UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO (UFOP)
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA (IFAC)
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS (DEART)

ALMANDO JOSÉ STORCK JÚNIOR

IDENTIDADE E ALTERIDADE EM CENA:
TÁTICAS PARA UMA DIREÇÃO CONSCIENTE.

OURO PRETO
Maio-2025

ALMANDO JOSÉ STORCK JÚNIOR

IDENTIDADE E ALTERIDADE EM CENA:
TÁTICAS PARA UMA DIREÇÃO CONSCIENTE.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Artes (DEART) do Instituto da Filosofia, Artes e Cultura (IFAC) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas, com habilitação em Direção Teatral.
Orientador: Alex Beigui de Paiva Cavalcante

OURO PRETO
2025

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTES E CULTURA
DEPARTAMENTO DE ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Almando José Storck Júnior

Identidade e alteridade em cena: táticas para uma direção consciente

Monografia apresentada ao Curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Direção

Aprovada em 25 de abril de 2025.

Membros da banca

Prof. Dr. Alex Beigui de Paiva Cavalcante - Orientador(a) (Universidade Federal de Ouro Preto)
Prof. Ms. Eduardo Ailson da Cruz - (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UFOP)
Prof. Ms. Luiz Carlos da Costa Sarto - (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UFOP)

Alex Beigui de Paiva Cavalcante, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 18/05/2025

Documento assinado eletronicamente por **Alex Beigui de Paiva Cavalcante**, **PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 18/05/2025, às 17:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0 , informando o código verificador **0913123** e o código CRC **5F49B239**.

R. Diogo de Vasconcelos, 122, - Bairro Pilar Ouro Preto/MG, CEP 35402-163
Telefone: 3135591731 - www.ufop.br

Dedicado a todas as pessoas e coisas que se moveram
para que eu pudesse chegar até aqui.

RESUMO

O presente trabalho visa expor o modo como uma direção/encenação pode lidar com as questões da identidade e da alteridade na cena, utilizando como objeto de estudo o espetáculo apresentado como trabalho final de conclusão do Bacharelado em Direção Teatral, do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), em agosto de 2023. Trata-se do trabalho intitulado *Otelo, o outro* (2023), partindo da tragédia de *Otelo*, de William Shakespeare (1603). No primeiro momento, apresento o processo de criação e montagem do espetáculo *Otelo, o outro*, e como lidamos com algumas questões práticas que envolveram o processo de montagem, para, no segundo momento, entender de que forma a tragédia de *Otelo* pode nos atualizar sobre as questões da identidade, da alteridade e do racismo estrutural. No terceiro momento, refletimos sobre a tática de camaradagem na *luta anti-opressão* contra os tentáculos do atual sistema político e econômico.

Palavras-chave: Otelo; Identidade; Racismo Estrutural; Camaradagem.

ABSTRACT

The purpose of this work is to show how a director/stage manager can deal with issues of identity and otherness on stage, using as an object of study the play presented as the final work for the Bachelor's Degree in Theatre Directing, from the Performing Arts course at the Federal University of Ouro Preto (UFOP), in August 2023. The work is entitled *Othello, the other* (2023), based on the tragedy Othello by William Shakespeare (1603). Firstly, I present the process of creating and staging the play Othello, the other, and how we dealt with some of the practical issues involved in the staging process, in order, secondly, to understand how the tragedy of Othello can update us on the issues of identity, otherness and structural racism. In the third moment, we reflect on the tactics of comradeship in the fight against oppression against the tentacles of the current political and economic system.

Keywords: Othello; Identity; Structural Racism; Comraderie.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....08
2. O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE *OTELO, O OUTRO* (2023) 09
3. O QUE OTELO AINDA PODE NOS DIZER SOBRE, IDENTIDADE, ALTERIDADE E RACISMO ESTRUTURAL.....16
4. CAMARADAGEM: UMA TÁTICA NA LUTA ANTI-OPRESSÃO.....27
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....32
6. REFERÊNCIAS.....34

INTRODUÇÃO

Penso que estes escritos são mais sobre o *como* e menos sobre *o quê*, ou seja, não desejo aqui explicar parte por parte do processo de construção do texto, bem como do processo criativo do espetáculo, ainda que em grande medida tal explicação acabe acontecendo. Proponho, ao contrário, apresentar uma perspectiva radical[1] de identidade e de alteridade, e como essa perspectiva foi crucial para construirmos o texto, a encenação, o espetáculo e as relações dentro e fora da sala de ensaio. De modo que a aproximação e apropriação de tais conceitos (identidade e alteridade) são de suma importância tanto para a escrita e a estética do espetáculo quanto para as relações que permearam o processo.

Assim sendo, em um primeiro momento, apresento o processo de criação e montagem do espetáculo *Otelo, o outro* (2023), desde a construção do texto até as escolhas estéticas, o modo como lidamos com algumas questões práticas no e do processo de montagem; para, no segundo momento, entender de que forma a tragédia de *Otelo* (1603) pode nos atualizar sobre as questões da identidade, da alteridade e do racismo estrutural, trafegando entre o texto dramático e autoras e autores que debatem e constroem uma luta antirracista dentro e fora do campo teatral, entre elas/eles: Sirlei Santos Barbosa e Frantz Fanon. No terceiro momento, apresentamos uma tática de camaradagem na *luta anti-opressão* contra os tentáculos do atual sistema político e econômico nacional, identificada e utilizada durante o processo de criação do espetáculo.

[1] Há de se pontuar que o termo “radical”, nesse sentido, não se refere ao que o senso comum costuma chamar de “violência/violento”, mas, ao contrário, refere-se à *raiz*, ou melhor, ao conjunto de ideias e atitudes, formando contrapeso ao movimento conservador que sempre predominou. [...] se opondo aos interesses de sua classe apenas até certo ponto, mas não representa os interesses finais do trabalhador (Candido, 1990, p.4.). Por outro lado, o termo “extremo” designa a utilização de violências físicas e simbólicas contra sujeitos de identidades oprimidas, e tal política fica a cabo da extrema direita, que faz uso de tais violências como estratégia de manutenção de poder e de controle das massas, através das retiradas de direitos, *lobby* em favor do grande empresariado, a falsa luta contra as drogas e, também, da recente utilização de *Fake News* e pós-verdades como tática para confundir e afastar trabalhadoras e trabalhadores das verdadeiras lutas e pautas.

O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE *OTELO, O OUTRO* (2023)

Em 2019, o estudante do bacharelado em interpretação do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Reidison Lima, me convidou para dirigir seu espetáculo de conclusão de curso, uma livre interpretação de *Otelo, o mouro de Veneza* (1603), de William Shakespeare. Na época, eu era estudante do bacharelado em direção do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), inclusive da mesma turma do referido discente e, também, fazia o mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), pela mesma instituição. No primeiro momento, declinei da proposta pelo excesso de atividades que estava exercendo, todavia, percebi ali uma oportunidade de desempenhar a função de encenador e diretor,[2] dada a liberdade criativa que a proposta trazia, bem como de finalizar uma etapa da graduação (TCC).

Após algumas conversas no final de 2019, decidimos dar início ao processo, com a leitura completa da obra, a partir da tradução de Lawrence Flores Pereira de 2017, que recria a linguagem do original de 1603, da editora Penguin-Companhia, que trazia junto uma fortuna crítica preciosa do crítico literário e poeta estadunidense Wystan Hugh Auden, mais conhecido como W. H. Auden, que viria a ser primordial para o trabalho que estávamos construindo. Após uma primeira leitura completa da obra, decidimos focar no embate entre Otelo e Iago, seu antagonista, trabalhando as questões raciais que permeavam o embate, que não se restringiam apenas as individualidades das personagens, mas que tratava de uma trama política muito bem arquitetada por Iago.

Com o advento da pandemia, precisamos dar uma pausa no processo, pois tanto o ator quanto eu, encenador/diretor, trabalhamos para manter nossa

[2] A utilização dos termos se dá na medida em Patrice Pavis diferencia encenação do espetáculo, no sentido de que a encenação é a representação feita sob a perspectiva de um sistema de sentido, uma noção abstrata e teórica, uma concepção no pensar e fazer teatro, ou seja, a encenação é a ideia a partir de um sistema, a imaterialidade do espetáculo; e o espetáculo é justamente a representação de todos os tipos de manifestações, ou seja, a materialidade da noção abstrata de encenação (Pavis, 2013, p.3). Sendo assim, nem sempre quem fica responsável pela encenação se responsabiliza pela direção, encenar, nesse caso, é construir o sistema simbólico interno do espetáculo, e dirigir é lidar com a coisa, o objeto da encenação, ou melhor, o espetáculo e suas manifestações materiais. Todavia a "palavra francesa *mise-en-scène* (encenação) designa, a partir do século XIX, a passagem do texto para o palco, da escrita para a atuação"; já a noção de encenação em inglês diz-se *production*, ou os verbos *to stage*, *to direct a play*, em que "*production* insiste na fabricação técnica do objeto" já *to stage* e *to direct* "são eles também performáticos, como o de performance" (Pavis, 2013, p. 43-44), e onde "*to stage* indica a ideia de dispor, de colocar no palco, enquanto *to direct* não é somente dirigir o ator, é dirigir igualmente o autor e a obra para uma certa direção" (Pavis, 2013, p.44).

sobrevivência, e eu também precisava finalizar e defender a dissertação de mestrado, que ocorreu no final de 2020. Durante o período de 2020 e 2021 conversávamos por *WhatsApp*, além de reuniões *online* para não nos distanciarmos muito da proposta, sentíamos a necessidade do encontro físico, bem como de uma orientação de cunho histórico. Para tanto e visando suprir essa lacuna, convidamos a discente do doutorado em História, pelo Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Maria Júlia Parente Félix, para nos orientar sobre os processos históricos tanto do autor, William Shakespeare, quanto da criação da obra, *Otelo*, bem como das relações materialistas-históricas dos processos raciais em contexto europeu e brasileiro, e suas possíveis relações entre ambos. Convidamos ainda um ator para o papel de Iago, mas que após alguns meses optou por não continuar no processo por motivos pessoais. Com a ausência de atores disponíveis, decidimos, no final de 2021, continuar o trabalho pensando-o como um monólogo.

Após a decisão do gênero escolhido (monólogo), partimos para o trabalho de construção da dramaturgia, e, nesse sentido, a grande questão era: como contar *Otelo* com um ator? E, para além dessa questão, havia a proposta de escancarar o racismo sofrido pelo herói trágico bem como trazer à tona a estrutura que propiciava o racismo como ferramenta de exclusão e sua manutenção nos dias atuais. A historiadora entrava novamente em cena para nos orientar nessa questão, sugerindo leituras do militante político e intelectual brasileiro Clóvis Moura e do ativista radical e intelectual argelino Frantz Fanon. Tais leituras, foram essenciais para construir tanto a dramaturgia quanto a encenação e a direção do trabalho, pois percebia, naquele momento, que lidar com questões de classe e raça, tanto na dramaturgia quanto na relação encenador/diretor-ator, deveria envolver uma consciência de tais relações.

Sobre essa “consciência”, foi em Paulo Freire que encontrei a melhor forma de lidar com essa nova dimensão das relações sociais. Todavia, não era a consciência em si que me permitia lidar com os novos obstáculos da encenação/direção, mas o processo de conscientização. A consciência é o processo de aproximação do ser humano com a realidade objetiva, ou seja, o mundo como ele se apresenta, afinal “o homem é o único capaz de distanciar-se do mundo. [...] o ser humano pode ficar longe do objeto para admirá-lo” (Freire, 2016, p. 55-56), ao mesmo tempo que pode atuar sobre esse objeto, e é neste momento que a “práxis humana” se apresenta, pois ao nos aproximarmos da realidade objetiva, a consciência passa de uma posição

ingênua, em relação a essa nova realidade, para uma consciência crítica, pois entende que pode modificá-la, afinal “a conscientização implica que se passe da esfera espontânea da apreensão da realidade para uma esfera crítica, através da qual a realidade se oferece como objeto cognoscível e na qual o homem assume um posicionamento epistemológico” (Freire, 2016, p. 56). A conscientização é um processo histórico que se aperfeiçoa por meio da tomada de consciência, permitindo ao ser humano sua emancipação e integração ao mundo real. Baseia-se na ação-reflexão dos indivíduos (*práxis*) e representa um compromisso histórico, político e social, onde as pessoas têm a oportunidade de ressignificar e reconstruir o mundo dentro de uma relação dialética e dialógica, pois “a conscientização nos convida a assumir uma posição utópica perante o mundo; posição essa que transforma o conscientizado em ‘fator utópico’, entendendo a utopia como “os atos de denunciar e anunciar, os atos de denunciar a estrutura desumanizante e de anunciar uma estrutura humanizante” (Freire, 2016, p. 58).

Sendo assim, foi atrelando as referências dadas por nossa orientadora histórica e a nova dimensão dada pela conscientização que me debrucei sobre as questões das relações entre identidade e alteridade, bem como do trabalho com as identidades dentro do modelo materialista-histórico e dialético, pois percebia que pensar e trabalhar com o modelo idealista da identidade, principalmente a partir da perspectiva psicanalítica lacaniana, retirava a relevância estrutural das opressões de classe, raça e gênero, relegando ao indivíduo uma culpa que era sistêmica e histórica. Comecei, então, a ter um olhar mais “consciente” da função que estava exercendo naquele momento que, para além de um encenador/diretor, eu precisava, também, ser *camarada* do ator que trabalhava, conceito a qual eu detalho mais à frente.

A dramaturgia foi se erigindo na busca de contar a trama principal de *Otelo*, ao mesmo tempo que íamos construindo e apresentando as críticas em relação ao texto dramático. Sobre a forma crítica dos elementos aqui abordados, não a entendemos como recusa ou posicionamento contrário ao conhecimento existente, mas, do ponto de vista da crítica moderna, “trazer (os elementos abordados) ao exame racional, tornando-os conscientes, os seus *fundamentos*, os seus *condicionamentos* e os seus *limites* - ao mesmo tempo em que se faz a verificação dos conteúdos desse conhecimento a partir dos processos históricos reais” (Netto, 2011, p. 18. *Grifos do autor*). Nesse sentido, a forma crítica nos possibilitou não somente trazer à superfície questões individuais, mas tornar evidentes idiossincrasias que, em sua aparência,

isolavam a realidade sobre pretextos “pessoais” e “individualizados”, e que, num processo constante de crítica, era racionalizado de forma a tornar consciente “os seus fundamentos, os seus condicionamentos e os seus limites”, como já reiterado.

Em sua palestra intitulada “Contra o Teatro Político”, para a *masterclass* da 7ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, ocorrida em março de 2020, o professor, historiador e pesquisador francês Olivier Neveux afirma “o político no teatro hoje não está no tema nem na atualidade, mas numa certa tentativa de organizar as relações” (MITSP, 2020). Nesse sentido, a forma crítica nos possibilitou também, politizar a escrita e o processo, no sentido de “organizar as relações”, ou seja, além de identificar o racismo na peça de Shakespeare, através do texto dramático de 1603, nos colocávamos também como agentes ativos de transformação, na busca de não só constatar o racismo na peça, mas atualizar suas artimanhas na contemporaneidade, evidenciá-las na dramaturgia que se construía nos encontros e, por fim, apontar saídas concretas para tal maleficência.

Nesse sentido, as questões pessoais, para não dizer angústias, tais como as relações raciais dentro da sala de ensaio e os problemas enfrentados pelo ator em relação a sua identidade racial dentro e fora dos encontros, que refletiam o modo como a dinâmica do dia funcionaria, foram “organizadas” de forma a transcender o aparente, ou melhor, desocultar o real aparente, excedendo a esfera “individualizada” da vida cotidiana, no intuito de trazer à tona temas caros às relações de raça e de classe, tais como o racismo estrutural, a exploração do trabalho no século XXI, a identidade e a alteridade. Por conseguinte, propusemo-nos a pensar de que forma, na construção da dramaturgia e da proposta, a identificação do público pelos temas se daria para além das angústias pessoais, no intuito de refletir sobre a transformação da realidade material para além de um *realismo capitalista*, para utilizar um termo do crítico de cultura britânico Mark Fischer.

Em outras palavras, tensionar, através da encenação “o sentimento disseminado de que o capitalismo é o único sistema político e econômico viável, sendo impossível imaginar uma alternativa a ele” (Fisher, 2020, p. 10), ao mesmo tempo em que apresenta esse “sentimento”, encarnado na vida laboral, pois o *realismo capitalista* “não pode ser confinado à arte ou à maneira quase propagandística pela qual a publicidade funciona. Trata-se mais de uma atmosfera abrangente, que condiciona não apenas a produção da cultura, mas também a regulação do trabalho e da educação” (Fisher, 2020, p. 33).

Com o andamento da proposta, fomos delineando com mais propriedade o que queríamos dizer, e como queríamos dizer. Nesse sentido, em relação ao texto construído, foram feitos resumos dos Atos de *Otelo*, para que coubesse numa linguagem de fácil apreensão para o ator e compreensão pelo público (o que não quer dizer que tenha sido fácil ou simples), pois queríamos que o público conhecesse a trama e, também, separamos os trechos que achávamos pertinente a proposta para que além da fábula, o público conhecesse trechos da peça de Shakespeare.

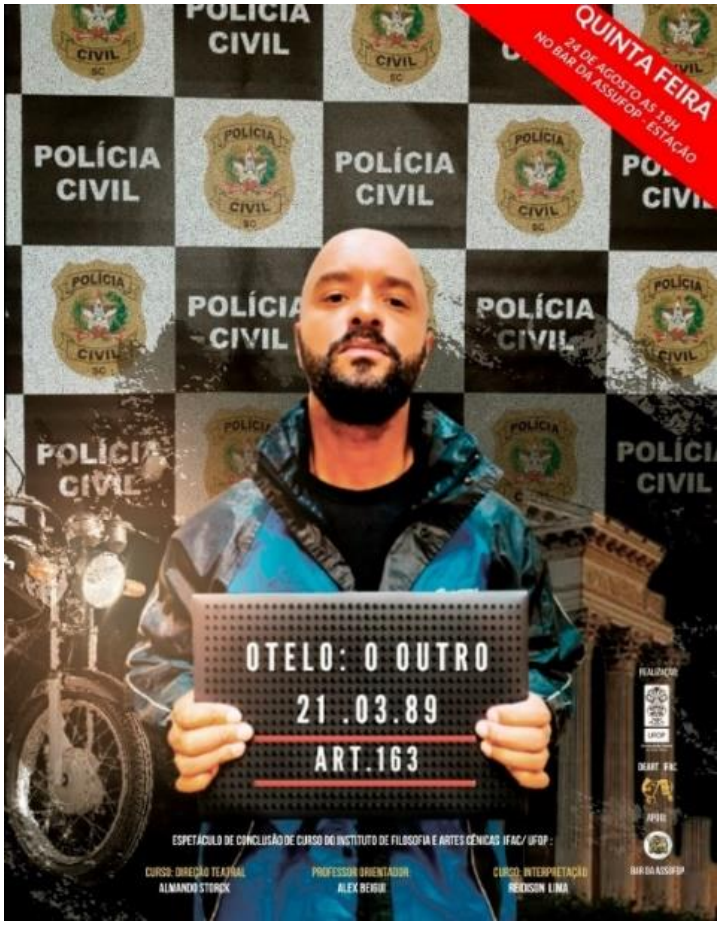
Em relação à montagem, decidimos que quem contaria essa história é um ator que faz trabalhos como motoboy, atividade que exerce para se manter fazendo teatro. Tal escolha foi feita a partir da nossa identificação com a luta do rapper brasileiro, ativista e entregador via aplicativo de comida Paulo Roberto da Silva Lima, conhecido como Paulo Lima Galo, ou Galo de Luta. Ele faz seu ativismo pela legalização trabalhista dos entregadores dos aplicativos de comida. A nossa identificação veio por conta do modelo de trabalho com o qual eu e Reidison Lima estávamos inseridos durante o processo de montagem do espetáculo, dividindo o tempo diário entre estudos, bolsas e trabalhos freelancer, sem nenhum seguro trabalhista, contando somente com nossa força de trabalho.

Com o andamento do espetáculo, o personagem motoboy se confundiria com a figura do ator Reidison, gerando uma ilusão de real na cena, na busca de romper o ficcional, pois gostaríamos de, além de romper a fronteira do real e do ficcional, tensionar sobre o atual processo de uberização do trabalho, que nos foi acometido durante o processo de montagem. Além da figura do motoboy, a outra personagem que gostaríamos que contasse essa história, era a figura do orixá Exú Zé Pelintra, pois entendíamos que uma das manifestações culturais de povos e comunidades negras que sofrem de terrorismo religioso no Brasil, são as religiões de matriz africana (umbanda, candomblé, batuque e quimbanda). Tratava-se de uma referência e reverência a essas religiões, o que trouxe para a cena a figura do malandro, muito conhecido por proteger pessoas que vivem nas ruas e na noite, sejam em bares, esquinas ou ambientes fechados e/ou controlados.

Sobre o título do espetáculo, ainda não havíamos definido de antemão, pois tínhamos duas sugestões: *Otelo 2.1,* pois se tratava de uma atualização da peça do século XVII para o século XXI, e *Otelo, o outro*, devido a leitura fanoniana da categoria de "outro" para pessoas negras. Com o andamento dos ensaios e do texto que se construía, chegamos a um consentimento em relação ao nome do espetáculo: *Otelo,*

o outro, pois percebemos que a peça tratava mais sobre o negro como esse “outro” frente à branquitude do que propriamente das questões que envolvem a peça de 1603.

Figura 1: *Cartaz do Espetáculo*



Fonte: Arquivo pessoal do ator Reidison Lima.

Na divulgação da peça, descobrimos que o Grupo *Oka Teatro*, de São Paulo, estreava um espetáculo de mesmo nome (*Otelo, o outro*) e de mesmo suporte teórico (Frantz Fanon), no dia 18 de agosto, no Centro Cultural São Paulo (CCSP)[3], ficamos realmente muito surpresos com a notícia e, acredito que o grupo também, pois o produtor executivo do *Oka*, Joaci Pereira Furtado, entrou em contato pelo e-mail pessoal e institucional, no dia 06 de setembro, para que pudéssemos conversar sobre essa “estranha coincidência” da vida. Como estudantes e futuros profissionais da arte teatral, sentíamos que o trabalho estava caminhando rumo ao inconsciente coletivo das questões raciais, pois a quase impossibilidade de dois espetáculos com o mesmo

[3] Para mais detalhes acessar: https://centrocultural.sp.gov.br/otelo-o-outro/ .

nome surgirem ao mesmo tempo, não poderia ser apenas uma “estranha coincidência”, mas o resultado de uma urgência crítica frente ao nosso contexto histórico e cultural.

O espetáculo teve apresentação única no dia 24 de agosto de 2023, no Bar Cultural ASSUFOP (Sindicato dos Trabalhadores Técnico-Administrativos da UFOP), localizado na Rua Diogo de Vasconcelos, 408, Estação, em Ouro Preto, às 19:00hrs, e contou com um público variado entre estudantes de artes cênicas e demais cursos da UFOP, associados, sindicalistas, frequentadores do bar e pessoas que ficaram sabendo do espetáculo através da divulgação, incluindo turistas. A escolha de um bar para a apresentação foi pensada justamente por sua capacidade de congregar pessoas variadas num mesmo lugar, onde a atmosfera inebriante e descontraída se torna um *site specific* apropriado para conversar e debater sobre temas caros para os dias atuais, a saber: o trabalho e o racismo.

Figura 2: *Cena de Otelo, o outro (2023)*

Fonte: acervo pessoal do autor.
Foto: Julia Ribeiro.

O QUE OTELO AINDA PODE NOS DIZER SOBRE IDENTIDADE, ALTERIDADE E RACISMO ESTRUTURAL?

Antes de qualquer coisa, é importante lembrar que Shakespeare, para escrever *Otelo* (1603), utilizou-se de um conto da coleção de novelas intitulada *Hecatommithi*, escrita em 1565 pelo poeta e novelista italiano Giovanni Battista Giraldi, no qual o contista narra a história de um capitão mouro de Veneza que, induzido pelo seu alferes, manda matar a esposa por ciúmes (Barbosa, 2000, p. 204). Registros comprovam que Shakespeare e os londrinos conviveram com o séquito de um embaixador Mouro, da região costeira da Barbaria, em 1600, de cor amarelo-tostada, não negros, e essa interação pode ter afetado a percepção do público sobre a representação do Mouro em *Otelo* de Shakespeare (De Miranda, 2009).

De modo que identificamos aqui um “plágio inventivo”, ou seja, diferente da cópia que ocorre de modo inconsciente, o plágio tem a função consciente de recriar uma obra de cânone original, sem, com isso, dessacralizá-la, pois como observa Alex Beigui,

> o plágio inventivo como procedimento metodológico envolve não apenas a fase da escolha livre do objeto artístico, teatral, coreográfico, performático, fílmico, midiático, mas a fase da justificativa pelo “suposto-original”. Nessa escolha está implicada a consciência acerca dos fatores formais e contextuais de cada objeto e/ou produto, assim como o modo de constituição de sua conjuntura contextual (Beigui, 2019, p.125).

Ao se apropriar da obra de Giraldi, Shakespeare consegue retirar dele o enredo para sua peça, ao mesmo tempo que o contexto histórico reforça e endossa a narrativa de *Otelo* (1603), dado que no processo da relação indireta com o embaixador Mouro, o dramaturgo inglês, já de posse do enredo da novela de Giraldi, plagia inventivamente sua novela, confrontando-a com a materialidade histórica em que estava inserido. É mister notar que *Otelo* (1603) é referência “naquilo que é mais substancial no texto shakespeariano, isto é, a construção retórica da alteridade do personagem”, mas não só, encontramos essa construção retórica tanto na tragédia *Titus Andronicus* (1590) quanto na comédia *Sonho de uma noite de verão* (1590). Em *Titus Andronicus*, por exemplo, o personagem mouro Aarão, amante de Tamora, é descrito como aquele que "dá à luz uma criança negra", além disso, ele recebe epítetos marcantes, como "negro cimeriano", "mouro bárbaro", "amante negro como um corvo" e "Aarão terá a alma tão negra quanto o rosto" (Alves, 2019, p.367).

De maneira que o artigo de Sirlei Santos Barbosa, intitulado *O trágico como a experiência de alteridade em Otelo de Shakespeare* (2000), ao analisar tal construção retórica de alteridade em Shakespeare, leva em consideração o modelo de tragédia grega para analisar a questão da alteridade como *hamartia* de *Otelo* (1603), ou seja, "o aspecto da alteridade, negligenciado pela maior parte dos analistas, só fica evidente quando se questiona o fato de que o Otelo da tragédia é um "mouro" / "*moor*" (Alves, 2019, p.344). Nesse sentido, apesar de *Otelo* (1603) ter em sua estrutura elementos da tragédia moderna,[4] a análise de Sirlei redireciona o personagem para sua condição de *outro* do herói trágico (Otelo), seu erro trágico (*hamartia*), ou seja, "sua *hamartia* é estar deslocado, é ser mouro numa sociedade europeia etnocêntrica" (Barbosa, 2000, p. 206). Contrariando análises críticas que consideram *Otelo* uma tragédia doméstica, por tratar de questões e costumes da época (ciúmes, amor, inveja etc.), a peça "é muita mais do que isto, é uma tragédia que reforça o discurso etnocêntrico, evidenciado na relação de Otelo e Iago" (BARBOSA, 2000, p. 200), já que Iago personifica a metáfora do poder da sociedade preconceituosa veneziana.

Sobre a *hamartia* em Otelo, em vários trechos da obra, principalmente nas falas das personagens venezianas, encontramos alusão a sua cor, a sua feição, a sua cultura, de forma pejorativa, como por exemplo, no Ato V, Cena II, quando Emília, esposa de Iago e a Ama de Desdêmona, choca-se ao ver a sua patroa assassinada pelas mãos de seu amado, Otelo, que se encontra arrependido:

> EMÍLIA – Por isso mesmo ela é um anjo,
> E tu és um demônio negro!
> (Shakespeare, 2017, p.252).

Ao evidenciar a posição de ambos (Desdêmona e Otelo) e atrelar a posição de Otelo a uma cor específica (Desdêmona = anjo e Otelo = demônio negro), fica explicito que o dramaturgo inglês aponta o caráter de baixeza, atrelado a cor/raça de Otelo, afinal "ser mouro (em contexto europeu), no século XVII, era sinônimo de inferioridade, o que representa um potencial para transgressões, para impurezas relacionadas principalmente à sexualidade. Nesse sentido, "aos mouros era atribuída a cor negra, o que na época simbolizava o mal" (Barbosa, 2000, p. 201).

Do mesmo modo que Otelo, ao ser inserido em contexto veneziano, não percebe que sua inserção e aceitação só é validada/suportada por sua habilidade de

[4] Como, por exemplo, não possuir prólogo nem coro, além do mais, a tragédia moderna não parte de um mito e dá ênfase na individualidade do herói trágico, além de apresentar outras subtramas.

guerra e não por sua identidade de mouro, não cabendo a ele se equiparar política, social e culturalmente aos membros da comunidade a qual participa, ainda que este seja um desejo íntimo, pois, como afirma Sirlei, “Otelo é um homem de guerra, que luta contra a alteridade, sua e de outros, os quais se encontram representados pela frota turca que ameaça atacar a ilha de Chipre.

A alteridade do herói é “aliada, e, ao mesmo tempo, inimiga da sociedade de Veneza” (Barbosa, 2000, p. 201). Fica evidente que é, mesmo com seu matrimonio com Desdêmona – podendo ser entendido como uma forma de validação/ascensão social e cultural, tanto para o general quanto a comunidade vienense –, sua relação com o Estado (Veneza) e suas habilidades de guerra que atestam seu frágil vínculo com o contexto veneziano, reforçando tal premissa, podemos observar em sua última fala, após matar Desdêmona e se matar em seguida, no Ato V, Cena IV:

> OTELO – Prestei serviços ao Estado e isso é sabido:
> E basta do assunto. Rogo-lhes que em suas cartas,
> Quando relatarem essas ações aziagas,
> Falem de mim como sou. Não abrandem nada,
> Nem usem de malícia. Falarão de alguém
> Que amou muito, mas com insensatez, alguém
> Pouco propenso ao ciúme, mas que, defraudado,
> Perpetrou ato extremo, cuja mão, como a do pobre
> E baixo indiano, jogou fora uma pérola
> Mais cara que sua tribo; cujos olhos baixos,
> Mesmo que pouco afeitos aos líquidos humores,
> Derramam lágrimas tão fartas quanto os bálsamos
> Dos arbustos árabes. Sim, transcrevam isto.
> E digam também que certa vez em Aleppo,
> Quando um turco pernicioso e aturbantado
> Golpeava um veneziano e difamava o Estado,
> Peguei pelo pescoço esse cão circunciso
> E o golpeei — assim!
> (*ele se apunhala*)
> (Shakespeare, 2017, p.259).

Como podemos perceber no trecho acima, Otelo em nenhum momento faz referência à amada, em como sua relação matrimonial era importante tanto para ele como estrangeiro, ou o *outro* de Veneza, tanto para a sociedade vienense, através da figura de Desdêmona, que o validava como cidadão veneziano para o restante da sociedade. Ao contrário, ele alude somente o seu sentimento por ela (*que amou muito, mas com insensatez*) sem ao menos citá-la, individualizando seu afeto sem contextualizar as circunstâncias que o levaram ao “ato extremo”, ao invés disso ele pede para ser lembrado como “prestador de serviços do Estado veneziano”,

reforçando tal feito quando lembra que matou um turco que apunhalava um veneziano em Aleppo.

Ora, o que é o turco se não um mouro, e por qual motivo tinha interesse Otelo em reforçar que matava um irmão de cor para ser validado e aceito por uma sociedade que o rejeitava enquanto mouro? Como afirma Sirlei, “é indiscutível que Otelo, como profissional, é bem aceito. Sua alteridade funciona até como atrativo, porém toma rumo trágico quando ele transgride o limite, a barreira racial da miscigenação” (Barbosa, 2000, p. 202).

A vontade de Otelo em pertencer a um modelo social que percebe como superior ao seu é equiparada ao modelo colonial europeu nos continentes americano e africano, onde tendo sido imposto um modelo político, econômico, ecológico, social e cultural diferente da colônia invadida, o colonizado toma-o como modelo a ser copiado, o que torna o herói trágico shakespeariano um ambicioso aos olhos da sociedade vienense, pois

> o colonizado é um invejoso. O colono sabe disso, pois, quando lhe surpreende o olhar evasivo, constata amargamente, ainda que em estado de alerta: ‘Eles querem tomar nosso lugar’. É verdade: não há um colonizado que não sonhe pelo menos uma vez por dia em se instalar no lugar do colono (Fanon, 2022, p. 36).

Acredito que nunca é demais defender a revolta dos colonizados, sejam eles fictícios ou reais, devido às violências física e simbólica que tais grupos sofreram no processo de invasão colonial europeu, assim como diante do apagamento das suas identidades coloniais pré-invasão. É evidente que o modelo colonial europeu institui a revolta através da organização coletiva do colonizado, ainda que esta não tenha sido “intencional” por parte do colono, pois acreditava que os colonizados seriam obedientes, dóceis e afeitos ao processo colonial através do colono como o *outro*, ou seja, a alteridade do colonizador, e não o Outro como identidade autônoma, pois “é sempre em relação ao lugar do *outro* que o desejo colonial é articulado: o espaço fantasmático da posse, que nenhum sujeito pode ocupar sozinho ou de modo fixo e permitindo, portanto, o sonho da inversão de papéis” (Bhabha, 1998, p. 76).

> Os negros, de um dia para o outro, passaram a ter dois sistemas de referência em relação aos quais era preciso se situar. Sua metafísica, ou, menos pretensiosamente, seus costumes e as instâncias às quais remetem foram abolidos, pois estavam em contradição com uma civilização que eles desconheciam e que lhes foi imposta” (Fanon, 2023, p. 125).

Além do mais, para além das relações coloniais de Otelo com Veneza, é salutar ressaltar a relação do herói trágico com seu algoz na peça, o antagonista Iago. Todavia, mais do que exaltar a relação de poder entre as personagens, utilizo-me da metáfora encarnada por Iago, ou seja, o Estado veneziano, para tratar da sua retórica, ou melhor, da estratégia discursiva de Iago como persuasão na condução de Otelo a sua *hamartia*, já que "a oposição Iago versus Otelo é uma oposição retórica, de domínios distintos da palavra, principal meio de persuasão" (Alves, 2019, p.362). A construção do antagonista de Otelo reforça o quão importante é a apropriação do discurso pelas palavras no controle daquele que pode ser considerado um estrangeiro, ou melhor, um *outro*, pois Iago ganha a confiança do general Otelo pela sua retórica bem elaborada, escamoteando suas reais e cruéis intenções, como bem observa ainda Bill Long "é a simplicidade de seu discurso (Iago) e a clareza de significado do ponto de vista gramatical que sustenta a reputação honesta de Iago" (Bill *apud* Alves, 2019, p. 363).

Tal afirmação é reforçada pela maestria com que o dramaturgo inglês insere na intriga, as intenções e o caráter de Iago, através dos seus solilóquios, como, por exemplo, no Ato I, Cena III, onde Iago inicia sua vingança contra o general, manipulando Cássio:

> IAGO – [...] Está nas nossas mãos ser uma
> coisa ou outra. Nosso corpo é um jardim, e nossa
> vontade é o jardineiro. Pois então, se a gente planta urtiga,
> semeia alface, estaca o hissopo ou arranca o tomilho,
> se a gente põe ali só um tipo de erva ou distrai tudo
> com espécies várias, usando o ócio pra esterilizá-las e
> a indústria para adubá-las… resumindo, o controle e a
> autoridade que regula isso tudo estão na nossa vontade.
> Se na balança de nossas vidas não houvesse o prato da
> razão para aprumar os rasgos da sensualidade, o
> sangue e a baixeza, coisas que são de nossa natureza, nos
> precipitariam a conclusões das mais aberrantes. Mas
> nós dispomos da razão para resfriar a fúria das
> paixões, o ferrão da carne e também a nossa desabalada lascívia.
> (Shakespeare, 2017, p.157-158).

Podemos identificar neste trecho, fragmentos do homem moderno, pois a partir do momento em que Iago tem a plena consciência de que "está em nossas mãos ser uma coisa ou outra", bem como "o controle e a autoridade que regula isso tudo estão na nossa vontade", Shakespeare já compreendia seu tempo histórico, e o expressava nas relações entre as personagens através de suas falas e/ou ações. Tal identificação

implica dizer que o antagonista de Otelo representa uma alegoria palpável do racismo europeu perfumado pela retórica discursiva do controle das palavras, reforçando a *hamartia* de Otelo, pois “a tragicidade de Otelo é construída pelas palavras de Iago, palavras que moldam e que traduzem um discurso racista com a finalidade de mostrar a inevitabilidade da queda do outro” (Barbosa, 2000, p. 206).

Todavia, tal controle discursivo de aniquilação de “oponentes” não se limitava apenas a Otelo, Iago enxergava inclusive Emília, sua esposa, como obstáculo para sua trama ardilosa (criar uma desconfiança em Otelo sobre a fidelidade de Desdêmona) para seu anseio maior, ser general do exército veneziano. Sabendo que manipulando Otelo pelas palavras, e o restante da comunidade vienense sobre o modo como elas enxergavam o enxergavam, Iago foi construindo seu plano, afinal “[...] a retórica do oponente de Otelo apela ora para a razão (*logos*), ora para a emoção (*pathos*), ou ainda, para o caráter (*ethos*) do seu oponente, manipulando de maneira efetiva todos os recursos da retórica para construir a alteridade daquele que pretende, e consegue, finalmente, aniquilar” (Alves, 2019, p. 364).

É Frantz Fanon que percebe já na linguagem o primeiro trauma contra o sujeito colonizado. Ele antes de ser um homem, é um adjetivo: negro, árabe, antilhano, norte africano. Essa adjetivação negativa é imposta e cria um indivíduo cingido que se confronta na sociedade com uma sociabilidade que renega seu estatuto ontológico ao mesmo tempo que renega a episteme de seu povo. Esse duplo ataque, que não permite a igualdade de semelhantes nem o reconhecimento de desiguais comunga de algo, a saber: a animalização do outro; a mumificação da cultura local e conduz o sujeito ao espaço do não-ser.

> Privado daquilo que o tornava humano, tais pessoas se encontram em um limbo jurídico e moral, um estado de exceção constante, justificado e reificado pelo próprio Estado, eis na situação colonial que a maior parte da população vive abertamente uma *vida nua* (CARVALHO, 2020, p. 120).

Por fim, podemos identificar nesse processo criado por Iago para derrubar Otelo do seu posto de general, o racismo estrutural que erigiu e matém o atual sistema político e econômico em funcionamento, ainda que a trama seja do início do século XVII, ela se apresenta inegavelmente atual. Afinal, o processo de apagamento do *outro*, no caso Otelo, é uma tática utilizada até os dias de hoje, só que de forma ainda mais elaborada, no processo de apagamento de identidades negras, reforçando a tragédia da alteridade levantada por Sirlei que, como bem afirmado pela

pesquisadora: “é trágico para Otelo supor que sua alteridade possa ser apagada. É inevitável o reconhecimento da diferença inscrita no próprio corpo do herói/outro” (Barbosa, 2000, p. 206).

Entendemos que o racismo é um instrumento de propagação da opressão colonial, pois a estrutura estabelecida pelo sistema político e econômico vigente necessita desse modelo de opressão baseado na raça para perpetuar sua ideologia, além das opressões de gênero e, não menos importante, de classe, pois “a identificação ambivalente do mundo racista “[...] gira em torno da ideia do homem como sua imagem alienada; não o Eu e o Outro, mas a alteridade do Eu inscrita no palimpsesto perverso da identidade colonial” (Bhabha, 1998, p. 75).

. Porém, a responsabilidade de uma atitude racista, ainda que atrelada a uma individualidade, precisa ser analisada para além do próprio indivíduo. O senso comum costuma tratar atitudes racistas como uma patologia ou “anormalidade” da pessoa racista, comumente atrelando tal “anormalidade” como “(mais) um caso isolado”, retirando toda implicação material e histórica dos casos de racismo. Tal visão, como bem explicado pelo sociólogo brasileiro Silvio Almeida é tida como *individualista* e, à vista disso, retira a responsabilidade das instituições de corrigir o racismo, pois

> quando se limita o olhar sobre o racismo a aspectos comportamentais, deixa-se de considerar o fato de que as maiores desgraças produzidas pelo racismo foram feitas sob o abrigo da legalidade e com o apoio moral de líderes políticos, líderes religiosos e dos considerados ‘homens de bem’ (Almeida, 2019, p. 37)

Diferentemente do que se costuma propagar, o racismo estrutural se difere do individual e do institucional na medida em que entendemos que instituições são “modos de orientação, rotinização e coordenação de comportamentos que tanto orientam a ação social como a torna normalmente possível, proporcionando relativa estabilidade aos sistemas sociais” (Hirsch *apud* Almeida, 2019, p. 38). Nesse caso, o racismo vai além dos comportamentos individuais, tal como é tratado e propagado por parte de uma mídia burguesa no intuito de influenciar tanto a opinião pública quanto movimentos sociais, chegando até a influenciar a construção de políticas públicas. Ao contrário dessa perspectiva individualista do racismo, a perspectiva institucional nos informa que o racismo “é tratado como o resultado do funcionamento das instituições, que passam a atuar em uma dinâmica que confere, ainda que indiretamente, desvantagens e privilégios com base na raça” (Almeida, 2019, p. 37-38).

Todavia, a questão institucional não responde completamente à questão do racismo estrutural, pois “se é possível falar de um racismo institucional, significa que a imposição de regras e padrões racistas por parte da instituição é de alguma maneira vinculada à ordem social que ela visa resguardar” (Almeida, 2019, p. 47), e, nesse sentido, as determinações econômicas, políticas e legais das relações estruturais refletem diretamente nas relações pessoais, sociais e culturais, inclusive e inevitavelmente, na elaboração de políticas de combate contra as opressões. Em outras palavras, “o racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo ‘normal’ com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional” (Almeida, 2019, p. 50). Para que tal estrutura seja eficiente em manter sua opressão, ela precisa agir na política, no direito e na economia, ou melhor, nas instituições, através da ideologia, dentro de um determinado espaço sob um determinado tempo.

Nesse sentido, o racismo como ideologia funciona sempre perpetuando-se a partir de uma perspectiva falsa da realidade, entendendo falso como um problema individual, “entretanto, para as visões que consideram o racismo um fenômeno institucional e/ou estrutural, mais do que a consciência, o racismo como ideologia molda o inconsciente” (Almeida, 2019, p. 64). Dito de outra forma, “ideologia não é o que você ou eu acreditamos espontaneamente, mas sim o que acreditamos que os *outros* acreditam - e tal crença ainda é determinada em grande medida pelo conteúdo da mídia convencional” (Fischer, 2020, p.147). É, inclusive, através dos produtos culturais de massa (músicas, filmes, telenovelas, literatura etc.) que o racismo como ideologia é transmitido e assegurado, também, como um processo de subjetividade, afinal, aquilo que vemos representado como sendo a vida de pessoas e comunidades de pessoas negras é escamoteado pela ideologia vigente/capitalista para nos fazer acreditar que a “realidade representada” é a realidade material experienciada em sua concretude, tanto por pessoas racializadas quanto por pessoas não racializadas, porém

> o que nos é apresentado não é a realidade, mas uma representação do imaginário social acerca de pessoas negras. *A ideologia, portanto, não é uma representação da realidade material, das relações concretas, mas a representação da relação que temos com essas relações concretas* (Almeida, 2019, p. 65-66, *grifo do autor*).

E é justamente através dessa falsa representação da realidade, ou seja, da ideologia, que tais valores vão se disseminando no imaginário das massas e

assegurando a manutenção e hegemonia do sistema, e todo seu mecanismo de expansão imperialista, influenciando as políticas públicas, as leis e a economia. É válido lembrar que identidade é uma abstração necessária na construção da luta contra as opressões, mas que deve ter sua base argumentativa e instrumental calcada na vida concreta/material, como nos lembra Asad Haider (2018, p. 35),

> 'Identidade' é um fenômeno real: ela corresponde ao modo como o Estado nos divide em indivíduos, e ao modo corno tornarmos nossa individualidade em resposta a uma ampla gama de relações sociais. Ela é, no entanto, uma abstração. Uma abstração que não nos diz nada sabre as relações sociais especificas que a constituíram.

De mesmo modo, quando a ideologia vigente insiste em nos individualizar através de identidades vazias, ou seja, através de posicionamentos calcados na própria identidade (o que muitas vezes é tomado como "certo" por parte de grupos na luta contra as opressões), caímos no que Haider (2018) vai chamar de "armadilha da identidade", através da qual critica-se e analisa-se identidade como algo separado das condições materiais da vida social. Ao dissociar a identidade de suas dimensões sociais, essa abordagem resulta em um ciclo vicioso, onde a identidade se torna tanto a origem quanto o fim da análise, gerando contradições.

Da mesma forma, a militante e pesquisadora estadunidense Jodi Dean afirma que "o fato de alguém se identificar como mulher, negro, trans ou sobrevivente não nos diz nada a respeito de sua política" (Dean, 2021, p. 39), ou seja, ao contrário do que se costuma entender, a identidade não é política *per se*, mas, ao contrário, é a sua localização nas relações sociais advindas de estrutura e práticas coloniais que ela se firma. No caso de países latino-americanos, por exemplo e, consequentemente, sua organização e instrumentalização na luta contra as opressões que as identificamos como políticas.,

Quando a identidade é tratada como mercadoria, retiramos dela sua potência transformadora, a identidade, nesse sentido, é usada como instrumento ideológico na manutenção e perpetuação do atual sistema político, econômico e jurídico, afinal de contas,

> a identidade como ideologia 'existe' nas relações concretas e se manifesta na prática de indivíduos 'assujeitados' (tornados negros, brancos, homens, mulheres, trabalhadores, trabalhadoras etc.) pelo funcionamento das instituições políticas e econômicas, orientadas pela e para a sociabilidade do capitalismo (Almeida, 2018, p. 09).

Atualmente, essa "armadilha" faz com que caiamos em tendências dominantes e, também, contrapostas no campo da luta política em nível mundial. Jodi Dean vai

chamar de (tendência à) sobreviventes e (tendência à) sistemas. No caso da primeira tendência, a ênfase “aparece nas mídias sociais, em ambientes acadêmicos e em certas redes de ativistas. Ela é expressa por um intenso apego à identidade e fortes apelos à noção de aliado” (Dean, 2021, p.32), ou seja, a identidade funciona como uma espécie de “boia de sobrevivência” dentro do oceano sem horizonte que é o atual sistema, acreditando que ela *per se* já é sua salvação, não havendo espaço para acreditar e construir um horizonte possível dentro desse oceano. Nesse sentido, “quando a identidade é tudo o que sobra, agarrar-se a ela pode de fato ser uma resposta razoável. No mínimo – e contrariando todas as estatísticas –, sobrevive-se” (Dean, 2021, p.39).

Por outro lado, “a ênfase em sistemas predomina em espaços estéticos e conceituais na forma de uma preocupação pós-humana com geologia, extinção, algoritmos, ‘hiper objetos’, biossistemas e exaustão planetária” (Dean, 2021, p.32), sendo assim, podemos dizer que atua na superestrutura do sistema, sendo, em grande medida, proliferada e difundida por instituições, através das pessoas e cargos que as compõem bem como suas ações, publicações e demais atividades de mediação com o externo, fazendo com que *sobreviventes* sejam apagados e/ou quase inexistam, ou seja, “as vidas humanas não importam. [...] Quando as pessoas aparecem, elas são o problema, um excesso planetário a ser contido, uma espécie destrutiva fora de controle, o defeito da vida” (Dean, 2021, p.35).

Tais “armadilhas da identidade” foram identificadas durante o processo de criação do espetáculo *Otelo, o outro* (2023) no intuito de discutir e construir as relações e os resultados estéticos pautados em questões coletivas, haja vista a tomada de posição crítica tanto com a escolha do texto dramático, quanto das relações sociais mediadas pelas identidades dos componentes do processo criativo. Queríamos que nossas identidades (homem brasileiro, latino-americano, negro cisgênero bissexual e homem brasileiro, latino-americano branco, cisgênero homossexual) fossem consideradas parte do processo, e não como elemento crucial, pois acreditamos que a potência do espetáculo está na transformação das nossas questões e não necessariamente em nossas questões em si, dado nossa posição colonial e de classe trabalhadora frente ao Norte global. Gostaríamos, nesse caso, de auxiliar na luta contra o racismo através da *práxis* artística, e não fortalecer valores individualistas e liberais com as identidades, através das quais vem se chamando de “política

identitária", termo que foi esvaziado pelo discurso e práticas autoritárias da direita e extrema direita.

Para entender melhor esse esvaziamento, é importante ressaltar que em 1977, a expressão "política identitária" fez sua entrada no cenário político através do Coletivo Combahee River (CCR), um grupo composto por militantes negras e lésbicas que se formou em Boston três anos antes. No influente manifesto coletivo intitulado "A Black Feminist Statement", suas fundadoras Barbara Smith, Beverly Smith e Demita Frazier argumentam que o movimento em prol do socialismo revolucionário tinha sido corroído pelo racismo e pelo sexismo presentes na esquerda. Porém, como bem lembrado pelas fundadoras,

> Esse é um conceito particularmente repugnante, perigoso, ameaçador e, portanto, revolucionário no caso das mulheres negras, porque é escancarado, ao olharmos para todos os movimentos políticos que nos precederam, que qualquer um é mais merecedor de liberação do que nós (Combahee River, 2019, p. 200).

Nesse sentido, Barbara, Berverly e Demita reforçam que "ao invés de trabalharmos para acabar com a opressão de outras pessoas, acreditamos que a política mais profunda e potencialmente radical vem diretamente de nossa própria identidade" (*Op. Cit.),* ou seja, o que inicialmente se apresentou como a promessa de superar algumas limitações do socialismo, a fim de construir uma política socialista mais enriquecedora, diversificada e inclusiva, acabou sendo explorado por aqueles que defendem uma política completamente oposta às do CCR (Haider, 2018, p.33).

Na busca de construir uma outra relação com as identidades, através do espetáculo, buscamos, inclusive, transformar a realidade material através da reflexão posta em cena, na intenção não só de instigar a consciência crítica no público, mas convidá-lo, ainda que diretamente, a compor um processo de luta, através da organização política, para superação de um modelo exploratório e excludente: "é somente com o advento da libertação do homem em condição colonial da opressão da colonialidade que pode se fundar um novo indivíduo completo e se restaurar tanto para ele quanto para seu antigo dominador a possibilidade de um encontro real, um encontro entre iguais" (Carvalho, 2020, p. 126).

Como podemos perceber, o que começou como uma pauta política da esquerda radical, foi cooptado pela oposição no intuito de enfraquecer e/ou confundir a luta no e do campo progressista. Como bem pontua Asad Haider,

> Na sua forma ideológica contemporânea, diferentemente da sua forma inicial como teorização da prática política revolucionária, a política

> identitária é um método individualista. Ela é baseada na demanda individual por reconhecimento e toma essa identidade individual como ponto de partida. Ela assume essa identidade como dada e esconde o fato de que todas as identidades são construídas socialmente. E porque todos nós temos necessariamente uma identidade que é diferente da de todos os outros, ela enfraquece a possibilidade de auto-organização coletiva. *O paradigma da identidade reduz a política a quem você é como indivíduo e a ganhar reconhecimento como indivíduo, em vez de ser baseada no seu pertencimento a uma coletividade e na luta coletiva contra uma estrutura social opressora* (Haider, 2018, p. 49-50, *grifo do autor*).

O termo “política identitária” hoje é utilizado tanto pelo campo da extrema direita quanto pelo campo da esquerda radical, ambas de forma equivocada com semânticas e finalidades diferentes. Ainda não há um consenso entre pensadoras e pensadores, bem como articulistas e militâncias políticas acerca de uma nomenclatura que abarque a totalidade das lutas identitárias, todavia todas, todes e todos entendem que o melhor termo dentro do tempo histórico atual é *luta anti-opressão,* haja vista que se trata de uma opressão política, econômica, jurídica, ideológica e ecológica sobre grupos minoritariamente favoráveis e contra o atual sistema, tais como mulheres, pessoas pretas, LGBTQIAPN+, quilombolas, povos originários, sindicalistas, ambientalistas e movimentos pela reforma agrária.

CAMRADAGEM: UMA TÁTICA NA LUTA ANTI-OPRESSÃO

Dentro da *luta anti-opressão* existem duas categorias de relações que melhor definem a dinâmica entre aquelas e aqueles que lutam: relações de camaradagem e relações por aliança. Nas relações de camaradagem, o grupo atua a partir de um mesmo fim: a mudança do sistema.

> O termo ‘camarada’ designa uma relação política, um conjunto de expectativas de ação em direção a um objetivo comum. *Sublinha o que há de comum entre aqueles que se encontram de um mesmo lado* – independentemente de suas diferenças, os camaradas estão juntos na luta. [...]. A camaradagem lastreia a ação, e, nesse lastro, nessa solidariedade, ela coletiviza e direciona a ação à luz de uma visão compartilhada para o futuro (Dean, 2021, p. 20-21).

Relações de camaradagem possuem uma única finalidade, mas com meios diferentes, ou seja, nem todas as relações de camaradagem possuirão a mesma linha de raciocínio nem o mesmo viés de ação, mas todas e todos lutarão para mudar o sistema vigente.

Já as relações por aliança se dão a partir de uma troca entre uma pessoa e/ou grupo pertencente a algum tipo de opressão (seja ela por raça, gênero, etarismo, opressão sindicalista ou contra povos originários) e uma outra pessoa e/ou grupo que possui algum tipo de privilégio, ou, como prefere a pesquisadora, “geralmente, os aliados são pessoas privilegiadas que querem agir contra a opressão. Eles podem não se considerar sobreviventes ou vítimas, mas querem ajudar” (Dean, 2021, p. 40). As relações por aliança não possuem um fim comum, mas uma espécie de suporte mútuo: o grupo oprimido conta com a relação de aliança para acabar com o sistema que as/os oprime e a pessoa aliada busca ser uma pessoa melhor, dito de outra forma, “os aliados não querem se imaginar como homofóbicos, racistas ou machistas. Eles se veem como os mocinhos, como parte da solução”, todavia, “dizer-se aliado não basta para fazer de alguém aliado. Ser aliado é um processo que requer tempo e esforço. As pessoas precisam trabalhar nesse sentido. Ser aliado não é uma identidade” (Dean, 2021, p.40).

Como afirma a pesquisadora supracitada, ao invés de facilitar a conexão entre diferentes identidades políticas ou promover uma abordagem política que transcenda essas identidades, a ideia de ser um aliado se tornou um reflexo do desvio da política em direção a abordagens individualistas, assemelhadas à autoajuda, e ao moralismo das redes sociais (Dean, 2021, p.46). Não que alianças sejam ruins, mas como modelo de ação nos casos de *luta anti-opressão* não deveriam ser tidas como táticas, afinal

> se reconhecermos que o apego à identidade individual é a forma de nossa incapacidade política, poderemos adquirir novas capacidades de ação, as capacidades coletivas de quem está do mesmo lado de uma luta. [...] Onde o aliado é hierárquico, específico e aquiescente, o camarada é igualitário, genérico e utópico. São as dimensões igualitárias e genéricas do camarada que o tornam utópico, que permitem à relação entre camaradas romper as determinações do cotidiano (que é outra forma de dizer “relações sociais capitalistas”) (Dean, 2021, p.47- 48).

Ao realizar a distinção entre camaradagem e aliança, busquei, a partir de tal diferença, lidar com suas implicações no processo de criação do espetáculo, não separando o artista do ator, ou seja, o trabalhador do seu trabalho, muito menos suas questões pessoais e políticas, mas, ao contrário, entrelaçando tais dimensões no intuito de compor e criar um texto capaz de abarcar as questões estéticas e políticas de *Otelo* (1603) e as demandas coletivas e individuais tanto minhas

(encenador/diretor) quanto as do ator/artista. Nesse processo, a ação de escuta foi mais importante que a de dirigir/encenar, no sentido de entender as demandas e questionamentos que emanavam tanto do ator/artista quanto do processo que, em certa medida, refletem nossa vida material.

Nesse sentido, foi de extrema importância saber escutar e acolher as dificuldades, em sua maioria advinda do processo de criação, bem como os questionamentos acerca dos caminhos estéticos e políticos do texto, haja vista que havia um grau de divergência ideológica entre nós, assim como de escolhas estéticas, o que de certa forma enriqueceu o processo de criação e as relações fora dele, mesmo com toda dificuldade em lidar com peculiaridades do ator/artista, tais como insistências na manutenção do texto ou de ações físicas, bem como do capricho de personalidade frente a mudanças durante os ensaios.

É salutar ressaltar que ambas (identidade e personalidade) são indissociáveis, mas do ponto de vista material, questões pertinentes à identidade refletem na personalidade e o inverso não necessariamente ocorre, ou seja, a identidade, tal qual tratada nestes escritos, é o modo como as instituições e a estrutura constroem suas relações política, jurídica, social e estrutural com o sujeito; já a personalidade é o modo como este sujeito se relaciona com elas, sendo assim, a personalidade ganha um tom mais individualista e psicológico que não necessariamente reflete a realidade concreta, mas o modo como a realidade concreta age sobre minha identidade.

Sendo assim, foi entendendo com mais profundidade tais diferenças que pude criar uma relação de camaradagem com o ator/artista e não necessariamente de aliança, pois aos poucos íamos percebendo e construindo um novo texto e um novo material expressivo que não necessariamente fora dado e/ou imposto, mas sempre negociado e discutido, afinal precisávamos um do outro para erguer o espetáculo, mas não só isso, queríamos fazer com que todas essas questões refletissem nossa realidade concreta, advindas e sustentadas realmente por uma relação de camaradagem construída e não apenas relações de “parceira” para um determinado fim.

A crítica ao conceito de “parceria” advém do que Ricardo Antunes (2021) vem chamar de *uberização* do trabalho, que é uma derivação do nome da plataforma de transportes *Uber* e que, neste caso, é empregado como “um processo no qual as relações de trabalho são cada vez mais individualizadas e invisibilizadas, sendo o assalariamento e a exploração cada vez mais encobertos” (Labronici; Silva, 2021,

p.1), dentro das *indústrias 4.0*, ou seja, para um modelo de “ampliação dos processos produtivos cada vez mais automatizados e robotizados em toda a cadeia de valor controlada digitalmente” (*Op.Cit*). Nesse sentido, o modelo criado pelas plataformas da *indústria 4.0*, através de contratações cada vez menos reguladas pelo Estado e sem direitos trabalhistas, faz do trabalhador um “parceiro” da plataforma,

> que trabalha com/para estas plataformas, tendendo a permanecer longas horas do dia ‘on-line’ para adquirir uma renda, muitas vezes insuficiente ou abaixo das condições mínimas para a sobrevivência. A noção de ‘parceria’ aqui empregada utiliza-se largamente de tecnologias, algoritmos e inteligência artificial, canalizados para o lucro das empresas com um caráter onipresente e automático de supervisão e controle disciplinar dos trabalhadores (Labronici; Silva, 2021, p.2).

Portanto, não queríamos construir mais uma relação pautada nesse modelo de “parceria”, onde cada um é responsável pelo seu setor, além de “ficar disponível” vinte e quatro horas para o processo, mas, ao contrário, uma relação de camaradagem, através do qual as diferenças e as demandas da vida material são levadas em consideração, pois entendemos que para haver espetáculo é preciso pessoas disponíveis, e pessoas disponíveis também são pessoas ocupadas com a vida laboral e, nesse sentido, uma das dificuldades encontradas no processo de criação era a do encontro presencial, devido justamente ao tempo e ao tipo de trabalho que cada um tinha fora do tempo de ensaio.

Tal dificuldade foi fazendo com que prestássemos mais atenção nessa dinâmica fora da sala de ensaio, pois entediamos que isso não era uma exclusividade nossa, muito pelo contrário, dialogando com outras pessoas que também estavam em processo de criação dos seus Trabalhos de Conclusão de Curso, percebíamos que o tempo de encontro era uma questão crucial para as pessoas e para os grupos, e que tal tempo estava se tornando escasso devido à dificuldade de aliar estudo(s), bolsa(s), trabalho(s) e ensaio(s) de todas as pessoas envolvidas.

No caso do espetáculo *Otelo, o outro* (2023), por nós desenvolvido, os encontros geralmente eram marcados a cada final de ensaio e, mesmo assim, não garantiriam o próximo encontro, haja vista que ambos tinham que trabalhar em vários lugares e de várias formas, sem direitos e sem segurança financeira, fazendo de cada encontro um acontecimento. E foi tal dificuldade que fez com que eu me inclinasse a entender e pesquisar essa situação, para debater e negociar em sala de ensaio e, quiçá, criar material estético, de tal forma que com toda a discussão, decidimos começar o espetáculo com o ator chegando atrasado do trabalho de motoboy, e se

desculpando pelo atraso, mas informando que o espetáculo iria acontecer do mesmo jeito, criando um pacto de realidade com público, fazendo com que o mesmo presencie ao vivo a transformação do trabalhador de aplicativo de delivery em ator/personagem.

O que sucede desse pacto é sempre um jogo entre o real e o ficcional, fazendo o público se questionar acerca do que está sendo representado e o modo como está sendo representado. Queríamos, independentemente da nossa tarefa inicial (contar a tragédia de *Otelo*), suscitar dúvidas, questionamentos e inquietações acerca das questões advindas da obra de Shakespeare atreladas às nossas próprias vivências disfarçadas de ficção, além de um trabalho de base, agitação e propaganda, em certa medida, para, por fim, chamar a atenção para as grandes figuras importantes para a construção de uma *luta anti-opressão*, principalmente as figuras racializadas, bem como as relações e pactos que se constroem com a burguesia e seus capatazes, ou seja, a classe média, na *luta anti-opressão*[5].

[5] Nomes nacionais como Ruth de Soza, Lea Garcia, Conceição Evaristo, Mariele Franco, Elza Soares, Abdias do Nascimento, bem como figuras locais da cidade de Ouro Preto, tais como Du veloso, Sidnea dos Santos, Efigênia Carabina, dentre outras personalidades, compunham um vídeo de homenagem a pessoas pretas que influenciaram e influenciam as lutas anti-opressão hoje.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O exercício de encenar e dirigir um ator com uma demanda individual e coletiva tão emergente, se tornou a tarefa de uma vida, afinal nos encontramos no meio do caminho da materialidade da vida cotidiana, e a questão de classe se tornou latente. Ao mesmo tempo que agentes externos ao processo recomendavam cautela em lidar com uma personalidade contumaz, experenciava tal aviso na sala de ensaio, devido a dificuldade em manter uma constante dos ensaios e, consequentemente, de marcações construídas nos ensaios anteriores, o que provocava um trabalho de diálogo constante na busca de captar cada escolha estética, discursiva e semiótica na tentativa de fixar o material expressivo. Todavia, foi desta dificuldade que surgiram os materiais expressivos e textuais, ou melhor, foi na busca de tentar entender, criticar e, consequentemente, acolher as idiossincrasias do ator que fui entendendo que a camaradagem no processo era construída ao mesmo tempo que construíamos nossas escolhas estéticas, bem como as demandas da sua identidade, para além da sua personalidade, fora de grande importância na relação pessoal e estética.

Do mesmo modo que, atualmente, o trabalho com diferentes identidades suscita muitas questões práticas e teóricas que esbarram num modelo engessado de enxergar e estar no mundo, de constatar suas contradições e buscar alternativas contemporâneas para sua superação. A cena brasileira foi ocupada por diversas identidades que trazem consigo uma gama de questões, revoltas, traumas, angústias e belezas (pessoas negras, pessoas trans e não-binárias, pessoas queer, pessoas advindas de comunidades indígenas e quilombolas, de movimentos sociais organizados etc.), que somente com tamanha diversidade conseguiríamos ampliar o olhar para a pluralidade de forma e de conteúdo envolvidos. Todavia, como futuro pesquisador e diretor teatral, e frequentador de espaços de debate e construção política, acredito que boa parte do corpo discente e docente das instituições superiores de ensino brasileiras, além de instituições culturais e/ou artísticas, além da equipe técnicas destes espaços e, também, o público frequentador de espaços artísticos, não estão sabendo lidar com essa demanda das questões práticas das identidades insurgentes.

Dito isto, o que tentei nesses escritos foi apresentar e ilustrar como lidei com tal questão, além de sugerir uma tática que auxiliasse futuros diretores e/ou pesquisadores, assim como pessoas interessadas no assunto. Reforço, desde já, que

é uma tática, pois nossa estratégia é sempre um horizonte de transformação, um horizonte utópico, a transformação da realidade, na qual as táticas são construídas coletivamente e aos poucos, através de organização política e sempre na busca desse horizonte. Acredito que o modo como um grupo de pessoas se reúne para montar um espetáculo, pode se tornar uma organização política, já que o motivo é sempre a organização de um discurso através dos signos teatrais, visando enunciar a mensagem através do objeto artístico-político, ou seja, o espetáculo, e a organização desse discurso, construído ao lado da classe trabalhadora contra o discurso construído da classe dominante, este sempre disfarçado de “neutro”, mas que se sabe assumindo sempre ao lado dos que estão ganhando.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019. 264p.

ALMEIDA, Silvio. *Prefácio da edição brasileira*. In HAIDER, Asad. **Armadilha da identidade:** raça e classe nos dias de hoje. Tradução por Léo Vinicius Liberato. São Paulo: Editora Veneta. 2018, p. 7-19.

ALVES, Murilo Cavalcante. *Otelo, a tragédia da alteridade*. In **Revista Investigações**, Recife, v. 32, n. 1, p. 343 – 371, julho/2019. Disponível em < https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/240708>. Acesso em 14 de set. 2022.

BARBOSA, Sirlei Santos. *O trágico como a experiência de alteridade em Otelo*, *de Shakespeare*. In **Revista Dramaturgia e Teatro**, n. 0, 2000, p. 199-207.

BEIGUI, Alex. Plagio inventivo: Reescritura, Reencenação, Remontagem, Reteatralização e Reperformatização. **Moringa Artes do Espetáculo**, João Pessoa,UFPB, v. 10n. 1, jan-jun/2019, p. 111a 128. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/47957/27381>. Acesso em 19 de nov. de 2022.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

CANDIDO, Antônio. *Radicalismos*. **Estudos Avançados**, v. 4, n. 8, p. 4–18, jan. 1990. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8540>. Acesso em: 18 jan. 2024.

CARVALHO, João Rafael Chió Serra. Identidade e alteridade em Frantz Fanon. **Sankofa** (São Paulo), [S. l.], v. 13, n. 24, p. 115 - 133, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/sankofa/article/view/178937>. Acesso em: 15 jun. 2023.

DEAN, Jodi. **Camarada**: um ensaio sobre pertencimento político. Trad. Arthur Renzo. São Paulo: Boitempo.

DE MIRANDA, Célia Arns. As controvérsias raciais em Otelo de William Shakespeare. **Revista Letras**, [S.l.], v. 77, abr. 2009. ISSN 2236-0999. Disponível em: < https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/14576/12211>. Acesso em: 14 set. 2022. doi:http://dx.doi.org/10.5380/rel.v77i0.14576.

FANON, Frantz. *Sobre a violência*. In: **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Sebastião Nascimento e colaboração de Raquel Camargo; Prefácio de Grada Kilomba; Posfácio de Deivison Faustino; Textos Complementares de Francis Jeanson e Paul Gilroy. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FISCHER, Mark. **Realismo capitalista:** é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

FREIRE, Paulo. **Conscientização**. Trad. Tiago José Risi Leme. São Paulo: Cortez & Moraes, 2016.

HAIDER, Asad. **Armadilha da identidade:** raça e classe nos dias de hoje. Tradução por Léo Vinicius Liberato. São Paulo: Editora Veneta. 2018.

LABRONICI, Romulo Bulgarelli. ANTUNES, Ricardo (org.). *2020.* Uberização, trabalho digital e indústria 4.0. 1ª. ed. São Paulo: Boitempo. 333 pp. **Mana**, v. 27, n. 1, p. e271803, 2021.

NETTO, José Paulo Netto. **Introdução aos estudos do método de Marx**. São Paulo. Expressão Popular. 2011.

MITSP. **MITsp 2020 | Masterclass: Contra o Teatro Político.** YouTube, 10 de março de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UN4r8CycG3k&t=2012s>.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**. Trad. de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Otelo, o Mouro de Veneza**. Tradução, introdução e notas de Lawrence Flores Pereira; ensaios de W. H. Auden. 1ª ed. São Paulo; Penguin Classics Companhia das Letras, 2017. 324p.