDE, 10 ago. 1886, s./p.)

Um trecho da *Gazeta da Tarde* dizia o seguinte no dia da apresentação:

Sempre da mulher nos vieram todas as energias. Ela, por assim dizer, tem sido o vigoroso músculo do abolicionismo. E ainda é hoje uma representante deste sexo, que tem a fragilidade do vime, que nos vem inculcar novas forças – Nadina Bulcioff! Ela, a loura e formosa cantora, nasceu na pátria em que as lutas pela liberdade datam da aparição das primeiras tribos que a povoaram. *Sua alma, portanto, ao mesmo tempo que se identifica com a arte, sua irmã, tem repercussões para o sofrimento.* Por isso, hoje, a sua festa artística, *se é a glorificação do seu talento, é também a transformação de lágrimas em sorrisos, é uma risonha efeméride para os escravos.* Como bem disse um colega, Nadina Bulcioff não se contenta em ser uma cantora ilustre, eminente. *Possui também uma grande alma, um coração de verdadeiro artista.* (GAZETA DA TARDE, 10 ago. 1886, s./p., grifo nosso)

No jornal *O País*, periódico simpático à causa abolicionista, foi publicado, no dia seguinte ao evento:

A magnânima ação da Sra. Nadina Bulcioff não conseguiu despertar completamente a indiferença do público da nossa capital. Pensamos que o enorme teatro Pedro II não comportasse o número de espectadores que a curiosidade, a gratidão e a simpatia deviam arrastar a cena, sempre tocante, de um punhado de homens que adquirem a sua liberdade pelos *nobres impulsos do coração de uma artista*; o povo, porém, com *sua classe de espírito sem convenções, a classe que não vai ao teatro, que existe como repositório dos grandes sentimentos da alma* – o povo, esse lá estava, apinhado entre as galerias. *Ainda assim, o teatro apresentava um belo aspecto.* Ao entrar em cena a beneficiada, cobriram-na de flores e palmas, enviadas de todos os pontos do teatro. Cantou-se a *Aida*. Ao terminar a ária do 3º ato, *uma banda de música invadiu o cenário e o nosso colega José do Patrocínio apresentou os sete escravos que sob um delírio indescritível de palmas, vivas, poesias, pombos, flores e ao som do hino nacional, receberam das mãos da Sra. Nadina Bulcioff as suas cartas, tendo por testemunhas o povo, em pé, agitando os lenços.* Juncando o palco de ramalhetes, a cantora agradeceu em poucas palavras a ovação de que era alvo – e que disse ser a mais significativa que jamais recebera em sua vida. Escrevemos sob a impressão desse delírio, essa confusão da chuva de ouro e luz elétrica; o conjunto dessa brilhante festa, a alegria, o entusiasmo de tal forma se apodera de nós com tal violência que nos obriga a exclamar: – Ó tubas egípcias! Acabastes de vibrar as marchas triunfais que assinalam a vitória de um exército que vence os guerreiros que buscavam salvar do cativo a bela filha africana. Cantai bem alto, bem

sonoro, bem estridente esse episódio do grande poema da Liberdade. Vibrai toda a atmosfera e fazei ecoar em todo o mundo o nome saudado pela entusiástica plateia fluminense – dizendo que *pela primeira vez a refulgência da Aida perdeu um pouco da sua gala perante a imponência das cenas da Liberdade conquistando os seus filhos*. (O PAÍS, 11 ago. 1886, s./p., grifo nosso)

Delírio, confusão de chuva de ouro e luz elétrica: seria essa a atmosfera de passe de mágica oferecida pelo teatro à emancipação das pessoas escravizadas? Palmas, vivas, pombos, hino nacional, uma artista sendo alvo de ovação: seriam essas a trilha e as formas da emancipação nos teatros? Que tipo de relação entre o artista e seu público foi essa que aconteceu no final do século XIX? Quais as vantagens e desvantagens de ser emancipado pelo coração de um verdadeiro artista? Esse coração de artista que afirma seu fazer, seu trabalho, sua arte sempre se colocando de forma nobre, como um forte aliado na disputa pela cidadania, pela liberdade e pelos direitos de seu público.

De acordo com nossa hipótese, foi conectado ao sistema escravista e ao seu processo de abolição que esse nobre coração começou a bater e a ser adorado pelas multidões. Na cena, em que há um encontro entre a diva Bulicioff, o libreto de *Aida*, sete mulheres escravizadas, um encenador abolicionista, o imperador e um público formado pelo povo, “que existe como repositório dos grandes sentimentos da alma”, podemos observar novamente a presença dos corpos delineados anteriormente nesta tese: o corpo soberano, o corpo cidadão e o corpo qualquer. A atenção da cena, no entanto, é direcionada não ao corpo do soberano nem ao corpo qualquer, mas sim ao corpo da artista cidadã. Isso porque é a partir de sua mão estendida, entregando os papéis – documentação de ordem jurídica – que se realiza à vista de todos a metamorfose do corpo qualquer em corpo cidadão, como num passe de mágica.

A descrição da apoteose da alforria nos teatros da década de 1880 nos remete à descrição feita pela encenadora e historiadora Neyde Veneziano da ideia de “mutação à vista do público”, esse golpe de teatro presente tanto nas mágicas quanto no teatro de revista do Brasil oitocentista:

As mutações mais espetaculares eram aquelas que eram vistas e que vinham sempre acompanhadas de música executada por uma orquestra ao vivo. O objetivo era revelar os procedimentos teatrais sem jamais desvelar a técnica. Trata-se de uma das mentiras mais mentirosas do teatro: *aquela em que ao espectador parece estar sendo mostrado o truque, e o que se mostra é outro truque.*” (FARIA; GUINSBOURG; LIMA, 2009, p. 210, grifo nosso)

Em diálogo com a autora, nas conferências emancipadoras parece que é justamente por meio da hipervisibilização do procedimento da liberdade – ou melhor, do procedimento de transição jurídica entre o corpo do escravizado e o corpo do cidadão liberto – que um outro procedimento acaba se instaurando em cena. Tal mecanismo opera um deslocamento da emancipação, pensada como algo da ordem jurídica, e a projeta no campo da esfera jurídica *e, ao mesmo tempo*, cultural. Essa hipótese pode ser reafirmada pelo consenso do movimento abolicionista em relação ao destino das pessoas alforriadas: uma vez livres, elas deveriam imediatamente começar a cumprir a *via crucis* da educação em prol de adotar os mesmos critérios de civilidade já instaurados no país. Uma vez mais, visava-se à produção de cidadãos libertos morigerados, formados nos bons costumes e moderados em seus comportamentos e em suas formas de inserção social.

Se a escravidão africana foi justificada por um argumento de ordem jurídico-teológica, na cena da emancipação que se deu nos interiores dos teatros, observamos um deslocamento do polo teológico para o cultural. Apesar disso, mesmo acontecendo no interior de um espaço laico, essa emancipação de ordem jurídico-cultural foi imiscuída de elementos do campo teológico. Dádiva e redenção se firmaram como palavras que definiram a apoteose da liberdade. Isso porque não ocorria apenas uma transformação em cena, não era somente o corpo escravizado que se tornava livre na espetacularização da entrega da carta de alforria: o público participante das conferências também se tornava outro; afinal, a cena da apoteose o identificava com o papel do redentor, do cidadão responsável por aquelas liberdades. Talvez no público também existisse um coração que pulsasse de modo tão nobre quanto o da artista que ofertava generosamente a liberdade e a cidadania às pessoas até então escravizadas.

3.6 Das 362 liberdades

Antes das considerações finais desta tese, faz-se necessária uma digressão que pede também um intervalo em nosso percurso.

Durante o trabalho de pesquisa, o encontro com o arquivo pode acontecer sob a forma do espanto. Quando tal pasmo acontece, a pesquisa se manifesta como algo da ordem corporal, nascida do encontro entre um corpo que habita o presente e os vestígios de vidas e perguntas lançadas de um passado provido de vestígios e de palavras encardidas ou borradas. Perceber-se atravessado pelo arquivo é um acontecimento de ordem

física, resultando em um corpo boquiaberto, com arrepios na espinha, fluidos que escorrem e vertigem.

Numa tese, geralmente hesitamos em dar passagem para o acontecimento dessa relação afetiva com os materiais que manuseamos. Afirmá-la, por outro lado, pode traduzir uma posição a respeito do que o próprio gesto de pesquisar significa, envolvendo-nos numa dinâmica de exposição e de situação dos nossos corpos presentes em relação a temas e existências passadas.

No ensaio *A vida dos homens infames* (2003), Foucault relata sua experiência de assombro ao ler os arquivos referentes aos internamentos do Hospital Geral e aprisionamentos na Bastilha. Dessa leitura nasce *Le désordre des familles*, dedicado à publicação de parte das cartas régias com ordem de prisão, as *lettres de cachet*. De acordo com o pesquisador, essa matéria concreta da história, esses arquivos, operaram sobre ele um efeito inédito: abalaram mais suas fibras do que sua experiência com aquilo que se chama literatura. Aquele conjunto de existências – “vidas de algumas linhas ou de algumas páginas, desventuras e aventuras sem nome, juntadas em um punhado de palavras. Vidas breves, encontradas por acaso em livros e documentos” (FOUCAULT, 2003, p. 200) – teria comovido o escritor francês mais do que diversos outros textos provenientes da seara artística e literária.

Apesar da relação emocional com tais materiais, Foucault não perdeu de vista o processo de arquivamento que permitiu que tais existências pudessem rebater em suas retinas mesmo depois de tantos séculos. Desprovidas de calor sanguíneo, essas grades de arquivamento, esses processos em que o poder exerce sua força narrando, descrevendo e arremimentando as vidas, elaboram o contraste no qual os vestígios são produzidos.

Para que alguma coisa dessas vidas chegue até nós, foi preciso, no entanto, que um feixe de luz, ao menos por um instante, viesse iluminá-las. Luz que vem de outro lugar. O que as arranca da noite em que elas teriam podido, e talvez sempre devido, permanecer é o encontro com o poder: sem esse choque, nenhuma palavra, sem dúvida, estaria mais ali para lembrar seu fugidio trajeto. O poder que espreitava essas vidas, que as perseguiu, que prestou atenção, ainda que por um instante, em suas queixas e em seu pequeno tumulto, e que as marcou com suas garras, foi ele que suscitou as poucas palavras que disso nos restam; seja por se ter querido dirigir a ele para denunciar, queixar-se, solicitar, suplicar, seja por ele ter querido intervir e tenha, em poucas palavras, julgado e decidido. Todas essas vidas destinadas a passar por baixo de qualquer discurso e a desaparecer sem nunca terem sido faladas só puderam deixar rastros – breves, incisivos, com frequência enigmáticos – a partir do momento de seu contato instantâneo com o poder. De modo que é, sem dúvida, para sempre impossível recuperá-las nelas próprias, tais como podiam ser “em estado livre”; só podemos balizá-las tomadas

nas declamações, nas parcialidades táticas, nas mentiras imperativas supostas nos jogos de poder e nas relações com ele. (FOUCAULT, 2003, p. 201)

Ainda, Foucault faz uma ressalva a respeito de sua inclinação em manusear arquivos dessa natureza, organizados ao redor de um poder que lança essa luz que captura, em prol de buscar fontes nas quais pudesse se ouvir uma suposta voz em que os sujeitos ali implicados demonstrariam o teor de suas próprias palavras:

Alguém me dirá: isto é bem próprio de você, sempre a mesma incapacidade de ultrapassar a linha, de passar para o outro lado, de escutar e fazer ouvir a linguagem que vem de outro lugar ou de baixo; sempre a mesma escolha, do lado do poder, do que ele diz ou do que ele faz dizer. Essas vidas, por que não ir escutá-las lá onde, por elas próprias, elas falam? Mas, em primeiro lugar, do que elas foram em sua violência ou em sua desgraça singular, nos restaria qualquer coisa se elas não tivessem, em um dado momento, cruzado com o poder e provocado suas forças? Afinal, não é um dos traços fundamentais de nossa sociedade o fato de que nela o destino tome a força da relação com o poder, da luta com ou contra ele? O ponto mais intenso das vidas, aquele em que se concentra sua energia, é bem ali onde elas se chocam com o poder, se debatem com ele, tentam utilizar suas forças ou escapar de suas armadilhas. As falas breves e estridentes que vão e vêm entre o poder e as existências as mais essenciais, sem dúvida, são para estas o único monumento que jamais lhes foi concedido; é o que lhes dá, para atravessar o tempo, o pouco de ruído, o breve clarão que as traz até nós. (FOUCAULT, 2003, p. 203)

*

No caso desta tese, o documento que nos interpelou é proveniente de algumas páginas do jornal *A Gazeta da Tarde* publicadas entre os dias 21 e 22 de dezembro de 1880.

GAZETA DA TARDE

NUMERO AVULSO 40 REIS

NUMERO AVULSO 40 REIS

Escriptorio da redação e typographia da « Gazeta da Tarde » : á rua da Uruguaryana n. 43

AO PUBLICO

A Gazeta da Tarde não quiz até o presente abrir assignaturas para não tomar compromissos...

A Gazeta da Tarde, porém, tem sido feliz, já vive sem impôr sacrificios, já pôde acceitar compromissos...

A vista d'isto, portanto e tendo em attenção muitas e constantes solicitações, abre desde hoje assignaturas, que comecarão a correr de 1.º de Janeiro do anno proximo.

CORTE E VICTORY PROVINCIAS

Annos..... 120000 Anos..... 150000 Seis mezes... 60000 Seis mezes... 80000 Tres mezes... 40000 Tres mezes... 50000

NOTICIARIO

ELLES SE MOVEM!

Não ha mais negar ! A irresistivel avachante abolicionista leva consigo, arreata para regiões ignotas, até as mais terríveis escravocreatas.

Em pouco tempo, os Cotripes, os Martiães Campos, os Viveiras de Barros, Fernão Antões, José e Isotados; monolithes insalváveis para estudos archeologicos dos nefandos tempos do druidismo escravagista.

De Uberaba, de Bethléem do Descalvado, de Araraquara, das mais longinquas regiões, já limitrophes da oração Propaganda Abolicionista, chegam os seus grãos de areia.

Par tado a parte, os fazendeiros congregam-se e dizem, sombrios e turlicos: «-Chégo o dia!» Ninguém sabe como, os que sabem lêr, lêram e lêram os Boletins da Conferéncia do Theatro S. Luiz, o Manifesto de Joaquim Nabuco, as cartas do Ministro Americano, e, principalmente, a descripção dose Banquete, que em suas rudés meites toma proporções phantásticas, e se lhes alliga uma setural impensã, em qual até as proprias taças de Champagne tinnem gritando: «-Não haja mais escravos no Brazil!»

Ao deixarem os Clubs, elles voltam pelas longas e desertas praiadas, com o coração apertado, com esse mau-estar indisciplinável, que precede essa molestia moral incurável que se chama—ressaca... Então... A vida, que levam, lhes parece insupportavel.

tavel... Esto cansado de serem carreiros peripetuos, algumas indolências de seus desgraçados, que não cometteram outro crime, além de terem a pelle grta, e hauriram nascido na Costa d'África...

A senzala começa a febril, febril nambulando e insupportavel de possiga, do chioteiro e de ergastulo...

Pela primeira vez, comprehendem que são cousas horríveis as surras, as mscaras de ferro, os troncos, os calabouços, os vira-mundos, as cinturas de couro...

É tempo de feris... Chegaram os fillos... Uns são de S. Paulo e são fillam de Luíz Gama, do immortal liberto, de sua coragem rívica, de sua eloqúencia, de sua afiliação, do seu constante sorriso... Outros vao do Rio de Janeiro, e não fazem mystério de que são socios das Sociedades Emancipadoras Acollonizadora...

Um são de S. Paulo e são fillam de Luíz Gama, do immortal liberto, de sua coragem rívica, de sua eloqúencia, de sua afiliação, do seu constante sorriso...

CONDIÇÕES ESCRAVOS DE DIVERSENTES PROVINCIAS

31. Gabriela, 29 annos, escrava do Dr. Bernardo Teixeira de Carvalho. 32. Cipriana, 19 annos, filha de Gabriela escrava do mesmo Teixeira de Carvalho...

33. Leopoldo, 41 annos, escravo de José Bayouquillo Barboza. 34. Guilhermina, 36 annos, escrava do mesmo Barboza.

LIBERTANDOS

Relação nominal dos 392 escravos residentes no municipio da corte que vão ser libertados pela quota de 142.782/838 do fundo de emancipação:

ESCRAVAS CALEBAS COM NOMENS LIVRES

- 1. Magdalena, 60 annos, escrava de Rita Antonio Umbelina da Silva. 2. Heduviga, 55 annos, escrava de D. Maria Theresza de Jesus Barata. 3. Dionysia, 58 annos, escrava de Joaquim Pinto de Magalhães...

ESCRAVOS CALEBAS COM MULHERES LIVRES

- 4. Pacifico, 44 annos, escravo de D. Francisca Cândida dos Guimarães Vianna. 5. Abel, escrava de D. Ernestina Adelaide Burk Varella. 6. Manoel, 50 annos, escravo de João José Pereira Bastos.

CONDIÇÕES COM FILLOS MENORES ESCRAVOS

- 51. Severino Lapa, 41 annos, escravo de D. Francisca Cândida dos Guimarães Vianna. 52. Presciana, 29 annos, escrava da mesma D. Cândida. 53. Gertrudes, 19 annos, filha de Presciana, escrava da mesma D. Cândida...

CONDIÇÕES COM FILLOS EM VIUVOS

- 57. Julio, 32 annos, escravo do D. Francisca Cândida dos Guimarães Vianna. 58. Presciana, 22 annos, escrava da mesma D. Francisca Vianna. 59. José, 40 annos, escravo de Antonio José Oliveira Guimarães...

CONDIÇÕES COM FILLOS MENORES ESCRAVOS

- 61. Helodora, 15 annos, filha de Felicitade, escrava do mesmo Nogueira da Silva. 62. Tertuliana, 13 1/2 annos, filha de Felicitade, escrava do mesmo Nogueira da Silva. 63. Victoriano, 54 annos, escravo do laran do Amapari...

CONDIÇÕES COM FILLOS EM VIUVOS

- 67. Jessina, 15 annos, filha de Florença, escrava do mesmo laran. 68. Pedro, 48 annos, escravo de Antonio José Oliveira Junior. 69. Cezariz, 42 annos, escrava do mesmo Oliveira Junior...

dora, escrava do mesmo Botelho Magalhães. 90. Julia, 15 annos, filha de Theodora, escrava do mesmo Botelho Magalhães.

91. Ernesto, 12 annos, filho de Theodora, escrava do mesmo Botelho Magalhães. 92. Lucia, 10 annos, filha de Theodora, escrava do mesmo Botelho Magalhães.

MENOS COM FILLOS MENORES ESCRAVOS

- 93. Lauriana, 27 annos, escrava de D. Clara Godinho de Mello. 94. José, 12 annos, filho de Lauriana, escrava da mesma D. Clara Mello. 95. Ecolástica, 32 annos, escrava de Dr. Domingos Lopes Silva Araújo...

96. Alexandre, 9 annos, filho de Ecolástica, escrava do mesmo Dr. Silva Araújo. 97. Mirza, 12 annos, filha de Ecolástica, escrava do mesmo Dr. Silva Araújo...

98. Ludgera, 30 annos, escrava de José Francisco Leão. 99. Corredia, 16 annos, filha de Ludgera, escrava do mesmo Leão.

100. João, 10 annos, filho de Ludgera, escrava do mesmo Leão. 101. Anna, 47 annos, escrava de Manoel Joaquim Torres.

102. Emilia, 17 annos, filha de Anna, escrava do mesmo Joaquim Torres. 103. Manoel, 15 annos, filho de Anna, escrava do mesmo Joaquim Torres.

104. Amelia, 12 annos, filha de Anna, escrava do mesmo Joaquim Torres. 105. Margarida, 20 annos, escrava de Alfredo Nolasco de Azevedo Coutinho.

106. Henrique, 19 annos, filho de Margarida, escrava do mesmo Coutinho. 107. Rozanna, 10 annos, filha de Margarida, escrava do mesmo Coutinho.

108. Seraphina, 26 annos, escrava de Antonio Bento Correia da Silva. 109. Antonio, 20 annos, filho de Seraphina, escrava do mesmo Correia da Silva.

110. Joaquim, 19 annos, filho de Seraphina, escrava do mesmo Correia da Silva. 111. Benedicta, 13 annos, filha de Seraphina, escrava do mesmo Correia da Silva.

112. José, 9 annos, filho de Seraphina, escrava do mesmo Correia da Silva. 113. Margarida, 24 annos, escrava de Joaquim Nogueira Guedes.

114. Mariana, 9 annos, filha de Margarida, escrava do mesmo Nogueira Guedes. 115. Antonia, 42 annos, escrava de Miguel da Costa Faria.

116. Quirino, 10 annos, filho de Antonia, escrava do mesmo Costa Faria. 117. Geradina, 26 annos, escrava de D. Francisca Bibiana Nunes Van Bertom.

118. Ignez, 9 annos, filha de Geradina, escrava da mesma D. F. B. Nunes Van Bertom. 119. Christina, 28 annos, escrava de João Teixeira Monteiro.

120. Alibón, 12 annos, filha de Christina, escrava do mesmo Teixeira Monteiro. 121. Beolinda, 29 annos, escrava de D. Henriqueta Maria Costa.

122. Thezeta, 12 annos, filha de Beolinda, escrava de D. Henriqueta Maria Costa. 123. Evaristo, 18 annos, filho de Beolinda, escravo de Domingos Marques da Costa.

124. Primaria, 28 annos, escrava de Francisco Rendon de Souza Frazão. 125. Benedicta, 14 annos, filha de Primaria, escrava do mesmo Souza Frazão.

126. Firmina, 48 annos, filha de Theodora, escrava do mesmo Botelho Magalhães.

Fragmento fotocopiado do jornal Gazeta da Tarde do dia 21 de dezembro de 1880.

GAZETA DA TARDE

NUMERO AVULSO 40 REIS

NUMERO AVULSO 40 REIS

Secretaria da redação e typographia da Gazeta da Tarde - A rua da Uruguaiana n. 43

A NOTRE-DAME DE PARIS

Os primeiros armazens de vendas e modos do Imperio.

GRANDE VENDA ANNUAL.

É franco a entrada no estabelecimento. Todos os artigos estão expostos, tornando-se deslucido para cada um. Em cada objeto, ha uma nota, na qual se acha marcado em algarismos o preço fixo. Toda e qualquer mercadoria, comparada que não corresponda a paridade dada, ou não se trata de sem o qualidade fixada, ou o seu preço por parte restituido, a vontade do comprador. A administração recebe, livre de despesa, para as provincias, todas as mais facilidades, as amostras e preços surtidos que lhe são pedidos. - Os preços das vendas são sem exemplo.

AO PUBLICO

A Gazeta da Tarde não quer aid o presente abrir assignaturas para não tomar compromissos, pois sendo uma simples e desprezaveis tentativa jornalística, a custa de um só homem, sem proteções de seitas ou partidos, guardava a liberdade de fechar as portas quando e como bem o entendesse.

A Gazeta da Tarde, porém, tendo sido feliz, já vive sem impôr sacrificios, já pôde aceitar compromissos e tem conseguido esse favor do publico porque tem trabalhado com afficção, e se ha mostrado livre, imparcial e honesta.

A vista d'isto, portanto e tendo em attenção muitas e constantes solicitações, abre desde hoje assignaturas, que commençarão a correr de 1.º de Janeiro do anno proximo.

CONTAS E DIVIDENDOS PROVINCIAIS

Table with 2 columns: Anno, and amounts in Reals and Centavos for 1880, 1881, and 1882.

NOTICIARIO

PRESUMPÇÃO ARISTOCRÁTICA

Não tem a aristocracia outros fundos mentes d'isto a presumpção. A mesma palavra, em seus ramos gregos, já e por si só um monstruo parte de fôlo orgulho e de imbecil vaidade.

Todo o sistema aristocratico é contra a Natureza, e d'ali provém que deante se tem, desde o principio do mundo, tentado perpetuar governos aristocraticos.

Deus o maximo democratizador. - É elle quem prohibe que sejam hereditarios indefinidamente as virtudes, os talentos, a força, a belleza, etc. etc.

Nem Alexandre, nem Cesar, nem Anniball deixaram filhos; e filho de Napoleão é um pobre menino escrofuloso e cachibudo, encamado ou d'isto morreu a míngua em um velho castello d'Austria, e do qual

MEMÓRIAS DO SENADOR VISCONTADO

de Almeida de D. João de Alencar.

O detestavel da aristocracia foi sempre, e continúa a ser, perpetuar na familia o talento, a riqueza, as maiores honras e o governo dos povos. Ora, essa aspiração e essa aspiração contrariada pela natureza, e d'ali provém que, apesar de todos os esforços e artifícios, as familias aristocraticas decaham e dissolvem-se pela carecia e pela inabilidade.

A aristocracia inglesa, que é a mais arcaica de todas quantas ha, descrepou a humanidade, comparada a sua possibilidade de combate contra a Natureza; recorreu, por vezes, ao estratagemas de adoptar meios de talento, filhos de seus senhores, e de constituir os palatinos dos foros e dos privilegios, que sustentou.

Neste imperio fraco, em d'avia, si, em rigor de economia, ha verdadeira aristocracia simplesmente plutocrática. O reino de Portugal, a antiga metropole, já nunca teve uma aristocracia bem dotada, como a de França e da Inglaterra. A Phénicia penetrar, por fortuna sua não fiquem nas Cruzadas; contentou-se com as irrupções na Africa, ao peior e ao mesmo de S. Sebastião em Alentejo e Quilim.

Falta, portanto, a nobreza portuguesa, a quozinda não querida pela aristocracia franceza: - Hæc arde senesceretur S. Luiz de cruzados.

A Lancastria, neste paiz, formou-se pelos dias de semanaria pelos reis de Portugal e seus factos, possesão, de nobreza mais ou menos problemática e depois cada um tractou de arranjar qui em terra poude o dominio nacional, e a seus vizinhos mais fracos e mais pobres.

Não bastou só a terra para produzir riqueza, foi preciso escravizar indios, africanos, e sempre que era possível, os projectos lazanos. A aristocracia já não importou-se com escrúpulos e virtudes ou philantropicos - Oritus arca dignetur; não trabalhar e usufruir honras e todos os confortos da riqueza é sua unica aspiração; sua unica religião.

Em conclusão: si em qualquer parte do mundo a presumpção aristocratica é uma lamentavel pobreza de espirito, neste Imperio significa inabilidade a ponto de não reconhecer que está dando testemunho de que seus pais foram usurpadores de terras e escravizadores de seus proprios irmanos.

LESTANTADOS

Continuação da relação nominal dos 362 escravos residentes no municipio da corte que vão ser libertados pela quota de 149.782x638 do fundo de emancipação:

- List of names and details of freed slaves, including names like Alexandre, Augusto, Luiz, etc.

- Large list of names and details of freed slaves, including names like Maria, Joana, Manoel, etc.

- Large list of names and details of freed slaves, including names like Antonio, João, Pedro, etc.

GRANDE LOTERIA DE S. PAULO. Premio 1.000.000x3000. Recemb-se encomendas na rua Primeiro de Março n. 55, 1.º andar. As pessoas que encomendarem bilhetes das numeraciones 2604 a 2800 e 3601 a 3800 q'etram procurr-98.

Fragmento fotocopiado do jornal Gazeta da Tarde do dia 22 de dezembro de 1880.

Nessas duas edições da Gazeta foram compilados os nomes de 362 pessoas escravizadas que, nos últimos dias de dezembro de 1880, foram alforriadas com a arrecadação do fundo gerado pelas conferências emancipadoras. O nome da pessoa liberta, sempre apresentado sem sobrenome, era seguido de sua idade, algumas vezes de sua filiação e, por fim, seguido pelo nome e sobrenome da pessoa que tinha até então a posse do indivíduo em questão.

Optamos por transcrever integralmente a lista de todas essas 362 pessoas tal como se apresenta nas páginas do jornal. Dada as facilidades tecnológicas, é importante

demarcar que nos propusemos um exercício: como copistas, digitamos nome a nome dessa floresta de 362 nomes – na verdade muitos mais, pois há os nomes dos escravistas –, lidando com as ranhuras e relevos dessa travessia. Como um dia escreveu Walter Benjamin:

A força com que uma estrada no campo se nos impõe é muito diferente, consoante ela seja percorrida a pé ou sobrevoada de aeroplano. Do mesmo modo, também a força de um texto é diferente, conforme é lido ou copiado. Quem voa, vê apenas como a estrada atravessa a paisagem; para ele, ela desenrola-se segundo as mesmas leis que regem toda a topografia envolvente. Só quem percorre a estrada a pé sente o seu poder e o modo como ela, a cada curva, faz saltar do terreno plano (que para o aviador é apenas a extensão da planície) objetos distantes, mirantes, clareiras, perspectivas, como a voz do comandante que faz avançar soldados na frente de batalha. Do mesmo modo, só quando copiado o texto comanda a alma de quem dele se ocupa, enquanto o mero leitor nunca chega a conhecer as novas vistas do seu interior, que o texto – essa estrada que atravessa a floresta virgem, cada vez mais densa, da interioridade – vai abrindo: porque o leitor segue docilmente o movimento do seu eu nos livres espaços aéreos da fantasia, ao passo que o copista se deixa comandar por ele. (BENJAMIN, 2013, p. 14)

O resultado dessa transcrição pode ser lido a seguir, complementado, ao final, por nossa visão desse exercício que expomos aqui nesta tese.

*

Eles se movem! Não há mais a negar! A irresistível avalanche abolicionista leva consigo, arrasta para regiões ignotas até os mais ferrenhos escravocratas. Em pouco tempo, os Cotegipes, os Martinhos Campos, os Moreiras de Barros ficarão tristes, sós e isolados; monolitos inabaláveis para estudos arqueológicos dos nefandos tempos do druidismo escravagista. De Uberaba, de Belém do Descalvado, de Araraquara, das mais longínquas regiões já limítrofes do sertão bruto, chegam-nos as mais gratas novas da Propaganda Abolicionista. Por toda a parte os fazendeiros congregam-se e dizem, sombrios e taciturnos: – *Chegou o dia!* Ninguém sabe como os que sabem ler leram e releeram os Boletins das Conferências do Teatro São Luiz, o Manifesto de Joaquim Nabuco, as cartas do Ministro Americano e, principalmente, a descrição desse Banquete que em suas rudes mentes toma proporções fantásticas e se lhes afigura uma saturnal imensa na qual até as próprias taças de champagne tinem gritando: – *Não haja mais escravos no Brasil!* Ao deixarem os Clubs, eles voltam pelas longas e desertas picadas com o coração apertado, com esse mal-estar indescritível que precede essa moléstia moral incurável que se chama *remorso*... Então... A vida que levam lhes parece insuportável... Estão cansados de serem carcereiros perpétuos, algozes inflexíveis de uns desgraçados que não cometeram outro crime além de terem a pele preta e haverem nascido na Costa d'África.

LIBERTANDOS

Relação nominal dos 362 escravos residentes no município da Corte que vão ser libertados pela cota de 142:782\$638 do fundo de emancipação:

ESCRAVAS CASADAS COM HOMENS LIVRES

1. Magdalena, 60 anos, escrava de Rita Antônia Umbelina da Silva.
2. Hedvigés, 55 anos, escrava de D. Maria Theresa de Jesus Barata.
3. Dionysia, 58 anos, escrava de Joaquim Pinto de Magalhães.
4. Maria, 66 anos, escrava de Antônio de Oliveira Guimarães.
5. Salustiano, 18 anos, filho de Maria, escravo do mesmo Guimarães.
6. Francisca, 52 anos, escrava de D. Georgina de Figueiredo Faibarn.
7. Joana, 35 anos, escrava de Manoel Martins Vera.
8. Francisca, 52 anos, escrava de D. Julia Candida Pereira.
9. Quitéria, 45 anos, escrava de D. Francisca Candida dos Guimarães Vianna.

ESCRAVOS CASADOS COM MULHERES LIVRES

10. Pacífico, 44 anos, escravo de D. Francisca Cândida dos Guimarães Vianna.
11. Abel, escrava de D. Ernestina Adelaide Buks Varella.
12. Manoel, 50 anos, escravo de João José Pereira Bastos.
13. Aurélio, 18 anos, filho de Manoel, escravo do mesmo Pereira Bastos.
14. Eudóximo, 14 anos, filho de Manoel, escravo do mesmo Pereira Bastos.
15. Estevão, 35 anos, escravo de Antônio José Gomes.
16. Ambrósio, 44 anos, escravo de James Pinto e de D. Virgínia Desray F. Ruch.
17. Felisberto, 28 anos, escravo de D. Philomena Benjamin Rodrigues Pereira.
18. João, 38 anos, escravo da mesma D. Philomena.
19. João, 48 anos, escravo da mesma D. Philomena.
20. Nazario, 75 anos, escravo de Damazo Baptista Gonçalves.

CÔNJUGES DE ESCRAVOS DE DIFERENTES SENHORES

21. Gabriela, 29 anos, escrava do Dr. Bernardino Teixeira de Carvalho.
22. Claudina, 10 anos, filha de Gabriela, escrava do mesmo Teixeira de Carvalho.
23. Thereza, 68 anos, escrava de João Bernardo Nogueira da Silva.
24. Henrique, 53 anos, escravo de Manoel Thiago Ferreira de Rezende.
25. Maria, 51 anos, escrava de Joaquim José Moreira Monteiro.
26. Ignácio, 45 anos, escravo de Ludovico José de Avellar.

CÔNJUGES COM FILHOS EM VIRTUDE DA LEI

27. Julio, 32 anos, escravo de D. Francisca Cândida dos Guimarães Vianna.
28. Presciliana, 32 anos, escrava da mesma D. Francisca Vianna.
29. José, 60 anos, escravo de Antônio de Oliveira Guimarães.
30. Ângela, 56 anos, escrava do mesmo Guimarães.
31. Innocêncio, 16 anos, filho de Ângela, escravo do mesmo Guimarães.
32. Belisária, 14 anos, filha de Ângela, escrava do mesmo Guimarães.
33. Leopoldo, 41 anos, escravo de José Raymundo Barbosa.
34. Guilhermina, 36 anos, escrava do mesmo Barboza.
35. Francisco, 32 anos, escravo de James Pinto e D. Virginia Desray F. Ruch.
36. Benedita, 24 anos, escrava dos mesmos.

37. Diogo, 55 anos, escravo de Antonio José de Almeida Franco Junior.
38. Juliana, 39 anos, escrava do mesmo Almeida Franco.
39. Garcindo, 12 anos, filho de Juliana, escravo do mesmo Almeida Franco.
40. Zeferino, 48 anos, escravo de Antonio de Oliveira Monteiro.
41. Viriata, 48 anos, escrava do mesmo Oliveira Monteiro.
42. João, 52 anos, escravo do coronel Franklin Antonio da Costa Ferreira.
43. Thomazia, escrava do mesmo coronel Franklin.
44. Braz, 27 anos, escravo de D. Vicência Amalia de Santa Cecília.
45. Mariana, 32 anos, escrava da mesma D. Vicência.
46. Romualdo, 36 anos, escravo de Mathias Casimiro Marinho Laborão.
47. Rosa, 30 anos, escrava do mesmo Mathias Laborão.
48. Delphina, 12 anos, filha de Rosa, escrava do mesmo Mathias Laborão.
49. Ignácio, 30 anos, escravo do Dr. Daniel Accioli de Azevedo.
50. Marcellina, 19 anos, escrava do mesmo Dr. Accioli.

CÔNJUGES COM FILHOS MENORES ESCRAVOS

51. Severino Lapa, 44 anos, escravo de D. Francisca Candida dos Guimarães Vianna.
52. Presciliana, 29 anos, escrava da mesma D. Candida.
53. Germana, 10 anos, filha de Presciliana, escrava da mesma D. Candida.
54. Paulino, 12 anos, filho de Presciliana, escrava da mesma D. Candida.
55. Fidelis, 58 anos, escravo de José de Souza Barros Sobrinho.
56. Florinda, 38 anos, escrava do mesmo Souza Barros.
57. Manoel, 17 anos, filho de Florinda, escravo do mesmo Souza Barros.
58. Izidoro, 14 anos, filho de Florinda, escravo do mesmo Souza Barros.
59. Leopoldo, 38 anos, escravo de João Bernardo Nogueira da Silva.
60. Felicidade, 40 anos, escrava do mesmo Nogueira da Silva.
61. Heleodora, 15 anos, filha de Felicidade, escrava do mesmo Nogueira da Silva.
62. Tertuliana, 13/12 anos, filha de Felicidade, escrava do mesmo Nogueira da Silva.
63. Victoriano, 54 anos, escravo do barão do Amparo.
64. Florença, 42 anos, escrava do mesmo barão.
65. Odelão, 20 anos, filho de Florença, escravo do mesmo barão.
66. Honorato, 18 anos, filho de Florença, escravo do mesmo barão.
67. Jesuína, 15 anos, filha de Florença, escravo do mesmo barão.
68. Pedro, 48 anos, escravo de Antonio José Oliveira Junior.
69. Cezaria, 43 anos, escrava do mesmo Oliveira Junior.
70. Hygino, 17 anos, filho de Cezária, escravo do mesmo Oliveira Junior.
71. Manoel, 37 anos, escravo de Caetano Augusto Rodrigues.
72. Francisca, 37 anos, escrava do mesmo Caetano Rodrigues.
73. Julio, 11 anos, filho de Francisca, escravo de Mathias Fernandes Costa.
74. Estácio, 14 anos, filho de Francisca, escravo de Mathias Fernandes Costa.
75. Appolinária, 18 anos, filha de Francisca, escravo de D. Albina Gonçalves Assumpção Ramos.
76. João, 11 anos, filho de Francisca, escravo de Manoel Ferreira Lopes Guimarães.
77. Luiz, 55 anos, escravo do padre José Maria Costa Rabello.
78. Vicencia, 55 anos, escrava do mesmo padre Rabello.
79. Antonia, 14 anos, filha de Vicencia escrava de Porfírio Pinto Ferreira.
80. Modesto, 55 anos, escravo do Dr. Emiliano Fagundes Varella.
81. Quintiliana, 45 anos, escrava do mesmo Dr. Varella.
82. Dionisia, 16 anos, filha de Quintiliana, escrava do mesmo Dr. Varella.

83. Alexandra, 14 anos, filha de Quintiliana, escrava do mesmo Dr. Varella.
84. Simão, 55 anos, escravo do Dr. João Baptista Lacerda Filho.
85. Julia, 45 anos, escrava do mesmo Dr. Lacerda Filho.
86. Antonia, 15 anos, filha de Julia, escrava do mesmo Dr. Lacerda Filho.
87. Benedicto, 52 anos, escravo do Bacharel Mariano Augusto Botelho Magalhães.
88. Theodora, 37 anos, escrava do mesmo Botelho Magalhães.
89. Firmina, 18 anos, filha de Theodora, escrava do mesmo Botelho Magalhães.
90. Julião, 15 anos, filho de Theodora, escrava do mesmo Botelho Magalhães.
91. Ernesto, 12 anos, filho de Theodora, escrava do mesmo Botelho Magalhães.
92. Lucia, 10 anos, filha de Theodora, escrava do mesmo Botelho Magalhães.

MÃES COM FILHOS MENORES ESCRAVOS

93. Lauriana, 27 anos, escrava de D. Clara Gordilho de Mello.
94. José, 12 anos, filho de Lauriana, escravo da mesma D. Clara Mello.
95. Escolástica, 32 anos, escrava do Dr. Domingos Lopes Silva Araújo.
96. Alexandre, 9 anos, filho de Escolástica, escravo do mesmo Dr. Silva Araújo.
97. Mirza, 13 anos, filha de Escolástica, escrava do mesmo Dr. Silva Araújo.
98. Ludgeria, 36 anos, escrava de José Francisco Lobo.
99. Cornélio, 16 anos, filho de Ludgeria, escrava do mesmo Lobo.
100. João, 10 anos, filho de Ludgeria, escrava do mesmo Lobo.
101. Anna, 47 anos, escrava de Manoel Joaquim Torres.
102. Emília, 17 anos, filha de Anna, escrava do mesmo Joaquim Torres.
103. Manoel, 15 anos, filho de Anna, escrava do mesmo Joaquim Torres.
104. Amélia, 13 anos, filha de Anna, escrava do mesmo Joaquim Torres.
105. Margarida, 30 anos, escrava de Leofrido Nolasco de Azeredo Coutinho.
106. Henrique, 12 anos, filho de Margarida, escravo do mesmo Coutinho.
107. Romano, 10 anos, filho de Margarida, escravo do mesmo Coutinho.
108. Seraphina, 36 anos, escrava de Antonio Bento Correia da Silva.
109. Antonio, 20 anos, filho de Seraphina, escrava do mesmo Correia da Silva.
110. Joaquim, 10 anos, filho de Seraphina, escrava do mesmo Correia da Silva.
111. Benedicta, 13 anos, filha de Seraphina, escrava do mesmo Correia da Silva.
112. José, 9 anos, filho de Seraphina, escrava do mesmo Correia da Silva.
113. Margarida, 34 anos, escrava de Joaquim Nogueira Guedes.
114. Marianna, 9 anos, filha de Margarida, escrava do mesmo Nogueira Guedes.
115. Antonia, 42 anos, escrava de Miguel da Costa Faria.
116. Quirino, 10 anos, filho de Antonia, escravo do mesmo Costa Faria.
117. Geraldina, 28 anos, escrava de D. Francisca Bibiana Nunes Van Derton.
118. Ignez, 9 anos, filha de Geraldina, escrava da mesma D. F. B. Nunes Van Derton.
119. Cristina, 28 anos, escrava de João Teixeira Monteiro.
120. Albino, 12 anos, filho de Cristina, escravo do mesmo Teixeira Monteiro.
121. Deolinda, 39 anos, escrava de D. Henriqueta Maria Costa.
122. Thereza, 12 anos, filha de Deolinda, escrava de D. Henriqueta Maria Costa.
123. Evaristo, 18 anos, filho de Deolinda, escrava de D. Henriqueta Maria Costa.
124. Primaria, 28 anos, escrava de Francisco Rondon de Souza Frazão.

125. Benedicta, 14 anos, filha de Primaria, escrava do mesmo Souza Frazão.
126. Leopoldina, 38 anos, escrava de João Feliciano Dias da Costa.
127. Manoel, 13 anos, filho de Leopoldina, escravo do mesmo Dias da Costa.
128. Bibiano, 10 anos, filho de Leopoldina, escravo do mesmo Dias da Costa.
129. Theodora, 29 anos, escrava de D. Bernarda Rosa da Conceição.
130. Joanna, 9 anos, filha de Theodora, escrava da mesma D. Rosa da Conceição.
131. Pacífico, 11 anos, filho de Theodora, escravo da mesma D. Rosa da Conceição.
132. Maria, 32 anos, escrava da mesma D. Rosa da Conceição.
133. Justino, 16 anos, filho de Maria, escravo da mesma D. Rosa da Conceição.
134. Antonio, 11 anos, filho de Maria, escravo da mesma D. Rosa da Conceição.
135. Leopoldina, 37 anos, escrava de José Joaquim Nogueira.
136. Felicidade, 18 anos, filha de Leopoldina, escrava do mesmo Nogueira.
137. Lucio, 15 anos, filho de Leopoldina, escravo do mesmo Nogueira.
138. Josephina, 35 anos, escrava de D. Delphina Rosa da Conceição.
139. Paulina, 18 anos, filha de Josephina, escrava da mesma D. Delphina.
140. Francisco, 15 anos, filho de Josephina, escrava da mesma D. Delphina.
141. Emilia, 36 anos, escrava da mesma D. Delphina.
142. Amelia, 17 anos, filha de Emilia, escrava da mesma D. Delphina.
143. Antonio, 13 anos, filho de Emilia, escrava da mesma D. Delphina.
144. Martinha, 33 anos, escrava de Antonio Joaquim de Queiroz Magalhães.
145. Rosalina, 14 anos, filha de Martinha, escrava do mesmo Magalhães.
146. Agueda, 12 anos, filha de Martinha, escrava do mesmo Magalhães.
147. Theodoro, 9/12 anos, filho de Martinha, escravo do mesmo Magalhães.
148. Izabel, 44 anos, escrava do duque de Caxias.
149. Domingas, 18 anos, filha de Izabel, escrava do mesmo duque.
150. Perpétua, 11 anos, filha de Izabel, escrava do mesmo duque.
151. Izabel, 44 anos, escrava de João de Deus Vieira.
152. Hermenegildo, 12 anos, filho de Izabel, escravo do mesmo Vieira.
153. Thereza, 34 anos, escrava do mesmo Vieira.
154. Faustino, 10 anos, filho de Thereza, escravo do mesmo Vieira.
155. Raymunda, 39 anos, escrava de Manoel Ferreira Coelho Balthar.
156. Vicente, 19 anos, filho de Raymunda, escravo do mesmo Balthar.
157. Maria, 54 anos, escrava de D. Amelia Candida Moreira Coutinho.
158. Evaristo, 18 anos, filho de Maria, escravo de Virginio Gualberto dos Santos.
159. Lydia, 19 anos, filha de Maria, escrava de D. Adelaide Duque-Estrada Meyer Mascarenhas.
160. Rachel, 46 anos, escrava de Miguel Oliveira Salazar.
161. Josepha, 14 anos, filha de Rachel, escrava do mesmo Salazar.
162. Maria, 40 anos, escrava de Miguel Antonio de Mello Tamborim.
163. Adão, 12 anos, filho de Maria, escravo do mesmo Tamborim.
164. Odorica, 38 anos, escrava do mesmo Tamborim.
165. Paulo, 18 anos, filho de Odorica, escravo do mesmo Tamborim.
166. Eva, 12 anos, escrava do mesmo Tamborim.
167. Sarah, 9 anos, filha de Odorica, escrava do mesmo Tamborim.

168. Margarida, 43 anos, escrava de Joaquim José Viera Mendes.
169. Maria, 17 anos, filha de Margarida, escrava do mesmo Mendes.
170. Izabel, 38 anos, escravo de Guilherme José Rodrigues.
171. Fortunata, 11 anos, filha de Izabel, escrava do mesmo Rodrigues.
172. Lucia, 38 anos, escrava de Marçal Alves Pereira.
173. Laurinda, 18 anos, filha de Lucia, escrava do mesmo Pereira.
174. Donaria, 35 anos, escrava de D. Emerenciana Joaquina Gonçalves de Pinheiro.
175. Benta, 12 anos, filha de Donaria, escrava da mesma D. Emerenciana.
176. Ludovina, 29 anos, escrava de D. Maria Thereza Bastos da Silva.
177. Claudia, 14 anos, filha de Ludovina, escrava da mesma D. Thereza.
178. Semianna, 16 anos, filha de Ludovina, escrava da mesma D. Thereza.
179. Joanna, 48 anos, escrava de Antonio José Teixeira da Silva Badajós.
180. Ildefonso, 19 anos, filho de Joanna, escravo do mesmo Badajós.
181. Germano, 17 anos, filho de Joanna, escravo do mesmo Badajós.
182. Erico, 11 anos, filho de Joanna, escravo do mesmo Badajós.
183. Gertrudes, 63 anos, escrava de D. Joaquina Carlota Penna de Figueiredo.
184. Sebastião, 20 anos, filho de Gertrudes, escravo da mesma D. Joaquina de Figueiredo.
185. Elisiaria, 44 anos, escrava de José Joaquim Teixeira Valença.
186. Albino, 9 anos, filho de Elisiaria, escravo do mesmo Valença.
187. Paschoa, 48 anos, escrava do conselheiro Antonio José de Bem.
188. Adão, 18 anos, filho de Paschoa, escravo do mesmo de Bem,
189. Diogo, 15 anos, filho de Paschoa, escravo do mesmo de Bem.
190. Victoria, 54 anos, escrava de D. Roza Clara de Lemos.
191. Mecia, 18 anos, filha de Victoria, escrava de Ignacio Gomes de Assumpção.
192. Castorina, 14 anos, filha de Victoria, escrava do capitão José Pedro Guimarães.
193. Roza, 47 anos, escrava de Fabrício José da Silva.
194. Ricardo, 20 anos, filho de Roza, escravo do mesmo Fabrício.
195. Delphina, 43 anos, escrava de D. Helena Carolina da Gama Crockrane.
196. Francisco, 9 anos, filho de Delphina, escravo da mesma D. Helena.
197. Eva, 18 anos, filha de Delphina, escrava do Dr. Vicente de Souza Queiroz;
198. Emilia, 17 anos, filha de Delphina, escrava de Vasconcellos & Comp.
199. Corina, 15 anos, filha de Delphina, escrava de Crockrane de Alencar.
200. Izabel, 14 anos, filha de Delphina, escrava de Crockrane de Alencar.
201. Monica, 45 anos, escrava de D. Rita Alzira Franco de Menezes.
202. Bemvinda, 12 anos, filha de Monica, escrava da mesma D. Rita.
203. Fleusina, 41 anos, escrava de José Dias Miranda.
204. Bibiana, 16 anos, filha de Fleusina, escrava do mesmo Miranda.
205. Caetana, 40 anos, escrava do mesmo Miranda.
206. Juvenal, 15 anos, filho de Caetana, escravo do mesmo Miranda.
207. Crescencia, 13 anos, filha de Caetana, escrava do mesmo Miranda.
208. Benedicta, 45 anos, escrava do mesmo Miranda.
209. Benedicta, 12 anos, filha de Benedicta, escrava do mesmo Miranda.
210. Felicidade, 52 anos, escrava do mesmo Miranda.

211. Margarida, 12 anos, filha de Felicidade, escrava do mesmo Miranda.
212. Francisca, 37 anos, escrava do mesmo Miranda.
213. Leonel, 10 anos, filho de Francisca, escravo do mesmo Miranda.
214. Olympia, 31 anos, escrava do mesmo Miranda.
215. Leontina, 14 anos, filha de Olympia, escrava do mesmo Miranda.
216. Alexandre, 11 anos, filho de Olympia, escrava do mesmo Miranda.
217. Amancio, 9 anos, filho de Olympia, escrava do mesmo Miranda.
218. Catharina, 48 anos, escrava de Aniceto Antonio Barbosa.
219. João, 15 anos, filho de Catharina, escravo do mesmo Barbosa.
220. Josepha, 43 anos, escrava de Pedro Teixeira da Rocha.
221. Rita, 16 anos, filha de Josepha, escrava do mesmo Rocha.
222. Maria Ignez, 37 anos, escrava de João José Alves Costa.
223. Jarbas, 13 anos, filho de Maria Ignez, escravo do mesmo Costa.
224. Faustina, 46 anos, escrava de D. Maria Paula de Oliveira.
225. Arsevido, 14 anos, filho de Faustina, escravo de José Joaquim Nobre Camara.
226. Iria, 43 anos, escrava de José Botelho de Araujo Carvalho.
227. Antonia, 15 anos, filha de Iria, escrava do mesmo Carvalho.
228. Carolina, 51 anos, escrava de Manoel José da Silva.
229. Fortunata, 19 anos, filha de Carolina, escrava do mesmo Silva.
230. Manoel, 17 anos, filho de Carolina, escravo de Joaquim de Oliveira Guimarães.
231. Liceria, 38 anos, escrava do Dr. Luiz Vicente de Simioni.
232. Felisbina, 17 anos, filha de Liceria, escrava do mesmo Dr. Simioni.
233. Henrique, 13 anos, filho de Liceria, escravo do mesmo Dr. Simioni.
234. Ignacia, 10 anos, filha de Liceria, escrava do mesmo Dr. Simioni.
235. Elvira, 31 anos, escrava de D. Amelia Mendonça.
236. Orminda, 31 anos, filha de Elvira, escrava da mesma D. Amelia Mendonça.
237. Leopoldina, 52 anos, escrava de Constantino Amaral Tavares.
238. Cleto, 20 anos, filho de Leopoldina, escravo do mesmo Tavares.
239. Marcelina, 32 anos, escrava de Hilário Gomes Nogueira Franco.
240. Erminda, 13 anos, filha de Marcelina, escrava do mesmo Franco.
241. Maria, 40 anos, escrava de Firmino de Azevedo Alves.
242. Seraphina, 16 anos, filha de Maria, escrava do mesmo Alves.
243. Arminda, 14 anos, filha de Maria, escrava do mesmo Alves.
244. Augusto, 9 anos, filho de Maria, escravo do mesmo Alves.
245. Luiza, 48 anos, escrava de D. Maria Gertrudes Petra Pientznauer.
246. Marcolina, 20 anos, filha de Luiza, escrava da mesma D. Maria.
247. Thomazia, 13 anos, filha de Luiza, escrava da mesma D. Maria.
248. Maria, 44 anos, escrava de D. Gabriela Ferreira França.
249. Alexandrina, 19 anos, filha de Maria, escrava de Dr. Luiz Pientznauer.
250. Thomazia, 47 anos, filha de Maria, escrava do mesmo Dr. Luiz Pientznauer.
251. Tecla, 42 anos, escrava de Guimarães & Irmão.
252. Martha, 15 anos, filha de Tecla, escrava dos mesmos Guimarães & Irmãos.
253. Rosa, 36 anos, escrava de Luiz Alves Mirandella.

254. Benedicto, 14 anos, filho de Rosa, escravo do mesmo Mirandella.
255. Olivia, 11 anos, filha de Rosa, escrava do mesmo Mirandella.
256. Joaquina, 49 anos, escrava de D. Luiza Fausta de Oliveira da Costa.
257. Virgilio, 15 anos, filho de Joaquina, escravo de Antonio Pinto Moreira.
258. Ludovina, 30 anos, escrava do capitão José Dantas.
259. Sérgio, 14 anos, filho de Ludovina, escravo do mesmo Dantas.
260. Isabel, 34 anos, escrava do mesmo Dantas.
261. Margarida 12 anos, filha de Isabel, escrava do mesmo Dantas.
262. Caetana, 48 anos, escrava do mesmo Dantas.
263. Elisitaria, 19 anos, filha de Caetana, escrava do mesmo Dantas.
264. Polydora, 17 anos, filha de Caetana, escrava do mesmo Dantas.
265. Manoel, 15 anos, filho de Caetana, escravo do mesmo Dantas.
266. Laurinda, 42 anos, escrava de Miguel Joaquim Alves.
267. Maria, 18 anos, filha de Laurinda, escrava do mesmo Alves.
268. José, 14 anos, filho de Laurinda, escravo do mesmo Alves.
269. Porfirio, 11 anos, filho de Laurinda, escravo do mesmo Alves.
270. Lucinda, 36 anos, escrava de D. Francelina Maria de Azevedo.
271. Januario, 15 anos, filho de Lucinda, escravo de João José Pereira Bastos.
272. Raymunda, 48 anos, escrava do mesmo Bastos.
273. Gabriela, 10 anos, filha de Raymunda, escrava do mesmo Bastos.
274. Paschoa, 31 anos, escrava de Manoel Fernandes da Costa Thibau.
275. Belmiro, 11 anos, filho de Paschoa, escravo do mesmo Thibau.
276. Theodoro, 10 anos, filho de Paschoa, escravo do mesmo Thibau.
277. Juliana, 47 anos, escrava de Manoel Fernandes da Costa Thibau.
278. Mauricio, 11 anos, filho de Juliana, escravo do mesmo Thibau.
279. Tobias, 13 anos, filho de Juliana, escravo do mesmo Thibau.
280. Florença, 27 anos, escrava de Joaquim Antonio da Costa.
281. Salomea, 9 anos, escrava de Joaquim Antonio da Costa.
282. Alexandrina, 35 anos, escrava do Dr. José Maria Teixeira.
283. Tolentino, 14 anos, filho de Alexandrina, escravo do mesmo Dr. Teixeira.
284. Theresa, 50 anos, escrava do mesmo Dr. Teixeira.
285. Basilio, 13 anos, filho de Theresa, escravo do mesmo Dr. Teixeira.
286. Erminda, 28 anos, escrava do mesmo Dr. Teixeira.
287. Felicidade, 9 anos, filha de Erminda, escrava do mesmo Dr. Teixeira.
288. Magdalena, 43 anos, escrava de D. Rita Thomé de Azeredo Coutinho.
289. Ildenso, 18 anos, filho de Magdalena, escrava da mesma D. Rita.
290. Maria, 12 anos, filha de Magdalena, escrava da mesma D. Rita.
291. Martinho, 10 anos, filho de Magdalena, escravo da mesma D. Rita.
292. Valentina, 11 anos, filha de Magdalena, escrava da mesma D. Rita.
293. Cezaria, 43 anos, escrava do barão de Gurupy.
294. Raymundo, 19 anos, filho de Cezaria, escravo de D. Martha Ludolf Belli-
eni.
295. Maria Luiza, 33 anos, escrava de D. Francisca Maria de Jesus e Silva.
296. Militão, 13 anos, filho de Maria Luiza, escravo da mesma D. Francisca.
297. Pacífica, 31 anos, escrava de Antonio Pereira Campos.
298. Antonia, 10 anos, filha de Pacífica, escrava do mesmo Campos.
299. Maria, 34 anos, escrava de D. Henriqueta Gomes Pereira Valente Filha.

300. Eva, 16 anos, filha de Maria, escrava da mesma D. Henriqueta.
301. Pampila, 12 anos, filha de Maria, escrava da mesma D. Henriqueta.
302. Christina, 52 anos, escrava de Antonio Ferreira Campos.
303. Manoel, 16 anos, filho de Christina, escrava do mesmo Campos.
304. Benedicto, 14 anos, filho de Christina, escrava do mesmo Campos.
305. Presciliana, 30 anos, escrava de Francisco Paula Antunes.
306. Justiniano, 10 anos, filho de Presciliana, escravo do mesmo Antunes.
307. Florinda, 42 anos, escrava de João Manoel de Andrade Chaves e Augusto José de Andrade Chaves.
308. Pedro, 19 anos, filho de Florinda e escravo dos mesmos Chaves.
309. Petronilha, 62 anos, escrava de D. Emília Carolina Pinto.
310. Paulina, 20 anos, filha de Petronilha, escrava da mesma D. Emília.
311. Patricio, 16 anos, filho de Petronilha, escravo da mesma D. Emília.
312. Bemvinda, 46 anos, escrava de Firmino Cardoso dos Santos.
313. Valentim, 20 anos, filho de Bemvinda, escravo do mesmo Firmino.
314. Maria, 16 anos, filha de Bemvinda, escrava do mesmo Firmino.
315. Pedro, 9 anos, filho de Bemvinda, escravo do mesmo Firmino.
316. Cypriana, 37 anos, escrava de Antonio Pires da Fonseca.
317. Gonçalo, 10 anos, filho de Cypriana, escravo do mesmo Fonseca.
318. Sergia, 48 anos, escrava de D. Joanna de Meirelles e Sá Mariani.
319. Benedicto, 19 anos, filho de Sergia, escravo da mesma D. Joanna.
320. Asterio, 16 anos, filho de Sergia, escravo de Joaquim Serra.
321. Leocádia, 42 anos, escrava do conselheiro José Mariani.
322. Leocádia, 12 anos, filha de Leocádia, escrava de D. Joanna de Meirelles e Sá Mariani.
323. Emília, 38 anos, escrava do Dr. José Carlos Mariani.
324. João, 16 anos, filho de Emília, escravo de D. Joanna de Meirelles e Sá Mariani.
325. Eduardo, 11 anos, filho de Emília, escravo do conselheiro José Mariani.
326. Rosa 48 anos, escrava de Diogo Coelho Netto.
327. Maria, 10 anos, filha de Rosa, escrava do mesmo Netto.
328. Juliana, 43 anos, escrava de Jacyntho Telles Barboza.
329. Monica, 16 anos, filha de Juliana, escrava do mesmo Barboza.
330. Sabina, 14 anos, filha de Juliana, escrava do mesmo Barboza.
331. Hygino, 10 anos, filho de Juliana, escravo do mesmo Barboza.
332. Anna, 40 anos, escrava de Joaquim Vicente dos Reis Barroso.
333. José, 40 anos, filho de Anna, escravo do mesmo Barroso.
334. Arlinda, 9 anos, filha de Anna, escrava do mesmo Barroso.
335. Philomena, 31 anos, escrava de D. Izabel Gomes Machado.
336. Cornelio, 10 anos, filho de Philomena, escravo da mesma D. Izabel.
337. Maria, 39 anos, escrava de João Patrício de Oliveira Figueiredo.
338. Berlarmino, 12 anos, filho de Maria, escravo do mesmo Figueiredo.
339. Leopoldina, 35 anos, escrava de Antonio Tavares Guerra.
340. Antonio, 10 anos, filho de Leopoldina, escravo do mesmo Guerra.
341. Engracia, 38 anos, escrava de Josino Gomes Aguiar.
342. Custódio, 20 anos, filho de Engracia, escravo do mesmo Aguiar.
343. Justo, 17 anos, filho de Engracia, escravo do mesmo Aguiar.

344. Clara, 16 anos, filha de Engracia, escrava do mesmo Aguiar.
 345. Conrada, 14 anos, filha de Engracia, escrava do mesmo Aguiar.
 346. Gregorio, 10 anos, filho de Engracia, escravo do mesmo Aguiar.
 347. Theresa, 40 anos, escrava de Manoel Pereira Gomes.
 348. Victoria, 18 anos, filha de Theresa, escrava de Josino Gomes de Aguiar.
 349. Amancio, 13 anos, filho de Theresa, escravo do mesmo Aguiar.
 350. Flausina, 32 anos, escrava de Pedro Peres da Fonseca.
 351. Amélia, 12 anos, filha de Flausina, escrava do mesmo Fonseca.
 352. Francisca, 38 anos, escrava de D. Maria Joaquina de Jesus.
 353. Maria, 11 anos, filha de Francisca, escrava da mesma D. Maria.
 354. Benedicto, 18 anos, filho de Francisca, escravo de Josino Gomes de Aguiar.
 355. Maria, 40 anos, escrava do major Luiz Antunes Gonzaga Suzano.
 356. Mamede, 9 anos, filho de Maria, escravo do mesmo Suzano.
 357. Davirgens, 38 anos, escrava do mesmo Suzano.
 358. Vidal, 18 anos, filho de Davirgens, escravo do mesmo Suzano.
 359. Germando, 14 anos, filho de Davirgens, escravo do mesmo Suzano.
 360. Bartholomeu, 11 anos, filho de Davirgens, escravo do mesmo Suzano.
 361. Paula, 27 anos, escrava do mesmo Suzano.
 362. Eleutério, 11 anos, filho de Paula, escravo do mesmo Suzano.
- (GAZETA DA TARDE, 21-22 dez. 1880, s./p.)

*

Nessas existências-cabeçalho descritas sob a forma de um poema violento, observamos os impactos do movimento abolicionista e de sua cena mágica da metamorfose do estatuto de mercadoria para o estatuto cidadão. Quase nada podemos saber dessas existências, fora o fato de que Benedicta, aos 45 anos, tinha uma filha de 12 anos com o mesmo nome e que ambas, assim como Fleusina, Bibiana, Caetana, Juvenal, Crescencia, Felicidade, Margarida, Francisca, Leonel, Olympia, Leontina, Alexandre e Amancio, estavam até aqueles dias submetidas ao trabalho forçado para um mesmo senhor Miranda. Nomes cristãos inscritos em corpos negros – muitos deles africanos – ao lado de extensos sobrenomes de senhoras e senhores brancos, senhoras e senhores de escravos. Nessa lista, conferem-se liberdades para Adão e também para Eva. Sádica ironia do encontro entre o início e o fim do tempo na marca do nome do escravista chamado senhor de Bem e das novas cidadãs Dionisia e Fortunata. Do choque dessas palavras, dispostas nessa ordem de prioridade para a liberdade, talvez resulte não somente espanto ou terror, mas também o impulso que nos convoca à radicalidade de produzir gestos outros de palavra, que restituam à história e a essas vidas sua condição de dignidade, fora de qualquer tutela e domínio senhorial. Vidas que escapam à incisiva expectativa jurídica, cultural e educacional

de morigeração. Seguir desconfiando da articulação entre as ideias de redenção, emancipação e cidadania por meio da arte e de suas arrebatadoras cenas de liberdade.

Epílogo

Da emergência de um artista cidadão

Entre ires e vires por meio de diferentes tempos históricos, há um personagem que pode auxiliar a finalização da aposta genealógica almejada por esta tese, ou seja, a emergência do corpo do artista cidadão na história do teatro brasileiro. Além disso, essa personagem nos possibilita traçar um percurso que parte da década de 1880 chegando até os dias e problemas contemporâneos. Trata-se de um ator muito conhecido na capital do país no final dos oitocentos, além de um grande apoiador da causa abolicionista: Francisco Corrêa Vasques – ou, como foi popularmente chamado, o ator Vasques. Como observamos nas descrições das conferências emancipadoras, Vasques sempre era figura presente nos eventos, fosse na tribuna, fosse apresentando cenas cômicas ou recitando poesias. Proeminente ator negro, Vasques, provavelmente, foi um dos artistas de teatro que mais se engajou na causa abolicionista:

No Recreio há hoje uma belíssima e humanitária festa. É o benefício a favor de uma escrava – Andréa Adelia –, para o qual concorrem, além dos artistas do Recreio, o Vasques, o Mattos e Mlle. Suzanne Castera. A peça escolhida é a conhecida *Honra de um taverneiro*, do Vasques. O Vasques representará uma das suas melhores cenas cômicas. [...] Num intervalo, o ator Vasques fará a entrega da carta à escrava beneficiada. Tocarà no jardim uma banda de música. (GAZETA DA TARDE, 12 maio 1882, s./p.)

Além do destaque adquirido no espaço da cena, Vasques também escrevia uma coluna na *Gazeta da Tarde*: “Scenas cômicas”. Os escritos do ator, espalhados nas páginas desse jornal ao longo da década de 1880, já foram reunidos, editados e analisados pela historiadora Silvia Cristina Martins de Souza (2017). O que nos chama atenção na presença de Vasques na imprensa de sua época é justamente a novidade que ela instaura: um ator que se debruça sobre a pena para escrever não somente a respeito de seu ofício ou do teatro da cidade, mas para debater e opinar a respeito da política.

A minha aparição na imprensa tem causado a muitos de meus amigos uma certa inquietação; inda há poucos dias encontrei-me com um deles que me disse assustado: – Vasques, que é isto? Repara no que estás fazendo? Não te metas na política, olha que a tua posição no teatro não te permite falar em semelhante bruxaria! Vê lá! Não se assustem, portanto, os meus camaradas, eu de política nem o cheiro, primeiro porque nunca pude entender essa geringonça, e, segundo, porque pertenço a um único partido – o público que frequenta os teatros, – e a ele que devo tudo, é pois a ele que me entrego de corpo e alma. (GAZETA DA TARDE, 25 out. 1883, s./p.)

Vasques nos parece uma figura exemplar para observarmos a emergência daquilo que vimos nomeando como artista cidadão na história do teatro brasileiro. Não somente foi uma personagem engajada em movimentos sociais e na polemização política em meio às ruas, na imprensa e nos teatros, como também intencionou produzir sua imagem a partir desse lugar. Seu intuito foi bem-sucedido: é a partir da imagem de artista responsável pela vida coletiva, generoso, emancipador e moralmente superior que ele é narrado, décadas mais tarde, já no século XX, pelo ator Procópio Ferreira, que lhe dedica um livro inteiro em homenagem:

O valor do ator iguala-se à grandeza moral do homem. Ele era uma dessas criaturas cuja bondade não se chega a saber se é virtude ou doença. Parece incrível a você que entra num teatro tão divorciado das elites, que esse homem tão só, levado pelas suas qualidades pessoais e sua arte, chegasse até a intimidade de Pedro II. [...] Como é sabido, o grande ator era íntimo amigo de José do Patrocínio. O negro sublime tinha pelo Vasques um afeto de irmão. Quase todas as noites ia buscá-lo no fim dos espetáculos para com ele, de braço, passar a noite confidenciando dentro do silêncio. Quando mais fervorosa se tornou a campanha da abolição, Vasques teve uma ideia para ajudar Patrocínio na grande batalha. Consistia na seguinte: – Vasques, aproveitando sua popularidade, chamaria a atenção pública em lugares de movimento. Pararia, por exemplo, na Rua do Ouvidor com um grupo de amigos. Começaria a falar alto e, como sempre acontece, os curiosos se aproximariam do grupo. Vasques, então, nesse momento, tomaria a “sério” a palavra e diria duas frases a favor da abolição. Assim pensou e assim fez. [...] Compreendiam o grande artista que ele sabia ser e o respeitavam na sua superioridade de cidadão com o espírito de quem, além de tudo, sentia orgulho em possuí-lo. (FERREIRA, 1979, p. 30)

Grande homem, investido de integridade moral que o consolida como cidadão e verdadeiro artista. É interessante notar que Procópio Ferreira, também ele almejando se filiar a essa perspectiva do trabalho artístico e cidadão ao se projetar em Vasques, ao valorizar as qualidades historicamente inéditas do biografado irá encontrar uma outra importante figura histórica para demarcar uma oposição: o ator João Caetano.

Vasques ainda era jovem quando João Caetano se encontrava no auge de sua carreira artística. Procópio Ferreira afirma que a generosidade de Vasques e sua elevação moral ficavam cada vez mais nítidas quando comparadas com a vaidade e mesquinhez de Caetano.

Outros tempos, outros valores. João Caetano viveu uma ambiência artística em que peças românticas e realistas mesclavam seus estilos e nas quais a grandiloquência e o excesso dramático do ator encontravam espaço para se desenvolver em toda potência.

Além disso, ao longo do curso da vida de Caetano ainda não estava instaurada a necessidade de o artista da cena se envolver em causas sociais.

Apesar dessa diferença entre tempos históricos, Vasques acabou cumprindo um papel fundamental no próprio modo como a história de João Caetano passou a ser narrada na posteridade – ao menos, ele tentou conferir à biografia de João Caetano alguns elementos passíveis de admiração pelo novo mundo de artistas cidadãos, do qual Vasques já participava com destaque.

Décio de Almeida Prado (1972) conta que, após a morte de João Caetano, em 1863, grande parte dos escritos póstumos a respeito do autor salientavam seu lugar como o maior artista de teatro brasileiro, mas cuidavam de proferir duras críticas à pessoa do ator. Orgulhoso, Caetano era criticado por ter sempre se considerado um rei da cena, indisponível a qualquer crítica ou conselho. Temos em Caetano a nítida conformação do corpo do artista soberano. Além disso, ele foi narrado como um homem que nunca quis ter discípulos, não se preocupava com a vida em sociedade e, egoísta, acreditava que com sua morte também sucumbiria o teatro nacional.

Acontece que, na década de 1880, o ator Vasques decidiu que lhe prestaria uma homenagem: a construção de uma estátua em sua honra.

AOS MEUS COLEGAS

A 4 de agosto de 1883 contraí uma dívida sagrada, contando com o vosso auxílio para saldá-la. É uma letra que aceitei e na qual, sem escrúpulos, lancei os nomes de todos vós, como endossantes. [...] Conheço-vos todos e sei do quanto sois capazes. Há nos vossos corações um mundo de generosidades, o vosso bolso esquerdo está sempre aberto praqueles que recorrem a ele, sem que procureis indagar se tendes no direito para o dia de amanhã. O cego, a mãe que precisa educar uma filha, uma família necessitada, uma órfã, um inválido da pátria sem recursos, a Caixa de Socorros D. Pedro V, a Beneficência Portuguesa, a liberdade de um escravo; enfim, todas as associações de caridade que recorrem à vossa bolsa ou ao vosso trabalho, acham sempre o mesmo apoio que dispensais com o sorriso nos lábios. [...] Entretanto, ainda há muita gente que nos julga mal; ainda há quem diga: – Cômicos! Deus me livre deles. E por quê? Nós somos os verdadeiros culpados; a nossa indolência, a pouca importância que nós ligamos à classe tem contribuído bastante para esse estado de coisas. [...] Cumpre salvar do esquecimento o gênio que se chamou João Caetano. O mais eficaz meio de consegui-lo, me parece, consiste na ideia de que acima falei: perpetuar-lhe a memória com a elevação de uma estátua em uma das principais praças da nossa capital. [...] O grande artista merece-o. Foi uma glória da arte dramática e um coração generoso. [...] No começo de sua carreira, lutando com todas as privações para chegar a seu fim, o teatro que ele estremecia, jamais o ouviram queixar-se, jamais ele negou-se a uma obra de caridade; o pouco que tinha repartia com os seus companheiros e com os necessitados. [...] Dava pensões a

viúvas, educava órfãos e o seu dinheiro estava sempre pronto para acudir a um amigo a quem a sorte tivesse sido adversa. Nunca deu uma esmola por ostentação; tinha sempre o cuidado de ocultar os reflexos da sua bondade. Deu liberdade a muito cativo, sem que isso viesse publicado nos jornais. (GAZETA DA TADE, 13 dez. 1883, s./p.)

À imagem de um vaidoso e egoísta artista, Vasques opunha uma perspectiva que trazia à baila uma suposta e desconhecida história do ídolo: no final das contas, Caetano sempre havia tido um coração generoso e solidário.

É na trajetória de Vasques que temos, possivelmente, o exemplo mais nítido de um novo ideal de artista de teatro que emerge no final do século XIX no país: esse artista politicamente engajado, cheio de opiniões a respeito do mundo social, de coração generoso e moralmente superior. Esse ideal, como demonstra a própria ação memorialista de Vasques em relação a Caetano, não ficará restrito apenas a alguns, mas será projetado sobre todo e qualquer artista da cena, seja do presente ou do passado, conferindo ao próprio teatro a finalidade de se portar como arte engajada na luta e na transformação social em direção a certos ideais de cidadania.

*

Há outro aspecto fundamental da ação desse artista cidadão: seu modo de produzir determinado gesto epistemológico ao redor de si por meio de um modo específico de fazer história. E esse modo de fazer história será o do monumento.

Entre os anos de 1883 e 1891, Vasques passou a importunar fontes financiadoras do Rio de Janeiro para cumprir sua empreitada de erguer o monumento de Caetano. Além disso, faz uma subscrição popular, colhendo assinaturas – muitas vezes, durante os espetáculos. A estátua, em bronze, foi inicialmente modelada em gesso por Francisco Manuel Chaves Pinheiro, um dos principais escultores do século XIX, e fundida em Roma, sob toda sua glória histórica. Pesando 800 quilos, foi inaugurada em 1891 em frente à antiga Escola de Belas Artes. O então presidente da República, marechal Deodoro da Fonseca, em traje civil, acompanhado de sua casa militar, foi recebido ao som do Hino Nacional. As bandas de música executaram, depois, *O Guarani* – e, uma vez obtida a vênua do chefe do governo, desvendou-se a estátua do grande ator, ao som do hino triunfal *Il Gottard*.

Entre os oradores da festa, chamamos a atenção para a presença de Joaquim Nabuco, um dos principais líderes abolicionistas e amigo de Vasques. Surpreendente, no

entanto, é o discurso do próprio ator, que narra João Caetano sob uma perspectiva muito diferente daquela elaborada pela imprensa na década de 1860, época em que o homenageado morreu.

A porta da casa de João Caetano nunca se fechava, e a sua bolsa estava sempre aberta. Ele era uma espécie de caixa de socorros dos desgraçados. Sorrindo, espalhou a fortuna por entre muitos e morreu pobre! Uma vez, convidado para padrinho de uma criança, filho de uns pobres operários, ao voltar da cerimônia religiosa entrou na casa do afilhado e mandou buscar no armazém próximo cerveja, nozes, passas, improvisando uma pequena festa. [...] E morreu pobre! Uma noite, ao terminar o espetáculo, João Caetano viu do seu camarim uma grande algazarra na rampa do teatro que dava saída para a rua do Sacramento. Quis verificar por si o que queriam dizer aqueles agudos gritos: *pega! agarra! Segura! É esse mesmo!* E desceu até a porta. “Não é nada, Sr. João Caetano, é este patife que está fugido há mais de três meses, escondido aqui no teatro”. João Caetano voltou-se para o infeliz e perguntou-lhe pelo nome e há quanto tempo estava fugido. “Chamo-me Joaquim, sim senhor”, respondeu-lhe o pobre rapaz, “e estou escondido no teatro desde o dia em que vi o senhor representar o *Otelo*”. – “Bem”, disse-lhe aquela grande alma, mandando-o embora depois de lhe ter perguntado de quem era escravo. Seis meses depois, Joaquim era um homem livre e guiava o carro de João Caetano. E morreu pobre! (VASQUES apud ALMEIDA PRADO, 1972, p. 200)

Por meio dessas palavras e do projeto da estátua, Vasques acabava inaugurando um monumento também em sua homenagem ou, mais além, um monumento que demarcava um novo estatuto de artista, ao qual se filiava. Não apenas digno de ovação pelo seu talento, mas, acima de tudo, pelo seu coração de verdadeiro artista: caridoso, politizado, inconformado com as injustiças sociais e amigo da liberdade.

Por que agora enveredamos por essa história, em que um artista cidadão ergue um monumento em homenagem a um artista soberano na expectativa de produzir efeitos de verdade a respeito da finalidade do próprio fazer teatral, em meados da década de 1880? A justificativa reside em uma coincidência que nos intrigou a respeito do destino dessa história, tornada monumento. No ano de 2012, a estátua de João Caetano foi restaurada e reinaugurada na frente do teatro com seu nome, no Rio de Janeiro. O restaurador da estátua foi o músico e artista visual Edgar Duvivier, escultor responsável também por erguer dois outros monumentos de pedra na cidade – que, junto com Caetano, triangulam o percurso proposto por esta tese.



Fotografia da estátua de João Caetano antes da restauração.

Depois de 20 anos João Caetano teve finalmente seu punhal recuperado! A estátua de bronze que homenageia um dos mais famosos atores brasileiros do século XIX, João Caetano dos Santos (1808-1863), acaba de ser devolvida à cidade do Rio de Janeiro totalmente restaurada e completa. O punhal de bronze que havia sido roubado foi reintegrado ao monumento graças à ação de Edgar Duvivier, que executou a restauração. Pra quem não sabe Edgar, além de ser videomaker da Möeller & Botelho e músico, também é escultor. “Levamos dois meses pra restaurar a estátua. Ela estava sem o punhal há mais de 20 anos e muito suja”, conta Edgar. Para recompor a peça faltante ele foi ao Museu de Belas Artes para medir a espada original, já que a instituição possui uma cópia em gesso do monumento. Depois, com as medidas do original, Edgar refez um punhal de madeira que posteriormente foi fundido em bronze na Fundação Rogério Silva, em Irajá. Segundo o escultor quem tentar roubar a peça daqui por diante terá muito trabalho: “Reforcei o punhal com um vergalhão bem grosso de aço, o que faz com que seja mais difícil de roubar. Pelo preço que eles podem vender aquela espada num ferro velho, e o trabalho que vai dar pra serrar, é melhor tentar arrumar dinheiro em outro lugar”. A cerimônia de reinauguração da estátua do ator ocorreu no último sábado, 8, um pouco antes da matinê do musical ‘O Mágico de Oz’, em cartaz no teatro homônimo, na frente ao qual situa-se o monumento. O elenco, músicos e equipe técnica do espetáculo, como os atores Maria Clara Gueiros, Lucio Mauro Filho, Pierre Baitelli, Malu Rodrigues e Nicola Lama, entre muitos outros, prestigiaram o evento e descerraram o pano da estátua [...] “A gente deveria cuidar da cidade como cuida da nossa casa, e no que for possível, a gente ajuda a Prefeitura nessa conservação. Se pudermos não sujar, ou ajudar a limpar, a restaurar, a cidade vai ficar muito melhor para todos. É como a gente faz em casa. A gente não fica esperando (ou não deveria ficar) a empregada aparecer pra limpar tudo, ou para apanhar um papel no chão, ou lavar uma louça. A gente vai lá e

faz. Acho que esse restauro, e a atitude do Luiz Calainho de financiar o restauro, devia servir de exemplo para outras pessoas físicas ou jurídicas que gostem do Rio de Janeiro”, disse Edgar. (MOELLER & BOTELHO, 2017)

Também foi Duvivier quem esculpiu a estátua da princesa Isabel que está instalada na praça de mesmo nome e que foi inaugurada em 2003, na ocasião da comemoração dos 155 anos da assinatura da Lei Áurea. Historicamente, sabemos que a princesa, signatária da lei, ao longo da década de 1880 passou a ter a reputação de proteger os escravizados fugidos e ser uma voz em prol da abolição. No próprio 13 de maio de 1888, José do Patrocínio teria contribuído para divulgar a imagem da princesa como redentora, transformando a abolição e toda a mobilização de décadas num presente concedido pela monarca. Durante os anos 1980, no entanto, o papel da princesa como redentora passou a ser problematizado, sobretudo pelo movimento negro, e o enaltecimento deu lugar à crítica. A estátua produzida por Duvivier apresenta a princesa a partir do imaginário consolidado pela história da redenção: em uma de suas mãos, ela segura a pena com que assinou a lei. A outra mão vai aberta, como se ela oferecesse ao público transeunte da praça Princesa Isabel a tão prometida e atrasada liberdade. À época de sua inauguração, diversos protestos aconteceram ao redor da estátua, questionando a homenagem ali projetada.



Fotografia da ação artística Devolta (2020), realizada no entorno da estátua da princesa Isabel pela artista Diambe da Silva.

Do alto do pedestal, pouco usado em vida, a Princesa Isabel vê os horizontes se abrirem ao mesmo tempo que apontam para o exílio, na Europa. Voltada para o Atlântico, nos limites entre o Leme e Copacabana, sua estátua vive cercada pelos efeitos da Abolição e pela indiferença de motoristas e pedestres, diante dos seus significados. Exatos 127 anos após assinar a Lei Áurea, em 13 de maio de 1888, a princesa está no mesmo lugar em que a liberdade faz esquina com o abandono. Via de mão dupla que corta o bairro e a História do país, Princesa Isabel leva esperança e traz resignação diante das cenas que se repetem aos seus pés, onde turistas, prostitutas, moradores de rua e dos edifícios são súditos das leis de Copacabana. Depois de festejos, como os que sucederam a libertação, ou de mais uma madrugada de boemia no bairro, toda euforia é seguida de ressaca e do engarrafamento que anuncia a falta de perspectiva. – Os mendigos e crianças são quase todos mulatos e negros. É triste ver essa população apodrecer nas ruas. O que estão oferecendo a essa gente? – indaga o historiador e arquiteto Nireu Cavalcanti, respondido pelas estatísticas. Segundo o Anuário Brasileiro de Segurança Pública, de 2014, 69,9% da população carcerária do Rio em 2013, num total 32.944 presos, era composta de pretos e pardos. Das 3.365 vítimas fatais por agressão no mesmo período, pretos e pardos eram 66,8%. – Ninguém para falar bom dia. Só olham para a gente com raiva ou com medo – diz Leonardo Vilela, contando que passou quatro meses dos seus 21 anos de vida num instituto de recuperação para menores por ter roubado um cordão, e que prefere o desamparo da rua à acolhida da favela onde nasceu, no Jacarezinho. – Só tenho a opção do tráfico ou da rua. Na primeira, sei que vou apanhar e vou ser preso. [...] Produto de doações de instituições, unidas em torno da Abolição, a pena dourada, usada na assinatura da lei, produziu a sentença, que ainda suscita diversas leituras. Seja por questões econômicas, num momento em que os escravos traziam mais custos do que benefícios aos senhores, ou por razões humanitárias, nunca é tarde para ver beleza no gesto da princesa. – No meio de muita desgraça, é uma lembrança que puxa para o positivo – afirma o escultor Edgar Duvivier, autor da estátua, inaugurada em 2003, que une a mitologia grega à tragédia brasileira. – Fiz bem clássica, a partir de uma Minerva, Deusa da Sabedoria. É a filha da cabeça de Zeus, que tem um barbão como o de Dom Pedro II. – Nunca vai estar tudo resolvido, a começar pela busca dentro de nós mesmos, mas a homenagem é sempre legal – acredita o escultor. Isabel morreu em Paris, ainda princesa, a julgar que seu óbito, em 14 de novembro de 1921, coincidiu com o último dia do Império, que caíra em 15 de novembro de 1889. Em 1938, no cinquentenário da Abolição, a então Avenida Salvador de Sá ganhou o seu nome. Nos anos 1970, a monarca foi homenageada com um obelisco e uma estátua que desapareceram na década seguinte. Por sua solidez e grandiosidade, o monumento atual resiste ao tempo mesmo que se torne invisível a quem cruza avenida com os vidros e o coração fechados pela indiferença. – Liberdade está dentro da cabeça – grita uma mendiga (GUEIROS, 2015).

Em 2022, doze anos após a inauguração da estátua da redentora, Duvivier apresentou ao mundo outra obra de sua produção: a estátua da vereadora Marielle Franco. Pesquisadora, ativista e figura política que se definia como mulher, negra, favelada, mãe

solteira e bissexual, Marielle foi criada no Complexo da Maré. Uma de suas principais lutas, tanto no campo da investigação acadêmica quanto da militância política, foi o mapeamento e combate à estrutura governamental carioca formada pela parceria com milícias no controle de territórios pobres da cidade. Sua vida, no entanto, foi brutalmente interrompida em 2018. A vereadora foi morta a tiros aos 38 anos em pleno exercício de seu mandato. Com ela estava o amigo e motorista Anderson Pedro Gomes. Ambos voltavam de uma atividade chamada Jovens Negras Movendo as Estruturas quando foram assassinados. A estátua de Marielle foi uma proposta do instituto que leva o nome da vereadora e que tem como uma de suas lideranças sua irmã, a atual ministra da Igualdade Racial, Anielle Franco.



Fotografia do dia da inauguração da estátua de Marielle Franco.

Símbolo de resistência, o punho esquerdo cerrado erguido no ar é a pose em que a ex-vereadora Marielle Franco, assassinada em 2018, no Rio, foi retratada em uma estátua feita em sua homenagem. A obra, um monumento de bronze de 1,75m, em tamanho real, foi esculpida por ninguém menos que o escultor e músico Edgar Duvivier, pai do humorista Gregório Duvivier, e será inaugurada nesta quarta-feira (27), no Buraco do Lume, das 17h às 20h, Praça Mario Lago, no Centro do Rio. A irmã de Marielle relata que são vários os sentimentos de prestar essa homenagem póstuma, desde o momento em que começaram a olhar fotos antigas da ex-vereadora para inspirar a obra. Em 2021, o Instituto Marielle Franco abriu uma vaquinha virtual que teve cerca de 650 doações e levantou quase R\$ 40 mil. – Ir ao ateliê do Edgar e ver a obra ainda no barro foi muito emocionante, ter visto o brilho nos olhos dos meus pais, da Luyara (filha de Marielle). Eu também fiquei muito

emocionada em olhar para ela. Nada disso estaria acontecendo se ela estivesse aqui. A gente preferiria mil vezes que fosse ela e não uma estátua – conta Anielle. (ARAÚJO, 2022)

Por fim, Edgar Duvivier, o escultor nosso contemporâneo responsável por restaurar João Caetano e moldar em pedra a princesa Isabel e Marielle Franco, instalando-as em diferentes pontos da cidade do Rio de Janeiro, também é parceiro artístico de outro personagem, que apareceu no primeiro capítulo desta tese: o diretor e ator Cláudio Botelho. Há mais de uma década, Duvivier registra todos os espetáculos e faz o *making-of* dos processos criativos do encenador de musicais. Entre seus registros, está a gravação completa do espetáculo *Todos os musicais de Chico Buarque em 90 minutos*.

É na cidade do Rio de Janeiro e por meio das mãos desse escultor que se dá um encontro entre esses quatro corpos: o corpo de pedra de João Caetano, artista soberano tornado cidadão; o corpo de pedra de Isabel, a soberana redentora; o corpo de pedra de Marielle, a mulher negra assassinada em seu combate contra um Estado miliciano; e a filmagem de Cláudio Botelho, o artista rei que se rebelou contra um “negro filha da puta na plateia”. Em meio às pedras e às imagens desse teatro urbano, transitam corpos muitas vezes completamente indiferentes aos signos sustentados por essas efígies.

Se ídolos de pedra traduzem regimes de verdade, solidificados e destinados a dialogar com o futuro, eles sempre terão aos seus pés os corpos vivos de outro presente, que jamais poderia tê-los imaginado e que, provavelmente, os olhará com indiferença, escárnio ou saudade de um passado em que as relações eram mais tuteladas e cada qual sabia bem qual era o seu devido lugar...

Nessa direção, esta tese não buscou propor formas de resolução dos atuais problemas diagnosticados como hipótese, mas sim evidenciá-los e traçar uma possível genealogia de alguns dos nós com os quais nos deparamos atualmente. Há uma evidente direção teórica e procedimental, no entanto: a construção de um percurso oposto ao sonho do artista em tornar o teatro cidadão uma estátua e um monumento. Ao contrário, nessa crítica de um teatro cidadão, buscamos lançar um tipo de interjeição à cena que enseja fazê-la dialogar com os relevos mais baixos de sua história, buscando evidenciar a sua aspereza, e não alçá-la a uma condição de abstração legitimada. Apostamos, portanto, na lentidão de uma travessia que se orientou por meio de transcrições e de uma leitura vagarosa que buscou dar aos conflitos e às vozes que neles soam seus relevos e clivagens, suas texturas e temperaturas. Trata-se de um convite teórico para pensarmos a relação entre cena e público no contemporâneo a partir do desconforto e da crise. Sem

buscar explicação imediata, nem redenção ou fuga. Evidenciar e, ao mesmo tempo, embaralhar o corpo de uma trindade: o corpo soberano, o corpo cidadão e o corpo qualquer. É nesse nó que estamos, ainda não transformados em monumentos.

Considerações finais

Ao longo desta tese, buscamos organizar um percurso teórico e documental que teve como objetivo traçar uma breve genealogia dos pilares que puderam fundamentar a associação entre teatro, cidadania e ideais de emancipação no país. Tal problema de pesquisa surgiu a partir do diagnóstico de que as relações entre cena e público atravessariam uma crise no contemporâneo.

De acordo com essa premissa, a crise seria deflagrada por dois motivos: a) pelo encontro, cada vez mais recorrente e ruidoso, entre corpos que não costumavam conviver nos espaços culturais: os corpos do artista e do público soberano/súdito, cidadão e qualquer; b) pelo fato de que uma das principais promessas das práticas artístico-culturais – aquela que justifica sua função social por meio de sua finalidade cidadã e emancipatória – foi posta em xeque por esse mesmo encontro entre corpos diversos. Ainda, um questionamento dessa ordem emerge de um contexto histórico em que não somente fundamentos da democracia liberal dos Estados modernos se encontram em crise, como também movimentos compostos por corpos historicamente minorizados se articulam politicamente, alçando intensa projeção no tecido social.

Nosso segundo passo foi problematizar como a cidadania, uma condição a princípio de ordem jurídica, foi vinculada a formas de subjetivação que tornaram relativa ou menor a necessidade de sua condição legal. Tendo esse dilema em vista, observamos como a cidadania tem sido definida, desde a segunda metade do século XX, e como as práticas artístico-culturais foram consideradas elementos essenciais nesse processo. A ideia de direito cultural, associada à perspectiva dos direitos humanos, aparece imediatamente após o final da Segunda Guerra, mesma época em que o projeto liberal da social-democracia se consolidava como aposta principal para os países capitalistas. Também nesse momento, o conceito de cidadania, articulado teoricamente por T. H. Marshall tendo em vista a experiência social dos países liberais, passa a ser considerado a partir de um tripé de prerrogativas – direitos sociais, civis e políticos. Além disso, na leitura de Marshall proveniente dessa nova economia cidadã, seria possível conciliar a desigualdade econômica a um “processo civilizador” de seus indivíduos. Mantendo a desigualdade sem perder de vista o processo de subjetivação da população em direção à civilidade (horizonte de um sujeito cavalheiresco), instituições como a escolar e práticas como as artísticas seriam assumidas como importante polo de apoio para o processo de qualificação cidadã da sociedade. Uma vez mais, diante da crise contemporânea entre a

cena e seu público, vemos o paradoxo da cidadania liberal – manutenção da desigualdade por uma qualificação moral e cultural da sociedade –, também cada vez mais posto em xeque.

Por fim, consideramos que para pensar as relações entre teatro, cidadania e emancipação no Brasil, não poderíamos perder de vista talvez a principal característica de formação do país: ao longo de quatro séculos, o Brasil fundou suas relações sociais e econômicas na organização e manutenção do sistema escravista. Assumindo a escravidão como um dos elementos centrais da formação nacional, focalizamos nosso olhar na década abolicionista (1880-1888) e nos modos com os quais o teatro se tornou espaço privilegiado para a mobilização política dos habitantes de grandes centros urbanos. Destinchamos alguns aspectos das conferências emancipadoras, sublinhando um dos fatores que mais nos chamaram a atenção nesse tipo de mobilização: a espetacularização da concessão de cartas de alforria. Esses papéis distribuídos em cena operavam a metamorfose do corpo do escravizado – um “bem semovente” – em corpo de cidadão liberto. Com isso, a cidadania se tornava uma aparição concreta em cena e a emancipação, o eixo temático e prático dessas conferências. A própria ideia de alforria e os modos como ela poderia ser concedida – fosse por ação estatal, fosse pela mobilização da sociedade civil –, nos chamaram a atenção quando observamos um grande problema da época: o que fazer com os indivíduos uma vez que estivessem libertos? A expectativa de que as pessoas libertas ingressassem imediatamente em espaços de educação e instrução nos remete à manutenção da relação de tutela mesmo em liberdade. Nessa direção, além da abolição de um sistema de exploração escrava, observa-se o desejo de que esses novos cidadãos adentrassem o processo civilizatório homogeneizado por certas tradições, de modo a viver suas liberdades de modo morigerado.

Apresentamos uma articulação entre a apoteose das conferências emancipadoras ou espetáculos feitos em benefício da causa abolicionista com o gênero teatral da mágica. A partir dessa aproximação, observamos como a presença dos teatros na militância emancipadora realizou um deslocamento da ordem jurídico-teológica, até então responsável por justificar a manutenção do sistema escravista, para um argumento emancipatório de ordem jurídico-cultural.

Com isso, exercitamos um percurso argumentativo que nos conduzisse à genealogia de um tipo inédito de relação artista-público, pautado pela formalização de uma figura à época inédita e atualmente tão recorrente: o artista cidadão. Buscamos evidenciar essa emergência contrastando as figuras de um artista como João Caetano e o

ator Vasques, no final do século XIX. O destino de se tornar um monumento, indivíduo moralmente superior e politicamente engajado que o segundo conferiu ao primeiro, se destaca como a marca de um novo estatuto do artista vinculado a determinados ideais de cidadania do Brasil dos finais do século XIX. Um tanto missionário, um tanto educador, um tanto redentor, ensaiamos localizar a emergência dessa figura em diálogo direto com a situação escravista brasileira, especificamente na década em que ocorreu o processo de abolição da escravidão (1880-1888).

Assim foi como traçamos nosso percurso em direção à crítica de um teatro cidadão.

*

Entrevistado no ano de 1981, Foucault reflete a respeito das relações entre o pensamento e a crítica:

Uma crítica não consiste em dizer que as coisas não estão bem como estão. Ela consiste em ver sobre que tipos de evidências, de familiaridades, de modos de pensamento adquiridos e não refletidos repousam as práticas que se aceitam. O pensamento existe além ou aquém dos sistemas ou edifícios de discurso. É algo que se esconde frequentemente, mas anima sempre os comportamentos cotidianos. Há sempre um pouco de pensamento mesmo nas instituições mais tolas, há sempre pensamento mesmo nos hábitos mudos. A crítica consiste em caçar esse pensamento e ensaiar a mudança: mostrar que as coisas não são tão evidentes quanto se crê, fazer de forma que isso que se aceita como vigente em si, não o seja mais em si. *Fazer a crítica é tornar difíceis os gestos fáceis demais.* Nestas condições, a crítica (e a crítica radical) é absolutamente indispensável para toda transformação. Pois uma transformação que permaneça no mesmo modo de pensamento, uma transformação que seria apenas uma certa maneira de melhor ajustar o pensamento mesmo à realidade das coisas, seria apenas uma transformação superficial. Por outro lado, a partir do momento em que se começa a não mais poder pensar as coisas como se pensa, a transformação se torna, ao mesmo tempo, muito urgente, muito difícil e ainda assim possível. (2013c, p. 355, grifo nosso)

Considerando impossível existirem dois tempos de espera – um que articularia uma crítica; outro que, logo depois, instauraria a agência em direção a uma transformação –, Foucault acreditava que todo trabalho crítico se faz ao ar livre, ao mesmo tempo em que se age: vida, ação e crítica conjugadas. Habitar no vórtice das contradições e no espaço de uma agonística em que pensamento, ação e tempo se retroalimentem sem intervalos.

Esta tese buscou se afiliar a tal perspectiva ao problematizar nosso tempo presente e embaralhar tempos históricos, lançando à leitura dos nossos dilemas contemporâneos o gesto-arquivo. Tal gesto afirma: não há uma história passada e outra presente, nem mesmo acúmulo ou aprendizagem. O que existe são tempos que ressoam uns nos outros em suas escolhas, lutas, limites, no esgarçamento dos limites e das possibilidades de pensar. Esse eco também soa em nossos modos de decidir, pensar, falar e agir. Em relação a essa evidenciação – uma vez mais, tornar difíceis nossos gestos usuais –, é preciso disposição e coragem para enfrentar os paradoxos, contradições e problemas que nos assombam.

Nas últimas linhas desta tese, retomemos brevemente o debate abordado no capítulo dois, realizado em torno do espetáculo *A mulher do trem* no ano de 2018. Ali, como analisamos previamente, a ação contra o espetáculo conseguiu travar uma maquinaria que até então funcionava relativamente bem: aquela que associava as artes da cena à promoção da cidadania e da emancipação dos indivíduos implicados. Em outros termos, podemos considerar que a ativista gesticulou em direção a uma crítica do teatro cidadão.

Podemos, portanto, perguntar: como aquela espectadora-que-também-não-é-espectadora conseguiu produzir ali, em meio a grandes representantes do teatro cidadão, a sua crítica ao teatro cidadão?

Primeiro, operando de modo diretamente oposto à cena da emancipação oitocentista em relação aos lugares de palavra. Ela reivindica o espaço para que suas próprias palavras e pensamentos soem em pé de igualdade com os demais. Ela não aceita ser instruída por uma palestra na qual será ouvinte, tampouco se coloca no lugar de proferir uma conferência. Ela se lança a um espaço público de embaralhamento de ideias e discursos. Mais além, ela demanda que os outros se pronunciem, exibam seus pensamentos, seu discurso gaguejante, seu campo de palavras e de posições. Com isso, parte-se do pressuposto de que sua crítica do teatro cidadão, para lograr, deve instaurar um espaço de igualdade na palavra e no pensamento e que sustente as diferenças na palavra e no pensamento.

Em segundo lugar, sua atitude despreza um mundo pautado pela lógica de uma emancipação via redenção. Ou seja, rejeita os bons corações, as boas intenções e as posições moralmente elevadas que se insinuam ao longo do debate. Para ela, não há articulação possível entre liberdade e morigeração. Em contraposição, seu gesto se afirma justamente na desmedida, mais violento e irresponsável do que as expectativas coletivas de uma suposta moderação no pensamento e na palavra.

Terceiro ponto: seu gesto reivindica e se investe de forças a partir de seu lugar de não especialista no campo discursivo que ela ataca. Ao se posicionar como uma *outsider* que não se diminui por assim o ser, ela consegue ferir algumas das bases praticamente inquestionáveis do sistema em que evidencia a crise. Ou seja, reclama em prol da ideia de que é possível pensar e articular crítica mesmo – e, talvez, por isso mesmo – sem ser especialista no campo ao qual endereça sua crítica.

Quarto fator: para que ela possa ter sucesso em sua ação, ela precisa também aceitar o risco de que sua crítica não tenha efeitos e de que ela seja expulsa do espaço em que pretende intervir. Ela precisa estar disposta a fracassar em seu endereçamento, correndo o risco de sofrer a pena desse fracasso.

Em quinto lugar, ela deve se manter cautelosa para não ceder ao acosso pedagogizante que lhe é direcionado pelas vozes que tentam ensiná-la a pensar de forma correta, instruindo-a em direção à especialização nos conhecimentos da área ou a argumentações que façam ver a questão de formas mais moderadas.

Por fim, ao recusar o acosso pedagogizante, ela também despreza um certo modo de pensar a própria relação entre crítica, pensamento e história. Ela recusa a ideia da história como monumento e reivindica a história como um campo contingencial, aberto às lutas e descontinuidades da interpelação coletiva. E é devolvendo ao teatro seu lugar como uma prática contingencial, historicamente mutável e, portanto, aberta às mais diversas transformações, é evidenciando essa condição, que ela consegue formular sua crítica ao teatro cidadão.

E foi inspirada nesses seis movimentos realizados por essa espectadora-que-também-não-é-espectadora que esta tese produziu suas linhas.

Referências

- ABRANCHES, Sergio. Polarização radicalizada e ruptura eleitoral. In: Vários autores. **Democracia em risco?: 22 ensaios sobre o Brasil hoje**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de. **O jogo da dissimulação: abolição e cidadania negra no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. África, números do tráfico atlântico. IN: SCHWARCZ, Lília Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- ALONSO, Angela. A teatralização da política: a propaganda abolicionista. **Tempo Social**, v. 24, n. 2, 2012, p. 101-122.
- _____. **Flores, votos e balas: o movimento abolicionista brasileiro (1868-88)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ANDRADE, Wellington. A coroa de um rei é um halo vazio. **Cult**, [S. l.], p. 1-1, 23 mar. 2016. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/coroe-de-um-rei-e-um-halo-vazio/>. Acesso em: 1 nov. 2023.
- ANDRÉ, Carminda Mendes. Problemáticas da regulamentação profissional do artista de teatro. **Revista de História e Estudos Culturais**, v. 8, ano VIII, n. 1, p. 1-15, jan/fev/mar/abr 2011.
- ARANTES, Paulo Eduardo. A Lei do tormento. In: DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (Orgs.). **Teatro e vida pública – O Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo**. São Paulo: Hucitec/Cooperativa Paulista de Teatro, 2012, p. 200-210.
- _____. **O novo tempo do mundo e outros estudos sobre a era da emergência**. São Paulo: Boitempo, 2014.
- ARAÚJO, Camila. Centro do Rio ganha estátua de Marielle esculpida pelo pai do humorista Gregório Duvivier. **O Globo**, [S. l.], p. 1-1, 26 jul. 2022. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/noticia/2022/07/centro-do-rio-ganha-estatuade-marielle-esculpida-pelo-pai-do-humorista-gregorio-duvivier.ghtml>. Acesso em: 17 jan. 2024.
- ASSIS, Machado de. Ideias sobre o teatro. In: FARIA, João Roberto (Org.). **Ideias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2001, p. 487-493.
- _____. **Do teatro**. Textos críticos e escritos diversos. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ASTRÉA, Rio de Janeiro: n. 252, 28 fev.1828.
- BAHIA, Marcia. Mostrando a cara: Claudio Botelho vai receber prêmio no Copa. **LuLacerda - o site do rio**, [S. l.], p. 1-1, 23 mar. 2016. Disponível em: <https://lulacerda.ig.com.br/mostrando-a-cara-claudio-botelho-vai-receber-premio-no-copa/>. Acesso em: 1 nov. 2023.
- BALME, Christophe B. **The theatrical public sphere**. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- BARBOSA, Ruy. **Conferência abolicionista no Theatro Polyteama**. 7. Jun. 1885.
- BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única: infância berlinense: 1900**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BEZERRA NETO, José Maia. Se bom cativo, liberto melhor ainda: escravos, senhores e visões emancipadoras (1850-1888). In: MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo; CASTILHO, Celso Thomas (orgs.). **Tornando-se livre: agentes históricos e lutas sociais no processo de abolição**. São Paulo: EDUSP, 2015.
- BÍBLIA, volume 1. **Novo testamento: os quatro Evangelhos**. Tradução do grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **Cidadania, um projeto em construção: minorias, justiça e direitos**. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

BOTTOMORE, T. Prefácio de Tom Bottomore. Cidadania e classe social, quarenta anos depois. In: MARSHALL, T. H. **Cidadania e classe social**. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

BRANDÃO, Liv. Musical sobre Chico Buarque em BH é cancelado após ator protestar contra Dilma e Lula. **O Globo**, [S. l.], p. 1-1, 20 mar. 2016.

BRASIL. **Lei Imperial n. 3.353, de 13 de maio de 1888**.
 _____. **Política Nacional de Cultura**, 1975.
 _____. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidente da República, 2016.

BRITO, Carol. Exibição de peça no YouTube vira alvo de deputados estaduais. **Folha de Pernambuco**, [S. l.], p. 1-1, 12 jun. 2020. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/colunistas/blogdafolha/exibicao-de-peca-no-youtube-vira-alvo-de-deputados-estaduais/18534/>. Acesso em: 1 nov. 2023.

BRUM, Eliane. O debate. In: **Desacontecimentos**. Blog: Eliane Brum, 4 jun. 2015. Disponível em: <http://elianebrum.com/desacontecimentos/no-brasil-o-melhor-branco-so-consegue-ser-um-bom-sinhozinho-2/>>. Acesso em: 28 dez. 2023.

CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil: o longo caminho**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Michel Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania cultural: o direito à cultura**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.
 _____. **A ideologia da competência**. São Paulo: Autêntica Editora, 2014.

COSTA, Emília Viotti da. **A abolição**. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

CUNHA, Olivia Maria Gomes da; GOMES, Flávio dos Santos (orgs.). **Quase-cidadão: histórias e antropologias da pós-emancipação no Brasil**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2007.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. **Teoria dos direitos culturais: fundamentos e finalidades**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

DE PAULO, Hilda. Pode a artista brasileira, imigrante e travesti Hilda de Paulo tomar a palavra?. **Interruptor**, [S. l.], p. 1-1, 9 maio 2022. Disponível em: <https://interruptor.pt/artigos/pode-a-artista-hilda-de-paulo-tomar-palavra>. Acesso em: 1 nov. 2023.

DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (Orgs.). **Teatro e vida pública – O Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo**. São Paulo: Hucitec/Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.

DESGRANGES, Flávio. O espectador e a contemporaneidade: perspectivas pedagógicas. **Revista Sala Preta**, v. 2, p. 221-228, 2002.
 _____. **Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: Hucitec, 2006.
 _____. Teatralidade tátil: alterações no ato do espectador. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p. 11-19, 2008a.
 _____. Mediação teatral: anotações sobre o projeto Formação de Público. **Urdimento**, n. 10, p. 75-83, dez. 2008b.
 _____. O efeito estético: finalidade sem fim. **Urdimento**, v. 12, n. 17, p. 63-69, 2011.
 _____. **A inversão da olhadela: alterações no ato do espectador teatral**. São Paulo: Hucitec, 2012.

DESS, C. (2020). Para se pensar uma representatividade negra: reflexões sobre o corpo (não) negro nas artes cênicas. **Urdimento - Revista De Estudos Em Artes Cênicas**, v. 3, n. 39, p. 1-21, 2020. (39), 1-21.

DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por ele mesmo**. São Paulo: Todavia, 2022.

DUSSEL, Inês. Foucault e a escrita da história. **Educação & realidade**. v. 29, n. 1, 2004, p. 45-68.

FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

FARIA, João Roberto. O teatro realista. In: FARIA, João Roberto (Dir.). **História do Teatro Brasileiro V. I**. São Paulo: Perspectiva/Edições SESCSP, 2012, p.159-218.

_____. (Org.). **Ideias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2001.

FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó.; LIMA, Mariangela Alves (Coord.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva/Edições SESCSP, 2009.

FARIA, João Roberto de. Moreira Sampaio e a Mágica (Féerie) no Brasil: A Cornucópia do Amor. In: **Rebento**, São Paulo, n. 7, p. 90-121, 2017.

_____. **Teatro e escravidão no Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2022.

FERREIRA, Procópio. **O ator Vasques**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1979.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. A vida dos homens infames. In: _____. **Estratégia, poder-saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 203-222. (Ditos & Escritos IV)

_____. A governamentalidade. In: _____. **Estratégia, poder-saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 281-305. (Ditos e Escritos IV)

_____. **Nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979)**. São Paulo: Martins Fontes, 2008a.

_____. **Segurança, território e população: curso dado no Collège de France (1977-1978)**. São Paulo: Martins Fontes, 2008b.

_____. Nietzsche, a Genealogia, a História. In: _____. **Ditos e escritos, volume II: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008c. p. 260-279.

_____. Sobre as maneiras de escrever a história. In: _____. **Ditos e escritos, volume II: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008d. p. 62-77.

_____. O que são as Luzes? In: _____. **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008f. p. 335-351. (Ditos e escritos II).

_____. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. **A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981-1982)**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010a.

_____. **O governo de si e dos outros: curso no Collège de France (1982-1983)**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010b.

_____. A cena da filosofia. In: _____. **Arte, epistemologia, filosofia e história da medicina**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011a, p. 222-247.

_____. O saber como crime; A cena da filosofia In: _____. **Arte, epistemologia, filosofia e história da medicina**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011b, p. 62-69. (Ditos & Escritos VII)

_____. **A coragem da verdade:** o governo de si e dos outros II: curso no Collège de France (1983-1984). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011c.

_____. **História da sexualidade 2:** o uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2012.

_____. **História da sexualidade I:** a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2013a.

_____. O que é um autor. In:_____. **Estética:** literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013b, p. 260-302. (Ditos e Escritos III)

_____. É importante pensar: In_____. **Repensar a política.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013c, p. 354-358. (Ditos e Escritos VI)

_____. A filosofia analítica da política. In: **Ditos e escritos V: ética, sexualidade, política.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017.

GARCIA, Miliandre; SOUZA, Silvia Cristina Martins de. **Um caso de polícia: a censura teatral no Brasil dos séculos XIX e XX.** Londrina: Eduel, 2019.

GAZETA DA TARDE. Rio de Janeiro: n. 45, 30 ago. 1880.

_____. n. 51, 6 set. 1880.

_____. n. 55, 11 set. 1880.

_____. n. 56, 13 set. 1880.

_____. n.63, 21 set. 1880.

_____. n. 68, 27 set. 1880.

_____. n. 80, 11 out. 1880.

_____. n. 84, 15 nov. 1880.

_____. n. 114, 19 nov. 1880.

_____. n. 119, 25 nov. 1880.

_____. n. 122, 29 nov. 1880.

_____. n. 141, 21 dez. 1880.

_____. n. 146 22 dez. 1880.

_____. n. 146, 27 dez. 1880.

_____. n.12, 14 jan. 1881.

_____. n.22, 25 jan. 1881.

_____. n.27, 31 jan. 1881.

_____. n.33, 7 fev. 1881.

_____. n. 184, 9 ago. 1881.

_____. n. 237, 12 out. 1881.

_____. n. 74, 3 abr. 1882.

_____. n. 83, 14 abr. 1882.

_____. n. 102, 6 maio 1882

_____. n. 107, 12 maio 1882.

_____. n. 241, 20 out. 1882.

_____. n. 90, 21 abr. 1883.

_____. n. 250, 25 out. 1883

_____. n. 279, 28 nov. 1883.

_____. n. 287, 10 dez. 1883.

_____. n. 290, 13 dez. 1883.

_____. n. 7, 5 jan. 1884.

_____. n. 71, 26 mar. 1884.

_____. n. 28, 5 fev. 1885.

_____. n. 180, 10 ago. 1886.

GIRÃO, Eduardo Tristão; PEIXOTO, Mariana. Artistas opinam sobre polêmica entre Cláudio Botelho e plateia durante musical. **Uai**, [S. l.], p. 1-1, 22 mar. 2016. Disponível

em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2016/03/22/noticia-e-mais,178334/artistas-opinam-sobre-polemica-entre-claudio-botelho-e-plateia-durante.shtml>. Acesso em: 1 nov. 2023.

GOES, Tony. Quem acha que só ator trans pode fazer personagem trans não sabe o que é teatro. **Folha de São Paulo**, [S. l.], p. 1-1, 12 jan. 2018. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/colunistas/tonygoes/2018/01/quem-acha-que-so-ator-trans-pode-fazer-personagem-trans-nao-sabe-o-que-e-teatro.shtml>. Acesso em: 1 nov. 2023.

GUEIROS, Pedro Motta. Avenida Princesa Isabel e estátua da monarca convivem com moradores de rua e prostituição. **O Globo**, [S. l.], p. 1-1, 13 maio 2015. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/avenida-princesa-isabel-estatua-da-monarca-convivem-com-moradores-de-rua-prostituicao-16140560>. Acesso em: 17 jan. 2024.

GUENZBURGER, Gustavo. Teatro e esfera pública: o olhar de Christopher Balme e alguns casos brasileiros. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 26, p. 154–168, 2016. DOI: 10.5965/1414573101262016154. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101262016154>. Acesso em: 1 dez. 2023.

GZH. "Essa provocação foi partidária e fez do nosso palco seu palanque particular", diz atriz que discutiu com Botelho. **GZH**, [S. l.], p. 1-1, 23 mar. 2016. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2016/03/essa-provocacao-foi-partidaria-e-fez-do-nosso-palco-seu-palanque-particular-diz-atriz-que-discutiu-com-botelho-5234274.html>. Acesso em: 1 nov. 2023.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública: investigações sobre uma categoria da sociedade burguesa**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

HOLSTON, James. **Cidadania insurgente: disjunções da democracia e da modernidade no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HUNTER, James Davison. **Culture Wars: The Struggle To Control The Family, Art, Education, Law, And Politics In America**. Nova Iorque: Basic Books, 1992.

INVISÍVEL, Comitê. **Aos nossos amigos: crise e insurreição**. São Paulo: n-1 edições, 2016.

JARDIM, Juliana. Ensaio ignorantes: nem cena nem aula. CORNAGO, Óscar. FERNANDES, Silvia. GUIMARÃES, Julia (org.). **O teatro como experiência pública**. São Paulo: Hucitec, 2019.

KER, João. Atriz trans que interpreta Jesus: ‘Os seguranças que contrataram para nos defender queriam me bater’. **Intercept Brasil**, [S. l.], p. 1-1, 8 ago. 2018. Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2018/08/08/atriz-trans-jesus/>. Acesso em: 1 nov. 2023.

LABAKI, Aimar. Questionário. **Camarim**, São Paulo, ano II, n. 11, p. 11, ago 1999.

LILTI, Antoine. **A invenção da celebridade (1750-1850)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo; CASTILHO, Celso Thomas (orgs.). **Tornando-se livre: agentes históricos e lutas sociais no processo de abolição**. São Paulo: EDUSP, 2015.

MAGALHÃES, Mário. Censura galopante empurra brasil de volta ao passado. **Intercept Brasil**, [S. l.], p. 1-1, 1 ago. 2018. Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2018/08/01/censura-lula-livre-jesus-trans/>. Acesso em: 1 nov. 2023.

MALFRÁN, Y. I. M.; LAGO, M. C. de S. Feminismo negro: uma contra narrativa ao racismo brasileiro. **Anuário de Literatura**, v. 24, n. 2, p. 196-201, 2019.

MAMEDE FILHO. A brasileira que virou símbolo LGBT e cujo assassinato levou a novas leis em Portugal. **BBC News Brasil**, [S. l.], p. 1-1, 23 fev. 2016. Disponível em:

https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/02/160218_brasileira_lgbt_portugal_mf. Acesso em: 1 nov. 2023.

MARSHALL, T. H. **Cidadania e classe social**. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

MATTOS, Hebe; GRINBERG, Keila. **Código penal escravista e Estado**. IN: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (orgs.). *Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MAYOR, Mariana França Soutto. **Espectáculo disforme: o trabalho teatral da Casa da Ópera de Vila Rica (1769-1793)**. 268p. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

MENDONÇA, Joseli Maria Nunes. **Legislação emancipacionista, 1871 e 1885**. IN: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (orgs.). *Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MOELLER&BOTELHO. ELENCO DE ‘O MÁGICO DE OZ’ PRESTIGIA REINAUGURAÇÃO DA ESTÁTUA DE JOÃO CAETANO. In: **Blog Mo**. [S. l.], 26 abr. 2017. Disponível em: <https://moellerbotelho.com.br/video-elenco-de-o-magico-de-oz-prestigia-reinauguracao-da-estatua-de-joao-caetano/>. Acesso em: 17 jan. 2024.

MONART. Representatividade trans. Questão de crítica. 28 fev. 2018. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/author/monart-movimento-nacional-de-artistas-trans/>. Acesso em: 1 nov. 2023.

MOREIRA, Adilson. **Racismo recreativo**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2019.

MOSTAÇO, Edécio. Da arte de quebrar pedras ou a cena da emancipação. **Urdimento**, v. 1, n. 15, out. 2010.

MOURA, Clóvis. **Dicionário da escravidão negra no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)**. São Paulo: Intermeios, 2017.

NASCIMENTO, Luana Beatriz Ferreira Lopes do. Espetáculos da liberdade: o movimento abolicionista e o campo teatral na cidade do Recife entre os anos de 1880 e 1888. In: **Anais do simpósio História, crise social e vulnerabilidades sociais PUC Goiás**. 2022.

NOGUERA-RAMÍREZ, Carlos Ernesto. **Pedagogia e governamentalidade ou Da Modernidade como uma sociedade educativa**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

NOTÍCIAS AO MINUTO. Após Chico Buarque, Claudio Botelho ‘ataca’ atriz transexual. **Portal R7**, [S. l.], p. 1-1, 1 nov. 2016. Disponível em: <https://www.noticiasao minuto.com.br/fama/296270/apos-chico-buarque-claudio-botelho-ataca-atriz-transexual>. Acesso em: 1 nov. 2023.

OLIVEIRA, Dennis. Cultura e crise: transformações sociais e emergência de novos protagonismos midiáticos e culturais. **Observatório Itaú Cultural**, ed. 21, 2016.

OLIVEIRA, Joana. Jesus pode ser tudo, menos travesti. **El País Brasil**, [S. l.], p. 1-1, 23 jul. 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/07/23/cultura/1532371217_501094.html. Acesso em: 2 nov. 2023.

O PAÍS, Rio de Janeiro: N. 233, 11 ago. 1886.

OS FOFOS ENCENAM, GRUPO. A mulher do trem. In: **Os fofos encenam home page**. [S. l.], 28 dez. 2023. Disponível em: <http://www.osfofosencenam.com.br/>. Acesso em: 28 dez. 2023

PAIVA, Eduardo França. **Alforrias**. IN: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (orgs.). *Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- PEREIRA, Matheus Serva. **Uma viagem possível: da escravidão à cidadania. Quintino Lacerda e as possibilidades de integração dos ex-escravos no Brasil**. 292p. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2011.
- PIMENTEL, Luiz Paulo. Nosso globo. **Dazibao**, São Paulo, n. 4, p. 63-92, 2016.
- _____. **Do governo das patas: um estudo sobre a emergência do espectador crítico no teatro brasileiro**. 2018, 225p. Dissertação (Mestrado em Filosofia e Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- _____. Tragédia, destino dos ossos: políticas da cinza e da exumação. **Sala Preta**, v. 20, n.1, p. 101-122, 2020.
- _____. Um crítico e uma prostituta: Incursões do pensamento em direção ao espectador qualquer. **Urdimento - Revista De Estudos Em Artes Cênicas**, v. 1, n 40, p. 1-25, 2021a.
- PIMENTEL, Luiz Paulo; AQUINO, Julio Groppa. Um qualquer espectador: notas sobre um escândalo teatral. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 17, n.1, p. 156-176, 2017.
- PUPO, Maria Lúcia Souza de Barros. Em cena: mutações e desafios. **O percevejo online**, Rio de Janeiro, v. 1, jul./dez. 2009a.
- _____. Para alimentar o desejo de teatro. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 9, p. 269-278, 2009b.
- _____. Quando a cena se desdobra: as contrapartidas sociais. In: DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (Orgs.). **Teatro e vida pública – O Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo**. São Paulo: Hucitec/Cooperativa Paulista de Teatro, 2012, p. 152-173.
- _____. Luzes sobre o espectador: artistas e docentes em ação. **Revista brasileira de estudos da presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 330-355, maio/ago. 2015.
- PRADO, Décio de Almeida. **João Caetano**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- SANTOS, Valmir. In: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó.; LIMA, Mariangela Alves (Coord.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva/Edições SESCSP, 2009.
- SILVA, Eduardo. **As camélias do Leblon e a abolição da escravatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. Resistência Negra, Teatro e Abolição da Escravatura. In: **Anais da XXVI Reunião da SBPH**, 2006.
- SILVA, Ricardo Tadeu Caires. A escravidão em cena: teatro e abolição na Bahia oitocentista (1884-1888). In: **Anais do XXVII Simpósio Nacional de História (ANPUH)**. 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante – cinco lições sobre a emancipação intelectual**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007a.
- _____. Será que a arte resiste a alguma coisa? In: LINS, Daniel (org.). **Nietzsche, Deleuze, arte e resistência**. Forense Universitária: Prefeitura de Fortaleza, 2007b. Disponível em: https://we.riseup.net/assets/94242/versions/1/sera_que_a_arte_resiste_a_alguma_coisa_ranciere.pdf. Acesso em 02 out 2017.
- _____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012a.
- _____. Paradoxos da arte política. In: _____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012b, p. 58-72.
- REIS, João José. Revoltas escravas. IN: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ROCHA JUNIOR, Alberto Ferreira da. Por uma reconfiguração das relações entre cena teatral e minoritarismo. **Urdimento - Revista De Estudos Em Artes Cênicas**, v. 1, n. 34, 2019, 266-279.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro em crise**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SANTOS, João Caetano dos. **Lições dramáticas**. Rio de Janeiro: Typ. Imp. E Const. De J. Villeneuve & C., 1862.

SENA, Eduardo Augusto. **Políticas culturais, cidadania e território**: desafios da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 2001-2016. Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio de Almeida. 2022. 187 p. Tese (Doutor em Ciências. Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Escola de Comunicações e Artes) - Doutor, [S. l.], 2022.

SERELLE, Marcio; SENA, Ercio. Crítica e reconhecimento: lutas identitárias na cultura midiática1. **Matrizes**, V.13 - Nº 1 jan./abr. p. 149-167. 2019.

SILVA, Salomão Jovino da; SCHOR, Patricia. Representações e estereótipos negros: cruzamentos (im)prováveis entre o folclore holandês e o teatro paulista. **Projeto História – revista de estudos de pós-graduados de História**. v. 56, 2016.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Cá estou outra vez em cena: diálogos políticos nas *Scenas Cômicas* de Francisco Corrêa Vasques. In: **História Social**. Campinas, SP, no 12, p. 151-181, 2006.

_____. **Scenas Cômicas de Francisco Correa Vasques**. São Paulo: Editora Fragmentos, 2017.

TALBOT, Armelle; NEVEUX, Olivier. Les scènes de l'émancipation - entretien avec Jacques Rancière. **Théâtre Public**, pp.8-15, 2013.

TEATRO, Cooperativa Paulista de. Políticas. **Camarim**, São Paulo, Ano V, n. 24, p.12-13, mar./abr. 2002.

ALVES, Ave Terrena. **As 3 Uiaras de SP City: barbante roxo do mural da memória**. São Paulo: Impressão Laboratório Gráfico do CCSP, 2018.

TOLEDO, Flávia. 'Um ator não pode ser peitado por um negro', diz Claudio Botelho. **Esquerda Diário**, [S. l.], p. 1-1, 21 mar. 2016. Disponível em: https://www.esquerdadiario.com.br/Um-ator-nao-pode-ser-peitado-por-um-negro-diz-Claudio-Botelho?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=Newsletter. Acesso em: 1 nov. 2023.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

VALÊNCIA, Losada. A insurgência trans e seu alvo impreciso. **Cult**, [S. l.], p. 1-1, 19 fev. 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/gisberta-luis-lobianco-ccbb-bh/>. Acesso em: 1 nov. 2023.

VEYNE, Paul. **Foucault, seu pensamento, sua pessoa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

VILLAÇA, Túlio Ceci. Botelho e Buarque, a voz do dono e o dono da voz. **Sobre a canção**, São Paulo, 1 jun. 2016. Disponível em: <https://tuliovillaça.wordpress.com/2016/07/21/botelho-e-buarque-a-voz-do-dono-e-o-dono-da-voz/>. Acesso em: 1 nov. 2023.

VINCI, Christian Fernando Ribeiro Guimarães. Michel Foucault: a genealogia, a história, a problematização. **Prometeus**, ano 7, número 15, jan./jul. 2014.

VISCARDI, Cláudia; PERLATTO, Fernando. Cidadania no tempo presente. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). **O tempo da Nova República: da transição democrática à crise política de 2016. Quinta República (1985-2016)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

WINDLE, Joel Austin. Social identity and language ideology: challenging hegemonic visions of English in Brazil. **Gragoatá**, v.22, n. 42, p. 370-392, jan.-abr. 2017.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. **Letramento e escolas**. IN: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.