

TEATRO DIASPÓRICO: uma análise estético-política do *Coletivo Legítima Defesa* de São Paulo

*Berilo Luigi Deiró NOSELLA*¹
<https://orcid.org/0000-0002-3009-9836>

*Priscila de Souza Chagas do NASCIMENTO*²

Resumo:

O presente artigo propõe um debate em torno do conceito de teatro diaspórico, aqui elaborado a partir de reflexões teóricas e da análise dos processos de formação estético-política do *Coletivo Legítima Defesa*, de São Paulo. Desenhado a partir da atuação do referido grupo, o conceito se relaciona com a concepção discursiva da trama; com a forma de realização das cenas nos trabalhos de encenação, incluindo os elementos utilizados; e, principalmente, com aqueles que executam esses trabalhos.

Palavras-chave: Teatro Diaspórico. Coletivo Legítima Defesa. Estético-política.

DIASPÓRIC THEATER: an aesthetic-political analysis of *Coletivo Legítima defesa* from São Paulo

Abstract:

This article proposes a debate about the concept of diasporic theater, elaborated here from theoretical reflections and the analysis of the processes of aesthetic-political formation of the Coletivo Legítima Defesa, from São Paulo. Designed from the performance of this group, the concept is related to the discursive conception of the plot; with the way the scenes are carried out in the staging work, including the elements used; and, above all, with those who perform these works.

Keywords: Diasporic Theatre; Coletivo Legítima Defesa; Aesthetics; Policy

¹ **Berilo Luigi Deiró Nosella** é Professor do Curso de Teatro e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas do Departamento de Artes da Cena da Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ. E-mail: berilonosella@ufsj.edu.br.

² **Priscila de Souza Chagas do Nascimento** é Mestranda do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei – PPGAC/UFSJ. E-mail: priscilachagasn@gmail.com.



Ontem como hoje, amefricanos oriundos dos mais diferentes países têm desempenhado um papel crucial na elaboração dessa Amefricanidade que identifica, na Diáspora, uma experiência histórica comum que exige ser devidamente conhecida e cuidadosamente pesquisada.

Lélia Gonzalez

Eu não tenho a ilusão de que o palco é o lugar onde eu expresso, a mim, o meu pertencimento. O palco pra mim, ele é um campo de batalha. Eu sei que essa presença [do corpo negro], que não é uma presença colonial, é uma presença que só por estar em cena cria fricção

Eugênio Lima

Para propor o conceito de teatro diaspórico, este trabalho tem por base o desenvolvimento da análise crítica do processo de formação estético-política do Coletivo Legítima Defesa, do estado de São Paulo, presente em dois espetáculos, *A missão em fragmentos: 12 cenas de descolonização* e *Black Brecht: e se Brecht fosse negro?*. Nesse sentido, partimos pelos estudos de identidade e mediações culturais do jamaicano Stuart Hall (1932-2014) visando compreender o processo diaspórico e seus movimentos pós-nacionais, e seguimos de reflexões teóricas que dialogam com os conceitos de teatro revolução e teatro político, desenvolvidos pelo teórico alemão Hans-Thies Lehmann (1944-). O trabalho também abordará reflexões a partir das ideias conceitualizadas de descolonização e cultura nacional presentes no livro *Condenados da terra*, do martinicano Frantz Fanon (1925-1961), bem como sobre o conceito de amefricanidade, defendido pela brasileira Lélia Gonzalez (1935-1994) em artigo da revista *Tempo Brasileiro*.

Entendemos o teatro diaspórico como aquele que se desloca, de uma concepção de linguagem e estética dominantes e pouco representativas, para outras formas e linguagens, “minoritárias”, relativas a uma camada social subalterna. No caso do Brasil, o teatro diaspórico relaciona-se diretamente com o teatro negro, neste trabalho entendido a partir da matéria de José Fernando Peixoto Azevedo a respeito do movimento executado pelo próprio Coletivo Legítima Defesa, e de todo o processo político no qual o país opera e que foi estruturalizado de forma racista. Por esse motivo, foi escolhido o Coletivo negro Legítima Defesa como foco da produção reflexiva sobre esse conceito, o que se faz por meio da análise



dos espetáculos montados e da formação da linguagem estética do grupo. Outra fonte crucial será a entrevista exclusiva concedida por Eugênio Lima.³

O teatro diaspórico tem a ver com uma concepção discursiva da trama, com as formas de realização das cenas, com os elementos nelas utilizados e, principalmente com aqueles que executam essa produção.

A Experiência da Diáspora e a Hibridização Cultural

A diáspora está relacionada à grande Era da globalização que teve seu início na exploração de territórios e na formação de “comunidades imaginadas”, as nações, portanto, “na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas” (HALL, 2003, p.26-27). As “experiências diaspóricas” geram elos de compartilhamentos culturais que possibilitam a multiplicidade de identidades para aqueles que sofrem o deslocamento.

A memória de sua terra natal, a relação com a terra atual e o compartilhamento de lembranças das terras daqueles que ali se encontram (“os vizinhos”) proporcionam a criação de novas culturas e identidades. Stuart Hall também nos aponta que a identidade da terra natal só existirá na memória do passado, do que foi, pois quando esse sujeito da experiência diaspórica volta a sua terra natal, ele não mais se sentirá inteiramente pertencente a ela, pois os acontecimentos e o meio transformam seu entendimento de si com o tempo.

De acordo com Cláudio Roberto Vieira Braga e Gláucia Renate Gonçalves (2014, p.39-40),

diáspora pode se referir a uma “forma social”, a um “tipo de conscientização” e a um “modo de produção cultural” (VERTOVEC, 1997, p.277-78). Em sintonia com esta discussão, o terceiro sentido proposto por Vertovec (1997) está relacionado com a globalização e com seus fluxos culturais globais, apontando a condição diaspórica como um terreno fértil para as artes.

Sendo a diáspora um “terreno fértil para as artes”, precisamos observar quais são as ferramentas possíveis para que essa fertilidade se concretize nos campos artísticos. E, para

³ Eugênio Lima é pernambucano, DJ, diretor artístico e diretor musical do Coletivo Legítima Defesa, do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos e fundador da Frente 3 de Fevereiro.



isso, é necessário compreender como essa experiência se expressa culturalmente na vida coletiva dos sujeitos, e neste caso, das sociedades colonizadas.

Descolonização e cultura nacional

Frantz Fanon (1968) desenvolveu importante pesquisa a respeito do processo de descolonização, processo esse que, segundo o autor, acontece de forma inevitavelmente violenta, pois “a descolonização é simplesmente a substituição de uma ‘espécie’ de homens por outra ‘espécie’ de homens” (p.25); ou, simplesmente, a formação de homens, que a colonização desumanizou por meio de sua prática de animalização dos povos explorados, sejam eles povos autóctones ou oriundos da diáspora africana. Fanon acredita, portanto, que a descolonização é também um processo de humanização.

Mesmo após a conquista da independência de diversos países da América, o projeto de exploração colonial e o imperialismo não se veem tão distante das relações atuais. No caso do Brasil, estando hoje na sexta geração de negros “livres” e há quase 200 anos da proibição do tráfico negreiro, observamos que a segregação dos corpos negros e brancos acontece quando percebemos os lugares que esses corpos ocupam. É possível separar corpos privilegiados e corpos marginalizadas.

Segundo Fanon (1968, p.28), o sistema de ordem de uma sociedade capitalista se assim, por exemplo, se distingue do sistema de ordem de uma sociedade colonizada:

Nas sociedades de tipo capitalista, o ensino religioso ou leigo, a formação de reflexos morais transmissíveis de pai a filho, a honestidade exemplar de operários condecorados ao cabo de cinquenta anos de bons e leais serviços, o amor estimulado da harmonia e da prudência, formas estéticas do respeito pela ordem estabelecida, criam em torno do explorado uma atmosfera de submissão e inibição que torna consideravelmente mais leve a tarefa das forças da ordem.

Já nas sociedades colonizadas a violência é a forma executada para efetivar a presença da ordem; ela não está apenas no processo de descolonização, mas também na manutenção da soberania colonial. Aqui, “o intermediário do poder utiliza uma linguagem de pura violência. O intermediário não torna mais leve a opressão, não dissimula a dominação” (FANON, 1968, p.28). Esse intermédio violento é representado por forças policiais, que têm como função apenas manter o sistema em ordem, e essa ordem está caracterizada na preservação dos corpos privilegiados. Atentamos para o fato de que, no Brasil, os dados de



violência policial sobre povos colonizados, que ocupam regiões periféricas, nas margens dos espaços planejados, não param de aumentar. O caso do músico Evaldo Rosa dos Santos, executado a tiros no Rio de Janeiro⁴, é um exemplo dessa ação violenta no Brasil, que se apresenta mascarada, passando-se por uma ação de segurança em prol do combate ao crime organizado.

Outro ponto crucial que Fanon (1968) nos traz diz respeito ao processo de descolonização que acontece com o “intelectual colonizado”, em que o autor elenca três fases: a de assimilação da cultura do ocupante (dominante); o abalo, começo de recortes e resgate das memórias de infância; e o combate ao colonizador (literatura de combate, literatura revolucionária, literatura nacional).

Nesse processo ocorre uma tomada de consciência, em que, de acordo com Fanon (1968, p.181),

Se a tarefa do intelectual colonizado é historicamente limitada, deve apesar disso, contribuir em grande parte para sustentar, para legitimar a ação dos homens políticos. É verdade que o esforço do intelectual colonizado assume às vezes o aspecto de um culto, de uma religião. Mas se se analisa devidamente essa atitude, vê-se que ela traduz a tomada da consciência, por parte do colonizado, do perigo que corre de romper as últimas amarras com seu povo. Essa fé proclamada na existência de uma cultura nacional é de fato um retorno ardente, desesperado a seja o que for. Para garantir sua salvação, para escapar à supremacia da cultura branca, o colonizado sente a necessidade de regressar a raízes ignoradas, de se perder, suceda o que suceder, nesse povo bárbaro. (...) O colonizado descobre que é obrigado a responder por tudo e por todos. Não se converte apenas em defender; aceita ser colocado entre outro e doravante pode permitir-se rir de sua covardia passada.

Na busca por libertação e por um escape da amarra do colonizador branco, segundo Fanon, o intelectual colonizado vai cair em uma armadilha. Sem conseguir falar sobre sua origem, ele generaliza o continente africano e cria o ser negro e, logo adiante, o conceito de negritude. Esses conceitos e lugares vão determinar para esses povos sua autoafirmação.

O intelectual colonizado que se afastou bastante da cultura ocidental e teima em proclamar a existência de uma cultura não o faz nunca em nome de Angola ou do Daomé. A cultura que é afirmada é a cultura africana. O negro que jamais foi tão negro como a partir do instante em que esteve sob o domínio branco, quando resolve dar testemunho de cultura, fazer obra de cultura percebe que a história lhe impõe um terreno determinado, que a história lhe indica um caminho preciso e que lhe cumpre manifestar uma cultura negra (FANON, 1968, p.176).

⁴ “Exército dispara 80 tiros em carro de família no Rio e mata músico”. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/04/militares-do-exercito-matam-musico-em-abordagem-na-zona-oeste-do-rio.shtml>>. Acesso em 14/09/2020.



Fanon, porém, acredita que não é uma cultura negra que libertará uma nação, mesmo entendendo que esse processo é fundamental para a leitura futura e verdadeira de uma cultura nacional que não desumanize. Nesse sentido, ele descreve o que é uma cultura nacional:

A cultura nacional não é o folclore onde um populismo abstrato julgou descobrir a verdade do povo. Não é a massa sedimentada de gestos puros, isto é, cada vez menos vinculados à realidade presente do povo. A cultura nacional é o conjunto dos esforços feitos por um povo no plano do pensamento para descrever, justificar e cantar a ação através da qual o povo se constituiu e se manteve. Nos países subdesenvolvidos, a cultura nacional deve, portanto, situar-se no centro mesmo da luta de libertação empreendida por esses países. Os homens de cultura africanos que se batem ainda em nome da cultura negro-africana, que multiplicaram os congressos em consideração à unidade dessa cultura, devem hoje perceber que sua atividade se reduz a confrontar fragmentos ou comparar sarcófagos (FANON, 1968, p.194).

A verdadeira cultura nacional ocorre quando o intelectual colonizado produz obras que se dirigem ao seu povo e que pensam nas questões por meio de “vontades temporalizadas” e que sejam reais. O Coletivo Legítima Defesa utiliza ferramentas subvertidas, modificadas e readaptadas para outro momento, por intermédio de personagens e lugares (espaços).

Como mostra Fanon (1968, p.201), “A fórmula ‘Faz muito tempo que isso...’ é substituída por esta, mais ambígua: ‘O que vai ser contado passou-se num certo lugar, mas bem que poderia passar-se aqui hoje ou amanhã’”. Assim começa a construir uma linguagem, que eu defendo ser diaspórica.

Amefricanidade em uma linguagem revolucionária

A amefricanidade se faz conceito fundamental neste trabalho, posto que nos direciona para as características dos povos latinos e principalmente da população brasileira. Conhecer a ideia de uma “América” é reconhecer que a América não é constituída apenas por uma cultura dominante do colonizador, e que a cultura nacional foi constituída por um processo intenso de releituras e reconstruções de modos de ser.

A africanização, apontada por Lélia Gonzalez (1988), presente na língua do colonizado, se faz mediante a modificação provocada pela hibridização cultural, forçada pela diáspora, opondo um genocídio cultural idealizado pelos colonizadores que, mesmo violento como afirma Fanon, não foi capaz de eliminar totalmente a cultura dos colonizados. Segundo Gonzalez (1988), a ausência de certas consoantes identificadas na língua portuguesa no Brasil,



foi também percebida na transformação de outras línguas de países colonizados na América Latina, como espanhol, francês e inglês.

aquilo que chamo de 'pretuguês' e que nada mais é do que marca de africanização do português falado no Brasil (nunca esquecendo que o colonizador chamava os escravos africanos de 'pretos' e de 'crioulos', os nascidos no Brasil), é facilmente constatável sobretudo no espanhol da região caribenha (GONZALEZ, 1988, p.70).

Essa africanização da forma está presente nas ferramentas utilizadas do teatro negro; e é essa africanização que chamamos de estética diaspórica. São formas que, independentemente do deslocamento territorial e da violência do genocídio cultural sofrida por povos escravizados de países da África durante mais de 300 anos de escravização, resistem, inconscientemente, e transformam as formas colonizantes. Se faz, agora, o momento de tomar consciência dessas formas e da identidade que a diáspora criou.

Gonzalez (1988) acredita que essa consciência das formas nos permitirá desenvolver uma linguagem revolucionária, que deve ser sóbria e organizada.

Toda linguagem é epistêmica. Nossa linguagem deve contribuir para o entendimento de nossa realidade. Uma linguagem revolucionária não deve embriagar, não pode levar à confusão', ensina Molefi Kete Asante, criador da perspectiva afrocentrada (GONZALEZ, 1988, p.78).

É a partir dessa criação de novas formas que o teatro diaspórico é formado, e o Coletivo Legítima Defesa consegue fazer isso em sua composição estética por meio da junção de elementos descolonizados, ou seja, afrocentrados, porém utilizando de ferramentas colonizadoras a fim de conseguir acessar novos grupos da diáspora.

Para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria de *amefricanidade* incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada, isto é, referenciada em modelos como: a Jamaica e o akan, seu modelo dominante; o Brasil e seus modelos yorubá, banto e ewefon (GONZALEZ, 1988, p.76).



É possível observar que a amefricanização se faz como possibilidade de um processo de descolonização.

Hibridismo e sobrevivência

Stuart Hall, Milton Santos e Lélia Gonzalez entendem que os deslocamentos geográficos de povos geram um processo de releituras de signos e que, a partir da relação com novos espaços e culturas, essas ressignificações ocorrem constantemente, sendo nomeadas como transculturalização, desculturalização e recriações culturais.

Citando Mary Louise Pratt, Hall (2003, p.31) afirma que

Através da transculturalização ‘grupos subordinados ou marginais selecionam e inventam a partir dos materiais a eles transmitidos pela cultura metropolitana dominante’. É um processo da ‘zona de contato’, um termo que inova ‘a co-presença espacial e temporal dos sujeitos anteriormente isolados por disjunturas geográficas e históricas (...) cujas trajetórias agora se cruzam’. Essa perspectiva é dialógica, já que é tão interessada em como o colonizado produz o colonizador quanto vice-versa: a ‘co-presença, interação, entrosamento das compreensões e práticas, frequentemente no interior das relações de poder radicalmente assimétricas’. É a lógica disjuntiva que a colonização e a modernidade ocidental introduziram no mundo e sua entrada na história que constituíram o mundo, após 1492, como um empreendimento profundamente desigual, mas ‘global’, e fez do povo caribenho aquilo que David Scott recentemente descreveu como ‘recrutas da modernidade’.

Já Santos (2006, p.223) observa que

O novo meio ambiente opera como uma espécie de detonador. Sua relação com o novo morador se manifesta dialeticamente como territorialidade nova e cultura nova, que interferem reciprocamente, mudando-se paralelamente territorialidade e cultura; e mudando o homem. Quando essa síntese é percebida, o processo de alienação vai cedendo ao processo de integração e de entendimento, e o indivíduo recupera a parte do seu ser que parecia perdida.

Ao falar a respeito dos negros escravizados nos Estados Unidos e da evangelização forçada do colonizador anglo-americano, Lélia Gonzalez (1988, p.75) afirma que:

a resistência cultural manteve-se, e clandestinamente, sobretudo em comunidades da Carolina do Sul. E as reinterpretações, as recriações culturais dos negros daqueles país ocorreram fundamentalmente no interior das igrejas do protestantismo cristão.



Essa relação dos três teóricos nos parece a questão fundamental do hibridismo cultural que ocorreu no período imperialista e principalmente hoje, em meio ao processo de globalização e migrações constantes. Esses acontecimentos são necessários para a sobrevivência desses povos migrantes e exportados (pensando no período colonial). “Esse resultado híbrido não pode mais ser facilmente desagregado em seus elementos ‘autênticos’ de origem” (Hall, 2003, p.31) – o entrelaçamento e fusão de diferentes elementos culturais africanos, asiáticos e europeus.

As releituras culturais, na antropologia, referentes aos países colonizados e aos negros escravizados, são de sobrevivência. “Nessa perspectiva, as ‘sobrevivências’ em suas formas originais são maciçamente sobrepujadas pelo processo de tradução cultural” (HALL, 2003, p.40). É esse processo de tradução que contribuirá para a consciência do presente, do agora, e garantirá perspectiva para o futuro.

Milton Santos (2006) refere-se aos migrantes, que transformam suas relações culturais em um processo de adaptação diante do espaço atual em que se inserem e se relacionam com os sistemas de objeto e ação que nele se instituem, como um processo de sobrevivência. “A memória coletiva é apontada como um cimento indispensável à sobrevivência das sociedades, o elemento de coesão garantidor da permanência e da elaboração do futuro” (SANTOS, 2006, p.223). É possível associar essa passagem ao depoimento de Eugênio Lima⁵, quando diz que a ancestralidade deve ser uma possibilidade de presente e futuro.

Não é suficiente portanto mergulhar no passado do povo para aí encontrar elementos de coesão em face dos empreendimentos falsificadores e negativos do colonialismo. É necessário trabalhar, lutar no mesmo ritmo do povo a fim de determinar o futuro, preparar o terreno onde já se manifestam impulsos vigorosos (FANON, 1968, p.194).

“O palco, para mim, é um campo de batalha” – Coletivo Legítima Defesa: a voz sóbria da resposta

O coletivo Legítima Defesa foi formado em 2015 por um grupo de *performers* que iria participar da ação performática *Exhibit-B*, durante a Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. A *performance Exhibit-B*, criada pelo sul-africano branco Brett Bailey, estava em

⁵ O presente artigo tem como uma de suas bases a extensa entrevista realizada com Eugênio Lima, e todas as partes dela citadas foram transcritas pelos autores mantendo os coloquialismos da fala.



circulação pelo mundo desde 2012, passando por diversos países, tendo em alguns deles ocorrido manifestações contra sua exibição, tal como aconteceu em São Paulo. Devido à pressão de ativistas do Movimento Negro, que julgava a *performance* racista por reconstruir um “zoológico humano”, houve o cancelamento de sua apresentação na MITsp. Eugênio Lima, diretor do Coletivo, nos conta que:

A partir dessa situação, desse embate, a peça é cancelada, a imprensa assume uma narrativa do autor do Brett Bailey, assina a narrativa do Movimento Negro, mas não se tem a narrativa dos atores e performances negros que estavam dentro daquela performance.

Por não sentir que suas narrativas estavam sendo ouvidas, os atores/*performers* negros, convidaram o diretor e DJ Eugênio Lima para os dirigir no que seria uma ação de resposta ao acontecido. Nesse momento eles criam a ação performática *Em legítima defesa*, que acabou por se tornar também o nome do coletivo, que decidiu continuar lançando novas proposições cênicas, o que culminou na realização de *A missão em fragmentos: 12 cenas de descolonização em legítima defesa; Um rosto à procura de um nome; Re-existência negrx; Black Brecht: e se Brecht fosse negro?*.

José Fernando Peixoto de Azevedo (2017, p.80), em matéria crítica sobre a apresentação de *A missão em fragmentos...*, registra:

Por outro lado, para o diretor [Eugênio Lima], essa legítima defesa é um: ‘Ato de guerrilha estética que surge da impossibilidade, surge da restrição, surge da necessidade de defender a existência, a vida e a poética. Surge do ato de ter voz. Ser invisibilizado é desaparecer, desaparecer é perder o passado e interditar o futuro, portanto não é uma opção’.

Segundo depoimento de Lima na entrevista mencionada, “o Legítima é um coletivo que faz essa transição, por isso que a gente faz imersão, desde um festival de teatro, até fazer na Pinacoteca, até fazer dentro da Pedra do Sal, ou no Cais do Valongo, então é uma característica do grupo”. Os processos de criação do grupo ocorrem com base em constante pesquisa teórica, de imagens plásticas e poéticas, em meio a imersões, intervenções em rua e em espaços diversos.

Compreendendo esse processo transitório do Legítima Defesa, é possível assimilar a linguagem epistêmica, que não deve ser embriagada e confusa, para assim gerar formas estruturalmente afrocentradas. A partir da direção e organização teórica de Lima, o Coletivo se apropria de diversos materiais e cria ligação entre eles, como relata Lima:



Então é mapa, cartografia, data, e todo esse material ele é retirado do material dos ensaios. É como, você deve ter percebido na imersão, o material de leitura, ele é sempre um volume muito grande, e a partir disso eu vou coletando o que daquele material é substrato para ancorar mesmo as cenas, e aí a performance, no meu entender, não fica solta. Quando você vê a data e você vê o que aconteceu você fica: caramba. Então, é esse lado também. E ter uma ideia, de que fosse um espetáculo, que tivesse uma produção estética muito forte no sentido de que a dimensão dessas várias camadas, da iconografia, da diáspora negra no mundo, aparecesse em algum lugar.

Há sobriedade no discurso e na relação plástica e corporal das imagens estruturadas pelo coletivo. Essas imagens aparecem pela consciência nacional, por um processo de amefricanização, e podemos dizer que há, então, um processo de descolonização que possibilita a transformação não apenas da forma, mas dos sujeitos que performam e dos que contemplam.

Uma viagem: de A missão em fragmentos... ao Black Brecht...

A primeira ligação presente entre esses dois espetáculos do Coletivo Legítima Defesa está no fato de que, para existir, um precisou do outro. Lima, na entrevista, nos conta que:

O Black Brecht, primeiro surge como uma provocação dentro do processo de ensaio da A (...) como uma brincadeira assim: 'eu queria ver mesmo se a gente montasse Brecht só com atores negros, aí eu queria ver se Brecht fosse negro o que os caras iriam falar'. Surge como uma provocação.

Essa provocação, que ocorre durante os ensaios e estudos do Coletivo e que, adiante, se tornará um espetáculo, representa a consciência e maturidade do Coletivo Legítima Defesa para lidar com questões oriundas de conversas espontâneas de forma a se tornar ponto de partida para a criação.

É importante dizer que a experiência diaspórica de Lima interferiu profundamente na construção iconográfica do Coletivo e está fortemente visível no processo de formação de imagens e signos presentes e ausentes nas peças. Durante a pesquisa sobre peças de Brecht montadas por negros, acontece a morte de sua mãe, e ele precisa ir à África do Sul compor



uma trilha com Neo Muyanga.⁶ Sua viagem à África do Sul foi disparadora de muitos elementos presentes no *Black Brecht*, por isso Lima nos conta que havia dois níveis para ele nessa experiência: “estou carregando as cinzas da minha ancestral e construindo esse novo diálogo”, ou seja, o futuro.

Segundo Milton Santos (2006, p.224), “O homem de fora é portador de uma memória, espécie de consciência congelada, provinda com ele de um outro lugar. O lugar novo o obriga a um novo aprendizado e a uma nova formulação”.

Visivelmente essa experiência possibilitou novas formulações para Lima; após falar sobre essa viagem, ele nos apresenta vários elementos iconográficos que fizeram parte do espetáculo *Black Brecht...*, elementos cuja existência só foi possível por causa dessa experiência diaspórica vivenciada não apenas por Lima, mas também por Daniel Lima,⁷ a exemplo do cemitério de baobá, que foi o espaço criado para a realização do Julgamento de Luculus (o colonizador). Diante disso e de forma consciente, Lima argumenta:

A estrutura iconográfica, eu já tinha feito uma pesquisa bem grande sobre isso, do material que eu trago da África, que é a principal coisa, que eu percebo dialogando muito com a juventude que eu tive contato na África do Sul. É que, ao contrário daqui, existia uma discussão muito concreta sobre o futuro, e isso mexeu muito comigo. E, a partir, desses diálogos eu fui construindo uma pesquisa iconográfica para que a gente pudesse dialogar com esse elemento.

Quem assistiu aos dois espetáculos do grupo identifica as características estéticas presentes, e que se tornam elementos fundamentais para o Coletivo. Nos processos de imersão durante a pesquisa do grupo, de que pude participar como aliada (assim eles denominam os participantes que integram a pesquisa, porém não são efetivos do Coletivo), pudemos perceber o quanto essas atividades são construídas com propósito de projeção.

Há uma composição espacial semelhante nos dois espetáculos do Coletivo, em que o jogo com os atuantes acontece no centro do palco; de um lado está o som de revolta representado por Neo Muyanga e um ou dois trompetistas, e do outro está o som eletrônico

⁶ Músico sul-africano que compôs seu projeto *Revolt Music* com o Coletivo Legítima Defesa desde a primeira ação do grupo. Disponível em <<https://www.goethe.de/ins/br/pt/sta/sal/ueb/vil/neo-muyanga-2.html>>. Acesso em 14/09/2020.

⁷ Artista visual e irmão de Eugênio Lima, participou do projeto “Novas Diásporas” em viagem ao Senegal onde realizou registros fotográficos que culminou na proposta do cemitério do baobá. Disponível em <<http://www.mocambos.net/tambor/pt/noticias/novas-diasporas-episodio-senegal>>. Acessado em 14/09/2020.



que remete ao “baile *black*”, auge dos anos 70, influência do *soul* do gueto norte-americano, representado pelo diretor e DJ Eugênio Lima.

Tanto em *A missão em fragmentos...* quanto em *Black Brecht...* o espectador está presente no jogo, representando o branco; peça-aprendizagem; rodízio de papéis junto com espectador; provocando reflexão e identificação. Outra semelhança nas duas montagens é a introdução de textos e acontecimentos atuais como adaptação dramaturgica.

Estética diaspórica: o periférico

A proposta é refletir sobre uma organização do que seriam os elementos estéticos diaspóricos.

os pólos binários do ‘sentido’ e do ‘não sentido’ são constantemente arruinados pelo processo mais aberto e fluido do ‘fazer sentido na tradução’. Essa lógica cultural foi descrita por Kobena Mercer como uma ‘estética diaspórica’: Numa gama inteira de formas culturais, há uma poderosa dinâmica sincrética que se apropria criticamente dos elementos dos códigos mestres das culturas dominantes e os ‘criouliza’, desarticulando certos signos e rearticulando de outra forma seu significado simbólico. A forma subversiva dessa tendência hibridizante fica mais aparente no nível da própria linguagem (incluindo a linguagem visual) onde o crioulo, o patois e o inglês negro desestabilizam e carnavaalizam o domínio linguístico do ‘inglês’ – a língua-nação do metadiscorso – através de inflexões estratégicas, novos índices de valor e outros movimentos performativos nos códigos semânticos, sintáticos e léxico (Hall, 2003, p.33)

Sendo “conjuntura”, segundo o Dicionário Aurélio, a “Associação dos elementos que são capazes de determinar alguma coisa (num determinado momento)”, o que opera agora em cena do teatro do Legítima Defesa são os fatores conjunturais causado pela hibridização dos elementos em cena: o corpo periférico, em estado de repetição e muitas vezes em sincronia coletiva; a música de revolta composta pela presença de Neo Muyanga junto a instrumentistas de sopro; a presença do DJ, que também é o diretor, mixando em cena; as projeções espalhadas pelos espaços refletindo-se nos corpos e objetos em cena (imagens, dados estatísticos, citações); o jogo em cena que forma triangulação entre músicos (D) e música de revolta) e atuantes; os textos em fragmentos que, incorporados, completam a narrativa (Frantz Fanon, Sojourner Turth, Amílcar Cabral, Angela Davis, Constituição do Haiti, entre outros); o narrador que interfere, movimentando e jogando com os atuantes e os espectadores.



Toda essa conjuntura é devidamente pensada pelos participantes, de forma consciente, e declarada como pretensão de Lima:

Claro que eu não tenho a ambição de dar conta de tudo, mas eu tenho a ambição de criar links geracionais, então eu coloco Lélia Gonzalez e minha mãe, coloco o Zóximo dialogando com Zezélia, eu coloco o Fanon dialogando com o Sabotagem, essas são as dimensões.

As ações não são constantemente dramáticas; elas possuem formas poéticas periféricas e formas digitais projetadas, junto a um discurso que não é sempre o foco em cena, por mais que ele esteja em execução.

O coletivo Legítima Defesa esboça seu teatro negro a partir de uma consciência da margem. Trata-se de uma consciência coreográfica. De certo modo, teatro negro, aqui, é uma “cena de descolonização” que sugere que a experiência de colônia, hoje, é a margem, resultado de uma periferização de formas de vida em toda parte (AZEVEDO, 2017, p.81).

A consciência da margem é uma consciência estética da periferia, presente no corpo, na dança, no som, na fala e no espaço. A diáspora no Brasil é periférica.

Teatro Político em Revolução

Neste momento abordamos o teatro político a partir dos conceitos elaborados por Hans-Thies Lehmann, que assim o entende não só pelo tema ou pelos discursos proferidos, mas pela forma estética que ele contém. Não apenas a dramaturgia trará a forma política de um espetáculo, mas, também, os demais elementos selecionados que irão compor e desenhar a cena.

Segundo Lehmann (2007) o poder foi extraído da organização direta para a microfísica, e dessa forma o “conflito político escapa à representação cênica”, sabendo que “são políticas as questões que concernem ao poder social. Questões de poder foram por muito tempo concebidas no domínio do direito, com seus fenômenos-limite: revolução, anarquia, guerra, estado de execução” (p.407). Nos tempos atuais, entretanto, em que os conflitos revolucionários não estão pautados em lutas armadas, a representação política também sofre alteração.



Lehmann (2007, p.409) ao argumentar que: “o teatro, que se tornou assunto de uma minoria, também já não pode ser um ‘teatro nacional’, que fortaleceria uma ‘identidade’ cultural e histórica”, se esqueceu de que o teatro da tragédia, do riso, do drama, moderno, épico – e todos os outros que vieram e possam vir a existir – sempre falou a respeito de alguma minoria. Qual teatro não seleciona seu tema, sua forma e até mesmo seu público? E eles nunca deixaram de ser teatros nacionais, nunca deixaram de fortalecer suas identidades hegemônicas, imperialistas, europeias e brancas. Conseguimos compreender essa concepção a partir da leitura de Frantz Fanon (1968) sobre cultura nacional.

Outro ponto de Lehmann (2007, p.409) sobre o qual propomos reflexão se encontra neste trecho:

O teatro como objetivo de propaganda específica ou autoafirmação política de classe (como nos anos 1920) está ultrapassado sociológica e politicamente; o teatro como veículo de esclarecimento sobre abusos da sociedade dificilmente se sustenta em face das mídias e da imprensa, mais rápidas e mais atualizadas.

Podemos apontar aqui que o Coletivo Legítima Defesa em 18 de abril de 2019, na estreia do espetáculo *Black Brecht: e se Brecht fosse negro?*, colocou em cena uma representação poética e política referente aos 80 tiros que mataram Evaldo Rosa dos Santos em 7 de abril de 2019, no Rio de Janeiro. Acontecimentos reais e dados jornalísticos são constantemente representados em cenas durante o espetáculo. Não é um "teatro com o objetivo de propaganda", mas é um teatro de autoafirmação política, nacional e de classe, pois todos os atuantes em cena, *performers*, diretor, músicos e equipe técnica, se sentem atingidos pelos 80 tiros que mataram um homem negro na favela do Rio de Janeiro. Colocar esse dado em cena não é mera opção estética, mas antes manifestação do que constitui o combate em cena.

A ruptura

Se para Lehmann (2009, p.139) a ruptura em direção ao teatro em revolução está presente na obra *A missão: lembrança de uma revolução*, de Heiner Müller (1979), quando “o grande drama se apresenta como algo grotesco”, veremos que esse ato não é suficiente para que o teatro em revolução seja efetivado.



O teatro se faz político quando quebra com a própria forma estruturante do fazer teatral, da literatura, da *performance*, do drama, da canção, da dança. O teatro político quebra com a forma estabelecida, porque entende que essa forma limita a manifestação e não é capaz de produzir todas as “vontades temporalizadas” de que o espectador, o novo espectador, necessita.

Esse novo espectador é fruto de um teatro político que revoluciona até mesmo o espaço que ocupa, provocando mudanças na figura do público comum. O teatro político em revolução é o teatro que não foi feito para o que chamamos de elite burguesa, mas sim para o povo; utiliza-se, porém, do espaço branco colonial, a fim de, como observa em entrevista Muniz Sodré,⁸ *corolizá-lo*, ou seja, pluralizar. E, no Brasil, esse povo que dá cor é o povo pobre, preto e periférico. O teatro político é, portanto, o que busca modelos próprios, modelos nacionais, modelos em que:

A comédia e a farsa desaparecem ou perdem seu encanto. Quanto à dramatização, não mais se situa ela ao nível da consciência em crise do intelectual. Ao perder seus caracteres de desespero e revolta, ela se converteu no quinhão comum do povo, passou a fazer parte de uma ação em preparo ou já em curso (FANON, 1968, p.201-202).

Para que as obras culturais cheguem a esse lugar político, há necessidade – principalmente pelas nações que sofreram e sofrem a violência da colonização – de um processo de conscientização nacional e cultural.

Em análise da já mencionada peça de Müller (1979) *A missão: lembrança de uma revolução*, Lehmann (2009) aponta que, segundo Karl Marx, a poesia dramática não precisa mais seguir formas dramáticas.

A frase estranha do 18 Brumário ‘A revolução social do século XIX não pode criar a sua poesia do passado, mas apenas do futuro’ (...) com a fórmula da ‘poesia do futuro’ significa que para a revolução social corresponde apenas uma forma de concepção, e, por maior que seja a sua determinação positiva, não pode ser dramática tanto quanto a revolução burguesa, usando termos teatrais (LEHMANN, 2009, p.135).

E, com isso, ele sinaliza que a mudança da estrutura dramática na peça de Müller acontece, pois

⁸ Íntegra da entrevista concedida ao programa Ciências e Letras, da Fiocruz, disponível em: <<https://www.canalsaude.fiocruz.br/canal/videoAberto/muniz-sodre-educacao-e-diversidade>>. Acesso em 14/09/2020.



Seu texto mistura cenas dialogadas com imagens oníricas surrealistas e simbólicas, e com pantomimas, mudando muitas vezes do drama, já fragilizado, para longos textos em prosa. A Missão afasta-se tanto de todas as esperanças esperadas de um texto dramático, que faz com que se apresente a pergunta de qual é a relação de visão de Müller com a história e a forma da peça (LEHMANN, 2009, p.136).

Ou seja, está presente em *A missão*, de Müller, a quebra da estrutura dramática; há, contudo, uma mistura das possíveis formas de representação; uma mistura de linguagens que transforma a forma oficial e modifica a leitura da história. Essa mistura se relaciona com a hibridização cultural provocada pelo deslocamento dos povos e as releituras culturais decorrentes dos relacionamentos e cruzamentos sociais.

A revolução branca termina quando o branco deixa de ser o herói e quando o drama passa a ser representado de forma grotesca. No caso do texto de Müller, e da análise feita por Lehmann (2009), esse evento está relacionado à diferença cultural e ao poder dos colonizadores sobre os colonizados. Diante disso, na proposta do Coletivo Legítima Defersa, vemos representadas a partir dos personagens criados por Müller figuras como Sasportas, o negro; Debuissou, o branco; e Galloudec o quase branco.

Deve ter um efeito fatalista, que fica claro no 'teatro político da crueldade' de Müller, de que nunca será possível o entendimento entre o revolucionário branco e negro, porque falta ao membro da classe dominante, mesmo àquela que trai por convencimento racional, a experiência corporal da submissão. (...) Frantz Fanon: 'No mundo colonial concentra-se sobre a superfície da pele o poder afetivo do colonizado: a pele é sensível a substâncias corrosivas como uma ferida aberta' (LEHMANN, 2009, p.141).

O corpo negro já é um ato revolucionário; um corpo negro no palco é manifesto; um corpo negro que fala no palco é revolução. “A vontade da morte com tons de sexualidade do branco, fica em oposição à suposição da morte pela revolução do negro. Para o melancólico, a revolução é apenas um caminho de sofrer a morte, para o negro é o motivo da sua existência” (LEHMANN, 2009, p.150).



O teatro negro em manifesto no Brasil

Iná Camargo da Costa (1990), ao abordar o teatro moderno tardio brasileiro, manifesta sua preocupação com a necessidade do país em importar culturas estrangeiras:

Trata-se mais uma vez do processo – já habitual e, por assim dizer, natural, como demonstraram em relação a outros aspectos da nossa literatura Antonio Candido e Roberto Schwarz – de modernização da cultura no Brasil: o da atualização das elites em relação ao padrão internacional que agora, até mesmo por seu indiscutível caráter de integração das vanguardas (tanto pelos mecanismos do mercado quanto pelo patrocínio estatal ou dos grandes monopólios), significa a generalização, para todo o sistema internacional do capitalismo, da vitória política e consequentemente cultural da burguesia.

Essa observação de Costa (1990) é fundamental para entender como o teatro brasileiro foi, na verdade e por muito tempo, constituído pela valorização de um teatro estrangeiro, com temas e formas internacionalizadas. Devido a isso, encontra-se dificuldade em estudar representações teatrais nacionais do século XIX no país, mas não por não terem existido, e sim pela desvalorização dos registros organizados dessas criações. E até mesmo as representações desenvolvidas no século passado, como a Companhia Negra de Revista criada em 1926 por João Candido Ferreira, o Teatro Experimental do Negro em 1944 criado e registrado por Abdias do Nascimento⁹, o Teatro Popular Brasileiro em 1950 no Rio de Janeiro por Solano Trindade que culminou anos depois no Teatro Popular Solano Trindade por sua filha Raquel Trindade com sede hoje em Embu das Artes administrado por parte família Trindade, o Teatro Profissional do Negro por Ubirajara Fidalgo nos anos 70 (SILVA, 2019) e tantas outras que não faziam parte do interesse da burguesia, são pouco conhecidas dentro da área teatral, limitando-se sempre a material de pesquisa para aqueles que têm interesse excepcional pela criação.

Marcado pela história do teatro tradicional brasileiro, José Fernando Peixoto de Azevedo (2017), pesquisador do teatro negro no Brasil, em nota crítica sobre a apresentação do Coletivo Legítima Defesa na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo de 2017, fez uma observação a respeito de uma possível quebra da importação teatral:

⁹ NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. In: Estudos Avançados. Vol. 18, nº 50. São Paulo. 2004, p.209-224.



A formação desse coletivo se inscreve já num outro estágio da experiência teatral no Brasil, considerada em particular a trajetória do teatro negro entre nós, desde o Teatro Experimental do Negro, o TEN. Trata-se de uma experiência internacional, integrada a uma rede de circulação de formas, economicamente armada. O que importa notar, aqui, é que essa internacionalização do teatro, da qual a MITsp é apenas um momento, não corresponde a uma superação efetiva das condições precárias de produção local em geral. Certamente algo a se verificar é o equacionamento operado pelo grupo entre meios, materiais e procedimentos, fazendo ver na forma as marcas do processo em que este trabalho se inscreve (AZEVEDO, 2017, p.80-81).

Assim, Azevedo nos alerta para um modo de se apropriar de ferramentas internacionais como meio de tentar apresentar um teatro nacional. O teatro negro, na história do teatro moderno brasileiro, possui forte responsabilidade nessa formação teatral nacional, e, desde os anos 40, com o Teatro Experimental do Negro, ele vem resistindo de diversas maneiras a fim de dar forma a um teatro que se comunica com sua população.

A ideia de um teatro negro hoje abarca aquele devir negro do mundo, sugerido por Achille Mbembe, estágio conflagrado de um processo de desumanização programada. A fórmula ultimamente retomada, segundo a qual o negro é uma invenção do capitalismo, desconsidera a evidência de que o negro é, depois disso, sujeito de uma posição no mundo. A palavra Negro não designa apenas a vítima, mas também aquele que se converteu em sujeito de luta, forma radical de uma consciência em expansão. Antes reificada num processo de destituição dos corpos e das almas, essa consciência projeta-se no tempo, agora, usando a memória contra a história (AZEVEDO, 2017, p.82-83).

O lugar subalternizado que sempre foi designado ao negro, impediu-lhe o reconhecimento de representatividade e até mesmo o impossibilitou de conduzir uma representação de reconhecimento nacional. Hoje, encontramos diversos grupos e companhias teatrais que assumem o lugar da fala e se colocam na responsabilidade de fazer um teatro negro para um público negro. Entre esses grupos existentes hoje em São Paulo, além do Coletivo Legítima Defesa em análise neste artigo, destacamos: Os Crespos fundado em 2004 como resultado de pesquisa desenvolvida por alunos negros da Escola de Artes Dramática - EAD/USP; o Coletivo Negro fundado em 2007 por alunos negros da Escola Livre de Teatro - ELT; e o grupo Clariô de Teatro organizado a partir de 2002 e que hoje possui sede fixa em Taboão da Serra, cidade periférica de São Paulo. Entendendo que o negro é uma invenção do capitalismo, é necessário usar essa invenção, que já está enraizada na cultura dos povos latino-americanos, como ferramenta de luta contra a desumanização incrustada até hoje nas relações sociais e nas políticas do país.

Milton Santos (2006, p.221) ao tratar da posição do migrante afirma que



Então, o feitiço se volta contra o feiticeiro. O consumo imaginado, mas não atendido – essa "carência fundamental" no dizer de Sartre –, produz um desconforto criador. O choque entre cultura objetiva e cultura subjetiva torna-se instrumento da produção de uma nova consciência.

A desumanização do negro colonizado faz com que ele não se sinta pertencente a sua terra natal e por isso prefira buscar na “África”, mesmo na dimensão que o continente representa, um significado para sua autoafirmação, diante de séculos da violência do tráfico que trouxe seus ancestrais. Segundo Santos (2006, p.224), “a memória olha para o passado. A nova consciência olha para o futuro. O espaço é um dado fundamental nessa descoberta”.

Eugênio Lima, em uma de suas pesquisas olhando para o futuro, reconhece as formas de linguagem que o movimento de luta contra o Apartheid da África do Sul desenvolveu para contribuir em sua luta:

o movimento da consciência negra, que não eram necessariamente artistas, mas que tinham um status com Biko, e o Biko tinha acabado de ser assassinado, percebem que é preciso combater o Apartheid também no plano da linguagem, que o cinema, o teatro, e a música eram profundamente coloniais. Então eles resolvem estudar determinados grupos. Cada um vai estudar uma coisa, Grotowski..., e eles começam a trazer: quais seriam dos cânones do teatro ocidental que poderiam ajudar na formação de um teatro não colonial, um teatro que fosse antirracista e que pudesse ser uma ferramenta de luta contra o Apartheid. É nesse contexto que eles chegam no Brecht. Só que Brecht pra eles ainda acaba sendo uma estrutura muito distante. A maioria dos grupos negros usam o Brecht como disparador, mas não montam peças do Brecht. E os grupos antirracistas brancos acabam montando Brecht, que também isso me deixou muito curioso. A partir disso, eu mapeei essa história e fui conversando como uma série de pessoas, alemães, brasileiros, como seria a partir dessa questão: e se Brecht fosse negro? Será que o lugar da classe seria ocupado por uma questão interseccional? Será que o lugar da classe seria organizado a partir da raça? Como seria isso? Então, a partir disso a gente criou as primeiras imersões.

Portanto, a busca é entender, a partir deste ponto, que esse movimento teatral negro ocorre por meio da diáspora africana e da hibridização cultural por que passam os povos das Américas.

Considerações Finais

A complexidade das relações oriundas de uma diáspora – que se faz constantemente presente hoje – exige estudos e aprofundamentos. Nesse sentido, este artigo inicia uma reflexão a respeito do teatro político negro e a experiência diaspórica, buscando entender as linguagens que são construídas por esse processo. Contar com pesquisadores que



vivenciaram a experiência da diáspora como Frantz Fanon, Stuart Hall, Lélia Gonzalez e Milton Santos foi fundamental para embasar tais concepções.

Colocar em pauta a análise do Coletivo Legítima Defesa a partir de suas construções estéticas, por meio de dois espetáculos e da entrevista feita com Eugênio Lima, possibilitou dialogar diretamente com os teóricos selecionados. Além de tornar uma referência para a busca de material teórico, já que o coletivo trabalha com alguns desses que foram citados.

A partir de tudo que foi refletido durante a elaboração deste trabalho, entende-se que não há uma forma estruturalmente fixa para uma estética diaspórica, pois, se entendemos a diáspora como um processo de hibridização cultural, fácil é entender também que ela é transitória. A fórmula, porém, pode estar na nacionalização e na direção da linguagem para o povo.

Bibliografia

- AZEVEDO, J. F. P. Um teatro negro do mundo: (Notas de uma conversa inacabada). cartografias. MITsp. **Revista de Artes Cênicas**, v. 1, p.78-83, 2017.
- BRAGA, Cláudio Roberto Vieira; GONÇALVES, Glaucia Renate. Diáspora, espaço e literatura: Alguns caminhos teóricos. **Revista Trama**, v. 10, n. 19, p.37-47, 2014. Disponível: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/trama/article/view/9763>>. Acesso em 30/12/2019.
- COSTA, Iná Camargo. A produção tardia do teatro moderno no Brasil. **Discurso. Rev.Depto.Filo.USP**, São Paulo, n. 18, p.97-130, 1990.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução: José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Editora civilização brasileira, 1968.
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92-93 (jan.-jun.), p.69-82, 1988.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- LEHMANN, Hans-Thies. Drama. In: **Escritura política no texto teatral: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef**. Trad. Werner S. Rothschild, Priscila Nascimento. São Paulo: Perspectiva, p.131-153, 2009.



LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIMA, Eugênio. **Entrevista pessoal** - concedida aos autores. São Paulo, out. 2019.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 4 ed. 2 reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. Disponível: <http://files.leadt-ufal.webnode.com.br/200000026-4d5134e4ca/Milton_Santos_A_Natureza_do_Espaco.pdf>. Acesso em 27/12/2019.

SILVA, Bianca Camila de Andrade. **Trajetória e rupturas do Teatro Negro Braileiro: Do movimento abolicionista aos quilombos artísticos paulistanos**. Trabalho de Conclusão de Curso (especialização) - Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação, USP, 2019.

Recebido em 15 de setembro de 2020

Aceito em 08 de dezembro de 2020

