

Notas sobre o conceito de representatividade

Conrado Dess

Para citar este artigo:

DESS, Conrado. Notas sobre o conceito de representatividade. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1 n. 43, abr. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101432022e0206>

Este artigo passou pelo Plagiarism Detection Software | iThenticat



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Notas sobre o conceito de representatividade^{1 2}

Conrado Dess³

Resumo

Olhando para o recente movimento que tem lutado por representatividade nas artes nos últimos anos, o artigo propõe algumas reflexões acerca das implicações éticas, estéticas, políticas e sociais que atravessam a representação de grupos sociais minoritários no teatro contemporâneo. A partir da construção de uma compreensão do conceito de representatividade dentro do campo das artes cênicas e de uma análise de alguns dos seus modos de operação dentro e fora da cena, objetiva-se, também, apresentar e levantar propostas de enfrentamento para artistas que desejam criar sob uma perspectiva representativa, plural e emancipatória.

Palavras-chave: Representatividade. Representação. Ética. Cena contemporânea. Diversidade.

Notes on the concept of representativeness

Abstract

Considering the emerging of a new movement that advocates for self-representation in the arts, this article brings some reflections on the ethical, aesthetic, political and social implications that permeate the representation of minority social groups in contemporary theater. Starting from the construction of an understanding of the concept of representativeness within the Brazilian performing arts field and an analysis of some ways it can operate in and out of theater, the article also presents proposals for artists who aim to create under a representative, plural and emancipatory perspective.

Keywords: Representativeness. Representation. Ethics. Contemporary scene. Diversity.

¹ Este artigo integra a pesquisa de mestrado “Representações e representatividade na cena contemporânea: notas sobre um atravessamento estético, político e social”, orientada pela Prof.^a Dra. Sílvia Fernandes e financiada pela Fapesp através do processo nº 2018/26186-7, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

² Revisão ortográfica e gramatical realizada por Daniela Andrade Moraes. Bacharel em Letras pela Universidade de São Paulo (USP).

³ Doutorando em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Mestre e Bacharel em Artes Cênicas pela mesma instituição. ✉ conradodess@usp.br
📍 <http://lattes.cnpq.br/1487255687395914>  <http://orcid.org/0000-0001-9360-306X>



Notas sobre el concepto de representatividad

Resumen

Teniendo en cuenta el reciente movimiento que lucha por la representatividad en las artes en los últimos años, este artículo propone algunas reflexiones sobre las implicaciones éticas, estéticas, políticas y sociales que impregnan la representación de los grupos sociales minoritarios en el teatro contemporáneo. A partir de la construcción de una comprensión del concepto de representatividad dentro del campo de las artes escénicas y de un análisis de algunos de sus modos de operación dentro y fuera de la escena, el objetivo es también presentar y plantear propuestas de confrontación para los artistas que deseen crear bajo una perspectiva representativa, plural y emancipadora.

Palabras-clave: Representatividad. Representación. Ética. Escena contemporánea. Diversidad.



Bem, minha gente, onde há tamanha algazarra
alguma coisa deve estar fora da ordem.

(Sojourner Truth)⁴

Introdução

Principalmente na segunda metade da última década, foram inúmeras as ocasiões em que grupos historicamente subalternizados⁵ se manifestaram contra a maneira como eram representados ou não representados na cena teatral brasileira contemporânea. Um desses eventos aconteceu por ocasião de uma apresentação do espetáculo *A mulher do trem* (2003), do grupo Os Fofos Encenam, que aconteceria no Itaú Cultural, na cidade de São Paulo, em maio de 2015. Na obra, uma empregada doméstica negra era representada de maneira cômica através do *blackface*, artifício considerado racista nos dias de hoje. Enfrentando forte oposição de artistas e espectadores negros, a apresentação foi cancelada e deu lugar a realização de um debate no qual foi discutida a questão. Em 2016, uma ação similar aconteceu quando diversos grupos e artistas protestaram contra a exibição da obra *Exhibit B* (2014), do artista sul-africano branco Brett Bailey, na 3ª edição da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. Recriando imagens de violência racial com atores negros, o trabalho foi acusado de racismo em diversas partes do mundo e teve sua apresentação no Brasil cancelada, segundo os diretores do festival, por questões orçamentárias.

Outro acontecimento de grande impacto foi uma intervenção feita por um espectador negro durante uma apresentação do espetáculo *Entrevista com Stela do Patrocínio* (2005), no ano de 2017. Criado pelo Núcleo do Cientista, o espetáculo foi criticado por trazer a atriz branca Georgette Fadel interpretando a poeta negra Stela do Patrocínio, o que levou o grupo a encerrar a carreira do trabalho após a

⁴ Parte do discurso *E eu não sou uma mulher?*, proferido pela abolicionista estadunidense Sojourner Truth durante a Convenção dos Direitos da Mulher, em Ohio, no ano de 1851.

⁵ O termo subalterno é utilizado aqui conforme propõe a crítica literária Gayatri Chakravorty Spivak, que retoma o significado atribuído por Gramsci ao se referir ao “proletariado”, ou seja, àquele cuja voz não pode ser ouvida. Para a autora, o termo “subalterno” descreve ‘as camadas inferiores da sociedade constituídas por modos específicos de exclusão de mercados, de representação político-jurídica e da possibilidade de adesão plena nos estratos sociais dominantes’” (Spivak, 2000, p. 20).

temporada. Condenada por uns e apoiada por outros, a intervenção se tornou centro de um fervoroso debate que se estendeu por dias nos jornais, círculos de conversa e redes sociais, suscitando temas como a censura nas artes e os limites éticos do artista e da representação na linguagem teatral (Dess, 2020).

Não se limitando ao campo do teatro, movimentações desse tipo se repetiram também em outras linguagens artísticas ao longo dos últimos anos, como ocorreu na estreia do filme *Vazante* (2016), da diretora Daniela Thomas. Na ocasião, a obra que se passa no Brasil escravista foi criticada por trazer personagens negros sem grande desenvolvimento e que serviriam apenas como suporte para narrativas brancas. Em 2018, pulularam críticas contra a escalção da cantora Fabiana Cozza para viver a matriarca do samba, Dona Ivone Lara, nos cinemas. Acusada de ter a pele clara demais para representar a sambista, Cozza acabou renunciando ao papel.

Tais mobilizações, contudo, não se restringem à perspectivas étnico-raciais, mas englobam, também, demandas de outras minorias sociais⁶. Exemplo disso foram os protestos encabeçados por artistas transvestigêneres⁷ contra a representação da travesti Gabriela que era feita por um ator homem cisgênero no premiado espetáculo *Luis Antônio Gabriela* (2011), da Cia. Mungunzá. Após intensa mobilização desse grupo, o ator Marcos Felipe e a companhia decidiram ceder o papel de Gabriela para a atriz *trans* Fabia Mirassos.

Diante desse cenário de embates e reivindicações, concretiza-se a compreensão de que a cena contemporânea deve se constituir também sob uma perspectiva ética, priorizando a construção de um novo tipo de representação que é calcada na emancipação através da presença, principalmente quando se trata

⁶ A noção de *minoría* não significa aqui uma fração percentual minoritária, mas é utilizada conforme proposta pelo sociólogo Muniz Sodré, que a define como “um lugar onde se animam os fluxos de transformação de uma identidade ou de uma relação de poder. Implica uma tomada de posição grupal no interior de uma dinâmica conflitual. [...] Minoría não é, portanto, uma fusão gregária mobilizadora, como a massa ou a multidão ou ainda um grupo, mas principalmente um dispositivo simbólico com uma intencionalidade ético-política dentro da luta contra-hegemônica” (Sodré, 2005, p.11).

⁷ O termo *transvestigênera* foi criado pela transativista Indianare Siqueira com o intuito de englobar sob a mesma discussão as identidades travesti, transexual e transgênero. Cunhado a fim de estabelecer um espaço de trânsito para além de definições específicas de gêneros, roupas ou órgãos genitais, o termo abarca todas, todes e todos os que se identificam nesse amplo espectro, estando ou não mais próximos de determinadas especificações (Siqueira, 2015).



da representação de grupos sociais minoritários. Tal demanda, por sua vez, relaciona-se com aquilo que chamamos hoje de *representatividade*. É justamente sobre a compreensão desse conceito e sobre o modo como ele pode operar no campo da representação cênica que nos debruçaremos aqui.

Representatividade como conceito

De acordo com o dicionário *Michaelis*, o substantivo “representatividade” significa “qualidade do que é representativo”. O adjetivo “representativo”, por sua vez, tem como significados:

1. Que representa ou serve para representar; 2. Que envolve e tem relação com representação; 3. Diz-se de organismo (sindicato, associação, etc.) com direito reconhecido de representar um grupo, uma comunidade etc.; 4. Diz-se de sistema político em que a soberania é exercida por delegados do povo, que este elege diretamente e que o representam (Michaelis, 2005).⁸

Tais definições, no entanto, têm pouca eficácia no contexto das artes cênicas. Quando se diz, por exemplo, que um espetáculo é importante para a representatividade, do que estamos falando exatamente? O teórico e pesquisador espanhol José A. Sánchez⁹ (2017) destaca o conceito de representatividade como um cruzamento das noções de “representação mental”¹⁰ e “representação mimética”, no qual alguém se torna imagem ou símbolo de algo. Para o autor, é:

O reunir os traços ou características que se consideram comuns de um conjunto de coisas ou pessoas, ou que definem um grupo ou uma série de coisas ou pessoas. Trata-se do alto grau de coincidência entre como nos representamos mentalmente ou imaginariamente algo e a realização dessa imaginação em um objeto, situação ou pessoa (Sánchez, 2017,

⁸ Michaelis. Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. São Paulo: Nova geração, 2005. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>>. Acesso: 25 jan. 2021.

⁹ José A. Sánchez é professor, pesquisador, doutor em Filosofia e catedrático da Faculdade de Belas Artes de Cuenca (UCLM). É diretor do grupo de investigação ARTEA e publicou diversas obras que tratam de temas como ética e representação nas artes cênicas.

¹⁰ O autor destaca a expressão representação mental como o ato de “tornar algo presente com palavras ou figuras que a imaginação retém. Trata-se de imaginar aquilo que não podemos sentir, conhecer ou experimentar diretamente. Esse sentido de representação corresponderia a uma das possibilidades do termo alemão ‘Vorstellung’” (Sánchez, 2014, p.57).



p.62).

A representatividade, nessa perspectiva, pode ser compreendida como um conceito estético que se situa no âmbito da imaginação e da observação (Sánchez, 2017). Nesse entendimento, eu me imagino, represento-me mentalmente, e minhas principais características nessa representação são encontradas, coincidentemente, em um outro indivíduo. Esse indivíduo se torna, dessa maneira, representativo da minha pessoa.

Quando falamos de uma coletividade, a representatividade se dá a partir daquelas características que são percebidas comumente em um grupo, como, por exemplo, a cor da pele. Nesse contexto, um ator negro pode ser visto como representativo não por possuir todas as características da população negra, uma vez que essa é plural e diversificada, mas apenas aquelas comuns ao grupo, sendo, talvez, a mais significativa socialmente, a cor da pele. Do mesmo modo, quando vemos uma atriz *trans* nos palcos, não estamos diante de alguém que traz todas as características dessa população, mas, certamente, aquelas que interferem em sua vida social de forma coletiva. Assim, aquilo que poderia, em primeira instância, ser considerado essência, não passa, na verdade, da “condensação de um conjunto de elementos significantes” (Sánchez, 2017, p.63). A particularidade desse processo é que as características distintivas de tais grupos são justamente aquelas que foram e são utilizadas para colocá-los em posição de subalternidade. Paradoxalmente, são também as que hoje são reapropriadas e ressignificadas através dos processos de luta e emancipação que são por eles empreendidos.

Nessa lógica, estamos diante de um processo estético no qual, primeiramente, nos entendemos como coletividade a partir de certas características comuns ao grupo do qual fazemos parte, como a cor da pele, o gênero, a classe social ou o local de nascimento. Posteriormente, percebemos um indivíduo que possui tais características e, desse modo, passamos a observá-lo como representativo de nossa coletividade, ou seja, o modo como nos representamos mentalmente coincide, de modo geral, com quem esse indivíduo é.

No contexto brasileiro, entra também no âmbito da representatividade uma



outra noção que não é um conceito estético, mas legal e político. Trata-se da representação enquanto delegação, isto é, o falar pelo outro, o que se situaria no âmbito da vontade e da ação (Sánchez, 2017). Na “representação delegada” ninguém é representativo de um grupo, mas atua como representante. Esse processo parte, primeiramente, de uma vontade: um grupo deseja eleger o seu representante, o que pode acontecer por meio de votações, visibilidade social ou do poder de liderança que um indivíduo adquire. Desse modo, um indivíduo pode se tornar representante através de ações políticas propriamente ditas, como uma eleição, ou de modo orgânico, a partir de um arranjo social. Em um segundo momento, esse representante age, defendendo os desejos e necessidades desse grupo. Como esse poder de “porta voz” é apenas delegado ao representante, essa concessão, teoricamente, pode ser revogada caso ele pare de atuar em defesa de seus representados.

A especificidade que envolve a questão da representatividade no Brasil é que o uso coloquial e especializado do termo engloba tanto o âmbito estético quanto o legal e político, situando-se próximo daquilo que Bobbio, Matteucci e Pasquino (1998) chamam de representação como “espelho” ou representatividade sociológica, sendo um conceito “mais sobre o efeito de conjunto do que sobre o papel de cada representante. Ele concebe o organismo representativo como um microcosmos que fielmente reproduz as características do corpo político” (Bobbio; Matteucci; Pasquino, 1998, p.1102).

Partindo de tais perspectivas e considerando o uso cotidiano do termo, podemos entender o conceito de representatividade, no contexto brasileiro, como a qualidade que, ao mesmo tempo, gera e é gerada por um organismo representativo quando esse adquire a capacidade de representar esteticamente, politicamente e socialmente determinada coletividade, sendo essa coletividade, na maioria das vezes, um grupo social minoritário. De outro modo, chamamos de representatividade a operação que torna um representante, por exemplo, um ator negro, capaz de representar a população negra, ou parte dela, em um espetáculo. Nesse caso, observa-se que essa operação tem fundo sincronicamente estético e político. Primeiramente, identifica-se nesse ator as características comuns dessa coletividade e, depois, enxerga-se nele a legitimidade para falar por esse grupo, ou



seja, para ali os representar.

É evidente, no entanto, que a posição do representante é algo que deve ser cuidadosamente observado. Ainda que, em primeira instância, imagina-se que o “possuir características de uma coletividade” garanta automaticamente algum poder de representação, a legitimidade desse poder político parece depender de outros fatores. Suponhamos, por exemplo, que um negro assuma a liderança de uma instituição que visa combater o racismo, porém, ao invés de defender os direitos e interesses da população negra, ele passa a fomentar e disseminar práticas racistas. Nesse caso, esse líder possui características comuns dessa coletividade, afinal de contas ele tem a pele preta e, possivelmente, experienciou o racismo ao longo de sua vida. Suas ações, contudo, não servem à emancipação, mas à opressão da população que ele deveria representar. Do mesmo modo, vemos, muitas vezes, o poder hegemônico deturpando a ideia de representatividade ao transformar, oportunamente, qualquer negro ou opinião individual em uma representação da raça. Percebe-se aí que não é o “possuir as características representativas de uma determinada coletividade” aquilo que outorga a legitimidade para representá-la, mas os compromissos éticos e morais que o organismo representativo assume com a emancipação da coletividade que ele representa.

Quando falamos em coletividade talvez a primeira questão que caiba colocar seja o fato de que, na prática, a representatividade se constrói “a partir da hierarquização dos indivíduos em sua visibilidade social” (Sánchez, 2017, p.62). Na sociedade, como a percebemos, os indivíduos dentro de qualquer grupo não podem ser percebidos nas mesmas condições sociais. Mesmo quando falamos de grupos historicamente subalternizados, como a população negra brasileira, falamos de um grupo heterogêneo, formado por indivíduos mais ou menos vulneráveis, com maior ou menor grau de visibilidade social e ocupando maiores ou menores espaços de poder. Na prática, aqueles que se tornam o organismo representativo tendem a ser os que já ocupam algum grau de hierarquização dentro da sociedade e desse coletivo, sendo a representatividade um fenômeno que acentua ainda mais essa distinção.

Outro ponto a ser levado em conta é a dificuldade de se identificar com

clareza quais seriam os critérios que definem as características comuns de um grupo e que seriam levadas em consideração na constituição do organismo representativo. Na prática, percebemos que essa operação costuma levar em conta justamente as características pelas quais esses indivíduos são discriminados e subalternizados, justamente por serem elas a origem dos pontos de conflito social e político que mobilizam tais organizações. Ainda assim, esses critérios se mostram bastante abstratos e subjetivos, estando muitas vezes sujeitos à volatilidade das movimentações políticas e sociais e implicando em diferentes modos de atuação dentro do sistema político:

Quais as características do corpo social que merecem ser espelhadas no organismo representativo é naturalmente o primeiro quesito que se coloca. Além das que são estritamente políticas e ideológicas, podemos indicar as características socioeconômicas, profissionais, religiosas, culturais, étnicas e raciais, e até as diferenças de sexo e o elenco poderia continuar. Os sistemas eleitorais proporcionais foram um eficaz instrumento institucional para realizar uma reprodução bastante fiel das primeiras características. Quanto às outras, o grau de representatividade que podemos encontrar nas instituições representativas é, de uma maneira geral, bastante baixo. Os representantes tendem a ser diversos dos representados em relação a estas outras características, salvo quando uma delas se torna ponto fulcral de conflito político e é tomada como bandeira por uma organização partidária. Neste caso, nascem os partidos operários, agrários, confessionais, étnicos, feministas; mas estas caracterizações bem marcadas no início, com o tempo sofrem geralmente forte desbotamento (Bobbio; Matteucci; Pasquino, 1998, p.1103).

Percebemos, assim, que, mesmo que ainda bastante imprecisa de modo geral, a questão da representatividade é melhor esclarecida dentro do sistema político do que no campo das artes. Isso acontece, porque na representação política os limites desse fenômeno são mais facilmente vislumbrados. Aquele que atua como representante não é, necessariamente, representativo do grupo que está representando. Em teoria, um homem branco pode perfeitamente representar os interesses de um grupo de mulheres negras, pois ele não é representativo desse grupo, mas apenas está atuando nessa função. Atualmente, contudo, tem-se entendido que características e vivências comuns podem se tornar importantes ferramentas de luta também na representação política, o que tem confundido a figura do organismo representativo com a do representante



delegado. É o que acontece quando vemos a eleição para cargos executivos de mulheres negras, pessoas *trans*, indígenas, que propõem defender as causas de seus grupos. Nesses casos, sobrepõem-se a representação política e a representatividade, visto que entra também em jogo o efeito estético que a presença desses corpos causa nos regimes de visibilidade.¹¹

Pensar a representatividade dentro do contexto político e social é, nesse sentido, uma ação que também demanda que olhemos para o modo como o conceito de representação se instalou no ocidente nos séculos XIX e XX, isso é, dentro de um projeto de modernidade que se baseava no humanismo, na civilidade e na realização individual, mas que fracassou ao apostar em uma concepção de humanidade que excluiu grande parte dos habitantes do globo (Borges, 2019). Na ordem do capitalismo neoliberal e de seus tentáculos, não são todos os que poderiam, conseguiriam ou mesmo teriam tempo para ocupar os espaços e, por isso, necessitariam de alguém que os representasse. Nessa compreensão eminentemente política, o conceito de representação carrega em seu cerne o pressuposto da exclusão. Tal perspectiva, contudo, é a que se problematiza na atualidade.

Hoje, aqueles “terrivelmente outros” (Borges, 2019, p.10) - negros, indígenas, asiáticos, africanos, imigrantes, LGBTQs — antes despojados da condição de humanos, passam a reivindicar sua participação em todas as formas de representação. Se são as representações que definem o vetor hegemônico do mundo, são novas ordens desse fenômeno que agora são recobradas, possibilitando a reconstrução dos imaginários que sustentam nossa vida social. Falar de representação do modo como se deseja aqui é, assim, algo que só faz sentido se a considerarmos uma operação do tempo presente capaz de abarcar corpos e visibilidades outras. É um conceito que, portanto, já suporta a possibilidade da pluralidade sem, inclusive, recorrer à ideia de representatividade.

Quando trazemos essa discussão para o campo das artes, e, mais

¹¹ A expressão *regimes de visibilidade* é utilizada aqui em alinhamento com Foucault (1987), que a utiliza não apenas para designar o que é visto, mas, sobretudo, o modo como algo se torna visível a partir de jogos de poder. Dessa forma, quando analisamos elementos de um regime de visibilidade, analisamos os modos como as práticas sociais, as instituições, os códigos morais, as relações de poder, atuam de maneira a determinar a visibilidade de um grupo, estabelecendo aquilo e aqueles que são ou não vistos, bem como os pontos de contato entre a vida política e social.



especificamente, das artes cênicas, entramos em um território ainda mais desestabilizador, justamente pelo fato de que a linguagem cênica tem como raiz o fenômeno da representação estética. As formas contemporâneas de teatro, por sua vez, adicionam a essa camada outras formas de representação, como a representação política e a delegada, embaralhando os quatro âmbitos em que o conceito de representação se instala: o âmbito da ética, da política, do conhecimento e da estética (Sánchez, 2017). Soma-se, ainda, a esse panorama, as novas configurações políticas e sociais que emergem da sociedade brasileira do século XXI. Nesse cenário de incertezas e transformações, o papel do artista adquire também força política e social, fazendo emergir os dilemas que têm envolvido a representação do outro na cena nos últimos anos.

Representatividade em cena

A discussão que envolve a questão da representatividade nas artes cênicas no Brasil de hoje se liga, em parte, à atual prevalência de uma compreensão do teatro como prática social, isso é, como um fenômeno particular em sua essência, mas indissociável da realidade social que o cerca. Tal compreensão, que já se fez preponderante em outros momentos da história, coloca a cena não apenas como algo que é atravessado pela sociedade, mas que também a atravessa, tornando as representações que ali se constroem objeto de julgamento, crítica, reiteração ou contestação pública, dependendo dos anseios ou demandas de um povo em um determinado momento. Além disso, vemos, também, diante de um modo de organização cênica que tem se caracterizado pela desestabilização do modelo de representação dramático e pela inserção da ação, da situação e das temáticas sociais.

Tais modos de organização foram identificados e conceitualizados por diversos teóricos da área ao longo das últimas décadas, como Maryvonne Saison (1998), Hans-Thies Lehmann (2008) e Josette Féral (2015); e compreendidos dentro de noções como teatro pós-moderno, teatro pós-dramático, teatros do real, ou, mais recentemente, teatro performativo. O impasse que daí decorre se centra justamente na capacidade de tais noções de, através de seus temas e dispositivos,

embaralhar e desestabilizar instâncias do ato da representação, bem como o papel do artista cênico, o que, por sua vez, acaba alimentando uma discussão que sobrepõe conceitos que, em primeira instância, não possuem modos de atuação similares.

Sánchez (2017) destaca a ocorrência de uma ambivalência de significados que coloca sob o conceito de representação tanto a ideia de produção quanto a ideia de reprodução. Nessa perspectiva, ao representarmos algo, tornamos novamente “presente” algo ou alguém que realmente existiu no passado ou, então, uma ficção que foi codificada de modo verbal ou visual previamente. Nesse caso, estamos realizando uma operação de “re-presentação”, ou seja, uma reprodução. Em outros casos, ao representarmos algo, não estamos repetindo ou atualizando coisas do passado, mas produzindo mentalmente imagens, ideias ou situações imaginadas que não aconteceram e que, portanto, não tem correspondência com referentes anteriores. Estaríamos, então, fazendo uma “presentação”.

Para o autor, tal ambivalência se faz particularmente evidente em uma modalidade específica de representação mimética na qual “o que se representa não é um objeto, imagem ou ideia, mas uma pessoa, um conjunto de pessoas ou um evento protagonizado por pessoas” (Sánchez, 2017, p.59). No teatro, é justamente o corpo do ator que se coloca como veículo dessa representação, o que estabelece um processo em que a representação de uma pessoa é construída a partir do corpo de outra. É o que Sánchez define como “representação dramática”. A ambivalência destacada “se acentua quando o corpo subjetivo do ator resiste a qualquer tentativa de transparência da representação: o ator não pode ser apagado para ser personagem, sua presença não pode ser eliminada em benefício da representação” (Sánchez, 2017, p.60). Segundo o teórico, é daí que se originam grande parte dos dilemas e polêmicas que envolveram a representação no campo das artes cênicas durante o século XX, muitas delas ligadas diretamente à ética da representação.

Quando falamos a respeito da representatividade no contexto das artes, é necessário pontuar que estamos falando sobre os dilemas da presença e da materialidade do corpo. Nessa perspectiva, não é possível, por exemplo, reclamar representatividade em uma pintura na qual um pintor branco retrata uma mulher



negra, justamente pelo fato de que o corpo da mulher negra não está materialmente presente ou ausente ali. Sua representação se faz presente em nível subjetivo, a partir de um objeto criado por meio do movimento dos pincéis e da organização das tintas sobre uma tela. Ao observarmos esse corpo na pintura concluída, vemos uma representação “transparente”, sem entraves, uma representação que se completa e se encerra, uma vez que a materialidade que a sustenta — a tinta e a tela — permite plenamente ao observador tornar esse corpo presente em nível subjetivo. É evidente que poderíamos contestar os modos como a mulher negra foi representada pelo artista branco, mas, neste caso, já não estaríamos mais falando exatamente de representatividade, embora ainda estejamos no domínio da representação. Se, no entanto, deixássemos de olhar para a obra e começássemos a questionar a presença de artistas negras em uma exposição, entraríamos novamente no âmbito da presença e, portanto, da representatividade.

Quando falamos do espetáculo *Entrevista com Stela do Patrocínio*, no qual uma atriz branca representa uma poeta negra, adentramos em um campo no qual a mediação se dá a partir da materialidade do corpo. Assim, quando observamos a atriz Georgette Fadel representando Stela do Patrocínio, vemos presente a materialidade de seu corpo, de sua pele branca, bem como de seu corpo subjetivo. A presença do corpo subjetivo, isso é, de seu ser, de suas ideias, de sua ideologia, de sua história, de tudo aquilo que a torna humana, entra também no jogo da representação, criando “obstáculos” e “ruídos” que, por exemplo, não existem quando falamos de uma representação construída a partir de tintas e papéis. O corpo físico e subjetivo de Fadel interfere, dessa maneira, no processo de determinação do “objeto” Stela pelo espectador, ou seja, a representação dramática da poeta nunca se estabelece plenamente, pois o público não consegue suprimir o corpo da atriz que está ali na sua frente.

Nessa perspectiva, não seria possível falar de representatividade se a representação de Stela do Patrocínio se construísse plenamente, no entanto, a partir do momento em que vemos também o corpo físico e subjetivo de Fadel produzindo novas representações, voltamos ao campo da presença, da materialidade do corpo, e, portanto, da representatividade.

O teatro contemporâneo tem se caracterizado, justamente, por possibilitar que o artista atue simultaneamente nos campos da produção e da reprodução, tornando-se um *ator/performer/representante* que navega pela representação dramática, como quando falamos de personagens ou fábulas; pela representação estética, quando falamos de imagens ou de ação; ou pela representação política, quando ele resolve denunciar mazelas sociais, propor situações ou abordar as complexidades do sujeito contemporâneo a partir de suas vivências. Estamos, desse modo, diante de um modelo cênico no qual a representatividade passa a ser mais ou menos compatível, dependendo do tipo de representação que se propõe.

Na ocasião em que as representações propostas no espetáculo sobre Stela foram contestadas, muitos afirmaram que aquilo era incoerente, pois a essência do teatro estaria justamente no ato da representação do outro, como exemplifica o comentário abaixo retirado de uma rede social:

Será que esta voz dada por Georgette Fadel à Stela do Patrocínio deve ser calada simplesmente porque ela não tem a cor certa na pele? Então, não mais no teatro um homem poderia representar uma mulher, quando ele fala de injustiça? E quem dará voz a estas figuras que não são representadas? [...].¹²

Esse questionamento ignora o fato de que estamos falando de representações que, no atual contexto sociopolítico, adquirem a capacidade de extrapolar o universo da personagem e, até mesmo, do teatro, uma vez que elas produzem novos e importantes significantes para a sociedade. Falamos de uma representação que se torna política ao minimizar a perspectiva racial que atravessa a existência de Stela, ao apagar a cor da pele de uma figura histórica que é capaz de representar toda uma coletividade. Trata-se, portanto, de uma representação que usurpa justamente a principal característica representativa da população negra, aquilo que a mobiliza coletivamente. Nesse contexto, a pergunta apontada no comentário se mostra essencial: no atual momento, quem teria legitimidade para dar voz às figuras que não são representadas? Talvez, elas

¹² Comentário retirado de uma postagem que discutia o acontecimento na rede social *Facebook*. Jul. 2017. O nome do autor e o endereço da publicação foram suprimidos por razões de confidencialidade. Acesso: 21 fev. 2021.



mesmas.

Sánchez pontua que as sociedades radicalmente democráticas serão aquelas em que as representações não terão o privilégio absoluto da verdade, mas serão concebidas como “modos transitórios de ser ou como meios temporais de comunicação” (2017, p.27). Assim, a legitimidade das representações não dependerá de um critério de verdade ou transcendência, mas de acordos políticos posteriores a debates e conflitos. As propostas de acordo que se apresentam atualmente são justamente aquelas que reivindicam que corpos historicamente subalternizados tenham a possibilidade de contar suas próprias histórias, reescrever suas próprias narrativas, representar os personagens que trazem características representativas de suas coletividades. Isso acontece, primeiramente, pois começa-se a compreender que as representações construídas a partir da presença têm maior poder de emancipação, uma vez que elas fomentam processos de humanização e desestabilizam regimes de invisibilidade e imaginários subalternizantes. Em um segundo momento, falamos também de uma ação afirmativa, na qual minorias podem encontrar oportunidades de trabalho e formação, visto que esses grupos têm o acesso estruturalmente dificultado a tais espaços.

Encontramo-nos, portanto, diante de um momento histórico no qual ecoam as percepções de Rancière (2012) de que a política e a emancipação só começam verdadeiramente quando aqueles destinados a permanecer na invisibilidade começam a se afirmar como coparticipantes de um mundo comum. Tendo em vista que, nas últimas décadas, o teatro contemporâneo tem se aproximado cada vez mais das temáticas sociais, buscando denunciar injustiças e propor formas de enfrentamento estético e político, começa a se esboçar um cenário no qual essa discussão se tornará cada vez mais presente. Nesse debate, mostra-se determinante uma compreensão das representações como instrumentos a partir dos quais se constroem ou se destroem as relações de poder. Se, de um lado, elas podem ser utilizadas para a manutenção dos sistemas dominantes, de outro, elas podem ser também “um procedimento que possibilita as simbolizações dos outros invisibilizados por presenças totalizadoras” (Diéguez Caballero, 2016, p.182). Nesse contexto, é a decisão ética do artista que determinará como as



representações que ele propõe serão percebidas dentro do contexto sociopolítico que se impõe.

Ética e moral na representação do outro

Para Sánchez (2017), a ética é algo que se insere no campo da ação. É aquilo que se coloca em jogo quando devemos tomar decisões que afetam outros e está intrinsecamente ligado à liberdade e à capacidade individual de escolha de um ser humano sobre seu modo de agir em relação ao outro quando se encontra diante de uma situação. A moral, por outro lado, se ligaria à dimensão normativa, aos códigos, relacionando-se com o comportamento humano diante de juízos do bem e do mal formulados e condicionados socialmente por instituições, como a igreja ou a academia.

Nesse entendimento, encontramos-nos diante de uma decisão ética quando temos que decidir como agir em uma situação em que nossas escolhas afetam outras pessoas. Nesses momentos, não somos amparados por um código exterior que sinaliza o que é certo e errado ou que define o modo como deveríamos agir perante a sociedade. A moral, por outro lado, é necessária para estabelecer os parâmetros da nossa convivência social sem que as liberdades individuais sejam anuladas. Sem limites morais estabelecidos e compartilhados, estaríamos diante de comportamentos que impossibilitariam a relação e a comunicação efetiva. Assim, “os códigos morais são necessários naqueles âmbitos em que os atores-representantes trabalham em relação com pessoas (ou interesses de pessoas), em que não atuam em representação, mas são eles mesmos” (Sánchez, 2017, p.28). A ética, por outro lado, “opera nas decisões de ação e atuação não determinadas por limites morais ou legais ou quando os limites morais e legais entram em conflito com situações específicas que requerem ações urgentes” (Sánchez, 2017, p.28).

Levando essas reflexões para o teatro, percebemos que os códigos morais podem organizar ou direcionar o que é produzido na cena apenas naqueles momentos em que o *ator-performer-representante* se situa fora do âmbito da representação dramática, isso é, quando ele, por exemplo, não interpreta um

personagem. No campo da representação dramática aceitamos que personagens tenham comportamentos imorais, no entanto, o mesmo não é tolerado de um ator que se coloca em cena como ele mesmo, que, ao invés de representar, apresenta-se. A ética, por sua vez, constrói-se justamente nesse entremeio, nessas fissuras, nas quais o artista não é “protegido” pela representação, nem guiado por um código moral, ou seja, quando ele não pode contar com ninguém além de si mesmo para definir como vai agir em relação ao outro.

O modelo cênico contemporâneo, como já destacado, tem se caracterizado por situar o *ator-performer-representante* nesse terreno instável, no qual se navega entre a representação estética, política e social; em que se deseja denunciar opressões, injustiças e mazelas sociais; em que se atravessa personagens, mas também a si mesmo; em que se aposta na ação, mas também na situação. Por se apoiarem nesses “cenários liminares” (Diéguez Caballero, 2016), obras e artistas de teatro contemporâneo tendem a se colocar mais frequentemente em situações de fissura, nas quais a ética entra em jogo, o que os impossibilita de se utilizarem da “salvaguarda da representação” ou dos códigos morais para rechaçar uma percepção ética de suas ações.

A isenção de uma dimensão ética nas ações do campo da arte é a base do discurso que vem sendo bastante utilizado quando um artista é criticado pela forma como agiu na condução de um trabalho. Esse discurso pertinentemente sublima o fato de que a forma como você decide representar o outro no âmbito da prática é uma decisão ética. A escolha de um tema para a produção de um espetáculo também é uma decisão ética, assim como a maneira como você reage quando alguém interrompe o seu espetáculo, a decisão entre alterar ou não uma cena, ou a escolha entre encerrar ou não uma temporada de um determinado trabalho. Não existe código moral que possa nortear essas decisões, mas apenas a ética que se manifesta na ação de uma pessoa ou de um grupo diante de uma situação que afeta outras pessoas.

Quando falamos de ética, é necessário pontuar que, por se manifestar no campo da ação, falamos também do corpo. No teatro, é justamente a dimensão do corpo em cena, do indivíduo em relação com o outro, da capacidade de afetar e ser afetado através da presença, que imbricam a esfera da ética, pois “a presença



se constrói na esfera social, no espaço das representações e da linguagem, no triplo ato (eu para mim, eu para outro e outro para mim), onde se constrói a ética” (Diéguez Caballero, 2016, p.187), como reforça também o pesquisador Óscar Cornago:

Corpo e ética aparecem como dois espaços intimamente ligados. O ser se encontra definido em termos éticos devido à sua capacidade de afetar e ser afetado, uma abordagem sensorial paralela à da filosofia do diálogo. [...] Ao contrário do transcendental da lei moral, a ética se refere a uma tipologia de modos de existência imanentes, de atitudes decorrentes da relação real com o outro, da capacidade de afetar e ser afetado por alguém que se encontra aí, fisicamente. [...] A capacidade de ser afetado nasce da dimensão ética de si mesmo, e [...] isso se traduz na potência de atuar (2008, p.20).

Entrar em cena representando dramaticamente uma figura ou personagem que traz marcações sociais como gênero ou raça se configura como uma ação ética que toca a representatividade, pois o corpo do ator ou da atriz acaba afetando um outro que representa uma coletividade. Nessa perspectiva, quando Georgette Fadel entra em cena como Stela, a ética se constrói no corpo da atriz em relação com o espectador, na troca que acontece durante a prática, nos afetos que são construídos e compartilhados durante esse encontro. Nessa operação, no entanto, o corpo de um espectador que carrega marcadores sociais passa a atuar representativamente, convertendo-se em um *corpus* político que torna “presente” todo um coletivo. A prática e, portanto, a ética, passa a se construir, então, entre o corpo de Georgette e o *corpus* político representado por esse espectador, entre a representação construída pela atriz e os corpos de uma coletividade que se vê ou não representada ali.

Percebemos, dessa maneira, que quando falamos de corpos socialmente marcados, minorias sociais ou grupos historicamente subalternizados, falamos de uma condição ética, estética, política e social muito específica, na qual o “atuar representativamente” tende a estar sempre atrelado. Diante desse cenário, não parece ser possível, neste momento, que uma atriz branca interprete uma personagem negra sem que essa personagem atrele representativamente toda uma coletividade. Do mesmo modo, não parece ser possível que um ator negro entre em cena, considerando que a cena é um espaço de poder e visibilidade, sem

atrelar o poder representativo de seu corpo e de sua voz. Assim, a ética deixa de ser um processo que se dá apenas entre um corpo e outro, para se construir, também, entre um corpo e um *corpus*.

Intuo que essa é uma condição transitória, uma particularidade do momento histórico que estamos vivendo, no qual o subalternizado tem finalmente começado a ascender a alguns espaços de enunciação e, por conseguinte, quebrar o lugar da subalternidade. Considerando que é através de um modo de organização coletivo, de uma mobilização pública, que esse processo tem se construído, torna-se impossível que a dimensão coletiva que impulsiona o processo representativo seja obliterada.

Na ocasião em que o espetáculo *Entrevista com Stela do Patrocínio* foi criticado, esses foram alguns comentários sobre o ocorrido que foram postados na rede social *Facebook*¹³:

[...] Concordo total com Georgette Fadel e ativistas: o movimento negro tem todo direito de voz neste momento. É chegada a hora de fazer justiça a direitos do negro neste país. Mas a quem devemos reclamar essa justiça? Não será aos detentores do poder? Foi dito ali que Georgette Fadel detém "privilégios". Acho que ela detém "talentos", acima de tudo. Atacar Georgette Fadel e Lincoln Antonio porque são brancos e decidiram representar a vida de uma mulher negra? Há treze anos eles se dedicaram a reconstituir teatralmente a trajetória dessa poeta negra internada na Colônia Juliano Moreira, em parceria com o livro de Stela/Viviane Mosé. Uma ativista chegou a dizer ao final que "apesar de tudo, o espetáculo não é uma merda". Não, não é..., é somente genial. Outro questionou sobre Fadel pintar a cara de branco. Ela explicou então que Stela fazia isso também, de uma maneira xamânica. Outro interrompeu a cena para bradar do palco que "O EGITO É NEGRO". Sim, mas que exemplo deslocado e infeliz, pois o império egípcio fez trabalhar até a morte milhões de escravos judeus e de outras etnias, a fim de erguer aqueles monumentos. VOZ AO MOVIMENTO NEGRO, MAS NÃO À CENSURA, SEJA ELA DE ONDE VIER.

Isso é um atentado à liberdade de expressão, e não uma causa consistente. É passível de punição nos termos da lei, no Brasil como em qualquer país civilizado.

Pra mim, não cabe "NÃO" à arte. Cabem consequências, inquietações que partem dela ou trazem à ela. O escutar deve sempre acontecer, constantemente, mas nunca deve interromper a arte. Sempre que um artista é interrompido, perdemos. E isto é cada vez mais constante. É

¹³ Os excertos, todos do mês de julho de 2017, consistem em publicações ou comentários de publicações que discutiam o acontecimento. O nome dos autores e o endereço das publicações foram suprimidos por razões de confidencialidade. Acesso: 21 fev. 2021.

preciso também se atentar a isto.

Para além do modo como a interrupção do espetáculo aconteceu, das acusações de censura ou da discussão se Georgette pode ou não representar uma mulher negra, o que essa polêmica revela é a persistência de uma visão que não concebe o teatro como prática ou, mais especificamente, como prática social. É justamente por inserir-se no campo da prática, por situar-se em um momento de transformação social; por trazer à cena temas conflituosos e pertinentes a grupos sociais minoritários, como o racismo e saúde mental; por colocar sua identidade e seu corpo subjetivo em cena, que Georgette e os demais artistas envolvidos no trabalho lançam o espetáculo à esfera social, ao lugar onde a representação se torna “um momento do pensamento, da produção ou da ação, e não o lugar onde pensamento, produção e ação são confinados” (Sánchez, 2017, p.19).

Nessa perspectiva, o teatro volta a ocupar um lugar semelhante ao da ágora grega, alcançando um alto grau de conexão com a sociedade. É exatamente esse o lugar onde a ética se faz presente. Dessa forma, não deveria ser um espanto o fato de as ações dos artistas passarem a ser “julgadas” por uma perspectiva ética. O primeiro ponto dessa discussão é que caberia sim um NÃO à arte, como caberia a qualquer outra manifestação política, estética ou social, caso os representados considerem que um ato serve à sua opressão ou que um artista não atuou eticamente. Tal ponto, primeiramente, valida a discussão e a própria contestação de obras teatrais que se inserem nesse entremeio.

Um segundo ponto que a discussão levanta são os limites das responsabilidades éticas dos artistas:

Os artistas têm manifestado posições diversas a respeito da responsabilidade ética. Para alguns, a prática artística é incompatível com a responsabilidade ética, porque essa interditaria a liberdade do indivíduo em sua experimentação com o sensível. Para outros, o artista, precisamente por manifestar publicamente a singularidade, deve defender uma posição ética, confrontada com a moralidade convencional, mas também com a amoralidade (Sánchez, 2017, p.31).

No entendimento de Sánchez, essa primeira perspectiva, que é muito



reproduzida nesse tipo de debate, parte do pressuposto que toda reflexão ética na atualidade é condicionada pela religião ou pela ideologia política, o que se aproxima mais, na verdade, do conceito de moral. Tal posicionamento, contudo, parece tentar mascarar a dimensão social da prática artística. É evidente que uma obra de arte constitui um arranjo particular em sua essência. Esse arranjo, no entanto, é atravessado por representações subjugadas a uma sociedade da qual ele faz parte, tornando-o indissociável de uma dimensão ética. De fato, a ética, ou mesmo a moral, condicionada pela religião ou pela ideologia política são plenamente capazes de limar da obra de arte sua capacidade de produção de novos e próprios significantes, uma vez que não remeteriam à transitoriedade da representação, mas à verdades transcendentais que não foram elegidas voluntariamente pelos sujeitos envolvidos na prática. No entanto, assim como a arte requer liberdade, a ética pressupõe liberdade, sendo ambas refratárias a códigos e limites que não sejam estabelecidos através de acordos e debates conduzidos de maneira democrática (Sánchez, 2017). Se os acordos antes estabelecidos excluía grande parte da humanidade do direito à representação e da própria noção de humano, são eles os que agora são revisados, reclamando uma readequação dos limites éticos e morais necessários para uma convivência igualitária no século XXI.

Diante dos inúmeros protestos que ocorreram nos últimos anos, fica evidente que estamos diante de um movimento de transformação social, do qual a arte evidentemente não consegue escapar. Se um grupo que é representado diz que um artista não deveria estar na posição de representante, talvez seja o momento de agir eticamente e atender às demandas desse grupo. Afinal de contas, qual é o fim de um artista que decide abordar um tema de profunda nevrálgia social em sua obra? Contribuir para o fim da injustiça social? Trazer visibilidade? Combater a discriminação? Provocar a reflexão? Pura experimentação estética? A questão tem fundo intencional, pois o desejo ou a necessidade de abordar um determinado tema, através de uma determinada linguagem, nasce de algum lugar. Para um artista cuja verdadeira intenção é apenas mostrar sua atuação virtuosa ou lograr dinheiro e prêmios, a perspectiva ética não faz a menor diferença. Ele pode perfeitamente ignorar os protestos e seguir em frente com seu objetivo. Para o

artista que deseja colocar sua arte como objeto de transformação social, capaz de mover a sensibilidade e mobilizar o pensamento de maneira emancipatória, certamente a percepção daquele que é representado deveria importar.

Se no sistema político, no qual os limites dessas funções são mais bem estabelecidos, grupos minoritários já escolhem seus representantes considerando a importância de que o organismo representativo seja um microcosmo que carregue as características do corpo político, é importante que os artistas que desejam representá-los levem em consideração essa abordagem. No sistema político, esses grupos ainda têm o poder do voto para eleger aqueles que irão representá-los. No caso das artes cênicas, a responsabilidade do *artista-performer-representante* é ainda maior, pois a fruição da experiência teatral demanda uma relação de afeto com o público. Ao decidir criar uma obra, mesmo nas ações ditas meramente estéticas, o artista gera afetos e ações que implicam na vida social, estabelecendo, necessariamente, vínculos éticos com o espectador. A isso, soma-se, ainda, a dimensão ética que emerge da obra em si, visto que, no teatro contemporâneo, as obras tendem a colocar em cena “a atitude pessoal dos artistas, suas considerações a respeito do trabalho que estão realizando, sua condição de criadores e sua relação com o entorno social e político” (Cornago, 2008, p.4).

É notório que o medo de protestos, ataques nas redes sociais e “cancelamentos” tem mudado a percepção dos artistas a esse respeito. Seja por medo ou por consciência, seriam poucos os artistas/atores/atrizes brancos que arriscariam representar uma figura histórica negra nos dias de hoje. Isso não sinalizaria uma vitória da censura, uma vez que grupos subalternizados não têm essa capacidade de atuação, justamente porque a censura pressupõe uma relação de poder. Indica, por outro lado, a construção de novos acordos éticos e morais. Acordos não mediados pela religião ou pela ideologia política, mas legítimos e que se constroem como resultado de debates políticos efetivados.

Imaginando futuros possíveis

Diante da emergência das discussões que envolvem pautas identitárias e



questões da representatividade, crescem também aqueles que se apresentam críticos a essas perspectivas. Na esteira de um pensamento universalista derivado de uma certa percepção do marxismo, são muitos os que hoje reacendem uma improfícua dualidade entre universalismo e particularismo, como pontua a jornalista e pesquisadora Rosane Borges:

Presos a uma concepção (decadente) legada pela modernidade, os que caem nessa armadilha (universalistas versus identitaristas) reduzem as reivindicações de grupos historicamente discriminados a uma questão específica, identitária, como se identidade fosse coisa pouca. Pior: acusam esses grupos de desviarem a luta fundamental (contra o capitalismo, contra as estruturas) para caminhos curtos, adiando ou inviabilizando as mudanças necessárias, que ganhariam força quando levadas adiante por sujeitos indistintos, sem marcadores de raça, gênero ou orientação sexual, entre outros (2019, p.10).

O que essas perspectivas tendem a não levar em consideração são as condições sociais muito distintas em que os indivíduos se encontram na sociedade. É evidente que essa disparidade é, antes de tudo, fruto do capitalismo, do patriarcado, do colonialismo. No entanto, é urgente combater também as diferenças e opressões que colocam determinados grupos em um grau de extrema vulnerabilidade, no qual o que está em jogo é a sobrevivência imediata diante da incerteza de estar vivo ou morto, não em um futuro distante, mas daqui a cinco minutos, quando, por exemplo, um jovem negro precisa sair de casa para ir ao mercado.

É diante desse panorama que recai sobre os “intelectuais pós-coloniais” (Spivak, 2010)¹⁴, aqui materializados na figura do artista cênico contemporâneo, a necessidade de ampliação da capacidade de escuta e reflexão. Não é exatamente que os artistas tenham seu direito de livre criação interdito, mas é que agora se materializa um movimento que almeja deixar claro que as representações que cada um produz têm impactos na vida do outro. E ocorre que esse outro pode não estar feliz com tais impactos e resolve utilizar seu direito de se opor a eles

¹⁴ Gayatri Chakravorty Spivak é teórica, crítica literária e considerada uma das intelectuais pós-coloniais de maior influência na atualidade. É professora da Universidade de Columbia e membro fundadora do *Institute for Comparative Literature and Society*.

publicamente.

Ignorar esse fato utilizando-se da falácia da “liberdade da arte” nada mais é que tapar os ouvidos diante da fala do outro, diante de quem o outro é, o que certamente não é proibido, mas incompatível com os modelos de arte que visam transformações éticas, estéticas, políticas e sociais. Tal modo de atuação resvala na precariedade de um pensamento intelectual que se autoatribui a tarefa de falar pelo outro como forma de construir um discurso de resistência. Ao transformar o outro apenas em objeto de conhecimento e investigação, esses intelectuais não estão realmente oferecendo ao subalterno um espaço de enunciação ou escuta, mas, sim, reproduzindo mecanismos de silenciamento e estruturas de poder e opressão (Spivak, 1990).

Ignorar o fato de que uma obra de arte — em teoria emancipadora — pode reproduzir estruturas de opressão é um luxo que só artistas em posição de privilégio podem se dar. E muitos não se envergonham de fazê-lo. Nesse contexto, é a decisão ética de cada um que está em jogo. Ao se utilizar da potência do outro, que tipo de diálogo é possível estabelecer? Ao me utilizar dos privilégios da minha própria condição de representante, que tipo de afetividade é possível propor? É o que questiona Sánchez ao refletir sobre a legitimidade da arte dramática:

Um ator profissional pode contar a vida de uma pessoa qualquer melhor que essa pessoa. E isso outorga ao ator uma representatividade que deriva da condição de ser ele um profissional da atuação. Mas é uma representatividade falsa [...], pois está geralmente baseada no artifício e na aparência e, muito poucas vezes, em consenso e acordo. O ator representa o outro, mas representa, em geral, também a si mesmo. Contribui sua representação para o empoderamento da pessoa representada e do coletivo que representa ou do qual é representativo? Contribui, de algum modo, para produzir as condições sensíveis para um potencial empoderamento? [...] Pode-se ser representativo sem representar politicamente? Pode-se exercer a representação sem assumir um poder não outorgado? A legitimidade da arte dramática, como a legitimidade da política, baseia-se em uma decisão ética, em uma devolução constante do poder àqueles cuja potência se usa. Isso é assim, pois nem as artes cênicas nem a política existiriam sem os outros (Sánchez, 2017, p.97).

Talvez a dimensão que hoje esteja enfraquecida, não apenas no campo das artes, mas na sociedade de modo geral, seja justamente a dimensão do outro.



Somos seres sociais. Necessitamos de relações, trocas e afetos. E tendemos a fazer essas trocas com aqueles que estão perto de nós, com quem já nos relacionamos e que já possuem o nosso afeto. Na experiência de um espetáculo, porém, nos dispomos a estabelecer relações com pessoas que, a princípio, desconhecemos. A cada apresentação, novos afetos são construídos entre público e público, público e artistas e artistas e artistas. É um tempo curto, porém no qual as camadas sensíveis são afetadas e transformadas de modo profundo, interferindo de maneira muito mais intensa em nossa sensibilidade. O resultado disso é que as representações e as relações construídas nesse breve instante acabam tendo poder de afetar de modo infinitamente maior todas as outras camadas de nossa vida social. A moldura da teatralidade, da experiência coletiva, das relações que se estabelecem de maneira fulminante têm, assim, o poder de potencializar, como uma lupa, as questões que ali se manifestam. É por essa razão que tanto as experiências de consenso como as de dissenso tendem a atingir níveis tão inflamados quando falamos da arte da representação.

Hoje, são muitos os movimentos que condenam, criticam e protestam contra representações que os afetam de maneira negativa. Cabe àqueles que estão do outro lado do prisma refletir efetivamente sobre o que se deseja construir — ou destruir — com sua arte, porque, no fim, criar algo que agride ou não outras pessoas é uma decisão que está nas mãos de cada um.

Muitas críticas direcionadas a tais protestos alegam que eles se baseiam na censura, no cerceamento e na divisão. Certamente esses movimentos ainda não se estabeleceram de maneira perfeita. Tampouco já encontraram seu modo mais efetivo de atuação. Por outro lado, é necessário pontuar que eles são justamente uma resposta à censura, ao cerceamento e à divisão e, talvez por ainda estarem em seu estágio inicial, tendam a espelhar, de algum modo, a forma do inimigo. Por mais que possam parecer violentas as manifestações que agora acontecem, elas não podem ser compreendidas senão como resultado de uma violência maior.¹⁵

¹⁵ Em *A força da não violência* (2021), Judith Butler empreende importantes reflexões acerca das contradições que atravessam o uso instrumental da violência como meio para combate da própria violência. Para a autora, tal modo de atuação circunscreve a luta por igualdade dentro do campo da violência, provocando decorrências capazes de gerar, justamente, mais violência estrutural e sistêmica. Empreendendo uma crítica ao individualismo e resgatando a relacionalidade que permeia nossos laços sociais, Butler defende, como contraponto, a não violência como um modo de resistência ativo, calcado na ética e fundado no cerne do



Por outro lado, muitas das manifestações em prol da representatividade tendem a tratá-la como uma espécie de representação qualificada ou moralmente superior, o que pode culminar na interdição do diálogo e, por conseguinte, na construção de novas hierarquizações e relações de poder. Do mesmo modo, há de se atentar também para o uso instrumental desse conceito, visto que tal abordagem poderia abrir brechas para que ele seja utilizado como ferramenta de opressão. Poderíamos dizer, por exemplo, que um presidente racista, machista e LGBTfóbico pode atuar representativamente, empoderando uma camada da população que se enxerga nele representada.

Estabelecendo aqui um paralelo com a discussão da violência como instrumento trazida por Judith Butler em *A força da não violência* (2021), pensar a representatividade como um meio para a emancipação requer que estejamos sempre atentos para não torná-la um fim em si mesmo. Pensá-la como um instrumento da emancipação, pressupõe que ela seja orientada por uma intenção clara e permaneça dessa forma durante todo o curso da ação, que necessariamente deve ter um fim. Tal compreensão nos indica que olhar para a representatividade é algo que necessariamente requer que consideremos outras ações emancipatórias que devem estar aí agregadas, além de diversos outros fatores, como: quem é o representante, o modo como ele age, a maneira como suas ações podem permitir o acesso de outros e quais futuros poderemos construir e imaginar através desses processos. Assim, como um fenômeno em constante transformação, a luta por representatividade deve ser compreendida como uma estratégia de curto prazo, como algo que se manifesta em caráter de urgência, visando modificar rapidamente um cenário de violência e desumanização.

No campo da prática, é inegável que esse movimento tem obtido resultados concretos que já são de suma importância. Hoje, começamos a ver mais atores negros nos palcos, atrizes travestis em novelas e *reality shows* e, mesmo, família negras nos comerciais de margarina. O que para alguns significa apenas uma simples inclusão na esfera do consumo, para outros representa uma revolução no modo de se ver, agir e pensar. É, assim, a dimensão humana desse outro

debate político.

subalternizado que se faz presente, afinal, até mesmo a possibilidade do consumo é algo que nos caracteriza como humanos nos dias de hoje. Passado esse período de turbulência, de reajuste, será inevitável que essa discussão evolua.

Quando propomos ações de enfrentamento dentro desse contexto de intensa agitação social, agimos e pensamos de maneira próxima daquilo que o filósofo Jonathan Lear¹⁶ (2006) chama de esperança radical (*radical hope*). Para o autor, a esperança radical é aquela que emerge no limite da existência humana, uma que se faz radical justamente por apontar para um futuro que transcende a habilidade daquele que sente esperança de compreendê-lo. “A esperança radical antecipa um bem para o qual aqueles que ainda têm esperança carecem dos conceitos adequados para compreendê-lo” (Lear, 2006, p.103).

Como seria um mundo onde as pessoas não são oprimidas por serem quem são? Como seria um teatro onde todos os atores e atrizes podem representar todos os papéis sem prejuízos éticos e sociais? Como seria uma sociedade na qual as representações abrangem toda a pluralidade e potencializam a plena existência humana? Essas são questões que fazem parte de um mundo que aspiramos, mas que ainda não conseguimos compreender ou imaginar. É algo que nos guia, nos direciona, sem que saibamos exatamente como iremos chegar lá. É algo para o qual agimos, sem ter certeza de estarmos usando os procedimentos ou estratégias mais adequadas. Valemo-nos, portanto, dessa esperança radical para continuar atuando, escrevendo, performando, em prol de um futuro que, um dia, esperamos encontrar. Mais do que apenas denunciar a falta de representatividade, talvez estejamos nos aproximando do momento em que precisaremos pensar em formas de atuar e nos relacionar a partir dela, imaginando juntos novas formas de atuação, novas relações possíveis, novas gramáticas de conhecimento, novos modos de organização da sensibilidade e, sobretudo, novos futuros. Futuros, talvez, utópicos, nos quais as representações servirão apenas para emancipar; em que a violência, o horror e a barbárie estarão confinados nos calabouços do passado; em que tanto Eu quanto o Outro poderemos caminhar juntos sobre

¹⁶ Jonathan Lear é filósofo, psicanalista e professor John U. *Nef Distinguished Service* no Comitê de Pensamento Social e no Departamento de Filosofia da Universidade de Chicago. Seu trabalho enfoca a compreensão filosófica da psique e as implicações éticas da existência humana.



pontes construídas entres os abismos que antes nos separavam.

Referências

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de política I*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1 ed., 1998.

BORGES, Rosane. Das perspectivas que inauguram novas visadas. In: HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.

BUTLER, Judith. *A força da não violência: um vínculo ético-político*. São Paulo: Boitempo, 2021.

CORNAGO, Óscar. Cuerpos, política y sociedad: una cuestión de ética. In: *Éticas del cuerpo*. DOMÍNGUEZ, Juan; GALÁN, Marta; RENJIFO, Fernando. Madrid: Fundamentos, 2008.

DESS, Conrado. Para se pensar uma representatividade negra: reflexões sobre o corpo (não) negro nas artes cênicas. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 3, n. 39, p. 1-21, 2020.
DOI: 10.5965/14145731033920200204.

DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. *Cenários liminares (teatralidades, performances e políticas)*. Uberlândia: EDUFU, 2016.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1987.

LEAR, Jonathan. *Radical hope: ethics in the face of cultural devastation*. Massachusetts: Harvard University Press, 2006.

LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify: 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

SAISON, Maryvonne. *Les théâtres du réel*. Paris: L'Harmatan, 1998.

SÁNCHEZ, José A. *Practising the real on the contemporary stage*. Bristol: Intellect, 2014.

SÁNCHEZ, José A. *Cuerpos ajenos*. Segovia: Ediciones La uña RoTa, 2017.



SIQUEIRA, Indianare. Por que transvestigênera? Indianara explica! Facebook, 2015. Disponível em:

<https://www.facebook.com/PreparaNem/posts/1698719687008538>.

Acesso em: 02 abr. 2021.

SODRÉ, Muniz. Por um conceito de minoria. In: PAIVA, Raquel; BARBALHO, Alexandre (Org.). *Comunicação e cultura das minorias*. São Paulo: Paulus, 2005. p. 11-14.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *The post-colonial Critic: interviews, strategies, dialogues*. New York: Routledge, 1990.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Foreword: Upon Reading the Companion to Postcolonial Studies. In: SCHWARZ, Henry; SANGEETA, Ray (Org.). *A Companion to Postcolonial Studies*. Oxford: Blackwell, 2000.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Recebido em: 04/10/2021

Aprovado em: 09/02/2022